

REINKE SCHWINNING

**PHILOSOPHIE DER MUSIK
IN ERNST BLOCHS
FRÜHEM HAUPTWERK
*GEIST DER UTOPIE***

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 ebenfalls der Leitton einer Durskala. Last, but not least will sich *Si!* 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.

REINKE SCHWINNING

**PHILOSOPHIE DER MUSIK
IN ERNST BLOCHS
FRÜHEM HAUPTWERK
*GEIST DER UTOPIE***

Si! KOLLEKTION MUSIKWISSENSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON MATTHIAS HENKE

BAND 3

REINKE SCHWINNING

**PHILOSOPHIE DER MUSIK
IN ERNST BLOCHS
FRÜHEM HAUPTWERK
*GEIST DER UTOPIE***

Kommentar zu ausgesuchten Stellen
des Kapitels „Zur Theorie der Musik“
in der zweiten Ausgabe von 1923

Die vorliegende Publikation wurde im Wintersemester 2017
von der Fakultät II Bildung • Architektur • Künste der Universität Siegen
als Dissertation angenommen

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Satz und Layout:

universi – Kordula Lindner-Jarchow M.A.

Umschlagkonzeption:

www.type-on-demand.de

Druck:

UniPrint, Universität Siegen

Siegen 2019: universi – Universitätsverlag Siegen
www.universi.uni-siegen.de

ISBN 978-3-96182-002-3

INHALT

Vorwort – <i>Matthias Henke</i>	7
Dank	9
Einleitung	11
Methodik und Material	
Methodik: Der philologische Kommentar	21
Material: Die drei Fassungen von <i>Geist der Utopie</i>	32
Kommentar zum Kapitel „Zur Theorie der Musik“	
Anmerkungen	57
Anmerkungen zur Gliederung	
Anmerkungen zu den Unterschieden zwischen <i>GdU-A</i> und <i>GdU-B</i>	64
Kontext: Blochs Ästhetik und Musikphilosophie in <i>Geist der Utopie</i>	73
Kommentar	
Einleitungstext	88
Der Gebrauch und die Tondichtung	100
Das sich Hören	100
Der Anschlag	102
Die schöpferische Vertonung	135
Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzendentalen Musiktheorie	268
Über das Ding an sich in der Musik	268

Resümee und Ausblick	319
Literatur- und Quellenverzeichnis	
Ernst Bloch	323
Weitere Autoren	326
Anhang	
A: Verzeichnisse	
Abkürzungs- und Siglenverzeichnis	341
Verzeichnis der verwendeten logischen Symbole	342
Aufstellung der Einleitungssätze in <i>Geist der Utopie</i>	343
B: Transkribierte Dokumente	347
Personen- und Werkregister	361

Vorwort

Eine Hoffnung: die „vierte Jugend“ Blochs

Jugend – Ernst Bloch, der Homme de lettres, der Philosoph, er gehört zu den sicher wenigen Menschen, die sie dreifach erlebten. Als Angehöriger des Jahrgangs 1885 verbrachte er dieselbe zunächst in Ludwigshafen, um sich nach dem Studium und der Promotion in Berlin niederzulassen, so geschehen 1908. Seine persönliche Adoleszenz verknüpfte sich aber auch mit einem epochalen Paradigmenwechsel. Hatte das 19. Jahrhundert die Landschaft der Kindheit entdeckt, blieb es dem frühen 20. Jahrhundert vorbehalten, das Zwischenreich zu erkunden, sprich die Jugend: jene Phase des Noch-Nicht, um einen Begriff Blochs zu verwenden, der die Utopie von Reife eingeschrieben ist, die Hoffnung auf eine bessere Welt. Jugendstil und Expressionismus reichten sich die Hand, in einem Gefühl des Aufbruchs, begeistert vom Programm des Suchens. „Ich fühle luft von anderem planeten“, so emphatisch drückte es der Lyriker Stefan George aus. Ein Junktim mit der Jugend sollte der Philosoph aber noch ein drittes Mal schließen: in den 1960er Jahren, als die internationale Studierendenschaft zur Revolte aufrief, gegen den Vietnam-Krieg, gegen sexuelle Fremdbestimmtheit oder staatliche Beugungsmechanismen. Die jungen Widersacher erhoben ihn zu ihrer Leitfigur: Bloch, den Großvater, nicht etwa einen der damals ungeliebten Väter; ihn, der als Linker jüdischer Herkunft vor dem rechtsradikalen Dumpfsinn ins Exil hatte fliehen müssen; ihn, der in seiner Einschätzung Stalins wie des real existierenden Sozialismus gescheitert war – ihn, weil er sich von der Hoffnung tragen ließ, die Welt verändern zu können, auf dass sie dereinst zur Heimat würde.

Man wünschte Bloch einen vierten Schulterchluss mit der Jugend, mit der von heute. Doch gälte es unbedingt, ihr den Weg zu bereiten – abseits ideologischer Hochspannungen; vorbei an den vielen, oftmals peinlich berührenden Monumentalisierungen, die den Menschen Bloch

ebenso wie seine besondere Geistigkeit zu versteinern drohen – und sich den Reduzierungen auf die ewig gleichen, allseits gefälligen Zitate entgegenzustemmen. Vielmehr sollte es heißen, den Reichtum der Bloch'schen Schriften zu entdecken (auch in ihren Widersprüchen) und endlich eine Lebensgeschichte des Denkers zu verfassen, die den Ansprüchen moderner Biografik genügt (die Mär etwa, er habe Musik studiert, geistert immer noch durch die ahnungslose Literatur). Kurz, eine sachbezogene, in ihrer Faktizität überprüfbare Auseinandersetzung mit Bloch ist jetzt dringend angesagt. Unverzichtbar ist hier vor allem die philologisch-klassische Aufbereitung seiner Schriften: also der Vergleich verschiedener Fassungen; das Bemühen, Antworten auf die Fragen zu finden, weshalb bei ein- und demselben Werk von einer Druckfassung zur nächsten nicht selten gravierende Änderungen auftauchen, ja, ob sie alle auf Bloch persönlich zurückzuführen sind. Eine immense Herausforderung stellt auch die intertextuelle Erforschung seines Œuvres dar, amalgamierte der enthusiastische Leser doch sein Werk aus einer Vielzahl häufig noch unbekannter Quellen – eine Lust an der Bricolage offenbarend, die in ihrem Ausmaß an jene von Thomas Mann erinnert.

Reinke Schwinnings 2017 eingereichte Dissertationsschrift stellt erstmals den Versuch dar, am Beispiel ausgewählter Stellen aus Blochs frühem Hauptwerk *Geist der Utopie*, hier des Kapitels „Theorie der Musik“, die genannten Mängel prototypisch zu überwinden, sei es mit den Mitteln der Philologie, der Logik oder der analytischen Philosophie – folglich Modelle zu generieren, die einer künftigen Gesamtausgabe Rechnung tragen. So gesehen dürfte Schwinnings Untersuchung für die künftige Bloch-Forschung wegweisend sein.

Matthias Henke, im Oktober 2018

Dank

An erster Stelle möchte ich mich bei Prof. Dr. Matthias Henke (Historische Musikwissenschaft, Universität Siegen) bedanken, der nicht nur den Anstoß zu dieser Dissertation gegeben hat, sondern seither meine Forschung mit großem Interesse begleitet und unterstützt hat. Seine konstruktive wissenschaftliche Betreuung sowie seine Offenheit gegenüber Methodenwahl und thematischer Entwicklung über Fachgrenzen hinaus haben diese Arbeit überhaupt erst ermöglicht. Für die Übernahme des Zweitgutachtens gilt Prof. Dr. Andreas Eichhorn (Musikwissenschaft, Universität zu Köln) mein herzlicher Dank.

Dem Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen unter der Leitung von Dr. Klaus Kufeld möchte ich für die Gastlichkeit danken, die mir dort bei meinen Forschungsbesuchen entgegengebracht wurde. Dem ehemaligen Archivar des Ernst-Bloch-Archivs, Dr. Frank Degler, gilt mein Dank für seine interessierte, sachkundige und kenntnisreiche Unterstützung meiner Recherchen sowie für zahlreiche weiterführende Hinweise. Auch den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs Marbach sowie des Bayerischen Hauptstaatsarchivs danke ich für die freundliche und kompetente Zusammenarbeit. Den genannten Archiven sowie den Erben Ernst Blochs und dem Suhrkamp-Verlag sei für die freundliche Erlaubnis gedankt, zum Teil unveröffentlichte Briefe und Dokumente zitieren und abdrucken zu dürfen.

Sehr verbunden bin ich meinen Korrekturleserinnen und Korrekturlesern Marie und Gerald Schwinning sowie Sara Beimdieke, die mit geschultem Blick aufs Detail und Sinn für den Zusammenhang unschätzbare Arbeit geleistet haben. Gertrud Müller danke ich für ihre unverzichtbare Hilfe bei der Transkription älterer Handschriften.

Meinen Kolleginnen und Kollegen (fachübergreifend) danke ich für die anregenden Gespräche sowie ein angenehmes wie produktives Arbeitsumfeld, das mir immer wieder Inspiration und auch Freiraum für meine Forschung bot. Weiterhin möchte ich Elena Mombeck danken, die

nicht nur unterstützend und motivierend an meiner Seite stand, sondern auch als scharfsinnige Diskussionspartnerin bei methodischen Reflexionen zum Gelingen der Arbeit beigetragen hat. Kordula Lindner-Jarchow vom Siegener Universitätsverlag *universi* gilt schließlich mein Dank für ihre herausragende Unterstützung bei der Drucklegung dieses Bandes.

Einleitung

Die Bedeutung eines Philosophen zu ermessen, ist ein schwieriges Unterfangen. Dies gilt erst recht, wenn der Tod des betreffenden Philosophen erst 40 Jahre in der Vergangenheit liegt. Als Anhaltspunkte könnten etwa Zahl, Reichweite und Aktualität der über ihn und sein Werk verfassten Publikationen genannt werden oder auch die Einschätzung anerkannter fachlicher Autoritäten. Würde allein der Umfang des hinterlassenen Schaffens als Beweis genügen, wäre der deutsche Philosoph Ernst Bloch sofort und ohne Frage als bedeutend einzustufen: Eine 16-bändige Werkausgabe letzter Hand, beim renommierten Suhrkamp-Verlag erschienen, sowie zahlreiche Essays, Zeitschriftenartikel, Rundfunkbeiträge, Fragmente und weitere Texte, die in der Gesamtausgabe keine Veröffentlichung fanden, würden dafür garantieren. Doch auch die Resonanz auf dieses Schaffen lässt Blochs Bedeutung erahnen: Allein das Findbuch des Ernst-Bloch-Archivs im Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen verzeichnete im Jahr 2012 über 2.500 archivierte Beiträge – Aufsätze, Artikel, Essays – über den Philosophen und seine in mehrere Sprachen übersetzten Schriften. Neben der großen Mehrheit deutschsprachiger Publikationen finden sich zahlreiche internationale Titel, etwa in englischer, spanischer, französischer und italienischer Sprache, aber auch auf Japanisch, Kroatisch oder Serbisch. Die Liste internationaler Stammsitze der veröffentlichenden Verlage und Körperschaften reicht von New York über Madrid, Cambridge, Paris, Florenz, den Vatikanstaat bis hin zu Belgrad, Zagreb, Tel Aviv und Moskau. Unter den vielen, zum Teil über ihr Fach hinaus namhaften Autoren sind Theodor W. Adorno, Carl Dahlhaus, Umberto Eco, Jürgen Habermas, Hans Mayer, Fritz J. Raddatz und Martin Walser zu nennen.¹

1 Dem Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen unter der Leitung von Dr. Klaus Kufeld sowie dem damaligen Archivar Dr. Frank Degler sei an dieser Stelle für die freundliche Unterstützung bei den Recherchen im Ernst-Bloch-Archiv und der Bereitstellung des Findbuches herzlich gedankt.

Ergänzt man dies um fast 200 – ausschließlich wissenschaftliche – Monografien und Sammelbände, die laut dem Katalog der Nationalbibliothek Frankfurt Bloch zum Thema haben, ergibt sich ein Bild reger Rezeption. Bis heute wird über Bloch publiziert: Der Katalog der Deutschen Nationalbibliothek führt allein für das Jahr 2016 fünf Neuerscheinungen zu Bloch auf² und auch spezifische Periodika, wie etwa der *Bloch-Almanach* des Ernst-Bloch-Archivs werden regelmäßig herausgegeben. Die Kriterien der Zahl, Reichweite und Aktualität von Publikationen über ihn weisen also auf eine wichtige Rolle hin, die Bloch für die deutsche (aber auch für die internationale) Philosophie gespielt hat – und spielt. Bestätigung findet sie in Äußerungen als bedeutend anerkannter Zeitgenossen Blochs, wie der Gratulationsschrift und Rundfunkrede Adornos „Zum 80. Geburtstag von Ernst Bloch“, in der er Blochs frühes Hauptwerk *Geist der Utopie* als prägend bezeichnet:

Das Buch, Blochs erstes und alles Spätere tragende, 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.³

Dieses – in der Bloch-Literatur gern zitierte – Bekenntnis gewinnt seine Strahlkraft einerseits aus der Verschiedenheit der beiden Denker und ihrer philosophischen Ansätze, andererseits aus der weiten Verbreitung und

-
- 2 Vgl. „Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. Ergebnis der Suche nach: swiRef=118511742 im Bestand: Gesamter Bestand“, Liste von Publikationen, in denen Bloch als „Thema in“ vermerkt ist (swiRef=118511742), Nr. 1–5, <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&reset=true&cqlMode=true&query=swiRef%3D118511742&selectedCategory=any>, Abruf am 25.5.2017.
 - 3 Theodor W. Adorno, „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Ernst Bloch zu ehren. Beiträge zu seinem Werk*, Frankfurt/Main 1965, S. 9–20, hier S. 11, zitiert nach: Jan R. Bloch, *Utopie: Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen*, Opladen 1997, S. 68. Der Gruß wurde ebenfalls abgedruckt in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt/Main 1974, S. 557.

hohen Anerkennung Adornos, welche die Blochs, der seinerseits gerade während der Zeit der Studentenbewegung der 1960er Jahre große Popularität genoss, überdauert hat.

So wie Bloch also sicherlich spätestens durch das Erscheinen von *Geist der Utopie* einige Relevanz für die (deutsche) Philosophie gewonnen hatte, und fortan gesellschaftliche wie kulturelle Diskurse beeinflusste, so zieht sich seit den frühesten Ausformungen eine zentrale Determinante durch sein Denken: die Musik. Zweifellos war Musik für den Privatmann Bloch über bloßen beiläufigen Genuss hinaus wichtig. Er besuchte Opern und Konzerte, spielte Klavier und verkehrte, spätestens seit den 1920er Jahren in Berlin, mit namhaften Musikern wie Otto Klemperer, Hanns Eisler, Ernst Krenek oder Kurt Weill.⁴ Mit Weill verband ihn Freundschaft, mit Klemperer hingegen hatte Bloch auch beruflich zu tun: In der kurzen Zeit, in der Klemperer der Kroll-Oper in Berlin vorstand (1927–1931), und mit seinen dortigen modernen Inszenierungen (auch zeitgenössischer Musik) dem Kulturleben der Hauptstadt wichtige Impulse gab, war auch Bloch in die Arbeit der Bühne involviert und schrieb Artikel für die *Blätter der Staatsoper* – unter anderem einen berühmten Aufsatz⁵ zu *Fidelio*. Weill zog ebenfalls Blochs schriftstellerische Aufmerksamkeit auf sich. In sei-

4 Die Bekanntschaften zu Klemperer und Weill sind Briefen Blochs zu entnehmen, etwa einem Brief an seine spätere Frau Karola: „Engen Verkehr, fast Freundschaft habe ich hier mit Kurt Weill [...]. Heute Abend wieder Zusammenkunft von Moholy-Nagy, Klemperer, Curjel, Benjamin (Asja Lacs), Weill, Brecht [...].“ (Ernst Bloch, „Brief vom 22.2.1929 an Karola Piotrkowska“, in: Anna Czajka (Hg.), *Ernst Bloch. Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1928–1949*, Frankfurt/Main 2005, S. 12–17, hier S. 13.) Mit Eisler verfasste Bloch zwei gemeinsame Aufsätze, „Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (Berlin 1937) und „Die Kunst zu erben“ (Berlin 1938). (Siehe Friederike Wißmann, „Eisler und Bloch? Über die unvermeidlichen Schwierigkeiten einer Co-Autorschaft“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 141–155.) Den Komponisten Krenek lernte Bloch spätestens in den 1930er Jahren kennen. (Vgl. Matthias Henke, „Gleichzeitigkeiten“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Bloch-Jahrbuch 2012. Einblicke in Blochsche Philosophie*, Mössingen 2012, S. 12–31, hier S. 19 f.)

5 Ernst Bloch, „Zu Fidelio“, in: *Blätter der Staatsoper* 8/8 (1927), S. 1–3.

nem Œuvre finden sich Essays zur *Dreigroschenoper* oder der *Bürgerschaft*.⁶ Hier überschneidet sich allerdings bereits Blochs bloß „privates“ Interesse an Musik mit dem „philosophischen“: In den Aufsätzen wird Musik nicht beiläufig behandelt, sondern tritt als Vertreterin seines philosophischen Systems auf. Die Bedeutung, welche Bloch der Musik im Allgemeinen philosophisch beimaß, spiegelt sich einerseits in der Quantität seiner Beschäftigung mit ihr wider, andererseits in den für seine Philosophie elementaren Qualitäten, die er ihr zuschrieb. Nicht nur weist sein Schaffen über 70 Beiträge zu musikalischen Themen auf, mit einem Umfang von etwa 150 Seiten nimmt die „Philosophie der Musik“ im frühen Hauptwerk *Geist der Utopie* einen gewichtigen Platz ein. Dort ist sie elementar für seine Philosophie der Utopie, und auch, wenn ihre im Frühwerk noch herausragende Rolle mit der weiteren Entwicklung seines Werkes über die Jahrzehnte hin verblasst, bleibt ihre Bedeutung ungemindert.⁷

Der hohe Stellenwert, den die Musik für Bloch und seine Philosophie einnimmt, findet sich in der Forschung nur unzureichend repräsentiert. Bemüht man erneut das Findbuch des Ernst-Bloch-Archivs für eine annäherungsweise Erhebung, gibt es im dortigen Katalog der Dokumente über Bloch gerade einmal 30 deutschsprachige Einträge, die das Stichwort „Musik“ beinhalten. Hinzu kommen einige fremdsprachige Publikationen. Von den im Katalog der DNB gelisteten Monografien und Sammelbänden über Bloch befassen sich dem Titel nach lediglich drei Schriften explizit mit dem Thema „Bloch und Musik“.⁸ Die jüngste dieser drei Publikationen stammt aus dem Jahr 2016 und ist durchaus richtungsweisend:

6 So 1929 einen Aufsatz in der Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* (ders., „Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper“, in: *Musikblätter des Anbruch* 11/3 (1929), S. 125–127) oder 1932 in der Zeitschrift *Theaterwelt* (ders., „Notizen zu Weills ‚Bürgerschaft‘“, in: *Theaterwelt* 7/12–13 (1932), S. 136–139).

7 Vgl. Francesca Vidal, „Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch“, in: *[Ton]Spurensuche*, S. 13–25, hier S. 14f.

8 Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge u. a. 2010, Wolfgang Matz, *Musica humana: Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik* (= Marburger Germanistische Studien 1419), Frankfurt/Main 1988 sowie Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016.

Der Tagungsband *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik*⁹ ist das Destillat des gleichnamigen Symposiums, das 2014 im Ernst-Bloch-Zentrum Ludwigshafen unter der Leitung von Matthias Henke und Francesca Vidal als Impuls für eine eingehendere Erforschung des musikbezogenen Schaffens Blochs antrat. In ihrer Einleitung fassen die Initiatoren der Tagung einige grundlegende Brennpunkte der Beschäftigung mit dem Themengebiet „Bloch und Musik“ zusammen:

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 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 Musik, jedoch sind die dort vereinten Beiträge aus ihrem

9 Siehe in der vorl. Arbeit S. 14, FN 8.

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...¹⁰

Um diesen Fragen beizukommen, und sich so dem Wunschziel einer kritischen Ausgabe musikbezogener Texte Blochs zu nähern, betonen Henke und Vidal die Notwendigkeit „einer ebenso intensiven wie langjährigen Kooperation von Musik-, KulturwissenschaftlerInnen sowie PhilosophInnen“.¹¹ Die interdisziplinäre Tagung bestätigte diese Diagnose: Die Beiträge der ReferentInnen aus Musik- und Kulturwissenschaft sowie Philosophie gaben aus verschiedenen Perspektiven eine Ahnung von dem Ausmaß des noch zu erschließenden Forschungsfeldes.

Die von Henke, Vidal und den übrigen TeilnehmerInnen der „[Ton] Spurensuche“ zusammengetragene Bestandsaufnahme macht deutlich, dass im Themenfeld „Bloch und Musik“ vor allem Grundlagenforschung erforderlich ist. Einerseits gilt es, die musikbezogene Biografie Blochs, Anknüpfungs-, wie Kreuzungspunkte detailliert nachzuzeichnen und abzusichern. Andererseits müssen seine musikbezogenen Texte in ihren zum Teil abweichenden verschiedenen Fassungen, sorgfältig und akribisch gesammelt, aufgearbeitet und – historisch wie systematisch – in Blochs Gesamtwerk sowie den jeweiligen Diskurs eingeordnet werden, um dadurch fundierter interpretatorischer Arbeit eine Basis zu bieten. Eine solche Basis würde eine textkritische Ausgabe der Bloch'schen Schriften zu Musik bieten, die nicht nur die jeweilige Werkgenese transparent darstellt, sondern der auch ein erläuternder Kommentar zur Seite steht, in dem die werkimmanenten, intertextuellen, biografischen und historischen Bezüge unter Berücksichtigung des aktuellen Forschungsstands aufgeschlüsselt werden. Der interdisziplinäre Gegenstand macht dabei ein kooperatives, fächerübergreifend vernetztes Vorgehen notwendig. Die hier vorliegende Arbeit soll einen Beitrag zu einem solchen Kommentar leisten, indem sie ausgewählte Passagen aus Blochs musikbezogener Schrift aus vorrangig

10 Henke/Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche*, S. 8f.

11 Ebd., S. 9.

musikwissenschaftlicher und -ästhetischer Perspektive heraus kommentiert, und damit gleichsam modellhaft für die Methode stehen. Sie erhebt dabei keineswegs Anspruch auf Vollständigkeit; vielmehr soll sie einen Baustein liefern, der in Zukunft als Grundlage für einen umfassenden Kommentar dienen kann.

Die Auswahl der untersuchten und kommentierten Textstellen folgt methodischen Überlegungen: Eine günstige Basis sowohl einer systematisch als auch einer historisch orientierten Auseinandersetzung mit Blochs musikbezogenem Schaffen bildet seine umfangreiche „Philosophie der Musik“ in *Geist der Utopie*. In ihr findet Blochs frühe Auseinandersetzung mit Musikphilosophie einen systematischen Höhepunkt, der seinem weiteren musikbezogenen Schreiben immer wieder als Fundament dienen wird. Der Hauptteil „Die Selbstbegegnung“, in den sich die Teile „Erzeugung des Ornaments“ und „Philosophie der Musik“ einbetten, kommt in Blochs Gesamtwerk einer abgeschlossenen „Ästhetik“ am nächsten – und findet im späteren Werk weder in Umfang noch in Gewichtung annähernd Entsprechung. Daher nimmt der Teil sowohl historisch, in Hinblick auf die Entwicklung der Bloch'schen (Musik-)Philosophie sowie die Einordnung in den zeitgenössischen Diskurs und Kontext, als auch systematisch, in Hinblick auf die weitere Erarbeitung musikästhetischer Texte Blochs und die Einordnung in einen systematischen Kontext, eine Schlüsselposition ein. Die „Philosophie der Musik“ lässt sich in je einen musikgeschichtlichen und einen musikästhetischen Teil gliedern. Im musikästhetischen Kapitel „Zur Theorie der Musik“ lässt sich – gemäß dem Titel – der Kern der philosophischen Theorie der Musik Blochs verorten. So ist dort ein günstiger Ansatzpunkt für die Aufschlüsselung seiner Musikphilosophie zu erwarten. Bereits in der 2013 angefertigten Abschlussarbeit des Verfassers¹² liegen einige weiterführende Erkennt-

12 Reinke Schwinning, ‚Über das Ding an sich in der Musik‘ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift ‚Geist der Utopie‘, unveröffentlichte schriftliche Hausarbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen, Siegen 2013. Auf Grundlage einiger Erkenntnisse dieser Arbeit entstanden der gleichnamige Vortrag auf der Tagung ‚[Ton]Spurensuche‘ sowie der entsprechende Beitrag im Tagungsband: ders., ‚Über das Ding an sich in der Musik‘ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift ‚Geist der Utopie‘, in: Henke / Vidal (Hg.), [Ton]Spurensuche, S. 45–62.

nisse über den *Schlussabschnitt*¹³ des Kapitels „Zur Theorie der Musik“ vor, denen in der vorliegenden Arbeit komplementär eine Untersuchung der *einleitenden* Abschnitte gegenübergestellt werden soll. Zum Zweck dieser Gegenüberstellung wurden die in der Abschlussarbeit gewonnenen Erkenntnisse – methodisch wie inhaltlich maßgeblich überarbeitet und ergänzt – in den Kommentarteil zum Kapitel „Über das Ding an sich in der Musik“ der vorliegenden Arbeit integriert. So wird die „Theorie der Musik“ kommentatorisch in einen Rahmen gefasst, um sich weiterer Kommentierung, Edition und schließlich Interpretation als nützlich zu erweisen.

Den methodischen Überlegungen der Textauswahl folgt auch die Festlegung auf eine der drei existierenden Fassungen: Zielpunkt der Arbeiten Blochs an *Geist der Utopie* war letztlich die *zweite* Fassung (im Folgenden *GdU-B*). Bereits beim Erscheinen der ersten Fassung (im Folgenden *GdU-A*) – ein Jahr nach der Fertigstellung des Manuskripts – war eine zweite Auflage mit Verbesserungen geplant, und in der Titelei dieser findet sich Blochs Bestimmung, dass mit dieser nun *Geist der Utopie* „erst [...] in endgültiger, systematischer Form“ erschienen sei, und die erste Fassung „lediglich als vorläufige Fixierung, als gedrucktes Konzept zu betrachten“ sei.¹⁴ Die zweite Fassung von 1923 stellt demnach das abgeschlossene frühe Hauptwerk dar, auch wenn Bloch mit der späteren Entscheidung, die erste Fassung von 1918 als Faksimile in die Gesamtausgabe aufzunehmen, deren Eigenständigkeit zu unterstreichen scheint. Von beiden Fassungen abzuheben ist die bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung (*GdU-C*), die 1964 in der Gesamtausgabe erschien: Die vorgenommenen Änderungen sind vorläufig nicht datierbar und somit möglicherweise auf spätere Entwicklungen der Bloch'schen Philosophie zurückzuführen, wodurch die Fassung einen Teil ihrer Abbildungskraft des *frühen* Denkens Blochs verliert. Da, aus oben ausgeführten Überlegungen, in vorliegender Arbeit das Frühwerk Blochs isoliert Gegenstand der Untersuchung sein soll, wird der Text von *GdU-B* als intendiertes abgeschlossenes frühes Hauptwerk zur Grundlage genommen. Da *GdU-A* sowohl als wichtiges Dokument zur Werkgenese von *GdU-B* zu betrachten ist, als auch

13 Der zweiten Fassung.

14 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, Berlin 1923, Titelei. Im Folgenden *GdU-B*.

als eigenständiges Frühwerk aufgefasst werden kann, wird es ebenfalls berücksichtigt, wenn sich die Fassungen unterscheiden. Bemerkenswerte Unterschiede zu *GdU-C* werden, der Vollständigkeit halber, erwähnt, jedoch im Allgemeinen nicht näher kommentiert.

Im Folgenden werden zunächst einige Vorbemerkungen zur Methodik der Arbeit und dem zugrunde liegenden Material getroffen. Daran schließt sich im Hauptteil der Kommentar der Einleitung der „Theorie der Musik“, deren ersten Unterkapitels „Der Gebrauch und die Dichtung“ und des abschließenden Abschnitts „Über das Ding an sich“ an. Zum Schluss sollen die Ergebnisse gebündelt und ein Fazit gezogen werden.

Methodik und Material

Methodik: Der philologische Kommentar

Musikästhetischer, und damit philosophischer Diskurs lässt sich als eine ständige Wechselwirkung zwischen Interpretation und Argumentation betrachten. Positionen werden argumentativ dargelegt, dann von anderen Diskursteilnehmern interpretiert und schließlich wird mit neuen Argumentationen auf sie reagiert, womit sich der Zirkel schließt.¹⁵ Einen wichtigen Beitrag zu diesem Prozess leisten philologische Kommentare, die der Interpretation von Diskursbeiträgen Vorschub leisten, indem sie den Texten Erläuterungen anbei stellen, etwa zu Entstehung, Kontext, Begriffen, Bezügen oder Verweisen. Im Falle der musikästhetischen Passagen von *Geist der Utopie*, die Gegenstand dieser Arbeit sind, erfordert das Erarbeiten eines nützlichen Kommentars eine Reihe sowohl philologischer, philosophischer als auch musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Methoden. Dabei wird im Bereich der Musikwissenschaft ebenso auf ein klassisches Methodenspektrum (von den Methoden der Harmonielehre bis hin zur musikhistorischen Archivalik) zurückgegriffen wie im Bereich der Philosophie (von der Hermeneutik über Intertextualität bis hin zur Logik).

Die übergeordnete Arbeitsweise dieser Abhandlung ist der philologische Kommentar, den die übrigen Methoden stützen. Während auf diese an jeweiliger Stelle in angemessenem Rahmen eingegangen wird, soll die Methode des Kommentars aufgrund ihrer zentralen Bedeutung für die vorliegende Arbeit in gebotener Kürze vorab dargestellt werden. Auch wenn die Geschichte des Kommentars im Sinn der Erläuterung einer Schrift bis ins dritte Jahrhundert vor Christus zurückgeht, existiert keine einheitliche

15 Vgl. Helmut Linneweber-Lammerskitten und Georg Mohr (Hg.), *Interpretation und Argument*, Würzburg 2002, S. 1.

Theorie des Kommentars.¹⁶ Der Kommentar, seine Methoden und Funktionen, sein Potenzial und seine Grenzen, unterliegt einem historischen Diskurs, der einen (vorläufigen) Höhepunkt wohl 1992 in einer internationalen Tagung in Hamburg fand, deren über 60 Vorträge ein Jahr später veröffentlicht wurden. Auf dem „Internationalen Kolloquium über Kommentierungsverfahren und Kommentarformen“ wurden unter anderem Vorschläge für Definitionen, methodische Grundsätze und Arbeitsweisen diskutiert.¹⁷ Eine der zentralen Schwierigkeiten in der Bestimmung des Kommentars ist dessen Einordnung zwischen Edition und Interpretation, mit denen gemeinsam er die drei grundsätzlichen Formen einer Textkommentierung bildet. In einer späteren Publikation konstatiert Marita Matheijssen, dass diese drei Formen zunächst „geräuschlos ineinanderzugreifen [scheinen]“, bietet aber auch eine Methode zur Abgrenzung:

Nur bei genauerer Betrachtung der jeweiligen Zielvorstellung und der ihnen zugrunde liegenden methodischen Vorstellungen lassen sich die Grenzen etwas schärfer ziehen.¹⁸

In ihren Zielen unterscheiden sich Edition, Kommentar und Interpretation wohl am deutlichsten. So ist nach Matheijssen „in erster Linie Aufgabe des Editors, historische Texte in materieller Hinsicht verfügbar zu machen und zu halten“, sowie die „Wiederherstellung der historischen Authentizität“.

16 Vgl. Hans G. Senger, „Der Kommentar als hermeneutisches Problem“, in: Winfried Woesler (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 62–75, hier S. 65 und 63. Zur Geschichte des Kommentars siehe im gleichen Band Hans-Gert Roloff, „Zur Geschichte des editorischen Kommentars“, in: Woesler (Hg.), *editio* 7, S. 1–17.

17 Vgl. Gunter Martens (Hg.), *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition* (= Beihefte zu *editio* 5), Tübingen 1993, IX. In diesem Band fanden praxisorientierte Beiträge Eingang, die eher theoriebildenden Beiträgen in Woesler (Hg.), *editio* 7.

18 Marita Mathijssen, „Die ‚sieben Todsünden‘ des Kommentars“, aus dem Niederländischen übersetzt von Christel Captijn-Müller, in: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.), *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 245–261, hier S. 247.

tät der Texte“.¹⁹ Winfried Woesler hebt die Zielvorstellung der Edition von der des Kommentars ab:

Wie es Hauptaufgabe des Editors ist, historische Texte in ihrer ursprünglichen, d. h. unverfälschten Gestalt zu präsentieren, so ist es Hauptaufgabe des Kommentators, zu sorgen, daß diese Texte heute, in einer veränderten Gegenwart, verstanden werden [...].²⁰

Über diesen Zweck des Kommentars herrscht weitgehende Einigkeit. Mathijsen führt dazu aus:

Konsens besteht [...] darin, daß das Ziel des Kommentators sein soll, Texte für den Leser zugänglich zu machen. Der Kommentator soll das literarische Werk auf der Ebene der Sprache, der Grammatik, der Bildlichkeit und des Stils, der Struktur und des Genres erschließen, er sollte darüber hinaus auch die Referentialität eines Textes untersuchen. Er muß die Kenntnisse und Annahmen, auf denen das Werk beruht, verdeutlichen und über die hinter ihm verborgene Mentalität Rechenschaft ablegen.²¹

Kommentare sollen über das rein editorische hinaus eine erläuternde Funktion haben, die sich jedoch, wie Waltraud Hagen betont, nicht nur auf reine „Erläuterungen“ begrenzt, die den „Text erhellen, ihn deutlicher, klarer und damit besser verstehbar machen“ sollen, sondern auch „Aus-sagen *über* den Text, etwa über dessen gedankliche Hintergründe bis zur Exegese und zur Interpretation beinhalten kann.“²² Dementsprechend sind nach Mathijsen die „Zielvorstellungen des Interpreten [...] mit denen des Kommentators eng verwandt“.²³ Die Ziele des Interpretierenden

19 Ebd.

20 Winfried Woesler, „Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars“, in: ders. (Hg.), *editio* 7, S. 18–35, hier S. 19.

21 Mathijsen, „Die ‚sieben Todsünden‘ des Kommentars“, S. 248.

22 Waltraud Hagen, „Textkonstitution und Erläuterungspraxis – ein methodischer Zusammenhang“, in: Woesler (Hg.), *editio* 7, S. 171–180, hier S. 171.

23 Mathijsen, „Die ‚sieben Todsünden‘ des Kommentars“, S. 248.

gehen jedoch über die des Kommentators hinaus, da er nicht nur dem Textverständnis zuarbeitet, sondern auch eine Einordnung in größere literarische und kontextuelle Zusammenhänge herzustellen versucht. Edition, Kommentar und Interpretation bedingen sich gegenseitig und lassen sich nicht sinnvoll isoliert voneinander betreiben: Sowie die Interpretation auf einer in Edition und Kommentar erarbeiteten Basis aufbaut, ist deren Errichtung wiederum nicht ohne Textverständnis zu leisten.²⁴ Dass gerade der Kommentar ohne interpretatorischen Anteil nicht denkbar ist, halten Dirk Grathoff und Gerhard Kraiker fest:

Denn eine Textinterpretation ist natürlich die unabdingbare Voraussetzung für jede nachfolgende Kommentierungsarbeit, und zwar schon für die Feststellung der Kommentarbedürftigkeit, ohne die Interpretation wird der Kommentar nicht möglich, der sich selbst dann in seiner Darstellungsform der interpretierenden Auslegung zu enthalten hat.²⁵

Hier wird jedoch ebenfalls deutlich, dass einem Kommentar zwar eine Interpretation vorausgehen muss, die sich zwangsläufig im Kommentar niederschlägt, dieser Niederschlag jedoch so gering wie möglich bleiben oder, wie etwa Jens Stüben vorschlägt, vielmehr dem Leser transparent gemacht und so zur Beurteilung überlassen werden sollte.²⁶

Die Differenzierung von Edition, Kommentar und Interpretation anhand ihrer Methoden schwingt in der Darstellung der unterschiedlichen Zielsetzungen bereits mit. Während sich die Arbeitsweisen weitgehend überschneiden, sind Auswahl und Interpretation der Quellen teilweise verschieden. In der Edition erfolgen sie immer in Hinblick auf die Erstellung einer authentischen Textfassung, sodass möglichst sichere Quellen mit direktem Bezug auf den zu editierenden Text im Fokus stehen, die möglichst präzise transkribiert, kollationiert und in ihrer Bedeutung

24 Vgl. ebd.

25 Dirk Grathoff und Gerhard Kraiker, „Die Kommentierung als interdisziplinäre Forschungsaufgabe am Beispiel der Carl von Ossietzky- und Kurt Tucholsky-Gesamtausgaben“, in: Martens (Hg.), *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen*, S. 108–116, hier S. 115.

26 Vgl. Jens Stüben, „Interpretation statt Kommentar“, in: Martens (Hg.), *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen*, S. 99–107, hier S. 106.

für die Textbildung interpretiert werden müssen. Kommentare hingegen erweitern den Blick auf die zeitliche, räumliche und geistige Umgebung des kommentierten Werkes und müssen dementsprechend eine große Literaturfülle als relevant in Betracht ziehen. Zudem berücksichtigen sie die bisherige Editions-, Kommentierungs- und Interpretationshistorie und lassen deren Ergebnisse einfließen.²⁷ Der Kommentar bleibt erklärend und möglichst belegbar. Die Interpretation versucht im zu interpretierenden Werk durch Analyse die hinter dem Text stehende Bedeutung innerhalb größerer, komplexer Zusammenhänge – sowohl innerhalb der Entstehungszeit, als auch in der jeweiligen historischen Entwicklung – zu ergründen, wobei sie durchaus von Belegbarkeit abrücken und auf bloße Plausibilität setzen kann.²⁸

Wie in der Betrachtung der Zielsetzung bereits gezeigt, können trotz fehlender einheitlicher Theorie Anforderungen, Methoden und Eigenschaften eines guten Kommentars konsensual nachgezeichnet werden. So beschreibt Hans G. Senger vier elementare Typen des Kommentars:

1. die Textkommentierung durch Sacherläuterungen in Anmerkungs- teilen, wie sie vor allem bei Studien- und Leseausgaben Anwendung findet [...];
2. die Kommentierweise der historisch-kritischen Editionen, bei der die Kommentierung durch sachliche und räumliche Aufteilung in mehrere Kommentare aufgelöst wird: in werk- und editionsgenetischen Bericht (Praefatio), Text-, Quellen- und Rezeptionsapparate, Adnotationen und kommentierende Register;
3. der eine Textedition ergänzende, separate Vollkommentar mit Zeilen-, Satz- oder Abschnittkommentierung, die zugleich den Gesamtzusammenhang im Auge behält, deren Verfasser nicht mit dem Editor identisch sein muß;
4. der historisch-kritische ‚Metakommentar‘, der Texterklärung aus dem Gesamthorizont schon vorliegender Kommentierungen verfolgt.²⁹

27 Vgl. Mathijsen, „Die ‚sieben Todsünden‘ des Kommentars“, S. 247 f.

28 Vgl. Woessler, „Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars“, S. 33 f.

29 Senger, „Der Kommentar als hermeneutisches Problem“, S. 68 f.

Zugleich betont Senger, dass diese Einteilung deskriptiv, aber nicht normativ ist. Eine Festlegung auf einen bestimmten Typus als „Zwang“ ablehnend, befürwortet er neue, auf diese Typen zurückgreifende und ihren jeweiligen Disziplinen angemessene Kommentarformen, wie die Integration verschiedenartiger Kommentare oder interdisziplinär kooperatives Vorgehen.³⁰ In diesem Sinne soll die vorliegende Arbeit einen tragenden Baustein zu einem wünschenswerten Vollkommentar zu *Geist der Utopie* – oder zumindest der „Philosophie der Musik“ – liefern, indem die gewählten Abschnitte aus musikwissenschaftlicher und -ästhetischer Perspektive zwar ohne Anspruch auf universelle Vollständigkeit, fachbezogen aber mit interdisziplinärem Horizont und aller zur Verfügung stehenden Akribie und Gründlichkeit kommentiert werden.

Einen umfassenden Überblick über die Leistung, die ein guter Kommentar erbringen soll, gibt Woesler. Seine „Aufgaben des heutigen Kommentars“ spiegeln die methodische Grundlage des hier angestrebten Kommentars wider. Der Autor nennt drei entscheidende Aspekte, die er mit Empfehlungen zur Methodik versieht:

1. Die Aufgaben des Kommentators
2. Der Kommentar als Ort der Begründung von Textanordnung und -konstitution
3. Der Kommentar als Ort der Vergegenwärtigung des Entstehungszusammenhangs³¹

Da für diese Arbeit der Vollkommentar Modell steht, und nicht etwa eine historisch-kritische Ausgabe, kann hier der Bereich der Textanordnung und -konstitution vernachlässigt werden – die kommentierten Texte liegen in originaler Fassung vor und werden nicht ediert. Die anderen Bereiche beinhalten jedoch für den Vollkommentar essenzielle Aufgabenbereiche und Methoden. Unter „Aufgaben des Kommentators“ formuliert Woesler zunächst, in Anknüpfung an den Konsens über den Zweck des Kommentierens, als „Hauptaufgabe des Kommentators“: „[...] das Verständnis historischer Texte heute zu ermöglichen, d. h. die zeitliche, kulturelle

30 Vgl. ebd., S. 69.

31 Woesler, „Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars“, S. 20, 23 und 25.

und geistige Distanz zu überbrücken.“³² Dafür muss der Kommentator präzise und in angemessenem Umfang den zeitlichen, gesellschaftlichen, kulturellen und fachlichen Rahmen konstruieren, der auf die Genese des kommentierten Werkes eingewirkt hat. Zu dieser Konstruktion gehören nicht nur Bedingungen auf Seiten des Verfassers, sondern auch seitens des mutmaßlich adressierten Lesers, etwa in Hinblick auf Bildungsstand, fachliches Vorwissen oder Kenntnis eines Diskurses. Bei einer „Parallelisierung von Leben und Dichtung“ sei, so Woesler, allerdings Vorsicht geboten.³³ Die zweite Aufgabe des Kommentators ist nach ihm die gründliche Recherche: Wesentliche Quellen müssen aufgespürt und kritisch ausgewertet werden.³⁴ Als dritte und vierte Aufgabe nennt Woesler einen angemessenen Umgang mit „Mehrwissen“ beziehungsweise „Wenigerwissen“ des Kommentators in Bezug auf den Autor des kommentierten Texts. Mehrwissen kann vorteilhaft sein – etwa kann mithilfe des Wissens um die weitere Entwicklung eines Autors eine Einteilung seiner Werke in Schaffensphasen erfolgen – es erfordert jedoch Vorsicht und die Berücksichtigung der Situation wie auch des Wissensstandes des Autors zum Zeitpunkt des Verfassens. Des Wenigerwissens muss sich der Kommentator stets bewusst sein, um nicht voreilig unbelegbare Annahmen und Vermutungen für Tatsache zu nehmen und dem Leser als solche zu präsentieren. Vielmehr sollten Schwierigkeiten und ungelöste Probleme zu Tage gefördert und kenntlich gemacht werden.³⁵ Zuletzt legt Woesler dem Kommentator nahe, „moderne Arbeitsformen, Untersuchungsmethoden und insbesondere auch editionswissenschaftliche Fragestellungen zu kennen“ – vor allem EDV-gestütztes wie auch interdisziplinäres, kooperatives Arbeiten hebt er hervor.³⁶

Aus den drei Aufgaben eines Kommentars folgen für Woesler acht zentrale Anforderungen, die der Kommentar erfüllen muss. Die erste Anforderung ist die Einordnung des kommentierten Werkes vor einem *fundiert* konstruierten historischen Hintergrund. Zur Bildung dieses Hin-

32 Ebd.

33 Ebd., S. 20 f.

34 Vgl. ebd., S. 21.

35 Ebd., S. 22 f.

36 Ebd., S. 23.

tergrunds wird dem Kommentator empfohlen, sich auf „Epochendarstellungen von Historikern“ zu stützen, und nicht allein auf Biografien des Autors oder fachspezifische Geschichtsschreibung.³⁷ Die zweite Anforderung betrifft Wort- und Sacherklärungen: Beide sollen den historischen Kontext des kommentierten Werkes berücksichtigen. Für Worterklärungen ist etwa die Verwendung zeitgenössischer Wörterbücher indiziert, für Sacherklärungen eine „Einarbeitung in Gebiete früheren Wissens und Pseudowissens“.³⁸ Damit verknüpft ist die dritte Forderung, die auf eine möglichst vollständige Registrierung historischer Quellen mit Bezug auf das zu kommentierende Werk (Entstehung wie Rezeption) abzielt. Die Auswahl der heranzuziehenden Quellen muss sich (auch zeitlich) an den Gegebenheiten der Werkentstehung orientieren. Eine gründliche Quellenkritik, in der unter anderem Provenienz und Autorintention beleuchtet werden, gewährleistet dabei das Abbilden des tatsächlichen historischen Hintergrunds der Entstehung und das korrekte Herstellen von Zusammenhängen. Im Kommentar selbst sollte eine authentische Wiedergabe der Quellen („wörtlicher Abdruck“) angestrebt werden, und bei Bedarf ein Quellenkommentar erfolgen.³⁹ Als vierte Anforderung nennt Woesler die Berücksichtigung der Rezeption, welche möglicherweise auf die (Weiter-)Entwicklung eines Werkes eingewirkt hat, etwa wenn Anmerkungen zu Vordruckfassungen existieren, die zu Änderungen in der endgültigen Veröffentlichung führten, oder Rezensionen spätere Fassungen beeinflussten.⁴⁰ Zum Fünften fordert Woesler die Herstellung von Transparenz der „literarischen Entwicklung oder Tätigkeit“⁴¹, wozu für ihn vor allem das Aufdecken von Parallelen und Zusammenhängen zwischen dem kommentierten Werk und anderen Quellen des Autors zählen – welche einerseits frühere Texte sein können (die sich im späteren Werk ‚wiederfinden‘), andererseits Zeugnisse wie Berichte, Briefe oder andere Aufzeichnungen. Auch stilistische und inhaltliche Änderungen zwischen verschiedenen Fassungen gleicher Schriften können durch den Abgleich

37 Ebd., S. 25.

38 Ebd., S. 26.

39 Ebd., S. 26 f.

40 Vgl. ebd., S. 28.

41 Ebd., S. 29.

mit solchen Quellen erhellt werden.⁴² Die sechste Anforderung betrifft – für Bloch-Schriften besonders entscheidend – die Intertextualität des zu kommentierenden Werkes. Nach Woesler ist „in erster Linie die Identifizierung von Vorlagen, in zweiter der Nachweis von literarischen Anregungen“⁴³ elementarer Teil des Kommentierens. Wichtigstes Mittel dazu ist die Recherche: es gilt, herauszufinden, welche Quellen dem Autor feststellbar oder theoretisch zur Verfügung standen – und ihren expliziten oder impliziten Einfluss auf das kommentierte Werk zu bestimmen. Diese Einflüsse müssen dabei nicht inhaltlicher Natur sein: Auch „Aufbau, [...] Struktur, [...] stilistische Eigenheiten“⁴⁴ können intertextuell geprägt sein. Woesler hebt jedoch hervor, dass eine gefundene Parallele nicht unbedingt die Lektüre eines bestimmten Werkes durch den Autor voraussetzt. Sie kann ebenso mittelbar, durch weitere Quellen kolportiert, in das Werk Eingang gefunden haben.⁴⁵ Als Siebtes weist Woesler auf die Bedeutung des ideen- und geistesgeschichtlichen Hintergrunds hin, der „sich bis in die Wort- und Begriffserklärungen“ auswirke.⁴⁶ Die achte und letzte Anforderung ist formaler Natur: Für die verschiedenen Kommentarformen gelten nach Woesler verschiedene gestalterische Kriterien. Vom Vollkommentar fordert er „eine benutzerfreundliche Gliederung, Kolumnentitel, Register und Bezugs- und Verweissystem, das sich möglichst auf den ‚Edierten Text‘ bezieht“ sowie „argumentativen Stil“, dem folgend „Ergebnisse vorab zusammenfassend mitgeteilt und dann detailliert dargestellt und begründet werden.“⁴⁷

Die besondere Rolle, die das Kommentieren in der Philosophie einnimmt, liegt in der Selbstreferenzialität philosophischer Diskurse: Philosophische Gedanken, ob in Wort oder Schrift, beziehen sich in großen Teilen auf andere philosophische Gedanken. Jede Auseinandersetzung mit philosophischen Schriften ist dadurch im Prinzip bereits selbst ein Kommentar – in den Worten Jörg Jantzens: „Philosophie besteht in

42 Vgl. ebd., S. 29 f.

43 Ebd., S. 30.

44 Ebd., S. 32.

45 Vgl. ebd., S. 30 ff.

46 Ebd., S. 33.

47 Ebd.

gewisser Weise im Kommentieren philosophischer Texte.⁴⁸ Geschichtlich schlägt sich dies in der langen philosophischen Tradition des Kommentierens nieder, das von der griechischen Antike über die Scholastik des Mittelalters bis in die Neuzeit gängige Praxis war. Diesem historischen Kommentieren war gemein, dass es eine „autoritativ“ im kommentierten Text liegende Wahrheit annahm, die es aufzudecken und zu erklären galt („exponenda est“).⁴⁹ Mit dem später einsetzenden, nicht zuletzt durch Immanuel Kants Kritik beförderten Paradigmenwechsel vom *Erklären* zur Forderung nach dem *Begründen* philosophischer Erkenntnis, verlor der Kommentar seine Bedeutung und wurde durch die argumentative Auseinandersetzung mit philosophischen Schriften mittels der Interpretation ersetzt. Diese hebt sich nach Jantzen vom Kommentar dadurch ab, dass sie „genuin der Ort und nicht bloß die Explikation von verfaßter Wahrheit zu sein“ beansprucht.⁵⁰ Das neue Verfahren leistete der historisch-kritischen Editionstechnik Vorschub, in der die objektive (Re-)Konstruktion der bearbeiteten Texte zum Ziel wurde, allenfalls mit „erklärenden Anmerkungen“ versehen, die sich auf das bloße Aufzeigen von Zitaten und Anspielungen beschränkten.⁵¹ Diese Technik stößt jedoch an Grenzen, die Jantzen in zwei Grundproblemen manifestiert sieht. Das erste Problem ist der Erklärungsbedarf, der von verwendeten Begriffen, aber auch Hypothesen ausgeht, deren Bedeutung und Bezüge selbst im historischen Kontext nicht eindeutig festzuschreiben ist – etwa, weil schon zur Zeit der Verwendung Unklarheit und Uneinigkeit darüber herrschte. Dieser Umstand führt dazu, dass bei manchen Begriffen und Hypothesen „die Bereitstellung ganzer Theorien“ von Nöten sein kann, um sich ihnen anzunähern.⁵² Als zweites Problem – neben diesen „text- und literaturimmanenten Problemen“ – nennt Jantzen das in philosophischen (und ande-

48 Jörg Jantzen, „Philosophie im Kontext der Wissenschaft. Die Probleme der Kommentierung von Schellings naturphilosophischen Schriften“, in: Woesler (Hg.), *editio* 7, S. 181–193, hier S. 181.

49 Ebd., S. 182.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 183.

52 Ebd., S. 190.

ren wissenschaftlichen) Schriften essenzielle Verhältnis des untersuchten Texts zur tatsächlichen *Wirklichkeit*, das editorisch nicht unbeachtet bleiben sollte.⁵³ Der Lösungsansatz, um diesen Problemen beizukommen, ist der Kommentar: Denn seine Aufgabe ist nicht nur die Bereitstellung von Quellen und Literatur, sondern darüber hinaus „Gedankengänge, Überlegungen, Argumentationen, Behauptungen usw. als solche verständlich, plausibel zu machen oder doch wenigstens so erscheinen zu lassen“.⁵⁴

Die hier genannten Ausführungen aus allgemein philologischer wie auch aus spezifisch philosophischer Perspektive sollen der vorliegenden Arbeit als methodische Leitlinien dienen. Die Kommentarform wird dabei nicht als starres Gerüst verstanden, sondern als flexibles Konzept mit dem Ziel, dem Textverständnis Vorschub zu leisten. Der historische, intertextuelle, ideengeschichtliche, wissenschaftliche und biografische Hintergrund soll bei Bedarf zweckmäßig bereitgestellt werden. Darüber hinaus sollen theoretische und intertextuelle Bezüge beleuchtet, Begriffe systematisch und geschichtlich untersucht, Argumentationen aufgeschlüsselt und nachvollzogen werden. Wenn es dem Verständnis dient oder vorausgesetzt ist, sollen jedoch auch (vorsichtige) Interpretationsansätze unternommen und transparent gemacht werden. Gerade in *Geist der Utopie* sind, durch den expressionistischen Stil bedingt, einige Passagen nicht durch Wort-für-Wort-Analyse zu erfassen, sondern müssen in einem größeren Zusammenhang und unter mittels Interpretation zu bestimmenden Prämissen gelesen werden, die erst anschließend wiederum durch detaillierte Untersuchungen unterstützt werden können. Die für das Kommentieren notwendigen Arbeiten bedienen sich angemessener, moderner Methoden: Allgemeine Recherche und die Untersuchung intertextueller Zusammenhänge (die Bloch nur selten explizit ausweist) etwa profitieren von den Möglichkeiten der modernen Informationstechnik und fortschreitender Digitalisierung. Zeitgenössische Dokumente in Form von Scans, aber auch Kataloge und Findbücher von Archiven und Bibliotheken stehen zunehmend auf öffentlichen oder institutionellen Plattformen zur Verfügung. Die Verbindung fachspezifischer Methoden,

53 Ebd.

54 Ebd., S. 192.

unter anderem philologischer, philosophischer oder musikwissenschaftlicher Provenienz, ermöglicht das Verständnis der von Bloch interdisziplinär angelegten Texte.

Material: Die drei Fassungen von *Geist der Utopie*

Wie im Abschnitt „Methoden“ dargelegt wurde, hat die vorliegende Arbeit einen möglichst textnahen Kommentar der ausgewählten Schriftabschnitte zum Ziel. Deshalb bildet der originale Text von *Geist der Utopie* die wesentliche Arbeitsgrundlage. Die Arbeitsweise des Kommentars führt, gerade bei Blochs expressionistischem Sprachgebrauch sowie seiner dichten Intertextualität, jedoch zu der Notwendigkeit, weitere Quellen heranzuziehen, sei es zur Herstellung des Kontexts und des Verständnisses halber, sei es um Aussagen, Thesen und Argumente zu überprüfen oder sei es um Zitate und Bezugnahmen zu identifizieren. Während auf die herangezogenen Quellen an den jeweiligen Stellen im Kommentar näher eingegangen wird, erfolgen zum kommentierten Werk *Geist der Utopie* an dieser Stelle vorab einige allgemeine Anmerkungen.

Zuvor einige Hinweise zur Quellenarbeit insgesamt. Grundsätzlich wurde zur Überprüfung von Anführungen oder intertextuellen Bezügen Blochs versucht, die Quelle der Bezüge möglichst präzise zu bestimmen. Zwar ist es zumeist nicht möglich, *genau* die Quelle zu ermitteln, die Bloch beim Schreiben von *Geist der Utopie* vorlag (etwa bei verschiedenen Auflagen und Fassungen von Schriften oder Aufsätzen, die in mehreren Veröffentlichungen erschienen sind), doch kann oft eingegrenzt werden. So kommen etwa nur Quellen infrage, die Bloch zum Zeitpunkt des Verfassens von *GdU-A* beziehungsweise *GdU-B* bereits zur Verfügung gestanden haben *können*. Bei der Auswahl zwischen mehreren möglichen Auflagen wurde, wenn keine weiteren Anhaltspunkte vorlagen, zugunsten der jüngsten, vor Niederschrift der betreffenden *GdU*-Fassung erschienenen Ausgabe entschieden. Dank zugenommener Digitalisierung und öffentlicher Verbreitung von Texten und Musikalien über das Internet stehen bei der Auswahl oft verschiedene Fassungen bis hin zu Originalausgaben und Erstauflagen zur Verfügung.

Zitate aller Art wurden in ihrer Erscheinung vereinheitlicht, wobei gelegentlich drucktechnische Eigenheiten der Vorlagen verloren gehen. Hervorhebungen, die in Vorlagen kursiv oder gesperrt dargestellt sind, wurden in der vorliegenden Arbeit grundsätzlich kursiv gesetzt.⁵⁵ Zitierte Anführungszeichen wurden zu deutschen Anführungszeichen vereinheitlicht, Striche über der Länge eines Halbgeviertstrichs auf diesen verkürzt. Absätze, eingezogen oder mit Zeilenumbruch, werden entweder als solche formatiert wiedergegeben, oder mithilfe des Absatzzeichens (¶) gekennzeichnet. Im Übrigen wurden Zitate originalgetreu übernommen, sowohl in Interpunktion, als auch orthografisch und in Bezug auf Schreibereigenheiten. Sind Zitate mit Zeilenangaben versehen, wird, soweit im Original keine Zeilennummerierung vorhanden ist, von Beginn der jeweiligen Seite des Originals gezählt. Überschriften gehen in die Zählung ein, während Leerzeilen, Marginalien, alleinstehende Symbole (wie Asteriske) und Fußnoten ausgelassen werden.

Die drei Fassungen von *Geist der Utopie* entstanden in jeweils eigenem biografischen wie zeitgeschichtlichen Kontext, und so sind auch die vorgenommenen Korrekturen vor jeweils verschiedenem Hintergrund zu betrachten: *GdU-A* verfasste Bloch als geplantes erstes Hauptwerk während des Ersten Weltkriegs, zuletzt unter ärmlichen Bedingungen im Schweizer Exil, mit seiner kranken Frau Else an seiner Seite. Nach Elses Tod 1921 reduzierte er sein Schaffen, dennoch arbeitete er in der Nachkriegszeit an einer verbesserten Fassung von *Geist der Utopie*, die schließlich 1923 in Berlin erschien. Als Bloch um 1960 begann, zusammen mit Siegfried Unseld, an einer Werkausgabe zu arbeiten, lag zwischen der geplanten Überarbeitung der zweiten Fassung und dem Original nicht nur der historische (und zivilisatorische) wie biografische tiefe Einschnitt des Zweiten Weltkrieges, nach dem sich Bloch in einer völlig neuen Lebenssituation wiederfand, sondern das Erscheinen des umfangreichen dreibändigen Buchs *Das Prinzip Hoffnung*, das nun die Stelle des Hauptwerks einnahm. Sowohl für die Interpretation der einzelnen Fassungen, als auch für den diese Interpretation vorbereitenden Kommentar bilden die Hintergründe der Werkgenese und -entwicklung einen wichtigen Rahmen. Deshalb soll die Entstehung der drei Fassungen hier in einigen Strichen mithilfe zeitge-

55 In *GdU-A* und *GdU-B* etwa sind Hervorhebungen gesperrt, in *GdU-C* kursiv gesetzt.

nössischer Dokumente skizziert werden, wobei der biografische Rahmen zugunsten der Werkorientierung schlank gehalten wird, unter Verweis auf die zur Verfügung stehende entsprechende Literatur.

GdU-A

Seiner Einleitung „Absicht“ hat Bloch den Entstehungszeitraum von *GdU-A* gegenübergestellt: „begonnen April 1915, abgeschlossen Mai 1917“.⁵⁶ Dieser Zeitrahmen findet etwa Bestätigung in Briefen Blochs an George Lukács sowie Johann W. Muehlon, die zudem Informationen über Entstehungsprozess und -umstände geben. Am 25. März 1915 schrieb Bloch aus seinem neuen Heim in Garmisch an Lukács und gab neben Details zur Einrichtung der neuen Wohnung als Ausgleich zur Umzugstätigkeit das literarische Schaffen an. Er habe seine „lange projektierte Arbeit: ‚Über die Erzeugung des Ornaments‘ begonnen“.⁵⁷ Dies ist die erste Erwähnung eines späteren Teils von *Geist der Utopie*. Dieses scheint Bloch zunächst als Kompilation bisher verfasster Aufsätze und Essays geplant zu haben, denn kurze Zeit später nennt er Lukács den Bestimmungsort des „Ornament“-Aufsatzes:

Ich möchte nämlich gleich nach Kriegsschluß bei Kurt Wolff ein Buch herausgeben, scheinbar zu bunt, aber im ganzen doch weißes Licht, Titel: Die Erzeugung des Ornaments (fühlbar mehrsinnig). Gesammelte Essays. Inhalt: 1. Über den Kaufmann; 2. Negerplastik, 3. Die Erzeugung des Ornaments; 4. Über den Irrsinn; 5. Die Musik im Kino; 6. Rich[ard] Strauss oder die Grenzen zwischen der Melodik und Symphonik; 7. Jakobe Salomon: Ein Dialog; 8. Der undiskutierbare Krieg, 9. Über Don Quixote und das abstrakte Apriori; 10. Die geheime Deutung der Bibel; 11. Historisch – kritischer Exkurs zur Philosophie; 12. Vorbereitungen; 13. Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage. – Das wird sicher rasch berühmt werden, und einiges ist noch zu schreiben. Dann werde ich erst die Logik und Er-

56 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München, Leipzig 1918, S. 8. Im Folgenden *GdU-A*.

57 Ders., „Brief vom 25.3.1915 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 145–147, hier S. 146. Zum begriffssgeschichtlichen Kontext des Ornaments siehe in der vorl. Arbeit S. 79 ff.

kennnistheorie gesondert bei Siebeck herausgeben. Wie findest Du die Zusammenstellung in diesen meinen Parerga?⁵⁸

Diese selbstbewusste Briefstelle gibt gleich mehrere Hinweise. Zunächst konkretisiert sich hier erstmals Blochs Bestreben, Bücher zu veröffentlichen – eine Essaysammlung sowie ein Band über Logik und Erkenntnislehre. Während Bloch zwar in den nächsten Jahren stetig, wenn auch mit anscheinend abnehmender Motivation, an der „Logik“ weiterarbeitete, erschien der letztgenannte Band nie. Unter den aufgezählten Aufsätzen finden sich jedoch Titel, die später *Geist der Utopie* maßgeblich konstituieren sollten: „Die Erzeugung des Ornaments“ und „Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage“ sind zentrale Teile des Werkes und auch ein Abschnitt über Don Quixote findet Eingang, Richard Strauss spielt zumindest am Rande eine Rolle.⁵⁹ Auch Einflüsse weiterer der – zum Teil bereits veröffentlichten – Aufsätze sind feststellbar.⁶⁰ Dennoch ist Blochs Konzept nur eine vorläufige Skizze: Aus dem projektierten Buch, zu diesem Zeitpunkt jedoch noch als Beiwerk („Parerga“) zu Logik und Erkenntnislehre konzipiert, ging in den nächsten Jahren das Hauptwerk *Geist der Utopie* hervor, wohingegen die Idee einer expliziten Essaysammlung erst 1923 in *Durch die Wüste* umgesetzt wurde.⁶¹ Die geplante Anlage des Bandes erfuhr jedoch noch einige Änderungen, wie ein späterer⁶² Brief dokumentiert:

58 Ernst Bloch, „Brief vom 17.5.1915 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 150–153, hier S. 151. Weder Kurt Wolff, 1915 Besitzer des Rowohlt- und ab 1917 auch des Hyperion-Verlags (vgl. ebd.), noch Paul Siebeck verlegten letztlich die geplanten Schriften Blochs. Erläuterungen zu den jeweiligen genannten Titeln geben Arno Münster und Hanna Gekle in ihren Anmerkungen zum Brief, siehe ebd., S. 152.

59 Vgl. ebd.

60 Zum Beispiel der Essay über „Die Melodie im Kino“, der in der Zeitschrift *Die Argonauten* erschien, siehe hierzu in der vorl. Arbeit, S. 138.

61 Mit „Parerga“ lehnt sich Bloch möglicherweise an Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* an (vgl. Bloch, „Brief vom 17.5.1915 an Georg Lukács“, S. 152), oder auch an Strauss’ *Parergon zur Sinfonia Domestica*.

62 Obwohl der Brief laut Briefausgabe auf den 5.8. (ohne Jahresangabe) datiert ist, sehen die Herausgeber in der zitierten Passage der Anlage des geplanten Buches „zweifelsfrei“ erwiesen, „daß er [der Brief] in direktem Anschluß an den vorherigen Brief [vom 17.5.],

Ich schreibe gegenwärtig einen kleinen Essay über Alexander den Großen; es ist klar, worüber er geht. Sonst steckt in dem Band nur noch und dies ist endgültig: 1. Negerplastik; 2. Über Alexander den Großen; 3. Ornament; 4. Krieg; 5. Jakobe; 6. Don Quixote; 7. J.S. Bach oder die wahrhaft christliche Melodie; 8. Der Rang der Hegelschen Philosophie.⁶³

Einen musikalischen Teil zu Johann Sebastian Bach erwähnt Bloch ebenfalls in einem Brief aus dem Juni:

Ich schreibe jetzt die Musik, da wird ein ungeheurer Gedanke drin stecken, den Du noch nicht kennst. (Titel: „J.S. Bach oder die doppelte Ordnung der Melodik.“ Gustav Mahlers Andenken gewidmet). Morgen schicke ich Dir das Ornament zu.⁶⁴

Bloch war nun also endgültig in den Schaffensprozess eingetreten. Dabei schrieb er nicht nur, sondern suchte offenbar in Lukács auch einen kritischen Leser seiner Manuskripte. Dass sich sein Projekt der „Musik“ in kurzer Zeit über eine Abhandlung zu Bach hinaus ausgeweitet hatte, belegt ein Brief Blochs aus dem September:

Ich arbeitete bis vor drei Wochen immer noch Musik, stehe jetzt auf S. 94, es wird im ganzen 110 Maschinenseiten geben. s. weiter Beilage!⁶⁵

In der angekündigten Beilage gibt er einige Details über das Skript preis:

Es zerfällt in Abschnitte, deren Titel sind ((d.h. der erste Abschnitt hat keinen Titel – (doch, er hat einen Titel, wie ich jetzt sehe), er geht über die scheinbar unendliche Linie in der Musik, über ihren „Fortschritt“, in dem

also 1915, geschrieben worden sein muß.“ (Ders., „Brief [vom 5.8.1915] an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 153–156, hier S. 155.)

63 Ebd., S. 154.

64 Ernst Bloch, „Brief vom 5.6.1915 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 157.

65 Ders., „Brief vom 10.9.1915 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 160–162, hier S. 161.

scheinbar alles fortschreitet und jeweils inkommensurabel weggespült wird auch die Probleme und Formaprioritäten)):

1. Was unter musikalischem Fortschritt zu verstehen sei.
2. Der Kampf des *trouver* und des *construer*.
3. Der Teppich der Liedoper und der Fuge.
4. Die Ereignisform der Handlungsoper, der transzendenten *Oper* und der Symphonie.
5. Über den Ausdruck, die Regel der Verknüpfung und den Gegenstand der Musik.

Aber das sagt ja wenig von dem, was drin steht, es kreuzen sich darunter viele Einzeldispositionen, die erst im letzten Abschnitt ans offizielle Wort ihrer Reife treten.⁶⁶

Auch wenn die Anlage der „Musik“ noch deutlich von der endgültigen abweicht, sind doch zentrale Themenkomplexe andeutende Begriffe wie der „transzendenten Oper“ oder des „Teppichs“ bereits vorhanden. Sowohl die Konturen der „Musik“, als auch des gesamten Bandes nehmen im Verlauf des folgenden Jahres zunehmend Gestalt an, wie ein Brief von August 1916 verdeutlicht:

Nächstens erscheint von mir in d. Frfr. Ztg. [der Frankfurter Zeitung] ein „Feuilleton“, eine „Plauderei“: „Ein sehr alter Krug“. Es ist angenommen. Ebenso muß in den nächsten Tagen das „Zeit-Echo“ herauskommen, in dem eine Chose von mir steht: „Das südliche Berlin“. Ich habe übrigens an das „Reich“, das Bernus herausgibt (endlich George + Steiner) den Schluß der Musik geschickt, weiß nicht, ob angenommen; an die Weißen Blätter: „Die Juden“, an die Rundschau: „der Alexanderzug“, beides Teile aus dem Buch, weiß ebenfalls nicht, ob angenommen. Übrigens, das Buch jetzt völlig umdisponiert; es ist ganz einheitlich alles vom Ornament bis zur Frage in einen politisch – soziolog[isch] – gesch[ichts]philos[ophisch] – apokalyptischen Rahmen (d.h. Die menschl[iche] Arbeit usw. geteilt) gestellt und zusammengehalten. Das Ornament vollkommen neu geschrieben, nur noch fünf Seiten von der ersten schlechten Fassung sind erhalten geblieben [...]. Bitte schreibe mir auch, ob Du die Meinung der Ritook

66 Ebd. Hervorhebung im Original.

teilst, daß die „Frage“ so nicht bleiben sollte, so „unausgearbeitet“. [...] Und noch etwas: hier schicke ich Dir die Kritik der Musik ((die übrigens jetzt „Philos[ophie] der Musik“ heißt und noch einen großen Passus (rein musiktechnisch) über Tristan und Parsifal, über die Frage der Operndichtung (was kann die Musik einem „Musikdrama“ an Mythischem geben) und vor allem über den zentralen Ortsbegriff der Musik (anschließend an Rhythmus) dazu erhalten hat)), also die Kritik von Weber.⁶⁷

Es ist zu erkennen, dass das Konzept des Buches sich gewandelt hat: Statt bloß Essays aneinanderzureihen, hat Bloch nun einen umfassenden Rahmen entworfen und die einzelnen Elemente in diesen eingepasst. Seiner „Musik“, die stetig an Umfang zugenommen hat – er nennt etwa Passagen zu Wagner – hat er nun den endgültigen Titel „Zur Philosophie der Musik“ gegeben. Über das Schreiben hinaus hatte Bloch offenbar damit begonnen, Teile des geplanten Werks zu verschicken. Einerseits auf der Suche nach kritischer Rückmeldung, wie er sie von Lukács erbat – und, wie zu entnehmen ist, etwa von Emma Ritoók erhielt –⁶⁸, andererseits wohl zur Positionierung in der Öffentlichkeit durch Vorabdrucke in angesehenen Zeitschriften. Auch bekannte Namen finden sich unter den „frühen“ Lesern der Manuskripte: Bloch erwähnt die Kritik Max Webers, unter anderem am „Hellhören“, zu der er sich im Weiteren ablehnend äußert, benennt aber auch Georg Simmel und Otto Klemperer:

Auch Simmel hat übrigens die Musik gelesen und Feuchtwanger geantwortet: „Trotz des vielen Unverständlichen und sehr Subjektiven, Phantastischen und Unorganischen finde ich diese Arbeit doch so interessant und originell, daß usw.“ – ich finde, daß die Ausstellungen doch selbst von Simmels Voraussetzungen aus ein großes Lob sind. Aber Simmel betonte

67 Ernst Bloch, „Brief vom 16.8.1916 an Georg Lukács“, in: Bloch u.a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 166–171, hier S. 168. Einige der Einsendungen Blochs wurden veröffentlicht, wie etwa „Ein alter Krug“, „Das südliche Berlin“ und „Der Alexanderzug“, andere hingegen nicht. (Vgl. ebd., S. 170.)

68 Es ist wohl die Philosophin Emma Ritoók gemeint, eine gemeinsame Bekannte Blochs und Lukács, die Blochs Ansätzen kritisch gegenüberstand. (Vgl. Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, London, Basingstoke 1982, S. 34.)

seine musiktechnische Inkompetenz und bat, die Arbeit an den Wiesbadener Hofkapellmeister Klemperer schicken zu können. Der hat nur einen Fehler entdeckt: nämlich, daß ich sage, Beethoven hätte die Synkope *erfunden*. So bin ich also beruhigt.⁶⁹

Diese Leserschaft kam durch das Bemühen zustande, die Schrift vom renommierten Münchner Verlag Duncker & Humblot drucken zu lassen. Simmel wurde wohl als philosophischer Experte vom Verlagslektor Ludwig Feuchtwanger um eine Einschätzung gebeten, und dieser hatte wiederum, nach letztlich affirmativer Rückmeldung, mit Klemperer einen weiteren Experten für den „Musik“-Teil herangezogen. Wie sich später herausstellte, hatte auch Weber, dem Bloch im Brief an Lukács größtes Unverständnis vorwirft, die Veröffentlichung befürwortet. Mit diesen drei prominenten Fürsprechern rückte eine Publikation bei Duncker & Humblot in greifbare Nähe.⁷⁰ In den nächsten Monaten arbeitete Bloch an dem Buch und versuchte weiter, die bevorstehende Veröffentlichung durch Vorabdrucke zu lancieren – wie etwa dem einer „Studie über Tristan“, die er der *Frankfurter Zeitung* übersandt hatte.⁷¹ Auch war ihm offenbar immer noch an kritischen Rückmeldungen Lukács’ gelegen:

Lieber Djoury, es freut mich, Dir hier die erste Seite des Buchs zu schicken. Auf ihn [sic!] folgt: „Der Staat“. Dann als Abgesang „Der Alexanderzug“. Darauf der „Absicht entsprechend, ein zweiter, größerer Portikus vor den sieben Essays der „Selbstbegegnung“: „Kräfte und Übergang“. Ich möchte

69 Bloch, „Brief vom 16.8.1916 an Georg Lukács“, S. 169. Hervorhebungen im Original. Wie Joachim Lucchesi feststellt, lässt die Aussage Klemperers bezweifeln, ob er sich tatsächlich intensiv mit der Schrift befasst hat. (Vgl. Joachim Lucchesi, „Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik“, in: Henke/Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche*, S. 27–43, hier S. 34.)

70 Diesen Prozess schildert Horst Hansen, belegt mit zusätzlichen Zitaten von Bloch, Simmel, Klemperer und Weber in: Horst Hansen, *Die kopernikanische Wende in die Ästhetik. Ernst Bloch und der Geist seiner Zeit*, Würzburg 1998, S. 43 f. Vgl. auch Peter Zudeick, *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Bühl-Moos 1985, S. 65 f. und Karola Bloch u.a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1985, S. 713.

71 Ernst Bloch, „Postkarte vom 26.9.1916 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 175–176, hier S. 175.

Dir alles gerne schicken; aus dem letzten (Kräfte und Übergang) nur ein Satz, den ich soeben geschrieben habe zum Problem der contemporanéité der Philosophie selbst in dieser Zeit, der Dir wohlgefallen wird: „Und doch, gewiß, die Seelen sind zu leer, um noch gläubig zu sein [...]“ – Ich wollte, ich könnte Dir alles vorlesen. Es ist ein unerhörtes Buch.⁷²

Während Bloch weiterhin schrieb, befanden sich andere Teile bereits in redaktioneller Bearbeitung. So teilte er am 22. Oktober mit, er „arbeite immer noch Musik“ und schickte Lukács „den alten Krug“⁷³ im November – er hatte einen weiteren „Essay: ‚Ein Frauenbildnis‘“, begonnen, das er Else zu widmen gedachte – kündigte er seinem Briefpartner an, ihm bald „eine ‚Studie über Tristan‘, die vorerst noch auf allen Redaktionen herumfährt“, zu schicken.⁷⁴ Gegen Dezember war der Druck beschlossene Sache. Euphorisch und selbstsicher berichtete Bloch:

Mein Buch wird jetzt begonnen zu drucken. Vertraglich ist ausgemacht, daß die Sache, mag Krieg sein oder nicht, unbedingt Herbst 1917 erscheinen wird. Feuchtwanger wird schon vorher eine Reklame à la Strauss bei den besseren Redaktionen machen; es soll schon vorher davon gesprochen werden, um den Ruhm zu erzwingen, wir müssen mindestens so viele Auflagen in einem Jahr wie der „Golem“ haben. E. R. Weiß wird den Einband zeichnen; das ganz Unerwartete und Großartige ist, daß Duncker und Humblot davon überzeugt sind, der Wirkung nach eine Bombensache

72 Ders., „Briefkarte [undatiert, vermutlich 1916] an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 176–177, hier S. 176 f. Bloch pflegte Lukács mit „Djoury“ anzuschreiben. Die zitierte Passage ist mit Änderungen in die erste Fassung eingegangen: ders., *GdU-A*, S. 341, Z. 11–25. (Vgl. ders., „Briefkarte [undatiert, vermutlich 1916] an Georg Lukács“, S. 177.) In *GdU-A* umfasst die „Selbstbegegnung“ letztlich nur sechs Teile, „Der Staat“ fehlt. (Vgl. ebd.)

73 Ernst Bloch, „Brief vom 22.10.1916 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 177–180, hier S. 179.

74 Ders., „Brief [vom 11.11.1916] an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 180–183, hier S. 181 f. Münster und Gekle vermuten, dass es sich bei den genannten Essays zumindest in Teilen um Frühformen der in *GdU-A* aufgenommenen

und dem Gehalt nach ihren zweiten Hegel zu haben. Großes, monumentales Format (wie Chledowsky „Rom“, also so lang, aber etwas schmaler, handlicher wie der Gundolfsche Goethe), darin an die 600 Seiten. Vorgelesen ein Abendessen bei Dr. Geibel, dem Inhaber des Verlags, in dem mit Champagner auf Buch und Autor getrunken wurde; ich kam mir schon vor wie Ibsen bei S. Fischer.⁷⁵

Blochs Aufstieg in den, von ihm vermutlich auch in gewisser Ironie gezeichneten, schriftstellerischen Olymp⁷⁶ sollte sich jedoch herauszögern. Im Februar des nächsten Jahres zeigte sich Bloch ernüchert, da der andauernde Krieg zu Produktionsschwierigkeiten führte:

Ich werde jetzt nach endlosen Schriftproben, endlich zu drucken begonnen; aber es sind so wenige Setzer da, daß ich wahrscheinlich nur alle 10 Tage einen Bogen erhalte, es kann also schlimmeren Falls das Buch nicht einmal auf Weihnachten erscheinen. Außerdem kommt mir der zweite Band des Sombartschen Kapitalismus, der früher zu drucken begonnen worden ist und ebenfalls die schriftkundigsten Setzer verlangt, in die Quere.⁷⁷

menen Abschnitte „Grund in der Liebe“ (S. 349–360) und „Die transzendente Oper und ihr Objekt“ (S. 140–155) handelt. (Vgl. ebd., S. 182 f.)

75 Ernst Bloch, „Brief vom 1.12.1916 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 185–187, hier S. 185 f. Emil Rudolf Weiß (1875–1942) war als Buchkünstler für zahlreiche Verlage tätig. (Vgl. ebd., S. 186.)

76 Sowohl Gustav Meyrink (1863–1932), Verfasser des 1915 als Buch erschienenen Romans *Der Golem* (Leipzig 1915), als auch der Kulturhistoriker Kazimierz Chledowski (1843–1920) und der Germanist Friedrich Gundolf (1880–1931) waren – nicht zuletzt durch die genannten Bücher – populär. (Vgl. ebd., S. 186 f.) Die Bücher des bekannten norwegischen Dramatikers und Lyrikers Henrik Ibsen (1828–1906) erschienen im Fischer-Verlag in Übersetzung.

77 Ernst Bloch, „Brief vom 19.2.1917 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 189–191, hier S. 189. *Der moderne Kapitalismus* von Werner Sombart (1863–1941) erschien 1916 in zweiter Auflage. (Vgl. ebd., S. 190.)

Kurz zuvor erst hatte Bloch Lukács den endgültigen Titel des Buches mitgeteilt: „Geist der Utopie“.⁷⁸ Dieser Titel wurde, so bezeugte es Walter Benjamin gegenüber seinem Freund Gershom Scholem, allerdings vom Verlag vorgeschlagen – Feuchtwanger fürchtete, der von Bloch geplante Titel „Musik und Apokalypse“ könne potenzielle Leser verschrecken.⁷⁹

Auch wenn Bloch sich in einem Brief von Juni 1917 gegenüber Lukács noch optimistisch zeigte, das Buch würde „in einigen Wochen erscheinen“⁸⁰ so sollte die Veröffentlichung sich noch über ein Jahr hinziehen. Dies lag unter anderem daran, dass zunächst ein Zensurverfahren durchlaufen werden musste. An dessen Ende mussten zwar einige Passagen abgeändert werden, die königlich-bayrische Militärzensur gab das Buch jedoch im September 1917 in der Überzeugung frei, es enthalte zwar revolutionäres Gedankengut, das jedoch zu schwer verständlich sei, um eine gefährliche Wirkung zu entfalten.⁸¹ Dennoch lag das Buch erst im Sommer 1918 gedruckt und gebunden vor, wie sich Blochs Briefwechsel mit dem Juristen, ehemaligen Krupp’schen Direktionsassistenten und exilierten Diplomaten Johann Wilhelm Muehlon⁸² entnehmen lässt. Mueh-

78 Ernst Bloch, „Brief vom 12.2.1917 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 187–189, hier S. 187.

79 Gershom Scholem, *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, translated from the German by Harry Zohn, New York 1981, S. 97. Möglicherweise kam der Ratschlag zur Namensänderung ursprünglich von Fritz Feuchtwanger, Bruder des Lektors. (Vgl. Ulrich Sieg, *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Berlin 2008, S. 283.)

80 Ernst Bloch, „Postkarte vom 20.6.1917 an Georg Lukács“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 192.

81 Vgl. Zudeick, *Der Hintern des Teufels*, S. 69 f. Zu den durch die Zensurbehörde angeordneten Änderungen siehe in der vorl. Arbeit S. 71.

82 1878–1944. Muehlon setzte sich für Friedensverhandlungen mit der Entente ein und versammelte im Schweizer Exil Pazifisten und Demokraten um sich, wie Alfred Fried, Friedrich W. Foerster und Prinz Alexander von Hohenlohe. Zum Ende des Krieges veröffentlichte er in *Die Verheerung Europas* (Zürich, 1918) Tagebucheinträge aus der Zeit nach Kriegsbeginn. (Vgl. Wolfgang Benz, Art. „Muehlon, Johann Wilhelm“, in: Karl O. Frhr. von Aretin (Hg.), *Neue deutsche Biographie*, Bd. 18, Berlin 1997, S. 293–294, hier S. 293 f.)

lon schrieb er am 16. Mai 1918 vom „in den nächsten Wochen erscheinenden Buch ‚Geist der Utopie‘“.⁸³ Im Juni war der Druck abgeschlossen, und Bloch konnte Muehlon mitteilen: „[Das] Buch, vor einem Jahr gut zum Druck abgegeben, liegt jetzt in Leipzig beim Buchbinder und ist immer noch nicht erschienen.“⁸⁴ Im selben Brief wird erneut die Bedeutung erkennbar, die er diesem Buch inzwischen als seinem ersten Hauptwerk beimaß. So erklärte er, warum er seine Texte weiterhin unter Pseudonymen⁸⁵ veröffentlichte:

Aber ich will, wenn ich mit meinem jungen Namen zum ersten Mal an die Öffentlichkeit trete, dieses mit einem Werk tun, das mich ganz zeigt und von dem aus, von dessen weiten Zusammenhängen her erst meine übrigen Äußerungen recht und so, wie ich es angemessen fühle, verstanden werden können. [...] Ich habe aber aus großer Scheu vor dem sporadischen Gedrucktwerden mit verschwiegenem weiterem Zusammenhang nicht bis zu meinem 32. Jahr mit einer Publikation gewartet, obwohl sich seit meinem 17. Jahr die Manuskripte häufen, um plötzlich mit politischen Glossen in der Freien Zeitung den Anfang zu machen. [...] So habe ich bis jetzt pseudonym geschrieben mit dem Grundsatz, in dem Augenblick, wo mein Buch endlich erscheint oder wo sich sonst eine Gelegenheit zeigt, in

83 Ernst Bloch, „Brief vom 16.5.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Bloch u.a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 217–219, hier S. 218.

84 Ders., „Brief vom 13.6.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Bloch u.a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 219–222, hier S. 220.

85 So veröffentlichte Bloch von 1917 bis 1919 in der Berner *Freien Zeitung* über 100 Artikel unter den Namen Dr. Fritz May, Jakob Bengler, Ferdinand Aberle, Dr. Josef Schönfeld und Eugen Reich. Diese und weitere Texte sind enthalten in ders., *Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917–1919*, Frankfurt/Main 1985. (Vgl. Martin Korol, *DaDa, Präexil und Die Freie Zeitung. Ernst Bloch, Homo Ludens und Tänzer; Hugo Ball, rastlos auf der Suche nach Heimat; und ihre Frauen, Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916–1919*, phil. Diss., Bremen 2001, S. 31.) Weitere Pseudonyme sind Karl Jahraus und Karl Kneß. (Vgl. Reinhard Müller, Art. „Bloch, Ernst“, in: Karl Feilchenfeldt (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Bd. 3: Blaas – Braunfels*, Zürich, München 2001, Sp. 60–76, hier Sp. 60.)

breiterer und adäquater Form zu schreiben, die Pseudonyme aufzuklären und meinen dann endlich richtig definierten Namen zu geben.⁸⁶

Am 26. Juli 1918 schließlich konnte Bloch vermelden: „Ich freue mich sehr, Ihnen mein Buch zuschicken zu können.“ Kurz zuvor war es erschienen, und sein Selbstbewusstsein hatte er über den langen Publikationsprozess nicht eingebüßt. Bloch erwartete weiterhin großen Erfolg von seinem Erstlingswerk – als er Muehlon Anfang Juli darum bat, beim Verlag Füssli für eine weitere geplante Schrift Blochs zu werben, setzte er hinzu:

Vielleicht haben Sie die Liebenswürdigkeit, den Verlag darauf hinzuweisen, daß mein Name vermutlich sehr bald bekannt sein wird, sofern soeben bei Duncker und Humblot, München – Leipzig, mein 28 Bogen großes Buch „Geist der Utopie“ erschienen ist. – Ich habe übrigens noch keine Freixemplare; sobald sie da sind, macht es mir große Freude, Ihnen eines zuzuschicken.⁸⁷

GdU-A erfuhr breite Rezeption und verhalf Bloch zur erhofften Bekanntheit. Die Kritiken hingegen waren, wie etwa Peter Zudeick aufzeigt, gemischt. Einerseits wurde das Buch als intellektuelles Monument des Expressionismus und in seiner Aufbruchshaltung als Grundlegung einer neuen Philosophie gepriesen, wie etwa von den Literaten Margarete Susman und Ernst Blass. Auch weniger überschwängliche oder auch ablehnende Stimmen fanden sich, wie der zu Eingang zitierte Adorno, die in *GdU-A* dennoch wohlwollend einen Ausgang aus der festgefahrenen, konservativen und institutionalisierten Traditionsphilosophie sahen. Heftige Widerrede erfuhr Bloch aus dem musikschriftstellerischen Fach, etwa seitens des Musikkritikers Paul Bekker.⁸⁸ Verwunderlich ist diese Gegen-

86 Bloch, „Brief vom 13.6.1918 an Johann W. Muehlon“, S. 220. Für das Aufenthaltsrecht in der Schweiz und zur Sicherung des Lebensunterhalts für sich und Else arbeitete Bloch für die *Freie Zeitung* und den Freien Verlag, Sammel- und Publikationsorte der pazifistischen deutschen Opposition. (Vgl. ders., „Brief vom 12.2.1917 an Georg Lukács“, S. 187 f.)

87 Ders., „Brief vom 4.7.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 226–227, hier S. 226 f.

88 Vgl. Lucchesi, „Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik“, S. 32–34.

schaft jedoch nicht: Immerhin hatte Bloch in *GdU-A* unter Nennung von Namen – auch dem Bekkers – den Zustand des deutschen Musikschritftums als desolat dargestellt.⁸⁹

GdU-B

In demselben Brief, mit dem Bloch Muehlon sein Buch zukommen ließ, äußerte er bereits die Absicht einer zweiten Auflage, deren Notwendigkeit er im Zustand des endgültig gedruckten Werkes gegeben sah:

Ebenso hat mir die Zensur doch, wie ich jetzt sehe, einiges in der „Absicht“ und vor allem im Schlußkapitel verstümmelt. Erst die zweite Auflage wird darin authentisch sein. Ebenso ist in dem Kapitel zur „unkonstruierbaren Frage“ einiges technisch beim Druck unvollkommen und durcheinandergeraten.⁹⁰

Folgt man dem Bericht der Zensurbehörde, fiel die von Bloch beklagte „Verstümmelung“ allerdings eher gemäßigt aus. Lediglich an drei Stellen empfahl der zuständige Sachbearbeiter kleinere Streichungen oder Abänderungen.⁹¹

Wie bei der ersten Auflage sollte sich auch die Drucklegung der zweiten verzögern – bis 1923. Die umfangreichen Änderungen gegenüber der ersten Auflage, die Bloch letztlich an dieser zweiten Auflage vornahm, führten dazu, dass sie am Ende zu einer zweiten *Fassung* geriet, in deren Vorbemerkung die erste Ausgabe auf eine „vorläufige Fixierung“ reduziert wurde, die als „gedrucktes Konzept zu betrachten“ sei.⁹² Als entscheidender Grund für die Verzögerung sind wohl nicht nur die Nachkriegswirren anzugeben, sondern auch der Tod seiner Frau Else am 2. Januar 1921, in dessen Folge Bloch sich für einige Zeit zurückzog. Anhand der Tagebuchaufzeichnungen Blochs aus dieser Zeit, die im Ergänzungsband

89 Siehe in der vorl. Arbeit S. 94–99.

90 Ernst Bloch, „Brief vom 26.7.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, S. 225.

91 Siehe in der vorl. Arbeit S. 71 ff.

92 Bloch, *GdU-B*, Titelei [V].

der Werkausgabe letzter Hand Eingang fanden, lässt sich Blochs Weg bis zur zweiten Fassung von *Geist der Utopie* rekonstruieren – wie es etwa Zudeick oder Karlheinz Weigand, weitere Dokumente hinzunehmend, unternommen haben. In den Jahren nach dem Erscheinen von *Geist der Utopie* arbeitete Bloch an verschiedenen Projekten: sein Manuskript zu *Thomas Münzer als Theologe der Revolution* wurde 1921 von Kurt Wolff verlegt. Dieser kündigte noch im selben Jahr vier weitere Publikationen Blochs an, darunter auch die zweite Auflage von *Geist der Utopie*. Bloch veröffentlichte zudem zahlreiche Aufsätze und Essays, die zum Teil für die spätere Verwendung in der zweiten Auflage von *Geist der Utopie* vorgesehen waren, unter anderem im *Neuen Merkur*.⁹³ Für die vorliegende Arbeit von Bedeutung ist unter diesen Vorveröffentlichungen das Erscheinen des Kapitels „Über das Ding an sich in der Musik“ im ersten Band von *Die Dioskuren. Jahrbuch der Geisteswissenschaften* im Jahr 1922 mit der Anmerkung: „Aus der demnächst im Verlag von Paul Cassirer, Berlin, erscheinenden Neuausgabe des ‚Geist der Utopie.‘“⁹⁴ Bloch hatte sich inzwischen neu orientiert: Er hatte sich 1922 dafür entschieden, in Berlin einen Generalvertrag mit Paul Cassirer⁹⁵ abzuschließen, der ihm Logis und 400 Mark monatliche Vergütung sicherte. Nachdem die Vorbereitungen für die zweite Auflage von *Geist der Utopie* offenbar gut vorangeschritten waren, konnte sie 1923 bei Cassirer publiziert werden.⁹⁶ Wie auch die im gleichen Jahr publizierte Essay-Sammlung *Durch die Wüste*

93 Vgl. Zudeick, *Der Hintern des Teufels*, S. 88, 91 und 95.

94 Ernst Bloch, „Über das Ding an sich in der Musik“, in: Walter Strich (Hg.), *Die Dioskuren* (= Jahrbuch für Geisteswissenschaften 1), München 1922, S. 325–337, hier S. 325.

95 Die Bekanntschaft zwischen Autor und Verleger geht Weigand zufolge auf den Freund Blochs und Lektor Cassirers, Walther Feilchenfeldt, zurück. Einen Einfluss der gemeinsamen Bekannten Ernst Blass und Georg Lukács hält Weigand für möglich, wenn es auch keine Belege dafür gibt. (Vgl. Karlheinz Weigand, „... dieses experimentelle, avantgardistische Einsamkeitsgefühl ...“ Über Ernst Blochs Beziehung zum Verlag Paul Cassirer“, in: Rahel E. Feilchenfeldt-Steiner und Thomas Raff (Hg.), *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, München 2006 [Erstdruck 2006], S. 329–339, hier S. 331.)

96 Vgl. Zudeick, *Der Hintern des Teufels*, S. 96 und Weigand, „Ernst Blochs Beziehung zum Verlag Paul Cassirer“, S. 330 f.

fand sie keinen großen Widerhall.⁹⁷ Zudeick zitiert aus einem Brief Blochs an Efraim Frisch:

Ich weiß, daß meine Arbeit nicht untergeht, daß das Prinzip, das ich in die Welt gebracht habe, diese nicht mehr verläßt; aber die unübertreffliche Vergeblichkeit meiner Produktion unter den Zeitgenossen macht mir dennoch keine Freude.⁹⁸

Über die Gründe des Misserfolgs kann nur spekuliert werden. Möglicherweise waren die Umstände, die den Erfolg von *GdU-A* begünstigt hatten, zum Zeitpunkt der Publikation von *GdU-B* nicht mehr gegeben; so ist etwa an den Paradigmenwechsel der aufkommenden Neuen Sachlichkeit zu denken, der den (für *Geist der Utopie* immerhin konstituierenden) Expressionismus schlagartig obsolet machte: In der Folge der viel beachteten Ausstellung nachexpressionistischer Malerei unter dem Titel „Neue Sachlichkeit“ von Gustav Friedrich Hartlaub im Jahr 1923 ergriff zahlreiche Kultur- und Gesellschaftsbereiche unter ebendieser Bezeichnung eine neoklassizistische, modernisierende Strömung, die sich gegen die vermeintliche Überladenheit des Expressionismus wandte und nach Realismus und Einfachheit in der Ästhetik strebte.⁹⁹ Dieser Tendenz stand das ästhetische Konzept von *Geist der Utopie* entgegen. Wie Weigand feststellt, reflektierte Bloch selbst diesen Umstand in späteren Jahren.¹⁰⁰ In einer Ausgabe der Zeitschrift *Die neue Weltbühne* schrieb Bloch 1937:

Seit 1922 war der Expressionismus verleumdet; Noskes Feldzüge, der Wunsch nach Ruhe und Ordnung, die Lust an den gegebenen Verdienst-

97 Vgl. Zudeick, *Der Hintern des Teufels*, S. 100.

98 Brief von 1923 an Efraim Frisch, zitiert nach ebd. Zudeick gibt keine genaue Fundstelle für diesen Brief an.

99 Vgl. Jean-Noël von der Weid, *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*, aus dem Französischen von Andreas Ginhold, Frankfurt/Main, Leipzig 2001, S. 147 und Nils Grosch, Art. „Neue Sachlichkeit“, in: *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046203>, Abruf am 25.5.2018.

100 Vgl. Weigand, „Ernst Blochs Beziehung zum Verlag Paul Cassirer“, S. 334.

möglichkeiten und an der stabilen Fassade haben ihn erledigt. Diese Lust hieß „Neue Sachlichkeit“; sie führte zwar von allzu verstiegenen Träumen zuweilen wieder zur Welt zurück, aber sie verschwiegen den Wurm dieser Welt, sie wurde buchstäblich die Malerei übertünchter Gräber.¹⁰¹

GdU-C

Nachdem der Suhrkamp-Verlag unter Siegfried Unseld 1959 die Herausgabe des letzten Bands von *Das Prinzip Hoffnung* übernommen hatte, die in der DDR blockiert worden war,¹⁰² nahm in einer regelmäßigen Korrespondenz zwischen ihm und Bloch der Plan einer Gesamtausgabe Gestalt an. Für Bloch ergab sich hier die Möglichkeit, sein bisher in großen Teilen fragmentiertes Schaffen gebündelt und systematisiert zu veröffentlichen. So kam es während der 1960er Jahre zu einer Gesamtausgabe letzter Hand in der „Bibliothek Suhrkamp“ sowie einiger weiterer Einzelwerke in der „edition suhrkamp“. Die Reihenfolge, in der die Bände letztlich gedruckt wurden, schien im Wesentlichen spätestens 1961 festzustehen. Auf den Juli dieses Jahres ist ein Schriftstück Blochs an Unseld zu datieren, das unter der Überschrift „Publicandorum ordo operam“¹⁰³ diese Veröffentlichungsreihenfolge enthält:

1. Spuren
2. Thomas Münzer
3. Geist der Utopie

101 Ernst Bloch, „Der Expressionismus“, in: *Die neue Weltbühne*, 35/45 (1939), S. 1415–1421, hier S. 1415. Bloch spielt unter anderem auf die Niederschlagung des Januaraufstands 1919 durch den sozialdemokratischen Reichswehrminister Gustav Noske an.

102 Nachdem Bloch 1957 mit der SED in Konflikt geraten war, wurde der Druck des dritten Bandes im Aufbau-Verlag unterbunden. Erst nachdem der Band von Suhrkamp publiziert wurde, zog man mit einer kleinen Auflage nach. (Vgl. Bloch u. a. [Hg.], *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 2, S. 888.)

103 Blochs Überschrift scheint fehlerhaft zu sein. Wenn Bloch tatsächlich seine Werke (lat. opera) im Sinn gehabt hatte, müsste der korrekte Titel „Publicandorum ordo operum“ lauten.

4. Erbschaft dieser Zeit
5. Das Prinzip Hoffnung
6. Naturrecht und menschliche Würde
7. Vielheit, Einheit, spekulativer Materialismus
8. Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel
9. Politische Aufsätze
10. Literarische Aufsätze
11. Philosophische Aufsätze
- [12. Tübinger Vorlesungen zur Einleitung in die Philosophie]
- [13. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie]
14. Experimentum mundi. Zentren der Logik und Metaphysik¹⁰⁴

Ob die Reihenfolge Blochs ursprünglichen Vorstellungen entsprach, ist fraglich. Zumindest zum Teil dürfte sie schlicht praktischen Gegebenheiten – dem Stand der Arbeit an den Manuskripten – geschuldet gewesen sein. Unsel'd lag eine auf 1960 datierte, von Bloch diktier'te Niederschrift vor, in welcher dieser eine Systematik seines Schaffens skizzier'te:

I. ERZÄHLENDES

Spuren

II. SYSTEMATISCHES

Geist der Utopie

Prinzip Hoffnung

Die Welt als Laboratorium der Hoffnung

III. MONOGRAPHISCHES

Erbschaft dieser Zeit

Thomas Münzer als Theologe der Revolution

Naturrecht und Sozialismus

Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel

Geschichte des Begriffs Materie

104 Ernst Bloch, *Publicandorum ordo operam*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst. Siehe Anhang, S. 352. Dieses und weitere Materialien um die Entstehung von *GdU-C* konnten während eines Archivaufenthalts im Deutschen Literaturarchiv Marbach ausfindig gemacht werden.

IV. AUFSÄTZE

- Aufsätze zur Politik
- Aufsätze zur Literatur
- Aufsätze zur Philosophie

V. VORLESUNGEN

- Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie

VI. SUPPLEMENT

- Geist der Utopie. Nach der Originalauflage von 1918¹⁰⁵

Offensichtlich wurde diese Systematik in der Gesamtausgabe nicht umgesetzt: Innerhalb kurzer Zeit waren mit *Spuren*¹⁰⁶ und *Thomas Münzer*¹⁰⁷ die ersten beiden Bände in der „Bibliothek Suhrkamp“ erschienen, parallel dazu wurde daran gearbeitet, ebendort, aber außerhalb der Werkausgabe, die zweibändige *Verfremdungen*¹⁰⁸ sowie die ebenfalls zweibändige *Tübinger Einleitung in die Philosophie*¹⁰⁹ herauszugeben.¹¹⁰ Wie einem Brief Blochs von 1963 zu entnehmen ist, schien Unselld zu diesem Zeitpunkt als dritten Band der Werkausgabe, entgegen der „Publicandorum ordo operam“ von 1961, das *Materialismusproblem* vorziehen zu wollen, Bloch präferierte jedoch *Geist der Utopie*, an dem seine Vorarbeiten schon fortgeschritten waren:

Werde in Kurzem sicher an das Materie-Buch gehen können. Aber vielfältige Anfragen seitens der Studentenschaft und älterer Interessierter weit und breit bringen mich auf den Vorschlag, vorher schon in der Ge-

105 Ders., *Gliederung der Schriften Ernst Blochs*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst Briefwechsel 61–. Siehe Anhang, S. 352 f.

106 Ders., *Spuren*, Berlin 1959.

107 Ders., *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, Frankfurt/Main 1962. Das Buch erschien zwei Jahre zuvor bereits im Aufbau-Verlag (Berlin 1960).

108 Ders., *Verfremdungen. Teil 1*, Frankfurt/Main 1962 und ders., *Verfremdungen. Teil 2: Geographica*, Frankfurt/Main 1964.

109 Ders., *Tübinger Einleitung in die Philosophie. Teil 1*, Frankfurt/Main 1963 und ders., *Tübinger Einleitung in die Philosophie. Teil 2*, Frankfurt/Main 1964.

110 Für die Ausgliederung einzelner Bände aus der Gesamtausgabe liefern weder Bloch noch Unselld in ihrem Briefwechsel eine Begründung.

samtausgabe „Geist der Utopie“, 2. Ausgabe zu bringen. Werde Ihnen den durchgesehenen Band, mit Nachwort, jedenfalls bald zusenden. Er gibt den Büchern einen schönen, vermissten Hintergrund, mit Jugend und Kanonenschlag.¹¹¹

Auch wenn *Geist der Utopie* durch *Das Prinzip Hoffnung* als „Hauptwerk“ abgelöst wurde, sah Bloch seine frühe Schrift immer noch als eine Grundlegung an, die in seiner Werkausgabe entsprechend platziert werden sollte. Unselld stimmte Blochs Vorschlag in seiner Antwort vom 21. Oktober zu, auch wenn er das erwähnte „Materie-Buch“ (gemeint ist wohl *Das Materialismusproblem*¹¹²) nicht aus den Augen verlor:

Ihre Frage, die zweite Ausgabe des „Geist der Utopie“ jetzt herauszugeben, habe ich lange bedacht. Es gibt da manches Für und Wider, das ich Ihnen aber hier im Briefe nicht ausbreiten kann. Sie wissen, es war meine Vorstellung, die beiden Ausgaben gemeinsam zu bringen, aber vielleicht fordert dies allzu offensichtlich zu einem Vergleich des Vordergründigen heraus. Ich bin also damit einverstanden, daß wir diese zweite Auflage zum Frühjahr 1964 im Rahmen der Gesammelten Werke neu herausbringen. Als nächster Band soll dann aber ein Jahr später das „MaterialMaterie“-Buch folgen.¹¹³

Kurze Zeit später sandte Bloch Unselld die Nachbemerkung zu, die später auch in den Band einging. In dieser Nachbemerkung gibt Bloch einige editorische Erläuterungen, äußert sich aber auch zur ursprünglichen Intention des Buches und dessen Platz im Gesamtwerk:

111 Ernst Bloch, *Brief vom 13.10.1963 an Siegfried Unselld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963. Siehe Anhang, S. 223 f. Unterstreichungen im Original.

112 *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz* erschien letztlich erst 1972 als Band 7 der Werkausgabe.

113 Siegfried Unselld, *Brief vom 21.10.1963 an Ernst Bloch*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst, Suhrkamp-Verlag <Frank-

Vorliegendes Buch, 1915/16 geschrieben, erschienen zuerst 1918, dann teilweise verändert 1923. Letztere Ausgabe ist dem Neudruck zugrunde gelegt, dem dritten Band der Werkausgabe. Er weist einige Streichungen auf, vor allem um der dadurch klarer erscheinenden Linie willen. Mehrere textliche (nicht inhaltliche) Neufassungen stammen überwiegend aus den späteren zwanziger Jahren; sie waren damals schon für eine Neuauflage bestimmt. Sonst kommt auch dies Jugendwerk sachlich unverändert zum Abdruck: ein versuchtes Hauptwerk, expressiv, barock, fromm, mit zentralem Gegenstand. Musik im Schacht der Seele webend, wie Hegel sagt, doch geladen, ein „Sprengpulver“ in der Subjekt-Objekt-Beziehung. Insgesamt wirkt der Grundsatz: „Die Welt ist nicht wahr, aber sie will durch den Menschen und die Wahrheit zur Heimkehr gelangen.“ Soviel zu einem Sturm- und Drang-Buch, contra Krieg in Nächten hineingewühlt und durchgesetzt, auch zu einem ums nos ipse erbauten Erstwerk des begonnenen utopischen Philosophierens; es hat selber antizipierenden Platz. Seine revolutionäre Romantik findet (wie bei der Thomas-Münzer-Monographie) Maß und Bestimmung in „Das Prinzip Hoffnung“ und den ihm folgenden Büchern. Erst recht bestimmt sich so das Spezifische im „Geist der Utopie“, das dem Bösen wie dem Heilenden eigen vertraute: revolutionäre Gnosis.¹¹⁴

Zwar relativiert Bloch den Universalitäts- und Vollkommenheitsanspruch von *Geist der Utopie* durch die Bezeichnung als „Jugendwerk“ und „versuchtes Hauptwerk“, doch erhält er dessen zentrale Stellung im Gesamtschaffen aufrecht: Als „Erstwerk des begonnenen utopischen Philosophierens“ positioniert er es als Grundlegung seines philosophischen Systems, die im späteren Werk „Maß und Bestimmung“ findet.

furt, Main>, Briefwechsel 1963. Siehe Anhang, S. 224. Durchstreichung und Korrektur im Original (handschriftlich am Rand).

114 Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, bearb. Neuaufl. der 2. Fassung von 1923 (= Ernst Bloch Gesamtausgabe 3), Frankfurt/Main 1964, S. 347. Im Folgenden *GdU-C*. Für eine skizzenhafte Übersicht über wesentliche Unterschiede zwischen *GdU-A*, *GdU-B* und *GdU-C* siehe Ivan Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet. Vorläufige Beobachtungen zur Korrektur des Bloch'schen Frühwerks“, in Vidal (Hg.): *Bloch-Jahrbuch 2012*,

Zeitgleich mit der Übersendung der Nachbemerkung kündigte Bloch an, er würde das „durchgesehene Exemplar [...] in etwa einer Woche abschicken.“¹¹⁵ Dies geschah, wie sich einem Brief Blochs entnehmen lässt, um den 23. November 1963 herum,¹¹⁶ Unseld quittierte am 6. Dezember schließlich den Empfang.¹¹⁷ Bei dem eingesandten Exemplar handelt es sich um eine mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen versehene Ausgabe der Cassirer-Fassung von 1923.¹¹⁸ Am 24. Juni 1964 erhielt Bloch schließlich die Korrekturfahne, und am 29. Juli zeichnete er sein Imprimatur. Innerhalb des Suhrkamp-Verlags wurde der letzte Bogen am 7. September als druckfertig markiert,¹¹⁹ am 30. September 1964 konnte Unseld Bloch die Herausgabe der Bearbeiteten Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 mitteilen:

Lieber Ernst,
der „Geist der Utopie“ ist erschienen. Ich schicke Ihnen mit gleicher Post fünf Freixemplare zu. Ich wäre wirklich gespannt, welche Gedanken Sie

S. 32–54. Von wann die Neufassungen Blochs genau stammen, laut eigener Angabe aus den 1920er Jahren, ist nicht belegbar, da keine diesbezüglichen Aufzeichnungen aufzufinden waren.

115 Ernst Bloch, *Brief vom 4.11.1963 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963. Siehe Anhang, S. 224 f.

116 Vgl. ders., *Brief vom 3.12.1963 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963. Siehe Anhang, S. 226.

117 Vgl. Siegfried Unseld, *Brief vom 6.12.1963 an Ernst Bloch*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963. Siehe Anhang, S. 226.

118 Ernst Bloch, *Druckvorlage für den Neudruck von Geist der Utopie*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp° Peter-Suhrkamp-Archiv. Diese Druckvorlage sowie Korrektur- und Druckfahnen liegen noch nicht erfasst, und somit ohne vollständige Signatur, im DLA Marbach/Neckar.

119 Hierzu und zum Imprimatur siehe obigen Hinweis auf Korrektur- und Druckfahnen im DLA Marbach/Neckar (in der vorl. Arbeit Fn. 118, S. 53).

beschleichen, wenn Sie jetzt, nach so vielen Jahren, das Buch in Händen halten.

Wir drucken eine Auflage von 4.000 Exemplaren. Der Ladenpreis beträgt 28 DM; wir machen ebenfalls eine broschiierte Studienausgabe zum Preis von DM 15.80. Die Abrechnung erfolgt wie üblich. Sie dürfen über insgesamt 44 Freiemplare verfügen; bitte schreiben Sie mir, wie Sie es damit halten wollen.¹²⁰

Wenige Tage später erfüllte Bloch den Wunsch Unselds, und legte ihm in einem Dankeschreiben seine Gedanken zum neu erschienenen *Geist der Utopie* dar. In seiner Reaktion scheint die Bedeutung durch, die er dem Buch weiterhin beimaß:

Lieber Siger,

alles schöne zuvor. Kraftvoll blüht und steht der Verlag, an der Spitze. Niveau zahlt sich aus; ist merkwürdig heutzutage und trostreich.

Sie fragen mich nach meinem Wiedersehen mit dem Utopiebuch. Erst möchte ich für die Neugeburt danken. (Nicht so hat mir der erste Abschnitt des Klappentexts gefallen, das mit Th Mann, ist doch etwas an den Haaren herbeigezogen.) Das Buch selbst kann sich auch heute sehen lassen. Nicht nur weil es, mutatis mutandis, meine „Räuber“ sind, und sachlich; weil Expressionismus (und das, was mit ihm zusammenhängt) weiterhin „interessant“ in der Luft steht. ~~Vielmehr~~ Wichtiger: die eigentliche Visierung des Buches bewegt, dasjenige, was ich einmal so ausdrückte: „Man muss über dies Ziel hinausschiessen, um es zu treffen“; was also auch den oft sich übersteigenden Stil und den oft jähren Überschwung eines Jugendwerks auch ohne seine biographische Jugend topisieren mag. Kein Kreis, sondern eine Wurf-Parabel, auch Hyperbel, sei's drum. Fremdartig wirkt der Passus der Seelenwanderung (übrigens hat genau dieses den damaligen Lukács aufs Stärkste bewegt; tempi passati). Aber auch Lessing, eine gewiss nüchterne Stimme von Patmos, hat dergleichen, expressis verbis, ja fundamental, in der „Erziehung des Menschengeschlechts.“ Kurz, das alte

120 Siegfried Unseld, *Brief vom 30.9.1964 an Ernst Bloch*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp / 01 VL / Autorenkonvolute / Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Brief-wechsel 1964. Siehe Anhang, S. 227 f.

vieltönige unverwechselbare Buch gibt sich mit keinen Kleinigkeiten ab,
es lebe sein Format.

Herzlich drücke ich Ihre Hand, Ihr Ernst

[...] ¹²¹

Bloch positioniert das Buch als „Frühwerk“, das bei aller stilistischen Eigenheit im Kern seine Gültigkeit nicht verloren hat. Dies zeigt sein Vergleich des Buches mit Friedrich Schillers Frühwerk *Die Räuber* an, dem er offenbar ähnliche Eigenschaften zuschreibt. Den Stil von *Geist der Utopie* möchte Bloch dabei nicht durch „biographische Jugend“ entschuldigen, vielmehr erklärt er ihn zum ebenso *notwendigen wie zweckdienlichen* Mittel, das der Absicht und dem Ziel des Werks dient. Seine Überlegungen im Unterkapitel „Kraft der seelenwanderischen Streuung“¹²² befremden ihn zwar im Rückblick, doch verweist er auf Gotthold Ephraim Lessing, der trotz rationalistischer Grundausrichtung in seiner von Bloch genannten Schrift „Erziehung des Menschengeschlechts“ die Möglichkeit von Wiedergeburt und Seelenwanderung nicht ausschloss.¹²³

Obwohl die Bearbeitungsgeschichte von *Geist der Utopie* mit der überarbeiteten zweiten Fassung abgeschlossen ist, reihen sich in die Veröffentlichungshistorie des Buchs noch einige Daten ein. 1971 erschien die Fassung von 1918 als Faksimile der ersten Ausgabe als – den Ergänzungsband ausgenommen – abschließender Band 16 der Gesamtausgabe,¹²⁴ 1973 folgte ein unveränderter Nachdruck der bearbeiteten Neuauflage

121 Ernst Bloch, *Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp / 01 VL / Autorenkonvolute / Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1964. Siehe Anhang, S. 228. Durchstreichung im Original. Dieser Brief wurde auch im Bloch-Briefband veröffentlicht und von Hanna Gekle kommentiert: ders., „Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld“, in: Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 2, S. 889–891. Im Klappentext wird aufgrund der nahen Entstehungszeit eine Parallele zu Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Berlin 1918) gezogen. (Vgl. ebd., S. 890.)

122 Bloch, *GdU-C*, S. 321–327. Vgl. ders., „Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld“, S. 890.

123 Vgl. ebd., S. 891. Gekle vermutet, dass Bloch mit der „Stimme von Patmos“ auf die gleichnamige Hymne Friedrich Hölderlins (1770–1843) anspielt. (Vgl. ebd.)

124 Bloch, *GdU-A*.

der zweiten Fassung von 1923 als Taschenbuch, 1977 erschien die gesamte Werkausgabe Blochs in der Edition Suhrkamp in Taschenbuchform. 1985 wurde die Werkausgabe, text- und seitenidentisch mit der ursprünglichen Gesamtausgabe, in der Reihe „suhrkamp taschenbuch wissenschaft“ erneut aufgelegt. Die „Philosophie der Musik“ fand zudem isoliert Eingang in den von Karola Bloch 1974 herausgegebenen Band *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*,¹²⁵ für den sie zusätzlich zu diesem Kapitel einige weitere musikbezogene Essays Blochs zusammengestellt hatte.

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

Kommentar zum Kapitel „Zur Theorie der Musik“

Anmerkungen

Anmerkungen zur Gliederung

In der Gliederung von *Geist der Utopie* spiegelt sich die ursprüngliche Konzeption als Essaysammlung wider. Blochs Versuch, die einzelnen Bestandteile nachträglich in eine übergeordnete Systematik einzupassen, resultiert nur oberflächlich in einer hierarchischen Gliederungsstruktur. Vor allem in *GdU-A* ist die Unterteilung in Gliederungsebenen uneinheitlich und wenig konsequent, aber auch in *GdU-B* und *GdU-C* ist etwa die Asymmetrie zwischen den beiden Hauptteilen „Die Selbstbegegnung“ und „Karl Marx, der Tod und die Apokalypse“ auffällig: Der zweite Hauptteil kommt mit zwei Gliederungsebenen aus, der erste hingegen ist in mehrere Teile gegliedert, die wiederum jeweils bis zu drei Unterebenen aufweisen. Diese an den einzelnen Essays orientierte Gliederung versuchte Bloch in den späteren Fassungen zu glätten und in eine übergreifende Systematik zu überführen: Die Gliederung von *GdU-A* ist in *GdU-B* und *GdU-C* nur im Kern erhalten geblieben. Passagen wurden miteinander verbunden, gestrichen, hinzugefügt und verschoben, Überschriften wurden umformuliert oder zusammengefasst.¹²⁶ Geändert wurden auch die Position des Inhaltsverzeichnisses und die Kennzeichnung der Ebenen. In *GdU-A* sind im vorangestellten Inhaltsverzeichnis nur die ersten zwei Gliederungsebenen enthalten, die weitere Gliederung ist jeweils eigenen Inhaltsverzeichnissen vor Beginn der einzelnen Kapitel zu entnehmen. In *GdU-B* wurde ein vollständiges, systematisiertes Inhaltsverzeichnis ans Ende des

¹²⁶ Die Änderungen werden für die in der vorl. Arbeit bedeutenden Passagen im Kommentar herausgearbeitet. Für eine Übersicht der Änderungen zwischen *GdU-A* und *GdU-B* siehe in der vorl. Arbeit S. 64–73.

Buches gestellt, in *GdU-C* findet sich dieses, im Wesentlichen aus *GdU-B* übernommen, gemäß dem Wunsch Blochs zu Beginn des Bandes.¹²⁷ Im Gegensatz zur Ausführung in *GdU-A* sind die Kapitel hier jedoch nicht nummeriert.

Auf formaler Ebene geschieht die Kennzeichnung der verschiedenen Gliederungsebenen innerhalb der Abhandlung in den Überschriften aller drei Fassungen durch typografische Abstufungen von Majuskeln zu Minuskeln, innerhalb der Schriftgröße sowie durch die Positionierung.¹²⁸ Folgende Tabelle bietet einen Überblick:

127 Siehe Bloch, *GdU-C (Druckvorlage)*, S. 2.

128 Zumindest für *GdU-C* lässt sich belegen, dass die Formatierungen nach Blochs Anweisungen vorgenommen wurden. In einer Druckvorlage für *GdU-C* (eine mit handschriftlichen Notizen versehene Ausgabe von *GdU-B*), die Bloch dem Suhrkamp-Verlag im November 1963 zusandte, sind Formatierungen (wie kursiv oder gesperrt) exemplarisch, die Positionen der Überschriften exakt von Bloch vermerkt. (Vgl. Unseld, *Brief vom 6.12.1963 an Ernst Bloch* und siehe etwa Bloch, *GdU-C (Druckvorlage)*, S. 114 f.) Auch in den Druckfahnen finden sich dahingehende Korrekturen Blochs. (Siehe zum Beispiel ders., *Korrekturfahne zum Neudruck von Geist der Utopie*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp° Peter-Suhrkamp-Archiv, S. 47.)

129 Siehe zum Beispiel „Die Selbstbegegnung“: ders., *GdU-A*, S. 11; ders., *GdU-B*, S. 7; ders., *GdU-C*, S. 15.

130 Siehe zum Beispiel „Philosophie der Musik“: ders., *GdU-A*, S. 79; ders., *GdU-B*, S. 46; ders., *GdU-C*, S. 49.

131 Siehe zum Beispiel „Zur Geschichte der Musik“: ders., *GdU-A*, S. 82; ders., *GdU-B*, S. 48; ders., *GdU-C*, S. 50.

132 Siehe zum Beispiel „Anfänge“: ders., *GdU-A*, S. 82 (zentriert); ders., *GdU-B*, S. 48; ders., *GdU-C*, S. 50.

133 Die fünfte Gliederungsebene findet im Hauptteil „Die Selbstbegegnung“ nur im Kapitel „Die Fülle und ihr Schema“ Anwendung: In *GdU-B* bei den unter den römischen Zahlen I–III zusammengefassten Abschnitten sowie dem Abschnitt „Wagner“, in *GdU-C* nur bei den römischen Zahlen. Die Überschrift „Zu Wagner“ ist dort hingegen entsprechend der sechsten Gliederungsebene formatiert.

134 Siehe zum Beispiel „Das Lied“: Bloch, *GdU-A*, S. 99; ders., *GdU-B*, S. 63; ders., *GdU-C*, S. 67.

Ebene	GdU-A	GdU-B	GdU-C
1 ¹²⁹	erhöhte Schriftgröße	erhöhte Schriftgröße	erhöhte Schriftgröße
	Versalien	Versalien	Versalien
	auf eigener Seite mittig zentriert	auf eigener Seite mittig zentriert	auf eigener Seite oben zentriert
	erhöhter Zeichenabstand		
2 ¹³⁰	erhöhte Schriftgröße	erhöhte Schriftgröße	erhöhte Schriftgröße
	Versalien	Versalien	Versalien
	auf eigener Seite oben zentriert	auf neuer/eigener Seite oben zentriert	auf neuer Seite zentriert
	erhöhter Zeichenabstand	erhöhter Zeichenabstand	
3 ¹³¹	erhöhte Schriftgröße		
		Versalien	Versalien
	auf neuer Seite oben zentriert	auf neuer Seite mit Abstand zum oberen Seitenrand zentriert	zentriert
		erhöhter Zeichenabstand	erhöhter Zeichenabstand
4 ¹³²	leicht erhöhte Schriftgröße		reduzierte Schriftgröße
		Versalien	Versalien
	zentriert/linksbündig	linksbündig mit hängendem Einzug	
			erhöhter Zeichenabstand
5 ¹³³		Versalien	<i>Versalien (ausschließlich römische Zahlen)</i>
		zentriert	<i>zentriert</i>
		erhöhter Zeichenabstand	
6 ¹³⁴	leicht reduzierte Schriftgröße		
	Marginalie	zentriert	zentriert

Tab. 1: Typografische Kennzeichnung von Überschriften der fünf beziehungsweise sechs Gliederungsebenen in den drei verschiedenen Fassungen von *Geist der Utopie*¹³⁵

¹³⁵ Die Kennzeichnung der Gliederungsebenen entspricht jedoch typografisch nicht immer der Kennzeichnung im zugehörigen Inhaltsverzeichnis. Während etwa die Kapitel „Ein alter Krug“ und „Zur Geschichte der Musik“ in *GdU-C* im Text die gleiche Formatierung aufweisen, sind sie im Inhaltsverzeichnis unterschiedlich gesetzt.

Die Verwendung der Gliederungsebenen unterliegt zwischen den verschiedenen Fassungen, ähnlich den Kapiteleinteilungen, zahlreichen Veränderungen: Das Kapitel „Traum“ zum Beispiel ist in *GdU-A* dem Kapitel „Zur Geschichte der Musik“ im Verzeichnis gleichgestellt, im Text durch die Wahl einer kleineren Schriftart untergeordnet – in *GdU-B* und *GdU-C* sind sie auch innerhalb der Abhandlung gleich formatiert.¹³⁶ In allen Fassungen wird die vollständige Hierarchie der Gliederungsebenen nicht immer lückenlos verwendet. Der Textteil mit der Überschrift „Lied“ in *GdU-B/C* ist unterstes Glied einer vollständigen sechsteiligen Gliederungsfolge:

- (1) DIE SELSTBEGEGNUNG
- (2) PHILOSOPHIE DER MUSIK
- (3) Zur Geschichte der Musik
- (4) Die Fülle und ihr Schema
- (5) II.
- (6) *Das Lied*¹³⁷

Im Textteil mit dem Titel „Ein alter Krug“ hingegen folgen in *GdU-C* auf die Überschrift der zweiten Gliederungsebene unmittelbar zwei Textteile mit Überschriften der sechsten Ebene:

- (1) DIE SELBSTBEGEGNUNG
- (2) EIN ALTER KRUG
- (6) *Zu nahe*¹³⁸

Trotz Blochs Bemühungen einer Systematisierung sollte die typografisch erzeugte Gliederungshierarchie nicht überbewertet werden: *Geist der Utopie* ist keine systematisch verfasste Abhandlung, sondern eine Kompilation verschiedenartiger Texte, die in eine übergeordnete Struktur eingepasst wurden. Zum Zweck der Eindeutigkeit folgt die Bezeichnung der

¹³⁶ Insgesamt wird so in *GdU-C* der inhaltlichen Systematisierung, die mit der zweiten Fassung erfolgte, auch in der typografischen Umsetzung Rechnung getragen.

¹³⁷ Bloch, *GdU-C*, Inhaltsverzeichnis und S. 67.

¹³⁸ Ebd., S. 17.

Textteile in der vorliegenden Arbeit dennoch der durch Inhaltsverzeichnis und Typografie angezeigten Hierarchie:

Gliederungsebene ¹³⁹	Bezeichnung in vorl. Arbeit
1	Hauptteil
2	Teil
3	Kapitel
4	Unterkapitel
[5]	[keine]
6	Abschnitt

Tab. 2: Bezeichnung der Gliederungsebenen von *Geist der Utopie* in der vorl. Arbeit. Da die fünfte Ebene nur in Ausnahmefällen mehrere Abschnitte zusammenfasst und keine Entsprechung im Inhaltsverzeichnis hat, erhält sie keine gesonderte Bezeichnung.

Bedeutender als die formale Strukturierung ist in *Geist der Utopie* die inhaltliche. Sie wird unter anderem durch charakteristische Einleitungssätze unterstützt. Da sie für sich alleinstehend schwierig zu entschlüsseln sind, lohnt sich ein Blick auf die Gesamtheit der Einleitungssätze des Hauptteils „Die Selbstbegegnung“.¹⁴⁰ Bloch wählt vor allem Deklarativ-, Frage- und Aufforderungssätze.¹⁴¹ Gemeinsames Merkmal nahezu aller Einleitungssätze ist, dass sie allgemein gehalten sind, was durch die Formulierung in der ersten Person Plural – Pluralis Auctoris –, mithilfe generalisierender Personalpronomen oder durch die Verwendung von Pronomen statt expliziter Adressaten erreicht wird. Einige Einleitungssätze bilden einen eigenen Absatz, andere hingegen sind Teil einer mehrteiligen Konstruktion:

139 Siehe in vorl. Arbeit Tabelle 1, S. 59.

140 Siehe in vorl. Arbeit Tabelle 9, Anhang, S. 343–346.

141 Bei letztgenannten verwendet er allerdings statt des Imperativs zur Vermittlung der Aufforderungen Indikativ, Kohortativ, Adhortativ oder Passivkonstruktionen, wobei er der passivischen Verbform häufig Passivumschreibungen mit aktivischen Verbformen vorzieht.

Sie gehören entweder zu einem einleitenden Absatz, oder ihnen folgen weitere Sätze, die wiederum einen eigenen Absatz bilden.

Die Einleitungssätze erfüllen verschiedene Funktionen der inhaltlichen Gliederung. Zunächst bilden sie einen Einstieg in den jeweiligen Textteil und bieten häufig auch einen Anknüpfungspunkt an den vorigen. Frage-sätze geben in der Regel eine Fragestellung vor, die anschließend beantwortet werden soll. So leitet die Frage „Wie hören wir uns zuerst?“¹⁴² das Kapitel „Zur Geschichte der Musik“ ein, in dem Bloch eine Zusammenfassung der Musikgeschichte anstrebt, beginnend in der Urzeit der Menschheit. Oft folgen auf diese einleitenden Fragen deklarative Antwortsätze im gleichen oder einem eigenen Absatz, die den anschließenden Abschnitt programmatisch vorbereiten. Die oben genannte Frage „Wie hören wir uns zuerst?“ wird beantwortet mit „Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.“¹⁴³ Hier fasst Bloch zusammen, worin er den Ursprung aller Musik sieht, auf den er an späterer Stelle des Hauptteils eingehen wird. In den deklarativen Einleitungssätzen äußert Bloch Feststellungen, die als Ausgangspunkt (einleitend) oder einerseits als Zwischenfazit (überleitend), andererseits Fokussierung eines Aspekts (weiterführend) die Basis der folgenden Ausführungen bieten. Bloch beginnt etwa *GdU-B/C* mit den Sätzen „Ich bin. Wir sind.“¹⁴⁴ Diese Feststellung dient ihm als Ausgangspunkt für die Einleitung in seine Abhandlung. Der den Abschnitt „Bach, seine Form und sein Gegenstand“ im Unterkapitel „Die Fülle und ihr Schema“ einleitende Satz „Das Lied also wird weit, aber gleichsam nur intern unendlich in der Fuge“¹⁴⁵ hingegen fasst die vorangehenden Abschnitte über die Entwicklung des Liedes zusammen und leitet über zur Betrachtung der Bach'schen Fuge. Der Abschnitt „Das handwerkliche Nacheinander“ im Unterkapitel „Das Verfahren“ wird eingeleitet durch den Satz „Dazu zwingt uns noch ein Anderes, sehr lebendig zu werden“¹⁴⁶, was eine Weiterführung der zunächst allgemein getroffenen Feststellungen zu Beginn des übergeordneten Abschnitts darstellt.

142 Bloch, *GdU-B*, S. 48.

143 Ebd.

144 Ebd., S. 3.

145 Ebd., S. 67.

146 Ebd., S. 52.

Neben den Frage- und Deklarativsätzen haben auch die Aufforderungssätze eine einleitende Funktion: Mit ihnen weist Bloch auf das methodische Vorgehen im eingeleiteten Abschnitt selbst oder aber auf Überlegungen zu methodischen Verfahrensweisen in späteren Abschnitten hin. Die Passivkonstruktion „Deshalb müssen alle, damit nichts zerfließt, dennoch zusammen gehalten werden“¹⁴⁷ kündigt zum Beispiel für den Abschnitt „Das Problem einer Geschichtsphilosophie der Musik“ eine kritische Auseinandersetzung mit Methoden der Geschichtsphilosophie an, aus der Blochs eigene Methodik hervorgehen soll, mit deren Hilfe er an späterer Stelle eine Musikgeschichte verfassen wird. Auch der Satz „Wir aber fangen von vorne an“¹⁴⁸ zu Beginn des Teils „Erzeugung des Ornaments“ lässt sich als adhortative Aufforderung verstehen, und somit als Ankündigung Blochs, das behandelte Thema vom Ursprung her anzugehen.

Die Einleitungssätze bilden nicht nur einen Einstieg oder eine Überleitung von einem Textteil zum nächsten, sie können auch die übergreifende Gliederung stützen, indem sie durch vorhergehende Einleitungssätze eingeführte Inhalte aufgreifen. Der Hauptteil „Philosophie der Musik“ etwa wird eröffnet mit „Wir hören nur uns.“¹⁴⁹ Deren erster Teil „Zur Geschichte der Musik“ beginnt mit der Frage-Antwort-Konstruktion „Wie hören wir uns zuerst? ¶ Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.“¹⁵⁰ Eben diese Konstruktion wird nach Abschluss der methodischen Vorüberlegungen in „Das Verfahren“ und zu Beginn der eigentlichen Musikgeschichte „Die Fülle und ihr Schema“ mit leichter Veränderung zitiert: „Wie *aber* hören wir uns zuerst? ¶ Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.“¹⁵¹ Damit kehrt Bloch zum Ausgangspunkt des Teils zurück. Mit Bezug auf den ersten Satz der „Philosophie der Musik“ leitet Bloch deren zweiten Teil „Zur Theorie der Musik“ ein: „Wir aber hören nur uns selber.“¹⁵² Auch hier geschieht, nach Beendigung der geschichtlichen Betrachtungen, die

147 Ebd., S. 59.

148 Ebd., S. 15.

149 Ebd., S. 47.

150 Ebd., S. 48.

151 Ebd., S. 62. Hervorhebung durch den Verfasser der vorl. Arbeit.

152 Ebd., S. 114.

Rückkehr zum übergreifenden Thema, entsprechend der formalen Struktur der Abhandlung.

Anmerkungen zu den Unterschieden zwischen *GdU-A* und *GdU-B*

Während auf detaillierte textliche Unterschiede zwischen *GdU-A* und *GdU-B* im eigentlichen Kommentar konkret eingegangen wird, soll an dieser Stelle ein allgemeiner Überblick über die Differenzen zwischen den zwei Fassungen gegeben werden.

Wie wichtig und wünschenswert eine genaue Gegenüberstellung der verschiedenen Fassungen ist, betont Ivan Boldyrev in seinem 2012 erschienenen Aufsatz „Geist der Utopie, der sich erst bildet“ und erarbeitet eine ausblickhafte, aber umfassende Übersicht zu Blochs Korrekturen in *GdU-B* und *GdU-C*, die er zum Teil auch kommentiert und deutet.¹⁵³ Dabei folgt Boldyrev der Struktur des Buches. Zur „Absicht“ stellt er fest, dass sich deren Umfang etwa verdreifacht hat. Der Text von *GdU-A* sei dabei im Wesentlichen erhalten geblieben, habe jedoch einige Erweiterungen erfahren. Boldyrev spricht von einer „Übereinandersetzung zweier verschiedener Abschnitte“.¹⁵⁴ Die markanteste Änderung dürfte dabei die der eröffnenden Worte sein: Die Frage „Wie nun?“¹⁵⁵ wird ersetzt durch die Feststellung „Ich bin. Wir sind.“¹⁵⁶

Auch der einleitende Teil „Ein alter Krug“ des ersten Hauptteils „Die Selbstbegegnung“ hat eine Erweiterung erfahren. Dem leicht abgeänderten Text aus *GdU-A* stellt Bloch in *GdU-B* vier kurze Texte voran.¹⁵⁷ Die einzelnen Abschnitte versieht er mit Überschriften: „Zu nahe“, „Wo ich bin“, „Ein anderes Davor“, „Der Schlaf und die Abfahrt nach Innen“, „Das Glas und der Krug“.¹⁵⁸ Im Teil „Die Erzeugung des Ornaments“ stellt Boldyrev einige Änderungen zwischen *GdU-A* und den späteren Fassungen fest. Augenfällig seien vor allem eine Neustrukturierung, unter

153 Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 33.

154 Ebd., S. 35.

155 Bloch, *GdU-A*, S. 9, Z. 2.

156 Ders., *GdU-B*, S. 3, Z. 1.

157 Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 36.

158 Bloch, *GdU-B*, S. 9 ff.

anderem durch Einfügung von Überschriften in *GdU-C* (die sich auch bereits in *GdU-B* findet). Die Einleitung „Zweckform und ausdrucksvoller Überschwang“ ist nach Boldyrev einer deutlichen Umarbeitung unterworfen. Die Passagen zur griechischen Kunst seien erweitert worden, etwa um „geschichtliche Beispiele, Illustrationen (darunter die Betrachtung der chinesischen Kultur) und eine Dürer-Kritik“, die Betrachtungen zur ägyptischen Kunst seien „in vielem ähnlich, trotz deutlicher Zeichen der Überarbeitung.“¹⁵⁹ Den Text des Abschnitts „Die Sehnsucht als Substanz“ aus *GdU-A* habe Bloch, so Boldyrev, unter einigen Korrekturen in den Abschnitt zur Gotik¹⁶⁰ in „Die Hintergründe des Kunstwollens“ in *GdU-B* überführt (den er in *GdU-C* unter dem Titel „Gotisch Werdenwollen wie Auferstehen“ stellt). Die Korrekturen in Form von Hinzufügungen und Streichungen verstärkten dabei „die rhetorischen Entgegensetzungen des ägyptischen und des gotischen Stils“, wobei vor allem das Utopische der Gotik hervorgehoben würde.¹⁶¹ Nach dieser Stelle erkennt Boldyrev einen Bruch: Blieb der rote Faden beider Fassungen bisher nah beieinander, gehen *GdU-A* und *GdU-B* von dieser Stelle an auseinander. Die in *GdU-A* sich anschließende Passage „Methodisches“¹⁶² entfällt in *GdU-B*. Das dort folgende Unterkapitel „Hintergründe des Kunstwollens“¹⁶³ sei dafür, so Boldyrev, ein Kondensat des Abschnitts „System des Kunstwollens“¹⁶⁴ aus *GdU-A*. Bloch habe dazu „aus den verschiedenen Stellen der 1. Fassung die prägnantesten, dem Aphorismus sich annähernden Formulierungen hervorgeholt und sie zusammenmontiert.“¹⁶⁵ Die letzten, von „System des Kunstwollens“ durch einen Balken abgetrennten Seiten des Abschnitts „Kunstgeschichtlicher Exkurs“ in *GdU-A* decken sich nach Boldyrev „meistens sprachlich überarbeitet und gekürzt“ inhaltlich mit den letzten zwei Abschnitten von *GdU-B* und *GdU-C*.¹⁶⁶ Das in *GdU-A* an „Die

159 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 39.

160 Bloch, *GdU-B*, S. 28.

161 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 39.

162 Bloch, *GdU-A*, S. 34–37.

163 Ders., *GdU-B*, S. 23–34.

164 Ders., *GdU-A*, S. 37–43.

165 Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 39 f.

166 Ebd., S. 40.

Erzeugung des Ornaments“ anschließende Kapitel „Der komische Held“¹⁶⁷ – bestehend aus einem Abschnitt zu Don Quixote sowie einer Auseinandersetzung mit Georg Lukács Essay „Metaphysik der Tragödie“¹⁶⁸ – wird Boldyrev zufolge in *GdU-B* vollständig in „Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage“ verschoben. Dort werden die beiden Bestandteile gekürzt, überarbeitet und mit neuen Überschriften versehen als Abschnitte eingefügt: „Exkurs über Don Quixote“¹⁶⁹ und „Anhang zum Exkurs: Hemmung und Tragödie auf dem Weg zur realen Selbstinvention“¹⁷⁰

In der „Philosophie der Musik“ stellt Boldyrev keine wesentliche strukturelle Überarbeitung Blochs in *GdU-B* (und *GdU-C*) fest. Die Korrekturen, die Bloch vorgenommen habe, äußerten sich demnach „nur in geringen Wortlautänderungen“.¹⁷¹ Boldyrev erkennt hinter den Änderungen drei Strategien Blochs. Zum einen gebe es Einfügungen Blochs mit dem Ziel der Verdeutlichung, etwa zusätzliche Verweise auf Autoren, Komponisten, Werke oder die Ergänzung von Daten und vergleichenden Hinweisen. Zum Zweiten habe Bloch den Text an den zeitlichen Kontext angepasst, durch Hinzunahme und Streichungen von Bezügen, etwa auf andere Autoren oder Entwicklungen wie Atonalität.¹⁷² Zum Dritten, so Boldyrev, seien „ganz konsequente terminologische Änderungen“ festzustellen: So ersetze Bloch etwa die in Kant'scher Tradition stehende Begrifflichkeit „transzendental“ in all seinen Erscheinungsformen durch „transzendent“.¹⁷³ Außerhalb dieser Strategien erwähnt Boldyrev einige Kürzungen, etwa in den Passagen zu der Musik Wolfgang Amadeus Mozarts, Giuseppe Verdis, Franz Schuberts und Ludwig van Beethovens, sowie eine Erweiterung der „Wagner-Kritik“.¹⁷⁴ Die wohl umfassendste Änderung des Kapitels bestehe in der Ergänzung des Abschnitts „Über

167 Bloch, *GdU-A*, S. 55–77.

168 Georg Lukács, „Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst“, in: ders. (Hg.), *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlin 1911, S. 325–373.

169 Bloch, *GdU-B*, S. 271–279.

170 Ebd., S. 274–283; vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 41 f.

171 Ebd., S. 43.

172 Vgl. ebd., S. 43 f.

173 Ebd., S. 44.

174 Ebd., S. 45.

das Ding an sich in der Musik“. Im letzten Kapitel, „Das Geheimnis“ wurden laut Boldyrev einige Textpassagen umgestellt.¹⁷⁵

Als „wichtigste Änderung im ganzen Buch“ bewertet Boldyrev die Entfernung des gesamten Teils „Über die Gedankenatmosphäre unserer Zeit“ aus dem Hauptteil „Die Selbstbegegnung“.¹⁷⁶ Einige Bausteine der Passage blieben in *GdU-B* jedoch erhalten und fanden unter anderen Überschriften und in anderer Zusammensetzung Platz im darauffolgenden Teil „Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage“. So ging „Symbol: die Juden“¹⁷⁷ als „Das Gewissen des Unbedingten und das Bewußtsein des Unsichtbaren“¹⁷⁸ in das Unterkapitel „Beschluß: Einige ethisch-mystische Symbolintentionen, konkret gefaßt“ ein. Den „Exkurs: der Alexanderzug“¹⁷⁹ führte Bloch mit weiteren Textteilen und neu verfasstem Text zu „Vom Nebel, dem Alexanderzug und der Größe des Ja“¹⁸⁰ zusammen. „Innerlichkeit und System“¹⁸¹ ging unter einigen Änderungen und Streichungen in „Kant und Hegel oder die Inwendigkeit, die Welt-Enzyklopädie überholend“¹⁸² auf.¹⁸³

Der Teil „Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage“ erfährt in *GdU-B* eine umfassende Umstrukturierung. Boldyrev beschreibt zahlreiche Streichungen, Einfügungen sowie Neumontagen bestehender Bestandteile. Der Abschnitt „Die innere Rede“¹⁸⁴ kurz nach Beginn des Kapitels sei weitestgehend gestrichen und die verbleibenden Passagen in „Ein anderes Davor“¹⁸⁵ integriert worden. Der textliche Grundstock des in *GdU-A* auf „Die innere Rede“ folgenden „Grund in der Liebe“¹⁸⁶ sei gekürzt und

175 Vgl. ebd.

176 Ebd., S. 46.

177 Bloch, *GdU-A*, S. 319–331.

178 Ders., *GdU-B*, S. 287–299.

179 Ders., *GdU-A*, S. 271–294 und 304–319.

180 Ders., *GdU-B*, S. 199–211.

181 Ders., *GdU-A*, S. 271–294.

182 Ders., *GdU-B*, S. 211–227.

183 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 46 f.

184 Bloch, *GdU-A*, S. 347–349.

185 Ders., *GdU-B*, S. 228–230.

186 Ders., *GdU-A*, S. 349–360.

unter selbiger Überschrift mit zusätzlichen Zitaten versehen an eine spätere Position¹⁸⁷ verschoben worden. „Von der sachlichen Gediegenheit“¹⁸⁸ transformierte Bloch zum an der gleichen Stelle verbliebenen kurzen Kapitel „Vom Gediegenen in uns“¹⁸⁹. Das anschließende, umfassendere Unterkapitel „Zur Metaphysik der Innerlichkeit“¹⁹⁰ wurde umbenannt in „Zur Metaphysik des Wirproblems“ und die Zahl der enthaltenen Abschnitte durch Hinzufügungen, Abänderung, Aufteilung und Neumontage von drei auf acht erhöht.¹⁹¹

Das in *GdU-A* alleinstehende Unterkapitel „Jesus“¹⁹² wurde zu „Christus oder das aufgedeckte Angesicht“¹⁹³ im „Beschluß“-Unterkapitel, das ebenfalls alleinstehende, letzte Unterkapitel der „Selbstbegegnung“, „Kategorien“¹⁹⁴ ist unter einigen Streichungen in das Unterkapitel „Gestalten der universalen Selbstbegegnung oder Eschatologie“¹⁹⁵ des Kapitels „Die echte Ideologie des Reichs“ im Hauptteil „Karl Marx, der Tod und die Apokalypse“ eingegangen.¹⁹⁶

Auch dieser letzte Hauptteil unterliegt einigen Änderungen. Boldyrev erwähnt die Ergänzung des Untertitels „Oder über die Weltwege, vermittelt derer das Inwendige auswendig und das Auswendige wie das Inwendige werden kann“¹⁹⁷ und die Eröffnung des Hauptteils durch das neu verfasste Kapitel „Das untere Leben“¹⁹⁸. Den Einstiegsteil in das Kapitel „Der sozialistische Gedanke“, der sich mit dem Krieg befasst,¹⁹⁹ verlegte

187 Ders., *GdU-B*, S. 259–266.

188 Ders., *GdU-A*, S. 360–363.

189 Ders., *GdU-B*, S. 198 f.

190 Ders., *GdU-A*, S. 363–373.

191 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 48 f.

192 Bloch, *GdU-A*, S. 373–382.

193 Ders., *GdU-B*, S. 299–306.

194 Ders., *GdU-A*, S. 382–389.

195 Ders., *GdU-B*, S. 352–361.

196 Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 49 f.

197 Bloch, *GdU-B*, S. 313.

198 Ebd., S. 315 f.

199 Bloch, *GdU-A*, S. 393–399.

Bloch als Essay „Der undiskutierbare Krieg (1914/15)“²⁰⁰ in seinen ebenfalls 1923 veröffentlichten Band *Durch die Wüste* und ersetzte ihn durch einen neuen Textteil, bestehend aus Teilen des Buchbeginns sowie neu verfasstem Text. Auch in weiteren Teilen des Kapitels findet Boldyrev Überarbeitungen.²⁰¹

Im übrigen Hauptteil, so Boldyrev, sei „der Text verdichtet und teilweise umgeschrieben, allerdings ohne wesentliche Änderungen.“²⁰² Das umfangreichste Kapitel „Tod, Seelenwanderung, Apokalypse oder das Problem der echten sozialen und kulturellen Ideologie“²⁰³ erhalte in *GdU-B* die neue Überschrift „Die echte Ideologie des Reichs“²⁰⁴, während in den enthaltenen Unterkapiteln einige Textneufassungen und -erweiterungen sowie Umstrukturierungen festzustellen seien. Nach dem überarbeiteten einleitenden Textteil schließt sich demnach in *GdU-B* ein zu einem eigenen kurzen Unterkapitel unter dem Titel „Der falsche Leib“²⁰⁵ erhobener Teil aus *GdU-A* an. Aus mehreren Passagen formt Bloch Boldyrev zufolge in *GdU-B* das Unterkapitel „Das ungerechte Schicksal“ neu, aus „Über Seelenwanderung“²⁰⁶ wird unter Ergänzung etwa von Hinweisen auf die Lehre nachchristlicher Rabbiner und Lessings zu „Die Kraft der seelenwanderischen Streuung“²⁰⁷. Im Unterkapitel „Hoffnungen und Konsequenzen“²⁰⁸ wird, wie Boldyrev anmerkt, nicht nur der Druckfehler behoben, der in *GdU-A* den Titel unleserlich macht, es werden Passagen zu Berkeley und Schopenhauer durch ein Zitat aus Christoph M. Wielands *Die Wahl des Herkules*²⁰⁹ ersetzt. Der Beginn des letzten Unterkapitels des Kapitels ist in *GdU-B* gekürzt, im Übrigen werden Teile von anderer Stelle in *GdU-A* eingefügt und neuer Text, etwa mit zusätzlichem Bezug zur

200 Ders., *Durch die Wüste. Frühe kritische Aufsätze*, Frankfurt/Main 1964, S. 10–16.

201 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 50.

202 Ebd., S. 51.

203 Bloch, *GdU-A*, S. 411–442.

204 Ders., *GdU-B*, S. 330–361.

205 Ebd., S. 339 f.

206 Bloch, *GdU-A*, S. 420–426.

207 Ders., *GdU-B*, S. 342–347.

208 Ders., *GdU-A*, S. 426–430 und ders., *GdU-B*, S. 347–352.

209 UA Weimar, 1773.

Kabbala ergänzt.²¹⁰ „Die extensive physische und metaphysische Begründung der These von der Endlichkeit der Welt“ hingegen, so Boldyrev, habe Bloch „weggelassen und den Text radikal verkürzt.“²¹¹

Dem letzten Kapitel des Buches²¹², in *GdU-A* unbetitelt, gibt Bloch in *GdU-B* die Überschrift „Das Gesicht des Willens“²¹³. Den zum Teil neu zusammengesetzten Text des Kapitels aus *GdU-A* erweitert er um einige Elemente, darunter „ein Zitat aus der *Offenbarung* von Johannes [...] und eine Betonung des Willenskonzepts“²¹⁴.

Zum Schluss seiner Abhandlung hebt Boldyrev die Intensität der Korrekturen hervor, die er als Hinweis auf Blochs stetige Optimierung seiner Texte versteht. Besonders die häufige Änderung von Textanfängen zeige die Unzufriedenheit Blochs mit der Wirkung seiner Texte und den ständigen Drang, diese zu verbessern. Ziel Blochs sei es, „den Leser von Anfang an [zu] berauschen, die Verfremdungseffekte und Assoziationen auszunutzen, um das stereotypische oder bloß kontemplative Verhältnis zum Gegenstand des Textes zu bekämpfen und dem Text eine weitere Dynamik zu verleihen.“²¹⁵ Boldyrev interpretiert die Korrekturen – auch wenn er eine gelegentliche Verschiebung inhaltlicher Akzente nicht bezweifelt – nicht als Ausdruck eines Wunsches nach *inhaltlicher* Modifikation des Werkes, sondern des Wunsches nach Steigerung (oder zumindest Erhaltung) seiner *expressiven Wirkungskraft*.²¹⁶

Die Gründe für die Änderungen zwischen den verschiedenen Fassungen können vielfältig sein. Ob es sich, wie Boldyrev vermutet, vorwiegend um stilistische Erwägungen Blochs sowie „Ergänzungen der Bezüge oder Kontexte“ handelt, die für das Werk *insgesamt* inhaltlich wenig bedeutend sind,²¹⁷ oder aber um entscheidende und intendierte semantische Modifikationen mit inhaltlicher Tragweite, bleibt im Einzelfall zu

210 Vgl. Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 52 f.

211 Ebd., S. 53.

212 Bloch, *GdU-A*, S. 443 ff.

213 Ders., *GdU-B*, S. 362 ff.

214 Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 53.

215 Ebd., S. 54.

216 Vgl. ebd.

217 Ebd.

prüfen. Die tatsächliche Bedeutung jeder einzelnen Abweichung zwischen *GdU-A* und *GdU-B* lässt sich nur durch detaillierte Untersuchung der entsprechenden Passage herausfinden.

Als einen der Beweggründe, überhaupt eine zweite Fassung des Buchs zu erstellen, nennt Bloch selbst die Zensur der ersten Fassung, bei der „einiges in der ‚Absicht‘ und vor allem im Schlußkapitel verstümmelt“ worden sei.²¹⁸ Die letztendliche Auswirkung der Zensur auf die Änderungen von *GdU-A* zu *GdU-B* ist allerdings als eher geringfügig einzuschätzen. Nur drei Passagen empfahl die Zensurbehörde zu ändern, um dem Werk „die Veröffentlichungs- und Ausfuhrfähigkeit zu verleihen“²¹⁹: Im Abschnitt „Die Deutschen“ des Kapitels „Beschluß, Programm und Problem“ sollten zwei Nebensätze gestrichen werden, in der Einleitung von „Der sozialistische Gedanke“ wurde die Umformulierung eines Satzes gefordert.²²⁰ Feuchtwanger, offenbar in dem Bestreben, eine Einbeziehung Blochs zu vermeiden, akzeptierte diese Änderungen in direkter Absprache mit der Behörde.²²¹ Vor allem die vorgenommenen Streichungen sind schwer präzise zu verorten. Der geänderte Satz befindet sich vermutlich in *GdU-A* auf S. 397. Die Zensurbehörde forderte eine Änderung einer Textstelle von „[gegeben,] um sich dafür von ihren jammervollen, regierungssozialistischen Parteivorständen als jauchzendes Schlachtvieh ausliefern zu lassen.“ zu „um sich dafür von ihrem [unter Streichung des ‚jammervoll‘] regierungssozialistischen Parteivorständen unter dem Jauchzen der Begeisterung ausliefern zu lassen.“ umzuschreiben. In *GdU-A* findet sich an genannter Stelle der Satz:

Niemals sonst hätte die Arbeiterschaft, wären nur statt der gewerkschaftlich praktischen auch prinzipielle Begriffe lebendig geblieben, ihre Erstgeburt, ihr internationales Klasseninteresse, das das Menschheitsinteresse

218 Bloch, „Brief vom 26.7.1918 an Johann W. Muehlon“, S. 225. Siehe in der vorl. Arbeit S. 45.

219 O. V., *Handhabung der Zensur*, Bayrisches Hauptstaatsarchiv, BayHStA/IV MKr. 13897, S. 4. Für ein Transkript des Schriftstücks siehe Anhang, S. 347–351.

220 Vgl. O. V., *Handhabung der Zensur*, ebd., S. 4.

221 Vgl. ebd., S. 3. Dort auch die nachfolgenden Zitate. Eckige Klammern und Einfügungen gemäß Original.

ist, derart zu den Hunden gegeben, um sich dafür von ihren regierungssozialistischen Parteivorständen ausliefern zu lassen.²²²

Der zitierte Satz in *GdU-A* erscheint genau zwei Seiten nach der Angabe, die im Zensurbericht zu finden ist. Nimmt man eine einigermaßen genaue Verschiebung um zwei Seiten an, lassen sich Passagen eingrenzen, in denen die weiteren angeordneten Streichungen erfolgt sind. Eine Zuordnung zu einzelnen Sätzen ist mit Exaktheit allerdings nicht vorzunehmen. Da im Bericht als Zensurgrund die Schmähung „bestimmte[r] Persönlichkeiten“²²³ genannt ist, und die Streichung eines Nebensatzes „– von allem Wehmut des letzten Mohikanertums umflossen –“ auf S. 295 geschehen soll, fällt als mögliches Ziel der Anordnung ein Satz in *GdU-A* auf S. 297 auf:

So ist Preußen-Deutschland nicht nur ein wehrhaftes, sondern auch gebautes Reich, der Hort der Organisation, von Leunshs Sozialdemokratie bis hinauf zu Rathenau und dem Chef des Kriegsams.²²⁴

Dass der Zensurbehörde das Buch vorlag, da man dort kritische Gedanken „zum Gegenwärtigen Krieg“, „zur Revolutionierung Deutschlands auf Grund der russischen Umwälzungen“ sowie „zum Preußentum“ vermutete, würde die Verortung der angeordneten Streichung an dieser Stelle unterstützen. Die zweite Streichung sollte auf S. 299 erfolgen. Dort forderte der Zensor, den

Abschnitt von: „[aufgewacht,] obwohl es hier am schlimmsten, am einladendsten zum Aufruhr aussieht;“ bis einschließlich: „gewaltsam halten sich so die Deutschen zurück, revolutionär zu sein.“, völlig wegen seiner besonderen Anspielungen auf deutsche Verhältnisse völlig auszuschneiden.²²⁵

222 Bloch, *GdU-A*, S. 397, Z. 17–23.

223 O. V., *Handhabung der Zensur*, S. 3.

224 Bloch, *GdU-A*, S. 297, Z. 8–11.

225 Dieses und die vorhergehenden Zitate: o. V., *Handhabung der Zensur*, S. 1 und 4. Eckige Klammern und Einfügungen im Original.

In *GdU-A* findet sich etwa zweieinhalb Seiten nach dieser Angabe, auf S. 302 ein einziger Satz, der mit „aufgewacht“ endet:

Bisher sind erst wenige Männer der Arbeit in Deutschland aufgewacht. Es zuckt und schwält nur im Inneren, der radikal demokratische Pulsschlag des ganzen Erdkörpers teilt sich auch dem Land der Untertanen mit [...].²²⁶

Auch inhaltlich, sich mit unterdrückten revolutionären Tendenzen in Deutschland befassend, wäre diese Textstelle als die von der Zensur betroffene denkbar. Auch wenn ihre genaue Verortung spekulativ ist, so liegen doch alle zensierten Passagen in Abschnitten, die Bloch selbst aus *GdU-B* gekürzt hat: Der Abschnitt „Die Deutschen“, Ort der zwei Streichungen, gehört zu dem getilgten Teil „Über die Gedankenatmosphäre dieser Zeit“. Der einleitende Teil des Kapitels „Der sozialistische Gedanke“ wurde ebenfalls gekürzt, jedoch in die Essay-Sammlung *Durch die Wüste* verlegt. Herauszufinden, ob die zensierten Passagen in rückkorrigierter Form an anderer Stelle von *GdU-B* oder eines anderen Werks Blochs Aufnahme fanden, wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung. Im Verhältnis zu den im gesamten Werk erfolgten Korrekturen und Änderungen, die Bloch vorgenommen hat, erscheinen sie jedoch nicht als wesentlicher Faktor.

Kontext:

Blochs Ästhetik und Musikphilosophie in *Geist der Utopie*

GdU-B besteht aus zwei Hauptteilen, denen ein Vorwort („Absicht“) vorangestellt ist. Der erste, deutlich längere Hauptteil („Die Selbstbegegnung“) umfasst, neben einem alleinstehenden Text zu Beginn, drei Teile, die wiederum aus mehreren Kapiteln bestehen. Im ersten Teil („Erzeugung des Ornaments“) wird die Bildende Kunst behandelt, der zweite Teil („Philosophie der Musik“) setzt sich mit Musik auseinander, der dritte („Die Gestalt der unkonstruierbaren Frage“) hat – neben der Theorie der Utopie selbst – verschiedene philosophische und theologische Themen

226 Bloch, *GdU-A*, S. 302, Z. 9–12.

zum Inhalt. Der zweite, kürzere Hauptteil enthält unter der Überschrift „Karl Marx, der Tod und die Apokalypse“ unter anderem Texte über den Sozialismus, den Marxismus, über Religion und Eschatologie.

Mit einer Länge von über 150 Seiten nimmt die „Philosophie der Musik“ in *Geist der Utopie* eine herausragende Position ein. Sie wird von den Kapiteln „Traum“ und „Das Geheimnis“ eingefasst, die jeweils nur aus einem, weitestgehend in sich geschlossenem Text ohne weitere formale Untergliederung bestehen. Sie rahmen, als Einleitung und Schluss, die Kapitel „Zur Geschichte der Musik“ und „Zur Theorie der Musik“ ein. Das Kapitel „Zur Geschichte der Musik“ enthält drei Unterkapitel, in denen ein zweischrittiges Vorgehen zu erkennen ist: In den Unterkapiteln „Anfänge“ und „Das Verfahren“ erfolgt eine methodische wie inhaltliche Grundlegung, im Unterkapitel „Die Fülle und ihr Schema“ folgt die eigentliche Abhandlung. In der Aufteilung des Kapitels „Zur Theorie der Musik“ lässt sich das gleiche Schema erkennen: Der Einleitungstext sowie die Unterkapitel „Der Gebrauch und die Tondichtung“ und „Die Deutung oder über das Verhältnis zwischen absoluter und spekulativer Musik“ legen das musikästhetische Fundament für das letzte und fast 50 Seiten umfassende Unterkapitel „Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzendenten Musiktheorie“, in welchem Bloch sich mit musiktheoretischen Themen wie Harmonielehre, Formenlehre und Kontrapunktik befasst. Bemerkenswert ist, dass Bloch auch in seinem späteren Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* sogar explizit auf das methodische Konzept einer Grundlegung zurückgriff, indem er dem zweiten der fünf Buchteile den Titel „Zweiter Teil (Grundlegung). Das antizipierende Bewußtsein“²²⁷ gab. Andere Möglichkeiten der Einteilung der „Philosophie der Musik“ sind auch in Betracht zu ziehen: Anna Czajka-Cunico etwa sieht den Teil in *GdU-A* in die drei Sinnabschnitte „Geschichte, Ästhetik und Theorie

227 Ders., *Das Prinzip Hoffnung* (= Ernst Bloch Werkausgabe 5), Frankfurt/Main 1985, S. 47–391. Das wohl bekannteste Vorbild einer philosophischen „Grundlegung“ ist Immanuel Kants *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (Riga 1785), in dem der Autor die Grundprinzipien seiner Moralphilosophie darlegte. Sie bildete die Grundlage für die später erscheinenden moralphilosophischen Werke Kants, *Kritik der praktischen Vernunft* (Riga 1788) und *Metaphysik der Sitten* (Königsberg 1797).

der Musik²²⁸ gliedert. Diese Deutung muss der hier getroffenen Einteilung jedoch nicht widersprechen. Im Wesentlichen unterscheidet sie sich dadurch, dass die ästhetische Grundlegung zu einem mit den zwei anderen Kapiteln der Musikgeschichte und der Musiktheorie gleichgestellten Kapitel erhoben wird. Formal gesehen setzt sich in *GdU-B* die „Philosophie der Musik“ aus vier Kapiteln zusammen: Nur die Rahmenkapitel „Traum“ und „Das Geheimnis“ sowie die zentralen Kapitel „Zur Geschichte der Musik“ und „Zur Theorie der Musik“ entsprechen typografisch der dritten Gliederungsebene und sind so der „Selbstbegegnung“ und der „Philosophie der Musik“ unter-, den übrigen in ihnen enthaltenen Unterkapiteln eindeutig übergeordnet.²²⁹

Ein neues Denken – Ausgangspunkt von Geist der Utopie

Da sich der nachfolgende Kommentar nur Ausschnitten der „Philosophie der Musik“ widmet, soll an dieser Stelle ein Überblick über die von Bloch in *Geist der Utopie* entworfene Ästhetik skizziert werden, in welche sich die kommentierten Passagen einbetten. Da sie sich jedoch nicht nur einbetten, sondern die Ästhetik Blochs als elementare Bestandteile *konstituieren*, ist der Überblick im wörtlichen Sinne als Skizze zu betrachten: Sie dient zur bloßen Einordnung in den Werkzusammenhang und steht – um Zirkularität zu vermeiden – nicht in begründendem Zusammenhang mit dem eigentlichen Kommentar. Gegenstand des Überblicks ist gemäß den Zielen des Kommentars die von Bloch in *GdU-B* gezeichnete Ästhetik seines Frühwerks, unter Berücksichtigung von *GdU-A*.

Eine Zusammenschau von Ästhetik und Musikphilosophie in *Geist der Utopie* bieten Czajka-Cunico in ihrem interpretatorischen Aufsatz „Wann lebt man eigentlich? Die Suche nach der ‚zweiten‘ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik der Poesie) in Ernst Blochs *Geist der Utopie*“ sowie Benjamin M. Korstvedt in *Listening for Utopia in Ernst*

228 Anna Czajka-Cunico, „Wann lebt man eigentlich?“. Die Suche nach der ‚zweiten‘ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs *Geist der Utopie*“, in: Karlheinz Weigand (Hg.), *Bloch-Almanach 19/2000. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein*, Mössingen 2000, S. 103–156, hier S. 128.

229 In *GdU-A* und *GdU-C* ist diese formale Gliederung analog.

Blochs Musical Philosophy.²³⁰ Czajka-Cunico betrachtet das frühe Hauptwerk, und die Ästhetik als dessen Herzstück, als Blochs Reaktion auf die Krise, in der er – und prominente Zeitgenossen wie Edmund Husserl und Hans-Georg Gadamer – nicht nur die Gesellschaft seiner Zeit, sondern auch die Geisteswissenschaft und das Denken im Allgemeinen währte. In Fortsetzung seiner Dissertation, so Czajka-Cunico, befasste Bloch sich mit dem Zustand und den Möglichkeiten des zeitgenössischen Denkens und kam zu dem Schluss, dass dieses einerseits zum Werkzeug des Positivismus, andererseits zu ziellosem Forschen verkommen sei, und den tieferen, elementaren Problemstellungen, den „Wahrheits- und Sinnfragen“ nicht mehr gerecht würde.²³¹ *Geist der Utopie* sollte hingegen, indem es das „geistige Panorama der Zeit“ abbildete und sich daran rieb, die Notwendigkeit und Überlegenheit „eines neuen Denkens“ demonstrieren.²³² Dieses neue Denken konstituiert sich in dem Buch nach Czajka-Cunico nicht nur intellektuell, sondern auch *ästhetisch*. Dieses Ineinandergreifen von Intellekt und Ästhetik zählt sie zu einer seiner herausragenden Eigenschaften:

Das Opus von Ernst Bloch hat unverkennbar poetischen und ästhetischen Charakter. Dabei zeigt sich, daß die Poesie dieses Werkes keineswegs eine dekorative ist oder eine lediglich stilistische Angelegenheit; die Poesie des nach dem Sinn und Wesen trachtenden „Werkes der Hoffnung“ gehört zu seinen immanenten Bestimmtheiten. Und mehr noch: Blochs Werk ist in unserem Jahrhundert ein einmaliges – als eines, in dem poetische Produktivität und Anstrengung des Begriffs sich in solchem Umfang, konsequent und methodisch die Waage halten.²³³

Verwirklicht sieht Czajka-Cunico diese Fusion von Intellektuellem und Ästhetik in der zentralen Metapher des „Dunkels“. In ihr werde der nach Bloch dem Bewusstsein unzugängliche gegenwärtige Augenblick begreifbar. Gleichbedeutend mit dem „Dunkel“ seien weitere Metaphern, wie

230 Czajka-Cunico, „Wann lebt man eigentlich?“ und Korstvedt, *Listening for Utopia*.

231 Ebd., S. 104 ff.

232 Ebd., S. 106 f.

233 Ebd., S. 104.

„Kälte, Leere, Mattheit“, die Czajka-Cunico als Teile dialektischer Begriffspaare erkennt, deren komplementäre Metaphern nicht nur implizit mitschwängen, sondern in Blochs Text auch explizit zu „paradoxen Bezeichnungen“ führten.²³⁴ Das Dunkel der Gegenwart ist Ansatzpunkt für Blochs Epistemologie.²³⁵ Der Mensch als wahrnehmendes Subjekt ist nicht dazu fähig, den wahren, gegenwärtigen Zustand von Objekten innerhalb des Dunkels *bewusst* wahrzunehmen – sich selbst, seine Identität eingeschlossen. So kann er den Moment nur rückblickend begreifen, der wirkliche eigene Zustand offenbart sich seinem Bewusstsein stets erst *nachdem* der Moment vergangen ist.²³⁶ Dieses Phänomen findet bei Bloch metaphorisch Ausdruck im „Dunkel des gelebten Augenblicks“:

Wir haben kein Organ für das Ich oder Wir, sondern liegen uns selbst im gelben Fleck, im Dunkel des gelebten Augenblicks [...].²³⁷

Um sich dem Dunkel in seiner begrifflichen Unfasslichkeit zu nähern, greift er – gemäß Czajka-Cunicos These – auf die poetisch-ästhetische

234 Ebd., S. 107 f.

235 Dem „Dunkel des gelebten Augenblicks“ wird in der späteren Bloch-Forschung große Bedeutung beigemessen, etwa bei Werner Jung, der es als „Ausgangspunkt Bloch'schen Philosophierens“ bezeichnet. (Werner Jung, Art. „Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 51–59, hier S. 53.)

236 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 230 f.

237 Ebd., S. 245, Z. 10 ff. In der dritten Fassung korrigiert Bloch den Begriff des „gelben Flecks“ zum „blinden Fleck“. (*GdU-C*, S. 253, Z. 11.) Blochs Irrtum im frühen Werk kehrt die intendierte Bedeutung tatsächlich um: Im Zentrum des „gelben Flecks“ (*Macula lutea*) liegt die Sehgrube und damit der Bereich des schärfsten Sehens. Im „blinden Fleck“ (*Papilla nervi optici*) hingegen bündeln sich die Optikusganglienzellen zum Sehnerv und treten aus dem Auge aus. Sie ist frei von Lichtrezeptoren, was in der entsprechenden Gesichtsfeldregion einen physiologischen Gesichtsfeldausfall (der dem „blinden Fleck“ seinen Namen gibt) zur Folge hat, welcher für gewöhnlich jedoch durch das Gehirn kompensiert wird. (Vgl. Michael Schünke u. a., *Prometheus. LernAtlas der Anatomie. Kopf, Hals und Neuroanatomie*, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart, New York 2009, S. 153.)

Ebene zurück, indem er metaphorische Umschreibungen zur Charakterisierung nutzt. So schreibt Bloch, dass sich in dem Dunkel des gelebten Augenblicks „ebensowohl der ganze Antrieb der Bewegung der Welt wie auch [...] der eigentliche Seinzustand, die eigentliche Realität und Logizität der Welt verborgen zu sein scheint.“²³⁸ Dem Ich – dem Subjekt – nähere sich dort zudem „das Kommende“²³⁹ an. Bloch postuliert, dass „wohl aber [...] die Zukunft, das ist: der selber völlig dunkle Ueberraum, [...] in dem allein auch [...] die Funktion der Hoffnung blitzt [...] selber nichts anderes als *unser vergrößertes Dunkel*“²⁴⁰ sei. Dies ist für seine Philosophie der Utopie entscheidend, ist doch so objektiv Mögliches sowie Zukünftiges bereits im Gegenwärtigen enthalten und damit, wenn auch nicht bewusst greifbar, so doch zu erahnen. Das gelegentliche Durchscheinen dieser Ahnung von Möglichem und Zukünftigem in der verborgenen Gegenwart findet seine Entsprechung im zentralen Begriff der *Latenz*, den Bloch allerdings erst in *GdU-B* einführt.²⁴¹ Entscheidend für Blochs Philosophie in *Geist der Utopie* ist die Möglichkeit des Subjekts, sich in der ästhetischen Erfahrung dem Begreifen des Dunkels der Gegenwart und somit seiner unbewussten Identität zu nähern. Dies geschieht, wie Czajka-Cunico dem Blochschen Beispiel im Kapitel „Ein alter Krug“ entnimmt, durch eine reflexive Komponente im Akt der Wahrnehmung eines Ob-

238 Bloch, *GdU-B*, S. 244, Z. 38 - S. 245, Z. 2.

239 Ebd., S. 243, Z. 32.

240 Ebd., S. 245, Z. 24-28. Hervorhebung im Original. In *GdU-C* verleiht Bloch dieser Feststellung durch einen Einschub und Hervorhebungen mehr Nachdruck, und korrigiert den Begriff des „Überraums“ zu dem eines „Topos des Unbekannten“: „Wohl aber – *entscheidend wichtig* – ist die *Zukunft*, der *Topos des Unbekannten in ihr*, worin wir allein vorkommen [...].“ (Bloch, *GdU-C*, S. 253, Z. 24 ff., Hervorhebungen im Original.) Dieser Umstand ist möglicherweise ein Hinweis auf die Bedeutung der Feststellung für Blochs späteres Werk.

241 Vgl. Doris Zeilinger, Art. „Latenz“, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch*, S. 232–242, hier S. 235 f. Das für die Utopie wegbereitende menschliche Vermögen, zukünftige Zustände zu erahnen, nennt Bloch in späteren Werken wie *Das Prinzip Hoffnung* „Antizipation“. Wenn er den Begriff auch noch nicht in *Geist der Utopie* explizit verwendet und definiert, ist seine Bedeutung Jan Rehmann zufolge jedoch bereits implizit enthalten und wird in wechselnder Weise zum Ausdruck gebracht. (Vgl. Jan Rehmann, Art. „Antizipation“, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch*, S. 3–13, hier S. 8.)

jekts durch das Subjekt: Der Betrachtende erfasst Attribute des betrachteten Gegenstandes (wie die zweckmäßige Form des Kruges), macht sie sich dadurch zu eigen und gleichzeitig als *eigene* Attribute bewusst. Dabei erfährt er ebenso die Notwendigkeiten, denen einige Eigenschaften – beim Krug die Formgebung – des (geschaffenen) Gegenstands folgen, wodurch ihre Gegenwärtigkeit sich vom Schaffenden über die Schöpfung auf den Betrachtenden überträgt. Den Versuch, den Inhalt des Dunkels in sich selbst zu erfassen bezeichnet Bloch in *Geist der Utopie* mit verschiedenen Wendungen, etwa als das Öffnen der „Pforte des sich selbst Entgegenblickens“²⁴² oder auch als versuchtes „sich selbst Begegnen und totaleres Reflektieren“²⁴³. Das tatsächliche *Begreifen* von Inhalten des Dunkels ist für ihn die „letztmögliche Selbstbegegnung“²⁴⁴. Durch die Welt- und Selbsterkenntnis, die somit im Phänomen des Dunkels des gelebten Augenblicks liegt, werden das Dunkel sowie seine Ergründung zum zentralen Element und der Ausgangspunkt von Blochs Philosophie: Sie stellt die Grundlage für seinen Utopismus dar.²⁴⁵

Ästhetik – Ornament und Kunstwollen

Entsprechend der elementaren Rolle, die Bloch der ästhetischen Wahrnehmung mit der ihr eigenen reflexiven Komponente als Grundlage seiner Erkenntnistheorie zuweist, beginnt er sein Frühwerk *Geist der Utopie* mit einer ausgedehnten Behandlung der Ästhetik. In dieser befasst er sich

242 Bloch, *GdU-B*, S. 235.

243 Ebd., S. 245, Z. 6.

244 Ebd., S. 5, Z. 11.

245 Vincent Geoghegan stellt rückblickend bei Bloch eine Unterscheidung der *Utopien* in *abstrakte Utopien* und in *konkrete Utopien* fest: Mit dem Begriff der abstrakten Utopie bezieht Bloch sich nach Geoghegan auf traditionelle Vorstellungen von Utopie in Form von Träumen oder Wunschvorstellungen, die ohne Verwirklichungsabsicht und -möglichkeit das Bild einer alternativen Realität zeichnen. Indem der Mensch beginnt, die abstrakten Utopien zu entwickeln, sie mit den objektiven Möglichkeiten vereinbar macht, würden sie nach Bloch zu konkreten Utopien. (Vgl. Vincent Geoghegan, Art. „Bloch, Ernst Simon“, in: Edward Craig (Hg.), *The Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, Bd. 1, London 1998, Sp. 787–790, hier Sp. 789.)

mit Philosophie der Architektur, der Bildenden Künste, der Literatur und schließlich, am umfangreichsten, mit der Philosophie der Musik.

Ausgehend von der Betrachtung geschaffener Ornamente und ihrer historischen Entwicklung, führt Bloch den Begriff des „Kunstwollens“²⁴⁶ ein, des Dranges der Menschen, über Zweckmäßigkeit hinaus schöpferisch zu wirken. Korstvedt sieht Blochs Nutzung des Begriffs als einen Bezug auf einen zeitgenössischen Diskurs auf der Grundlage des Werks des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl²⁴⁷: Auf diesen geht der Begriff des „Kunstwollens“ zurück, den Bloch aufgreift. Riegl beschreibt damit die zugrundeliegende Kraft, welche Gesellschaften zu ihren kulturellen Leistungen antreibt, die wiederum in Stilepochen gipfeln.²⁴⁸ Bloch

246 Bloch, *GdU-B*, S. 23, Z. 17.

247 Alois Riegl (1858–1905) war ein einflussreicher Kunsthistoriker des ausgehenden 19. Jahrhunderts und Begründer der so genannten Wiener Schule der Kunstgeschichte. Er vertrat einen Ansatz wertneutraler, empirischer, objektiver Geschichtsschreibung und gilt damit als Wegbereiter moderner wissenschaftlicher Kunstgeschichte. Er prägte den Begriff des Kunstwollens entscheidend: als Resultat eines triebhaft im Unbewussten wurzelnden Gestaltungsbedürfnisses der Menschen. Davon ausgehend lehnte Riegl das weit verbreitete materialistische Kunstverständnis nach Gottfried Semper ab. (Vgl. Ulrike Krone-Balcke, Art. „Riegl, Alois“, in: Hans G. Hockerts (Hg.), *Neue deutsche Biographie*, Bd. 21, Berlin 2003, S. 583–584, hier S. 584.) Auch an der im 19. Jahrhundert aufgekommenen theoretischen Auseinandersetzung mit Ornamentik und dem Ornament-Begriff beteiligte sich Riegl: In *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (Berlin 1893) unternimmt Riegl den Versuch einer historisch-geografischen Systematisierung von Ornamentik. Möglicherweise geht also auch Blochs Verständnis vom Ornament auf Riegl zurück. Bloch nimmt im Rahmen seiner Musikphilosophie an späterer Stelle explizit Bezug auf Riegl. (Siehe in der vorl. Arbeit S. 91.) Als weitere damals prominente Persönlichkeiten, deren Auseinandersetzung mit Ornament und Ornamentik Bloch möglicherweise beeinflussten, sind Adalbert Stifter (*Nachsommer*, Pesth 1857) und Adolf Loos (Vortrag *Ornament des Verbrechens*, Wien 1920) zu nennen.

248 Vgl. Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 60 f. In einem Aufsatz zu Ernst Bloch und August Halm weist Thomas Kabisch auf den Diskurs um den Begriff des Kunstwollens und seine „psychologistischen Fehldeutungen“ hin, mit Bezug auf den 1920 von Erwin Panofsky verfassten Artikel „Der Begriff des Kunstwollens“. (Vgl. Thomas Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch

sieht in der Ornamentik das Kunstwollen manifestiert und unterscheidet drei Entwicklungsabschnitte:²⁴⁹ Zunächst das griechische Kunstwollen, in der Renaissance wieder aufgegriffen und geprägt vom Versuch, mithilfe von und über Abbildung der Natur hinaus Schönheit zu erzeugen. An diesem Kunstwollen bemängelt Bloch jedoch den fehlenden subjektiven Ausdruck.²⁵⁰ Das zweite Kunstwollen, das Bloch beschreibt, ist das ägyptische. Hier sieht er in Kunst und Architektur die „totale Herrschaft der anorganischen Natur über das Leben“²⁵¹ abgebildet, „lebenverneinende, makroskopische Kubik“²⁵². Auch bei diesem Kunstwollen sei das Ziel nicht der Ausdruck utopischen Inhalts. Sein Gegenstand sei die Hinwendung zum Tode.²⁵³ Das dritte Kunstwollen ist das gotische. In der gotischen Ornamentik, beginnend bei Holzschnitzereien bis hin zur Ausgestaltung der großen gotischen Kathedralen, glaubt Bloch die Verewigung menschlicher Subjektivität und Antizipation zu erkennen.²⁵⁴ Diese Einteilung steht in engem Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Diskurs: Die Hervorhebung von griechischem, ägyptischem und gotischem Kunstwollen entlehnt Bloch Korstvedt zufolge dem Werk *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* des Kunsthistorikers Wilhelm Worringer, der die gleiche Einteilung mit ähnlichen Charakterisierungen vornimmt.²⁵⁵

und August Halm“, in: Henke/Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche*, S. 111–139, hier S. 126 f.). Panofskys Artikel erschien erstmals als Erwin Panofsky, „Der Begriff des Kunstwollens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14/4 (1920), S. 322–339.

249 Der im Kapitel über das Kunstwollen (Bloch, *GdU-B*, S. 23 f.) getroffenen Einteilung des Kunstwollens in griechisches, ägyptisches und gotisches trägt Bloch in der dritten Fassung durch Zwischenüberschriften Rechnung. (Ders., *GdU-C*, S. 29–40.)

250 Vgl. ders., *GdU-B*, S. 24 f.

251 Ebd., S. 26, Z. 10 f.

252 Ebd., S. 27, Z.8.

253 Vgl. ebd., S. 27 f.

254 Vgl. ebd., S. 33 f.

255 Vgl. Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 64 f.

Die Sonderrolle der Musik

Als seiner Ansicht nach jüngste Kunstform²⁵⁶ bietet Musik für Bloch stärker als die übrigen Künste Mittel und Möglichkeit der Antizipation. Ihre hohe erkenntnistheoretische Bedeutung ergibt sich für Bloch aus der Kombination von drei besonderen, elementaren Eigenschaften: Musik ist nach Bloch objektlos, unabhängig von begrifflicher Sprache und unmittelbar in der Rezeption.²⁵⁷ Der Sonderrolle der Musik, die sich daraus ergibt, widmet sich Bloch im umfangreichsten Teil seiner Ästhetik, der „Philosophie der Musik“. Wie eingangs bemerkt, lässt sich dieser Teil in zwei kurze, umrahmende Kapitel, „Traum“ und „Das Geheimnis“ sowie zwei umfangreiche zentrale Kapitel, die „Geschichte der Musik“ und die „Theorie der Musik“, gliedern.²⁵⁸ Die beiden zentralen Kapitel bestehen wiederum jeweils aus einer methodischen wie inhaltlichen Grundlegung sowie der darauf aufbauenden Abhandlung.

Nachdem das weniger als eine Seite umfassende Rahmenkapitel „Traum“ in expressionistischer, lyrischer und verschlüsselter Sprache in die Musikphilosophie einleitet, beginnt das erste zentrale Kapitel mit Blochs Grundlegung zu seiner Musikgeschichte, „Das Verfahren“ betitelt, in dem er eine technisch- oder sozio-historische Herangehensweise für seine „Geschichtsphilosophie der Musik“²⁵⁹ ablehnt. Korstvedt fasst Blochs in mehreren Unterkapiteln erfolgende Begründung dieser methodischen Entscheidung prägnant zusammen: Die Beschreibung der Musikgeschichte als technischen Entwicklungsprozess („Das handwerkliche Nacheinander“²⁶⁰) einerseits, so Korstvedt, missachte die Einzigartigkeit von herausragenden Kompositionsleistungen großer Komponisten. Gesellschaftliche und soziologische Rahmenbedingungen („Der soziologische Zusammenhang“²⁶¹) hingegen halte Bloch zwar für wichtig, die

256 Vgl. ebd., S. 70.

257 Vgl. Francesca Vidal, Art. „Ästhetik“, in: Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch*, S. 13–38, hier S. 32 ff. und Zudeick, *Der Hintern des Teufels*, S. 59.

258 Siehe in der vorl. Arbeit S.73.

259 Bloch, *GdU-B*, S. 59, Z. 27.

260 Ebd., S. 52 f.

261 Ebd., S. 53–56.

Entwicklung der Musik nur durch sie zu erklären greife für ihn jedoch zu kurz, da Musik durch ihr erkenntnistheoretisches Potenzial den soziologischen Bedingungen ihrer Gegenwart in der Zeit voraus sein könne. Gerade den antizipatorischen, utopischen Inhalt finde Bloch, so Korstvedt, in den gebräuchlichen Ansätzen historischer Musikphilosophie nicht angemessen berücksichtigt.²⁶² Bloch stelle diesen Ansätzen ein dreistufiges System der „Siegel-Kategorien“²⁶³ als alternative Methode historischer Musikphilosophie gegenüber:

To command the historical dimensions of music in a way that can remain open to its unrealized utopian potential, Bloch proposes a grouping of three „schemas“ [...].²⁶⁴

Dieser Einteilung in drei Kategorien eines „periodischen System[s] von Formen“²⁶⁵, das Bloch in der Grundlegung vorschlägt, folgt die Gliederung des nachfolgenden Unterkapitels „Die Fülle und ihr Schema“.²⁶⁶ Sie verhalten sich analog zu den Kategorien des Kunstwollens in seiner Ästhetik: Die drei Kategorien, die Bloch Siegel oder „Teppiche“²⁶⁷ nennt, haben jeweils eine Entsprechung im dreigliedrigen Kunstwollen.²⁶⁸ Bloch selbst gibt als Inspirationsquelle des Begriffs „Teppich“ Georg Lukács an,²⁶⁹ ob es einen tatsächlichen, genau benennbaren Bezug zu Lukács Werk gibt

262 Vgl. Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 68.

263 Bloch, *GdU-B*, S. 60, Z. 39.

264 Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 69.

265 Bloch, *GdU-B*, S. 60, Z. 38.

266 In *GdU-B* wird Bloch dieser Gliederung auch formal gerecht, indem er die einzelnen Abschnitte unter Überschriften der fünften Ebene, „I.“ bis „III.“, zusammenfasst. Während der Abschnitt „Wagner“ in *GdU-B* typografisch den Abschnitten „I.“ bis „III.“ noch gleichgestellt ist, entspricht in *GdU-C* die typografische der inhaltlichen Unterordnung. (Ebd., S. 90, Z. 1 und Bloch, *GdU-C*, S. 97, Z. 20.)

267 Ders., *GdU-B*, S. 61, Z. 3.

268 Vgl. Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 69.

269 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 61.

oder der Begriff im Gespräch der damals befreundeten Philosophen entstanden ist, ist Korstvedt zufolge jedoch nicht feststellbar.²⁷⁰

Der ersten Kategorie („Die Fülle und ihr Schema“, „I.“) gehören „das Endlose vor sich Hinsingen, der Tanz und [...] die Kammermusik“²⁷¹ an, welche unmittelbar den Gefühlen der Menschen entspringen.²⁷² Die zweite Kategorie („Die Fülle und ihr Schema“, „II.“) beinhaltet geschlossene Formen, wie Bloch schreibt, „das geschlossene Lied“²⁷³: Als Beispiele nennt er Mozarts Opern, Oratorien, Bachs Passionen und die Fuge. Diese Kategorie stellt er der griechischen Form des Kunstwillens entgegen. Es ist das „behaglich schöne Spiel“²⁷⁴, das sich analog zu dem Kunstwillen aus dem Wunsch nach Schönheit heraus verhält. Die dritte Kategorie („Die Fülle und ihr Schema“, „III.“) schließlich ist die Entsprechung des gotischen Kunstwillens mit dem größten utopischen Potenzial der drei Teppiche. Zu ihr zählt Bloch

das offene Lied, die Handlungsoper, Wagner oder die transzendente Oper, das große Chorwerk und Beethoven-Bruckner oder die Symphonie als [die] losgebrochenen, weltlich, wenn auch noch nicht geistlich großen, durchaus dramatisch bewegten, durchaus transzendental gegenständlichen Ereignisformen [...].²⁷⁵

Zu diesem dritten Teppich rechnet Bloch etwa *Fidelio* und *Carmen*, oder auch Werke von Brahms, Mahler und Wagner. Letzterer stellt für Bloch den vorläufigen Höhepunkt der dritten Kategorie dar, auch wenn er sein Schaffen ambivalent bewertet: In der Nibelungentetralogie einerseits sieht Bloch nur „eine Welt von Pappe, Schminke und heilloser Heldenpose“²⁷⁶, in anderen Werken Wagners jedoch – vor allem in *Parsifal* – sieht er das

270 Vgl. Korstvedt, *Listening for Utopia*, S. 11 f.

271 Bloch, *GdU-B*, S. 61, Z. 7 f. In der dritten Fassung hebt Bloch die nachfolgende Aufzählung durch Kursivierung hervor. (Ders., *GdU-C*, S. 65, Z. 6.)

272 Vgl. ders., *GdU-B*, S. 62 f.

273 Ebd., S. 61, Z. 10.

274 Ebd., S. 62, Z. 6.

275 Ebd., S. 61, Z. 27-31.

276 Ebd., S. 108, Z. 12 f.

bisher größte utopische Potenzial der Musikgeschichte.²⁷⁷ Aber auch die Musik des dritten Teppichs hat noch nicht das volle utopische Potenzial der Musik ausgeschöpft. Für Bloch steht die Vollendung der Musik noch aus. Er entwirft dafür eine vierte, noch nicht erreichte Kategorie: In der „absoluten Musik“²⁷⁸ soll Musik vollständig von Text, Sprache und Begrifflichkeit losgelöst sein und nur noch ihren eigenständigen Ausdruck besitzen. Bloch ist überzeugt davon, dass Musik dazu in der Lage ist, denn, so schreibt er, „der Ton hat keine Grenzen“.²⁷⁹ In der Musik Wagners sieht Bloch eine Vorstufe absoluter Musik, welche die Ahnung von der noch nicht realisierten letzten Stufe der Musikgeschichte erst ermöglicht hat.²⁸⁰ Mit dem Gedanken einer absoluten, rein instrumental-musik sowie ihrer Überlegenheit gegenüber aller anderen, textgebunden Musik greift Bloch die Musikästhetik Artur Schopenhauers auf, in der reine Instrumentalmusik reinste Manifestation des Weltwillens ist. Sie als solche, wie Schopenhauer es fordert, als Feststellung eines unveränderlichen Zustandes zu betrachten, lehnt Bloch hingegen ab und tritt somit in einen

277 Vgl. Carl Dahlhaus, „Blochs Philosophie in der Musik Wagners“, in: Dagmar Droysen (Hg.), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1971, Berlin 1972, S. 179–188, hier S. 182.

278 Bloch, *GdU-B*, S. 133, Z. 4. Auch wenn Bloch an dieser Stelle nicht explizit Bezug darauf nimmt, greift er die Debatte um „absolute Musik“ des 19. Jahrhunderts auf. Der Begriff als Beschreibung reiner Instrumentalmusik wurde 1846 von Richard Wagner als Gegenentwurf zum Musikdrama eingebracht. Während Wagner mit der Bezeichnung vor allem die Begrenztheit reiner Instrumentalmusik ausdrücken wollte, griffen andere Ästhetiker wie Eduard Hanslick die Idee auf, und betrachteten die Abstraktion der „absoluten Musik“ als erstrebenswert. Die Debatte wirkte nach: In der „Neuen Sachlichkeit“, aber auch in der Neuen Musik und Ästhetik der Nachkriegszeit spielte der Begriff immer wieder eine Rolle. Eine der wichtigsten Arbeiten zum Begriff und seiner Geschichte lieferte Carl Dahlhaus: Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978. (Vgl. Mark E. Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford 2014, S. 1–13) An späterer Stelle positioniert Bloch sich differenzierter zur „absoluten Musik“. (Siehe in der vorl. Arbeit S. 248.)

279 Bloch, *GdU-B*, S. 103, Z. 23.

280 Vgl. Dahlhaus, „Blochs Philosophie in der Musik Wagners“, S. 182.

Diskurs ein, in dem er sich gegen Schopenhauer und gegen die in dessen Tradition stehende Ästhetik Wagners wendet.²⁸¹

Im zweiten Kapitel der „Philosophie der Musik“, „Zur Theorie der Musik“, setzt sich Bloch mit musikalischem Ausdruck, Sinngehalt und Gegenstand sowie deren Erkenntnis auseinander.²⁸² Dabei greift er auf den Diskurs mit der Ästhetik Wagners und Schopenhauers zurück und vertieft ihn. In den ersten Unterkapiteln der Grundlegung befasst sich Bloch mit der Phänomenologie von Musikrezeption und -produktion sowie Sinngehalt der Musik,²⁸³ der Ausdruckskraft von Musik und ihrem Verhältnis zu den übrigen Künsten sowie dem Verhältnis von Musik zu Sprache und den Möglichkeiten ihrer sprachlichen Deutung. Form und Technik spielten, so Bloch dort, in der Musik nur eine untergeordnete Rolle: Sie dienen dem *Ausdruck*, der Expressivität, die durch die Interpretation eines Werks an den Rezipienten vermittelt werde.²⁸⁴ Der *Inhalt* des Ausdrucks und der Deutung von Musik ist Gegenstand der nachfolgenden Abschnitte im Unterkapitel „Die Deutung oder über das Verhältnis zwischen absoluter und spekulativer Musik“,²⁸⁵ an deren Schluss Bloch Voraussetzungen für tiefgreifende Musikrezeption formuliert, die wiederum Bedingung für erfolgreiche Deutung ist. Diese Voraussetzungen sind nach Bloch einerseits das Aufgehen des rezipierenden Subjekts in der Musikwahrnehmung, andererseits das Erkennen von Formen und Kompositionsmitteln, die Träger des Ausdrucks sind. Aus der Notwendigkeit des Erkennens von Formen und Mitteln sowie der sprachlichen Artikulation dieser Erkenntnis folgt für Bloch die Notwendigkeit einer philosophischen Theorie der Musik.²⁸⁶ Eine solche philosophische Betrachtung musikalischer Elemente, Formen und Mittel erfolgt in dem an die Grund-

281 Vgl. ebd., S. 183 f.

282 Blochs „Theorie der Musik“ ist also eine philosophische, und daher abzugrenzen von der Disziplin der Musiktheorie, die sich nach heutigem Verständnis mit der Erklärung und Darstellung musikalischer Sachverhalte befasst.

283 Siehe „Das sich Hören“ und „Der Anschlag“. (Bloch, *GdU-B*, S. 115 f. und ebd., S. 116–121.)

284 Siehe „Die schöpferische Vertonung“. (Ebd., S. 121–133.)

285 Ebd., S. 133–144.

286 Vgl. ebd., S. 142 ff. Siehe auch in der vorl. Arbeit S. 172.

legung anschließenden Unterkapitel „Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzendentalen Musiktheorie“.²⁸⁷ Dort befasst sich Bloch mit den aus seiner Sicht konstituierenden Elementen der Musik: dem Ton, der Harmonie, dem Rhythmus und dem Kontrapunkt.²⁸⁸ Im letzten, in *GdU-B* eingefügten Abschnitt „Über das Ding an sich“ schließlich widmet sich Bloch der Frage nach dem Gegenstand der Musik. Hier spannt Bloch den Bogen zurück zur Grundlegung zu Beginn des Hauptteils, und postuliert in Abgrenzung zu Schopenhauers und Wagners ästhetischen Systemen eine eigene Gegenstandslehre der Musik, die der „*Metaphysik von Ahnung und Utopie*“²⁸⁹. Blochs Ästhetik endet mit dem mehrseitigen, beschließenden Rahmenkapitel „Das Geheimnis“, wo er sich dem epistemologischen Potenzial der Musik zuwendet, deren transzendente Erkenntnismöglichkeiten er in der Nachfolge eines nicht mehr verfügbaren Hellsehens wähnt.²⁹⁰

In der vorliegenden Arbeit erfolgt eine Gegenüberstellung der Kommentare des ersten Unterkapitels der Grundlegung zu Blochs „Theorie der Musik“, „Der Gebrauch und die Tondichtung“ sowie des eingefügten letzten Abschnitts „Über das Ding an sich“, die in ihrem Bezug aufeinander – und in der Gemeinsamkeit der Auseinandersetzung mit dem Gegenstand der Musik – das Kapitel „Zur Theorie der Musik“ wie ein Rahmen einfassen.

287 Ebd., S. 144–187.

288 In den Kapiteln „Der Ton als Mittel“, „Die Harmonielehre als Formel“, „Beziehungen des Rhythmus als Form“, „Das Bachsche und das Beethovensche Kontrapunktieren als Form und beginnendes Ideogramm“ und „Nochmals der Ton: nicht als Mittel, sondern als Phänomene“ (Ebd., S. 144 f., 145–151, 151–155, 156–168 und 168–177.)

289 Ebd., S. 185, Z. 5 f. Hervorhebung im Original.

290 Vgl. ebd., S. 188–193.

Kommentar

Einleitungstext²⁹¹

Das zweite Kapitel der „Philosophie der Musik“ beginnt mit einem Einleitungstext, auf den die zwei grundlegenden Unterkapitel „Der Gebrauch und die Tondichtung“ sowie „Die Deutung oder über das Verhältnis zwischen absoluter und spekulativer Musik“ folgen. In diesen Unterkapiteln stellt Bloch wichtige hinführende Überlegungen zu seinen späteren Betrachtungen in „Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzendenten Musiktheorie“ an. Der Einleitungstext liefert nicht nur einen Begründungsversuch Blochs für die Notwendigkeit seiner Musikphilosophie, sondern auch einen Einblick in die musikwissenschaftliche und -philosophische Literatur, mit der Bloch zum Zeitpunkt des Verfassens seiner eigenen Schrift vertraut war. So lässt sich der geistige Hintergrund erhellen, vor dem sich Blochs Überlegungen erheben. Auf die Autoren dieser Literatur verweist er auch mit seiner in *GdU-A* für die Einleitung zusätzlich gewählten Überschrift „Die Kunstrichter“²⁹² – einem veralteten Begriff für Kritiker. Wenn es auch nicht explizit angegeben ist, so muss doch ein Einfluss der genannten Werke auf Blochs Schrift in Betracht gezogen werden.

Bloch beginnt den Einleitungstext mit dem Satz „Wir hören aber nur uns selber.“²⁹³ Dieser Satz entspricht der üblichen Form der in *Geist der Utopie* häufig anzutreffenden Einleitungssätze:²⁹⁴ Er bildet für sich einen Absatz, ist in der ersten Person gehalten und kann als Eröffnung des anschließenden Textteils betrachtet werden, oder aber als Anknüpfung an den vorigen Abschnitt. An dieser Stelle erfüllt der Satz eine weitergehende gliedernde Funktion. Er knüpft nicht nur an den letzten Absatz des vorangehenden Abschnitts an, Bloch greift hier auch den ersten Satz der „Philosophie der Musik“ auf: „Wir hören nur uns“²⁹⁵ bzw. „Wir hören

291 Der Kommentar folgt der Überschriftenhierarchie von *GdU-B*.

292 Bloch, *GdU-A*, S. 156, Z. 2.

293 Ders., *GdU-B*, S. 114, Z. 2.

294 Siehe in der vorl. Arbeit S. 66 ff. und Tabelle 9, S. 343–346.

295 Bloch, *GdU-B*, S. 47, Z. 2.

nur uns selber.²⁹⁶ Bloch kehrt somit gedanklich zum Ausgangspunkt der „Philosophie der Musik“ zurück, zu dem mit „Traum“ betitelten einleitenden Kapitel. Dieses lässt sich inhaltlich kaum präzise zusammenfassen, da Bloch sich einer expressionistischen, bildhaften Sprache bedient, doch wird die Sonderstellung deutlich, die er dem phänomenalen Ereignis des gehörten Tons beimisst:

Wir haben es nicht, das, was dies alles um uns [...] ist oder bedeutet, weil wir es selbst sind und ihm zu nahe stehen, dem Gespenstischen und noch so Namenlosen des Bewußtseins oder Innerlichwerdens. 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 [...].²⁹⁷

In dieser Sonderstellung der Wahrnehmung des Tons gegenüber seiner Herstellung, Anordnung oder bloßen Existenz begründet sich die Bedeutung des wahrnehmenden – hörenden – Subjekts bei Bloch. Mit diesem Rückgriff auf den Beginn des übergeordneten Teils hat der Einleitungssatz „Wir hören nur uns selber“ an dieser Stelle den Charakter einer These, deren Erläuterung in den nächsten Kapiteln erfolgen soll.

Auf den Einleitungssatz folgt eine Feststellung: „Es ist und bleibt zwar schwach genug.“²⁹⁸ Hier ist vermutlich die Fähigkeit des Hörens, der Wahrnehmung des Tons durch das Subjekt gemeint, da der Satz an späterer Stelle in ergänzter Form erneut vorkommt: „Das Hörenkönnen ist und bleibt dagegen noch schwach genug.“²⁹⁹ Im Folgenden führt Bloch seine Feststellung aus:

Man könnte das Hören dann erst lieben, wenn man wüßte, wie man darüber zu reden hat. Das hängt mit dem höchst unsicheren und abgeleiteten Fühlen der Menschen zusammen. Denn diese sind so beschaffen, daß sie sich durchaus nur auf dem Boden der Mitteilung zuhause wissen.

296 Ders., *GdU-A*, S. 81, Z. 2.

297 Ders., *GdU-B*, S. 47, Z. 11–17.

298 Ebd., S. 114, Z. 3.

299 Ebd., Z. 27 f., Hervorhebung durch den Verfasser der vorl. Arbeit.

Sie müssen Mittel haben, sich ihr Fühlen zurechtzulegen, sofern dadurch eben eine weitaus geringere Teilnahme, ein weitaus geringerer persönlicher Einsatz erforderlich wird, und zudem das fehlende Verständnis eingetauscht, ausgetauscht oder abstrakt ersetzt werden kann.³⁰⁰

Bloch diagnostiziert hier eine Zurückhaltung im Hören, die auf dem Mangel der Fähigkeit beruht, mit dem Gehörten richtig umzugehen. Die Formulierung mithilfe des generalisierenden Personalpronomens „man“ legt nahe, dass hier alle, oder zumindest die meisten Menschen gemeint sind.³⁰¹ Entsprechend sucht Bloch die Ursache für die Schwierigkeiten mit gehörter Musik in der von ihm als allen Menschen gemeinsam deklarierten Eigenschaft, im Umgang mit Affekten und Sinneseindrücken in hohem Maße von begrifflicher Sprache abhängig zu sein. Diese Abhängigkeit resultiert nach Bloch aus einer höheren „Teilnahme“ und einem hohen „persönliche[n] Einsatz“, den ein unmittelbarer Umgang mit Affekten erfordert.³⁰² Unwillig, diesen unbequemen Aufwand auf sich zu nehmen, müssten sich die Hörenden Musik und das von ihr ausgelöste „Fühlen“ mithilfe der Sprache zugänglich machen. Dabei fehlten ihnen jedoch die Mittel, sich sprachlich angemessen zu artikulieren. Bloch scheint in diesem Vorgehen ein Defizit gegenüber einem unmittelbaren Hören ohne sprachliche Übersetzung zu erkennen: Er spricht von einem Ein- oder Austausch des nicht vorhandenen Verständnisses, von einem Ersatz desselben. Die postulierte Zurückhaltung im Hören von Musik sieht Bloch im Folgenden zweifach belegt. Zum einen in der hohen Ablenkbarkeit der Hörer, die sich etwa bei Störungen von Aufführungen zeige, zum anderen im Fehlen „erklärte[r] Liebe zu dieser Kunst gerade in der geistigen Hautevolée“.³⁰³ Ähnlich wie die „mittleren Bürger“ – beide Personengruppen definiert Bloch nicht näher – eine Beschäftigung mit Malerei

300 Ebd., Z. 3–11.

301 Diese Verallgemeinerung wird in *GdU-C* präzisiert: „Zu vielen fiele das Hören dann erst leichter, wenn man wüßte, wie man darüber zu reden hat.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 124, Z. 8 ff.)

302 Ders., *GdU-B*, S. 114, Z. 7–11.

303 Ebd., Z. 18 f.

scheuten, da sie die entsprechenden Fachbegriffe nicht beherrschten, fehle der „geistigen Oberschicht“ der Zugang zu Musik.³⁰⁴

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 der eigenen Teilnahmslosigkeit und Entscheidungsschwäche auf logischen Umwegen gebrochen haben. Das Hörenkönnen ist und bleibt dagegen noch schwach genug. Denn musikalisch gibt es leider keine alten Winckelmanns und die neuen heißen Leopold Schmidt.³⁰⁵

Während dieser geistigen Oberschicht also durch die Arbeit von Kunsthistorikern die Malerei und das adäquate Sprechen darüber nahegebracht worden seien, so Bloch, gebe es für die Musik keine vergleichbaren Persönlichkeiten. Die Zurückhaltung davor, sich mit persönlichem emotionalen Einsatz auf Kunst einzulassen, gilt nach Bloch prinzipiell auch für die Malerei, hier wurde aber, wenn „logisch“ wörtlich zu nehmen ist, über den „Umweg“ der Sprache bzw. des inhaltlichen Sinns Abhilfe geschaffen. Als für diese Entwicklung verantwortlich nennt er zwei Persönlichkeiten: An erster Stelle den Archäologen und Kunstschriftsteller der Aufklärung, Johann Joachim Winckelmann³⁰⁶, an zweiter Stelle den österreichischen Kunsthistoriker Alois Riegl³⁰⁷. Ihnen stellt er anschließend auf der Seite

304 Ebd., Z. 19–25.

305 Ebd., Z. 23–29.

306 Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wird als Begründer sowohl der wissenschaftlichen Archäologie als auch der modernen Kunstgeschichte angesehen. Sein frühes Werk *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Dresden 1755) sowie sein späteres Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden 1764) erfuhren breite Rezeption. (Vgl. Wouter Soudan, *Normativiteit en Historisch Bewustzijn in de Achttiende Eeuw: Winckelmanns Kunstpedagogie en de Epistemologie van het Schone*, phil. Diss., Leuven 2008, S. 9–12.) Sein bereits von einigen Zeitgenossen als romantisierend kritisiertes Bild der Antike war prägend für den deutschen Klassizismus. (Vgl. ebd., S. 61 f.)

307 Von Riegl übernahm Bloch vermutlich auch den Begriff des Kunstwollens. (Siehe in der vorl. Arbeit S. 80.)

der Musik zum einen – recht geringschätzig – Leopold Schmidt³⁰⁸ entgegen, zum anderen August Halm³⁰⁹, zu dem er sich ambivalent positioniert: „Selbst der eine August Halm macht bei aller Vielseitigkeit noch keinen Sommer.“³¹⁰ Danach folgt eine Aufzählung einiger, zum größten Teil zeitgenössischer musiktheoretischer, musikästhetischer und musikwissenschaftlicher Autoren, wobei Halm eine wiederkehrende Rolle spielt. Bloch spricht an dieser Stelle auf der einen Seite Empfehlungen für bestimmte Autoren aus, auf der anderen Seite kritisiert er die Methoden etwa August Halms, Paul Bekkers oder des Literaten Carl Spittellers, um seine eigene Position zu schärfen.

Eine differenzierte Untersuchung dieser Passage bietet Thomas Kabisch in seinem Beitrag „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm“, in dem er Blochs Auseinandersetzung mit August Halm untersucht, den

308 Leopold Schmidt (1860–1927), Dirigent und Musikschriftsteller. Schmidt ist hauptsächlich als Kritiker bekannt, verfasste aber auch Biografien berühmter Musiker und musikwissenschaftliche Werke. (Vgl. Bernhard Stockmann, Art. „Schmidt, Leopold“, in: Friedrich Blume (Hg.), *MGG 1*, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1863–1864.) Schmidt führte eine aufsehenerregende öffentliche Auseinandersetzung mit Arnold Schönberg. Auf eine despektierliche Kritik Schmidts zu einer Aufführung von Werken Schönbergs am 4. Februar 1912 im *Berliner Tageblatt*, bei welcher der Kritiker offenbar nur kurz anwesend war, veröffentlichte der Geschmähte eine polemische Replik in der Zeitschrift *Pan*. Erneut im *Berliner Tageblatt* erschien eine Erwiderung Schmidts, auf die Schönberg wiederum mit dem Artikel „Der Musikkritiker“ in *Pan* reagierte. (Vgl. Walter B. Bailey, „Composer Versus Critic: The Schoenberg-Schmidt Polemic“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4/2 (1980), S. 119–137.)

309 August Otto Halm (1869–1929), Musikschriftsteller, Komponist und Musikpädagoge. Zu Halms wichtigsten Werken gehört die Trilogie aus den Büchern *Von zwei Kulturen der Musik* (München 1913), *Die Symphonie Anton Bruckners* (München 1913) und *Von Grenzen und Ländern der Musik* (München 1916). In *Von zwei Kulturen der Musik* stellt Halm dialektisch die zwei „Kulturen“ der Musik – Fuge (Melodie) und Sonate (Harmonie) – gegenüber. (Vgl. Rudolf Stephan, Art. „Halm, August Otto“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG 2*, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2008, Sp. 456–459, sowie Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 121.)

310 Bloch, *GdU-B*, S. 114, Z. 29 – S. 115, Z. 1.

er als eine wichtige musikphilosophische Bezugsperson für Bloch sieht.³¹¹ Kabisch beleuchtet in seinem Aufsatz auch Blochs Kritik an den übrigen im Abschnitt von ihm angeführten Autoren, deren Auswahl er für bewusst getroffen hält. Die Nennung Winckelmanns und Riegls stellvertretend für die Kunstwissenschaft etwa sieht Kabisch nicht als Zufall an: Riegls Vorstellung vom „Kunstwollen“, von Material und der technischen Verarbeitung desselben ausgehend, entgegen dem traditionellen epochengeleiteten Verständnis von Kunst, diene Bloch als Ausgangspunkt für seine Betrachtung zum sprachlichen und gedanklichen Umgang mit Musik. Demnach würde durch die Beispielnahme an Riegl und Winckelmann nicht nur die Frage danach eingeleitet, ob ein Denken und Sprechen über Musik in der Art möglich ist, wie es die Genannten im Bereich der Kunst etabliert hatten, sondern gleichzeitig ein Rahmen für die darauffolgende methodologische Diskussion gesteckt, indem Bloch mit einem (impliziten) Bezug auf das „Kunstwollen“ Material, Handwerkliches und Rationalismus fokussiert. Tatsächlich ist die Orientierung am Handwerklichen in der folgenden Passage von zentraler Bedeutung. Denn weder in einer strengen Fixierung auf das Handwerklich-Analytische, wie er sie Halm attestiert, noch in „psychodramatische[r] Auslegung“, wie er sie Bekker unterstellt oder „Spittelerische[m] Mythologisieren“ sieht Bloch erschöpfende Methoden, über Musik nachzudenken und zu sprechen.³¹² Kabisch resümiert diese Gegenüberstellung:

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.³¹³

311 Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 111–139.

312 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 18–21.

313 Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 128.

Auch wenn man das Konzept der absoluten Musik als Ziel des Manövers außen vor lässt, wird deutlich, dass Bloch an dieser Stelle den Weg bereitet für seine eigene, phänomenologisch basierte „Musiktheorie“ und dass es sich somit bei dem einleitenden Textabschnitt um eine Begründung für Letztere handelt.

Spielen die übrigen Autoren zwar für Blochs Argumentation eine weniger gewichtige Rolle als Halm und Bekker, so ist ihre Auswahl dennoch bemerkenswert. Auch wenn es ihm primär um die phänomenologische Komponente des Musikerlebens geht, zeigt die Empfehlung der Musiktheoretiker Hugo Riemann³¹⁴ und Moritz Hauptmann³¹⁵, dass er der musiktheoretischen Analyse sowie musiktheoretischer Nomenklatur durchaus Achtung zollt. Darauf weist auch hin, dass er die analytischen Aspekte der Arbeit Halms hervorhebt: „Dabei gelingen ihm freilich so bedeutsame und notwendige Leistungen wie die kritische Analyse des ersten Satzes der Beethovenschen d-moll-Sonate [...]“³¹⁶ Mit Karl Grunsky³¹⁷ setzt Bloch einen Akzent auf Bruckner und Wagner. Die Empfehlung Fried-

314 Karl W.J. Hugo Riemann (1849–1919), Dirigent, Klavierlehrer und einer der bedeutendsten Musikforscher seiner Zeit. Auf ihn geht maßgeblich die weit verbreitete Einrichtung musikwissenschaftlicher Institute an Universitäten zurück. Er entwickelte eine systematische musikalische Analyse und Kompositionslehre, die am eng eingegrenzten Ideal der Wiener Klassik die Zusammensetzung von Werken aus Motiven als ihren kleinsten Elementen aufschlüsselt. (Vgl. Wolfgang Rathert und Adrian Kech, Art. „Riemann, Hugo“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 64–78.)

315 Moritz Hauptmann (1792–1868), Musiker, Musikpädagoge und Musiktheoretiker. Er schuf eine hegelianisch geprägte Harmonielehre, die auf der Annahme naturgegebener tonaler Gesetzmäßigkeiten und den daraus folgenden Funktionen von Einzeltönen basiert. Er veröffentlichte sie in seiner dreibändigen Schrift *Natur der Metrik und Harmonik* (Leipzig 1853). (Vgl. Peter Rummenheller, Art. „Hauptmann, Moritz“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 872–875.)

316 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 16 ff.

317 Karl Grunsky (1871–1943), musikwissenschaftlicher Autor, der vor allem für seine Arbeiten über Wagner und Bruckner bekannt wurde. Grunsky gab eine Notenausgabe für zwei Klaviere der neun Sinfonien Bruckners heraus und war der Initiator des ersten Bruckner-Festes „Bruckner-Tage der Stadt Bochum“. (Richard Schaal, Art. „Grunsky, Karl“, in: *MGG1*, Kassel 1956, Bd. 5, Sp. 990.)

rich von Hauseggers³¹⁸ legt nahe, dass dessen Fokus auf Ausdruck und den Ton als seinen wesentlichen Träger Einfluss auf Blochs Musikdenken hatte. In Hauseggers musikästhetischer Arbeit *Die Musik als Ausdruck*, in der er sich mit verschiedenen musikästhetischen Positionen der Zeit auseinandersetzt, liegt möglicherweise auch ein Zugang Blochs zur Ästhetik Eduard Hanslicks. Zudem wird mit Hausegger der Akzent auf Wagner verstärkt, wodurch die exponierte nachfolgende Erwähnung des Beethoven-Aufsatzes Wagners³¹⁹ unterstützt wird. Exponiert ist der Aufsatz nicht nur durch den Einschub „sehr außerhalb dieser Reihe“³²⁰, sondern auch dadurch, dass Wagner nicht einem anderen Namen gegenübergestellt wird (Winckelmann–Riegl, Halm–Bekker, Grunsky–Hausegger, Riemann–Hauptmann, Busoni–Pfitzner). Mit Hans Pfitzner und Ferruccio Busoni empfiehlt Bloch zusätzlich zwei Schriftsteller-Komponisten: „Die Opernfrage ist neuerdings vor allem durch Busoni, kritisch anregend auch durch Pfitzner wiederum zur Diskussion gestellt worden.“³²¹ Damit nimmt er, wie auch Kabisch vermutet,³²² Bezug auf Busonis 1907 erstmals (und weitgehend unbeachtet), 1916 in einer zweiten, erweiterten Auflage erschienene Schrift *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*³²³ sowie auf

318 Gemeint ist wahrscheinlich Friedrich von Hausegger (1837–1899), österreichischer Musikwissenschaftler und Kritiker. Dessen Sohn Siegmund von Hausegger (1872–1948) war vorwiegend als Dirigent, Komponist und Musikpädagoge bekannt. In seinem Hauptwerk *Die Musik als Ausdruck* (Wien 1885) stellt Friedrich von Hausegger verschiedene musikästhetische Positionen seiner Zeit gegenüber, u. a. die von Eduard Hanslick. Zentral ist für ihn die Bedeutung von Ausdruck und dem Ton als seinem elementaren Träger gegenüber formalistischer Musikdeutung. (Vgl. Jan Crummenerl und Karin Marsoner, Art. „Hausegger, Familie“, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 876–878, hier Sp. 876 f.)

319 Wahrscheinlich ist hiermit Wagners umfangreiche Festschrift zum Beethovenjahr 1870 gemeint: Richard Wagner, „Beethoven (1870)“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, Reprint Boston 2005, S. 75–151.

320 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 5.

321 Ebd., Z. 8 ff.

322 Vgl. Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 129.

323 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Auflage, Leipzig 1916.

Pfitzners ‚Antwort‘, die 1917 unter dem Titel *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit zu Busoni's Ästhetik*³²⁴ veröffentlicht wurde. An diesem Beispiel zeigt sich, welch gegensätzliche Positionen Bloch hier jeweils zusammenfasst.³²⁵ Denn nicht nur verbirgt sich hinter Pfitzners Abhandlung eine Kampfschrift gegen Busoni, auch Hauptmann und Riemann vertreten verschiedene Ansätze. Noch wenige Zeilen zuvor legt Bloch seinem Leser in einem Satz sowohl die Lektüre der kompositionstechnikzentrierten Analysen Grunskys nahe als auch die von Ton und Ausdruck ausgehende Ästhetik Hauseggers. Darin erkennt Kabisch die Absicht Blochs, den metaphysischen Anspruch seiner eigenen Position durch das Erheben über die inhaltliche Ebene der angedeuteten Diskurse zu festigen.³²⁶ Trotz einer solchen Distanzierung von inhaltlichen Auseinandersetzungen liest sich bei der Paarung Riemann – Hauptmann eine Bevorzugung Hauptmanns heraus: „zu Riemann wird man greifen, um über alles Theoretische ausgiebig belehrt zu werden, freilich leisten dafür Moritz Hauptmanns profunde Werke noch gründlichere Dienste.“³²⁷ Busoni, in *GdU-B* mit Pfitzner ebenbürtig erwähnt, wurde in *GdU-A* diesem noch untergeordnet: „Zur Opernfrage haben neuerdings Busoni und vor allem auch, weitaus klarer, Pfitzner, schätzenswerte Anregungen aus eigener Arbeitserfahrung gegeben.“³²⁸ Dabei erfahren beide in dieser – auch einzig nennenswerten – Änderung der Einleitung zwischen erster und zweiter Fassung eine subtile Verschiebung ihrer Verortung. Während in *GdU-A* ihre kompositorische Haupttätigkeit betont wird, rückt sie in *GdU-B* in den Hintergrund.

324 Hans Pfitzner, *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit zu Busoni's Ästhetik*, Leipzig, München 1917. Wie sich an späterer Stelle zeigen wird, rekurriert Bloch auch maßgeblich auf Schriften Pfitzners, die 1915 in der Sammlung *Vom musikalischen Drama* (ders., *Vom musikalischen Drama*, München 1915) veröffentlicht wurden. Unter anderem zitiert er aus „Zur Grundfrage der Operndichtung“ (Vgl. in der vorl. Arbeit S. 111 ff.)

325 Vgl. Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 129.

326 Vgl. ebd.

327 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 6 ff.

328 Ders., *GdU-A*, S. 157, Z. 28 ff.

Der zentrale Abschnitt der Einleitung beginnt mit lobenden Worten Blochs über Halm, dem er zuvor im Text schon „Vielseitigkeit“³²⁹ (*GdU-B*) bzw. „Breite“³³⁰ (*GdU-A*) attestierte, um sich anschließend durch Kritik von ihm zu distanzieren:

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 Bewegung 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.³³¹

Hier bringt Bloch seine zwei Hauptkritikpunkte an Halm an: mangelnden Respekt vor Beethoven sowie einen zu sehr an Form und Kompositionstechniken orientierten analytischen Umgang mit Musik. Im Nebensatz prangert er auch Bekkers Analysemethode als unzulänglich an.³³² Der Frage nach Belastbarkeit dieser Behauptungen zumindest in Hinblick auf Halms Schriften geht Kabisch in seinem Aufsatz detailliert nach. An dieser Stelle sind jedoch nicht die *tatsächlichen* Positionen Halms und Bekkers für Blochs Argumentation entscheidend, sondern diejenigen, die er konstruiert. Mit dem Defizit, das er Halm unterstellt, nennt er zugleich einen

329 Ders., *GdU-B*, S. 115, Z. 1.

330 Ders., *GdU-A*, S. 157, Z. 19.

331 Ders., *GdU-B*, S. 115, Z. 10–25.

332 Bloch zielt damit wahrscheinlich auf Bekkers 1911 erschienenenes, äußerst erfolgreiches Beethovenbuch ab: Paul Bekker, *Beethoven*, Stuttgart u. a. 21912 [Erstdruck Berlin 2011].

Aspekt, der für seine eigene Musikbetrachtung elementar ist: „das naive, formkritisch unzugängliche, expressive Musizieren, das einen Menschen und nicht eine Werkform widerspiegelt“³³³ finde bei Halm keine angemessene Anerkennung. Mit der vagen Absage an Bekkers „psychodramatische Auslegung“ setzt er einem Überschwängen in die entgegengesetzte Richtung musikalischer Analyse eine Grenze. Vage ist diese Absage vor allem durch die Satzkonstruktion. Da sich das zweite Relativpronomen „das“ nur auf das „expressive Musizieren“ beziehen kann, ergibt sich die Aussage, dass ebendieses „expressive Musizieren [...] wohl anders lauten kann, als die Bekkersche psychodramatische Auslegung.“ Folgt man diesem Wortlaut, ist Bekker im Umkehrschluss zwar möglicherweise, aber nicht universell zu einer umfassenden Auslegung von Musik in der Lage.

Damit schließt Bloch seinen Abriss über den Stand des zeitgenössischen musikbezogenen Schrifttums, ohne explizit ein Ergebnis zu formulieren. Er führt im Wesentlichen eine Negativliste, nach der er keinem der Autoren eine Rolle zuspricht, die der Winckelmanns und Riegls für die Kunst gleichkommt. So ergibt sich das Desiderat, den Mangel eines adäquaten sprachlichen bzw. sinnhaften Zugangs zu Musik abzustellen, womit Bloch den Kreis eben zu Winckelmann und Riegl schließt. Diesen Wunsch konkretisiert er im abschließenden Satz der Einleitung, in dem er die Hoffnung zu Papier bringt, „daß sich auch die intellektuellen Menschen bereitwilliger zum Genuß der Musik aufmuntern lassen, sobald ihnen nur einmal feste, sachlich weiterleitende Begriffe an die lenkbare Hand gegeben worden sind.“³³⁴ Bloch ebnet seiner eigenen „Theorie der Musik“ den Boden, indem er äußerst kurz und ohne tiefere Fundierung am Beispiel der genannten Autoren das bisherige musiktheoretische und musikästhetische Schrifttum als unfähig erscheinen lässt, Hörern eine Sprache über Musik zu bieten. Erst mit diesem Sprechen über Musik jedoch könnten die Hörer, wie Bloch zu Beginn der Einleitung postuliert hat, ihre Eindrücke ordnen, was ihnen konzentrierteres Zuhören und damit eine tiefere Hinwendung zu Musik ermögliche. Bloch knüpft an dieser Stelle an die vorher getroffene Zweiteilung der Hörerschaft an, in die „mittleren Bürger“ und die „geistige Oberschicht“. Erstere seien dem

333 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 18–25.

334 Ebd., Z. 25–28.

(naiven) Musikhören zugeneigt, gerade weil sie dafür keine besondere Fachsprache beherrschen müssten, während sie zur Bildenden Kunst mit „ihren schweren zugänglichen Begriffen“³³⁵ Abstand hielten. Das „intellektuelle“ Publikum hingegen, das sich durch genau diese systematische Begriffsbildung der Kunst nähern konnte, benötigte eine ebensolche, um sich auch dem Musikhören voll hinzugeben.

Der Einleitung lassen sich zusammenfassend drei wichtige Aspekte entnehmen, die Bloch der weiteren „Theorie der Musik“ programmatisch zugrunde legt. Zum einen, ganz zentral, das Spannungsfeld zwischen Form, Technik, Analyse auf der einen, Expressivität und unmittelbarem Musikerleben auf der anderen Seite, nicht zuletzt veranschaulicht durch die Gegenüberstellung von Vertretern verschiedener Standpunkte. Zum Zweiten begründet Bloch in dieser Einleitung sein eigenes Schreiben über Musik, indem er eine Sprache fordert, mit deren Hilfe sich der Musik angemessen genähert werden kann. Zum Dritten schließlich gibt er einen Einblick in den Lektürehintergrund seiner Schrift. Mit der Nennung von Musiktheoretikern, Musikwissenschaftlern und Musikästhetikern – mit besonderer Betonung Halms und Wagners – offenbart sich der Hintergrund, von dem sich seine „Philosophie der Musik“ abheben soll. Dabei sind nicht nur die erwähnten Autoren zu berücksichtigen, sondern auch die geistigen Traditionen, in denen sie stehen: Hauptmanns musiktheoretisches System entstand unter dem Einfluss des deutschen Idealismus Hegel'scher Ausprägung, Wagner nimmt in seinem Beethoven-Aufsatz Bezug auf Schopenhauers idealistische Ästhetik. Kabisch vermutet in dieser Einleitung die Grundlage für einen im Folgenden unternommenen Versuch, anhand der Kritik Blochs an den ihm eigentlich nahen Positionen Schopenhauers und Halms seine eigene Philosophie der Utopie zu profilieren – am Beispiel Wagners.³³⁶ Zugespitzt formuliert Kabisch: „Wo Wagner-Schopenhauer war, soll Bloch-Wagner werden – so lässt sich das Ziel pointieren, das der Autor von *Geist der Utopie* verfolgt.“³³⁷

335 Ebd., S. 114, Z. 22.

336 Vgl. Kabisch, „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen?“, S. 114.

337 Ebd., S. 137.

Der Gebrauch und die Tondichtung

Der Einleitung folgt das Unterkapitel „Der Gebrauch und die Tondichtung“. Es setzt sich aus den drei Abschnitten „Das sich Hören“, „Der Anschlag“ und „Die schöpferische Vertonung“ zusammen, wovon letzterer den größten Teil des Unterkapitels einnimmt.

Das sich Hören

Der kurze Abschnitt „Das sich Hören“ beginnt in *GdU-B* mit dem ersten Satz des Unterkapitels und besteht, da dieser einen eigenen Absatz bildet, aus insgesamt drei Absätzen. In *GdU-A* hingegen beginnt er erst *nach* dem ersten Satz des Unterkapitels. In dem Abschnitt beschreibt Bloch die innere Klangvorstellung, einen inneren „mitinnervierte[n] Kehlkopf“³³⁸, durch die das Hören zu einem aktiven Prozess werde. Diese Klangvorstellung ist für Bloch eine bedeutende Komponente des Musik-Erlebens, die maßgeblich für die besondere Ausdruckskraft von Musik verantwortlich ist.

Der Einleitungssatz des Abschnitts entspricht der üblichen Form. Als eigener Absatz, im Pluralis Auctoris gehalten, ist er nicht nur eine Einleitung in den folgenden Abschnitt, sondern knüpft als Überleitung direkt an den vorherigen Einleitungssatz zu Beginn des Teils „Zur Theorie der Musik“ an, und somit auch an den des übergeordneten Hauptteils „Zur Philosophie der Musik“. „Nur müssen wir uns dabei selber bringen“³³⁹ – dieser Satz gibt eine Bedingung für das Hören in „Wir hören nur uns selber“³⁴⁰ an. Der Bezug wird in den nächsten beiden Absätzen erläutert. Bloch erklärt das phänomenologische Ereignis eines „Blicks“ oder des

338 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 35. Blochs Bild des „mitinnervierte[n] Kehlkopfes“ erinnert an moderne Konzepte mentalen Hörens wie das der „Audiation“ nach Edwin Gordon. Gemäß Gordons Music Learning Theory ist Audiation – eine innere Klangvorstellung – wichtig für erfolgreiche Musikerziehung. (Vgl. Jere T. Humphreys, Art. „Music Learning Theory“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267268>, Abruf am 25.5.2018.)

339 Bloch, *GdU-B*, S. 115, Z. 31.

340 Ebd., S. 114, Z. 2.

„Tonfalls“ für unmittelbar, da beide im Rezipienten ein Nachvollziehen auslösen:

Der Blick, aber vielmehr noch der Tonfall sind an sich deutlich ohne Umwege. Wir fühlen, das sind wir; es geht um uns, auch wir würden so rufen oder uns so verhalten.³⁴¹

Dass Bloch den Begriff des Tonfalls hier im allgemein gebräuchlichen Sinne einer durch Melodik, Intonation und Klangeigenart bestimmten Art des Sprechens bzw. Singens benutzt, findet einige Seiten später Bestätigung, wo er vom „Tonfall“ als „Sprechweise und tönende Gebärde des Ausübenden“³⁴² schreibt. Im Nachvollziehen des Tonfalls ist Blochs Erklärung des „sich selber bringen“ zu sehen, das wiederum dem Rezipienten zum Verstehen des gehörten Tonfalls verhilft. Diese Annahme ist der erste Schritt einer zweischrittigen Argumentation, in der er die besondere Bedeutung der Expressivität in Musik hervorhebt. Zunächst führt er den Gedanken des Nachvollzugs weiter aus: „Der eigene, stets leise mitinnerierte Kehlkopf läßt uns das, was uns hier zugerufen wird und spricht, gleichsam von innen her sehen und verstehen.“³⁴³ Das Nachvollziehen der Tonerzeugung ist demnach elementarer Teil des Verstehens des durch das rezipierende Subjekt Gehörten. Im zweiten Schritt äußert Bloch die These, dass der Tonfall nicht nur unmittelbares Verstehen ermögliche, sondern darüber hinaus das größte expressive Potenzial biete, das dem Menschen zur Verfügung stehe. Der Gesang wiederum, als regelrecht kondensierte Form des Tonfalls, übertriffe alle anderen expressiven Mittel. Weder visuell wahrnehmbare Ausdrucksformen, noch etwa bedeutungsvolles Schweigen – dem er durchaus zutraut, dem Sprechen im Ausdruck ebenbürtig zu sein – könnten die Expressivität erreichen, die dem Gesang innewohne.³⁴⁴ Nach Bloch

verstärkt erst recht der Gesang noch die leiseste und unfäßbarste Regung. Er löst gleichsam den Tonfall als das Flüchtigste und doch Kräftigste, um

341 Ebd., S. 115, Z. 32–35.

342 Ebd., S. 120, Z. 3 f.

343 Ebd., S. 115, Z. 35 – S. 116, Z. 2.

344 Vgl. ebd., S. 116, Z. 3–6.

intuitiv sein zu können, von den Menschen ab und sammelt ihn zum fortlaufenden, verdichteten Gebilde.³⁴⁵

In diesem Satz beschreibt Bloch zwei wesentliche Merkmale des Tonfalls: expressive Kraft auf der einen, Flüchtigkeit auf der anderen Seite. Der Gesang bündelt beide – was sich hinter der Loslösung vom Menschen verbirgt, bleibt an dieser Stelle unausgeführt. Vielmehr betont Bloch die wichtige Rolle der Musiker, deren Tonfall er als wesentlich bedeutender betrachtet, als den Lauf der gesungenen oder gespielten Melodien selbst.

Der Anschlag

Im Abschnitt „Der Anschlag“ vertieft Bloch seine These von der herausragenden Bedeutung des Tonfalls gegenüber dem Melodieverlauf. Der Abschnitt setzt sich in *GdU-B* und *C* aus fünf, in *GdU-A* aus vier Absätzen zusammen, wobei dieser Unterschied einzig aus einer unterschiedlichen Formatierung resultiert.

Der erste Absatz besteht aus einem typischen Einleitungssatz, der mit einer passivischen Konjunktiv-Konstruktion inhaltlich die letzte These des vorhergehenden Kapitels aufgreift und verstärkt: „Allzu wenig würde sich ohne dieses klären.“³⁴⁶ „Dieses“ bezieht sich auf die Behauptung Blochs, dass der Tonfall von gesungener oder gespielter Musik dem ausführenden Menschen die höchste Expressivität biete, die ihm zur Verfügung stehe. Ungewöhnlich ist, dass Bloch hier dem Einleitungssatz noch einen weiteren, erläuternden Satz im gleichen Absatz hinzufügt: „Es bleibt ausschlaggebend, den zu sehen, der hier musikalisch ruft oder anschlägt.“³⁴⁷ Damit expliziert Bloch zum einen den Titel „Anschlag“, der auf instrumentalen Anschlag (und dessen Übertragung auf die Stimme) rekurriert, zum anderen kündigt er sein Vorgehen an. Im folgenden Abschnitt lenkt er den Blick auf die Diskrepanz zwischen Tonfall, also dem Vortrag, und komponierter Melodie, um zu zeigen, dass Musik ihre Expressivität im Wesentlichen durch den Tonfall erhält. Um den Sinn eines bestimmten

345 Ebd., Z. 5 f.

346 Ebd., Z. 17.

347 Ebd., Z. 17 f.

Stücks Musik zu erfassen, muss nach Bloch weniger das Stück selbst als der Ausführende betrachtet werden.

Im zweiten Absatz argumentiert Bloch in diesem Sinne. In einem kompakten Satz präsentiert er das Kernargument, das durch einige darauf folgende Beispiele unterstützt werden soll, und auf dem seine weiteren Überlegungen aufbauen:

Wie ließen sich sonst auch die verschiedenartigsten Strophen melodisch gleichartig vertonen? Man sucht dies zwar jetzt zu vermeiden, aber auch der Schubertsche „Lindenbaum“ hat solchen Fehler, also kann er nicht ganz unbedingt sinnstörend sein.³⁴⁸

Damit das Argument, welches man das *Argument von der sinnstörenden Vertonung* nennen könnte, schlüssig wird, muss allerdings eine Prämisse ergänzt werden – eine Eigenschaft des Schubert-Lieds „Der Lindenbaum“³⁴⁹, die Bloch an dieser Stelle anscheinend als allgemein anerkannt voraussetzt. Im Sinne des Arguments kommen zwei mögliche sinnvolle Prämissen infrage. Zunächst die Annahme, die Strophen von „Der Lindenbaum“ seien trotz ihrer gleichartigen Melodie auf irgendeine Weise verschiedenartig vertont. Dies würde, vereinfacht und formalisiert³⁵⁰, zu diesem Argument führen:

- P1 Wenn sinnhaft verschiedenartige, melodisch gleichartige Strophen nicht verschiedenartig vertont werden können, ist die Vertonung sinnstörend.
- P2 Die Strophen von Schuberts „Lindenbaum“ sind sinnhaft verschiedenartig, melodisch gleichartig.
- P3 [Die Strophen von Schuberts „Lindenbaum“ sind verschiedenartig vertont.]

348 Ebd., Z. 22–25.

349 Franz Schubert, „Der Lindenbaum“, in: *Winterreise. Von Wilhelm Müller. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. 89tes Werk, D 911, Nr. 5, Wien 1828.*

350 Zu den im Folgenden und an weiteren Stellen verwendeten Abkürzungen und Zeichen siehe in der vorl. Arbeit S. 342.

K1 Also: Melodisch gleichartige Vertonung sinnhaft verschiedenartiger Strophen ist nicht unbedingt sinnstörend.³⁵¹

Das Argument erscheint auf den ersten Blick als falscher Modus (ponendo) ponens, da aus dem verneinten Antezedens auf den negierten Konsequens geschlossen wird. Doch durch das wörtlich von Bloch übernommene „nicht ganz unbedingt“ erhellt sich, dass das Argument sich nur unbefriedigend in klassisch aussagenlogischer Form wiedergeben lässt. Die Formulierung „nicht ganz unbedingt“ weist auf das Ziel des Arguments hin – zu zeigen, dass eine melodisch gleichartige Vertonung sinnhaft verschiedener Strophen keine *hinreichende* Bedingung dafür darstellt, dass eine Vertonung sinnstörend ist. Der Operator der hinreichenden Bedingung ist die materiale Implikation. In prädikatenlogischer Form und mit Quantoren versehen lässt sich die Struktur wie folgt abbilden:

P1 Für alle x gilt: Wenn x eine Vertonung verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie ist (M) und nicht verschiedenartig vertont ist (V), dann ist x eine sinnstörende Vertonung verschiedenartigster Strophen (S).

P2 Für mindestens ein x gilt³⁵²: x ist eine Vertonung verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie (M) und ist verschiedenartig vertont (V).

K1 Nicht für alle x gilt: Wenn x eine Vertonung verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie ist (M), dann ist x eine sinnstörende Vertonung verschiedenartigster Strophen (S).

Formal dargestellt:

P1 $\forall x ((Mx \wedge \neg Vx) \rightarrow Sx)$

P2 $\exists x (Mx \wedge Vx)$

K1 $\neg \forall x (Mx \rightarrow Sx)$

351 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 116, Z. 22–25.

352 Nämlich für Schuberts „Der Lindenbaum“.

Obwohl das Argument in dieser Form überzeugend wirkt, ist es dennoch ungültig. Anhand einer Wahrheitstabelle lässt sich die Validität leicht überprüfen:

M	V	S	$\forall x ((Mx \wedge \neg Vx) \rightarrow Sx)$	$\exists x (Mx \wedge Vx)$	$\neg \forall x (Mx \rightarrow Sx)$
w	w	w	w	w	f
w	w	f	w	w	w
w	f	f	f	f	w
f	f	f	w	f	f
f	f	w	w	f	f
f	w	w	w	f	f
w	f	w	w	f	f
f	w	f	w	f	f

Tab. 3: Damit ein Argument formal gültig ist, muss in jedem Fall, in dem die Prämissen wahr sind (Zeilen 1 und 2), auch die Konklusion wahr sein. Wird aber bei Blochs Argument für alle drei Prädikate ein positiver Wahrheitswert angenommen (Zeile 1), ist die Konklusion falsch. Das Argument ist also ungültig.

Das Argument funktioniert nicht, die gezogene Schlussfolgerung ist aus sich heraus *nicht logisch zwingend*: Denn auch wenn eine Vertonung nicht durch gleiche Vertonung verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie sinnstörend ist, so kann sie doch etwa durch *andere* Eigenschaften sinnstörend sein – womit es weiterhin möglich ist, dass *alle* Vertonungen verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie sinnstörend sind, auch „Der Lindenbaum“.

Die zweite mögliche (sinnvolle) Prämisse, welche ergänzt werden kann, um das *Argument der sinnstörenden Vertonung* zu vervollständigen ist die angenommene Eigenschaft des Lieds „Der Lindenbaum“, nicht sinnstörend vertont zu sein. Entsprechend ließe sich die zweite Prämisse formulieren:

- P2 Für mindestens ein x gilt: x ist eine Vertonung verschiedenartigster Strophen mit gleichartiger Melodie (M) und ist nicht sinnstörend vertont (S).

Unter diesen Voraussetzungen ist das Argument valide, wie sich anhand der zugehörigen Wahrheitswerttabelle feststellen lässt:

M	V	S	$\forall x ((Mx \wedge \neg Vx) \rightarrow Sx)$	$\exists x (Mx \wedge \neg Sx)$	$\neg \forall x (Mx \rightarrow Sx)$
w	w	w	w	f	f
w	w	f	w	w	w
w	f	f	f	w	f
f	f	f	w	f	f
f	f	w	w	f	f
f	w	w	w	f	f
w	f	w	w	f	f
f	w	f	w	f	f

Tab. 4: Eine gültige Form des Bloch'schen Arguments: Im einzigen Fall, in dem alle Prämissen wahr sind, ist auch die Konklusion wahr – das Argument ist valide.

Nimmt man die Annahme für gegeben, dass Schuberts „Der Lindenbaum“ die sinnhaft so verschiedenen Strophen trotz gleichbleibender Melodie nicht sinnstörend vertont, folgt daraus, dass eine sinnhafte Vertonung unter Verwendung der gleichen Melodie *möglich* ist. Dieses Vermögen schreibt Bloch zu Beginn des Absatzes dem Anschlag zu: „Darum eben läßt sich dasselbe auch so sehr verschieden singen.“³⁵³

Melodisch verschiedenartige Gestaltung ist nach Bloch kein *hinreichendes* Mittel, um Textinhalte sinnhaft zu vertonen. Allerdings ist das ergänzte *Argument der sinnstörenden Vertonung*, wenn auch nicht intern, so doch extern angreifbar. Dem Versuch, die zweite Prämisse anzuzweifeln, indem die Voraussetzung der nicht sinnstörenden Vertonung des Lieds „Der Lindenbaum“ infrage gestellt wird, tritt Bloch vorausseilend entgegen. Er nennt weitere Beispiele von Melodien, auf die verschiedene Texte mit deutlich voneinander abweichendem Inhalt gesungen werden sowie von identischen melodischen Elementen, die in verschiedenartigen Werken Eingang fanden.

353 Bloch, *GdU-B*, S. 116, Z. 19.

Ueberdies, wer kann hier noch Ansprüche³⁵⁴ aufrecht erhalten, wenn er erfährt, daß es dieselbe Melodie ist, die zu dem Volkslied: „Mein Gemüt ist mir verwirrt, das macht ein Jungfrau zart“ zugrunde lag, die sich dann später dem Text: „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel’gen End“ verbunden hat, um zuletzt noch heute in der Melodie des Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden“ fortzuleben?³⁵⁵

Tatsächlich entspricht die phrygische Melodie des auf etwa 1653 datierten Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“, den später auch Bach in seiner *Matthäuspasion* verwendete, mit einigen rhythmischen Änderungen der Melodie des älteren Lieds „Mein G’müt ist mir verwirret“ (1601) sowie dem zwischen den beiden Werken datierten „Herzlich tut mich verlangen nach einem sel’gen End“ (1613).³⁵⁶ Bloch führt ein weiteres Beispiel an:

Dasselbe b-fis-g, das in Susannens Schlußarie für „sehnsuchtsvoll“ steht, begleitet in der Ansprache Pogners, ohne irgendwie rhythmisch verschoben zu sein, den Glanz des Johannistags, mithin ein völliges jubelndes Erfülltsein, ohne daß sich das Eine in Ansehung des intendierten Inhalts dem Anderen vorziehen ließe.³⁵⁷

Dieser Sachverhalt stimmt allerdings nur teilweise. In der letzten Arie Susannas³⁵⁸ in Mozarts *Hochzeit des Figaro* unterlegt die genannte Melodie

354 Bemerkenswert ist eine Änderung, die Bloch später in *GdU-C* vornahm. Dort heißt es: „Überdies, wer kann hier nur noch formanalytisch sein wollen, wenn er [...]“ (ders., *GdU-C*, S. 126, Z. 33 f.). Dadurch wird stärker an die ursprüngliche Gegenüberstellung von Handwerklich-Analytischem und Expressivität angeknüpft.

355 Ders., *GdU-B*, S. 116, Z. 25–31.

356 Vgl. Elke Axmacher und Matthias Schneider, „85 – O Haupt voll Blut und Wunden“, in: Gerhard Hahn und Jürgen Henkys (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Göttingen 2004, S. 40–52, hier S. 40.

357 Bloch, *GdU-B*, S. 116, Z. 31–35.

358 Vierter Akt, Rezitativ und Arie: „Giunse alfine il momento“ – „Deh, vieni, non tardar, oh gioia bella“.

den Beginn der Textzeile „Vieni ove amore per goder t'appella“³⁵⁹ und auch in der Ansprache Pogners³⁶⁰ in Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* erscheint diese Tonfolge, wenn Pogner „Spiel und Tanz im Lustgelag“³⁶¹ besingt. Allerdings nicht, wie Bloch schreibt, „ohne irgendwie rhythmisch verschoben zu sein“³⁶²: Während die Figur bei Mozart aus drei ganztaktig einsetzenden Achtelnoten im Sechsstel-Takt besteht, beginnt sie bei Wagner auf der dritten Zählzeit eines Dreivierteltakts und besteht aus einer punktierten Achtelnote, gefolgt von einer Sechzehntel- und einer Achtelnote, denen eine auftaktige Achtelnote (ein *d*) vorangestellt ist.³⁶³ Dem möglichen Einwand, dass nationale kompositorische Eigenarten – etwa Mozarts „halb italienische“ – die Aussagekraft solcher Gegenüberstellungen einschränken könnten, greift Bloch vor, indem er den „durchaus deutsche[n] Meister“ Bach als weiteres Beispiel heranzieht.³⁶⁴ Durch den Vergleich von Bach'schen Werken untereinander sieht er zudem die mögliche mangelnde Vergleichbarkeit zwischen verschiedenen Komponisten und ihren Systemen ausgeräumt:

Trotzdem zeigt sich nun bei diesem, also gerade in einem einheitlichen Gesamtwerk, derselbe Gesang, der in der 179. Kantate Heuchelei untermalt, im Kyrie der g-dur-Messe als Flehen um Erbarmung verwendet, und dieselbe Arie, die in dem *dramma per musica*: „Die Wahl des Herkules“ Wollust und ihre Abwehr („Ich will dich nicht hören, ich will dich nicht wissen, verworfene Wollust, ich kenne dich nicht“) ausdrückt, im Weihnachtsoratorium einem Wiegenlied der Maria unterlegt, wobei sich die Abweisung der Versuchung, nur eine Terz tiefer gelegt und außer in den Streichinstrumenten der opernhafte Fassung auch noch von Holzbläsern

359 Wolfgang A. Mozart, *Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in vier Akten*, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Eugen Eplée, Kassel u. a. 142001, S. 458. Deutsch: „Komm, wohin Liebe zum Genuss dich ruft.“

360 Erster Aufzug, dritte Szene, erster Teil: „Nun hört und versteht mich recht!“

361 Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, Leipzig 1976 [Erstdruck 1910], S. 133.

362 Bloch, *GdU-B*, S. 116, Z. 33.

363 Vgl. Mozart, *Die Hochzeit des Figaro*, S. 458 und Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 133.

364 Bloch, *GdU-B*, S. 117, Z. 1–4.

und der Orgel begleitet, aber sonst in nichts transponiert, zum eifrigsten Ratschlag („Bereite dich, Zion, mit zärtlichen Trieben, den Schönsten, den Liebsten bald bei dir zu sehen“) verwandelt.³⁶⁵

Das Kyrie der G-Dur-Messe BWV 236³⁶⁶ ist in der Tat im Wesentlichen eine Parodie der *Cantate am elften Sonntage nach Trinitatis* („Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei“) BWV 179:³⁶⁷ Es handelt sich um eine einsätzigige Gegenfuge, notiert wie eine Motette (alla breve, Instrumente außer Continuo colla parte), mit einem Wechselspiel zwischen fugiertem Hauptthema in der Exposition und Abschnitten mit einem zweiten, imitatorisch einsetzenden Thema.³⁶⁸ Auch das *Weihnachtsoratorium* ist zu Teilen im Parodieverfahren entstanden. Im zweiten Beispiel Blochs werden eigentlich zwei Arien-Paare miteinander verglichen. Der Arie „Bereite dich Zion“³⁶⁹ liegt der Notentext von Herkules’ Zurückweisung der Wollust „Ich will dich nicht hören“³⁷⁰ aus *Hercules auf dem Scheidewege* zugrunde und unterscheidet sich von dieser im Wesentlichen durch Änderungen in der Artikulation. Die Arie der Wollust selbst hingegen („Schlafe, mein Liebster“³⁷¹) ist Vorlage für Mariens Schlaflied³⁷² im

365 Ebd., Z. 4–16.

366 Johann S. Bach, „Messe in G-Dur. Partitur“, BWV 236, in: Moritz Hauptmann (Hg.), *Messen* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 8), Leipzig 1858, S. 155–206.

367 Ders., „Cantate am elften Sonntage nach Trinitatis. ‚Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei‘“, BWV 179, in: Alfred Dörffel (Hg.), *Kirchencantaten. Band 18* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 35), Leipzig 1888, S. 273–292.

368 Vgl. Richard D. P. Jones, *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Volume II: 1717–1750*, Oxford 2013, S. 303.

369 Johann S. Bach, *Weihnachtsoratorium nach den Evangelisten Lucas, Cap. 9, V. 1-21 u. Matthäus, Cap. 9, V. 1-19*, BWV 248, hg. von Wilhelm Rust (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 5.2), Leipzig 1856, S. 32–35.

370 Ders., „Hercules auf dem Scheidewege. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen. Drama per musica zum Geburtstage des Churprinzen zu Sachsen am 5. September 1733“, BWV 213, in: Paul Waldersee (Hg.), *Kammermusik für Gesang. Band 4* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 34), Leipzig 1887, hier S. 153–156.

371 Ebd., S. 133–139.

372 Bach, *Weihnachtsoratorium*, S. 68–76.

Weihnachtsoratorium, beginnend mit dem gleichen Text. Blochs Hinweis auf Transponierung und Instrumentierung treffen jedoch nicht, wie er schreibt, auf das zweite, sondern auf das erste Paar zu: Die Altstimme der Arie der Wollust beginnt auf *h*, die Stimme Mariens auf *g*, und der reine Streicherapparat aus der Herkules-Kantate wird im Wiegenlied um eine Traversflöte, zwei Oboi d'amore, zwei Oboi da caccia und Orgel ergänzt.³⁷³ Im Anschluss an diese Beispiele bekräftigt Bloch seine These, dass der Gesang durch seinen Vortrag dem Inhalt des zugrundeliegenden Texts gerecht werde:

Indem es jedoch anders gesungen wird, ist merklich auch ein anderes, dem Text fügsames Bedeuten darin, und so wenig man bei dem Wort: beten an Bett oder den Beton oder den Bettler denkt, und bei Küster an die Küste, gemäß dem leeren Ueberraschungsmoment des Kalauers, so wenig braucht selbst bei einer rascher aufeinanderfolgenden Kenntnissnahme der fraglichen Stellen die melodische Identität bei diesem Bedeutungswandel bewußt zu werden.³⁷⁴

Die gleiche Melodie verschiedener Stücke erklärt Bloch so zu einer rein formalen Verwandtschaft von Stücken, wie auch die Verwandtschaft der beispielhaft genannten Wörter nur aus der gleichen Buchstabenfolge, nicht jedoch im Sinn liege. Auch melodische Anlagen, die sich an Sprache orientierten, etwa „Doppelgängerei zu den Sprechintervallen“ oder „absteigende Seufzermotive“, denen Bloch sowohl in textgebundener, als auch in absoluter Musik durchaus eine allgemeingültige inhaltliche Entsprechung gegenüber den sprachlichen Vorbildern zugesteht, seien im

373 Diese Verwechslung kann einerseits dem Satzbau Blochs geschuldet sein, doch scheint es so, als gebe Bloch hier eine andere Quelle ungenau wieder.

374 Bloch, *GdU-B*, S. 117, Z. 16–22. Das in *GdU-B* und *GdU-C* genannte Beispiel von Küste und Küster ersetzt die in *GdU-A* angegebenen Beispiele „bei Ei an die Eidechse und bei Brot an die Protestanten“. (Ders., *GdU-A*, S. 160, Z. 11.) Die Aufnahme von Brot und Protestanten in diese Beispielreihe ist möglicherweise Blochs pfälzischer Mundart geschuldet, in der gelegentlich stimmhafte Konsonanten den stimmlosen vorgezogen werden, wodurch die Wortanfänge ähnlich klingen.

Verhältnis zum Vortrag nur von geringer Relevanz für Sinn und Bedeutung eines Stückes.³⁷⁵

Mit diesen Beispielen, welche zusätzlich zu Schuberts „Der Lindenbaum“ zeigen sollen, dass die Melodie einer Vertonung allein nicht unbedingt sinnstörend ist, schließt Bloch den zweiten Absatz und die Verteidigung seines *Arguments der sinnstörenden Vertonung* ab und führt seine nun untermauerte These von der vorrangigen Vermittlung musikalischer Bedeutung durch den Anschlag fort. Denn über den eigentlichen Zweck hinaus nutzt Bloch die Beispiele zur Stützung seines Arguments im zweiten Absatz als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen. Die ersten zwei Sätze des dritten Absatzes bündeln die Quintessenz des vorangegangenen zu einer Folgerung:

So haben wir es durchgehends nur von uns her und nicht aus dem Ton-schritt, was dieser bedeutet. Wird nicht vorgetragen, so bleibt das Klingen blind.³⁷⁶

Bloch formuliert hier eine weitere für seinen phänomenologischen Ansatz wichtige These: Nicht nur bestimmt die Melodie einer Vertonung allein nicht hinreichend deren Sinn, vielmehr sind Bedeutung und Sinn *überhaupt* keine intrinsischen Eigenschaften der Musik (oder zumindest als solche für den Hörer nicht wahrnehmbar) sondern ihr extrinsisch vom Rezipienten gegebene.³⁷⁷ Nur innerhalb der Wechselwirkung zwischen dem Anschlagenden und dem Rezipienten besteht musikalischer Sinn. So vervollständigt Bloch gewissermaßen das im einleitenden Abschnitt

375 Ders., *GdU-B*, S. 117, Z. 24–27.

376 Ebd., Z. 29–31.

377 In der bildenden Kunst verfolgten die Objektkünstler der Moderne einen vergleichbaren Ansatz: Marcel Duchamps Readymades etwa wurden nicht als Kunstwerke geschaffen, sondern durch extrinsische Zuschreibung zu solchen erklärt. In der Neuen Musik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde die Idee wiederum von einigen Komponisten aufgegriffen, etwa von Christopher Hobbs. (Vgl. Virginia Anderson, Art. „Hobbs, Christopher“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0002082352>, Abruf am 26.5.2018.)

„Das sich Hören“ angedeutete Bild vom Verhältnis zwischen Musiker und Hörer: Es gibt expressive Eigenschaften, die „der Sänger oder Spieler in den Ton ‚hineinlegt‘“, der Rezipient nimmt diese wahr und mithilfe seiner eigenen Fähigkeit zur Expressivität (dem „mitinnervierte[n] Kehlkopf“) kann er der gehörten Musik Sinn oder Bedeutung entnehmen.³⁷⁸ Ob Musik letztlich dennoch intrinsisch Sinn enthält, lässt Bloch offen – das von ihm postulierte Primat extrinsischer Sinnggebung macht die Frage nach intrinsischer Bedeutung in Musik für ihn unerheblich. Dass Musik den Sinn einer Textvorlage klanglich durchaus unterstützen kann, ist für Bloch im Sprechgesang manifestiert, der ihm ebenso als Beispiel dafür dient, dass sich umgekehrt der Sinn der Textvorlage nicht allein aus der Vertonung erschließen lässt.³⁷⁹ Gleiches gilt, wie er im Weiteren anhand einiger Beispiele ausführt, für die „Sprache des melismatischen Bewegtseins in der begleitenden und absoluten Musik.“³⁸⁰ In diesem Falle ist mit „melismatischem Bewegtsein“ wohl der melodische Verlauf gemeint, wie schon das erste Beispiel zeigt, in dem er Werke dreier Komponisten heranzieht:

Der Ton geht etwa in die Höhe und sinkt wieder zurück, so oft bei Grieg, ein scheinbar klarer und doch ebenfalls mehrdeutiger Fall. Er kann einmal bedeuten, daß wirklich Resignation darin steckt, wie etwa in der wunderschönen Begleitfigur zu den Worten des Sachs: „Schön Dank, mein Jung“ nach dem Wahnmonolog; aber er kann auch bedeuten, daß der Tongang ladet und sich nun, oben angelangt, umwendet und die Ueberfülle ausschüttet, wie in der jubelnden Straußschen Begleitmelodie: „Und die belohnende Lust“ aus dem Schillerschen „Hymnus“, und nichts ist dabei objektiv verschieden als eine gewisse, an sich ganz unbestimmte Breite des intervallhaften Rahmens, in welchem Aufschwung und raketentartige Rückkehr geschehen.³⁸¹

378 Bloch, *GdU-B*, S. 116, Z. 11 f. und S. 115, Z. 35.

379 Vgl. ebd., S. 117, Z. 31–35.

380 Ebd., Z. 37. Es scheint, als ob Bloch den Begriff des Melismas hier falsch verwendet, soll es doch gerade um nicht-sprachliche Musik gehen. Möglicherweise benutzt er den Begriff aber auch absichtlich ‚falsch‘, in Kongruenz zu seiner Metapher von der „Sprache der Musik“.

381 Ebd., Z. 37 – S. 118, Z. 8.

Zwar spezifiziert Bloch kein bestimmtes Stück Griegs und streicht in *GdU-C* den Verweis auf den Komponisten,³⁸² doch gibt das Stichwort „Resignation“ einen Hinweis darauf, dass Bloch womöglich die ebenso betitelt erste von Griegs *Stimmungen* für Klavier³⁸³ im Sinn hatte. Die Melodieführung des Satzes entspricht auch seiner Charakterisierung: Das zentrale Thema bewegt sich von *h'* nach *ais'*, dann aufwärts bis zum *c''* um daraufhin zum *h* herabzugehen. Im weiteren Verlauf steigern sich Dynamik, Tempo sowie Melodie, erreichen ihren Höhepunkt bei *e'''* nach *forte agitato*, woraufhin die Melodie in einem Abwärtslauf bis zum *dis'* (in *piano*) fällt. Es folgt ein *ritardando molto* ohne Ereignisse in der Melodiestimme, bis mit Tempo I das Thema in seiner ursprünglichen Form wieder aufgegriffen wird.³⁸⁴ Auch die im eigentlichen Vergleich von Bloch genannte Wagner'sche Begleitmelodie zu Hans Sachs' Anfang des dritten Aufzugs der *Meistersinger von Nürnberg* an seinen Lehrling David gerichteten Worten „Schön Dank! mein Jung!“ bewegt sich erst auf- und dann abwärts.³⁸⁵ Zunächst im ersten Horn, beginnt sie auftaktig auf (klingend) *f'*, um über *fis'* zum *a'* auf Taktbeginn und dann über mehrere Takte über *g'*, *f'*, *e'*, *d'* zu *c'* hinab zu steigen. Von dort führt sie, während Sachs in seiner Rede fortfährt, über einen Lauf wieder zu *a'* und anschließend erneut abwärts zu *c'*, wobei in der Abwärtsbewegung bereits die Klarinette die Oberstimme mit einer weiteren Auf- und Abwärtsbewegung übernimmt.³⁸⁶ Allerdings fallen diese Worte Sachs' nicht, wie Bloch schreibt, *nach*, sondern *vor* dem so genannten Wahnmonolog, in dem der Schuster und Meistersänger infolge einer eskalierten Prügelei am Ende des zweiten Aufzugs den Wahn reflektiert, dem er die ganze Welt unterworfen sieht. Doch auch schon vor dem Monolog, im Vorspiel und dem Dialog zwischen Sachs und seinem Lehrling David, erzeugt die Musik eine melancholische Stimmung der Resignation, die sich im Wahnmonolog schließ-

382 Siehe *GdU-C*: „Der Ton geht etwa in die Höhe und sinkt wieder zurück, mit kurzem Atem, ein scheinbar klarer und doch ebenfalls mehrdeutiger Fall.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 128, Z. 16 ff.)

383 In: Edvard Grieg, *Klavierwerke. Band II*, Leipzig 1907, S. 180–199.

384 Vgl. ebd., S. 180 f.

385 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 479.

386 Vgl. ebd., S. 479 f.

lich Bahn bricht, sodass Blochs Charakterisierung plausibel bleibt. Als Gegenstück führt er die Begleitmusik des „Hymnus“ an, des dritten der *Vier Gesänge* op. 33³⁸⁷, dessen Textvorlage jedoch nicht, wie Bloch und Richard Strauss glaubten, von Friedrich Schiller selbst stammt, sondern lediglich von diesem in seiner Zeitschrift *Thalia* veröffentlicht wurde – der wahre Autor des Gedichts ist der Lyriker Friedrich Gustav Schilling.³⁸⁸ In der Begleitmusik zu der von Bloch genannten Textstelle („und die belohnende Lust“³⁸⁹) beginnen, von einem melodischen Tiefpunkt ausgehend, Aufwärtsbewegungen in allen Stimmen. Zunächst mit abwechselnden Sechzehntel-Arpeggien in den Klarinetten und im Aktionstempo zunehmenden Arpeggien in der Harfe, wird diese Aufwärtsbewegung von Solostreichern aufgegriffen und die melodische Linie steigt, gestützt durch den sich auffächernden Orchesterklang, über die nachfolgende Textstelle („dass du des Geistes Gedanken, des Herzens Gefühle zu tönen mir ein Saitenspiel gabst“) hin vom ursprünglichen klingenden *cis*’ der A-Klarinetten (mit Einsatz der Harfen, Streicher und Hörner um *fis* und *a* zu *fis*-Moll ergänzt) zu *fis*’ in der nun führenden Stimme der Solovioline. Nach Erreichen dieses Höhepunktes fällt die Melodie der Solovioline (auf „Saitenspiel“) im Fortissimo abrupt auf *as*, durch Blechbläser und Pauke in ihrer herabstürzenden Geste unterstützt, und mit einem letzten, auf- und wieder abwärts führenden arpeggierten *As*-Dur-Septakkord der Harfe mündet die Phrase zu Beginn der nächsten Zeile (ab *lebhafter*) in C-Dur,³⁹⁰ worauf sich wohl Blochs Beschreibung „Aufschwung und raketenartige Rückkehr“³⁹¹ bezieht. Blochs Behauptung, dass dieser melodische Verlauf sich von dem in der angeführten Wagner-Passage außer durch „eine gewisse, an sich ganz unbestimmte Breite des intervallhaften Rahmens“³⁹² von Aufschwung und Rückkehr nicht unterscheidet, lässt sich nachvollziehen, wenn „intervallhaft“ als „periodisch“ verstanden wird:

387 Erstveröffentlichung Berlin 1897. Neu abgedruckt in Richard Strauss, *Lieder. Teil 4. Lieder für eine Singstimme und Orchester*, hg. von Franz Trenner, London, Mainz 2010, S. 38–109.

388 Friedrich G. Schilling, „An die Wohltätigkeit“, in: *Thalia* 6/2 (1789), S. 121–124.

389 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Strauss, *Lieder*, S. 78 f.

390 Vgl. ebd., S. 78 f.

391 Bloch, *GdU-B*, S. 118, Z. 8.

392 Ebd., Z. 6–7.

In beiden Beispielen, bei Wagner und bei Strauss, erfolgt die melodische Aufwärtsbewegung vergleichbar durch periodische, kleinere sich auf- und abwärts bewegende Gesten. Der Unterschied liegt – lässt man Harmonik und exakten Intervallverlauf außen vor – in der Anzahl dieser Gesten zwischen den Tiefpunkten zu Beginn und am Ende der gesamten Bewegung, wobei diese gerade beim Hören durch die jeweilige polyfone Ausgestaltung nur schwierig sinnvoll quantitativ erfassbar ist – was Bloch dementsprechend möglicherweise mit der „unbestimmte[n] Breite des intervallhaften Rahmens“ zu beschreiben versuchte. Auf diese Weise gelesen, zeigt sich die Gegenüberstellung der zwei Stücke, in denen verschiedenartige Affekte durch vergleichbare melodische Verläufe unterstützt werden, als Beleg Blochs für seine zu Beginn des Absatzes aufgestellte These, dass aus dem Verlauf einer Melodie an sich nicht auf den Sinn geschlossen werden kann, welcher der vertonten Textvorlage zu entnehmen ist. Einem möglichen Einwand gegen die für diesen Beleg gewählten Kompositionen versucht Bloch vorzugreifen:

Man kann nun freilich wiederum entgegenen, die beiden hier angezogenen, verwandten Beispiele seien melodisch nicht prägnant; aber wo sie das sind, wird der erquickte Spieler, das innere Klavichord noch viel wichtiger, und seine eigenen Klage- oder Jubelbewegungen sind den gegebenen Tonschritten oft sogar gegenläufig, unproportional entgegengesetzt.³⁹³

Bloch versucht den Einwand mangelnder Prägnanz seiner Beispiele mit der Erklärung zu entkräften, dass gerade bei „prägnanteren“ Melodien der expressive Vortrag des „angeregten“ Interpreten besonders wichtig sei, um Affekte zu vermitteln, was sich daran zeige, dass diese vermittelten Affekte im Gegensatz zu intuitiv damit verknüpften Auf- oder Abwärtsbewegungen im Melodieverlauf stehen. Das Klavichord wird dabei nicht zufällig gewählt sein, um für die expressive Kraft des Musikers Pate zu stehen. Es gilt als das älteste besaitete Tasteninstrument, das über einen leisen, sanft schwebenden Klang verfügt. Es bietet dem Spieler durch seine besondere Anschlagsmechanik für Tasteninstrumente einzigartige

393 Ebd., Z. 9–14. Die Qualifizierung „erquickte“ findet sich in *GdU-B* und *GdU-C*, nicht in *GdU-A*.

Möglichkeiten, den Ton zu gestalten. So lassen sich feinste dynamische Abstufungen sowie ein Vibrato präzise realisieren. Bemerkenswert ist die Wahl dennoch, war doch das Clavichord, das im 19. Jahrhundert kaum noch Beachtung fand, zur Zeit der Entstehung von *Geist der Utopie* sicherlich sowohl im Konzertbetrieb als auch im privaten Bereich kein häufig eingesetztes Instrument. Seine Behauptung, dass Melodieverläufe sich gegenläufig zu den im Musikstück vermittelten Affekten verhalten können, versucht Bloch mit weiteren Beispielen zu belegen. Um zu zeigen, dass eine absteigende Melodie nicht zwangsläufig melancholische Stimmung beim Hörer hervorrufe, und sogar „ganz gleichgültig für die Stimmung“ sei, führt er das Adagio des fünften Klavierkonzerts von Beethoven an, „wo der Ton zweimal hintereinander durch dritthalb Oktaven fällt, und statt der Melancholie des Notenbilds lediglich eine gewisse Ruhe und Sicherheit des Zielens innerviert wird.“³⁹⁴ Während fraglich ist, ob Ruhe und Melancholie sich widersprechen müssen, ist die Beschreibung musiktheoretisch gesehen zutreffend: Über der Grundierung des in den Streichern liegenden Tonika-Akkords H-Dur, der in der linken Hand des Klaviers zusätzlich arpeggiert ausgeführt wird, fällt die Melodie in der rechten Hand des Klaviers ausgehend von *f*“ innerhalb zweier Takte durch etwas mehr als zweieinhalb Oktaven, bis sie auf der ersten Zählzeit des anschließenden Takts auf *ais* anlangt, der Terz der Dominante Fis-Dur, die gleichzeitig in der Begleitung angeschlagen wird. Analog zu den vorherigen Takten bleibt der Akkord nun in den Streichern liegen und wird in der linken Hand arpeggiert, während die Melodie in der rechten Hand nach einem Sprung auf *e*“ von dort aus erneut über zwei Takte durch etwas mehr als zwei Oktaven bis *dis*“ im neuen Takt fällt, der Terz der Tonika H-Dur, die zugleich in der Begleitung vervollständigt wird. Beide Abwärtsbewegungen schließen mit ihrem jeweils letzten Ton in der nächsten ganztaktigen Harmonie der pendelartigen Tonika-Dominant-Kadenz. Das von Bloch empfundene Gefühl einer „Ruhe und Sicherheit des Zielens und des Auftreffens“ wird hierdurch möglicherweise erklärt, wenn auch die Melodie daran einen wesentlichen Anteil nimmt, da erst durch sie das Tonika-Dominant-Pendel gleichmäßig, aber ohne zu viel Spannung in beide Richtungen schwingt. Denn der Abwärtslauf *dis-cis-*

394 Ebd., Z. 13–18.

Abb. 1: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert Nr. 5, Adagio, T. 13–20.
 Partiturauszug nach: Ludwig van Beethoven, *Ludwig van Beethoven's Werke. Serie 9. Für Pianoforte und Orchester, Nr. 69. Fünftes Concert. Op. 73 in Es*, vollständige kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger, Leipzig 1864, S. 54f.

h der letzten Triole im zweiten Takt der ersten Abwärtsbewegung lässt die Töne *dis'* und *h* als Teil eines Quartsextakkords auf dem in der Viola liegenden *fis* klingen, mit *h* als Gleitton, der sich im nachfolgenden Takt auf der ersten Zählzeit folgerichtig nach *ais* auflöst, während im Bass ein Quartfall von *H* nach *Fis* erfolgt. Dadurch wirkt der Tonika-Dominant-Übergang von H-Dur zu Fis-Dur zum Taktwechsel klanglich wie ein sanfter Plagalschluss. Am Ende der zweiten Abwärtsbewegung schließt

die Pendelbewegung mit einem regulären authentischen Schluss mit abgebogenem Leitton in der Melodie und Quartstieg im Bass ab.

Nach diesem Beleg dafür, dass eine absteigende Melodie nicht notwendigerweise Melancholie beim Hörer hervorruft, wählt Bloch ein weiteres Beispiel, um zu zeigen, dass die durch eine Melodie erzeugte Stimmung sich auch dem Verlauf gegenläufig erweisen kann:

Oft auch, wie in dem Motiv: „Huldreichster Tag“ aus den Meistersingern, das mit einem kleinen Widerhaken in der Mitte genau die Dreiklangoktave hinunterfällt, ist der Ausdruck dem Fall genau konträr gerichtet: und wenn hier auch in der Ouvertüre das aufsteigende Marschthema der Hörner das in den Violinen niedergehende Jubelthema vom „Huldreichsten Tag“ übergreift, so ist es wahrhaftig nicht diese, im Orchester geschehende Gegenbewegung, die über Glück und Unglück in der Musik entscheidet.³⁹⁵

Die Figur, die Bloch beschreibt, mit welcher der Junker Walter den Abgesang seines Preisliedes im dritten Akt der *Meistersinger von Nürnberg* beginnt, setzt sich aus einem C-Dur-Akkord zusammen, der von g² über c³ und den „Haken“ e³, der den Dur-Akkord vervollständigt, zu g³ fällt.³⁹⁶ Diese Figur („Liebesmelodie“³⁹⁷), die dem Text „Huldreichster Tag“ im Preislied unterlegt ist, wird als E-Dur-Seitenthema bereits in der Ouvertüre vorweggenommen.³⁹⁸ Wie von Bloch beschrieben, erklingt es dort an späterer Stelle gemeinsam mit anderen wichtigen Themen: Erste Violine, Violoncello und erstes Horn führen mit der Kantilene, die polyfon mit dem Meistersingerthema in Fagott, Basstuba und Kontrabass verwoben

395 Ebd., Z. 18–21.

396 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 784, T. 4 – S. 785, T. 1.

397 An dieser Stelle werden die von Alfred Lorenz geprägten Bezeichnungen für die Themen Wagners benutzt, die zwar strittig sind, aber breite Verwendung finden. Zu Lorenz Analyse von „Liebesmelodie“, „Meistersingerthema“ und „Zunftmarsch“ vgl. Alfred Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner Band III. Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“*, Tutzing 1966 [Erstdruck Berlin 1930], S. 23 f., 17 ff., und 20 f.

398 Vgl. Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, unveränderter Nachdruck der zweiten Auflage, Stuttgart 1996 [Erstdruck Velber 1971], S. 109.

wird sowie dem Zunftmarsch in den übrigen Hörnern und dem restlichen Orchester.³⁹⁹ In Letzterem ist das von Bloch beschriebene „aufsteigende Marchthema“ zu erkennen, das, wie er feststellt, sich dem „Jubelthema“ entgegengesetzt bewegt, jedoch nicht allein ausreicht, um den trotz der Abwärtsbewegung erhebenden Ausdruck zu erklären.

Abb. 2: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Vorspiel, T. 158–164. Partiturauszug nach Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 29–31. In der oberen Zeile des Systems ist die Liebesmelodie, in der mittleren eine Variation des Zunftmarschs, in der unteren das Meistersingthema notiert.

An diese Verdeutlichung, dass Sinn und Bedeutung keine Eigenschaften der Musik selbst sind, schließt Bloch eine weitere Behauptung an. Demnach könnten intrinsische Eigenschaften von Musik – wie der Melodie-

³⁹⁹ Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 29, T. 3 – S. 31, T. 2.

verlauf – Sinn und Bedeutung, welche der Musik zugeschrieben werden, durchaus zu Diensten sein:

Zwar was die weiteren Deutungen angeht, so ist es möglich, daß davon manches den Gebrauch unterstützt, konventionell unterstützt. [...] Sei es auch, daß die Deutungen noch gründlicher werden und der Tonreihe eine gewisse wertbetonte Entwicklungsgeschichte nach oben hin andichten [...].⁴⁰⁰

Beispielhaft für die Unterstützung solcher Deutungen sind für Bloch auf der einen Seite bildsprachliche Beschreibungen musikalischer Materie, etwa von Tönen als „dunkel, schwer“ oder „hell, leicht, luftig“, von Dynamik als „schattenhaft“ oder „riesenhaft“ sowie von „fließenden, stürmenden“ Rhythmen. Auf der anderen Seite ist für Bloch aber auch die Assoziation von Werten mit Melodieverläufen nicht völlig ausgeschlossen. Als Beispiel für solche Assoziationen nennt er Karl Reinhold von Köstlins Bearbeitung des Musik-Bandes aus Friedrich Theodor Vischers *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen*⁴⁰¹. Dort, so Bloch, fänden sich etwa das „Aufhören und beginnende Verklingen“ in Bass-Abwärtsbewegungen oder das „Lebendige, Schöpferische“ sowie „eigentlich tonerzeugende“ in aufsteigenden Bewegungen.⁴⁰² Diese Deutungen könnten jedoch nur auf Grundlage des gehörten und somit des angeschlagenen Klanges geschehen:

Aber für diesen Naturalismus gilt dasselbe, was für den Sprechgesang galt: daß es ohne den vorherigen menschlichen Gebrauch keine solche Zuordnung gäbe, und daß auch die analogste Gestaltqualität nicht von selber darauf bringen könnte, welche Geister sich jeweils in deren oberen logischen Regionen verbergen.⁴⁰³

400 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 118, Z. 25–35.

401 Friedrich T. Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Teil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Viertes Heft: Die Musik*, Stuttgart 1857.

402 Bloch, *GdU-B*, S. 118, Z. 36–40.

403 Ebd., S. 119, Z. 3–6.

An dieser Stelle zitiert Bloch Vischer direkt. Sowohl die zuvor genannten Beschreibungen der auf- und absteigenden Melodieverläufe, als auch die Formulierung von der „Herauspressung des Klangs aus der an sich stummen Materie“⁴⁰⁴ finden sich in Vischers *Ästhetik* im Paragrafen „Der Höhenunterschied der Töne und seine Tonlagen überhaupt“. Dort wird von einem naturalistischen Ausgangspunkt – der Schwingungen, die auf den Hörnerv treffen – auf verschiedene Qualitäten der Ton-Verwirklichung hoher und tiefer Töne sowie auf- und absteigender Tonreihen geschlossen:

[...] der hohe Ton ist die eigentliche Realisation des Tones, der eigentliche Gegensatz zur Tonlosigkeit, in der Reihe der hohen Töne realisiert sich in immer steigender Entschiedenheit das, was eben den Ton ausmacht, die Herauspressung des Klangs aus der an sich stummen Materie durch schnelle Erschütterung ihrer Teile, *die Musik ist wesentlich Aufsteigen* aus der tonlosen Tiefe zu immer schärferen oder höheren Tönen, die aufsteigende Bewegung ist eben die tonerzeugende und darum das eigentlich Lebendige, Schöpferische, sich bewegende an der Musik, die absteigende Bewegung ist nur die Rückkehr zu geringerer Volubilität des Tones, sie ist bereits das Aufhören, das beginnende Verklingen, sie ist das Ende, wie das Aufsteigen der Anfang und der lebendige Fortgang ist.⁴⁰⁵

Für die Bewertung der verschiedenen Qualitäten in Auf- oder Abwärtsbewegungen, so Bloch, bleibe jedoch auch von diesem naturalistischen Standpunkt aus gesehen der Rezipient maßgeblich. So sieht er sich am Ende des dritten Absatzes in seiner These unterstützt, nach der Bedeutung und Sinn *überhaupt* keine intrinsischen Eigenschaften der Musik sind (oder zumindest als solche für den Hörer nicht wahrnehmbar), sondern ihr extrinsisch vom Rezipienten zugeschrieben werden.

Der vierte Absatz knüpft inhaltlich unmittelbar an den dritten an, was sich auch darin widerspiegelt, dass in *GdU-A* an dieser Stelle keine Absatztrennung erfolgt. Bloch liefert weitere Begründungen für das von ihm postulierte Primat des Anschlags:

404 Ebd., Z. 1.

405 Vischer, *Ästhetik*, S. 849.

So macht auch hier allein der Anschlag, der Vortrag des Redners Glück, ein Redner zu sein, der Klang will sich nach dem Menschen wenden. Ueberall wird es wichtig, auf den Ausdruck zu achten, den erst das Gesungenwerden, der Strich der Violinen, der Anschlag auf dem Klavier, vor allem aber jener schöpferische Gebrauch dem Notenbild hinzufügen, ohne den weder Tonhöhe noch Dynamik noch Rhythmus irgendwie in ihrer konventionell fixierten, das heißt nicht nach sich selbst, sondern nach dem Gebrauchtwerden in der Mehrzahl musikalischer Literatur fixierten Zuordnung möglich wären.⁴⁰⁶

Diese überleitende Passage bündelt einige zentrale Aussagen. Blochs Intention folgend lässt sich die Formulierung des Einleitungssatzes vom „Glück des Redners“ so deuten, dass einzig der tatsächliche Vortrag eine Rede zu einer solchen macht, so wie auch Musik erst durch den Anschlag realisiert ist, durch den der erzeugte Klang dem Rezipienten zugetragen wird. Es folgt die Betonung der Wichtigkeit des Ausdrucks, der im Anschlag (hier erneut als Oberbegriff sowohl für gesungene als auch für instrumentale Ausführung expliziert) liegt. Ohne den „schöpferischen Gebrauch“, den Bloch hier einführt, sei Musik mit all ihren Eigenschaften nicht eigentlich existent. Erst durch den Gebrauch, die Interpretation, werde Notenschrift zu Musik. Die Schrift hingegen betrachtet Bloch nicht als Erscheinungsform der Musik selbst, sondern lediglich als fixierte tradierte Konvention der Ausführung.⁴⁰⁷ Alle Aspekte des Anschlags sieht Bloch in der dirigentischen Interpretation gefordert. Neben der grundlegenden Abbildung rein technischer, durch die Niederschrift einer Komposition fixierten Parameter wie Tempo, Dynamik und Rhythmus, die Bloch als „Elemente des mitgeteilten Willens“⁴⁰⁸ identifiziert, kann ein guter Dirigent ihm zufolge

406 Bloch, *GdU-B*, S. 119, Z. 7–16.

407 In *GdU-C* entschärft Bloch diese starke Position, indem er auf die Einlassung zur Notenschrift weitgehend verzichtet und die Interpretation nicht mehr als notwendig für das Bestehen von Musik überhaupt, sondern nur für die Umsetzung gemäß der Intention des Komponisten erachtet: „[...] vor allem aber jener schöpferische Gebrauch dem Notenbild hinzufügen, ohne den weder Dynamik noch Rhythmus in ihrer vom Komponisten gemeinten Weise anschlagbar wäre“ (Ders., *GdU-C*, S. 129 f.)

408 Ders., *GdU-B*, S. 119, Z. 20 f.

die im Notentext lediglich oberflächlich abgebildete Intention des Komponisten erkennen und umsetzen:

Jedoch das Dirigieren enthält auch ein Anderes, das sicher, aber nicht buchstäblich, geheimnisvoll angeregt, ja gezwungen, aber nicht einfach nur ausführend (vielleicht die einzige direkte Vorschrift und Chiffre des Rhythmus ausgenommen) die ursprüngliche Vision des Schöpfers wiederfindet, wie sie in dem „Werk“ als ihrer nur ungefähren Andeutung und bloßen Kruste der Verwirklichung vorliegt.⁴⁰⁹

Erneut wird deutlich, dass Bloch in der schriftlichen Fixierung nur einen Abglanz des eigentlichen Werks erkennt, weshalb er selbiges zur Beschreibung des Ersten in Anführungszeichen setzt. Doch ein fähiger Dirigent, so Bloch, könne aus den in der Niederschrift enthaltenen „Chiffren“ die „Vision“ des Komponisten erspüren und erwecken. Er betont die Bedeutung der Kompetenz (und des angeborenen Talents) des Dirigenten: Weder Interpreten, die starr dem Notentext folgten, noch solche, welche „das fremde Werk zum Aphrodisiakum ihrer sonstigen Unproduktivität erniedrigen“, sondern nur die „Kraft des geborenen Dirigenten“ vermöge diese Leistung zu erbringen.⁴¹⁰ Derart begabte Dirigenten jedoch erfüh-

409 Ebd., Z. 20–26. In *GdU-C* kürzt Bloch diesen Satz und verleiht ihm dadurch größere Klarheit: „Jedoch das Dirigieren enthält auch ein Anderes, das die ursprüngliche Vision des Schöpfers wiederfindet, wie sie in dem ‚Werk‘ als ihrer nur ungefähren Andeutung und bloßen Chiffer der Verwirklichung vorliegt.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 130, Z. 7–10.)

410 Ders., *GdU-B*, S. 119, Z. 26, 30 f. An späterer Stelle wird deutlich, dass Bloch Wagners erstmals 1869 erschienene Schrift *Über das Dirigieren* rezipierte. Dass diese Rezeption in seinen Betrachtungen zum Dirigieren präsent ist, legt die Erwähnung von „Zöpfen, die leblos, traditionshaft, aber ganz eigentlich respektlos spielen“ (ebd., Z. 26 ff.) nahe. Wagner wettert gegen die Riege konservativer Dirigenten „alten Schrottes“. Idealtypus eines solchen Dirigenten ist für Wagner der „eigentliche deutsche Kapellmeister, stets ein Mann von gewichtigem Ansehen (mindestens am Orte), sicher, streng, despotisch, und namentlich groß“, die Vertreter dieses Typus nennt er „in ihrem Verhalten zur neueren Musik [...] ‚Zöpfe‘“. (Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1915 [Erstdruck 1869], S. 4.) Auch der von Bloch dargestellte Typus der „subjektiven Schwindler“ findet sich ähnlich bei

ren einen „Geniedurchgang“, in dessen Folge „die Luft um sie herum, die Werkluft, der Gebrauch und die Seele des Werks Beethovenisch aufglüht und verbindet“.⁴¹¹ Die Bedeutung dieser expressionistischen Passage hängt maßgeblich von der Deutung des Begriffs „Beethovenisch“ in diesem Kontext ab. Blochs Gedanken zu Beethoven durchziehen sein gesamtes Werk – *Geist der Utopie* im Besonderen – und sind äußerst komplex. Beethoven ist für Bloch nicht nur Inbegriff des musikalischen Genies, in seinen Kompositionen sieht Bloch auch einen Meilenstein zur Vollendung der Musik in ihrer antizipatorischen Kraft verwirklicht. Ihm schreibt er eine bahnbrechende Neuerung zu, die Schöpfung eines „dramatisch formbildenden Kontrapunkts“⁴¹²: Bei Beethoven, so Bloch, verbänden sich die kompositorischen Mittel wie Form, Harmonie, Dynamik und Rhythmus zu einer Einheit, welche die Formung einer Folge von affektiven Ereignissen („Ereignisform“⁴¹³) zum Ziel habe. Das hohe utopische Potenzial, das Bloch späteren Komponisten wie etwa Wagner zuschreibt, führt er letztlich auf diese Innovation Beethovens zurück, und erklärt ihn mit der Bezeichnung „Luzifers guter Sohn“⁴¹⁴ gleichsam zu einer Lichtgestalt prometheischen Ausmaßes.⁴¹⁵ Wenn von „Beethovenischem Aufglühen“ durch begnadete dirigentische Interpretation die Rede ist, geht es wahrscheinlich weder um ein konkretes Werk, noch um Beethoven als Gegenpol zu Bach, oder als Genie, sondern um seine von Bloch postulierte kompositionstechnische Innovation – die Ereignisform – und ihre utopische Strahlkraft. Der nachfolgende Satz unterstützt diese Deutung:

Wagner, als der des „von sich eingenommenen eitlen Taktschlägers“. (Ebd., S. 64.) Darüber hinaus sind keine entscheidenden Parallelen zwischen Blochs Passage über das Dirigieren und Wagners vor allem musikpraktisch angelegter Abhandlung festzustellen.

411 Bloch, *GdU-B*, S. 119, Z. 33 ff.

412 Ebd., S. 80, Z. 37 f.

413 Ebd., S. 82, Z. 17.

414 Ebd., S. 78, Z. 17.

415 Vgl. hierzu das Kapitel „Beethoven, seine Form, sein Gegenstand und der Geist der Sonate“, in: ebd., S. 78–82. „Luzifer“ ist wahrscheinlich im ursprünglichen und wörtlichen Sinne als „Lichtträger“ (Synonym für den Morgenstern) zu verstehen, weniger als Name des Teufels.

Dann ist die geheimnisvolle Stelle erreicht, wo sich die toten Teile des Melismas [der Melodie] und auch der Harmonie und des Kontrapunktes wieder zur ursprünglichen Vision zusammenfügen, und Bach oder Beethoven, also nicht dieser oder jener scheinbare Typismus der Zuordnung, sondern der getroffenen Meister selber als wesentliche Chiffren und Gegenstände zugleich verständlich werden.⁴¹⁶

Mittels einer angemessenen Interpretation durch den Dirigenten gelingt nach Bloch also eine Verschmelzung der, wie er zuvor zu zeigen versucht hat, sonst *an sich* aussagenlosen musikalischen Parameter zu einer Einheit, die den durch den Komponisten in das Werk gelegten Ausdruck erkennen lässt. Die affektive oder sinnhafte „Bestimmtheit der [im Werk enthaltenen] geformt gegebenen Elemente oder analog aufzeigbaren Typismen“⁴¹⁷ könne der Hörer in folgedessen, so Bloch, der Interpretation, dem Anschlag („Tonfall“, „Sprechweise“, „tönende Gebärde“⁴¹⁸) der Ausführenden entnehmen. Da nur sie vorhandenen Ausdruck transportieren könnten, sei der Hörer für dessen Verständnis aber auch vollständig auf sie angewiesen. Aus diesen Betrachtungen zum Dirigieren ergibt sich für Bloch zweierlei: Einerseits die Notwendigkeit eines „selber Mitmachens“⁴¹⁹ (ob damit das Musizieren selbst oder die für ihn so wichtige innere Klangvorstellung des Rezipienten gemeint ist, wird nicht ausgeführt), andererseits die Notwendigkeit des „guten Interpretens“⁴²⁰. Mit der Forderung nach Interpretation knüpft Bloch an den Entwicklungsprozess der musikalischen Praxis im 19. Jahrhundert an. Ging es bis in das 18. Jahrhundert darum, durch reinen *Vortrag* von Musik eine erwünschte Wirkung zu erzielen, rückte im 19. Jahrhundert das Werk selbst in den Mittelpunkt. Um dem Werk gerecht zu werden, erfordert es eine *Interpretation* durch den aufführenden Künstler.⁴²¹ Nur dank diesem kann nach

416 Ebd., S. 119, Z. 37 – S. 120, Z. 2.

417 Ebd., S. 120, Z. 5 f.

418 Ebd., Z. 3 f.

419 Ebd., Z. 7.

420 Ebd., Z. 8.

421 Vgl. Hermann Danuser, „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation“, in: Sabine Ehrmann-Herfort u. a. (Hg.), *Europäische Musikgeschichte*, Kassel 2002,

Bloch eine ausdrucksvolle Aufführung gelingen, an ihm kann sie jedoch auch scheitern. Darüber hinaus sei es auch der Künstler (hier der Dirigent), so Bloch,

dessen rezeptiv spontane Zwischenform auch den ewigen Erlebnischarakter der Musik, dieses nur Ungefähre, begrifflich Unfixierbare und dauernd Prozessuale des musikalischen Gegenstandes aufs Sichtbarste unterstreicht und konserviert.⁴²²

Es ist also nach Bloch die Rolle des Dirigenten als sowohl rezipierender als auch aus seiner Rezeption heraus unmittelbar und frei agierender Interpret, die es ihm ermöglicht, den Gegenstand der Musik – das flüchtige Erlebnis der musikalischen Expression – wahrnehmbar zu machen, während er zugleich beispielhaft dafür steht, dass dieses Erleben der Expression auf dem Prozess der Ausführung, des Anschlags beruht. Mit dieser Feststellung, die seine These von der Wichtigkeit des „schöpferischen Gebrauchs“ aufgreift und unterstützt, schließt Bloch den vierten Absatz ab.

Der fünfte und letzte Absatz des Abschnitts „Der Anschlag“ bildet die Quintessenz der vorigen Absätze und gibt einen Ausblick auf Blochs weiteres Vorgehen. Im Einleitungssatz fasst er zusammen, was er bisher konstatiert und zu belegen versucht hat: die Unbestimmtheit von Tonstü-

S. 1115–1165, hier S. 1119–1122. Wichtig für diese Entwicklung waren Abhandlungen zum Vortrag, wie etwa von August Leopold Crelle (*Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823) oder Adolf Bernhard Marx (*Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863). Einen kritischen Umgang mit dem heute in der Forschung gebräuchlichen Begriffspaar Vortrag–Interpretation mahnt Laure Spaltenstein an, da die Begriffe im 19. Jahrhundert nicht analog zur heutigen Bedeutung verwendet wurden: Aufführung von Musik wurden allgemein als Vortrag bezeichnet, das begriffliche Konzept der musikalischen Interpretation verbreitete sich erst am Ende des Jahrhunderts. (Vgl. Laure Spaltenstein, *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz 2017, S. 15 ff.)

422 Bloch, *GdU-B*, S. 120, Z. 9–12.

cken in Hinblick auf Sinn und Ausdruck.⁴²³ Die folgenden Sätze können als Wiederholung der im gesamten Absatz behandelten Aspekte der sinnhaften Bestimmtheit zusammengefasst werden:

1. Musik ist sinnhaft nicht durch affektiven Ausdruck bestimmt.⁴²⁴
2. Musik ist sinnhaft nicht durch semiotischen Ausdruck bestimmt.⁴²⁵
3. Musik ist sinnhaft nicht durch sprachlichen Ausdruck bestimmt.⁴²⁶

Mit dieser Behandlung der Bestimmtheit von Musik reiht Bloch sich in einen Diskurs ein, der schon von Ästhetikern und Musikern der Romantik geführt wurde. Bekannte Gegenpole dieses Diskurses sind etwa Eduard Hanslick, der in *Vom Musikalisch Schönen*⁴²⁷ jede Form affektiver Bestimmtheit von Musik ablehnt, und Ferdinand Hand, welcher in seiner *Ästhetik der Tonkunst*⁴²⁸ nicht von einer generellen Unbestimmtheit, sondern vielmehr von einer begrifflichen Unbestimmbarkeit von Musik ausgeht.⁴²⁹ Bloch nimmt in diesem Diskurs keine starke Position ein. Er stellt im Wesentlichen fest, dass Musik an sich *nicht notwendig* durch affektiven, semiotischen oder sprachlichen Ausdruck bestimmt ist, deshalb, weil diese Bestimmung durch das Subjekt nicht feststellbar ist – womit er der Hand'schen Position näher zu stehen scheint als derjenigen Hanslicks. Doch zumindest explizit unterscheidet auch er nicht zwischen Bestimmtheit und Bestimmbarkeit. Die Kernpunkte seiner in diesem Sinne zuvor

423 Eine bemerkenswerte redaktionelle Änderung zwischen *GdU-A/B* und *GdU-C* ist, dass Bloch im Einleitungssatz das Wort „musikalisch“ (*GdU-A/B*) nach „tonhaft“ (*GdU-C*) ändert. Sie ist ein Hinweis auf die Bedeutungsnahe von „Ton“ und „Musik“ in Blochs Sprachgebrauch – in dem der Ton der wesentliche, elementare, konstituierende Teil der klingenden Musik ist.

424 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 120, Z. 13–19.

425 Vgl. ebd., Z. 20–24.

426 Vgl. ebd., Z. 24–27.

427 Leipzig 1854.

428 Leipzig 1848.

429 Vgl. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (Afmw-B), Stuttgart 1989, S. 297 f.

geführten Argumentationen bringt er auch an dieser Stelle ein. So formuliert er, dass es lediglich nicht feststellbar sei, „ob eine Melodie eindeutig Zorn, Sehnsucht, Liebe *überhaupt* ausdrücken kann“⁴³⁰, negiert dieses Vermögen jedoch nicht vollständig. Die Zuweisung einer Bedeutung⁴³¹ zu musikalischen Zeichen („Äußerlichkeiten“⁴³²) sieht er letztlich durch Assoziation des Hörers realisiert, ohne jedoch die Existenz solcher Zeichen in der Musik ausschließen zu können. Diese Einschränkungen sind durchaus zweckdienlich: Für Blochs phänomenologischen Ansatz ist es wichtig zu zeigen, dass Eigenschaften der Musik an sich nicht *zwingend* kausal auf die Deutung des Ausdrucks von Musik durch den Rezipienten einwirken. Wie seine weiteren Ausführungen demonstrieren, ist dieser Aspekt für ihn elementar:

Der Ton ist weder einzeln, denn dafür ist er gleichsam zu hurenhaft; von der Poesie aus gesehen, was aber reflexiv ist, und der gegenüber er keinen Ehrgeiz hat, nicht hurenhaft zu sein; noch ist der Ton wieder einfach nur allgemein, denn dafür ist er wieder zu eindeutig, zu stark, zu unabstrakt, zu auftreffend, zu ontologisch [...].⁴³³

Diese zentrale Passage ergänzt Blochs Sätze zur sinnhaften Bestimmtheit der Musik um zwei Weitere, die sich zusammengefasst darstellen lassen:

4. Musik ist sinnhaft nicht allein durch sich selbst (abstrakt) bestimmt.
5. Musik ist sinnhaft nicht *nicht* bestimmt.

Dass der Sinn von Musik sich nicht abstrakt aus ihr selbst heraus bestimmt, sieht Bloch darin begründet, dass sie sich zu leicht erfolgreich einem Text unterordnen lasse, um seinen Gehalt zu transportieren. Dafür

430 Bloch, *GdU-B*, S. 120, Z. 15 f. Hervorhebung im Original.

431 Den an dieser Stelle gebrauchten Begriff der „Kategorien“ verwendet Bloch wohl nicht im Kant’schen Sinne (als dem Menschen apriorisch gegebene Werkzeuge des Urteilens und Denkens), sondern eher im ursprünglichen Wortsinn als Eigenschaften.

432 Bloch, *GdU-B*, S. 120, Z. 23.

433 Ebd., Z. 24–29. In *GdU-C* wurde „auftreffend“ durch „ergreifend“ ersetzt, was den Aspekt der Fasslichkeit unterstützt. (Bloch, *GdU-C*, S. 131, Z. 18.)

hingegen, dass Musik – der Ton – nicht „einfach nur allgemein“, also sinnhaft unbestimmt ist, sprechen für ihn Eigenschaften, die Bloch offensichtlich für evident hält: „zu eindeutig, zu stark, zu unabstrakt, zu auftreffend, zu ontologisch“. Musik ist demnach bei aller Unbestimmtheit trotzdem konkret phänomenologisch fassbar und *existiert* in der Außenwelt, nicht nur auf formale, abstrakte Weise. Sein Verständnis von der Art der Existenz von Musik in der Realität führt Bloch weiter aus:

[...] es wagt, „aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtig“, alles fordert hier nur erst im Ungefähren, und zwar deshalb, weil sich in der Musik, die jeder versteht, ohne zu wissen, was sie bedeutet, noch kein eigenes, zum Greifen klares Leben geregt hat, das imstande wäre, bereits ganz genau bestimmte Kategorien statt des sogleich zu besprechenden dramatischen Zwangs, mithin statt des bloßen *Umrisses* symphonischer Dramatik und aufsteigender Ichsphären zu geben.⁴³⁴

Da weder „es“ noch „alles“ weiter bestimmt werden, entzieht sich die Formulierung einer exakten Deutung, doch scheint Bloch hier in expressionistischer Ausdrucksweise wesentliche Merkmale der aus den Sätzen drei und vier resultierende Beschaffenheit von Musik zu beschreiben. Demnach geht von der unbestimmten Beschaffenheit der Musik, dem „Ungefähren“, ein Deutungsdruck aus, da sie einerseits im Rezipienten eine Form von Verstehen auslöst, andererseits keine *aus sich selbst heraus* – zumindest für den Menschen fasslichen – bestimmbareren Qualitäten aufweist, sondern nur „dramatischen Zwang“ bzw. „Umriss symphonischer Dramatik und aufsteigender Ichsphären“ hervorrufen kann. Welche Bedeutung hinter den Konstrukten „dramatischer Zwang“, „symphonischer Dramatik“ und „aufsteigenden Ichsphären“ steht, bleibt an dieser Stelle offen. Das erst in *GdU-B* eingefügte Zitat aus *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* von Goethe gibt einen zusätzlichen Hinweis auf Blochs Vorstellung von Musik und ihrem „Ungefähren“. An zitierter Stelle im ersten Akt beschreibt der Astrologe Fausts Illusionszauber, der dem kaiserlichen Hof die Mythengestalten Paris und Helena erscheinen lässt:

434 Ders., *GdU-B*, S. 120, Z. 29–35. Hervorhebung im Original. In *GdU-C* ist der Satz durch einen Punkt nach „Ungefähren“ zweigeteilt.

Und nun erkennt ein Geister-Meister-Stück!
So wie sie wandeln machen sie Musik.
Aus luftigen Tönen quillt ein Weißnichtwie,
Indem sie ziehn wird alles Melodie.
Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar der ganze Tempel singt.
Das Dunstige senkt sich; aus dem leichten Flor
Ein schöner Jüngling tritt im Tact hervor.
Hier schweigt mein Amt, ich brauch' ihn nicht zu nennen,
Wer sollte nicht den holden Paris kennen!⁴³⁵

Im weiteren Verlauf der Szene gehen die Beschreibungen der beiden Trugbilder durch die anwesende Hofgesellschaft auseinander: Während die Damen Paris' Schönheit und Anmut hervorheben und Helena schmähen, verhält es sich bei den Äußerungen der Männer genau umgekehrt – ersteren tadeln sie für mangelnde höfische Manieren, letztere verkörperte Schönheit und Sinnlichkeit. Als Faust schließlich versucht, die Gestalt der Helena zu ergreifen, um sie vor dem Raub durch Paris zu retten, löst sich die Illusion in einer Explosion auf.⁴³⁶ Die Auswahl dieser Szene durch Bloch dürfte kein Zufall sein: Die Vorstellung von Trugbildern, die durch Magie real zu existieren scheinen, deren Gestalt und Eigenschaften aber im Auge ihrer Betrachter liegen, und deren Auflösung in dem Moment, wo der Protagonist versucht, Helena *an sich* zu fassen, weist Parallelen zu der von Bloch skizzierten Beschaffenheit von Musik und Ton auf. Musik, so wird nun deutlicher, existiert für Bloch real. Der für den Menschen wahrnehmbare Teil ihrer Qualitäten bestimmt sich allerdings in der Anschauung durch das Subjekt, dem der Zugang zu ihrem wahren Wesen zunächst verwehrt bleibt. Dennoch geht von ihr, wie bereits festgestellt, nach Bloch ein Deutungsdruck aus. Diesem Deutungsdruck geht Bloch am Ende des Abschnitts „Der Anschlag“ nach:

Sieht man ein Tonstück von der technischen Seite an, so stimmt alles und besagt nichts, wie bei einer algebraischen Gleichung; sieht man es aber

435 Johann W. von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart 1832, S. 85.

436 Vgl. ebd., S. 85–91.

von der poetischen Seite, so sagt es alles und bestimmt nichts – ein sonderbarer Zwiespalt, dem, wie Chamberlain richtig betont, jede Mitte und jeder dem Verstand zugängliche Ausgleich fehlt.⁴³⁷

Bloch unternimmt eine Zweiteilung möglicher Deutungsversuche, zumindest für Vokalmusik (auf die er sich hier beschränkt): Eine analytische Herangehensweise, welche sich auf formale Aspekte der Komposition konzentriert auf der einen, und eine an der Textvorlage orientierte Herangehensweise auf der anderen Seite. Beide erweisen sich für ihn als mangelhaft. So wie im Rahmen deduktiver Logik, zu der algebraische Gleichungen sich rechnen lassen, zwar formale Richtigkeit feststellbar ist, jedoch kein Erkenntniszugewinn möglich ist, so lässt sich für Bloch auch Musik korrekt formal analysieren, ohne dabei jedoch Rückschlüsse auf ihren Ausdruck zu erlauben. Rückt man bei der Deutung von Vokalmusik andererseits den Text in den Mittelpunkt, wird zwar der im Text enthaltene Ausdruck erkennbar, doch lassen sich – gemäß dem dritten Satz über sinnhafte Bestimmtheit – keine Aussagen über die Bestimmtheit des untersuchten Musikstücks treffen. Diesen „Zwiespalt“ hält Bloch – zumindest für den Verstand – für unüberwindbar, was er durch den populärwissenschaftlichen Schriftsteller Houston S. Chamberlain bestätigt sieht. An dieser Stelle bezieht er sich wahrscheinlich auf dessen Arbeiten über Richard Wagner⁴³⁸. Der glühende Wagner-Verehrer (und rassistische Antisemit) Chamberlain strebte eine Zusammenfassung der Schriften des Komponisten an, wobei er sich eingehend mit dem Verhältnis zwischen Drama, Musik und Poesie in dessen Werk beschäftigte. Bloch gibt keinen Hinweis auf eine genaue Textstelle bei Chamberlain, doch findet sich bei diesem zumindest die Skepsis gegenüber rein formaler Analyse wieder:

Mag also der ausübende, fachmännisch gebildete Musiker die Technik der musikalischen Struktur studieren, wenn es der Vortrag erheischt – er läuft ja dabei nicht Gefahr, in das Grübelnde zu verfallen, da beim tatsächlichen Vortrag die künstlerische Seele zu ihrem Recht kommt – hüten wir uns

437 Bloch, *GdU-B*, S. 120, Z. 35 – S. 121, Z. 1.

438 Houston S. Chamberlain, *Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung*, Wien 1892 und ders., *Richard Wagner*, München ³1904.

aber davor, der logischen Analyse der Musik einen Wert beizumessen, den sie nicht besitzt.⁴³⁹

Im Übrigen vertritt Chamberlain die Position, dass Dichtkunst und Musik sich gegenseitig ergänzen und verstärken können, solange nicht eine Kunst der anderen untergeordnet wird, sondern – wie im Drama Wagners – sie einander gleichberechtigt gegenüberstehen.⁴⁴⁰ Ein solches Musikwerk ließe sich, Blochs Postulat entsprechend, nicht allein durch Untersuchung der poetischen Textgrundlage deuten, auch wenn sich bei Chamberlain eine solch eindeutige Formulierung nicht findet. Bemerkenswert ist, dass Bloch in *GdU-C* den Bezug auf Chamberlain strich. Dort ist nur noch die Rede vom „Zwiespalt, dem, bei so gärendem, noch jede Mitte und jeder dem Verstand zugängliche Ausgleich fehlt.“⁴⁴¹ Damit mag Bloch einerseits den Fokus auf das Expressive, „gärende“ in der Musik verstärken, oder aber bloß von dem Antisemiten Chamberlain Abstand nehmen wollen. Im Weiteren führt Bloch die Unzulänglichkeit einer bloß formal-analytischen Deutung einerseits sowie einer rein textlichen Deutung von (Vokal-)Musik andererseits aus. Das „Technische“ bleibt nach Bloch letztlich „tot und Schablone“, wenn es dem Ausübenden nicht gelingt, die vom Komponisten intendierte Erlebnisform hörbar zu machen und durch Fixierung auf das „Poetische“ werden einem Musikwerk Qualitäten zugeschrieben, die ihm *an sich* nicht zu eigen sind.⁴⁴² Für Letzteres zitiert er einen Ausdruck Wagners vom „unendlich verschwimmende[n] Wesen der Musik“⁴⁴³, womit er vermutlich auf die vielfache Unbestimmtheit der Musik anspielt. Bemerkenswert ist, dass Wagner an der zitierten Stelle gerade die Bestimmung der an sich unbestimmten Musik durch andere Künste hervorhebt:

Von allen Kunstarten bedurfte, ihrem innersten Wesen nach, keine der Vermählung mit einer andern so sehr als die Tonkunst, weil sie in ihrer

439 Ebd., S. 313.

440 Vgl. ebd., S. 282 f.

441 Bloch, *GdU-C*, S. 131, Z. 30 ff.

442 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 1–6.

443 Ebd., Z. 4 f.

sonderlichsten Eigenthümlichkeit eben nur wie ein flüssiges Naturelement zwischen den, bestimmter und individueller sich gebenden, Wesenheiten beider anderen Kunstarten ausgegossen ist. Nur durch die Rhythmen des Tanzes, oder nur als Trägerin des Wortes, vermochte sie aus ihrem unendlich verschwimmenden Wesen zu genau unterscheidbarer, charakteristischer Körperlichkeit zu gelangen.⁴⁴⁴

Dieser Möglichkeit der Bestimmung widerspricht Bloch. In dem Versuch, Musik durch Poesie inhaltlich zu bestimmen, sieht er nur das Unterfangen, sie „zu Kategorien zu zwingen, die nicht ihre Kategorien sind.“⁴⁴⁵

Nachdem er den verschiedenen Deutungs- und Bestimmungsansätzen eine Absage erteilt hat, formuliert Bloch eine zentrale These seiner Musikphilosophie:

Hier hilft nur, gut zuzuhören und ahnungsvoll zu erwarten, was sich in der Musik, diesem Glockengeläute, herab vom völlig unsichtbaren Turm, noch alles an Sprache und höchster, sowohl überformaler wie auch überprogrammatrischer Bestimmtheit bilden mag.⁴⁴⁶

Prinzipiell jede Möglichkeit der Bestimmung, Bestimmbarkeit und Deutung von Musik auszuschließen, lehnt Bloch ab, da er ihren Entwicklungsprozess für noch nicht abgeschlossen hält. Sein Bild vom „Glockengeläute vom unsichtbaren Turm“, das erst in *GdU-B* hinzugefügt wurde,⁴⁴⁷ hält jedoch die Unfassbarkeit des Wesens der Musik selbst aufrecht. Blochs These nach ist es möglich, dass Musik in ihrer weiteren Entwicklung weitere Formen der Expressivität hervorbringen und Bestimmtheit jenseits von formal-technischer oder sprachlich-programmatischer Art finden kann. Als Beispiel für eine solche Entwicklung in der Musikgeschichte führt Bloch Beethoven an, dessen Musik „nicht der deutlichste moralische Wil-

444 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850, S. 131.

445 Bloch, *GdU-B*, S. 121, Z. 5 f.

446 Ebd., Z. 6–10.

447 In *GdU-A* heißt es: „Hier hilft nur, gut zuzuhören und ahnungsvoll zu erwarten, was sich in der Musik noch alles [...]“ (Bloch, *GdU-A*, S. 164, Z. 23–26).

le⁴⁴⁸ fehle, die also zumindest teilweise durch moralischen Willen („sui generis“⁴⁴⁹, also unabhängig von sprachlicher Bestimmung) bestimmt sei. Mit dieser These von der Unabgeschlossenheit der Musik und der für ihn daraus folgenden These von der möglichen künftigen Expressivität beschließt Bloch den Abschnitt „Der Anschlag“ und verweist zuletzt auf Schopenhauer, den er als Antagonisten zu seiner These positioniert:

[...] aber die Zukunft ist noch offen, und sie wird jener grundfalschen Schopenhauerschen Definition, die hie und da auf Wagner paßt, die jedoch im Wesentlichen den vorübergehenden Zustand von einzelner Unbestimmtheit verewigt, um gleichzeitig eine geschichtslose, subjektlose Bestimmtheit des gesamten Gegenstands der Musik zu dekretieren, ein non liquet gemäß der Unabgeschlossenheit des vorliegenden Materials entgegensetzen lassen.⁴⁵⁰

Bei der „Schopenhauerschen Definition“, die Bloch hier rigoros ablehnt, handelt es sich um die Idee von Musik als einer mit dem Willen identischen. In *GdU-C* spezifiziert er sie als „Definition von Musik als ‚Willen überhaupt‘“⁴⁵¹. An der Schopenhauer zugeschriebenen Position bemängelt er, dass dieser einerseits den seiner Ansicht nach nur „vorübergehenden Zustand von einzelner Unbestimmtheit“ zur Gesetzmäßigkeit erhebe, andererseits eine Bestimmung des „gesamten Gegenstands der Musik“ (durch den Willen) vorschreibe, die weder das rezipierende Subjekt, noch den geschichtlichen Entwicklungsprozess von Musik berücksichtige.⁴⁵² Die Fortentwicklung der musikalischen Expressivität wird nach Bloch jedoch dieses Schopenhauer'sche Musikverständnis falsifizieren. Der fast beiläufige Bezug auf Schopenhauer ist, besonders in Verbindung mit Wagners Musik, von programmatischer Bedeutung für Blochs Musikphilosophie. Die Auseinandersetzung mit Schopenhauers Musikästhetik ist ein zentraler Aspekt von Blochs „Theorie der Musik“ und findet Ausfüh-

448 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 11.

449 Ebd., Z. 12.

450 Ebd., Z. 12–18.

451 Bloch, *GdU-C*, S. 132, Z. 7 f.

452 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 14–17.

zung wie Abschluss im Abschnitt „Über das Ding an sich“⁴⁵³, das Bloch in *GdU-B* am Ende der „Philosophie der Musik“ einfügte.

Die schöpferische Vertonung

Im Abschnitt „Die schöpferische Vertonung“ geht Bloch mit vier Thesen zum „gebrauchten Ton“⁴⁵⁴ auf den „schöpferischen Gebrauch“⁴⁵⁵ von Musik ein, den er im vorigen Abschnitt eingeführt hat. Der Abschnitt lässt sich – nach dem Einleitungssatz – in fünf Sinnabschnitte einteilen, die jeweils aus mehreren Absätzen bestehen. Vier Sinnabschnitte behandeln je eine These zum „gebrauchten Ton“, der fünfte Sinnabschnitt enthält ein Fazit. Die ersten vier Sinnabschnitte sind analog aufgebaut: Jeder beginnt mit der einleitenden These als eigenem Absatz, worauf ein weiterer kurzer, sowie ein oder mehrere längere erläuternde Absätze folgen. Der Abschnitt „Die schöpferische Vertonung“ hat im Verhältnis zu anderen Textteilen der „Philosophie der Musik“ in *GdU-B* starke Änderungen zur ersten Fassung erfahren. Offenbar strebte Bloch eine Systematisierung des Abschnitts an. Diese schlägt sich zunächst in der Gliederung nieder: Durch das Einfügen von Absatzformatierungen erreichte er einen parallelen Aufbau der Sinnabschnitte, sodass die vier Thesen jeweils durch zwei kurze Absätze eingeleitet und daraufhin durch mehrere längere Absätze ausgeführt werden. Inhaltlich wird die Systematisierung besonders an den Textänderungen in den Abschnitts-Einleitungen sichtbar. In gesperrter Schrift beginnen die Thesen in *GdU-B* mit „Zum Ersten“, „Zum Zweiten“, „Zum Dritten“, und „Zum Vierten“.⁴⁵⁶ Darüber hinaus änderte Bloch hier Formulierungen, fügte Worte hinzu oder verschob ganze Sätze, um die einheitliche Struktur der Abschnitte herstellen zu können. Auf die genauen Änderungen soll im Folgenden an den jeweiligen Textstellen eingegangen werden.

453 Ebd., S. 177–187; Bloch, *GdU-C*, S. 191–201. Die Einfügung des Kapitels stellt die umfassendste Änderung der „Philosophie der Musik“ zwischen *GdU-A* und *GdU-B* dar.

454 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 21.

455 Siehe ebd., S. 119, Z. 9–16.

456 Ebd., S. 121, Z. 21; S. 122, Z. 8; S. 124, Z. 15; S. 128, Z. 5.

Die Abschnittsüberschrift scheint auf den Aspekt des Schöpferischen in der Interpretation eines Musikstücks zu verweisen, den Bloch im vorigen Abschnitt am Beispiel des Dirigierens herauszuarbeiten versuchte. Tatsächlich wendet sich Bloch wesentlichen Eigenschaften wahrgenommener Musik zu. Der Einleitungssatz – durch Pluralis Auctoris und Passivkonstruktion einer der typischen Formen entsprechend – bildet einen eigenen Absatz, an den sich unmittelbar die Einleitung des ersten Sinnabschnitts anschließt. Diese Stelle ist bereits beispielhaft für die Änderungen, die Bloch in *GdU-B* vorgenommen hat.

Der Beginn des Abschnitts in *GdU-A*:

Freilich, was von uns an klingt, kann irgendwie dennoch fordern. ¶ Es macht einmal schärfer, eindringlicher, wirklicher und setzt sodann rein tonal einen leisen, handlungsmäßigen Zwang. ¶ Zunächst können wir darin gleichsam tasten. Der Ton zieht nicht herab [...] ⁴⁵⁷

Der Beginn des Abschnitts in *GdU-B*:

Nur was von uns an klingt, kann hier also näher bringen. ¶ *Zum Ersten* macht der gebrauchte Ton jedes Geschehen schärfer, eindringlicher, sinnlicher. ¶ Denn wir können als Hörende auch gleichsam noch nahe tasten. Das Ohr ist zu einem geringen Teil stärker als das Auge in die Haut noch eingebettet. ¶ Nicht als ob der Ton herabzöge [...] ⁴⁵⁸

Die Absatzformatierung wird zum Modell für die nachfolgenden Thesen. Inhaltlich ist, neben dem gliedernden „*Zum Ersten*“ eine Konkretisierung festzustellen. „Was von uns an klingt“ und „Es“ werden in *GdU-B* präzisiert durch den Begriff des „gebrauchten Tons“. Dass es dabei um die rezipierte Musik und im Folgenden um den Vorgang des Hörens geht, verdeutlicht die Formulierung „wir [...] als Hörende“. Der „handlungsmäßige Zwang“ hingegen wird in die dritte These verlegt. In *GdU-A* gibt sie an dieser Stelle bereits einen wichtigen programmatischen Hinweis, der sich in *GdU-B* durch diese Verschiebung erst später erhellt: dass in diesem

457 Bloch, *GdU-A*, S. 165, Z. 1–6.

458 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 20–25. Hervorhebung im Original.

Abschnitt die im vorigen Abschnitt von Bloch angekündigte Besprechung des dort eingeführten „dramatischen Zwangs“⁴⁵⁹ erfolgen soll.

Die Variante des Einleitungssatzes in *GdU-B* knüpft durch den Gebrauch von „also“ deutlicher an den vorherigen Abschnitt an, in dem letztlich die Frage nach dem Deutungsdruck und dem dramatischen Zwang offen blieb, die von klingender und rezipierter Musik („was von uns an klingt“) ausgehen. Dass diese offene Frage Gegenstand des nun anschließenden Abschnitts sein soll, wird hingegen in der Variante aus *GdU-A* klarer expliziert, durch die Formulierung „kann irgendwie dennoch fordern.“ Mit der Verwendung von „was von uns an klingt“ in beiden Fassungen ruft Bloch den eigenen Nachvollzug der Tonerzeugung durch das rezipierende Subjekt (der „eigene, stets leise mitinnervierte Kehlkopf“⁴⁶⁰) als zentrale Komponente von Musik in Erinnerung. Sie steht, beiden Einleitungssätzen gemäß, bei der Untersuchung von Deutungsdruck und dramatischem Zwang im Zentrum – in *GdU-A* als Ausgangspunkt, in *GdU-B* bereits als Lösungsansatz („kann hier also näher bringen“).

Erste These zum gebrauchten Ton

Unmittelbar an den Einleitungssatz schließt Blochs erste These zum „gebrauchten Ton“ an, der zufolge dieser „jedes Geschehen schärfer, eindringlicher, sinnlicher“⁴⁶¹ erscheinen lässt. Im nächsten Satz, beginnend mit „Denn“, liefert Bloch seine Begründung. Demnach biete der Gehörsinn, wie auch der Tastsinn, eine unmittelbare Wahrnehmung. Mit dem in *GdU-B* hinzugefügten Bild von der stärkeren „Einbettung“ des Ohres in die Haut im Gegensatz zu der des Auges hebt Bloch die Verwandtschaft des Gehörsinns mit dem Tastsinn hervor. Deren wesentliche gemeinsame Eigenschaft, die phänomenologische Unmittelbarkeit, so erklärt es sich im nächsten Absatz, sei das Vermögen, das Subjekt „etwas als wirklich empfinden“⁴⁶² zu lassen. Die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung habe ihre Ursache in ihrer Qualität: „Nicht als ob der Ton herabzöge, aber er füllt

459 Ebd., S. 120, Z. 34.

460 Ebd., S. 115, Z. 35.

461 Ebd., S. 121, Z. 21 f.

462 Ebd., Z. 26 f.

gut aus [...].⁴⁶³ Was Bloch mit „herabziehen“ meint, bleibt unklar – das Ausfüllende der Musik könnte aber eine Beschreibung der Empfindung des Gehörsinns als vollständig, tiefgehend oder ganzheitlich sein. Bloch erläutert seine Ausführungen mithilfe eines Beispiels. Die Betrachtung eines Lichtbildes hinterlasse im Subjekt ein Gefühl der Unvollständigkeit und den Eindruck, nur einen – auf Schwarz und Weiß reduzierten⁴⁶⁴ – Ausschnitt der eigentlich wahrnehmbaren Umwelt zusehen: Durch das Fehlen der zugehörigen auditiven Sinneseindrücke entstehe „der unangenehme Eindruck einer Sonnenfinsternis, eines schweigenden und sinnlich verminderten Lebens.“⁴⁶⁵ Würden also visuelle Wahrnehmungen nicht passend durch auditive ergänzt, erscheine die gesamte Wahrnehmung als inkonsistent – und somit *weniger wirklich*. Umgekehrt, so Bloch, sei der Gehörsinn unabhängig von der Ergänzung durch andere Sinne. Im Gegenteil: er vermöge die übrigen Sinne zu ersetzen, und Klänge wie Geräusche von ihren Urhebern zu abstrahieren. Im Gegensatz zum Lichtbild, das die Wirklichkeit lediglich *abbildet*, ist demnach klingende und wahrgenommene Musik stets selbst *wirklich* und somit original:

[...] da es musikalisch in der Wirklichkeit nichts genauer, vergleichbar Gestaltetes gibt, so wird die Klavierbegleitung zum Lichtbild, wie vage oder schließlich genauer sie auch sei, nur als auf ihre Weise photographisch ergänzend empfunden.⁴⁶⁶

Die gesamte Passage des „Lichtbild-Beispiels“ entstammt im Wesentlichen ursprünglich Blochs früherer Schrift „Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik“⁴⁶⁷, jedoch um einige, dem Verständnis zuträgliche, Details gekürzt. Daher ist ein Blick in die korrespondierende Textstelle der Vorlage lohnenswert:

463 Ebd., Z. 26.

464 Zur Zeit der Entstehung von *Geist der Utopie* waren Schwarz-Weiß-Film und -Fotografie vorherrschend.

465 Bloch, *GdU-B*, S. 121, Z. 31 f.

466 Ebd., S. 121, Z. 35 – S. 122, Z. 1.

467 Ders., „Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik“, in: *Die Argonauten* 1/2 (1914), S. 82–90.

Wir sind als Besucher des Kinemas zunächst ausschließlich auf das Auge angewiesen. Nun vermittelt der Tastsinn am stärksten den Eindruck von Realität. Wir müssen aber vor dem Lichtbild auf alles verzichten, was sonst als Druck, Wärme, Duft, Geräusch und sinnliches Mittendarinsein dem Anblick der Dinge gerade seinen vollen Wirklichkeitscharakter verleiht. Die Haut, die Nase, das Gehör, alle übrigen Sinne sind ausgeschaltet, während das Auge überlastet ist. Nur der optische Eindruck des Schwarz-Weiß ist aus der Welt ausgeschnitten, und da er in der wirrsten Bewegung des Augenblicks und ohne jede Stilisierung gegeben wird, so entsteht der unheimliche Schein einer Sonnenfinsternis, einer schweigenden und sinnlich verminderten Wirklichkeit, die nur in ihrem Tempo und in ihrer Konzentration verstärkt ist, ohne daß dadurch jedoch die hiesige Welt ästhetisch und ideal verlassen wäre. Aber nun übernimmt das Ohr eine eigentümliche Funktion. Es leistet die Vertretung aller übrigen Sinne. Da das Knistern, sich Reiben und das lärmende Aufprallen der Dinge, da vor allem die menschlichen Stimmen, die ja von selbst im Affekt klingend werden, unmittelbar in Töne übergehen können, so vermag gerade deshalb, weil es nirgends einen gestalteten Lärm in der Welt und nirgends ein Halbfabrikat, eine Konkurrenz zu der Musik gibt, diese Kunst die Buntheit von der unmittelbaren Realität zu erben und darin in einem großen Zug, der niemals an das Einzelne erinnert, gleichsam die Gesamtsinnlichkeit zu leisten. Auch hier wird die Welt fotografiert, und zwar bezeichnenderweise nicht so, daß die paar gestalteten Geräusche kopiert werden, sondern derart, daß alle gemischten Bilder der Verschwendung, des strömenden Überflusses und der flammenden Fülle, die das volle Leben bietet, von ihren unmittelbaren Gegenständen abgehoben und zu einem Teppich von eigener, alles vertretender Intensität, Qualität und deshalb Realität verwoben werden.⁴⁶⁸

Das Lichtbild-Beispiel in *Geist der Utopie* ist offensichtlich eine stark zusammengekürzte Abschrift aus dem „Kino“-Artikel. Die ausführlichere Fassung aus der Zeitschrift leistet an dieser Stelle gute Dienste zur Erläuterung der gekürzten Version und gibt über die Intention Blochs Auskunft, die er mit dem Beispiel verfolgt. Darüber hinaus enthält sie einige An-

468 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., S. 84 f.

nahmen explizit, die in *Geist der Utopie* nur mehr implizit gegeben sind. Insgesamt sind fünf Annahmen zu erkennen: Zunächst wird klar, dass Bloch im Beispiel mit „Lichtbild“ vor allem das bewegte Bild, also den kinematografischen Film anspricht. Als Zweites bestätigt sich die im Buch nur indirekt formulierte Prämisse der phänomenologischen Unmittelbarkeit des Tastsinns explizit, es „vermittelt“, so Bloch im „Kino“-Artikel, „der Tastsinn am stärksten den Eindruck von Realität.“ Zum Dritten wird hier Blochs Ansatz deutlicher, anhand des Films den von ihm postulierten Unterschied zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung aufzuzeigen: Das Betrachten eines Films demonstriert, dass der visuelle Sinn allein nicht dazu in der Lage ist, die bewegten Bilder aus der übrigen wahrgenommenen Umwelt herauszulösen und als eigenständige, real empfundene Entität zu erfassen – weil das Fehlen der unmittelbareren taktilen, olfaktorischen und auditiven Sinne eine solche Abstraktion nicht zulasse.⁴⁶⁹ Der Gehörsinn hingegen vermag diese Abstraktion nach Bloch ohne Hinzunahme anderer Sinne zu leisten. Die Begründung für diese Leistung des Gehörsinnes und ihren Zusammenhang mit Musik, die Bloch in *Geist der Utopie* nur als Kurzfassung erbringt, wird im „Kino“-Artikel weiter ausgeführt. Hier wird eine für Blochs Musikverständnis wesentliche Annahme deutlich: Musik, Töne, Klänge und Geräusche gingen phänomenologisch unterschiedslos ineinander über. Dies ermöglicht die Schlussfolgerung, dass Musik dem wahrnehmenden Subjekt deshalb stets als real und unmittelbar erscheine, weil bei Geräuschen (und somit auch bei klingender Musik) die Abstraktion des phänomenalen Ereignisses von seiner Quelle möglich sei und weil es in der Umwelt nichts gebe, dessen Abbild oder Nachbildung Musik sein könnte. Darum wirkt Musik nach Bloch auch immer als vollständige, ganzheitliche Wahrnehmung („Gesamtsinnlich-

469 Damit liegt Bloch nahe an dem moderneren psychologischen Konzept der intermodalen Integration, welches die Bildung einer ganzheitlichen Repräsentation eines Objekts in der Wahrnehmung als Resultat eines koordinierten Zusammenspiels der verschiedenen durch die einzelnen Sinne erzeugten phänomenologischen Ereignisse beschreibt. (Siehe Lynn Huestegge, Art. „Intermodale Integration“, in: Markus A. Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, Bern ¹⁷2014, S. 812.) Funktioniert die Integration nicht, oder wird sie gestört, führt dies zu Irritation. Wird etwa bei einem Film die Tonspur versetzt abgespielt, fällt die Immersion schwer – der Effekt, den Bloch beim Betrachten eines Stummfilms beschreibt.

keit“), womit sich die Formulierung vom „gut ausfüllen“ der Musik erklären lässt. So stellt Bloch Klang, zum Vierten, als „bessere“ Fotografie dar – zwar ein Abbild der Realität, jedoch eines, welches sein Motiv nicht einfach nachahmt, sondern sich von ihm vollständig ablöst und zu einer eigenen, als real empfundenen Entität mit eigenen Eigenschaften wird.⁴⁷⁰ An die Stelle dieser Explikation tritt in *Geist der Utopie* die Folgerung, dass aufgrund dieser (ohne den „Kino“-Artikel implizit angenommenen) Eigenschaften des Gehörsinns eine Klavierbegleitung zu einem abgespielten Film diesen, „photographisch ergänzend“⁴⁷¹, zum Abbild der Realität vervollständigt. Im Anschluss daran überträgt Bloch, zum Fünften, seine Schlussfolgerungen auf die Oper. Die Opernmusik sei demnach nicht nur dazu in der Lage, für sich allein zu stehen, sondern vervollständige – wie das Klavier den Film – die gedichtete dramatische Handlung und gebe dieser als Gesamtwerk die Möglichkeit, auf den Zuschauer „lebendig, wirklich, charakteristisch, sinnfällig“ zu wirken, „und zwar in desto umfassenderem Maße, je mehr sich die Musik in die Weite der Handlung, der dramatischen Bewegtheit und nun gar erst des sonst Entlegenen, Uebersinnlichen hinausbegibt.“⁴⁷² Die unklar formulierte Bedingung, unter der Musik das (literarische) Bühnenstück am besten ergänzt, scheint also zu sein, dass sie sich nicht nur auf das Wortwörtliche beschränkt, sondern den dramatischen Verlauf sowie nah- und fernliegenden impliziten Sinngehalt des Stückes berücksichtigt.

In dem Absatz, sowohl in *Geist der Utopie* als auch im „Kino“-Artikel, ist ein Argument zu erkennen. In beiden Varianten verfolgt es das gleiche Ziel: Zu zeigen, dass Musik bzw. der gebrauchte Ton jede Art der Wahrnehmung *wirklicher* erscheinen lassen kann. Dieses Argumentationsziel postuliert Bloch in *Geist der Utopie* in seiner ersten These zum gebrauchten Ton. Die Argumentation erfolgt in beiden Fassungen unter-

470 Bemerkenswert ist hier die Verwendung des Begriffs „Teppich“, der für Blochs geschichtliche Musikphilosophie von größter Bedeutung ist. (Vgl. in der vorl. Arbeit S. 83 f.) Als Beweis dafür, dass die Idee der „Teppiche“ zum Entstehungszeitpunkt des Artikels schon entwickelt war, reicht diese vage Erwähnung allerdings nicht aus.

471 Bloch, *GdU-B*, S. 122, Z. 1–6.

472 Ebd., Z. 2–7.

schiedlich, wenn auch auf gleiche Prämissen zurückgegriffen wird. Um die Unterschiede und ihre Auswirkungen deutlich zu machen, sollen die Argumente im Folgenden formalisiert dargestellt werden. Extrahiert man Blochs Prämissen (P1–P4) und Konklusion (K1) aus dem Text, lässt sich für das Argument im „Kino“-Artikel folgende Rekonstruktion vorschlagen:

- P1 Visuelle (*V*) Wahrnehmung eines Gegenstandes erscheint genau dann nicht wirklich ($\neg W$), wenn nicht die ganze Vielfalt („Buntheit“) ihrer sinnlichen Qualitäten wahrgenommen wird („Gesamtsinnlichkeit“, „sinnliches Mittendarinsein“ ($\neg Q$)).⁴⁷³
- P2 Wenn Wahrnehmungen eines Gegenstandes durch visuelle, auditive, olfaktorische und taktile Sinne gegeben sind (*S*) oder die Wahrnehmung durch einen Sinn die phänomenologischen Ereignisse von dem sie erzeugenden Gegenstand unmittelbar abstrahiert (*A*), wird die ganze Vielfalt ihrer sinnlichen Qualitäten wahrgenommen (*Q*).⁴⁷⁴
- P3 Die Wahrnehmung durch den Gehörsinn (*G*) abstrahiert phänomenologische Ereignisse (Geräusche) unmittelbar von dem sie erzeugenden Gegenstand (*A*).⁴⁷⁵
- P4 Musik (*M*) ist Wahrnehmung durch den Gehörsinn (*G*).⁴⁷⁶
- K1 Musik (*M*) lässt die Wahrnehmung eines Gegenstands als wirklich empfinden (*W*).⁴⁷⁷

Formal dargestellt:

- P1 $\forall x(Vx \wedge (\neg Qx \leftrightarrow \neg Wx))$
 P2 $\forall x((Sx \vee Ax) \rightarrow Qx)$
 P3 $\forall x(Gx \rightarrow Ax)$
 P4 $\forall x(Mx \rightarrow Gx)$
 K1 Also: $\forall x(Mx \rightarrow Wx)$

473 Ders., „Die Melodie im Kino“, S. 84, Z. 9–12.

474 Vgl. ebd., Z. 8–12 und Z. 27–33.

475 Vgl. ebd., Z. 27–33.

476 Vgl. ebd., Z. 24–27.

477 Vgl. ebd., S. 84, Z. 33 – S. 85, Z. 6.

Mithilfe einer Wahrheitstabelle lässt sich das Argument auf Gültigkeit und tautologische Eigenschaften überprüfen. Mx und Ax stehen in einer transitiven Relation, weshalb die Variablen Ax und Gx durch Ax substituiert werden und somit die Prämissen 3 und 4 außen vor gelassen werden können.⁴⁷⁸

Vx	Qx	Wx	Sx	Mx	$Vx \wedge (\neg Qx \leftrightarrow \neg Wx)$	$(Sx \vee Mx) \rightarrow Qx$	$Mx \rightarrow Wx$
w	w	w	w	w	w	w	w
w	w	w	w	f	w	w	w
w	w	w	f	w	w	w	w
w	w	w	f	f	w	w	w
w	w	f	w	w	f	w	f
w	w	f	w	f	f	w	w
w	w	f	f	w	f	w	f
w	w	f	f	f	f	w	w
w	f	w	w	w	f	f	w
w	f	w	w	f	f	f	w
w	f	w	f	w	f	w	w
w	f	w	f	f	f	w	w
w	f	f	w	w	w	f	f
w	f	f	f	w	w	f	f
w	f	f	f	f	w	w	w
f	w	w	w	w	f	w	w
f	w	w	w	f	f	w	w
f	w	w	f	w	f	w	w
f	w	w	f	f	f	w	w
f	w	f	w	w	f	w	f
f	w	f	w	f	f	w	w
f	w	f	f	w	f	w	f
f	w	f	f	f	f	w	w
f	f	w	w	w	f	f	w
f	f	w	w	f	f	f	w
f	f	w	f	w	f	w	w
f	f	w	f	f	f	f	w
f	f	f	w	w	f	f	f
f	f	f	w	f	f	f	w
f	f	f	f	w	f	f	f
f	f	f	f	f	f	w	w

Tab. 5: Blochs Argument aus dem „Kino“-Artikel ist gültig. In jedem Fall, in dem die Prämissen wahr sind, ist auch die Konklusion wahr (Zeile 2–5 und 17).

⁴⁷⁸ Auf für komplexere Argumente möglicherweise geeignetere Methoden zur Überprüfung der Gültigkeit, wie etwa die Wahrheitstabelleanalyse nach Quine, wird hier zugunsten der Einheitlichkeit der Methoden verzichtet.

Die Überprüfung zeigt, dass Blochs Argument aus dem „Kino“-Artikel gültig, konsistent und nicht tautologisch ist. In *GdU-B* erscheint das Argument stark verkürzt, mit einigen Änderungen. Die zu ergänzende Prämisse (P4) wird durch den „Kino“-Artikel gestützt:

- P1 Visuelle (*V*) Wahrnehmung eines Gegenstandes erscheint nicht wirklich ($\neg W$),⁴⁷⁹ wenn nicht die ganze Vielfalt ihrer sinnlichen Qualitäten wahrgenommen wird ($\neg Q$).⁴⁸⁰
- P2 Wenn die Wahrnehmung durch einen Sinn die phänomenologischen Ereignisse von dem sie erzeugenden Gegenstand unmittelbar abstrahiert (*A*), wird die ganze Vielfalt ihrer sinnlichen Qualitäten wahrgenommen (*Q*).⁴⁸¹
- P3 Die Wahrnehmung durch den Gehörsinn (*G*) abstrahiert phänomenologische Ereignisse (Geräusche) unmittelbar von dem sie erzeugenden Gegenstand (*A*).⁴⁸²
- P4 [Musik (*M*) ist eine Wahrnehmung durch den Gehörsinn (*G*).]
- K1 Also: Musik (*M*) lässt die Wahrnehmung eines Gegenstands als wirklich empfinden (*W*).⁴⁸³
- K2 Also: Durch Musik (*M*) erscheint die visuelle (*V*) Wahrnehmung eines Gegenstands wirklich („photographisch ergänzt“) (*W*).⁴⁸⁴

479 Bloch verwendet die Begriffe „Wirklichkeit“ und „Realität“ hier differenziert. Sein Argumentationsgang und seine Rede von „Eindruck“, „Empfinden“ und „Wahrnehmung“ legen nahe, dass er die Begriffe im Sinne der Kant’schen Kategorienlehre als Verstandesurteile versteht: „Realität“ als Kategorie der Qualität, „Wirklichkeit“ als Kategorie der Modalität.

480 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 121, Z. 27–32.

481 Vgl. ebd., Z. 33 f.

482 Vgl. ebd., Z. 34 f.

483 Vgl. ebd., Z. 26 f.

484 Ebd., S. 121, Z. 36 – S. 122, Z. 1.

Formal dargestellt:

$$P1 \quad \forall x(Vx \wedge (\neg Qx \rightarrow \neg Wx))$$

$$P2 \quad \forall x(Ax \rightarrow Qx)$$

$$P3 \quad \forall x(Gx \rightarrow Ax)$$

$$P4 \quad \forall x(Mx \rightarrow Gx)$$

$$K1 \text{ Also: } \forall x(Mx \rightarrow Wx)$$

$$K2 \text{ Also: } \forall x(Mx \rightarrow (Vx \wedge Wx))$$

Auch dieses Argument soll anhand einer Wahrheitstabelle auf Gültigkeit und tautologische Eigenschaften überprüft werden. Wie im Argument aus dem „Kino“-Artikel gibt es auch hier transitive Relationen: Mx verhält sich transitiv zu Ax , dieses lässt sich also durch ersteres substituieren und die Prämissen 3 und 4 können außer Acht gelassen werden.

Vx	Qx	Wx	Mx	$Vx \wedge (\neg Qx \rightarrow \neg Wx)$	$Ax \rightarrow Qx$	$Mx \rightarrow Wx$	$Mx \rightarrow (Vx \wedge Wx)$
w	w	w	w	w	w	w	w
w	w	w	f	w	w	w	w
w	w	f	w	w	w	f	f
w	w	f	f	w	w	w	w
w	f	w	w	f	f	w	w
w	f	w	f	w	w	w	w
w	f	f	w	f	f	f	f
w	f	f	f	w	w	w	w
f	w	w	w	f	w	w	f
f	w	w	f	f	w	w	w
f	w	f	w	f	w	f	f
f	w	f	f	f	w	w	w
f	f	w	w	f	f	w	f
f	f	w	f	f	w	w	w
f	f	f	w	f	f	f	f
f	f	f	f	f	w	w	w

Tab. 6: Blochs Argument aus *Geist der Utopie* ist nicht gültig. Für beide Konklusionen gibt es einen Fall, in denen sie falsch sind, während beide Prämissen wahr sind (Zeile 4).

Das verkürzte Argument, mit dem Bloch in *Geist der Utopie* seine erste These zum gebrauchten Ton herzuleiten versucht, ist ungültig. Der Grund dafür liegt darin, dass er bei der Kürzung (im Vergleich zum „Kino“-Artikel) in der ersten Prämisse zwar festlegt, wann eine visuelle Wahrnehmung *nicht* als wirklich empfunden wird: Er schreibt von dem „Eindruck [...] eines sinnlich verminderten Lebens“ unter der „Ausschaltung des Ohrs“.⁴⁸⁵ Den Umkehrschluss, dass bei einer Beteiligung aller Sinne eine Wahrnehmung wirklich erscheint, macht er hingegen nicht explizit. Dabei sorgt dieser Umkehrschluss im „Kino“-Artikel für die Gültigkeit des Arguments:

Wir müssen aber vor dem Lichtbild auf alles verzichten, was sonst als Druck, Wärme, Duft, Geräusch und sinnliches Mittendrinsein dem Anblick der Dinge gerade seinen vollen Wirklichkeitscharakter verleiht.⁴⁸⁶

Mit diesem Satz wird die Implikation (wenn), die $\neg Qx$ mit $\neg Wx$ verbindet, zu einer Äquivalenz (genau dann, wenn), da auch aus $\neg Wx \rightarrow Qx$ folgt, und nicht nur umgekehrt. Dadurch gilt auch, dass Qx und Wx auseinander folgen. Geht man von einer bloßen Unachtsamkeit Blochs bei der Kürzung des Arguments aus, lässt sich Prämisse 1 mit einer auf dem „Kino“-Artikel gestützten Ergänzung umformen:

P1 Visuelle (V) Wahrnehmung eines Gegenstandes erscheint *genau dann* nicht wirklich ($\neg W$), wenn nicht die ganze Vielfalt ihrer sinnlichen Qualitäten wahrgenommen wird ($\neg Q$).⁴⁸⁷

Dem entspricht folgende formale Darstellung:

$$P1 \quad \forall x (Vx \wedge (\neg Qx \leftrightarrow \neg Wx))$$

Nach der Änderung erfolgt eine erneute Überprüfung:

485 Ebd., S. 121, Z. 30 ff.

486 Ders., „Die Melodie im Kino“, S. 84, Z. 9–12.

487 Vgl. ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 27–32.

Vx	Qx	Wx	Mx	$Vx \wedge (\neg Qx \leftrightarrow \neg Wx)$	$Ax \rightarrow Qx$	$Mx \rightarrow Wx$	$Mx \rightarrow (Vx \wedge Wx)$
w	w	w	w	w	w	w	w
w	w	w	f	w	w	w	w
w	w	f	w	f	w	f	f
w	w	f	f	f	w	w	w
w	f	w	w	f	f	w	w
w	f	w	f	f	w	w	w
w	f	f	w	w	f	f	f
w	f	f	f	w	w	w	w
f	w	w	w	f	w	w	f
f	w	w	f	f	w	w	w
f	w	f	w	f	w	f	f
f	w	f	f	f	w	w	w
f	f	w	w	f	f	w	f
f	f	w	f	f	w	w	w
f	f	f	w	f	f	f	f
f	f	f	f	f	w	w	w

Tab. 7: Nach Ersetzen der Implikation durch Äquivalenz in der ersten Prämisse ist das Argument gültig: Immer, wenn die Prämissen wahr sind, sind auch beide Konklusionen wahr.

Diese angepasste Variante des Arguments ist gültig und nicht tautologisch. Blochs Schlussfolgerungen sind also, zieht man den „Kino“-Artikel hinzu, formal schlüssig.

Die genaue Untersuchung dieses Argumentes mag für die Kürze des betrachteten Textabschnitts aufwändig erscheinen, ist aber lohnenswert, da Bloch hier einen bedeutenden Grundstein für seine weitere Musikphilosophie legt. Es ist die Herleitung seiner ersten These zum gebrauchten Ton:

1. „*Zum Ersten* macht der gebrauchte Ton jedes Geschehen schärfer, eindringlicher, sinnlicher.“⁴⁸⁸

Diesen Satz begründet Bloch in seinem Argument anhand des Beispiels einer visuellen Wahrnehmung, des Lichtbild-Beispiels und schließt von

488 Dieses und das nachfolgende Zitat: ebd., Z. 2 f. Hervorhebung im Original.

diesem Beispiel letztlich auf das Allgemeine („jedes Geschehen“). Die erste These ließe sich zusammenfassend und konkretisiert wie folgt ausdrücken:

1. Der gebrauchte Ton lässt Wahrnehmungen *wirklich* erscheinen, da er dank seiner Abstraktheit sowie der Fähigkeit des Gehörsinns, andere Sinne ergänzen oder ersetzen und auch vollständig ohne sie auskommen zu können, *gesamtsinnlich* wirkt.

Warum Bloch das Lichtbild als Beispiel gewählt hat, wird sowohl in *Geist der Utopie* als auch im „Kino“-Artikel im weiteren Verlauf klar. Sein eigentliches Ziel ist nicht der Stummfilm, sondern die Oper. Mit seiner ersten These und ihrer Herleitung versucht Bloch, die Sonderstellung des Gehörsinnes einerseits, das daraus folgende bedeutungsgebende Primat der Musik im Musiktheater andererseits zu festigen. Auch ein Vergleich der drei Textfassungen lässt erahnen, welche Bedeutung Bloch dem Abschnitt beimaß. Die hohe Dichte an Änderungen zwischen *GdU-A* und *GdU-B*, aber auch *GdU-C* deutet auf intensive Auseinandersetzung hin – und auf Blochs Willen, ein schlüssiges Argument zu formen. Die Ersetzungen von „umsonst“⁴⁸⁹ in *GdU-A* durch „grundlos“⁴⁹⁰ in *GdU-B* sowie die eines Semikolons durch einen Doppelpunkt in Z. 14 bzw. Z. 33 etwa erschaffen begründende Zusammenhänge. Die kombinierte Begründung der dritten Prämisse und Herleitung der zweiten Konklusion erfährt von *GdU-A* bis *GdU-C* einige Anpassungen und auch bei den Konsequenzen, die Bloch aus seinem Argument für die Oper zieht, rang er offenbar um die richtige Wortwahl: Aus „Klavierbegleitung“, die nicht „als eigentlich kunsthaft empfunden“ werde, wurde in *GdU-B* „Klavierbegleitung [...], wie vage oder schließlich genauer sie auch sei“ und in *GdU-C* „Tonbegleitung [...], wie vage oder schließlich genauer sie auch sei“.⁴⁹¹ Der „tönende Fries, den die Oper der Bühnendichtung untermalt,“ macht in *GdU-A*

489 Ders., *GdU-A*, S. 165, Z. 8.

490 Ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 28.

491 Ders., *GdU-A*, S. 165, Z. 18 ff.; ders., *GdU-B*, S. 121, Z. 36 f.; ders., *GdU-C*, S. 132, Z. 30 ff.

Mit der Änderung von „Klavierbegleitung“ zu „Tonbegleitung“ versucht Bloch möglicherweise, ein größeres Spektrum von Filmmusik einzubeziehen.

und *GdU-B* „lebendig, wirklich, charakteristisch, sinnfällig“, in *GdU-C* dahingegen „nahe, eindringlich, sinnfällig“.⁴⁹² Diesen Modifikationen ist gemein, dass sie Blochs Kernaussage konkretisieren sollen: dass Musik eine Wahrnehmung sinnlich erweitert, sie so unmittelbar und wirklich erscheinen lässt.

Zweite These zum gebrauchten Ton

Die zweite These zum gebrauchten Ton ist mit ihrer Herleitung analog, jedoch wesentlich umfangreicher als die erste These aufgebaut. Die Formulierung der These geschieht in einem einzigen Satz, welcher auch einen eigenen Absatz bildet, und wird gefolgt von einem weiteren kurzen Absatz, in dem auf die postulierte These eingegangen wird. Daran schließen sich zwei längere Absätze mit Ausführungen an. Auch hier sind starke Änderungen zwischen *GdU-A* und *GdU-B* festzustellen, vor allem zum Beginn des Sinnabschnitts. Der einleitende Satz wurde erst in *GdU-B* als eigener Absatz eingefügt (in *GdU-A* weist nur ein Geviertstrich auf den neuen Sinnabschnitt hin), der nun zweite Satz wurde gerafft und mit dem nun dritten Satz zu einem eigenen Absatz formatiert. Der lange übrige Sinnabschnitt wurde durch Formatierung in zwei Absätze (*GdU-A*, S. 166, Z. 29; *GdU-B*, S. 123, Z. 7) sinnentsprechend unterteilt. Durch diese Änderungen wird die systematische Struktur der jüngeren Fassung äußerlich wie inhaltlich unterstützt. So ist das Anliegen Blochs in diesem Sinnabschnitt in *GdU-A* schwerer an der Einleitung festzumachen:

Schon unten muß darum alles entsprechend ansetzen und verwirklichen. Der Steuermann schläft leise ein, und der Ton, bis der Anker in den Grund sinkt, darf ihn dabei nicht stören wollen. Das Singen ist durchaus intensiv und dieses macht es auch erweckend oder real. Nun muß der Ton freilich verschiedenartig und abgestuft verwirklichen.⁴⁹³

Die klarere Strukturierung und weniger expressionistische Sprache in der *GdU-B*-Variante hingegen gibt der Passage ihren Einleitungscharakter:

492 Ders., *GdU-A*, S. 165, Z. 21–24; ders., *GdU-B*, S. 122, Z. 2 ff.; ders., *GdU-C*, S. 132, Z. 33 ff.

493 Ders., *GdU-A*, S. 165, Z. 27–33.

¶ *Zum Zweiten* aber verwirklicht der gebrauchte Ton fühlbar verschieden, je nachdem ob er ins bloß Sinnfällige oder aber ins Sinnhafte einführt. ¶ Schon unten muß darum alles entsprechend ansetzen und ins Dichtere bringen. Das Singen, der Ton muß abgestuft und auch nicht nur dadurch verwirklichen, daß er abhebt, sondern auch dadurch, daß er einen glühenderen Menschen einsetzt, daß er ruft. ¶⁴⁹⁴

Damit knüpft der zweite Sinnabschnitt an den ersten an. Die in der ersten These hergeleitete Fähigkeit von Musik, Wahrnehmungen wirklich erscheinen zu lassen, soll nun weiter differenziert werden: Die Qualität der Verwirklichung einer Wahrnehmung durch klingende Musik variiert abhängig davon, ob sie sinnliche Unmittelbarkeit (das „bloß Sinnfällige“) oder sinnhaften Ausdruck (das „Sinnhafte“) zum Ziel hat. Dass Musik bzw. der gebrauchte Ton beides zu leisten vermag, war Inhalt der Abschnitte „Das sich Hören“ und „Der Anschlag“ sowie des ersten Sinnabschnitts „Die schöpferische Vertonung“. Nun scheint es Bloch um eine nähere Betrachtung der verschiedenen Arten von Verwirklichung durch Musik sowie die Bedingungen zu gehen, unter denen diese erfolgen kann. ¶ Der zweite Absatz wirkt zunächst rätselhaft. *GdU-A* lässt jedoch vermuten, dass „ins Dichtere bringen“ für „verwirklichen“ steht. Für die Interpretation von „unten“ gibt es verschiedene Möglichkeiten. Eine aus dem folgenden Text zunächst naheliegende Deutung ist, dass mit „unten“ auf die elementare Ebene der Musik Bezug genommen wird, dem Ton selbst als ihre Basis. Denkbar ist jedoch auch ein Zusammenhang mit dem anschließenden Absatz, in dem sich Bloch dem „oben“ widmet. Damit würde sich eine gegensätzliche Begriffspaarbildung „unten – oben“, ergeben, welche die Absätze in eine Gegenüberstellung gliedert. Diese würde der in der These erfolgten zweiteiligen Abstufung der Verwirklichung entsprechen: in die des „bloß Sinnfälligen“ einerseits und des „Sinnhaften“ andererseits. Einer solchen Gliederung folgend, widmen sich der zweite und dritte Absatz dem „unteren“, „bloß Sinnfälligen“, also rein sinnlichen Aspekt der Verwirklichung. Uneindeutig bleibt zunächst auch der Zweck des mit dem Modalverb „muß“ passivisch konstruierten Jussivs an dieser Stelle, kann er sowohl als Forderung Blochs an die Kompositions- und Inter-

494 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ders., *GdU-B*, S. 122, Z. 8–14.

pretationsweise von Musik intendiert sein, wie auch als Feststellung einer zwingend notwendigen Eigenschaft von Musik und Klang. Bloch fordert hier, oder stellt fest, dass variable, „abgestufte“ sinnliche Verwirklichung durch den gebrauchten Ton in seinen elementaren Bestandteilen (dem „Singen“ und dem „Ton“) geschehen müsse, und zwar nicht nur durch das Instrument des Vermögens zur Abstraktion, sondern auch „dadurch, daß er einen glühenderen Menschen einsetzt, daß er ruft.“ Letzteres, das zweite Instrument der Abstufung der Verwirklichung bleibt unpräzise. Die Attribute, die in *GdU-A* dem Singen zugeschrieben werden, „intensiv“, „erweckend“ und „real“,⁴⁹⁵ legen nahe, dass Bloch hier eine Aktivierung des Rezipienten im Sinn hat, oder sogar das Verstärken des im Kapitel zuvor postulierten Deutungsdrucks, der von Musik ausgeht.

Der anschließende Absatz widmet sich den Bedingungen, unter denen die Abstufung der Qualität der Verwirklichung einer Wahrnehmung durch klingende Musik möglich ist. Als erste Bedingung nennt Bloch die Fähigkeit des Tons, „sich aufsparen [zu] können“.⁴⁹⁶ Bei Bühnenwerken mit Vertonung dramatischer Handlungen (auf die Bloch hier offensichtlich abzielt) müsse demnach die Musik während trivialer, wenn auch deutlich voranschreitender Handlung „leidenschaftslos zurückgehalten werden“ – wohingegen dort, wo die Handlung „dichter, ‚wirklicher‘“ würde, „regierende Musik“ gefordert sei.⁴⁹⁷ Als Beispiel für ein solches Vorgehen nennt Bloch die „geschlossene Oper“⁴⁹⁸, in der er eine Unterscheidung zwischen Rezitativ zur Begleitung trivialer Handlung und Arie als stärkstem Ausdrucksmittel auf kleinsten Raum konzentrierter Inhalte realisiert sieht.⁴⁹⁹ Ihr stellt er die „offene Oper“ entgegen, welche Bloch zufolge wegen ihrer dauerhaften Hervorhebung der Musik einerseits „viele rein Handlungsmäßige unverständlich“ macht, sich andererseits

495 Ders., *GdU-A*, S. 165, Z. 21 f.

496 Ders., *GdU-B*, S. 122, Z. 15.

497 Ebd., Z. 15–22.

498 Ebd., Z. 18 f.

499 Dahinter steht Blochs im Abschnitt „Das sich Hören“ artikuliert Annahme des höchsten Potentials menschlicher (stimmlicher) Expressivität im Gesang. Für verdichtete Inhalte ist nach Bloch das gesprochene Wort nicht mehr ausreichend, das Singen wird *notwendig*. (Vgl. ebd., S. 116, Z. 3–6.. Nun erfolgt eine weitere Abstufung innerhalb des Singens selbst.

„deutlicher Mehrstufigkeit des Wirklichen“ durch die „Wirkungen plötzlich eintretender Heterogenität“ beraubt.⁵⁰⁰ Eine zu starke *Verwirklichung* durch Musik scheint für Bloch die Gefahr zu bergen, ihr Vermögen zur Verwirklichung zu verlieren: „Wer zu viel beweist, beweist nichts [...]“.⁵⁰¹ Mit dem Begriff der „geschlossenen Oper“ referiert Bloch wohl auf die bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorherrschenden Operngattungen, die sich aus Elementen mit geschlossener Form wie Arie, Rezitativ, Ensemble oder Zwischenspiel zusammensetzten („Nummernoper“) und seit etwa 1900 eine Renaissance erlebten.⁵⁰² Demnach entspricht die „offene Oper“, mit der er sich explizit auf Wagner bezieht, den zunehmend durchkomponierten Opern, die seit der Romantik vorherrschten. Während die „geschlossene Form“ auch in der Musik eine gängige Formulierung ist, ist der Gebrauch des Gegensatzes „offene Oper – geschlossene Oper“ zu Blochs Zeit bemerkenswert. Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin führte zwar in seinem 1915 erschienenen Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*⁵⁰³ den Gegensatz zwischen geschlossener und offener Form als zentrales Begriffspaar seiner formalistischen Kunstgeschichte ein, widmete sich in seinen dortigen Betrachtungen allerdings nur Malerei, Plastik und Architektur.⁵⁰⁴ Die

500 Ebd., S. 122, Z. 22–26.

501 Ebd., Z. 17.

502 Beispielhaft für diese Entwicklung stehen etwa der von Mahler 1905 an der Wiener Hofoper initiierte Mozart-Zyklus, die internationale Feier zum 150. Geburtstag Mozarts 1906 oder die Begründung der Händel-Festspiele in Göttingen 1920. (Vgl. Rudolph Angermüller, „Die Bedeutung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg für das Salzburger Kulturleben bis zum Ersten Weltkrieg“, in: Geneviève Geffray und Johanna Senigl (Hg.), *Florilegium Pratense: Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Ausgewählte Aufsätze von Rudolph Angermüller*, Würzburg 2005, S. 397–424, hier S. 401 f. sowie Percy M. Young, Bernd Wiechert, Art. „Göttingen“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011526>, Abruf am 25.5.2018.)

503 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

504 Vgl. ebd., S. 130–162.

Anwendung der formalistischen Kategorien auf die Dichtkunst erfolgte 1917 durch Oskar Walzel (*Wechselseitige Erhellung der Künste*⁵⁰⁵), auf das Drama hingegen erst durch Volker Klotz in seiner 1960 erschienenen Abhandlung *Geschlossene und offene Form im Drama*⁵⁰⁶. Bloch verwendet das Begriffspaar „geschlossen – offen“ jedoch nicht analog, bezieht er sich damit doch auf die Elemente der Opern und ihre Geschlossenheit, nicht aber auf die Geschlossenheit des gesamten Werks. Im Weiteren diagnostiziert Bloch die Neigung einiger Komponisten, innerhalb der durchkomponierten Oper, den Mangel an „Mehrstufigkeit des Wirklichen“, den die „geschlossene“ Oper biete, durch gleichmäßiges Ansteigen und Abfallen der musikalischen Intensität auszugleichen. Dies sieht er mit gemischtem Erfolg umgesetzt: Bei Wagner führe das Verfahren dazu (Bloch nennt kein bestimmtes Beispiel), dass das Werk „oft unleidlich überheizt und pathetisch“ werde, „wo es dem Wort, dem Wirklichkeitsrang nach gar nicht erforderlich wäre.“⁵⁰⁷ Bloch bemängelt also, dass Wagner Textstellen in übergebühlichem Maß durch Vertonung verwirklicht – und damit die Verwirklichung der Bühnenstücke letztlich zu gefährden droht. Als Beispiel für eine durchkomponierte Oper, in welcher der stetige An- und Abstieg musikalischen Ausdrucks erfolgreich zu einer Mehrstufigkeit des Wirklichen beiträgt, führt Bloch Giuseppe Verdis *Otello*⁵⁰⁸ an:

Wie hier in Wahrheit der sich absetzende und doch fließende Aufstieg noch geschehen könne, zeigt etwa Verdis Othello; gewiß doch läßt sich in diesem ganz einzigartigen Geniewerk an Stille, Tiefe, Reife, Fülle des Sprechtons (oft ganze Sätze entlang auf derselben Note) und dann des Lieds, des Zwiesanges, des wildesten Ausbruchs, des Heraufdonnens der Katastrophe, der Akkorde des Endes der Heldenlaufbahn, – eine Vereini-

505 Oskar Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917.

506 Volker Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960. Kurze Zeit später veröffentlichte Umberto Eco in *Opera aperta* seine Theorie einer Mehrdeutigkeit der Interpretation von Kunstwerken. (Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contem-poranee*, Mailand 1962.)

507 Bloch, *GdU-B*, S. 122, Z. 26–32.

508 UA Mailand, 1887.

gung des abgestuften mit dem durchkomponierten dramatischen Opernstil erkennen.⁵⁰⁹

Wie die Änderung dieser Passage von *GdU-A* zu *GdU-B* zeigt, möchte Bloch Wagner und Verdi hier bewusst als Gegensatz „misslungen – gelungen“ darstellen. In *GdU-A* ist der Gegensatz noch unscharf artikuliert:

Aber das macht oft unleidlich überheizt und pathetisch, wo es dem Wort, dem Wirklichkeitsrang nach gar nicht erforderlich wäre. Nicht als ob hier das fließende Aufsteigen verloren gehen sollte: jedoch man kann allein schon im Verdischen Othello, in diesem ganz einzigartigen Geniewerk an Stille, Tiefe [...].⁵¹⁰

Beide Varianten schließen die vorangegangenen Betrachtungen Blochs zur „Mehrstufigkeit des Wirklichen“ ab und vervollständigen sie. Der bisherige Sinnabschnitt ließe sich als „Modell der mehrstufigen Verwirklichung durch Vertonung“ zusammenfassen: Demnach verfügen Passagen eines Bühnenwerks über einen verschiedenwertigen „Wirklichkeitsrang“, dem ihre Vertonung angemessen sein muss. Dies erreichen Komponisten durch „Abstufungen“ – durch Heterogenität musikalischer Gestaltungsmittel (wie Melodieverlauf, Ambitus, Orchestrierung) und durch zunehmende sowie abnehmende Intensität der Musik. Korreliert die Gestaltung der Musik allerdings nicht mit dem Wirklichkeitsrang der dramatischen Passage, kann es dazu kommen, dass überhaupt keine Verwirklichung durch die Musik stattfindet. Die Bemerkungen Blochs zu *Otello* geben einen Hinweis auf einige verschiedene Stufen, die Bloch im Sinn gehabt haben mag: So beginnt die Abstufung bei Stille, um dann vom gesprochenen zum gesungenen Wort anzusteigen, und von dort über das gesamte Spektrum musikalischer Expressivität bis hin zum „wildesten Ausbruch“.⁵¹¹ Bloch gibt bei seiner Rekursion auf *Otello* keine konkreten Stellen an,

509 Bloch, *GdU-B*, S.122, Z. 32–39. Blochs Schreibweise der Oper entspricht der Shakespeareschen Vorlage *Othello*. Verdis Oper ist italienisch *Otello* betitelt.

510 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ders., *GdU-A*, S. 166, Z. 11–16.

511 Ders., *GdU-B*, S. 34–39.

doch scheint er den vierten Akt der Oper im Sinn gehabt zu haben, in dem die Handlung sich zu der von ihm beschriebenen Katastrophe zuspitzt: Durch Intrigen dazu getrieben, tötet Otello seine Geliebte Desdemona, von deren (vermeintlicher) Untreue ihn der Gegenspieler Jago überzeugt hatte, und richtet, nachdem ihm die Intrige offenbart wird, seine Waffe gegen sich selbst. Im vierten Akt findet sich die Bandbreite musikalischer Gestaltung in eben der Reihenfolge, die Bloch beschreibt. Nachdem Desdemona ihr Nachtgebet gesprochen und zu Bett gegangen ist, erscheint Otello. Von seinem Auftritt an, der zunächst nur vom Solo-Kontrabass begleitet wird,⁵¹² steigert sich die Dynamik der Musik stetig. Weitere Instrumente treten hinzu⁵¹³, und als Desdemona, von Otello geküsst, erwacht, entwickelt sich eine Konversation. Otello bedrängt zunächst Desdemona, musikalisch nur durch Tonrepetitionen umgesetzt. Desdemona reagiert mit kurzen Einwüfen, wobei die nahezu rezitativische Begleitung einer kleinen Orchesterbesetzung überantwortet ist.⁵¹⁴ Daraus wird bei zunehmender Dichte der Begleitung und dynamischer Bandbreite ein Duett, an dessen Schluss Otello seine Geliebte wutentbrannt erwürgt, während die Begleitung innerhalb weniger Takte aus einem vielschichtigen, leicht mit Streichern, Fagotten, Hörnern und Pauke besetzten *pianissimo* in ein *fortissimo tutta forza* mit vollstimmigen Orchestereinsatz in homofonen Achteltriolen crescendoiert – um anschließend zu fast vollständiger Stille zurückzukehren.⁵¹⁵ Als Otello die Intrige und den Schrecken seiner Tat erkennt, richtet er sich selbst. Nach letzten Worten Otellos im Solo setzen Posaunen und zwei Takte später ein Paukenwirbel ein, die innerhalb eines Takts von *piano* zu *fortissimo* anschwellen, Otello ruft „Ich habe noch eine Waffe“ („Ho un’arma ancor!“) und ersticht sich auf dem Zielakkord des Crescendos (Schlag eins des vierten Takts), einem im *fortissimo*-Einsatz des gesamten Orchesters erklingenden verminderten Septakkord auf *H1*, der sich durch diminuierende chromatische Abwärtsbewegungen und

512 Vgl. Giuseppe Verdi, *Otello in Full Score*, Mineola 1986 [Erstdruck Mailand 1913], S. 492, T. 16 – S. 493, T. 8.

513 Vgl. ebd., S. 493, T. 9 – S. 494, T. 2.

514 Vgl. ebd., S. 496, T. 2 – S. 498, T. 2.

515 Vgl. ebd., S. 507, T. 1 – S. 510, T. 7.

Qintfallsequenzen nach C-Dur im *pianissimo piano* auflöst.⁵¹⁶ Blochs Beschreibung von „Stille, Tiefe, Reife, Fülle des Sprechtons (oft ganze Sätze entlang auf derselben Note) und dann des Lieds, des Zwiegesangs, des wildesten Ausbruchs, des Heraufdonnens der Katastrophe, der Akkorde des Endes der Heldenlaufbahn“⁵¹⁷ scheint also auf diese Passage zu passen.

Ungeachtet dessen, welche Passage Bloch tatsächlich beschreibt – oder ob überhaupt eine einzelne Passage und nicht verschiedene Stellen aus der gesamten Oper Gegenstand seiner Beobachtungen sind – erfüllt das Beispiel eine wichtige Funktion: Es soll demonstrieren, dass die von Bloch offensichtlich gewünschte „Vereinigung des abgestuften mit dem durchkomponierten dramatischen Opernstil“⁵¹⁸ und somit mehrstufige Verwirklichung möglich ist. Aus den konstatierten Eigenschaften der Oper *Otello* schließt Bloch zum Ende des Absatzes auf die Voraussetzungen für ein Gelingen der mehrstufigen Verwirklichung von Wahrnehmung durch klingende Musik. Es müsse, so Bloch, „dasjenige wieder am Ende der symphonischen Entwicklung geleistet werden, was die Mannheimer an ihrem Anfang als das sich Verdunkeln, Erhellern, Verschieben, Diminuendo, Crescendo, mithin als Reliefbildung geleistet haben“ – nur so könne der Entwicklung einer durch zunehmende Glättung und Vereinheitlichung von Vertonungen nachlassenden Abstufung („Continuo ohne alle Oekonomie musikalischer Realisierung“) entgegengewirkt werden.⁵¹⁹ Mit dem Bezug auf die „Mannheimer“ folgt Bloch hier Hugo Riemann, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Bedeutung der von ihm so genannten „Mannheimer Schule“, der Musiker um Carl Philipp Stamitz (1745–1801), als wegbereitend für die Klassik – und vor allem deren Sinfonik – konstatierte.⁵²⁰

516 Ebd., S. 527, T. 7 – S. 528, T. 11.

517 Bloch, *GdU-B*, S. 122, Z. 34–38.

518 Ebd., S. 122, Z. 38 f.

519 Ebd., S. 122, Z. 39 – S. 123, Z. 7.

520 In *GdU-C* ersetzt Bloch „die Mannheimer“ präzisierend durch „die Mannheimer Schule um 1750“ und die „Reliefbildung“ durch „Reliefbildung im Orchester“. (Ders., *GdU-C*, S. 134, Z. 2–5.)

Allem Anscheine nach ist aber den Mannheimern auch ein hervorragender Anteil an der *Stilwandlung* zuzuschreiben, welche in der gesamten Instrumentalmusik um die Mitte des 18. Jahrhunderts vor sich geht.⁵²¹

Riemann vertrat die Auffassung, die Begriffe *crescendo* und *decrescendo* und ihre Anwendung auf den gesamten Orchesterapparat sei auf die Mannheimer Schule zurückzuführen.⁵²² Diese Annahme, aber vor allem die der epochalen Bedeutung der Mannheimer Komponistenschule, teilt Bloch hier – wenn er sie nicht sogar von Riemann übernommen hat. Entgegen etwa der Position Bekkers, der die Mannheimer Schule zwar als wichtig, aber dennoch nur als einen Teil einer breiten „Mittelgeneration“ von unterlegener „schöpferischer Genialität“⁵²³ zwischen Händel und Bach einerseits, Haydn und Mozart andererseits betrachtet,⁵²⁴ scheint auch Bloch die Komponisten um Stamitz als Begründer der klassischen Sinfonik zu sehen. Als elementare Leistung für deren Entstehung gilt ihm ihr Einsatz für musikalische Abstufungen durch dynamische und klangfarbliche Differenzierungen („Reliefbildungen“) – eine Leistung, die er als notwendig für gelungene Verwirklichung von Wahrnehmungen durch Musik erachtet.

Hat sich der dritte Absatz, gemäß der Gliederung nach dem gegensätzlichen Begriffspaar „unten – oben“ mit dem „bloß Sinnfälligen“, also der sinnlichen Verwirklichung durch Musik befasst, behandelt der vierte Absatz zur zweiten These zum gebrauchten Ton das „Sinnhafte“ – die Verwirklichung sinnhaften Gehalts. Die einleitenden Sätze, zum Teil in expressionistisch bildhafter Sprache, knüpfen an die vorhergehenden Absätze an und führen in die nachfolgenden Betrachtungen ein:

521 Hugo Riemann (Hg.), *Sinfonien der Pfälzbayrischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Band 1: Johann Stamitz (1717–1757). Franz Xaver Richter (1709–1789). Anton Filtz (ca. 1725–1760)* (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern 4), Leipzig 1902, XX.

522 Vgl. ebd., XIX.

523 Paul Bekker, *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Leipzig 1926, S. 114.

524 Vgl. ebd., S. 126 f.

Nur ganz oben läßt auch bei sparsamer Verwendung des Oben die verstärkend ansetzende und verwirklichende Kraft scheinbar nach. Und zwar dort, wo der Ton blumig macht, die Schärfe abstumpft und jede Entrücktheit wohligh real, das heißt in diesem Fall mit dem musikalischen nach außen Kehren des Innern umkleidet.⁵²⁵

„Nur“ kann sich in diesem Fall prinzipiell sowohl auf die Lokaladverbiale „ganz oben“, oder aber das Prädikat beziehen. Allerdings legt die Positionierung der Adverbiale vor dem Prädikat im Satzgefüge nahe, dass Ersteres der Fall ist. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass im zweiten Satz mit „Und zwar dort“ eine lokale Einschränkung erfolgt. Wird nun unter „oben“ die sinnhafte Verwirklichung durch Musik verstanden, dann stellt Bloch im ersten Satz fest, dass selbst wenn die im vorigen Absatz geforderte „Oekonomie musikalischer Realisierung“ bei der sinnhaften Verwirklichung Anwendung finde, unter bestimmten Bedingungen ihr Vermögen zur Verwirklichung im Verhältnis zur rein sinnlichen Verwirklichung „scheinbar nachlässt“.⁵²⁶ Im zweiten Satz führt er die Bedingungen aus, wenn auch in bildhafter, schwierig präzise zu deutender Sprache. Mit der nachfolgenden Vertiefung vereinbar ist die Interpretation, dass die sinnhafte Verwirklichung dann „scheinbar nachlässt“, wenn eine Vertonung zur sinnlichen Immersion des Rezipienten in eine zusätzliche, in der Musik bestehenden Realität führt: Durch den Ton wird das Empfinden von Wirklichkeit der wahren oder auch der dramatischen Realität geschmälert („blumig [ge]macht, die Schärfe abgestumpft“), dem angenehmen Entzug der Wirklichkeit („jede Entrücktheit“) hingegen verleiht die musikalische Expressivität einen „realen“ Anschein und nimmt ihr so die Unwirklichkeit. Diese (nicht vollständige) Immersion hält Bloch nicht für grundsätzlich unangebracht – sie kann für ihn sowohl „nach einem

525 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 123, Z. 8–12.

526 Dass Bloch hier „scheinbar“ im Wortsinne („als Tatsache erscheinend“, aber nicht wirklich tatsächlich) gebraucht, und nicht synonym mit „anscheinend“, wird durch seine konsequente Nutzung des Wortes im Wortsinne nahegelegt. (Siehe zum Beispiel ebd., S. 117, Z. 38; S. 119, Z. 39; S. 128, Z. 24; S. 130, Z. 34.)

guten wie nach einem schlechten Sinn hin ausschlagen“.⁵²⁷ Beispielhaft für eine Umsetzung im „schlechten Sinn“ stellt Bloch fest:

[...] schlecht und flach realisiert ist die Wirkung, wenn einfach nur zur Stimmung geblasen wird, wenn der Held, wie Schlegel sagt, trillernd zum Tode abgeht, wenn wir, wie Schiller dem halbmelodramatischen Schluß des Egmont vorwirft, „aus der wahrsten und rührendsten Situation in eine Opernwelt versetzt werden, um einen Traum zu sehen“.⁵²⁸

Blochs erster Bezug zielt auf August W. Schlegel, der sich in seinen *Vorlesungen über schöne Litteratur* 1802/1803 im Kapitel „Über die dramatische Poesie der Griechen“ zu einem möglichen – seiner Meinung nach unstatthafter – Vergleich zwischen antiker Tragödie und der seinerzeitigen Oper positioniert:

So wird auch auf die allgemeine Angabe hin, daß die alte Tragödie mit Musik und Tanz begleitet gewesen sey, noch oft die Vergleichung derselben mit der Oper erneuert, welche doch die unpassendste von der Welt ist, und von einer gänzlichen Unbekanntschaft mit dem klassischen Alterthume zeugt. [...] In der alten Tragödie war die Poesie, und zwar das höchste in ihr die Hauptsache: alles übrige war nur dazu da, ihr, und zwar in der strengsten Unterordnung zu dienen. In der Oper hingegen ist die Poesie nur Nebensache, Vehikel das übrige anzuknüpfen; sie wird unter ihren Umgebungen fast ersäuft. [...] Diese Anarchie der Künste, da sich Musik, Tanz und Szenerie mit Verschwendung ihrer üppigen Reize gegenseitig zu überbieten suchen, liegt im Wesen der modernen Behandlung, und macht das romantische Princip der Oper aus. [...] In dem schwelgerischen Wett-eifer der Künste, der Verwirrung des Überflusses liegt ja gerade der fantastische Zauber der Oper. [...] [Es] passen sich für die Oper glänzende aber fantastische Trachten, und die Observanz, die Sänger besonders mit so vielen Federn am Kopfputz auszustatten, ist gar nicht zu tadeln. Denn sie mögen immerhin gar nicht mehr wie Menschen, sondern wie eine wunderliche Art befiederter singender Geschöpfe erscheinen: dadurch

527 Ebd., S. 123, Z. 12 f.

528 Ebd., Z. 13–18.

werden so manche andre mit Unrecht gerügte Unnatürlichkeiten, z. B. daß die Helden in der höchsten Verzweiflung mit Coloraturen und Trillern abgehn, wieder aufgehoben.⁵²⁹

Bloch wie Schlegel, der mit dem Abgang der Helden unter Koloraturen und Trillern als Merkmal höchster Unnatürlichkeit auf Johann C. Gottsched rekurriert,⁵³⁰ beschreiben, dass sich in ebendieser Unnatürlichkeit die Oper von der vertonten Realität abhebe. Während Schlegel und Gottsched darin einen elementaren Wesenszug der Gattung sehen, durch den es erst gelinge, den ihr eigenen „fantastische[n] Zauber der Oper“ zu erschaffen, erkennt Bloch in der Artifizialität lediglich eine unzulängliche kompositorische Umsetzung des Prinzips der Verwirklichung einer dramatischen Vorlage durch Vertonung. Zustimmung sucht Bloch bei Schiller, in dessen Kritik von Goethes Trauerspiel *Egmont* der Begriff der „Opernwelt“ mit träumerischer Entrückung aus der Realität zur Anwendung kommt:

529 August W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Zweiter Teil (1802–1803): Geschichte der klassischen Litteratur*, in Neudruck hg. von Bernhard Seuffert, Stuttgart 1884, S. 331 f. Die von Schlegel kritisierte Verbindung zwischen antiker Tragödie und Oper stellte später Friedrich Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Leipzig 1872) her, worauf Bloch an anderer Stelle rekurriert. (Siehe in der vorl. Arbeit S. 261 f.)

530 Vgl. Susanna Lulé, *Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800*, phil. Diss., Gießen 2004, S. 274. Gottsched schreibt in *Versuch einer critischen Dichtkunst*: „Sie [die Opersänger] sprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: sondern sie dehnen, erheben, und vertiefen ihre Töne nach den Phantasien eines andern. Sie lachen und weinen, husten und schnupfen in Noten. Sie schelten und klagen nach dem Tacte; und wenn sie sich aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? Wo ist die Natur, mit der diese Fabeln eine Aehnlichkeit haben?“ (Johann C. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, vollständige Neuauflage mit einer Biographie des Autors hg. von Karl Maria Guth, Berlin 2013 [Erstdruck Leipzig 1730], S. 526.)

Je höher die sinnliche Wahrheit in dem Stücke getrieben ist, desto unbegreiflicher wird man es finden, daß der Verf. selbst sie muthwillig zerstört. Egmont hat alle seine Angelegenheiten berichtigt, und schlummert endlich, von Müdigkeit überwältigt, ein. Eine Musik läßt sich hören und hinter seinem Lager scheint sich die Mauer aufzuthun; eine glänzende Erscheinung, die Freyheit, in Klärchens Gestalt, zeigt sich in einer Wolke. – Kurz, mitten aus der wahrsten und rührendsten Situation werden wir durch einen Salto mortale in eine Opernwelt versetzt, um einen Traum – zu sehen.⁵³¹

Schiller, dem es an dieser Stelle um „sinnliche Wahrheit“ im Drama geht, eine durch das Stück ausgelöste tief empfundene emotionale Rührung, sieht diese durch Goethes Wendung unvermittelt unterbrochen, ersetzt durch irrealen, traumhaften Schein – ein Verfahren, das er mit der Oper vergleicht.⁵³² Bloch übernimmt diesen Vergleich und den Begriff „Opernwelt“ als Beschreibung gescheiterter, oder zumindest unangemessener Verwirklichung. Neben den zwei offensichtlichen Bezügen auf Schlegel und Schiller greift Bloch erneut auf seinen „Kino“-Artikel zurück. Dieser diente offenbar auch dem vierten Absatz zur zweiten These zum gebrauchten Ton teilweise als Vorlage:

Denn die schlechte Oper wirkt nicht darum so lächerlich, weil das Singen niemals in der Wirklichkeit vorkommt, sondern umgekehrt, weil die Töne jede Schärfe abstumpfen, jede Ferne mildern und jede Entrücktheit so sehr real umkleiden, daß wieder eine halbe, jetzt freilich lächerliche und mißlungene Wirklichkeit entsteht.⁵³³

Diese Vorlage wie auch die zitierten Texte bestätigen die oben vorgeschlagene Interpretation der einleitenden Sätze des Absatzes, nach der Bloch das

531 Friedrich von Schiller, *Sämmtliche Werke. Siebzehntes Bändchen*, Stuttgart 1825, S. 474.

532 Schiller wittert dahinter den Versuch Goethes, das emotionale Ende des Werkes um ein allegorisches, intellektuelles anzureichern. Er zeigt sich zwar verständnisvoll, äußert jedoch abschließend, „daß er gern einem sinnreichen Einfall entbehrt hätte, um eine Empfindung ungestört zu genießen.“ (Ebd.)

533 Bloch, „Die Melodie im Kino“, S. 85.

verwirklichende Potenzial von Musik geschmälert sieht, wenn „schlechte“ Vertonungen zu unvollständiger sinnlicher Immersion des Rezipienten in eine zusätzliche, durch die Musik erschaffene Realität führen. Die Vorstellung einer unzureichenden Immersion findet sich im „Kino“-Artikel sogar als „halbe, [...] lächerliche und mißlungene Wirklichkeit“ präzisiert.

Doch räumt Bloch auch die Möglichkeit und Existenz besser gelungener Opernpassagen ein, in denen nicht bloß eine „Halbwirklichkeit“ erschaffen werde, sondern überhaupt keine musikalisch erzeugte Realität entstehe. Dies gelingt ihm zufolge, wenn die Unnatürlichkeit der gesanglichen Umsetzung in den Hintergrund tritt und sich so der Wahrnehmung entzieht. Beispielhaft angewandt sieht er es dort, „wo etwa die Wagnersche Musik wieder ‚lyrisch‘ zeichnet und sich in ihrem Adagio der Mozartschen Märchenoper, diesem ersten Teppich des Ontologischen, annähert.“⁵³⁴ Das „lyrische“ ist nach Bloch ebenso eine Eigenschaft der unteren musikalischen Teppiche⁵³⁵ wie ihr Unvermögen zur Verwirklichung. Mit seinem Rückgriff auf die Teppichsystematik und die „Mozartsche Märchenoper“ kehrt Bloch an den Beginn der „Philosophie der Musik“ zurück, wo er am Beispiel der *Zauberflöte* konstatiert, dass trotz allen Potenzials Mozarts Musik seine „teppichhaft immanente Kunst [...] nicht entscheidend wirklich machte“.⁵³⁶ Mit einer solchen Annäherung geht für Bloch jedoch nicht einher, dass Musik ihre Fähigkeit zur Verwirklichung verliert. Vielmehr sieht Bloch als Folge eine Verschiebung des Gegenstands der Verwirklichung:

Das bedeutet jedoch auch dann in keiner Weise, daß damit die verstärkende, intensivierende, realisierende Kraft der Musik, ihre ungeheure Methode des Verwirklichens zum tönenden Schweigen, zur Realisierung der

534 Ders., *GdU-B*, S. 123, Z. 18–23.

535 Die unteren beiden Teppiche sind der des vor sich Hinsingens und des Tanzes sowie der des geschlossenen Lieds. Musik des ersten Teppichs ist flüchtig, erst die des zweiten Teppichs, als dessen wichtigsten Vertreter Bloch Mozart sieht, durch die geschlossene Form *an sich* manifestiert und damit in Blochs Sprachgebrauch „ontologisch“. (Vgl. in der vorl. Arbeit S. 83 ff.)

536 Bloch, *GdU-B*, S. 64, Z. 23 – S. 65, Z. 6.

Tiefe, erloschen wäre. Sondern umgekehrt, nur ihr Gegenstand ist tiefer gerückt; es ist der stillere, tiefere Kern, irgend eine letzte entscheidende Peripetie und Schicksalsbegründung, die in den Schein der musikalischen „Realität“ gerät; in den Schein einer gleichbleibenden charakteristischen Intensivierung, wie sie statt des Sinnfälligen das Sinnhafte bringt, mythisch macht, das heißt eben die andere, tiefere Realitätsschicht eröffnet und statt der veristischen Wirklichkeit der Spieloper, Abenteueroper, Handlungsoper die utopische Wirklichkeit der transzendenten Oper in Szene setzt: Spuk und Maskenspiele, den Lachspiegel für die heitere, den Zauberspiegel für die ernste Oper; die Musik, die erklingen muß, sobald das Uebersinnliche in die Handlung eintritt, damit nach Busonis guter Operntheorie das Unmögliche der Musik dem Unmöglichen, Visionären der Handlung sich verbinde und derart beide möglich werden.⁵³⁷

Damit formuliert Bloch eine weitere zentrale These seiner Musikphilosophie und expliziert mit ihr den Begriff der „transzendenten Oper“: Deren Musik vermöge unter den bisher genannten Bedingungen – sofern ihre verwirklichende Kraft nicht nur auf das Oberflächliche, Sinnfällige, sondern auf das Sinnhafte abziele – eine „tiefere Realitätsschicht“ jenseits der Handlung, die „utopische Wirklichkeit“ zu verwirklichen. Die durch dieses Vermögen definierte „transzendente Oper“ ist so nach Bloch in der Lage, gemäß der Operntheorie Busonis Unmögliches und Visionäres aus Musik und Handlung in den modalen Zustand des Möglichen zu versetzen. In seinem Rekurs auf Busoni offenbart Bloch einen wichtigen Bezugspunkt für seine Musik- und insbesondere Opernbetrachtungen. An entscheidender Stelle von dessen *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, die Bloch – wie die Übernahme einiger Begrifflichkeiten wie „Zauberspiegel“, „Lachspiegel“, „Spuk und Maskenspiel“ beweist – offensichtlich rezipiert und verarbeitet hat, schreibt Busoni:

Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen

537 Ebd., S. 123, Z. 23–39.

singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze und so beide möglich und annehmbar werden.

Schon deshalb, und weil er von vornherein dieses wichtigste Prinzip ignoriert, sehe ich den sogenannten italienischen Verismus für die musikalische Bühne als unhaltbar an.

Bei der Frage über die Zukunft der Oper ist es nötig, über diese andere Klarheit zu gewinnen: „An welchen Momenten ist die Musik auf der Bühne unerlässlich?“ Die präzise Antwort gibt diese Auskunft: „Bei Tänzen, bei Märchen, bei Liedern und – beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung.“

Es ergibt sich demnach eine kommende Möglichkeit in der Idee des übernatürlichen Stoffes. Und noch eine: in der des absoluten „Spieles“, des unterhaltenden Verkleidungstreibens, der Bühne als offenkundige und angesagte Verstellung, in der Idee des Scherzes und der Unwirklichkeit als Gegensätze zum Ernste und zur Wahrhaftigkeit des Lebens. Dann ist es am rechten Platze, daß die Personen singend ihre Liebe beteuern und ihren Haß ausladen, und daß sie melodisch im Duell fallen, daß sie bei pathetischen Explosionen auf hohen Tönen Fermaten aushalten; es ist dann am rechten Platze, daß sie sich absichtlich anders gebärden als im Leben, anstatt daß sie (wie in unseren Theatern und in der Oper zumal) unabsichtlich alles verkehrt machen.

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere. Und lasset Tanz und Maskenspiel und Spuk mit eingeflochten sein, auf daß der Zuschauer der anmutigen Lüge auf jedem Schritt gewahr bleibe und nicht sich ihr hingebende wie einem Erlebnis.

So wie der Künstler, wo er rühren soll, nicht selber gerührt werden darf – soll er nicht die Herrschaft über seine Mittel im gegebenen Augenblicke einbüßen –, so darf auch der Zuschauer, will er die theatralische Wirkung kosten, diese niemals für Wirklichkeit ansehen, soll nicht der künstlerische Genuß zur menschlichen Teilnahme herabsinken. Der Darsteller „spiele“ –

er erlebe nicht. Der Zuschauer bleibe ungläubig und dadurch ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken.⁵³⁸

Es wird deutlich, dass Bloch im Gefolge Busonis die Ansicht vertritt, dass *gerade* dann, wenn die Musik einer Oper keine eigene Realität erschafft, sie ihr größtes Potenzial entfaltet – das der Verwirklichung einer tieferen Realität sowie des Ermöglichens von Unmöglichkeiten.⁵³⁹ Die genannten Fähigkeiten erlangt Oper demnach im Wesentlichen durch Distanz des Rezipienten zum Bühnengeschehen. Handlung und Affekte sollten nicht immersiv sein (dies wirft Busoni den Opern des Verismo in ihrem Streben nach Realismus vor), sondern als immer so wahrnehmbare „Scheinwelt“ die wirkliche Welt widerspiegeln, was vor allem durch Unnatürlichkeit in der Darstellung gelinge. Auf diese Weise erkenne der Zuschauer stets die Unwirklichkeit des Dargestellten, und, so Busoni, durch die Addition der zahlreichen erkannten „Unmöglichkeiten“, etwa „übernatürlicher“ Geschehnisse, würden diese „annehmbare“, rücken also spielerisch in den Bereich des Möglichen.

Der modale Zustand der Möglichkeit ist für Bloch wiederum besonders wichtig: Seine Philosophie der Utopie baut darauf auf, dass in jedem Zustand aller Gegenstände ihre vergangenen wie auch möglichen zukünftigen Zustände inbegriffen sind. In der Erkenntnis der möglichen zukünftigen Zustände liegt der Keim seines Utopie-Gedankens. So liegt für ihn vom Ermöglichen des Unmöglichen der Schritt zur In-Szene-Setzung der „utopischen Wirklichkeit“ in der „transzendenten Oper“ nahe. Der nächste Satz Blochs, den er in *GdU-B* hinzufügte, scheint an diese Betrachtungen anzuschließen, erfordert allerdings einige Entschlüsselungsarbeit:

Derart also auch kehrt unweigerlich erschwert und auf sehr hoher Realitätsstufe die „Arie“ der geschlossenen Oper, tieferhin der Bachschen Sammlung, der überdramatischen „Lyrik“ zurück, in apriorischer For-

538 Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 17 ff. An späterer Stelle nimmt Bloch erneut Bezug auf diese Stelle: Siehe in der vorl. Arbeit S. 314 f.

539 Diese Gefolgschaft eint Bloch mit Busonis Schüler Weill, der den Einfluss seines Lehrers wiederum auch auf Brecht übertrug. (Vgl. Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u.a. 2012, S. 37 f.)

derung; dem stetig bloß Vorletzten aller Bewegtheit, dem absoluten hierarchischen Mehr und Zielgehalt des Einschreitens, Hineinschreitens, der stockenden, mystischen Selbstbetroffenheit entsprechend.⁵⁴⁰

Bloch scheint eine musikhistorische Entwicklung zu beschreiben, nach welcher in der neuen, „transzendenten Oper“ das Element der geschlossenen Arie aus der Nummernoper wieder an Bedeutung gewinnt. Zur Untersuchung des Satzes bietet es sich an, ihn in die hauptsächliche Proposition vor dem Semikolon und eine danach anschließende Ergänzung einzuteilen. Der erste Teil, mit „Derart“ beginnend, bezieht sich auf die zuvor dargelegte zweite, nach Bloch bessere, Möglichkeit sinnhafter Vertonung, welche durch Unnatürlichkeit gezielt Distanz zum Rezipienten hält, wodurch Unmögliches möglich sowie „utopische Wirklichkeit [...] in Szene gesetzt werden soll.“⁵⁴¹ Diese Bedingungen könne, so Bloch, die geschlossene Arie erfüllen, wie sie in der Nummernoper, aber auch bei Bach zu finden sei, mithin im musikalisch „lyrischen“ zweiten Teppich, der zweiten Stufe seines dreistufigen musikästhetischen Systems. Mit dem Begriff der „überdramatischen ‚Lyrik‘“ verweist Bloch auf seine Betrachtungen zu Bachs Passionen im geschichtlichen Teil der „Philosophie der Musik“, wo er am Beispiel des Chorals (musikalische) Lyrik, Dramatik und Geschlossenheit in Relation setzt:

Im *Choral* also kehrt das Meiste wieder in einen geschlossenen lyrischen, mithin undramatischen Zusammenhang zurück, freilich mit diesem, als dem auch überdramatischen, hinüberzuschlagen.⁵⁴²

Geschlossene lyrische Formen sind Bloch zufolge nicht bloß undramatisch, sondern können dadurch auch als *überdramatisch* verstanden werden – über oder auch unabhängig von der Dramatik bestehend. Auf diese Weise – unnatürlich, distanziert von Handlung, Geschehen und Dramatik – findet die geschlossene Arie für Bloch ihren Platz in der „transzendenten Oper“. Bloch attestiert ihr dabei Realität, also Bestimmtheit, und

540 Bloch, *GdU-B*, S. 123, Z. 39 – S. 124, Z. 5.

541 Ebd., Z. 33 f.

542 Ebd., S. 66, Z. 13–16. Hervorhebung im Original.

den Gehalt („unweigerlich erschwert“) „apriorischer Forderung“. Um zu verstehen, was sich hinter dieser verbirgt, ist eine Untersuchung von Blochs Gebrauch des Begriffs „a priori“ in seiner Ästhetik in *Geist der Utopie* notwendig. Bloch verwendet a priori im Sinne der Kant'schen Transzendentalphilosophie als „von Erfahrung unabhängig“. In seiner stark erweiterten „Absicht“ von *GdU-B* postuliert er ein innerstes Wesen des Menschen, aus dem a priori ein „schöpferisches Prinzip“ hervorgehe, und dessen Ergründung er zum Ziel des Buches erklärt:

Hindurchgeführt wird in diesem Buch zu unserem Wesen, unserem geheimen Haupt, unserer Figur und Sammlung, zu dem Zentrum unseres schöpferischen Prinzips; dieses klingt auf, gedeutet schon an einem bloßen Krug, gedeutet als das apriorisch latente Thema aller „bildenden“ Kunst, aller Magie der Musik, gedeutet schließlich an der letztmöglichen Selbstbegegnung, am begriffenen Dunkel des gelebten Augenblicks, wie es aufspringt und sich selbst vernimmt in der unkonstruierbaren, der absoluten Frage, im Wirproblem an sich selbst.⁵⁴³

Das für Bloch wichtige Konzept der Latenz („das apriorisch latente Thema“), das er erst in *GdU-B* einführt,⁵⁴⁴ findet hier zum ersten Mal Erwähnung. An späteren Stellen des Buches wird es konkretisiert zu einem Begriff für den in den Gegenständen enthaltenen, aber nicht unmittelbar wahrnehmbaren Zielzustand, auf den sie hinstreben. Es ist dennoch auch hier schon anwendbar: Das innerste Wesen, dem Bloch innerhalb seiner Philosophie zahlreiche Bezeichnungen gibt, ist ihm zufolge „apriorisch latent“ – also von Erfahrung unabhängig gegeben und (als noch nicht vollendet) nicht unmittelbar erfassbar – Gegenstand allen Schaffens, aller Kunst und Musik sowie des menschlichen Versuchs, das Dunkel des gelebten Augenblicks zu ergründen. Im Weiteren scheint Bloch mit a priori in verschiedener Weise auf ein schöpferisches Prinzip hinzuweisen: In seinen Betrachtungen zu Ornamentik und Architektur stellt er fest, „daß das wahrhaft große historische Kunstgewerbe am wenigsten irdisches Gerät und irdische Zwecksetzung [...] unterstützt, sondern erst recht [...]

543 Ebd., S. 5, Z. 6–13.

544 Siehe in der vorl. Arbeit S. 78.

auf ein rein spirituales Apriori des Bauens, der Architektur hinweist⁵⁴⁵. Im Unterkapitel „Über die Hintergründe des Kunstwollens“ erklärt er seine Ästhetik zu „einer Kunstphilosophie, die sich grundsätzlich auf den Gegenstand alles Bildens bezogen zeigt, auf die a priori aufgegebene und wertsystematisch regelnde Ausprägung unserer geheimen Gestalt.“⁵⁴⁶ Im Gotischen schließlich sieht Bloch das nach Innen gewandte zum „Apriori“, dem schöpferischen Prinzip erhoben:

[...] und wie den Indern lediglich die verschiedenen Stufen der Versenkungen als Prinzipien des Aufbaus ihrer Tempel gelten, so durchbricht die Gotik, das Prinzip der Gotik erst recht alle Aeußerlichkeit [...], um rein das Kreuz Christi, das Lineament Christi als des Apriori im Menschen zur Architektur auszugießen. [...] In dem Maße [...], als der Stoff umgeschaffen und ornamentalisch-symbolisch durchbrochen, [...] zur Glorie des Innern hin geworden, ist ein Gebilde gotisch, christförmiger Art und Ranges.⁵⁴⁷

Die im weiter oben zitierten, zu entschlüsselnden Satz von Bloch attestierte „apriorische Forderung“⁵⁴⁸ der geschlossenen Arie lässt sich dementsprechend als schöpferisches Prinzip erklären, das zu Verwirklichung drängt. Der Gegenstand des Prinzips wird in der Ergänzung nach dem Semikolon erläutert. Durch ihre Dativ- und Genitivkonstruktion ist die Ergänzung nicht eindeutig interpretierbar: sie lässt sich dank der bloßen Aneinanderreihung ihrer Satzglieder grammatikalisch korrekt in verschieden viele Sinneinheiten aufteilen.⁵⁴⁹ Sowohl das „Vorletzte aller

545 Bloch, *GdU-B*, S. 22, Z. 33–37.

546 Ebd., S. 33, Z. 8–11.

547 Ebd., S. 40, Z. 31 – S. 41, Z. 2.

548 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., S. 124, Z. 1–5.

549 So können etwa „dem stetig bloß Vorletzten aller Bewegtheit“ *und* „dem absoluten hierarchischen Mehr und Zielgehalt“ durch „des Einschreitens, Hineinschreitens“ bestimmt sein, oder nur Zweiteres. Darüber hinaus kann „der stockenden, mystischen Selbstbetroffenheit“ sowohl Dativobjekt sein, und damit eigenständige Sinneinheit, als auch im Genitiv stehen, womit es als zweite Bestimmung eines oder beider der vorangegangenen Dativobjekte dienen würde.

Bewegtheit“ als auch das „Mehr und Zielgehalt“ einerseits scheinen hier auf die Bloch'sche Latenz abzuzeigen, das „Einschreiten, Hineinschreiten“ und die „mystische Selbstbetroffenheit“ andererseits bedienen in ihrer Ausdrucksweise das Bild der Selbstbegegnung. So scheint eine Einteilung der Ergänzung in zwei Sinneinheiten angemessen: Die Satzglieder „dem stetig bloß Vorletzten aller Bewegtheit“ *und* „dem absoluten hierarchischen Mehr und Zielgehalt“ als erste Einheit, werden bestimmt durch die zweite Einheit, die sich aus „des Einschreitens, Hineinschreitens“ *und* „der stockenden, mystischen Selbstbetroffenheit“ zusammensetzt. Nach dieser Interpretation ist die Latenz der geheimnisvollen Selbstbetroffenheit das fordernde schöpferische Prinzip, um das die von Bloch postulierte bestimmte geschlossene Arie erweitert ist, die im Dienst der „transzendenten Oper“ stehen kann.

Die Ausführungen, die Bloch an diese zentrale Passage anschließt, widmen sich der verwirklichenden Kraft, die der Musik der „transzendenten Oper“ innewohnt. Dafür greift Bloch auf Jean Pauls ästhetische Überlegungen zu Drama und Epos zurück. Während dies in *GdU-B* lediglich implizit geschieht, gibt Bloch in *GdU-A* mit der expliziten Erwähnung Pauls einen Hinweis darauf. Dort schreibt Bloch an der Stelle, an der in *GdU-B* stattdessen der eben untersuchte Satz eingefügt wurde:

Vielleicht ist Jean Paul im Recht, wenn er behauptet, daß sich jede Tragödie als ein wenn auch heterogener Teil in ein weiterlaufendes Epos einsetzen ließe.⁵⁵⁰

Mit dieser Bemerkung spielt Bloch auf einen Kernpunkt in Jean Pauls Verständnis vom Verhältnis zwischen Drama und Epos an, den dieser im Kapitel „Verhältnis des Drama und des Epos“ in seiner 1804 erschienenen *Vorschule der Ästhetik* ausführt:

Das Epos breitet das ungeheuere Ganze vor uns aus und macht uns zu Göttern, die eine Welt anschauen; das Drama schneidet den Lebenslauf eines Menschen aus dem Universum der Zeiten und Räume und lässet uns

550 Bloch, *GdU-A*, S. 167, Z. 28 ff.

als dürftige Augenblickwesen in dem Sonnenstrahle zwischen zwei Ewigkeiten spielen; es erinnert uns an uns, so wie das Epos uns durch seine Welt bedeckt. Das Drama ist das stürmende Feuer, womit ein Schiff auffliegt, oder das Gewitter, das einen heißen Tag entläßt; das Epos ist ein Feuerwerk, worin Städte, auffliegende Schiffe, Gewitter, Gärten, Kriege und die Namenszüge der Helden spielen; und ins Epos könnte ein Drama zur Poesie der Poesie als Teil eingehen. Daher muß das auf einen Menschen zusammengedrückte Drama die strengere Bindung in Zeit, Ort und Fabel unterhalten, wie es ja uns allen die Wirklichkeit macht. Für den tragischen Helden geht die Sonne auf und unter; für den epischen ist zu gleicher Zeit hier Abend, dort Morgen; das Epos darf über Welten und Geschlechter schweifen und (nach Schlegel) kann es überall aufhören, folglich überall fortfahren; denn wo könnte die Welt-, d. h. die Allgeschichte, aufhören?⁵⁵¹

Nach Paul bildet das Drama, und damit die Tragödie, stets nur einen einzelnen Ausschnitt des Weltgeschehens ab, mit dem Fokus auf einem dramatischen Protagonisten, dessen eigene Charakterbeschaffenheit und dessen Handeln schicksalhaft den Fortgang der Dinge von einem konkreten Beginn zu einem abgeschlossenen Ende bestimmen. Das Epos hingegen beleuchte nicht die Tiefe von Charaktereigenschaften, Entscheidungen oder persönlichen Verflechtungen, sondern stelle die Breite einer übergeordneten, von Zeit, Raum und Personen maßgeblich unabhängigen und un abgeschlossenen, durch Verhängnis gelenkten Handlung dar. Während, wie Paul weiter ausführt, die Handlung in der Tragödie gerade durch Konflikte in der Beschaffenheit der weder rein guten noch rein schlechten Heldenpersönlichkeit ihren meist un guten Lauf nehme, sei im Epos diese Persönlichkeit nachrangig: ein universales Weltgeschehen, somit ein Verhängnis, Sorge für den Fortgang, für rein gute wie auch für rein schlechte Charaktere. Dennoch schließen sich die Gattungen der Tragödie und des Epos für Paul nicht aus. Eingebettet in das übergeordnete universale Geschehen könne eine Tragödie, so Paul, den episodischen Bestandteil eines

551 Jean Paul, *Sämtliche Werke. Band I/5: Vorschule der Ästhetik*, hg. von Norbert Miller, München 1963, S. 231.

Epos bilden. Bloch übernimmt dieses theoretische Gerüst – an dieser Stelle in *GdU-A* explizit, in *GdU-B* implizit –⁵⁵² und stellt es seinem zuvor dargestellten Konstrukt der „transzendenten Oper“ zur Seite:

Wo immer das Harte und Durchsichtige des bloßen Wortgebildes verschwindet, wo immer nur der Schein der musikalisch tiefdringenden Erweckung, Verwirklichung, Pointierung das sich rein absetzende des klassischen Dramenstils aufhebt und die Wunderatmosphäre des untragischen Dramas erzeugt, dort entsteht auch jener mythische Musikraum der äußersten Realität, der der transzendenten Oper mit dem Gnadendrama gemeinsam ist, und der als der Mythos der Liebe oder der Heiligkeit die seelischen Ontologien außerhalb jedes möglichen Weltchicksals, jeder weiterlaufenden Weltepiik erschöpft.⁵⁵³

Diese Passage erfuhr in *GdU-B* einige Änderungen, die einerseits auf eine Schärfung abzielen scheinen, andererseits auf den geänderten vorangehenden Satz reagieren. In *GdU-A* erfolgt ein bedingter Einspruch gegen Paul, der durch den Wegfall des expliziten Bezugs in *GdU-B* nicht mehr sinnhaftig war:

Aber sobald das Harte und Durchsichtige des bloßen Wortgebildes verschwindet, sobald der Schein der musikalisch tiefdringenden Erweckung, Verwirklichung, Pointierung das sich rein Absetzende des klassischen Dramenstils aufhebt und die Nebelatmosphäre des untragischen Dramas

552 An mehreren Stellen in Blochs Ästhetik in *Geist der Utopie* findet sich die Gegenüberstellung von Drama und Epos. Diese Stellen lassen sich ebenfalls im Licht der hier genannten Vorstellung des Verhältnisses zwischen Drama und Epos betrachten, etwa in seiner Passage zu Bruckner: „Das ist gewiß nicht mehr dramatisch, nachdem es so stark ins Epische zurücksinkt, aber es ist wahrscheinlich in der Ordnung, daß sich das Dramatische nur im ersten Satz ausgebärt, und daß der letzte Satz, das Finale, nun keine neuen Einladungen mehr einführt [...], sondern andere Erhöhung [...], mithin geistliche, Brucknersche Epik in der höchsten Gelöstheit und eucharistischen Beendigung hinzubringt.“ (Bloch, *GdU-B*, S. 88, Z. 11–20.)

553 Ebd., S. 124, Z. 6–14.

erzeugt, entsteht auch jener mythische Musikraum der äußersten Realität [...]⁵⁵⁴

Dieser letzte Satz des Absatzes lässt sich als eine Quintessenz begreifen, die Bloch aus seinen vorangegangenen Überlegungen zur Verwirklichung des Sinnhaften durch Musik zieht: Wo es der „transzendenten Oper“ mithilfe geschlossener lyrischer Formen gelinge, durch den Effekt der (scheinbaren) Verwirklichung eine Sphäre des Geheimnisvollen, Unwirklichen über die eigentliche, abstrakte tragisch-dramatische Bühnenshandlung hinaus zu erschaffen, werde dieser ihre schicksalhafte Tragik genommen und das Gesamtgeschehen finde durch die Musik eine sinnhafte Bestimmung. Der so entstehende „Raum äußerster Realität“, als „Mythos der Liebe oder der Heiligkeit“ verwirklicht (Bloch schreibt ihn auch dem „Gnadendrama“ zu), habe vollständig, aber ebenso ausschließlich, die „seelischen Ontologien“ zum Gegenstand, welche selbst dem Paul’schen epischen allumfassenden „Weltschicksal“ nicht unterworfen seien.

Den Begriff der „seelischen Ontologien“ expliziert Bloch an dieser Stelle nicht. Doch gibt der Verweis auf das Gnadendrama einen Hinweis zur Begriffsklärung. Denn für Bloch hat das zentrale Element des Gnadendramas (oder Erlösungs-dramas) bzw. der Rettungs-/Befreiungsoper, die Erlösung durch eine höhere Instanz in Verbindung mit dem Waltenlassen höherer Gerechtigkeit, eine herausragende Bedeutung. Immer wieder widmete er sich später in seinem Schaffen diesem Befreiungsmotiv. In einem 1929 publizierten Aufsatz zum „Lied der Seeräuberjenny“ aus der *Dreigroschenoper* von Brecht und Weill⁵⁵⁵ etwa stellt er unter Betrachtung der Protagonistinnen einen Vergleich des jeweiligen Momentums

554 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-A*, S. 167, Z. 30 – S. 168, Z. 2.

In *GdU-C* nahm Bloch ebenfalls einige Änderungen vor: „Wo immer das Harte und Durchsichtige des bloßen Wortgebildes verschwindet, wo immer nur der Schein der musikalisch tiefdringenden Erweckung, Verwirklichung, Pointierung suo modo die Wunderatmosphäre des untragischen Dramas erzeugt, dort entsteht auch jener mythische Musikraum der äußersten Realität [...]“ (Ders., *GdU-C*, S. 135, Z. 13–18.)

555 Ders., „Lied der Seeräuberjenny“, in: *Die Weltbühne* 25/8 (1929), S. 297 ff. Der Aufsatz erschien im gleichen Jahr mit einigen Änderungen unter abweichendem Titel: ebenfalls im *Anbruch*. (Siehe in der vorl. Arbeit Fn. 6, S. 13 f.)

der Erlösung in der Ballade einerseits und den Wagner-Musikdramen *Der fliegende Holländer* und *Lohengrin* andererseits an.⁵⁵⁶ In der Fassung dieses Aufsatzes für den *Anbruch* führt Bloch eine Parallele zu Beethovens Oper *Fidelio* an,⁵⁵⁷ die für ihn wiederum beispielhaft für das Erlösungsmotiv in der Rettungsoper steht. Das Trompetensignal, das den Auftritt des Ministers ankündigt, der die Protagonisten durch höhere Macht legitimiert „befreit“, findet bei Bloch häufige Erwähnung und geht in *Das Prinzip Hoffnung* sogar mit einem eigenen kurzen Kapitel ein, wo es zur messianischen Ankündigung erhoben wird. An diesem Beispiel wird deutlich, dass es Bloch nicht um bloße Rettung geht: Der Minister tritt erst auf, als Leonore bereits mit einer Pistole auf den Antagonisten Pizzaro zielt – die Protagonisten könnten sich selbst befreien. Dennoch wird die Situation gnadenvoll durch eine höhere Gewalt aufgelöst. Diese Intervention deutet Bloch mit der aus dem *Dies irae* zitierten Zeile „tuba mirum spargens sonum“ christlich-eschatologisch.⁵⁵⁸ Diese Beobachtung berücksichtigend, könnten also die von Bloch genannten „seelischen Ontologien“, Gegenstände des postulierten „Musikraums äußerster Realität als Mythos der Liebe oder der Heiligkeit“, spiritueller Natur sein. Zur weiteren Annäherung an ein Verständnis der Passage ist die Entschlüsselung des Begriffs der „seelischen Ontologien“ erforderlich. Während sich Bloch in späteren Schriften explizit mit dem Begriff der Ontologie auseinandersetzen und seine „Ontologie vom Noch-Nicht“ entwickeln sollte,⁵⁵⁹ erfolgt die Verwendung des Begriffs in *Geist der Utopie* ohne explizite Abgrenzung. Das Adjektiv „ontologisch“ findet an zahlreichen Stellen Anwendung und

556 Vgl. Bloch, „Lied der Seeräuberjenny (Weltbühne)“, S. 298. Ein Aufsatz des Verfassers hierzu erscheint voraussichtlich 2018 im Tagungsband *Zeitgenossenschaft. Krenek und Weill im Netzwerk der Moderne* zum gleichnamigen Symposium (Dessau 2016). Der Band wird im Rahmen der Ernst-Krenek-Studien der Ernst Krenek Institut Privatstiftung veröffentlicht.

557 Vgl. ders., „Lied der Seeräuber-Jenny (Anbruch)“, S. 126.

558 Ders., *Das Prinzip Hoffnung*, S. 1296. Auch im an späterer Stelle kommentierten Abschnitt „Über das Ding an sich in der Musik“ in *GdU-B* und *GdU-C* hebt Bloch das Motiv der Erlösung durch Liebe in den Wagner-Musikdramen *Lohengrin* und *Der Fliegende Holländer* hervor. (Siehe in der vorl. Arbeit S. 303 f.)

559 Hans H. Holz, Art. „Metaphysik“, in: *Bloch-Wörterbuch*, S. 283–301, hier S. 299 f.

scheint von Bloch im Sinne von „auf das Seiende abzielend“ genutzt zu werden. Deutlich wird dies in einer Passage zu Wagner im Kapitel „Die transzendente Oper und ihr Objekt“, wo Bloch „ontologisch“ mit „gegenständlich“ paart:

Deshalb bleibt auch der nachsichtige Ton bei Wagner zuletzt mit leeren Händen stehen, deshalb geben uns Tristan und auch Parsifal zwar den vollen lyrischen Glanz, die volle, überdramatische Entbrennung des luziferischen Ichs, folglich die gegenständliche, ontologische Erfüllung der Mozartschen Märchenoper, ja sogar der Bachschen Passionen und ihrer dort erst adamitisch-christlich entbrannten Lyrismen; aber so durchdringend auch allenthalben bereits der stillere, tiefer christliche Glanz des Adagio darüber liegt: das, was hinter dem Prozeß des Sehnsens ist, die Ruhe, die völlige Seele, die Bachsche Fuge als *musica sacra*, das metaphysische Adagio, die Musik als „Raum“, die Musik des parakletischen Ich, der architektonische Kontrapunkt oberster Ordnung, das alles bleibt wegen der zutiefst unchristlichen Mystik des Wagnerschen Allgemeinen und Ueberhaupt unerreicht.⁵⁶⁰

An anderem Ort findet sich eine Verbindung zum Begriff der Wirklichkeit:

[...] und solches nun die abgesetzte, aber im Wagnerschen Genie unabsetzbare Musik dazu zwang, sich im Traumartigen, Unbewußten so mächtig und mit solch voller, ihr eingeborenen Absolutheit auszubreiten, daß ihr die Augen und das noch nicht Bewußte, Ueberbewußte [...] und die wahrhafte Unendlichkeit des innerlich Wirklichen und Ontologischen verloren gehen.⁵⁶¹

Eine volle Ausdeutung dieser Passagen ist hier nicht notwendig, um ihnen einige Hinweise zu Blochs Verwendung des Begriffs „ontologisch“ zu entnehmen. Neben dem Bezug, dem Abzielen auf das Gegenständliche, Seiende in beiden Textstellen wird in der ersten darüber hinaus eine be-

560 Bloch, *GdU-B*, S. 104, Z. 10–22.

561 Ebd., S. 111, Z. 28–34.

griffliche Verbindung sichtbar: die des Ontologischen mit dem Lyrischen einerseits, mit dem Christlichen andererseits – eine begriffliche Trias, die sich auch an weiteren Stellen in verschiedenen Kombinationen findet.⁵⁶² Die Kombination mit dem Lyrischen unterstützt das Verständnis vom Ontologischen als auf das Seiende, Gegenständliche abzielende, steht doch, wie bereits gezeigt, das Lyrische in der Musik für Bloch in einem engen Zusammenhang mit Verwirklichung. Das Substantiv „Ontologie“ selbst, wie es an der zu entschlüsselnden Passage benutzt wird, kommt in *Geist der Utopie* allerdings nur selten vor. Zweimal etwa in Verbindung mit Beethoven und Bach:

Das alles erscheint freilich bei Beethoven, diesem größten Erwählten des dynamischen, luziferischen Geistes, noch durchaus im Abstand, als bloße gespannte, heroische, synthetische, geistlich luziferische Vision und nicht in gesicherter christlicher Ontologie.⁵⁶³

[...] das Ziel ist ein Ankommen, der historische Beethoven steht dem „realen“ Bach näher als der historische Bach, die allmähliche Ueberein-

562 „Das ist, im Ganzen genommen, der dialektische Stufenbau, [...] ja die Aehnlichkeit ist insofern noch gesteigert, als der Untersatz auch in der Musik das kleine, entweder, bei Mozart, das natürliche oder, bei Bach, das bloß lyrisch christliche Ich aufzeigt, Während es dem Schlußsatz, der symphonischen Ereignisform vorbehalten ist, bei Beethoven, Wagner und Bruckner das dramatische und zuoberst, weiter Bach rezipierend, in einem utopischen Gebilde das ontologisch christliche Ich klanglich zu objektivieren.“ (Ebd., S. 62, Z. 9–20.)

„Was darum bei Beethoven zuerst auflebt und bei Wagner bis jetzt wenigstens kulminiert, das ist in erster Linie Bach als reich durchbrochener, polyphoner, vertikaler Harmonist, während allerdings letzthin die *lineare* Arbeit mittelst des *kammermusikalischen Teppichs* immer noch weit kräftiger, und das *Ontologische* mittelst des Palestrinensischen, seraphischen *Akkordteppichs* bei Wagner immer noch weit sinnfälliger einwirkt als mittelst des Teppichs der Bachschen Fuge, des lyrisch kontrapunktischen Gleichgewichts oder der schlechthinigen Gegenwart, den auch Wagner, aus letzthin mangelnder Reinheit, Christ-förmigkeit und Tiefe, nicht konstitutiv erfüllte [...]“ (Ebd., S. 98, Z. 22–32. Hervorhebungen im Original.)

563 Ebd., S. 82, Z. 11–14.

stimmung mit der alten Musik des Raums ist ein acte accessoire, ein gründliches Beethovensches Arbeitsergebnis, ein rein substanzieller, das vollendete System bekrönender Gnadenakt, und so bleibt der gesamte dramatische Kontrapunkt als Bereitungsort auch vor die letzte Musik, vor die Ontologie der Musik überhaupt gelegt.⁵⁶⁴

Diese inhaltlich durchaus unterschiedlichen Beispiele scheinen einen gleichartigen Gebrauch des Substantivs „Ontologie“ aufzuweisen: In beiden Fällen verwendet Bloch es im traditionellen Sinne, synonym zu dem Begriff einer bestimmten „Gegenstandslehre“, nicht aber zu dem einer allgemeinen „Lehre vom Seienden“.⁵⁶⁵ Wie sind also die Bloch'schen „seelischen Ontologien“ zu verstehen? Dazu ist zunächst noch ein Blick auf den zweiten Teil des Konzepts zu werfen, das „Seelische“. Die Begriffe des „Seelischen“ und der „Seele“ haben einen festen Platz in *Geist der Utopie* und finden an zahlreichen Stellen Anwendung. Bloch hält es für eine „phänomenologische Evidenz“, dass es einen unauslöschlichen Kern, eine „Seelensubstanz“ im Innern der Menschen gibt,⁵⁶⁶ welche er zusammen mit den wesentlichen Eigenschaften der von ihm postulierten Seele im Kapitel „Die echte Ideologie des Reiches“ erläutert:

Hier ruht ein Keim, der unzerstörbar ist, eben das verhüllte Ich, das Dunkel, die Frage, der Gehalt, *der Grund, das Zentrum all unserer Selbstbegegnung*, schattenhaft nicht minder noch Bewußtseinsakt wie als sich selbst

564 Ebd., S. 165, Z. 23–30.

565 Zu Blochs Gebrauch des Begriffs des „Seelischen“ und seinem Verständnis vom Konzept der „Seele“ im Zusammenhang mit der Utopie siehe in der vorl. Arbeit S. 279.

566 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 337. Blochs Annahme einer unauslöschbaren Seele erinnert an die Postulatenlehre Kants, in der Freiheit des Willens, die Unsterblichkeit der Seele sowie die Existenz Gottes als Voraussetzung für die Gültigkeit des moralischen Gesetzes postuliert werden müssen, aber nicht zu beweisen sind. (Vgl. Dieter Schönecker, *Kants Begriff transzendentaler und praktischer Freiheit* (= Kantstudien-Ergänzungshefte 149), Berlin 2005, S. 154 f.) Hans-Ernst Schiller beobachtet in Blochs Gesamtwerk, beginnend mit der Dissertation 1908 eine stetig fortschreitende Auseinandersetzung mit Kants Postulatenlehre, die er Schiller zufolge in Teilen für seine Zwecke modifiziert übernimmt. (Vgl. Hans-Ernst Schiller, Art. „Ethik“, in: *Bloch-Wörterbuch*, S. 102–131, hier S. 118–122.)

objektivieren wollender Bewußtseinsgegenstand, und doch der allerre-
alste Halt unserer Persönlichkeit.⁵⁶⁷

Die Seele ist demnach Innerstes der menschlichen Persönlichkeit, un-
auslöschlich und Basis der (phänomenologischen) Subjektivität – aber
zugleich im Dunkel des gelebten Augenblicks verborgen, somit Ziel der
Selbsterkenntnis und -verwirklichung. „Seelische Ontologien“ sind somit
interpretierbar als Gegenstandslehren, welche dieses phänomenologisch
reale Innere zur Grundlage haben. So ließe sich eine vervollständigte
Interpretation der Bloch'schen Quintessenz des Absatzes vorschlagen: Der
„Raum äußerster Realität“, der in der „transzendenten Oper“ in Form
eines „Mythos der Liebe oder der Heiligkeit“ verwirklicht sein kann – den
Bloch auch dem „Gnadendrama“ zuschreibt – existiert vollständig, aber
auch ausschließlich gemäß den Gesetzmäßigkeiten von Gegenstandsleh-
ren, welche das phänomenologisch Innerste des Subjekts zur Grundlage
haben und dem epischen allumfassenden „Weltschicksal“ nicht unterwor-
fen sind.⁵⁶⁸

Abschließend lässt sich die zweite These zum gebrauchten Ton in ihrer
Zweiteilung zusammengefasst darstellen:

2. Der gebrauchte Ton verwirklicht auf unterschiedliche Weise, je nach-
dem ob er bloß Sinnfälliges oder Sinnhaftes verwirklicht.
 - a. Sinnliche Verwirklichung erfordert eine in ihrer Intensität der
„Mehrstufigkeit der Realität“ der zu verwirklichenden Handlung
angepasste Vertonung.
 - b. Gelungene sinnhafte Vertonung, wie in der „transzendenten
Oper“, kann durch ihre Distanz zur dramatischen Bühnenhand-
lung über diese hinaus einen „Raum äußerster Realität“ verwirkli-
chen und Unmögliches möglich erscheinen lassen.

567 Bloch, *GdU-B*, S. 336, Z. 38–S. 337, Z. 4. Hervorhebungen im Original. In *GdU-C* ist zu-
sätzlich noch „[...] *Dunkel, die Frage, der Gehalt*, [...]“ kursiviert. (Ders., *GdU-C*, S. 314,
Z. 34–S. 315, Z. 1.)

568 Ebd., S. 124, Z. 6–14.

Dritte These zum gebrauchten Ton

Die Struktur der dritten These zum gebrauchten Ton entspricht dem Aufbau der ersten zwei Thesen, der Umfang ist allerdings erhöht. Auf zwei kurze, einleitende Absätze folgen drei längere, erläuternde Absätze. Im ersten Satz, der zugleich den ersten Absatz bildet, wird die These formuliert, im zweiten Satz die Begründung eingeleitet, welche dann in den längeren Absätzen in drei Schritten erfolgt. Um diese Systematik herzustellen, führte Bloch von *GdU-A* zu *GdU-B* vor allem zu Beginn des Abschnittes tiefgreifende Änderungen durch. Wie schon in den vorherigen Abschnitten erfolgte die formale Gliederung in mehrere Absätze erst in *GdU-B*. In der ersten Fassung ging Bloch nach einem einleitenden Absatz direkt in einen einzigen, großen begründenden Absatz über, in *GdU-B* formte er aus dem Beginn des langen Absatzes einen zweiten einleitenden Absatz und unterteilte den ausführlichen Absatz in drei sinnunterstützende Absätze.⁵⁶⁹ In *GdU-A* beginnt die dritte These zum gebrauchten Ton wie folgt:

¶ Es ist hier zum Anderen nicht allein so, daß die Tonfolge beliebig ist und einfach, wie es sich beim einzelnen und undramatischen Melos zeigte, der „Anschlag“, also diesmal der poetische Gebrauch schlechthin entscheidet, sondern der dramatische Ton dichtet weiter und setzt sogar einen selbsttätigen dramatischen Umriss, der freilich letzthin über das Wort hinauszielt. ¶ Das ist nicht ohne weiteres selbstverständlich und wurde mehrfach scharfsinnig bestritten. – Hier soll der Ton versuchen klein zu bleiben, er braucht nicht zu wachsen. So trennt Pfitzner durchaus das einzelne melodische Ausmalen von dem ganzen und begründenden Zug dichterischer Art.⁵⁷⁰

In *GdU-B* verkürzt und vereinfacht Bloch die Sätze, fügt das gliedernde Element des gesperrten „Zum Dritten“ ein und formt zwei Absätze:

¶ *Zum Dritten* aber setzt die mit uns innervierte Musik einen leisen handlungsmäßigen Zwang; der dramatische Ton „dichtet“ weiter und involviert sogar *einen selbsttätigen dramatischen Umriss*. ¶ Zwar, daß der Ton so weit

569 Einzüge in *GdU-A*: S. 169, Z. 33; S. 171, Z. 1. Einzüge in *GdU-B*: S.125, Z. 31; S. 127, Z. 3.

570 Bloch, *GdU-A*, S. 168, Z. 3–14.

ziehe, wurde mehrfach scharf bestritten. So trennt Pfitzner durchaus das einzelne melodische Ausmalen von dem ganzen und begründenden Zug dichterischer Art. ¶⁵⁷¹

Während in der ersten Fassung noch durch den „Anschlag“, das „Melos“ und weitere Erläuterungen die vorangegangenen Thesen und Abschnitte aufgegriffen werden, reduziert Bloch den Einleitungssatz der zweiten Fassung auf den sprachlich schlicht formulierten Kern seiner dritten These: dass der gebrauchte (und somit gehörte und beim Rezipienten mitinnervertete), „dramatische“ Ton selbst eine dramatische Wirkung einschlieÙe. Dass der unbegriffene „dramatische Umriss“ von der der textlichen Vorlage abzugrenzen ist (in *GdU-A*: „der freilich letzthin über das Wort hinauszielt“⁵⁷²), verdeutlicht die nun durch Anführungszeichen angezeigte Verwendung des Dichtens in einem übertragenen Sinn. Im zweiten Absatz führt Bloch eine Gegenposition zu seiner These ein, womit er systematisch deren Begründung einleitet. In den anschließenden längeren Absätzen erfolgt seine eigene Argumentation. Dabei greift Bloch das Argument der konstruierten Gegenposition auf verschiedenen Ebenen an. Einerseits attackiert er einzelne Prämissen, andererseits wendet er sich gemäß dem Prinzip der *Reductio ad absurdum* gegen weitere (meist implizite) Konklusionen, die aus dem Argument folgen; er nimmt den gegnerischen Standpunkt ein, um die Widersprüchlichkeit einiger seiner Aspekte aufzuzeigen, ihn damit zu widerlegen und so die eigene These zu bestätigen. Ausgangspunkt des von Bloch konstruierten gegnerischen Arguments ist die Position, dass die Fähigkeit des Tons, eigenständig dramatische Wirkung erzeugen zu können, *nicht* gegeben sei. Als Vertreter dieser Position, und somit „scharfen“ (*GdU-B*) bzw. „scharfsinnigen“ (*GdU-A*) Antagonisten seiner eigenen Position nennt Bloch Pfitzner, dem er zwar in weiten Teilen seiner ästhetischen Betrachtungen zur Oper beipflichtet, im Kern jedoch widerspricht.⁵⁷³ Blochs Auseinandersetzung mit der Gegenpositi-

571 Ders., *GdU-B*, S. 124, Z. 15–21. Hervorhebungen im Original.

572 Ders., *GdU-A*, S. 168, Z. 8 f.

573 Zu diesem Schluss kommt auch Reinhard Ermen in einer Untersuchung. (Vgl. Reinhard Ermen, „Eine feine, bunte Blume. Ernst Blochs Pfitznerlektüre und deren Niederschlag in ‚Geist der Utopie‘“, in: Hans Pfitzner-Gesellschaft e. V. (Hg.), *Mitteilungen der Hans*

on, vertreten durch Pfitzner, erfolgt dreischrittig: Im ersten Absatz stellt er Pfitzners Position dar, im zweiten erfolgt die Herausstellung des Widerspruchs, im dritten Absatz seine eigene Stellungnahme.

Von Pfitzner selbst, den Bloch nach seinen bisherigen Äußerungen zu schätzen scheint,⁵⁷⁴ kommen prinzipiell nur Schriften als Quelle für seine Zusammenfassung infrage, die dem Philosophen vor 1918 zugänglich waren, also vor Fertigstellung von *GdU-A*. Daher scheidet dessen 1920 erschienene, politisch gefärbte Polemik *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*⁵⁷⁵ aus. Viele seiner früher entstandenen, und zum Teil in der Zeitschrift *Süddeutsche Monatshefte* erschienenen, meist konservativ und antimodernistisch ausgeprägten Aufsätze zur Ästhetik der Oper erschienen bereits 1915 in dem Sammelband *Vom musikalischen Drama*. Dieser und die 1917 veröffentlichte kritische Replik auf Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* unter dem Titel *Futuristengefahr* könnten Bloch also bei seiner Darstellung von Pfitzners Position als Vorlage gedient haben. Schon Blochs erste Sätze im dritten Absatz geben einen entscheidenden Hinweis:

[...] wenn ich das Wesentliche einer musikalischen Arbeit angeben will, so werde ich das erste Thema pfeifen. Wenn ich aber das Wesentliche einer Dichtung erzählen soll, dann werde ich umgekehrt durchaus nicht den

Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge, Heft 46, München 1984, S. 37–41, hier S. 37 f.) Ermen gibt dort knapp die im Folgenden untersuchte Passage zu Pfitzners Operntheorie wieder, widmet sich aber vorrangig den, wie er feststellt, maßgeblich durch Pfitzner geprägten *Tristan*-Betrachtungen im *GdU*-Kapitel „Die transzendente Oper und ihr Objekt“.

574 Im Kapitel „Strauß, Mahler, Bruckner“ beschreibt Bloch ihn als „feine, bunte Blume“, in der Einleitung von „Zur Theorie der Musik“ merkt er an: „Die Opernfrage ist neuerdings vor allem durch Busoni, kritisch anregend auch durch Pfitzner wiederum zur Diskussion gestellt worden.“ (Bloch, *GdU-B*, S. 82, Z. 28 und S. 115, Z. 8 ff.)

575 Hans Pfitzner, *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*, München 1920. In der Schrift gibt Pfitzner unter nationalistischen und antisemitischen Parolen sowie Angriffen auf Vertreter wie Verfechter der „Neuen Musik“ der – in seinen Augen fatalen – Entwicklung der deutschen Musik eine Mitschuld an der politischen Entwicklung der vorangehenden Jahre.

ersten Satz zitieren, sondern die Grundzüge der Handlung oder den Plan des Ganzen berichten.⁵⁷⁶

Damit bezieht sich Bloch offenkundig auf Pfitzners 1908 entstandene Abhandlung „Zur Grundfrage der Operndichtung“, erschienen in *Vom musikalischen Drama*. Dort schreibt Pfitzner im dritten Teil des Abschnitts „Allgemeine Betrachtung“:

Wer sich von der praktischen Seite her die Wahrheit des oben aufgestellten Satzes klar machen will, stelle sich vor, er solle, so kurz es geht, jemanden, sowohl vom „Faust“ als von irgend einer Beethovenschen Sinfonie einen ungefähren Begriff geben. Zuverlässig würde er im ersten Falle nicht sagen „habe nun, ach, Philosophie“, sondern es bliebe ihm nichts übrig, als, so wenig auch damit gesagt wäre, die Grundzüge der Handlung oder die Idee des ganzen, zu berichten; wobei keine Stelle der Dichtung selbst zitiert zu werden brauchte. Im zweiten Falle würde er aber ebenso zuverlässig und unwillkürlich das erste Thema pfeifen, und nicht etwa von dem Bau, Inhalt oder Fortgang des Satzes etwas zu erzählen, was er übrigens gar nicht *könnte*, ohne vorher ein Thema anzugeben. Oder, um das Elementare des Gegensatzes noch anders zu beleuchten: Gerade so unsinnig, wie einem derjenige Komponist vorkäme, welcher sagte, er trüge eine Sonate oder Sinfonie im Kopf, zu der er aber noch kein einziges Thema hätte, erschiene einem derjenige Dichter, welcher Verse oder Sätze hinschreiben würde und sagen, das gäbe ein Drama, von dem er aber nicht wüßte, was darin vorgehe.⁵⁷⁷

Den letzten Satz übernimmt Bloch (ohne Kennzeichnung) wörtlich, mit der Anpassung des „wüßte“ zu Konjunktiv I und einer Ergänzung. Die gesamte Passage Pfitzners ist die Ausführung eines kurz zuvor getroffenen Postulats („des oben aufgestellten Satzes“) zum entscheidenden trennenden substanziellen Wesensmerkmal von Musikwerk und Dichtung:

576 Bloch, *GdU-B*, S. 124, Z. 21 ff.

577 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 105 f. Hervorhebung im Original.

Der große, elementare Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren besteht darin, daß ein jedes Dichtwerk seinem Wesen nach erst in seinem Verlaufe, vom ersten bis zum letzten Wort eine an sich ungreifbare Einheit (Konzeption, Handlung) darstellt, von der es ausgegangen ist. Während eine jede Komposition, ihrem Wesen nach, von einer sinnlich greifbaren, in sich schon vollendeten Einheit (Einfall, Thema) ausgeht, von der der Verlauf zehrt, oder deren er neue bringen muß. Gegenwart und Verlauf spielen in beiden Künsten verschiedene Rollen.⁵⁷⁸

Diesen „Unterschied zwischen allem Dichten und allem Komponieren“ führt Pfitzner im nachfolgenden Text weiter aus und untermauert ihn mit Beispielen. Blochs dritter Absatz der dritten These zum gebrauchten Ton ist im Wesentlichen eine Paraphrase dieser Ausführungen, immer wieder mit direkten Bezugnahmen und Zitaten versehen.⁵⁷⁹ Vom Beginn des Absatzes bis S. 125, Z. 3 gibt Bloch zunächst Pfitzners Theorie wieder, nach der beim Komponieren die „kleine, greifbare Einheit“⁵⁸⁰, der unmittelbare und ohne Weiteres vollendete melodische Einfall, Substanz und Ausgangspunkt ist, aus dem durch verarbeitende Zusammensetzung das Gesamtwerk entsteht. Demgegenüber, so Bloch, stehe nach Pfitzner die „große ungreifbare Einheit“⁵⁸¹ substantziell und „begründend“⁵⁸² am Beginn jeder dichterischen Arbeit, das umspannende dramatische Konzept, aus dem heraus sich der konkrete Text „verdichtet“⁵⁸³. Die Rückführung der Begriffe „Komponieren“ und „Dichten“ auf ihren wortwörtlichen Sinn sieht Pfitzner als wichtige Unterstützung seiner Position an. Nach der Wiedergabe der Theorie der zwei entgegengesetzten Wesen von Musik und Dichtung Pfitzners, welche dieser auf den Seiten 104–109 von „Zur Grundfrage der Operndichtung“ grundlegend skizziert, konzentriert sich Bloch ab S. 125, Z. 4 auf die Möglichkeit einer

578 Ebd., S. 104. Hervorhebung im Original.

579 Vermutlich erfolgt in *GdU-B*, S. 124, Z. 36 die Einfügung „nach Pfitzner“, um die Distanz zum wiedergegebenen Text zu wahren.

580 Bloch, *GdU-B*, S. 124, Z. 33 und Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 106.

581 Bloch, *GdU-B*, S. 124, Z. 39 und Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 106.

582 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 3.

583 Ebd., Z. 2 und Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 107.

gelungenen Verbindung der beiden Künste nach Pfitzner. Damit greift er dessen weiteren Ausführungen (zu Substanz und Akzidenz in Musik und Dichtung sowie dem Vergleich der Künste⁵⁸⁴) vor, auf die er sich danach passagenweise und in lockerer Reihenfolge wieder bezieht, wie auch auf das nachfolgende Kapitel Pfitzners, „II. Anwendung auf bekannte Werke“:

Wenn daher diese beiden so völlig verschiedenen Arbeitsweisen verbunden werden sollen, dann kann es nur insofern mit Gewinn geschehen, als das der einzelnen Kunstart allein angehörende Elementare betont und ergänzungsweise ausgeglichen wird.⁵⁸⁵

Tatsächlich sieht Pfitzner in der „neuen Kunstform [der] musikalisch-dramatische[n] Dichtung“⁵⁸⁶ – die Verteidigung des Dichters Richard Wagner gegen den „Vorwurf der Charlatanerie, des Dilettantismus“ – ist immerhin Ausgangspunkt seiner Abhandlung – aus ebendiesen Gründen die gelungene Verbindung der beiden Künste Musik und Dichtung verwirklicht:

Das Wesen des Musikdramas besteht darin, daß es von beiden Künsten nur *das* Element herausgreift, welches in diesem dritten Abschnitt als das von ihnen *allein* angehörende und daher wesentliche dargelegt worden ist, und auf diesen allen Wert, alle Verantwortung legt; zusieht, daß es *echt* ist. Es ist, wie wir wissen, hier die allgegenwärtige „dichterische Idee“ und dort der „musikalische Einfall“.⁵⁸⁷

Dementsprechend, so fasst Bloch Pfitzner zusammen, sei eine musikalisch-dichterische Verbindung genau dann musikalisch unbefriedigend umgesetzt, wenn die Musik danach strebe, dramatische Aufgaben zu übernehmen. Dichterisch mangelhaft sei sie hingegen, wenn die Textvorlage ihren Schwerpunkt zu sehr im Detail suche oder „als bloßes Gerüst zum Aufhängen von Duetten, Arien, und Ensemblesätzen die sachliche

584 Vgl. ebd., S. 109–112.

585 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 4–7.

586 Dieses und das folgende Zitat: Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 91.

587 Ebd., S. 113.

Begründung der Handlung verabsäumt⁵⁸⁸ – eine Formulierung, in der Bloch aus Pfitzners anschließendem Abschnitt „Anwendung auf bekannte Werke“ zitiert. Dort wird im Zusammenhang mit Schopenhauers Plädoyer für Vincenzo Bellinis Oper *Norma*⁵⁸⁹ deren Text als „elendes Gerüst zum Aufhängen von Duetten, Arien ec.“⁵⁹⁰ bezeichnet. Im Folgenden interpretiert Bloch in zwei Sätzen Pfitzners Vorstellung von den Rollen, welche die Künste im Musikdrama spielen sollen als eingeteilt in akzidentiell und substantziell:

Die eigentliche Sendung der Musik ist nach Pfitzner also, akzidentiell zu sein: sie hat auf selbständige Formenbildungen, auf den geschickt verteilten Kitt der sinfonischen Arbeit zu verzichten, die die ehemalige Trennung von Einfall und herkömmlichen Tuttisätzen zugunsten einer aus Einfall und Reflexion ununterscheidbar gemischten Einheitlichkeit des Ganzen aufgehoben hat.⁵⁹¹

Die Sendung der Poesie dagegen ist, substantiell zu sein: sie hat auf das sinnliche Einzelne zu verzichten, das heißt, der Musik Platz zu machen und dieser [...] sowohl die Stimmungsgrundlagen als auch die dramatische Begründung, Notwendigkeit und Schicksalsidee aus dem nur der Poesie zugänglichen Reich formhafter, komplexhafter Logik zu liefern.⁵⁹²

In beiden Aussagen bedient sich Bloch inhaltlich wie auch im Wortgebrauch einer breiten Auswahl Pfitzner'scher Textstellen, um dessen Position verknüpft darzustellen. So sind die Formulierung des „Verzichts“ auf „selbständige Formenbildung“ einerseits und „das sinnliche Einzelne“ andererseits direkt übernommen:

Wie wir Wagner kennen, bewegt sich das musikalische Drama auf den höchsten Spitzen der Künste, saugt aus beiden nur die feinsten Extrakte

588 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 10 f.

589 UA Mailand, 1831.

590 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 158.

591 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 11–17.

592 Ebd., Z. 19–25.

und ist bereit, auf alles ihnen unwesentliche, akzidentielle zu verzichten: Auf die sinnliche Einzelheit der Dichtung, auf die selbstständige Formenbildung der Musik; obwohl die Möglichkeit zur gelegentlichen Entfaltung auch dieser Seiten der Künste offengelassen ist.⁵⁹³

Für die Sätze zur „Sendung der Musik“ greift Bloch neben Stellen aus dem Abschnitt „Allgemeine Betrachtung“ maßgeblich eine Passage aus „Anwendung auf bekannte Werke“ auf, in der Pfitzner die nach seiner Theorie zwei verschiedenen Wesensarten der Musik – sinfonisch und dramatisch – voneinander abgrenzt. Die „Zweiteilung“ der Musik ist, wie dort zu sehen ist, ein wesentliches Element der Ästhetik Pfitzners:

[...] bisher konnte ich nur reden von Musik als Inspiration, Ausdruck, Moment, Gegenwart, vom „musikalischen Einfall“. Die Fähigkeit der Musik, Formen zu bilden, ich möchte sagen: ihr „Wille zur Symmetrie“ ist die andere Seite dieser Kunst [...]. Diese zwei Wesenseigenschaften sind an sich so fremd, daß sie fast wie zweierlei Künste anmuten, die verschiedene Begabung voraussetzen, und sich an verschiedene Organe der Rezeption wenden; so daß man in Bezug auf die Empfänglichkeit für Musik eine große Zweiteilung machen könnte: in solche, die einen ästhetischen Genuß an der Form, und andere die Sinn für die Qualität des Gedankens haben. Und wenn die Unterscheidung in Klassiker und Romantiker, in sinfonische und dramatische (oder lyrische) Naturen nicht eine rein äußerliche sein soll, so muß sie im Grunde auf die Neigung zu einer von jenen zwei Seiten der Musik zurückgeführt werden. Es ist hier nun nicht der Ort, die Frage nach der *Durchdringung* der beiden Wesenseigenschaften dieser Kunst (eine dritte gibt es nicht), auf der ja alles Komponieren beruht, gründlich zu untersuchen. Es darf nur soviel davon in die Betrachtung gezogen werden, als die angerührte Dimensionsfrage angeht.⁵⁹⁴

593 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 114. Hierin liegt auch der Angelpunkt für Pfitzners Verteidigung der Wagner'schen Dichtung. Wenn, so Pfitzner, ein gutes Musikdrama sich ausschließlich auf das Wesentliche der Teilkünste zu konzentrieren habe, seien sprachliche Feinheiten als akzidentielle Eigenschaften der Dichtkunst schlicht unnötig.

594 Ebd., S. 140 f. Hervorhebung im Original.

Der wichtige Unterschied liegt für Pfitzner im Umgang mit dem melodischen, motivischen Material:

Populär gesprochen könnte man sagen: Bei Sinfonischer Musik kommt es mehr auf die Verarbeitung der Motive an, bei der Oper mehr auf die Motive selbst.⁵⁹⁵

Die reflexive, zerlegende und neu zusammensetzende Verarbeitung von melodischen Einfällen (Motiven) hält er dabei für ein „musikalisches Gebilde von größerer Ausdehnung“ für unerlässlich – sie ist für ihn „musikalischer Kitt“, „Reflexions-Kitt“, der jedoch auf Kosten des verwendeten Materials zum Einsatz kommt, da in seinen Augen „ein musikalischer Einfall bei der Verarbeitung sein ursprüngliches Leben verliert, verändert, in Teile zerpfückt wird“.⁵⁹⁶ Ob ein Motiv als Rohmaterial für diesen Kitt geeignet ist, hängt für Pfitzner von der Qualität des Einfalls ab. Einen genialen Einfall nämlich, der eigenständig Bestand haben kann, hält er für unzertrennbar und somit ungeeignet: „Er gleicht einem edlen, zarten Tier, einem Schmetterling, der, wenn man ihm das geringste Leid antut, seiner Schönheit beraubt, verstümmelt oder tot ist.“⁵⁹⁷ Ein schlichtes Motiv hingegen sei für den Zweck der Formbildung angemessen. Als Beispiel führt Pfitzner Beethovens dritte Sinfonie an:

Es ist kein Zufall, daß der erste Satz der Eroica, den ich als den Mutter-schoß aller sinfonischen Kunst von da ab bis auf unsre Tage betrachte, zu seinem Hauptmotiv ein homophones, fast nichtssagendes Gebilde hat, welches, für sich allein stehend, kaum als Thema erkannt würde, aber desto geeigneter ist, oft und unter Veränderungen wiederzukehren, und überall hinpaßt; eine Tonfigur, welche sich in Teile zerlegen läßt, wie die Teile eines zerschnittenen Regenwurms einzeln weiterleben, ohne sich sonderlich vom Zustand der Zusammenfügtheit zu unterscheiden. Man halte hierzu, welchen Ausdruck zum Beispiel das kleine viertaktige e-moll-Thema im Durchführungsteil aufgeben müßte, wenn es zur Verarbeitung

595 Ebd., S. 144.

596 Ebd., S. 140.

597 Ebd., S. 142.

herangezogen würde, was denn auch nicht geschieht (die gelegentliche Loslösung der Unterstimme ist kaum zu rechnen).⁵⁹⁸

Beethoven nimmt für Pfitzner, wie er weiter ausführt, die Schlüsselrolle in der Auflösung des Gegensatzes der von ihm postulierten musikalischen Grundelemente Einfall und Form in der sinfonischen Musik ein:

Das Problem, welches Beethoven zu lösen hatte, als er damit rang, die Form zu erweitern, ihr mehr Freiheit, vor allem mehr Einheitlichkeit in sich zu geben, war im Grunde das: den früher leicht erkennbaren Kitt geschickter zu verteilen. Ohne ein Auf und Ab, ein Hervortretenlassen von Bedeutendem durch Abwechsellassen mit Unbedeutendem ist in keiner Kunst eine Form möglich. In der Musik wäre ein bloßes Aneinanderreihen von lauter herrlichen Einfällen ein Gegenteil von guter Form. Die Vor-Beethovensche Sinfonie ließ im großen und ganzen den Zwiespalt von Einfall und Form in naiv-ehrlicher Weise dadurch in Erscheinung treten, daß der musikalische Inhalt eines Satzes eigentlich aus zwei Einfällen, den Haupt-Themen, bestand, die von eingeständenermaßen untergeordneten Zwischen- und Schlußteilen, „Tutti's“, meistens im figurativen Charakter und gleichmäßigen Rhythmus, getrennt, respektiv verbunden wurden. Was sich nun bei seinen Vorgängern in den sogenannten Durchführungsteilen schüchtern hervorwagte: Das Auseinanderlegen der Themen in ihre Bestandteile, dehnte Beethoven auf den ganzen Satz aus; er schuf so das, was ich das „sinfonische Prinzip“ nennen möchte, und was darin besteht, keinen Teil eines Themas unbenutzt und unverarbeitet zu lassen und den notwendigen Kitt aus den Themen selbst zugunsten der Einheitlichkeit des Ganzen zu bestreiten [...].⁵⁹⁹

Aus ebendieser Passage stammen die zentralen Begriffe, die Bloch im Satz zur „Sendung der Musik“ zitiert: vom „geschickt verteilten Kitt“ und den „Tuttisätzen“ bis zur „Einheitlichkeit des Ganzen“.⁶⁰⁰ Es wird überdeutlich ersichtlich, dass seine Paraphrase Pfitzners auf dessen Theorie der Auf-

598 Ebd.

599 Ebd., S. 142 f.

600 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 13 f., 15 und 16 f.

lösung des Gegensatzes zwischen Einfall und Form in der sinfonischen Musik durch Beethoven zielt. Für Pfitzner selbst ist die Form in Musik akzidentiell. Dies sieht er darin bestätigt, dass musikalische Formen in der Musikgeschichte einem steten Wandel unterlägen, während die literarischen Grundformen des Lyrischen, Epischen und Dramatischen im Wesentlichen unverändert erhalten seien. Die Form stehe jeweils nur in dem Dienst des genialen melodischen Einfalls, weshalb eine beliebige Bandbreite entstehen, sich verändern und wieder verworfen werden könne. So sei, wie Bloch Pfitzner zitiert, „die Geschichte der Musikformen [...] die chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen.“⁶⁰¹ Dass daraus die Forderung nach Aufgabe eigenständiger Formgebung folge, gibt Bloch nicht ohne kritischen Unterton wieder. Es klingt an, dass er die Bevorzugung der „Trennung von Einfall und herkömmlichen Tuttisätzen“ gegenüber der „aus Einfall und Reflexion ununterscheidbar gemischten Einheitlichkeit des Ganzen“, wie sie aus dem „geschickt verteilten sinfonischen Kitt der sinfonischen Arbeit“ hervorgegangen ist, als Rückschritt sieht.⁶⁰²

Bloch weitet in seiner Paraphrase Pfitzners Verständnis des Akzidentiellen in der Form der Musik auf deren gesamte Bedeutung als Teil des Musikdramas aus. Als Gegenstück dazu erhebt er in den Sätzen zur „Sendung der Poesie“ das Substanzielle der Form, das Pfitzner der Dichtung zuschreibt, zur substanziellen Eigenschaft des Musikdramas. Dass die Form, der Verlauf einer Dichtung substanzielle Eigenschaft derselben sei, äußert Pfitzner explizit in „Allgemeine Betrachtungen“:

Wenn, wie ich sagte, die Dichtkunst ihrem Wesen nach, der Niederschlag einer Idee ist, die, um greifbar zu werden, eines gewissen Verlaufes bedarf, so kann dieser Verlauf, weil von der Idee abhängig, nicht akzidentell sein.⁶⁰³

Für das Musikdrama ist die Dichtung nach Blochs Interpretation Pfitzners substanziell, weil sie Notwendigkeiten in Handlung, Stimmung und Dra-

601 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 111 und Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 17 ff.

602 Ebd., Z. 13–17.

603 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 110.

matik erzeugt und damit begründend ist – was sich mit Pfitzners abschließender Konklusion deckt:⁶⁰⁴

Dagegen darf sich die musik-dramatische Konzeption in der primitivsten Weise niederschlagen; sie sieht nur auf die getreue, reine, alles, was nicht aus ihr fließt, ausscheidende Ausführung, auf die *Notwendigkeit* des zu geschehenden, zu äüßernden, *und setzt in diese Notwendigkeit [...] ihren Begriff der Dichtung*.⁶⁰⁵

Wie schon für die Darstellung der „Sendung der Musik“ im Musikdrama, greift Bloch auch für die Paraphrase der „Sendung der Poesie“ auf Pfitzners Text „Anwendung auf bekannte Werke“ zurück. Dort erläutert dieser die Bedeutung des „Symbolischen“ für das Musikdrama:

Es ist echt musikdramatisch: das, was im gesprochenen Drama durch lange Reden und Gedankenentwicklungen auszudrücken notwendig ist, durch ein *Symbol* zu geben. Dies Prinzip des Symbolisierens ist bei Wagner sozusagen in Permanenz erklärt; in einem Trank, einem Spruch, einem „Gralsgebiet“ konzentriert er jene gedanklichen Exkursionen und läßt so der Sinnfälligkeit, der Handlung, der *Musik* den Raum.⁶⁰⁶

Die poetische Verwendung von Symbolen ermöglicht der Musik nach Pfitzner, die in ihnen komprimiert enthaltenen Handlungselemente gemäß der durch die Dichtung geschaffenen Notwendigkeit umzusetzen.

Als aus Pfitzners Argumentation heraus folgerichtig bezeichnet Bloch am Schluss des Absatzes dessen Wendung gegen Franz Liszt und die Bevorzugung Robert Schumanns und Carl Maria von Webers *Freischütz*⁶⁰⁷. Tatsächlich findet sich die Gegenüberstellung Liszts und Schumanns im Kapitel „Zur Grundfrage der Operndichtung“:

604 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 19–25.

605 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 114 f. Hervorhebungen im Original.

606 Ebd., S. 18 f. Hervorhebung im Original.

607 Berlin/Mainz 1822. UA Berlin, 1821.

Es hat große geniale Komponisten gegeben, denen jegliche Begabung für Form abging, wie Weber, wie Schumann, aber niemals einen wirklich Großen, dem die individuelle Melodie gefehlt hätte. [...] Durch *sie* gehört auch jeder große Komponist, so tief und schwer er sei, der ganzen Welt, nicht nur seinem Fach an, ist wahrhaft populär. Was, wie man sieht, Liszt z. B., dem sie fehlt (allerdings nebenbei auch alles andere zum Komponisten) nie wird [...]. Während Schumann, der sie in erstaunlicher Intensität hat, trotzdem seine Aktien bei der gegenwärtigen Musikbörse sehr tief stehen, und trotz wirklicher Mängel seiner Natur, in vollster Frische *lebt*, und man sich ihn aus der deutschen Musik gar nicht herausdenken kann.⁶⁰⁸

Dem *Freischütz* widmete Pfitzner anlässlich einer Aufführung zu den Kölner Maifestspielen 1914 ein Geleitwort, das sich im Band *Vom musikalischen Drama* direkt nach dem Kapitel „Zur Grundfrage der Operndichtung“ befindet. Diesen Essay hatte Bloch möglicherweise bei seiner Anspielung an die bekannte übernatürliche Szene in der Wolfsschlucht im Sinn, denn dort wird die Szene zum Beispiel für Pfitzners Forderung authentischer Aufführung, begründet in dem Verhältnis zwischen Dichtung als Substanz und Musik als Akzidenz:

Wenn man ihn [den Freischütz] aber gibt, so ist meine Ansicht, daß man z. B. in der Wolfsschlucht jede szenische Angabe der Autoren auf das genaueste befolgen muß. Da darf nichts fehlen, aber auch nichts dazugemacht werden. Der allererste und gewichtigste Grund hierfür ist, daß alles, was vorgeschrieben ist, in der Musik lebendig erklingt, und für den, der zu hören die Gabe hat, genau ausgedrückt ist. Auge und Ohr müssen hier ein Gefühl werden. Wenn man also zu dem Flattern der Vögel, zu der das Gebüsch durchbrechenden Wildsau im Orchester, auf der Bühne etwas anders machen läßt, so ist die Musik lächerlich gemacht und höchst deplaciert.⁶⁰⁹

608 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 111 f. Hervorhebungen im Original.

609 Ebd., S. 203. Hervorhebungen im Original.

Nur wenn Musik (und Bühnenhandlung) akzidentiell aus der Substanz der Dichtung folgen, ist eine musikdramatische Aufführung in Pfitzners Augen wertvoll. Bloch beendet die Paraphrase Pfitzners, und damit den dritten Absatz der dritten These zum gebrauchten Ton, indem er die scheinbare Schlüssigkeit der wiedergegebenen Argumentation hervorhebt:

[Die] Grundfrage der Operndichtung ist gelöst, und Pfitzner sieht das gefährliche Ineinander des dramatisch erzeugenwollenden Musizierens in dem Begriff einer sowohl musikalisch wie poetisch elementaren, also spezifisch musikdramatischen Konzeption vermieden.⁶¹⁰

Damit gibt Bloch den Kern des Pfitzner'schen Ansatzes wieder. Die „neue“ Gattung des Musikdramas (dessen Ideal er zum ersten Mal in *Lohengrin* verwirklicht sieht⁶¹¹) bedient sich nach Pfitzner nur der substantiellen Elemente der Kunstformen Musik und Dichtung. Dadurch, so Bloch, sei nach Pfitzner im Musikdrama ein Involvieren eigenständiger Dramatik durch die Musik (als nicht substantielle Eigenschaft) nicht notwendig.

Das Argument Pfitzners, wie Bloch es nachzeichnet, lässt sich zusammengefasst darstellen:

- P1 Wesentliche substantielle Eigenschaft der Dichtung ($E_{d|x}$) ist es, als allgegenwärtig substantiell zu sein (Sx).
- P2 Wesentliche substantielle Eigenschaft der Musik ($E_{m|x}$) ist es, als bloß gegenwärtig akzidentiell zu sein (Ax).
- P3 Etwas ist eine vollkommene Oper (Vx), wenn es eine Oper ist (Ox) und die wesentlichen substantiellen Eigenschaften von Dichtung und Musik vereint.
- P4 Das Musikdrama (Mx) ist eine Oper und bedient sich mit der allgegenwärtigen dichterischen Idee des Substantiellen in der Dichtung und mit dem gegenwärtigen melodischen Einfall des Akzidentiellen in der Musik.
- K1 Das Musikdrama ist eine vollkommene Oper.

610 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 27–31.

611 Vgl. Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 122.

Formalisiert ergibt sich:

- P1 $\forall x(E_{dx} \rightarrow Sx)$
- P2 $\forall x(E_{mx} \rightarrow Ax)$
- P3 $\forall x((Ox \wedge E_{dx} \wedge E_{mx}) \rightarrow Vx)$
- P4 $\forall x(Mx \rightarrow (Ox \wedge Sx \wedge Ax))$
- K1 $\forall x(Mx \rightarrow Vx)$

Dank der durch die Implikation gegebenen transitiven Relation zwischen E_{dx} und Sx sowie E_{mx} und Ax lässt sich das Argument verkürzen. Vertauscht man zudem die übrigen zwei Prämissen, ergibt sich ein gut erkennbarer Kettenschluss:

- P1 $\forall x(Mx \rightarrow (Ox \wedge Sx \wedge Ax))$
- P2 $\forall x((Ox \wedge Sx \wedge Ax) \rightarrow Vx)$
- K1 $\forall x(Mx \rightarrow Vx)$

Eine Überprüfung per Wahrheitstabelle demonstriert die Gültigkeit des Arguments. Dafür wird der Übersichtlichkeit halber $(Ox \wedge Sx \wedge Ax)$ durch (Zx) substituiert:

Mx	Zx	Vx	$Mx \rightarrow Zx$	$Zx \rightarrow Vx$	$Mx \rightarrow Vx$
w	w	w	w	w	w
w	w	f	w	f	f
w	f	w	f	w	w
w	f	f	f	w	f
f	w	w	w	w	w
f	w	f	w	f	w
f	f	w	w	w	w
f	f	f	w	w	w

Tab. 8: In jedem Fall, in dem die Prämissen wahr sind, ist auch die Konklusion wahr. In mindestens einem Fall ist die Konklusion falsch. Dementsprechend ist das Argument gültig und nicht tautologisch.

Das Argument Pfitzners, so wie von Bloch wiedergegeben, ist also – wie jeder Kettenschluss dieser Form – gültig und nicht tautologisch. Dennoch zeigt das Argument entgegen Blochs Darstellung nicht unmittelbar, dass

Musik nicht selbsttätig dramatischen Umriss erzeugen oder einschließen kann. Es ist nicht Ziel des Schlusses, doch wird in der implizit gefolgerten zweiten Prämisse des verkürzten Arguments der entscheidende Punkt ersichtlich: dass im Wesen des Musikdramas und der vollkommenen Oper Musik nur Akzidenz, die Dichtung hingegen Substanz ist. Auch wenn Pfitzner innerhalb seines Aufsatzes also sein Missfallen gegenüber dem Versuch äußert, Musik selbstständig dramatisch oder formgebend wirken zu lassen, so folgt doch aus seinem Argument lediglich, dass der Einschluss oder das Erzeugen eines dramatischen Umrisses in Musik weder *notwendig* noch *hinreichend* für die durch das Musikdrama verkörperte vollkommene Oper ist, da nur deren substanzieller Bestandteil – die Dichtung – diesen allgegenwärtigen Umriss zur Verfügung stellen muss.

Nachdem Bloch im dritten Absatz Pfitzners Argumentation als (vermeintliche) Gegenposition zu seiner dritten These zum gebrauchten Ton präsentiert hat, setzt er im vierten Absatz dazu an, sie zu entkräften. Da er selbst das Argument Pfitzners als logisch gültigen Schluss paraphrasiert hat, greift er es nicht formal an, sondern inhaltlich. Er beginnt den Absatz mit partieller Zustimmung, aber letztlich entschiedenem Widerspruch gegen das zuvor dargestellte Argument Pfitzners und formuliert im zweiten Satz seinen Einwand, den er im nachfolgenden Absatz zu begründen sucht:

Vieles daran ist nun so richtig, als es scharfsinnig ist, und es ist merkwürdig, wie scharfsinnig oft das Falsche sein kann. Denn wäre es so, wie Pfitzner sagt, dann hätten gerade die kleinen und mittleren Meister am instinktsichersten, mit dem besten Einfall gearbeitet.⁶¹²

Dieses ist der erste von sieben Einwänden, die Bloch im Folgenden anbringt, um das Argument Pfitzners zu schwächen. Dazu wendet er sich zunächst einigen Annahmen der von ihm skizzierten Gegenposition zu. Er äußert, dass in der Musik „leeres, errechnetes Arbeiten und eine Hochstapelei, die sich Beethovenisch gibt“, vorkomme, wodurch „das thematische Gewebe nicht einmal Reflexion, sondern was die Tuttisätze

612 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 34 ff.

waren, nämlich Schablone geworden ist“,⁶¹³ womit er wohl der Ablehnung von Form als Selbstzweck zustimmt. Dabei bedient sich Bloch erneut des Pfitzner'schen Begriffssystems, sind doch die „Tuttsätze“ bei diesem die vor-Beethoven'sche Ausprägung der sinfonischen „Reflexion“ des melodischen Einfalls, und die daraus resultierenden überkommenen Formen bloße „Schablone“:

Grob gesprochen läßt sich das Verhältnis der alten Form zur neuen Form von unserem Gesichtspunkt aus als das der Schablone zur Reflexion bezeichnen.⁶¹⁴

Als nächstes räumt Bloch „gewichtige Einwände gegen die Beethovensche Art selber“ ein, „klanglos, liedlos, allzu arm an Stimmen zu werden und bei allem Schwung oft unorganisch zu kontrapunktieren“,⁶¹⁵ womit er sich, wie Pfitzner, gegen (selbst Beethoven'sche) Kompositionen wendet, in denen zu wenig melodischer Einfallreichtum herrsche. Zuletzt sieht er

[...] Pfitzner im Recht, wenn er manche tote Wagnerstelle anmerkt, in der das Rezitativ nichts zu sagen hat, weil auch der Text schwunglos bleibt, und in der das Leitmotiv nicht aus den rein symphonischen Gründen der Wiederkehr, sondern gedanklich als eine Art pädagogischen Orientierungspunkts in die Musik eingesetzt ist.⁶¹⁶

Damit stellt er sich hinter die Beobachtung Pfitzners, dass (selbst bei Wagner) „tote“ Stellen entstünden, wenn die Dichtung einerseits keine ihrer Funktion im Musikdrama entsprechende Notwendigkeit der Handlung und des Bühnengeschehens erzeuge, andererseits die Musik Verortung in der allgegenwärtigen, umspannenden Idee zu bieten versuche. Ein Beispiel dafür beschreibt Pfitzner in „Anwendung auf bekannte Werke“. Durch die fortwährende Verwendung des „Schwertmotivs“ in Wagners

613 Ebd., Z. 36–39.

614 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 143 f.

615 Bloch, *GdU-B*, S. 126, Z. 1 ff.

616 Ebd., Z. 3–8.

Ring-Musikdramen sieht Pfitzner es nach und nach zu bloßem sinfonischem Arbeitsmaterial degradiert:

Wenn zum Beispiel das sogenannte Schwertmotiv zum erstenmal auftritt, erscheint es in echt musikalischer Weise als Ausdruck eines Gefühls, eines Momentes. Durch das Sorgengewölk eines belasteten Gemütes bricht wie ein Sonnenstrahl ein rettender Gedanke; [...] und wenn das Motiv auch rein musikalisch an sich keineswegs schön noch vielsagend ist, so ist doch die ganze Stelle im Zusammenhang ungemein einleuchtend und erhebend. Auch kommt hier die Musik der Dichtung ganz zwanglos zu Hilfe, indem sie etwas ausdrückt, was die Dichtung gar nicht sagen könnte in dieser Situation, weil gerade *Worte* hier unangebracht, unmöglich wären. [...] Aber wir sind hier erst am Anfange einer Riesendichtung; und die oben geschilderte Situation ist zugleich ein höchst bedeutender Punkt in der Entwicklung des ganzen Dramas. Er darf der Erinnerung nicht verloren gehen; und jetzt wird auch das Motiv festgehalten. [...] Nun soll das Motiv überall mitgehen. Der Moment, dem es Leben einhauchte, ist vorbei, es soll nun zum *Begriff* der „Heldenschöpfung“ ja, des „Schwertes“ erstarren; und da es das nicht kann, wird es zu nichts, zu leeren Noten, es verliert sein musikalisches Leben, stirbt unter der Behandlung [...]. Es wird im Gefüge des Ganzen musikalischer Kitt.⁶¹⁷

Die Formulierung des Motivs, wie es „sein musikalisches Leben verliert“ und „stirbt“, legt nahe, dass Bloch auf diese Passage rekurriert. Auch inhaltlich besteht Deckung: Pfitzner beschreibt eine Degradierung des ursprünglich eigenständigen Motivs zu einer bloßen Orientierungshilfe, die stets die Erinnerung an einen unbestimmten, „hoffnungsreichen Gedanken“ und den Prozess der „Heldenschöpfung“, mit dem Schwert einhergehend wachrufen soll.⁶¹⁸

Bloch folgt also der von Pfitzner getroffenen Annahme, dass es „leeres, errechnetes Arbeiten“⁶¹⁹ in der Musik dort gebe, wo das melodische Material bloßer Zweck zur Formbildung sei, was nach Bloch passagen-

617 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 139 f. Hervorhebungen im Original.

618 Ebd., S. 140.

619 Bloch, *GdU-B*, S. 125, Z. 36–39.

weise sowohl bei Beethoven, als auch bei Wagner zu beobachten ist. Allerdings sieht er Pfitzner eine Konklusion aus dieser Annahme ziehen, der er widerspricht:

Wenn man daraus aber die Grenzgefahren zwischen Musik und Drama bestätigt sehen möchte, so gibt es hier doch die Korrektur, daß nicht Schumann oder Pfitzner oder ein anderes treuherziges, wenngleich höchst achtungswürdiges, der Inspiration wohlvertrautes Musizieren, bei dem jedoch die kurzen Augenblicke des Einfalls zum Einfall des kurzen Augenblicks pro domo zurechtgemacht werden, sondern allein Bruckner und Wagner diese „Schuld der Sonate an dem Ideal der Musik“ gutgemacht haben.⁶²⁰

Diese Formulierung Blochs lässt sich zum besseren Verständnis zerlegen und in ihren einzelnen Bestandteilen untersuchen. Sie besteht zunächst aus der Annahme einer Bestätigung der „Grenzgefahren zwischen Musik und Drama“. Diese Annahme stellt Bloch unmittelbar im Anschluss jedoch unter Vorbehalt („Korrektur“): Er wendet ein, dass die „Schuld der Sonate an dem Ideal der Musik“ gutgemacht“ worden sei, jedoch nicht von Schumann, Pfitzner und weiteren, sondern von Wagner und Bruckner. Pfitzners Diagnose von „Grenzgefahren zwischen Musik und Drama“ in „toten“ musikalischen Stellen lässt sich einem Abschnitt seiner „Anwendung auf bekannte Werke“ entnehmen:

Wie oft hat schon Wagners Lebenswerk [...] für alle Auswüchse unserer Zeit herhalten müssen! Scheint doch das Musikdrama so recht der Herd zu sein für alle Übergriffe und Vermischungen, alle Verwischungen der natürlichen Kunstgrenzen. Aber wenn ich selbst soeben mit vollem Bewußtsein von einer „Verwechslung der Funktionen“ im „Ring des Nibelungen“ (als einer Gefahr) gesprochen habe, so sollte gerade auch *diese* Erkenntnis dazu führen, jenes Werk nicht als Freibrief für alles Unkünstlerische, sondern als Bollwerk dagegen aufzufassen. Denn – und das ist für unsere Grundfrage die wichtigste Erkenntnis – wir stehen hier vor einer einmaligen, exzeptionellen Erscheinung, vor einem dichterischen „Muß“, vor einer künstlerischen Konzeption, die sich in ihrer Größe und

620 Ebd., S. 126, Z. 9–15.

notwendigen Ausgestaltung nur noch mit Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“ vergleichen läßt [...].⁶²¹

Der Schlüssel zum Verständnis von Blochs Vorbehalt der „Korrektur“, ist die Phrase von der „Schuld der Sonate an dem Ideal der Musik“.⁶²² Diese Phrase führt aus der Pfitzner'schen Ästhetik heraus und in die gedanklichen Sphären Blochs hinein. Eine Möglichkeit der Deutung dieser Phrase bietet ein Blick in den historischen Abschnitt der Musikphilosophie in *Geist der Utopie*, in das Kapitel „Beethoven, seine Form, sein Gegenstand und der Geist der Sonate“. Dort wird die Sonate von Bloch charakterisiert als eine maßgeblich von Beethoven geprägte Stufe der Musik, welche den ersten Teppich, den der Melodie und Lyrik, überkommt und ablöse. Ihre Überlegenheit wurzele in der Form, durch die sie sich von den schlichten, weniger komplexen Ordnungen der Lyrik des „vor sich Hinsingens“ und der Kammermusik des ersten Teppichs abhebe.⁶²³ Dennoch bleibe die Expressivität der Sonate unvollkommen, da sie *nur* noch der Form und der durch sie erzeugten Dramatik, aber nicht mehr der Melodie entspringe:

[...] es lebt in Sonate wie in Symphonie die gleiche organisch gegliederte Handlung, von der ja auch die Zeitgenossen glaubten, es sei eine verkappte Oper, wie denn die dramatische Aufbauregel Beethovenscher Symphonien in der Tat nicht zu leugnen ist. So treibt es sich hier also voran, aber der geschlossene Gesang stirbt, ohne daß der offene völlig auflebt.⁶²⁴

Auch eben diese der Sonate innewohnende Handlung und Dramatik selbst sieht Bloch allein in ihrem Aufbau, nicht aber in ihrer Melodik begründet:

621 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 152 f. Hervorhebung im Original. Der Bezug Pfitzners auf Schopenhauer (den er an anderen Stellen zitiert) ist bemerkenswert – spielt Schopenhauer doch auch für Blochs Musikphilosophie eine wesentliche Rolle. Mit der Schopenhauer'schen Ästhetik hat Bloch gewissermaßen eine gemeinsame Basis mit Pfitzner, was möglicherweise die intensive Auseinandersetzung erklärt.

622 Bloch, *GdU-B*, S. 126, Z. 10–15.

623 Ebd., S. 78 ff.

624 Ebd., S. 79, Z. 28–33. Bloch hat hier möglicherweise Anton Schindlers Beethoven-Biografie von 1860 im Sinn. Schindler schreibt über Beethovens Sonaten: „Daher Mancher

Aber das alles keimt aus einem anderen als dem Thema; es stammt aus weniger oder mehr, aus dem An- und Abschwellen der Erregung, aus Schwanken und Zaudern, Nachlassen, Erlöschen, Zweifeln, Aufsteigen und all den anderen dynamischen Ausdrucksmitteln [...]; es stammt aus dem *harmonisch-rhythmischen* Denken [...]. Es stammt aus der abstrakten Spannung der zwei Themen, als der beiden verschiedenen Zeugen eines dynamischen Zustands, als der zwei entgegengesetzten Prinzipien, und so werden bei Beethoven sowohl die Schätze der Durchführung wie die Mächtigkeit der Höhepunkte von einem neuen, beziehungsreichen *Nacheinander*, mithin von einem vergegenwärtigten, im Einzelnen vertikal gebauten Komplexen, von einem dazu ausgeprägt *dramatisch formbildenden Kontrapunkt* geboren.⁶²⁵

Für Bloch sind die Sonaten Beethovens von größter Bedeutung als Basis für die expressive Erfüllung nachfolgender Musik, und so verbildlicht er sie als „das große römische Reich [...], in dem Wagner und Bruckner geboren sind und allein dereinst der Prophet der Musik erscheinen kann.“⁶²⁶ Aber es fehle das „lyrische Melisma im trotzdem dramatischen Kontrapunkt“, und so bleibe „Beethoven auch wesentlich nur Umriß [...], noch ohne Fülle.“⁶²⁷ Ebendieser Umstand spiegelt sich möglicherweise in der Phrase der „Schuld der Sonate an dem Ideal der Musik“ wieder, die Bloch in seiner „Korrektur“ Pfitzners formuliert, seinem ersten Widerspruch gegen dessen Theorie im vierten Absatz der dritten These zum gebrauchten Ton: Die Erfüllung des Ideals der Musik, das formal von der Sonate geprägt wurde, stand in Hinblick auf melodische, lyrische Expressivität nach Bloch also noch aus. Damit erschließt sich der übrige Widerspruch. Nicht durch Pfitzner, Schumann oder andere, deren Kompositionen vor allem durch den genialen melodischen Einfall „pro domo“, also um seiner selbst

zu dem Ausspruch kam: die Sonaten Beethovens sind lauter verkappte Opern.“ (Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 196.)

625 Bloch, *GdU-B*, S. 80, Z. 19–38. Hervorhebungen im Original.

626 Ebd., S. 81, Z. 19–22.

627 Ebd., Z. 31 f. und 23 f.

willen, bestimmt sind, sieht Bloch diese „Schuld“ getilgt, sondern erst durch Bruckner und Wagner, die Form und Lyrik verbinden konnten.⁶²⁸

Blochs Widerspruch gegen Pfitzner lässt sich als sein zweiter Einwand gegen Pfitzner verstehen, dem noch vier (in *GdU-A*) beziehungsweise fünf (in *GdU-B*) weitere Einwände folgen. Den dritten Einwand verbindet Bloch mit dem vierten Einwand:

Es geht nicht an, irgendwie Beethoven zu überschlagen; und zudem, es gibt sowohl bei Bach wie auch bei Beethoven so etwas wie bewegungszeugende Einfälle, deren Durchführung durchaus schöpferisch und inspirativ ist: als eine Musik, die symphonischen Platz braucht und Weite, um diese Art Musik zu sein, und der schon die vorwärtstragende, einbezogene Zeit eine zeugende Gesamtvision mindestens des einzelnen Satzes, wenn nicht der ganzen Symphonie nahelegt.⁶²⁹

Der dritte Einwand liegt in der „Überschlagung“ Beethovens. Wie bereits gezeigt, ist für Bloch Beethovens zentrale Leistung die Erhebung der Sonate zur Basis der weiteren Entwicklung der Musik – und zwar aufgrund ihres Aufbaus, nicht des melodischen Einfalls. Daraus muss für Bloch folgen, dass Beethoven in Pfitzners Ästhetik des genialen melodischen Einfalls nicht die gebührende Anerkennung findet. Der vierte Einwand gegen Pfitzner besteht in Blochs Postulation, dass sowohl bei Bach, als auch bei Beethoven geniale Einfälle in der Verarbeitung, also Durchführung, des thematischen Materials liege – diese also nicht bloß als sinfonischer „Kitt“

628 Ebd., S. 126, Z. 9–15. Auch Ermen erkennt hier einen Einwand Blochs. Mit der Schuld der Sonate, so Ermen, „spielt Bloch auf das variierende Prinzip der Sonate an, das bei Wagner durch das stets variierte Leitmotiv, bei Bruckner durch die Sinfonie weiterentwickelt wird. Durch die Variation bekommt das Motiv so etwas wie eine Geschichte, der Einfall verändert im Gang durch die Sonate seine Farbe, seinen Charakter; Komponieren muß also nicht immer ‚Zusammensetzung von lauter Gegenwärten‘ sein, sondern kann auch allgegenwärtiges Erzählen einer Motivgeschichte sein.“ (Reinhard Ermen, *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986, S. 65.)

629 Bloch, *GdU-B*, S. 126, Z. 15–22.

Teil einer dem melodischen Einfall dienenden Formgestaltung seien, sondern im Rahmen einer „Gesamtvision“ für sich selbst stünden.⁶³⁰

In *GdU-B* fügt Bloch mit einem Zitat Carl Maria von Webers einen weiteren Einwand hinzu, der auf Pfitzners Rollenteilung von Dichtung und Musik in der Oper zielt:

Ja, selbst der Komponist des Freischütz und der von Pfitzner besonders einzeln und dezidiert melodisch gerühmten Wolfsschluchtmusik, selbst Weber fühlt sich so wenig mit Pfitzners Theorie einverstanden, daß er in einem Aphorismus recht symphonisch bemerkt: „Während dem Lesen eines Gedichtes drängt sich alles schneller der Seele vorüber; wenig Worte reichen hin, die Leidenschaften zu wechseln und zu bestimmen; nicht so kann der Komponist schalten, seine Sprache bedarf längerer Akzente, und der Uebergang vom einen Gefühle zum andern legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg.“⁶³¹

In der Tat nutzt Pfitzner die Wolfsschluchtszene in „Zur Grundfrage der Operndichtung“ als Beispiel für eine gelungene Vertonung, in der Musik ihrer Rolle der Verkörperung des akzidentiellen, Gegenwärtigen nachkomme. Hier sieht er zudem bestätigt, dass nicht formale Ausgestaltung, sondern melodischer Einfall die Größe einer Komposition bestimme:

Die singspielartige Primitivität, das ganze Kunstlose der Musik des „Freischütz“ müsste ja einen evidenten Rückschritt gegenüber vorausgehenden Opern ernsterer Art bedeuten [...]. Aber diese Not wird hier zur Tugend. Die Mission der Musik im Drama ist hier am reinsten ausgesprochen. Alles ist auf den *Einfall* gestellt, und die Qualität desselben ist das einzig

630 In *GdU-C* greift Bloch an dieser Stelle erneut auf das Beethoven-Kapitel zurück, streicht Bach, und betont den Selbstzweck der unter anderem durch den Gegensatz der Themen entstehenden Dramatik: „[...] und zudem, es gibt genau doch bei Beethoven höchst bewegungszeugende Einfälle und wie erst Durchführungen ihrer, deren dialektische Dramatik, aus der Spannung dieser Themen-,Einfälle‘ anhebend, rein dem Dramatischen dieser Musik selber angehören.“ (Ders., *GdU-C*, S. 137, Z. 37 – S. 138, Z. 4.)

631 Ders., *GdU-B*, S. 126, Z. 22–31.

Entscheidende. Die Wolfsschluchtmusik bietet für sich dieses Prinzip im kleinen Rahmen: Nichts durchgeführt, lauter Momente, aber was für welche! In diesem Werk ist die Musik nur Stimmung, nur Seele, sie schweigt bescheiden, wenn sie nicht alles sagen kann: Ein Triumph der inneren Kraft der „Musik als Einfall“.⁶³²

Das Zitat von Webers, dessen Bloch sich bedient, stammt aus einem 1810 verfassten Aufsatz über die Komposition *Colma. Ossianische Scene mit Clavier* von Ludwig Berger, in dem er dessen Vertonung einer französischen Fassung eines Gedichts aus James Macphersons „Ossianischen Gesängen“⁶³³ vor allem dafür lobt, die im Zitat genannten Schwierigkeiten angemessen überwunden zu haben.⁶³⁴ Mit der Behauptung, dass Dichtung gerade in der von Pfitzner als der Musik zugeschriebenen Domäne des affektiven Ausdrucks die Musik übertreffe, findet Bloch also tatsächlich Unterstützung für seinen Einspruch gegen Pfitzners strenge Rollenteilung von Musik und Dichtung bei eben dem Komponisten, den Pfitzner als Beispiel für seine Theorie der Rollenteilung gewählt hat.

Der nächste Einwand Blochs, in *GdU-A* wie auch in *GdU-B*, geht gegen Pfitzners Annahme, nach der das Ausbilden umfassender Formen, über „sinnlich greifbare Einheiten“⁶³⁵ hinaus, kein zentrales Wesensmerkmal der Musik ist, woraus die „Geschichte der Musikformen [...] als chronische Verlegenheit, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen“ resultiert. Dem entgegnet Bloch, dass seltener der zunehmende Bedarf, neue melodische Einfälle unterbringen zu müssen, für die Ablösung und Veränderung von Formen verantwortlich seien, sondern viel eher das Aufbrechen

632 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 145 f. Hervorhebung im Original.

633 Vollständig erschienen als James Macpherson, *The Works of Ossian the Son of Fingal*, Translated from the Galic Language by James Macpherson, London 1765. Macpherson stellte den Band als übersetzte Sammlung antiker keltischer Überlieferungen dar. Die Authentizität dieser Überlieferungen ist umstritten. (Siehe hierzu etwa Derick S. Thomson, *The Gaelic sources of Macpherson's Ossian* (= Aberdeen University Studies 130), Edinburgh 1952.)

634 Vgl. Max M. Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 3, Leipzig 1866, S. 22 f.

635 Dieses und das nachfolgende Zitat: Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 110 f.

hergebrachter Formen durch „symphonisches Fortspinnen“.⁶³⁶ Zuletzt richtet sich Bloch erneut gegen Pfitzners Theorie der Sonate als lediglich formalen Rahmen:

Und schließlich muß Pfitzners Nominalismus entgegnet werden, daß die Sonate und die ihr entsprechende Geburt des Wagnerdramas aus dem Geist der Symphonie nicht nur eine Hülse vorstellt, eine der nachträglichen, interessanten, chronischen Verlegenheiten, musikalisches Einfallsmaterial unterzubringen, sondern den völlig legitimen Leib eines eigenen Melos und seines ebenfalls zeugenden, inspirativen, dramatisch setzenden Kontrapunkts.⁶³⁷

Die Kategorisierung der Pfitzner'schen Theorie als „Nominalismus“ ist rätselhaft, da eine durch die Verwendung des Begriffs nahegelegte ontologische oder metaphysische Auseinandersetzung bei Pfitzner nicht erfolgt. Möglicherweise soll damit die Differenz zwischen Realität und (aus Blochs Sicht falscher) begrifflicher Beschreibung derselben durch Pfitzner zum Ausdruck gebracht werden. Oder aber Bloch unterstellt Pfitzner, der Realität Begrifflichkeiten aufzuzwingen, die dieser nicht gemäß sind. Der übrige Einwand ist schlicht und transparent: Für Bloch ist die Sonate nicht lediglich äußere Form zur „Unterbringung“ melodischen Materials, sondern auch Melodie und eigenständige Dramatik sind ihr eigene, substantielle Eigenschaften.

Es lassen sich in *GdU-B* also sieben Einwände (in *GdU-A* nur sechs) Blochs gegen Pfitzners Theorie zur „Grundfrage der Operndichtung“ voneinander abgrenzen, jeweils in Verbindung mit der (nicht immer explizit aufgegriffenen) Annahme, gegen die sie sich wenden:

1. Wenn Pfitzners Theorie stimmt, dann haben die kleineren und mittleren Meister am instinktsichersten und mit dem besten Einfall gearbeitet.
2. Wenn Pfitzners Theorie stimmt, dann hätten Pfitzner, Schumann oder andere, deren Kompositionen vor allem durch den

636 Bloch, *GdU-B*, S. 126, Z. 31–34.

637 Ebd., Z. 34 – S. 7, Z. 2.

genialen melodischen Einfall um seiner selbst willen bestimmt sind, das durch die Sonate angedeutete (aber nicht vollendete) Ideal der Musik erfüllt. Dies geschah jedoch durch Bruckner und Wagner, die Form und Lyrik verbinden konnten.

3. Wenn Pfitzners Theorie stimmt, ist Beethoven unbedeutend für das Musikdrama, weil seine herausragende Leistung in der Hervorbringung einer Form (der Sonate) besteht. Beethovens Bedeutung ist jedoch evident und kann nicht übergangen werden. [Wenn Pfitzners Theorie stimmt, dann existieren in der Verarbeitung thematischen Materials keine genialen Einfälle.] Bei Bach und Beethoven finden sich allerdings geniale Einfälle in der Verarbeitung thematischen Materials.
5. [Wenn Pfitzners Theorie stimmt, schafft im Musikdrama die Dichtung den übergeordneten dramatischen Zusammenhang, während Musik das Gegenwärtige, wie den Ausdruck von Affekt, sinnfällig macht.] Dichtung ist zum Ausdruck von Affekten besser geeignet als Musik.
6. Wenn Pfitzners Theorie stimmt, dann erzwingen immer neue melodische Einfälle die Entwicklung neuer musikalischer Formen. Die Entwicklung neuer musikalischer Formen wird jedoch vor allem durch Fortschritt in der Verarbeitung thematischen Materials notwendig.
7. Wenn Pfitzners Theorie stimmt, ist die Sonate lediglich äußere Form zur Unterbringung melodischer Einfälle. Melodie und eigenständige Dramatik sind jedoch ihr eigene, substantielle Eigenschaften.

Die Einwände Blochs greifen sowohl die Prämissen des von Bloch rekonstruierten Pfitzner'schen Arguments an, als auch weitere aus ihm zu folgernde Konklusionen. Anhand des weiter oben vorgestellten und untersuchten Arguments wird dies anschaulich:

- P1 Wesentliche substantielle Eigenschaft der Dichtung (E_{dx}) ist es, als allgegenwärtig substantiell zu sein (Sx).
- P2 Wesentliche substantielle Eigenschaft der Musik (E_{mx}) ist es, als bloß gegenwärtig akzidentell zu sein (Ax).

- P3 Etwas ist eine vollkommene Oper (Vx), wenn es eine Oper ist (Ox) und die wesentlichen substanziellen Eigenschaften von Dichtung und Musik vereint.
- P4 Das Musikdrama (Mx) ist eine Oper und bedient sich mit der allgegenwärtigen dichterischen Idee des Substanziellen in der Dichtung und mit dem gegenwärtigen melodischen Einfall des Akzidentiellen in der Musik.
- K1 Das Musikdrama ist eine vollkommene Oper.

Blochs Einwände 4, 5, 6 und 7 zielen auf die „ontologischen“ Prämissen 1 und 2 ab, deren Aussage oder Herleitung sie widersprechen. Gemäß Einwand 4 und 7 gibt es weitere substanzielle Eigenschaften von Musik, als bloß gegenwärtig akzidentiell zu sein. Einwand 5 stellt beide nach Pfitzner wesentlichen substanziellen Eigenschaften infrage, indem das Primat von Musik und Dichtung in der jeweiligen Eigenschaft angezweifelt wird. Einwand 6 richtet sich gegen den melodischen Einfall als Grund für das Akzidentielle der Form, aus dem Pfitzner wiederum das Akzidentielle der gesamten Kunstform Musik folgert.

Die Einwände 1, 2, und 3 hingegen befassen sich mit Folgerungen aus Pfitzners Argument. Einwand 3 geht – ergänzt man Blochs knappen Satz gedanklich wohlwollend – von der Konklusion aus, dass Beethoven, da seine wesentliche Errungenschaft im Vorantreiben des Akzidentiellen, nicht des Substanziellen der Musik (ihrer Form, nicht des melodischen Einfalls) bestehe, für die vollkommene Oper keine Rolle spiele. Der zweite Einwand ergänzt zunächst legitim – wenn man wie Bloch die „vollkommene Oper“ als das ausstehende Ideal der Musik einsetzt – den Schluss, dass Komponisten, die auf musikalischer Seite *ausschließlich* das Gegenwärtige (den melodischen Einfall) zum Gegenstand ihres Werkes machen, das ausstehende Ideal der Musik erfüllen können. Dennoch, so Bloch, sei dies nicht durch solche Komponisten, zu denen er Schumann und Pfitzner selbst zählt, geschehen, sondern durch Bruckner und Wagner, die darüber hinaus auch Allgegenwärtiges in der Musik verwirklichten. In diese Richtung scheint auch der unausgeführte erste Einwand zu weisen, wenn er nicht sogar eine (allerdings nicht explizit verknüpfte) Einheit mit dem zweiten Einwand bildet. In beiden Einwänden wirft Bloch die Frage auf, warum das Ideal der Musik – ein Konzept, das er offensichtlich mit

Pfitzner teilt – eben nicht von den Komponisten erreicht wurde, die nach Pfitzners Theorie durch ihre Konzentration auf das notwendige Substanzielle der Musik dafür am besten geeignet sein müssten.

Betrachtet man die Einwände Blochs in Hinsicht auf ihre Stichhaltigkeit, ergibt sich ein gemischtes Bild. Die Einwände, die auf Pfitzners ontologische Prämissen 1 und 2 abzielen (Einwände 4–7), führen unter Annahme inhaltlicher Richtigkeit dazu, dass das von Bloch wiedergegebene Pfitzner'sche Argument seine Funktion verliert: die entscheidenden Annahmen E_{mx} und E_{dx} werden negiert oder vertauscht. Die Einwände 1, 2 und 3 hingegen sind zwar scheinbar als *Reductio ad absurdum* angelegt, der dafür kennzeichnende aus ihnen notwendig resultierende logische Widerspruch im Argument bleibt jedoch aus. Grund dafür ist, dass nach Pfitzners Argument die Vereinigung der wesentlichen substanzialen Eigenschaften von Musik und Dichtung zwar eine notwendige Bedingung für eine vollkommene Oper ist, jedoch keine allein hinreichende – weshalb auch ein Konditional (und kein Bikonditional) Anwendung findet. Weitere akzidentielle wie substanziale Eigenschaften können ihr zu Eigen sein, so auch die Form, die Beethoven gemäß Bloch und Pfitzner durch die Sonate essenziell fortentwickelt hat. Auch wird damit nicht ausgeschlossen, dass Komponisten, die ihr Schaffen sowohl auf dem melodischen Einfall, als auch auf dem Fortspinnen der Form begründen, das Ideal der Musik vollenden können. So haben sie, logisch gesehen, die gleiche Ausgangsmöglichkeit, dieses Ziel zu erreichen, wie die Künstler, die nur auf Grundlage des melodischen Einfalls komponieren. Verlässt man die Strenge der Rekonstruktion des Arguments gemäß den klassischen Prinzipien von Bivalenz und Extensionalität, wie sie ja auch Bloch immerhin nicht explizit ausformuliert hat, bleiben auch seine in dieser Strenge nicht vollständig stringenten Einwände wirkungsvoll. Bloch weist auf die für ihn entscheidende Schwachstelle in Pfitzners theoretischem Gerüst hin: Dass dieses eben die Frage offen lässt, warum nicht die nach seiner Theorie dazu prädestinierten, die „Grenzgefahren“ von Musik und Dichtung umgehenden, Komponisten Pfitzner, Schumann oder Weber das Ideal der Musik erfüllten. Vielmehr solche, die den Grenzgefahren nicht nur nahe kamen, sondern ihnen auch erlagen, deren Musik so den zuvor postulierten „handlungsmäßigen Zwang“ vorweist.

Nachdem Bloch im dritten Absatz des dritten Satzes zum gebrauchten Ton am Beispiel Pfitzners eine Gegenposition zur von ihm postulierten eigenständigen Dramatik im Ton rekonstruiert hat, setzt er dieser Gegenposition im vierten Absatz also verschiedene Einwände entgegen, um seine eigene Position zu stärken. Im nachfolgenden fünften und letzten Absatz führt er nun seine Gedanken zur eigenständigen Dramatik des Tons aus. Dazu knüpft er zunächst an die vorigen Absätze an:

Darum, um das Rechte über die handlungsmäßige Kraft der Musik zu finden: hier zieht der Ton, wachsend im Flug, während das Wort nur fällt. Achtet man darauf, wie allein schon ein gutes Lied entsteht, so bemerkt man augenblicklich, wie wenig hier das Einzelne verlebendigt wird.⁶³⁸

Bloch kündigt sein Vorhaben in diesem Absatz an, die eigenständige Dramatik von Musik zu beleuchten, deren Herleitung und Beweis das Ziel der vorigen Absätze war. Er bekräftigt zunächst seine These, dass Musik nicht nur Gegenwärtiges verwirkliche, welches durch eine dramatische Textvorlage in einen allgegenwärtigen, Notwendigkeit erzeugenden Kontext gebettet sei. Diese These sieht er in (auskomponierten) Liedern bestätigt. Diesem Bereich der Komposition wendet er sich zunächst zu. Bei „Pfitzner selbst, bei Hugo Wolf, bei Bach, bei Wagner“ sei die Musik nicht lediglich Textvertontung und beschränkt darauf, „atomistisch aufzutreten“, sondern gekennzeichnet durch „ein Gerichtetsein auf das Wesentliche am Werk“,⁶³⁹ und zwar

dergestalt, daß nach der richtigen Bemerkung von Louis bei Hugo Wolf etwa das ganze Stück in einer überwiegend absolut musikalischen Entwicklung herausgesponnen wird, die nicht so sehr auf das Einzelne des Textes hält, als welche nun musikalisch umgesetzt und zur begleitenden Polyphonie dieser wesentlichen Gesamtstimmung auseinandergelegt wird.⁶⁴⁰

638 Ebd., S. 127, Z. 3–6.

639 Ebd., Z. 6–9.

640 Ebd., S. 9–16.

Die angedeutete „richtige“ Bemerkung stammt, den gebrauchten Begriffen nach, von Rudolf Louis, der 1909 das Buch *Die deutsche Musik der Gegenwart* veröffentlichte, in dem er – wie er im Vorwort anmerkte – „*Betrachtungen und Bekenntnisse*“ mit „einem gewissen *subjektiven Charakter*“ über Musik und Komponisten seiner Zeit verschriftlichte.⁶⁴¹ Der von Bloch wiedergegebene Gedanke findet sich dort allerdings nicht im Zusammenhang mit Hugo Wolf, sondern mit Max Reger:

Ja, noch mehr: in seltenen Fällen schliesst sich wie durch Zufall die Musik mit einem ihrer würdigen Texte wirklich einmal zu einem bruchlos ein-

641 Rudolf Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München, Leipzig 1909, S. 8 f. Hervorhebungen im Original.

An anderer Stelle zeigt sich Bloch keineswegs einverstanden mit Louis. Das „bodenlos gemeine Geschwätz vom Mahlerschen Jüdeln oder Scheintitanentum, mit dem sich die sonst alles genießenden Strohwinde vor der ihnen freilich artfremden Reinheit des Ernstfalls zurechtfinden“ (Bloch, *GdU-B*, S. 83, Z. 12 ff.), welches Bloch im Kapitel „Strauß, Mahler, Bruckner“ den Kritikern der seltenen Mahler-Aufführungen seiner Zeit vorwarf, ist offenbar an Louis adressiert. Dieser äußert sich im Kapitel „Symphonie und symphonische Dichtung“ von *Die deutsche Musik der Gegenwart* eindeutig antisemitisch zu Mahlers Musik:

„Aber sie ist mir widerlich, weil sie *jüdeln*. Das heisst: sie spricht musikalisches Deutsch, wenn ich so sagen darf, aber mit dem Akzent, mit dem Tonfall und vor allem auch mit der Geste des östlichen, des allzu östlichen Juden. Der Symphoniker Mahler bedient sich der Sprache Beethovens und Bruckners, Berlioz' und Wagners, Schuberts und der Wiener Volksmusik [...]. Aber dass er für die mit feineren Ohren Begabten mit jedem Satze, den er spricht, eine ähnliche Wirkung macht, wie wir sie erleben, wenn etwa ein Komiker des Budapester Orpheums ein Schillersches Gedicht rezitiert, und dass er selbst davon gar keine Ahnung hat, wie grotesk er sich in der Maske des deutschen Meisters ausnimmt, darauf beruht der innere Widerspruch, der den Mahlerschen Werken jenen Charakter des peinlich Unechten aufprägt [...]. Denn auch dem, den sie [Mahlers Musik] nicht gerade beleidigt, kann sie doch unmöglich etwas sagen, und man braucht von der künstlerischen Persönlichkeit Mahlers noch keineswegs abgestossen zu sein, um die völlige Leerheit und Nichtigkeit einer Kunst einzusehen, in der der Krampf eines ohnmächtigen Scheintitanentums sich auflöst in das platte Behagen an gemeiner Nähmädel-Sentimentalität,

heitlichen Ganzen und dann entstehen Gebilde (wie etwa die ganz wunderbare „Aeolsharfe“ von Lingg), die zum Bedeutendsten gehören, was die neueste Lyrik hervorgebracht hat. In solchen und ähnlichen Fällen beobachtet Reger ein Verfahren, das er (bewusst oder unbewusst) von J. S. Bach übernommen hat. Er geht da nämlich zunächst nicht eigentlich auf eine musikalische Gesamtinterpretation des Gedichtes aus, sondern irgend eine einzelne Vorstellung, die zu Anfang oder im Verlaufe des Gedichtes auftaucht, setzt sich ihm in einen musikalischen Gedanken um, aus dem er in mehr oder minder genauer *äusserer* Anpassung an das dichterische Wort, aber in *wesentlich* absolut musikalischer Entwicklung das ganze Stück herausspinnt.⁶⁴²

Die Wortwahl legt nahe, dass Bloch auf diese Stelle rekurriert, sie jedoch auf Wolf bezieht. Louis selbst erwähnt Wolf an dieser Stelle nur beiläufig, als Kontrast zu Reger, dem er nicht nur mangelhafte Gedichtvertonung mittels einer „bis zum Extrem der musikalischen ‚Interlinearübersetzung‘ gehende[n] Detailillustration jedes einzelnen dichterischen Gedankens und Wortes“⁶⁴³ vorwirft, sondern auch die Wahllosigkeit, mit der die Textvorlagen ausgewählt sind:

Dazu kommt dann noch, dass ebenso darin, *wie* Reger seine Texte komponiert, als vor allem auch darin, *was* er komponiert, die völlige geistige Unkultur dieses grossen Musikers in wahrhaft erschreckender Weise sich offenbart. Ja noch mehr: Reger ermangelt in Sachen des poetischen und literarischen Geschmacks nicht nur jeglicher *Bildung*, sondern auch jeden instinktiven Gefühls für das, was dichterisch gut oder überhaupt nur dichterisch *möglich* ist. Ein Schubert war gewiss oft skrupellos in der Wahl seiner Texte, aber er ist in dieser Beziehung ein Hugo Wolf gegenüber Reger,

und wo die kindliche, um nicht zu sagen: kindische, Freude an billigen Instrumentationswitz, die noch nicht einmal immer gut klingen, sich den Anschein geben möchte, als ob ein zweiter Berlioz erstanden sei [...].“ (Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 182 f. Hervorhebung im Original.)

642 Ebd., S. 233. Hervorhebungen im Original.

643 Ebd., S. 232.

der schlechterdings *alles* komponiert, was ihm unter die Finger kommt,
– gelegentlich (so möchte man witzeln!) sogar einmal Gutes.⁶⁴⁴

In Louis' Abhandlung findet Wolf häufig Erwähnung als bedeutender Komponist in der Sukzession Wagners. Louis hebt Wolfs Genialität stets hervor, auch wenn er ihm in bestimmten Gebieten, etwa der Oper und sinfonischen Kompositionen Mängel attestiert.⁶⁴⁵ Besonders wichtig ist Wolf für Louis allerdings als Liedkomponist. Dem „Richard Wagner des Liedes“ schreibt er unter seinen Zeitgenossen eine hervorgehobene Rolle in der Vertonung von Gedichten zu: hierin habe er „die vollendete Harmonie zwischen Dichter und Musiker, jene höchstgesteigerte Annäherung an das Ideal einer bruchlosen Vereinigung von Wort und Ton“ erreicht.⁶⁴⁶ Grund dafür sei, dass ihre Musik nicht für sich stehe, sondern die Dichtung, gemäß der Deutung des Komponisten subjektiv interpretiert. Damit sieht Louis Wolfs Ansatz als Gegenpol zu einer Entwicklung der Liedkomposition, die er von Schubert ausgehend in einer Linie über

644 Ebd. Hervorhebungen im Original. Bemerkenswert ist die Abneigung gegen Reger, die Bloch und Louis teilen. Louis erkennt einerseits die kompositorischen Fähigkeiten Regers an, kritisiert andererseits seine Wahllosigkeit in der Auswahl von Textvorlagen zur Vertonung sowie die Art der musikalischen Umsetzung. Beides sind nach Louis die Folgen der mangelnden Bildung und „geistigen Unkultur“ Regers. Bloch fällt in *Geist der Utopie* ein vergleichbares Urteil über Reger, das in seiner Ähnlichkeit ein weiteres Indiz dafür ist, dass Louis' Abhandlung Bloch inspiriert hat: „Pfitzner, eine feine, bunte Blume, Reger, ein leeres, gefährliches Können und eine Lüge dazu. Er weiß nicht recht, ungebildet wie er schon ist, ob er Walzer oder Passacaglien schreiben soll, ob er die Toteninsel oder den hundersten [sic] Psalm zu vertonen hat.“ (Bloch, *GdU-B*, S. 82, Z. 27–31.) Wie Bloch stellt auch Louis Reger und Pfitzner in einen Zusammenhang. Direkt im Anschluss an seine Betrachtungen zu Reger widmet Louis sich ausführlich Pfitzner und dessen Idee des „musikalischen Einfalls“. Er merkt dabei an, dass Pfitzner selbst nicht stets dem eigenen Ideal gefolgt sei: Die Komposition *An den Mond* etwa baue thematisch nicht auf einem Einfall, sondern auf einer „auf dem Wege der Reflexion gewonnen motivische[n] Konstruktion“, in diesem Fall einer Ganztonleiter, auf. (Louis, *Die deutsche Musik der Gegenwart*, S. 235.)

645 Vgl. ebd., S. 50, 73 ff. und 187.

646 Ebd., S. 216.

Schumann bis hin zu Brahms konstituiert sieht, welche den Text nur als Mittel zum Selbstzweck der Musik nutzbar macht:

Die andere Richtung kulminiert dagegen bei Hugo Wolf in einer Tendenz, die das zu vertonende Poem als „*Dichtung*“ im eminenten Sinne des Wortes ansieht. Diese Dichtung möglichst erschöpfend zu interpretieren, durch die der Tonsprache zur Verfügung stehenden Hilfsmittel alles herauszuholen, was der Dichter nicht geradezu mit Worten sagen konnte und dem ästhetischen Gefühlsverständnis des zwischen den Zeilen Lesenden überlassen musste, das ist der Zweck der Musik, die hier durchaus im Dienst des Dichters steht, sich ihm bis ins einzelste hinein anschmiegt und sich unterordnet, gelegentlich wohl bis zur Verleugnung ihrer eigenen Natur.⁶⁴⁷

Eine solche subjektive Interpretation erfordere jedoch Einfühlungsvermögen des Komponisten in das zu vertonende Gedicht – und in dessen Dichter. Hierin ist für Louis die bedächtige Auswahl der vertonten Gedichte Wolfs begründet, welche er durch den Vergleich mit Schubert ausdrückte, mit dem er die Wahllosigkeit Regers in seiner Auswahl illustriert. Für Louis ist Wolfs Ansatz der Gedichtvertonung wegbereitend für eine moderne, idealtypische Verbindung von Dichtung und Musik:

Die sorgsamere Beachtung des Dichterwortes, die innigere Anschmiegung an den Text und die Bemühung dem vertonten Poeten in jeder Weise, in der Einzelausführung nicht minder wie in der Grundstimmung gerecht zu werden, das war das, was die modernen Liederkomponisten zu Leistungen befähigte, die dem Ideale des lyrischen Wort-Tongedichts prinzipiell so viel näher kamen als die besten Leistungen früherer Zeiten; es war aber auch das, was, einseitig weiter verfolgt, die Gefahr einer Abirring des Liedes ins „Literarische“ heraufbeschwören musste.⁶⁴⁸

Unter diesen „modernen Liederkomponisten“ wiederum hebt Louis Pfitzner und Reger hervor, denen er sich auch im Detail widmet. Mit der schon

647 Ebd., S. 212. Hervorhebung im Original.

648 Ebd., S. 229 f.

untersuchten Passage Louis' zu Reger schließt sich so der Kreis zu Bloch: Die „Bemerkung von Louis bei Hugo Wolf“⁶⁴⁹ bezieht sich bei Louis zwar nicht auf Wolf, sondern auf Reger, offenbart diesen jedoch als maßgeblich von Wolf beeinflusst. Das Verfahren, das Louis Bloch zufolge Wolf unterstellt, welches er aber tatsächlich Reger attestiert, geht also (nach Louis) letztlich zumindest auf Wolf zurück.

Bloch bestätigt, dass in dem bei Pfitzner, Wolf, Bach und Wagner zu beobachtenden „Gerichtetsein auf das Wesentliche am Werk“ durch eine unabhängige musikalische Vertonung der „Grundstimmung“, die sich nicht in der Umsetzung von Details verliere, nach wie vor eine „Grenze“ zwischen Musik und Dichtung im Pfitzner'schen Sinne zu erkennen sei.⁶⁵⁰ Er sieht die Seitenverteilung von Musik und Dichtung an dieser Grenze in diesem Falle allerdings vertauscht: Die Musik zeige „eine deutliche Beziehung auf das Ganze, in das nun die Dichtung des Lieds oder auch der Oper umgekehrt ihr Einzelnes einzusetzen hat.“⁶⁵¹ Die Musik verwirklicht hier also nach Bloch – ganz entgegengesetzt zu Pfitzners Ideal – das Allgegenwärtige, die Dichtung hingegen das Gegenwärtige. Als Beispiel für besonders kontrastreiche Vertonung unterschiedlicher „Grundstimmung“ führt er die Oper *Palestrina* von Pfitzner selbst an, in der „den lyrischen Visionen des ersten Akts“ der „bloß streitsüchtige Kontrapunkt der Konzilszene des zweiten Akts“ mit großem „Stilunterschied“ gegenüberstehe.⁶⁵² Bloch spielt hier wohl einerseits auf die sechste Szene des zweiten Aufzugs an, in der dem Protagonisten Palestrina in einer Vision seine verstorbene Frau Lukrezia sowie Engel erscheinen, welche ihm die Grundzüge seiner zu komponierenden Messe singend eingeben. Der Gesang der Szene ist polyfon angelegt, die Begleitung ist über weite Strecken homophon, ihre Homophonie wird jedoch häufig von melodischen, polyfonen Pas-

649 Bloch, *GdU-B*, S. 127, Z. 10.

650 Ebd., Z. 9–17.

651 Ebd., Z. 17 ff.

652 Ebd., Z. 19–22. Zusammen etwa mit Paul Hindemiths *Mathis der Maler* (1935) und Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* (1926) zählt Pfitzners *Palestrina* zu den zentralen Künstleropern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. (Vgl. Claire Taylor-Jay, *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, Farnham 2004, S. 1.)

sagen einzelner Instrumente oder Instrumentengruppen durchbrochen.⁶⁵³ Die verschiedenen, im *legato* ineinander übergehenden, teilweise polyfon angelegten Melodielinien ergänzen sich harmonisch, was Bloch möglicherweise als „lyrisch“ empfindet. Höhepunkt der von Bloch beschriebenen Lyrik ist womöglich das Erscheinen der Lucrezia, währenddessen die Violinen über akkordischen Liegetönen und Harfen-Arpeggien in *piano* das Lucrezia-Motiv ausbreiten.⁶⁵⁴ Dieser musikalischen Gestaltung stellt Bloch andererseits den „streitsüchtigen Kontrapunkt der Konzilszene“ gegenüber, mit der er sich wahrscheinlich auf den Streit der Konzilsteilnehmer im zweiten Akt (fünfte Szene) und die daraus resultierende gewaltsame Auseinandersetzung (siebte Szene) bezieht. Tatsächlich ist der Disput der Konzilsteilnehmer über weite Teile kontrapunktisch vertont. Dabei nehmen Chromatik und Dissonanz mit der Zuspitzung des Konflikts in Anzahl und Schärfe der Wortmeldungen zu.⁶⁵⁵ Pfitzner zeichnet so die sich steigende Erregung der Szene musikalisch nach.

Doch nicht nur deutliche Kontrastierung von Zuständen des „Gemüts“ – wie er es den gegenübergestellten Szenen aus *Palestrina* attestiert – vermag Musik nach Bloch zu leisten, sondern ihr Gegenstand können auch die „Mystik der *Reise* und der *Zeit*“ sein, also der räumlichen Bewegung und des zeitlichen Ablaufs.⁶⁵⁶ Damit kommt Bloch zum Kern seiner These, die seinem dritten Satz zum gebrauchten Ton zugrunde liegt:

653 Hans Pfitzner, *Palestrina. Eine musikalische Legende in drei Akten. Partitur*, Mainz o. J. [Erstdruck 1916], S. 228–255. Zu Beginn der Szene etwa werden der 1. Engel und der kurz darauf imitatorisch einsetzende Palestrina zunächst mit homofonen Liegetönen in Streichern, Holz- und einigen Blechbläsern sowie Arpeggien in den Harfen begleitet (S. 228, T. 8 – S. 229, T. 4). Palestrinas weiterem Gesang sind daraufhin erst homofone achteltriolische Streicher- und Holzbläserbewegungen unterlegt (S. 230, T. 1 – S. 231, T. 3), aus denen erst einzelne (Klarinette I und Solo-Cello), dann weitere Instrumente (Horn I, Bassklarinetten, Oboe, Viola) mit eigenen Melodielinien ausscheren (S. 231, T. 2–6), bis das homofone Grundgerüst vollständig aufgelöst ist (S. 231, T. 6). Mit dem versetzten Einsatz des 2. und 3. Engels kehrt die Begleitung zur Homophonie zurück (S. 232, T. 2).

654 Ebd., S. 236, T. 7 – S. 238, T. 3.

655 Vgl. ebd., S. 462, T. 2 – S. 522, T. 4.

656 Bloch, *GdU-B*, S. 127, Z. 23–24. Hervorhebungen im Original.

So wenig man also auch die handlungssetzende Kraft symphonischer Begleitung inhaltlich überschätzen darf, so gewiß gibt es hier doch vom *Fidelio* an einen leisen direkten Zwang, der mittelst der melismatisch-symphonischen Bewegtheit nicht nur der Handlung nachfolgt, sondern selber Handlung, noch unbestimmte, namenlose Handlung, die Luft, das Tempo, die Stimmung, den Bogen, das Niveau, den dunklen, zuckenden, überbewußten, zauberhaften, mythischen Hintergrund der Handlung erzeugt, in die sich nun, einzeln beliebig, insgesamt gebunden, die Bühnensinnliche Anwendung und gleichsam nur im Unteren nachsprechende textliche „Begründung“ einzusetzen hat.⁶⁵⁷

Auch wenn die Musik nach Bloch also kaum Einfluss auf den Inhalt einer Handlung hat, ruft sie doch (zumindest seit Beethovens *Fidelio*) die Notwendigkeit des aus dem Inhalt der Handlung resultierenden einzelnen Bühnengeschehens, der „einzeln beliebigen Bühnensinnlichen Anwendung“ hervor – und damit den hintergründigen⁶⁵⁸ *Zwang*, der die Handlung fortschreiten lässt. Die Rolle des Texts in diesem Gefüge ist die der „Begründung“, und die verwendeten Anführungszeichen vollenden geradezu sprachanalytisch den von Bloch herbeigeführten Bedeutungswandel des Begriffs der „Begründung“: Bei Pfitzner noch als Notwendigkeit erzeugender Grund der Handlung, wird sie bei Bloch zu einer der durch Musik erzeugten Notwendigkeit untergeordneten, nachträglichen handlungsmäßigen Explikation dieser Notwendigkeit. Im Licht seiner nun ausgeführten dritten These zum gebrauchten Ton wendet sich Bloch zum Schluss des Absatzes den Kriterien von guten oder schlechten Textvorlagen zur Vertonung zu, ganz in Anlehnung an Pfitzner, der ebensolche Überlegungen anstellte. In dieser Sache kommt Bloch wieder mit Pfitzner überein. Er folgt Pfitzner, der – sich wiederum auf Wagner berufend – den „unausrottbaren Unfug des Herrichtens von Meisterwerken der Li-

657 Ebd., Z. 24–33.

658 Der Aspekt des Hintergründigen ist wichtig. Bloch präziserte die Passage von *GdU-A* zu *GdU-B*: In *GdU-A* ist statt vom „dunklen, zuckenden, überbewußten, zauberhaften, mythischen Hintergrund der Handlung“ noch schlicht vom „Mythos der Handlung“ die Rede. (Bloch, *GdU-A*, S. 171, Z. 31–34.)

teratur, zumal der dramatischen, zu Opern⁶⁵⁹ beklagt und dafür nicht zuletzt *Otello* anführt, Verdis Vertonung des Shakespeareschen *Othello*.⁶⁶⁰ Auch für Bloch ist ein hochwertiges, „vollendet geformtes Drama“ nicht als Opernvorlage geeignet. Während dies bei Pfitzner jedoch auf die für gelingendes Musikdrama notwendige Trennung von Inhalt und Form zurückzuführen ist, die er bei hochwertiger Dichtung für unmöglich hält, liegt der Grund für Bloch darin, dass in einem „vollendeten“ Drama bereits ein eigenständiger dramatischer Zwang vorhanden ist. Denn „die eigene Fülle, prinzipiell auch die geheimnisvollere Tiefe des Musikdramas“ ertrage, so Bloch, „keine rein poetisch, selbst nicht in Shakespeares poetischem Ausmaß geformte Dramatik“. ⁶⁶¹ In Kooperation zwischen Dichter und Komponisten entstandene Bearbeitungen, wie die Bühnenwerke Hofmannsthals für die Strauss'schen Opernfassungen, oder aber Dichtungen, die wie Wagners Werke nach der Musik („secundum rem musicalem“⁶⁶²) verfasst sind, können sich nach Bloch hingegen dem musikalisch erzeugten dramatischen Zwang beugen und sind dadurch als Vorlagen für Vertonungen besser geeignet.⁶⁶³

Die dritte These zum gebrauchten Ton lässt sich nach den angestellten Untersuchungen abschließend pointiert formulieren:

3. Der gebrauchte Ton erzeugt einen *selbstständigen* dramatischen Zwang, bis hin zu einer umfassenden Dramatik, der im Musikdrama die übrigen Künste untergeordnet sind.

Vierte These zum gebrauchten Ton

Im Aufbau gleicht die vierte These zum gebrauchten Ton den vorangegangenen Thesen, ist jedoch die umfänglichste. Wie die vorangegangenen

659 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 158 f.

660 Vgl. ebd., S. 159–162.

661 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 1–4.

662 Ebd., S. 127, Z. 38.

663 Vgl. ebd., Z. 33 – S. 128, Z. 4. In *GdU-C* dient Bloch an dieser Stelle statt Shakespeares *Othello* Schillers *Kabale und Liebe* (Mannheim 1784) als Beispiel für eine ungeeignete

Thesen unterlag sie stellenweise von *GdU-A* zu *GdU-B* starken Veränderungen, die Aufbau und Inhalt betreffen. Die auffälligsten Abwandlungen bestehen in der Einfügung von Absätzen, welche die inhaltliche Gliederung stützen, sowie der umgestalteten Einleitung, durch welche die Passage den vorangehenden angeglichen wird. Dadurch wird die Systematik des gesamten Sinnabschnitts sichtbar. In *GdU-B* folgen so auf zwei kurze, einleitende Absätze drei längere, ausführende Absätze. Der erste einleitende Absatz wurde dabei vollständig neu verfasst, der zweite wurde von einer späteren Textstelle aus *GdU-A* mit einigen Änderungen an diese Position verschoben. So beginnt der Abschnitt in *GdU-A*:

¶ Damit ist nun freilich das Wort überhaupt getroffen und ein echtes Versagen sichtbar. Es ist nicht grundlos, daß hier alles zu hoch gerät, daß in der Oper noch der ärmste Schiffer mit goldenem Ruder rudert.⁶⁶⁴

In *GdU-B* folgt die Einleitung der systematisierten Struktur der vorhergehenden Sinnabschnitte:

¶ Zum *Vierten* aber wird dieser Art durch das von uns an Klingende, durch den subjektiv durchbluteten Ton sogar noch das sprechbar Ganze der Handlung mystisch überholt. ¶ Das schlechte Wort ist an sich schon leicht zu stören. Es ist überflüssig und macht sich dem Ton gegenüber, den es klären, dessen Stimmung es ausatmen will, lächerlich, wo es sich nur zeigt. ¶ Erst recht ist nicht grundlos, daß, gesungen, fast alles zu hoch gerät, daß in der Oper noch der ärmste Schiffer mit goldenem Ruder rudert.⁶⁶⁵

Der Satz, der den zweiten Absatz bildet, findet sich in *GdU-A* zu Anfang des zweiten ausführenden Sinnabschnitts, dessen Beginn dort nur durch einen Geviertstrich gekennzeichnet ist:

Textvorlage. (Vgl. Bloch, *GdU-C*, S. 139, Z. 30–35.) Möglicherweise versucht er dadurch, im Fazit des Abschnitts seine begriffliche Anlehnung an Pfitzner abzumildern.

664 Ders., *GdU-A*, S. 172, Z. 5–8.

665 Ders., *GdU-B*, S. 128, Z. 5–13.

– Das schlechte Wort ist an sich schon leicht zu überwinden. Es ist überflüssig und macht sich dem Ton gegenüber, den es erklären will, lächerlich, wo es sich nur zeigt. Darum kann der Trieb, [...] ⁶⁶⁶

Auch diese Umstellung hat gliedernde Funktion. Im ersten Absatz formuliert Bloch die These von der Überlegenheit des gebrauchten Tons gegenüber dem Sprachlichen, Allgegenwärtigen einer (musikdramatischen) Handlung. In den ersten zwei ausführenden Sätzen versucht er dies in der Gegenüberstellung von Musik und dem „schlechten Wort“ zu zeigen. Im daran anschließenden, letzten Absatz misst er die Musik am „guten Wort“. Der Satz vom „schlechten Wort“ leitet also durch seine neue Position programmatisch in die nachfolgenden Absätze ein, während er in *GdU-A* noch lediglich als Verbindung der zwei Absätze diente. Die inhaltliche Zusammengehörigkeit der beiden Absätze zum „schlechten Wort“ verstärkt Bloch in *GdU-B* durch das kausale Konjunkionaladverb „Folglich“⁶⁶⁷, das eine enge logische Bindung erzeugt. Die Änderungen dienen so der einheitlichen Systematik. In den einleitenden Sätzen wird auf diese Weise die Kernthese formuliert und die darauffolgenden ausführenden Absätze werden inhaltlich vorbereitet, sodass die Struktur des Abschnitts zur vierten These bereits abgebildet ist.

Blochs vierte und letzte These zum gebrauchten Ton baut inhaltlich auf der dritten These auf. Nachdem es im vorigen Sinnabschnitt sein Ziel war, zu zeigen, dass in musikdramatischen Werken die Musik nicht dem vertonten Text untergeordnet oder dieser in irgendeinem dramatisch bedingten *notwendig begründenden* Verhältnis über ihr steht, sondern sogar selbsttätig dramatischen Zwang hervorrufen kann, postuliert Bloch nun darüber hinaus eine „mystische“ Überlegenheit der Musik gegenüber dem Wort. Dies versucht er anhand von drei Formen des Text-Ton-Verhältnisses zu begründen, denen er jeweils einen der begründenden Absätze widmet. Die drei Formen teilt er in zwei Kategorien auf: Die des qualitativ minderwertigen, „schlechten Worts“ und die des qualitativ hochwertigen, „guten Worts“. Zur ersten Kategorie zählt Bloch zum einen die Form der Dichtung von niederer Qualität, die als Textvorlage für musikdrama-

666 Ders., *GdU-A*, S. 173, Z. 6–9.

667 Ders., *GdU-B*, S. 129, Z. 13.

tische Werke dient sowie zum anderen die Form mangelhaften, unangemessenen Schreibens *über* und *zu* Musik, wie er es Kritikern und Programmmusiktextern vorwirft. Die zweite Kategorie beinhaltet die dritte von Bloch angenommene Form der Text-Ton-Beziehung, die „dichterisch wertvolle“⁶⁶⁸ Textvorlage für musikdramatische Texte.

Die Betrachtung der Kategorie des „schlechten Worts“ kündigt Bloch im zweiten einleitenden Absatz an, indem er feststellt, dieses sei „an sich schon leicht zu stören.“⁶⁶⁹ Damit kommt Blochs Ansicht zum Ausdruck, dass die Unterlegenheit des „schlechten Worts“ gegenüber der Musik einfach zu zeigen sei. Nach Bloch wird dieses Wort, diese Form von Sprache, seiner im vorigen Abschnitt geforderten Aufgabe nicht gerecht, die von der Musik erzeugte Dramatik explikativ zu begründen und ist so „überflüssig und macht sich dem Ton gegenüber, den es klären, dessen Stimmung es ausatmen will, lächerlich [...]“⁶⁷⁰ Im anschließenden ausführenden Absatz setzt Bloch zu einer Begründung für die in seinen Augen offensichtliche Unzulänglichkeit des „schlechten Worts“ in seiner Ausprägung als Operntext an. Als Ausgangspunkt dient seine Beobachtung, nach der in ihrer vertonten Ausführung in Opern, ihre Texte er- oder sogar überhöht würden. Dadurch, „daß, gesungen, fast alles zu hoch gerät“⁶⁷¹, gelinge es durch Vertonung, unverständliche Texte sinnvoll erscheinen zu lassen und die Sinnhaftigkeit simpler dramatischer Vorlagen zu steigern. Als Beispiel für erstgenannte *Sinnerfüllung* nennt Bloch von Webers *Euryanthe*⁶⁷², deren textliche Handlung („all das Zeug mit dem giftgefüllten Ring und Emmas Luftgestalt“) erst durch die Vertonung verständlich gemacht werde und so nachträglich „fast eine sinnvolle Dichtung“ entstehe.⁶⁷³ In diesem Vorgang sieht Bloch allerdings eine „Täuschung“⁶⁷⁴, welche in manchen Fällen nicht nur *sinnerfüllend* wirke, sondern als *Sinnsteigerung* in Erscheinung trete. Für diesen postulierten Tatbestand führt Bloch drei

668 Ebd., S. 131, Z. 10.

669 Ebd., S. 128, Z. 8.

670 Ebd., Z. 8 ff.

671 Ebd., Z. 11 f.

672 UA Wien, 1823.

673 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 13 ff.

674 Ebd., Z. 15.

Beispiele an: Mozarts *Zauberflöte*, Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* und *Die Meistersinger von Nürnberg* Wagners. Vom eigentlichen Stoff der *Zauberflöte* ist für Bloch im Libretto Schikaneders „nur mehr Wirrwarr und dreiviertel Unsinn übrig geblieben“, einzig Mozarts Musik verleihe den oberflächlichen Charakteren, ihrem Wechselspiel Tiefe („daß Pamina wie Beatrice wirkt“) und reichere die Elemente der Bühnenhandlung („billige Regiekunststücke“) um die komplexen, mystischen „theosophischen Tatbestände“ an.⁶⁷⁵ In *Hoffmanns Erzählungen* sieht Bloch eine allumfassende Diskrepanz zwischen Text und Vertonung, in der durch die Täuschung der Vertonung aus einem schlichten „Trinklied von Studenten“ der „höllisch treibende und stampfende Eingangschor“ entstehe, der beim Rezipienten eine Reaktion hervorrufen könne, die über das Vermögen des einfachen Trinklied-Texts hinausgehe.⁶⁷⁶ Die Charakterisierung des Eingangschors der „Introduction“ erscheint allerdings befremdlich: Zwar formt die deutliche Betonung der ersten Zählzeiten im raschen Dreiacheltakt einen Schreit- oder Marschrhythmus. Sowohl der Chorgesang der „Esprits invisibles“⁶⁷⁷, Geister des Biers und des Weins („Les voix semblent sortir des tonneaux“⁶⁷⁸), als auch die Begleitung durch vorwiegend Streicher und Holzbläser stehen aber größtenteils im *piano* und wirken mehr

675 Ebd., Z. 15–21. Mit „Beatrice“ spielt Bloch auf Hector Berlioz’ *Béatrice et Bénédict* (UA Baden-Baden, 1862) an, die Opernbearbeitung des Stoffes der Shakespeare’schen Komödie *Much ado about Nothing* (London 1600).

676 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 21–26. Dieser Satz hat von *GdU-A* zu *GdU-B* geringfügige Änderungen erfahren: „Meisterstück“ war in *GdU-A* noch „Meisterwerk“, das „scheinbar“ war der Beschreibung „der wahrhaft höllisch treibende und stampfende Eingangschor zu Hoffmanns Erzählungen“ voran- und nicht, wie in *GdU-B*, nachgestellt. (Ders., *GdU-A*, S. 172, Z. 19–23.) In *GdU-C* hat Bloch zudem den nächsten Satz abgesetzt. Statt durch Semikolon angeschlossen, beginnt dort mit „Oder wieder“ ein neuer Satz. (Ders., *GdU-C*, S. 140, Z. 21.)

677 Jaques Offenbach, *Les Contes d’Hoffmann. Opera fantastique en 5 actes. Partitur*, Text von Jules Barbier nach einem Drama von Jules Barbier und Michel Carré, hg. von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck, mit deutscher Übersetzung von Josef Heinzlmann, Mainz 2006 [UA 1881], S. 3. Es bleibt ebenfalls offen, auf welche Fassung des von Offenbach unvollendeten Werks Bloch sich bezieht.

678 Ebd., S. 5, T. 6.

schwebend als stampfend.⁶⁷⁹ Ob Bloch den Gesang gerade durch diese Geisterhaftigkeit als „höllisch treibend“ empfand oder aber eine andere Passage der Oper im Sinn hatte – etwa Hoffmanns Trinklied „Chant Bachique“⁶⁸⁰ im vierten Akt –, bleibt offen.

Bei den *Meistersingern* findet Bloch ein Beispiel für die sinnsteigernde musikalische Täuschung in deren Einzug, wo „ein Gesell und dann die Lehrbuben mitten im Tanz abbrechen und in harmonisch herrlich folgenden Quartetten die Meistersinger ankündigen, als ob es sich nicht um bequeme Ehrenmänner, sondern um den Einzug himmlischer Heerscharen handelte.“⁶⁸¹ Hier werden also, so Bloch, durch die musikalische Umsetzung die Meistersinger über die Position hinaus erhöht, die sie durch Text und Bühnenhandlung allein einnehmen würden. Im Gegensatz zu den Beispielen zuvor, die sich nicht auf einzelne Werkstellen oder genau benannte kompositorische Mittel beziehen, lässt sich die hier gemeinte Passage und ihre musikalische Umsetzung bestimmen und untersuchen. Die von Bloch angeführte Stelle ist der Übergang vom Tanz der Lehrbuben und Davids zum Aufzug der Meistersinger auf die Festwiese im fünften Aufzug des dritten Akts. An dieser Stelle brechen dort die Lehrbuben und der Geselle David ihren („feurigen“⁶⁸²) Tanz mit den Mädchen ab, kurz bevor die Meistersinger ihren Aufzug beginnen: „(Die Lehrbuben unterbrechen schnell den Tanz und eilen dem Ufer zu)“; „*David* (gibt dem Mädchen einen feurigen Kuss und reißt sich los)“.⁶⁸³ Die Musik spiegelt dieses Geschehen wieder. Die tänzerische Musik in mäßigem Walzer-Tempo endet unvermittelt, die Rufe der Lehrbuben („Die Meistersinger!“) und Davids („Herr Gott! Ade, ihr hübschen Dinger“) werden von taktweise angestoßenen Trillern und schnellen Aufwärtsläufen in den Streichern begleitet. In neuem Tempo, *Mäßig*, folgt, während die Lehrbuben zum Empfang Aufstellung nehmen und das Volk auf der Festwiese eine

679 Vgl. ebd., S. 3, T. 1 – S. 25, T. 10.

680 Ebd., S. 604, T. 3 – S. 617, T. 6. In dem marschartig begleiteten Lied wiederholt der Chor Hoffmanns Ausruf: „Au diable celui qui pleure Pour deux beaux yeux, À nous, l'ivres meilleure des chants joyeux!“ (S. 613, T. 2 – S. 614, T. 4.)

681 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 26–30.

682 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 696.

683 Diese und die nachfolgenden Zitate: Ebd., S. 699f.

freie Fläche schafft, die musikalische Ankündigung der Meistersinger: Eine von Streichern umspielte Trompetenfanfare aus C-Dur-Dreiklangsbrechungen⁶⁸⁴ erhebt sich über das in Kontrabass, Celli und Fagott ange-deutete Kunstthema⁶⁸⁵, während in den übrigen Holzbläsern und Hörnern mit der rhythmischen Figur aus einer Achtel und zwei Zweiunddreißigsteln der Beginn des Zunftmarsches kurz aufscheint.⁶⁸⁶ Nach dem Verklingen der Fanfare tritt erneut das Kunstthema in den tiefen Instrumenten in den Vordergrund, das anschließend als Oktavsequenzierung wiederholt⁶⁸⁷ und nach drei Takten zunächst vom Anklang des Meistersingerthemas in den Posaunen⁶⁸⁸ und dann von der rhythmischen Figur aus Achtel und zwei Zweiunddreißigsteln in Holzbläsern und Hörnern⁶⁸⁹ sowie stetigen schnellen Auf- und Abwärtsbewegungen in den hohen Streichern leise begleitet wird. Unter einem *crescendo* des gesamten Orchesterapparats wird das immer noch führende Kunstthema in den tiefen Instrumenten auf den Takt der punktierten Viertel mit anschließenden Achteln verkürzt, der dann, zusammen mit den meisten anderen Stimmen, drei Takte lang in Sekundstiegesequenzen ansteigt,⁶⁹⁰ sich einen Takt lang auf gleicher Tonhöhe wiederholt,⁶⁹¹ und sich dann in Achtel-Abwärtsbewegungen auflöst, die, durch die zweite Violine verstärkt, begleitet von repetierenden Staccato-Sechzehntelabwärtsbewegungen in Bratschen und erster Violine sowie synkopierenden Achteln in Holzbläsern und Hörnern in das vom gesamten Bläserapparat angestimmte Meistersingerthema in *fortissimo* mündet⁶⁹² – dem „Beginn des Aufzugs der Meistersinger“⁶⁹³ auf der Bühne. Der feierliche Aufzug selbst wird im Weiteren von sich immer

684 Ebd., S. 701, T. 3 ff.

685 Ebd., T. 2–5. Das Kunstthema ist ein Fragment des Meistersingerthemas. (Vgl. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, S. 116.)

686 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 701, T. 4.

687 Ebd., T. 6 – S. 702, T. 5.

688 Ebd., S. 702, T. 1 f.

689 Ebd., T. 3 – S. 703, T. 2.

690 Ebd., T. 5–8.

691 Ebd., T. 91.

692 Ebd., S. 703, T. 1 ff.

693 Ebd.

weiter steigernden Ausführungen des Meistersingerthemas und später des Zunftmarsches begleitet und kulminiert in einem vom gesamten Orchester in kraftvollem *fortissimo*, mit vollem Bläsesatz, Triangel und Paukenwirbel vorgetragenen letzten Auftreten des Meistersingerthemas,⁶⁹⁴ bevor der Chor der Lehrbuben mit dem Ruf „Silentium!“ das versammelte Volk zu Ruhe auffordert.⁶⁹⁵ Erkennungszeichen des Meistersingerthemas, wie auch des Zunftmarsches ist die von Bloch hervorgehobene Quarte, in ersterem herabführend von *c* nach *g*, in zweiterem aufsteigend von *g* nach *c*. Die Wirkung, die Bloch der Musik dieser Passage zuschreibt, ist kaum zu bestreiten: sie schafft, von Wagner sicherlich intendiert, eine majestätische und prunkvolle Atmosphäre. Möglicherweise ist es diese von Wagner durch stetige Steigerung in der Musik erreichte Majestät, die Bloch in der Ankündigung der Lehrbuben vor Beginn des Aufzugs bereits vorgebildet sieht, noch bevor der Kontrast zwischen ausgelassenem Tanz einfacher Leute zum Einzug der hochgeschätzten Meister auf die soeben betrachtete Weise tatsächlich musikalisch überbrückt wird: In einer Quarte aufwärts von *c*“ nach *f*“ sowie einer Quarte abwärts von *a*’ nach *e*’ rufen sie „Die Meistersinger!“, und auch David singt in Quartetten: von *e*“ nach *a*“ und wieder zurück zu *e*“.⁶⁹⁶ Dies ist für Bloch ein Beleg für seine These der Sinnsteigerung durch Musik: Der Aufzug der Meistersinger wird demnach allein durch musikalische Mittel über die ihm durch den reinen Text gegebene Position erhöht, von der Ankunft „bequemer Ehrenmänner“ zum Einmarsch „himmlischer Heerscharen“.⁶⁹⁷

Bloch zieht in *GdU-B* zur Darstellung des Prozesses der Sinnsteigerung durch Musik die Textsammlung *Kreisleriana*⁶⁹⁸ Ernst T. A. Hoffmanns heran:

694 Ebd., S. 711, T. 6 – S. 712, T. 4.

695 Ebd., S. 713, T. 3 f. 697.

696 Ebd., S. 699, T. 9 – S. 700, T. 5.

697 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 29 f.

698 Zwölf Texte Hoffmanns über den fiktiven Kapellmeister Johann Kreisler, die zwischen 1810 und 1814 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienen und in zwei zusammenhängenden Abschnitten Eingang in die Schriftensammlung *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Bamberg 1814/15) fanden.

Die Stimme jedes großen Lieds, jeder tiefen Wortmusik gleicht der Stimme jenes gespenstischen Hergereisten aus Hoffmanns „Kreisleriana“, der erzählt von vielen fernen unbekanntem Ländern und Menschen und seltsamen Schicksalen auf seinen weiten Wanderungen, und dessen Sprache endlich in ein wunderbares Tönen verhallte, in dem er ohne Worte unbekanntes, geheimnisvolle Dinge verständlich aussprach.⁶⁹⁹

Das hier eingebettete Zitat stammt aus dem letzten Kreislerianum, „Johannes Kreislers Lehrbrief“, in dem Hoffmann den Kapellmeister Kreisler, Parodie des hochromantischen Idealtypus eines Musikers, einen Brief an seinen fiktiven Schüler Johannes verfassen lässt. Darin gibt Kreisler die kolportierte Geschichte eines Fremden („ein unbekannter, stattlicher Mann“) wieder, der „seltsamlich gebildet und gekleidet“ war, den man jedoch „nicht lange ohne inneres Grauen anblicken“ konnte.⁷⁰⁰ Dieser, wie Bloch ihn nennt, „gespenstische Hergereiste“⁷⁰¹, erlangt der Geistergeschichte Kreislers nach das Vertrauen eines adligen Gastgebers, verführt dessen Tochter, die letztlich eines mysteriösen, gewaltsamen Todes stirbt, während der Fremde spurlos verschwindet.⁷⁰² Blochs Zitat greift eine besondere, übernatürliche Fähigkeit auf, die Kreisler dem unheimlichen, aber einnehmenden Gast zuschreibt:

Der Junker gewann ihn [den Fremden] in kurzer Zeit sehr lieb, wiewohl er oft gestand, daß ihm in seiner Gegenwart sonderbar zu Muthe würde und eiskalte Schauer ihn anwehten, wenn der Fremde beim vollen Becher von den vielen fernen unbekanntem Ländern und sonderbaren Menschen und Tieren erzähle, die ihm auf seinen weiten Wanderungen bekannt worden, und dann seine Sprache in ein wunderbares Tönen verhalle, in dem er

699 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 30–36. In *GdU-A* fehlt dieser Satz. Dort schließt direkt der nächste Satz an, jedoch mit abweichendem Satzbeginn: „Das kommt daher, daß der Ton [...]“ (ders., *GdU-A*, S. 172, Z. 28).

700 Ernst T.A. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, zweite, durchgesehene Auflage in zwei Teilen, Bd. 2, Bamberg 1819, S. 361.

701 Bloch, *GdU-B*, S. 31.

702 Vgl. Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Bd. 2, S. 361 ff.

ohne Worte unbekannte, geheimnisvolle Dinge verständlich ausspreche.
– Keiner konnte sich von dem Fremden losreißen, ja nicht oft genug seine Erzählungen hören, die auf unbegreifliche Weise dunkles, gestaltloses Ahnen in lichter, erkenntnisfähiger Form vor des Geistes Auge brachten.⁷⁰³

Mit dem Gleichnis versucht Bloch, seine Position zu veranschaulichen. Wie die Expressivität und Sinngebung durch die Stimme des Fremden zunimmt, je weniger sie den Zuhörenden sprachlich verständlich, und je mehr sie zum Gesang wird, so ist für Bloch Sinnsteigerung durch Vertonung dort zu erreichen, wo Musik die verständliche Sprache übertrifft. Zudem offenbart sich in der zitierten Stelle eine sprachliche wie gedankliche Nähe Blochs zu Hoffmann (beziehungsweise zu Kreisler) und er deckt somit eine weitere Quelle auf, mit der sich seine Gedanken zum gebrauchten Ton auseinandersetzen. Die sprachliche Nähe ist auffällig: Hoffmanns „auf unbegreifliche Weise dunkles, gestaltloses Ahnen in lichter, erkenntnisfähiger Form vor des Geistes Auge“ erinnert etwa an Blochs an späterer Stelle untersuchten Satz über „*das Verlorene, Geahnte, unsere im Dunkel, in der Latenz des gelebten Augenblicks verborgene Selbstbegegnung*“⁷⁰⁴. Inhaltlich stimmt Bloch über das Gleichnis hinaus in einem weiteren wichtigen Punkt mit den sich im Verlauf der *Kreisleriana* herauskristallisierenden Ansichten der Titelfigur überein. Er folgt zwar einerseits nicht dessen Auffassung über den „Zweck der Kunst“, der Kreisler zufolge darin liegt, „dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernstem, oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen,“ mit dem einzigen Ziel, „daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d.h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein [...] kann.“⁷⁰⁵ Jedoch nimmt andererseits, für Kreisler wie für Bloch, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, die Musik eine herausragende Stellung zwischen den Künsten ein. Beide führen dies letztlich auf das gleiche entscheidende Wesens-

703 Ebd., S. 361 f.

704 Bloch, *GdU-B*, S. 187, Z. 8 ff. Hervorhebung im Original.

705 Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Bd. 1, S. 54 f.

merkmal der Musik zurück: ihr Vermögen zu Expressivität, die über jene der Sprache hinausgehe – was für Kreisler zum bevorzugten Effekt der von unerwünschter Phantasie und geistiger Anstrengung ungestörten Zerstreung, für Bloch zur Sinnerfüllung und Sinnsteigerung einer vertonten Dichtung führt. So lässt Hoffmann seinen Protagonisten im Kreislerianum „Beethovens Instrumental-Musik“ postulieren:

Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.⁷⁰⁶

Zwar bevorzugt Kreisler Instrumentalmusik, die seiner Ansicht nach nicht von der Poesie getrübt wird, in Vokalmusik erfährt die Wirkung der zugrundeliegenden Dichtung ihm zufolge dennoch eine Aufwertung durch ihre Vertonung:

In dem Gesange, wo die Poesie bestimmte Affecte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik wie das wunderbare Elixier der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlicher und herrlicher machen. Jede Leidenschaft – Liebe – Haß – Zorn – Verzweiflung ec. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen.⁷⁰⁷

Hier offenbart sich die gedankliche Nähe Blochs zu Hoffmanns in spöttischer Absicht skurril überzeichneten, dem Wahnsinn nahen Kapellmeister Kreisler: Auch für diesen geht die Expressivität der Musik sinnsteigernd über die der Sprache (und anderer Künste) hinaus. Während Literatur entweder die (von Kreisler unerwünschte) Phantasie anregt oder intellektuell zu sehr fordert, Malerei und bildende Kunst die Aufmerksamkeit des Betrachters nur kurzzeitig binden können (bis das Dargestellte erkannt ist), und im Theater Trivialität und Fiktion vorherrschen, eröffnet

706 Ebd., S. 65. Hervorhebung im Original.

707 Ebd., S. 66.

die Musik dank ihrer nicht-sprachlichen Abstraktheit die Möglichkeit zur unbeschweren, anregenden Zerstreung und Unterhaltung.⁷⁰⁸ In ebendieser Expressivität durch Abstraktheit treffen sich Kreisler und Bloch – wodurch sich trotz aller Differenzen⁷⁰⁹ Blochs Referenz auf Kreisler erklärt. Bemerkenswert ist dabei andererseits die Nähe des fiktiven Musikers Kreisler zu Pfitzner. Für Kreisler ist „eine gelungene Komposition [...] eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei contrapunktischen Gängen und Auflösungen nährisch zu begehden“⁷¹⁰, was deutlich an Pfitzners Theorie vom musikalischen Einfall erinnert.

Nach den Beispielen für Vertonungen des „schlechten Worts“ wiederholt und erweitert Bloch seine Theorie vom Vermögen der Musik, Sinn zu steigern und zu erfüllen nach den Beispielen für Vertonungen des „schlechten Worts“:

708 Vgl. ebd., S. 54–64.

709 So fordert Kreisler etwa die konsequente Geringschätzung Kunstschaffender: „Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schätzen, als den wackern Kanzellisten, ja den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rat in der Schoßstube oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Nothwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird.“ (Ebd., S. 59 f.) Darüber hinaus warnt er einerseits vor einer Vertiefung in das *Ausüben* von Kunst, und der Überhöhung ihrer Bedeutung. Er beschreibt die Ansicht, „die Kunst ließe dem Menschen sein höheres Prinzip ahnen“ als „Wahnsinn“ und schreibt über deren Vertreter: „Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen: sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sey; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanscritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der – Bäume, der Blumen, der Thiere, der Steine, der Gewässer! –“ (Ebd., S. 60.)

710 Ebd., S. 55 f.

Solches aber ist allein darin gesetzt, daß der Ton das Wort überholt und so auch dem Ganzen, dem gesetzten Niveau nach letztthin nicht ins stetig Sichtbare des Textes treffen kann, weil dieses Ganze über dem Ganzen der Dichtung hinausliegt.⁷¹¹

Bloch greift hier vermutlich das „sprechbar Ganze der Handlung“⁷¹² des einleitenden Absatzes auf. Dass dieses „Ganze“, der sprachlich explikable, allgegenwärtige Sinnzusammenhang, sinnsteigernd durch das „Ganze“ des musikdramatischen Zwangs (und damit Sinnzusammenhangs) höherer Stufe übertroffen wird, führt nach Bloch dazu, dass die musikalische Komponente eines musikdramatischen Werks nicht *im Einzelnen* dem Text der Vorlage entsprechen könne, da dessen Expressivität als die des kleineren „Ganzen der Dichtung“ dafür unzureichend sei.⁷¹³ Daraus folgt für Bloch als Konsequenz:

Deshalb kann man allerdings auch nicht sagen, daß sich irgendeine Dichtung, gerade dem letzten Ganzen nach genommen, anders als nur mehr oder minder beliebig und annähernd in den unbestimmt fordernden dramatischen Musikraum einsetzen ließe; sie folgt wohl in weiten Zusammenhängen der geheimen, übermäßigen Handlungskraft der Musik nach, aber sie kann sich mit ihren entschleiernenden, „logischeren“ Mitteln dem musikalisch geforderten Niveau nicht ohne weiteres als würdig erweisen.⁷¹⁴

Im Umkehrschluss zu seiner Feststellung, dass die Musik im Musikdrama im Einzelnen nicht dem durch sie übertroffenen Text entsprechen könne, schließt Bloch aus, dass eine Dichtung der Musik mehr als nur „beliebig und annähernd“ entspricht. Zwar beuge sich die textliche Handlung der Notwendigkeit des durch die Musik erzeugten dramatischen Zwangs (der „übermäßigen Handlungskraft“), der Gegenstand der Musik entzie-

711 Bloch, *GdU-B*, S. 128, Z. 36–39.

712 Ebd., Z. 6 f.

713 Ebd., Z. 36–39.

714 Ebd., Z. 39 – S. 129, Z. 7.

he sich jedoch der sprachlichen, „logischen“⁷¹⁵ Explikation. Darin – dass das „transzendente Drama stets ärmer an Hintergründen [ist] als die seine Schicksale, seinen Myths zubereitende Musik“ – sieht Bloch, in Rückbezug auf Pfitzner, auch bei geringerer Diskrepanz zwischen Text und Vertonung („wo die Quarten weniger besonders klingen [und] die szenische Basis höher gelegen ist als beim bloßen Aufzug der Meistersinger“) „die *wahrhafte* Grenze zwischen der symphonisch-dramatischen Beziehung“⁷¹⁶.

Das dargelegte Unvermögen zur Explikation der Musik durch die Sprache im Musikdrama gilt nach Bloch in der Konsequenz ebenso für das Schreiben *über* Musik, dem er sich im nächsten Absatz zuwendet:

Folglich kann der Trieb, sich das Entlegene in die alltägliche Sprache zurück zu übersetzen, auch in hermeneutischer Hinsicht keine Bedeutung zuführen. Hier werden von irgend einem Es des Tönens die läppischsten Dinge erzählt.⁷¹⁷

In der Absatzeinleitung von *GdU-A* liegt Blochs Emphase noch deutlicher auf dem Aspekt der *Explikation*, vor allem durch programmatisches Schreiben über und zu Musik.

Das schlechte Wort ist an sich schon leicht zu überwinden. Es ist überflüssig und macht sich dem Ton gegenüber, den es erklären will, lächerlich, wo es sich nur zeigt. Darum kann der Trieb, sich das Entlegene nun in die alltägliche Sprache zurückzuübersetzen, auch in programmmusikalischer Hinsicht keine neue Bedeutung zuführen. Hier vor allem wird endlos und unkeusch in den Tönen nach einer Fabel herumgestochert. Es erinnert, wie sich auch Bekker, der Beethovenbiograph, mit Recht sagen lassen

715 Die Anführungszeichen Blochs deuten darauf hin, dass Bloch hier auf die Übersetzung von „logos“ (λόγος) mit „Wort“ oder „Rede“ anspielt.

716 Bloch, *GdU-B*, S. 129, Z. 7–13. Hervorhebung im Original. Die Hervorhebung erfolgte erst in *GdU-B*.

717 Ebd., Z. 14 ff.

mußte, an die schlimmsten Erläuterungen „zu unserem Bilde“ aus der Gartenlaubenzeit.⁷¹⁸

Die Änderung in *GdU-B* bringt die Einleitung näher an den Inhalt des Absatzes, der sich in erster Linie mit sprachlicher Musikinterpretation befasst. Sprache, so Bloch, vermöge der Musik weder im Rahmen einer Textvertonung Sinn geben, noch zur Auslegung von Musik dienen. Bestätigung für Letzteres findet er bei Bekker und Wagner, deren „programm-musikalischen Essays“ er „Geschwätz“ und „Geplauder“ vorwirft.⁷¹⁹ Zunächst wendet sich Bloch Bekker zu, dem er zuschreibt, „die Hilfsmittel, mit denen der Klavierlehrer die lahme Phantasie seiner Zöglinge zu verbessern sucht, zur exegetischen Wissenschaft der Musikpoesie erhoben“⁷²⁰ zu haben. Er stimmt in die Kritik nicht weiter erläuteter Herkunft ein, Bekkers Musik-Interpretationen ähnelten stilistisch „schlimmsten Erläuterungen ‚zu unserem Bilde‘ aus der Gartenlaubenzeit“⁷²¹, womit er auf schwülstige Bildbeschreibungen aus der sich im späten 19. Jahrhundert zur reinen Unterhaltungszeitschrift entwickelnden populären Illustrierten *Die Gartenlaube* anspielt.⁷²² Zur Bestätigung der Kritik zitiert Bloch Formulierungen Bekkers „von ausdrucksvoll flehenden Zweiunddreißigsteln, vom heiter lächelnden Violintriller, von dem dreimal erklingenden Unisono-Gis, das nach dem Scherzo im cis-moll-Quartett gleichsam fragen

718 Bloch, *GdU-A*, S. 173, Z. 6–16.

719 Ders., *GdU-B*, S. 130, Z. 5; S. 129, Z. 20 und 24.

720 Ebd., S. 129, Z. 28 ff.

721 Ebd., Z. 19 f.

722 Eine solche Bildbeschreibung findet sich etwa in einer Ausgabe der *Gartenlaube* von 1880 zum Ölgemälde *Die Kriegerwitwe* von Heinrich Max (Abdruck als Holzstich nach einer Fotografie):

„Die trauernde Kriegerwitwe. (Zu unserem Bilde S. 761). Wie viel Elend und Jammer hat der Künstler in dem engen Rahmen unseres Bildes zusammengefaßt, und mit welcher Lebenswahrheit spricht zu uns das Kind seiner schaffenden Phantasie, diese vom Schmerz gebeugte, von tiefster Herzenstrauer zerknirschte junge Kriegerwitwe! Es ist eine ganze, lange leidensvolle Geschichte, die uns das Bild erzählt, die alte ewig neue Geschichte von dem Weh des männermordenden Krieges. [...] Es war eine lange Kette von Bangen und Weh: da kam zuerst aus Bosnien die Nachricht von der siegreichen blutigen Schlacht, in

soll: was tue ich in dieser Welt?⁷²³ Die Zitate – Bloch bezeichnet den Stil als „widerlich schmusendes“⁷²⁴ (*GdU-A*), beziehungsweise „höchst widerwärtiges Zeug“⁷²⁵ (*GdU-B*) – stammen von verschiedenen Passagen aus Bekkers Buch *Beethoven*. Dort schreibt Bekker etwa über das *Adagio* der Klaviersonate Nr. 29 in B-Dur op. 106:

Unruhevoll suchende Modulationen führen zurück in den Anfang, dessen getragene Feierlichkeit jetzt durch Auflösung des Themas in ausdrucksvoll flehende Zweiunddreißigstel belebt wird.⁷²⁶

Der „heiter lächelnde Violintriller“ findet sich in der Charakterisierung des D-Dur-Teils des „Heiligen Dankgesangs eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart“, dem *Adagio* des a-Moll-Streichquartetts:

Der gleichsam heiter lächelnde Violintriller, das wie befreit aufatmende Thema der 2. Violine, die allmählich sich belebende Rhythmik der Nebenstimmen, die wie erregte Pulsschläge bebenden Harmonien der drei

welcher sein Regiment Heldenthaten verrichtete – und mit ihr kam über sie eine dunkle fürchterliche Ahnung; – dann die Verlustlisten der kaiserlich-königlichen Armee [...] – und in ihnen sein Name, die Bestätigung ihres Unglückes. Schon hatte sich vielleicht der Sturm des Schmerzes in ihrer Brust gelegt und ruhiger Ergebung Platz gemacht; da brachte die Feldpost als letzten Gruß von dem Geliebten die spärliche Ausrüstung des ach! schon monatelang in fremdem Boden ruhenden Kriegers. Nun wandern sie alle in Thränen und Wehmuth durch ihre zitternden Hände, die vielgeliebten Gegenstände, an die sich so viele freundliche Erinnerungen knüpfen – [...] es entfaltet sich vor ihren Augen ihr eigener Brief, der erste, in dem sie in schüchterner Mädchenhaftigkeit ihm von ihrer Liebe sprach, und nun fällt aus ihm heraus das am friedlichen, sonnigen Abend in seiner Begleitung so emsig gesuchte und endlich gefundene Kleeblatt, das ihnen Beiden eine Zukunft des Glückes versprach. [...]“ (O. V., „Die trauernde Kriegswitwe“, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 28/46 (1880), S. 764.)

723 Bloch, *GdU-B*, S. 129, Z. 20–23.

724 Ders., *GdU-A*, S. 173, Z. 26.

725 Ders., *GdU-B*, S. 129, Z. 32 f.

726 Bekker, *Beethoven*, S. 183.

tieferen Instrumente, die stammelnden Phrasen der 1. Violine und dann der zuversichtliche Aufschwung der Melodie – es ist ein Auferstehungsbild von wehevoll ernster Schönheit.⁷²⁷

Am Schluss des *Presto* des Streichquartetts Nr. 14 in cis-Moll op. 131 erkennt Bekker die tiefsinnige Frage eines sich in der Musik offenbarenden Subjekts (des „Tondichters“):

An die kraftvollen Abschlußakkorde des E-dur-Scherzos fügt sich ein dreimal erklingendes Unisono-Gis, gleichsam energisch fragend: Was tue ich in dieser Welt? Tiefes Sinnen umfängt den Tondichter.⁷²⁸

In *GdU-B* erfährt Blochs Kritik an Bekker eine bemerkenswerte Ergänzung:

Hier siedelt, mit klärendem Geplauder, der selbstzufriedene Pfahlbürger, der nicht nur etwas gesagt zu haben, sondern auch alles ins Reine gebracht zu haben glaubt, wenn er, in des Musikführers Zaubersprache, die A-dur-Symphonie als „das hohe Lied dionysischen Heldentums“ reportierte.⁷²⁹

Blochs Formulierung „des Musikführers Zaubersprache“ deutet darauf hin, dass er seit Erscheinen von *GdU-A* in seiner Kritik an der Bekker'schen Art über Musik zu schreiben möglicherweise Unterstützung gefunden hat – bei Pfitzner. In dessen 1920 erschienenen Pamphlet *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*, in der Pfitzner sich gegen die musikalische Avantgarde in Position bringt, prangert er unter anderem den Stil Bekkers an, den er als den „Hauptredner und Wortführer dieser Strömung“⁷³⁰ bezeichnet:

727 Ebd., S. 539. Bekker schreibt des Weiteren von „flimmernden“ und „übermütig lachenden Violintrillern“ sowie vom „Eingangsgedanken [...] der zum Schluß, einem neckischen Kobold gleich, im Violintriller kichernd entschwirrt“. (Ebd., S. 205, 479 und 493.)

728 Ebd., S. 553.

729 Bloch, *GdU-B*, S. 129, Z. 24–28. Leider ist nicht nachvollziehbar, woher Blochs gekennzeichnetes Zitat vom „hohen Lied dionysischen Heldentums“ stammt.

730 Pfitzner, *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*, S. 11.

Was wir hier lesen, ist der Stil und Inhalt der bekannten „Musikführer“, dieser greulichen Dinger, die dazu da zu sein scheinen, den Hörern nur ja keinen eigenen Eindruck so einer Sinfonie-Aufführung zu gestatten, ihnen die Werke möglichst fern zu bringen, die geheimnisvolle, zauberhafte Sprache der Töne ins Platte zu übersetzen, das *Zuhören* über dem *Lesen* unmöglich zu machen, *aber* dem Verfasser jener Büchlein die Gelegenheit zu geben, sich in „Auslegungen“ selbstgefällig und gründlich zu ergehen.⁷³¹

Für Pfitzner ist Bekkers Musikbeschreibung „dilettantische“ und „greuliche Musikführerweis“,⁷³² die diesen in seinem Vorhaben stütze, Komponisten als Dichter zu verstehen und Musik ohne ihre Substanz – den Einfall – zu erklären, womit er dem „Geist der musikalischen Impotenz“⁷³³ Vorschub leiste. Pfitzners Schrift erntete, vor allem aus Kreisen der von ihm angeprangerten Avantgarde, heftige Gegenrede, häufig begleitet von Äußerungen der Bestürzung über seine scharfen Anfeindungen, da ihn viele Kollegen als Komponisten und Intellektuellen anerkannten. So schrieb Alban Berg im Juni-Heft der *Musikblätter des Anbruch*:

Solche Worte von einem Komponisten vom Range Pfitzners geschrieben zu sehen, mag – so wie für mich – für viele Musiker eine arge Enttäuschung gewesen sein. Noch dazu in einem Buch, das sonst von Gelehrsamkeit strotzt, kaum ein Gebiet menschlichen Wissens unberührt läßt und sich gleichermaßen orientiert zeigt, sei es in Philosophie oder Politik, Musikgeschichte oder Rassentheorie, Ästhetik oder Moral, Journalistik oder Literatur und Gott weiß was noch.⁷³⁴

Bereits einige Monate zuvor, in der Ausgabe der *Frankfurter Zeitung* vom 15./16. Januar 1920, schrieb Bekker selbst eine Erwiderung, die auch im zweiten Februarheft der *Musikblätter des Anbruch* abgedruckt wurde.

731 Ebd., S. 23. Hervorhebungen im Original.

732 Ebd., S. 24 und 27.

733 Ebd., S. 36.

734 Alban Berg, „Die musikalische Impotenz der ‚Neuen Ästhetik‘ Hans Pfitzners“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12 (1920), S. 399–408, hier S. 399.

Dort hält Bekker Pfitzner, zumindest in Sachen des Sprachstils, einen Spiegel vor:

Er [Pfitzner] gibt nämlich in der vorliegenden Schrift an mehreren Stellen Erläuterungen musikalischer Werke. Sie seien kurz zitiert: „Auf einer Burg“, Lied von Schumann. Hans Pfitzner sagt dazu: „Ich weiß genau, daß es Nachmittag gegen zwei Uhr ist. Tiefe Apathie der Natur. Menschenleere Waldeseinsamkeit. Heiße, flimmernde Luft – – alles schwimmt wie im Halbtraum – – das Steinbild schließt die Augen – störend sind die tiefer vom Rhein dringenden Menschenlaute – – schmerzlicher Akkord auf das Wort „munter“ u.s.w. Was ist das? „Schlechte Musikführerweis“. [...] Weiter: Pastoralinfonie, Gewitter, Sturm: „Das Rütteln der Baume wiederholt sich. Bei der chromatischen Tonleiter sehe ich am fahlen Horizont sich im Sturm biegende schwächere Bäume . . . die Luft ist gereinigt, der Himmel klärt sich. Man riecht die gute Luft.“ Nein – man riecht die schlechte Luft, schlechteste Gartenlaube-Stimmungs-Lyrikluft. Mein Beethovenbuch mag meinewegen ganz miserabel sein, aber bis zum „Luftriechen“ habe ich es darin doch noch nicht gebracht. Das blieb dem Manne vorbehalten, der mir die „greuliche Musikführerweis“ vorwirft.“⁷³⁵

Bemerkenswert ist Bekkers Anspielung auf die *Gartenlaube*, wie sie Bloch schon in *GdU-A*, also bereits vor der Streitschrift Pfitzners und der Antwort Bekkers verwendet hat. Ob Bekker Blochs Zeilen bekannt waren, und sie tatsächlich im Sinn hatte, als er seine Verteidigung verfasste (immerhin findet die *Gartenlaube* bei Pfitzner mit keinem Wort Erwähnung), ist reine Spekulation – ebenso kann es sich um ein zu der Zeit gebräuchliches Beispiel für den fraglichen Stil gehandelt haben. Dennoch macht diese Möglichkeit deutlich – so auch die Nähe zu Pfitzner in der Haltung gegenüber Bekker –, dass Bloch nicht nur, wie die „Aktualisierung“ von *GdU-B* durch Einfügung des mutmaßlichen Pfitzner-Bezugs zeigt, den stattfindenden musikästhetischen Diskurs akribisch verfolgte, sondern

735 Paul Bekker, „Impotenz‘ – oder Potenz? Eine Antwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/4 (1920), S. 133–141, hier S. 137 f. Zeichensetzung gemäß Original.

vielleicht selbst daran beteiligt war und seine Veröffentlichungen Eingang darin fanden.

Dem aus seiner Sicht unangebrachten Schreiben über Musik, personifiziert durch Bekker, dessen Beschreibungen und Interpretationen Bloch zufolge „Takt für Takt das Wörtchen bereit [hält], dem gegenüber noch der banalste Zeitungsroman wie eine Aeneis wirkt“⁷³⁶, spricht er jedes Vermögen ab, die Beethoven'sche Musik zu verstehen oder zu explizieren. Dem entgegen stellt er Adolf Bernhard Marx' Interpretation des „Gang[s] der musikalischen Handlung der Eroika als den einer Schlacht im Idealbild“. Diese lehnt er nicht ab, wie Interpretationen im Stil Bekkers. Er stimmt ihr allerdings auch nicht zu, sondern hält ihr lediglich zugute, dass „die Musik damit überhaupt nichts zu tun hat und ihre Tiefe diesem nachträglich bildhaften Spiel auf populärer Vorstellungsbasis weder verneinend noch bejahend zugänglich macht.“⁷³⁷ Die kurze Zusammenfassung Blochs der Marx'schen Interpretation gilt dessen Ausführungen zur *Eroika* in seinem Beethoven-Buch *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, das 1859 erstmals veröffentlicht wurde und bis zum Erscheinen von *Geist der Utopie* in weiteren, bearbeiteten Auflagen (ab 1874 von Gustav Behncke herausgegeben) in Druck ging. Dort widmet sich Marx der Sinfonie und sieht, wie es ihm Bloch attestiert, in ihr die Vertonung eines Idealbildes einer Schlacht als Höhepunkt einer (ebenfalls idealen) Heldenbiografie:

Es war kein Genre-Gedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in echt griechischem Sinne, das in ihm emporwuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr ein volles Drama des Napoleonischen Lebens, es fand seinen Kern in den Waffenzügen [...]. Und da der Dichter nicht die *Breite* des Lebens, sondern die *Spitze, die Idee* zu fassen Beruf hat, so war *die Schlacht* der nothwendige erste Moment in Beethovens Aufgabe. *Die Schlacht*, – nicht diese oder jene bestimmte, [...] sondern die Schlacht *als*

736 Bloch, *GdU-B*, S. 129, Z. 32 ff.

737 Ebd., Z. 34 – S. 130, Z. 5.

Idealbild. Und auch dies nur im Sinne, daß die Schlacht der entscheidende Moment, die Spitze des Heldenlebens ist.⁷³⁸

In Marx' anschließenden Ausführungen findet sich, mit Notenbeispielen versehen, die von Bloch wiederholte Vierteilung der Sinfonie („die Schlacht selbst“ – „Gang über das Schlachtfeld“ – „mit Lust und Lied erfüllte Krieglagermusik“ – „beglückte Heimkehr zu den Festen und Freuden des Friedens“)⁷³⁹ wieder. Der „erste Akt“ – der erste Satz, *Allegro con brio* – erfährt bei Marx eine ausgiebige Deutung, in der ein mehrstufiger, dramatischer Schlachtverlauf gezeichnet wird, in dem „Mann an Mann und Schar an Schar“ marschieren, „nachdenkliche Vorstellungen“ beiseite gewischt werden, wenn „unter ermutigendem Heldenwort wie mit fliegenden Fahnen“ zum Angriff geblasen wird und „der heiße Streit entbrennt“, bis nach schwerem Ringen der „Triumph des Helden“ perfekt ist.⁷⁴⁰ Im „zweiten Akt“ nach Marx, dem „*Marcia funebre*“ (*Adagio assai*), „ist nun der Abend gekommen und es wird der schwere Gang über das Schlachtfeld angetreten“.⁷⁴¹ Der „dritte Akt“ präsentiert dementsprechend ein Bild von durch „ein freches Volks- oder Soldatenlied jener Zeit“ getra-

738 Adolf B. Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, in zwei Teilen mit chronologischem Verzeichnis der Werke und autobiographischen Beilagen, mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Dr. Gustav Behncke, Berlin 1908 [Erstdruck 1859], S. 249 f. Hervorhebungen im Original. Im Vergleich zur Erstfassung von 1859 wurde diese Passage in den späteren Auflagen – vor allem die *Idealbild*-These – stark präzisiert und ausgeführt, sowie mit einer umfangreichen Fußnote versehen, in der die These näher begründet wird. In der ersten Auflage schrieb Marx lediglich:

„Es war kein Genre-Gedanke, kein Portrait dieses Menschen Bonaparte und seiner Schlachten, es war ein Idealbild in ächt griechischem Sinne, das in ihm emporwuchs. Und es wurde nicht einmal ein ikonisches Bild des Helden, sondern mehr, ein volles Drama des Lebens, das er in und um sich entzündet.“ (Ders., *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, in zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, Berlin 1859, S. 258.)

739 Bloch, *GdU-B*, S. 129, Z. 37 – S. 130, Z. 2.

740 Marx, *Ludwig van Beethoven (1908)*, S. 250–261.

741 Ebd., S. 261.

gener „Lagerlust“ und zeigt „das Heer im Aufbruch nach der lieben Heimat“,⁷⁴² wo die Kämpfer im „vierte[n] Akt [...] zu den Freuden und Festen des Friedens“ finden.⁷⁴³ Auch wenn Bloch ihn als Alternative zu Bekker vorstellt, scheut Marx in seinen Deutungen durchaus nicht vor bildhafter, pathetischer Sprache. So schreibt er zu einer zentralen „Kampfszene“:

Auch dieser Kampf dehnt sich weit aus (mit dem letzten Satze dreißig Takte) in breiten Wellen über A-moll, E-moll, H-moll nach C-dur, steht zuletzt, Chor gegen Chor – alle Bläser gegen alle Saiten mit einem dreinrufenden dritten Horn – mauerfest unerschüttert, wie zwei Männer, Brust an Brust ringend, auf einem bösen Akkorde, a-c-e-f, bricht damit schroff ab und er stirbt in harten Pulsen auf h-dis-fis-a-c, h-dis-fis-a zum Ende auf E-moll.⁷⁴⁴

Für Bloch ist jedoch entscheidend, dass – so seine Anschauung – in Marx’ „nachträglich bildhaftem Spiel auf populärer Vorstellungsbasis“ die Musik („und ihre Tiefe“) gänzlich unberührt bleibe.⁷⁴⁵ Er hebt weiterhin hervor, dass solches Sprechen und Schreiben über Musik, wie er es Bekker und Marx attestiert, auch durch Äußerungen oder Intentionen der Komponisten selbst keine Gültigkeit erlange. Diesen Umstand sieht er durch Beethoven und Wagner bestätigt. Bloch stellt fest, dass Beethoven selbst die poetische Umschreibung seiner Werke befürwortete und betrieb:

Er [Beethoven] hat gewiß in späteren Jahren darüber geklagt, daß die frühere Zeit „poetischer“ war als die jetzige: „jedermann fühlte damals in den zwei Sonaten op. 14 einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“; und man weiß, wie es Beethoven drängte, den früheren Werken poetische Ueberschriften zu geben, eben im Zusammenhang mit der Klage über die abnehmende Phantasie der Musikliebhaber.⁷⁴⁶

742 Ebd., S. 264.

743 Ebd., S. 265.

744 Ebd., S. 256 f.

745 Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 3 f.

746 Ebd., Z. 19–25.

Die Zitate, die Bloch unterstützend heranzieht, zu deren Herkunft er jedoch keine Angaben macht, lassen sich auf den Beethoven-Biografen Anton Schindler zurückführen. Die zitierte Schilderung findet sich bei der Durchsicht von Schindlers Beethoven-Biografie wieder:

Auf meine einstmals an Beethoven gerichtete Frage, warum er bei einem oder dem anderen Satze seiner Sonaten nicht gleich die poetische Idee angedeutet habe, indem sich eine solche dem sinnigen Hörer gewissermaßen von selbst aufdringe? antwortete er: „Dass jene Zeit, in welcher er seine Sonaten geschrieben, *poetischer* als jetzt (1823) gewesen; daher solche Andeutungen damals überflüssig waren. Jedermann, fuhr er fort, fühlte damals aus dem Largo der dritten Sonate in D, Op. 10., den geschilderten Seelenzustand eines *Melancholischen* heraus [...], ohne dass eine Aufschrift den Schlüssel dazu liefern musste, und Jedermann fand damals in den zwei Sonaten, Op. 14., den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert, weil es gleichsam so auf der Hand liegt“ u.s.w.⁷⁴⁷

Obwohl es an anderer Stelle einen weiteren Hinweis darauf gibt, dass Bloch Schindlers Biografie rezipiert hat,⁷⁴⁸ ist der Verweis an dieser Stelle möglicherweise aber auch kolportiert. Denn auch Marx zitiert 1859 in seinem Buch zu Untersuchungen der Sonaten op. 14 den von Schindler überlieferten Wortlaut:

Schindler fügt nämlich seiner Arbeit auch Bemerkungen aus Gesprächen mit Beethoven über einzelne Werke bei [...]. Auch unsre beiden Sonaten kommen dabei zur Betrachtung. Beethoven spricht – es ist im Jahr 1823, nachdem Rossini und die italienische Musik Wien ganz eingenommen – aus, daß jene Zeit, in der er die Sonaten geschrieben, poetischer gewesen sei, als die jetzige; Jedermann habe damals von selbst „in den zwei Sonaten

747 Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, S. 198 f. Hervorhebungen im Original. Die Vermischung direkter und indirekter Rede innerhalb der Anführungszeichen entspricht dem Original.

748 Siehe in der vorl. Arbeit Fn. 624, S. 197 f.

Op. 14 den Streit zweier Prinzipien, oder einen Dialog zwischen zwei Personen erkannt, weil es gleichsam so auf der Hand liege.⁶⁷⁴⁹

Beethovens Äußerungen bezweifelt Bloch nicht, dennoch verleihen sie der „exegetische[n] Wissenschaft der Musikpoesie“ in seinen Augen keine Gültigkeit:

Dagegen ist es gleichgültig, ob der ein oder andere Musiker selber glaubte, einen fröhlichen Landmann darstellen zu müssen. Es fördert sogar wenig, zu untersuchen, wieweit Beethoven in Person, als Angeregter oder nachträglich Genießender, dieses lahme Fabulieren unterstützt zu haben scheint.⁷⁵⁰

749 Marx, *Ludwig van Beethoven* (1859), S. 176. Alleinstehende, abschließende Anführungszeichen wie im Original. Die Biografien Schindlers und Marx' bilden einen Diskurs. In späteren Auflagen rekurriert Schindler unter anderem in Bezug auf die Sonaten op. 14 auf Marx: „Marx unterzieht das über diese beiden Sonaten in den früheren Ausgaben Angeführte einer Kritik [...] und trifft unbezweifelt das Richtige damit. Es ist aber entgegen zu halten, wie wenig noch in jener Epoche die kunstästhetischen Begriffe festgestellt waren, daher zu oft ein quid pro quo gebraucht worden.“ (Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil*, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster 1860, S. 222.)

750 Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 5–9. Diese Stelle unterlag in *GdU-B* einigen Änderungen. Den ersten Satz hat Bloch in *GdU-B* eingefügt und den zweiten Satz angepasst. In *GdU-A* heißt es lediglich:

„Es ist ganz gleichgültig, wieweit Beethoven selbst als Angeregter oder nachträglich Genießender diese Fabelkunde unterstützt hat. Er hat gewiß in späteren Jahren [...]“ (ders., *GdU-A*, S. 173, Z. 39 – S. 174, Z. 3).

Durch den allgemeiner gehaltenen, in *GdU-B* eingefügten ersten Satz („gleichgültig, ob der ein oder andere Musiker“) kennzeichnet Bloch die nachfolgenden Betrachtungen zu Beethoven und Wagner als Sinnabschnitt. Die Änderung erfüllt also, neben einer Präzisierung („dieses lahme Fabulieren“ statt „diese Fabelkunde“ – immerhin sind die Fabeln das *Ergebnis* der Interpretation, nicht ihr *Gegenstand*), eine gliedernde Funktion. Mit dem „fröhlichen Landmann“ spielt Bloch in *GdU-B*, wohl stellvertretend für romantisch-poetische Musik, auf Schumanns bekanntes Klavierstück „Fröhlicher Landmann von der Arbeit zurückkehrend“ aus dem *Album für die Jugend* op. 68 (Nr. 10) an.

Der nachfolgende Textteil enthält die umfangreichsten Änderungen, die Bloch in dem Abschnitt „Die schöpferische Vertonung“ zwischen *GdU-A* und *GdU-B* vorgenommen hat. Die Quintessenz der zunächst getroffenen Bemerkungen zu Wagner bleibt trotz Umgestaltung im Wesentlichen unberührt: Gleiches wie für Beethoven gilt nach Bloch auch für Wagner. In *GdU-B* fasst er in Anlehnung an den lateinischen Spruch „Quod licet Iovi, non licet bovi“ zusammen, dass „poetisches“ Auslegen auch durch seine Ausübung seitens der höchsten Autorität – in diesem Falle „Jupiter Wagner“ – durch deren Rang keine Gültigkeit erlange und ein „non licet“ bleibe.⁷⁵¹ In *GdU-A* ist Bloch ausführlicher, und erlaubt sich einen kleinen Exkurs zu Werken Beethovens mit „außerpoetischem Thema“:

Nicht minder finden sich auch bei Wagner, so in der sonst ganz ausgezeichneten und rein musikhafte Schrift über das Dirigieren, die anfechtbarsten Ausdeutungen zusammengetragen; wie etwa, daß das Andante der Mozartschen g-moll-Symphonie mit dem endlichen Bekenntnis der Seligkeit eines Tods durch Liebe schließe, oder daß die überraschende Süßigkeit des Finales der Eroika die Vollendung des Helden in der Liebe „symbolisiere“ – lauter Interpolationen zufälliger und der Musik auch regional unterlegener Art, Wagner hat nicht mit Unrecht gefragt, was etwa die dramatische Handlung der Oper Leonore anderes darstellte als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Dramas, ungefähr wie ein langweilig erläuternder Kommentar des Gervinus zu einer Szene des Shakespeare. Etwas ganz anderes freilich ist die schöpferische Beziehung Beethovens zu Leonore, Napoleon, Egmont oder Coriolan, wo nichts bereits poetisch Vorgedachtes als Ziel des musikalischen Ausdrucks fungiert, sondern der Name ein an sich völlig außerpoetisches Thema ist, dem der Musiker nicht weniger verwandt als der Poet gegenübersteht, wie ja auch in philosophischer Sphäre Hamlet, Quixote oder Faust als direkte, genuine und nicht erst kommentatorisch existente Probleme angesehen werden können. Nun ist dieser Unterschied allerdings im Beethovenschen Schaffen ziemlich unwesentlich geblieben: wenigstens gibt es keine größere musikalische Wertdifferenz als diejenige, die zwischen den beiden Programmstücken über Wellingtons Sieg und andererseits über die Erlebnisse

751 Ders., *GdU-B*, S. 130, Z. 15 ff.

einer Landpartie besteht, wobei sich gewiß nicht die dichterischen Inhalte des damals übrigens tonmalerisch und tonpoetisch oft behandelten Pastorale-Sujets an dem größeren Glanz der sechsten Symphonie beteiligt haben. Wenn übrigens Beethoven die Overtüre zur Namensfeier [...] ⁷⁵²

Zunächst kritisiert Bloch die „Ausdeutungen“ Wagners, indem er sich auf die g-Moll-Sinfonie und das *Eroica*-Finale bezieht. Als Quelle gibt er Wagners erstmals 1869 erschienene Schrift *Über das Dirigieren* an – ein Hinweis, der in *GdU-B* fehlt. Tatsächlich finden sich in *Über das Dirigieren* Belege dafür, dass Bloch daraus zitiert hat. Über Mozarts Sinfonie schreibt Wagner:

So waren wir frei, schwelgten in den ahnungsvollen Schauern der weich anschwellenden Achtelbewegung, schwärmten mit der mondscheinartig aufsteigenden Violine:



deren Noten wir uns allerdings weich gebunden dachten; wir fühlten uns von den zartflüsternden



wie von Engelsflügeln angeweht und erstarben vor den schicksalsschweren Mahnungen der fragenden



(welche wir uns allerdings in einem schön getragenen Crescendo vorgeführt dachten) zu dem endlichen Bekenntnisse der Seligkeit eines Todes durch Liebe, der mit den letzten Takten uns freundlich umschließend aufnahm. ⁷⁵³

752 Ders., *GdU-A*, S. 174, Z. 10 – S. 175, Z. 3. Es bleibt unklar, welche Overtüren-Fassung zu *Leonore* bzw. *Fidelio* gemeint ist. (Siehe auch in der vorl. Arbeit Fn. 760, S. 241.)

753 Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 60 f.

Die „Seligkeit eines Todes durch Liebe“ ist von Wagner übernommen. Das zweite Beispiel Blochs, „daß die überraschende Süßigkeit des Finales der *Eroica* die Vollendung des Helden in der Liebe ‚symbolisire‘“⁷⁵⁴, erfährt in *Über das Dirigieren* hingegen keine solche, wie bei Bloch angedeutete, Interpretation. Das Finale der *Eroica* wird lediglich im Zusammenhang mit der (dirigentlichen) Interpretation von Variationssätzen herangezogen.⁷⁵⁵ Bloch bezieht sich damit vielmehr auf den Abschnitt über „Beethovens ‚heroische Symphonie““ in „Programmatische Erläuterungen“ von Wagner, die im fünften Band der *Gesammelten Schriften und Dichtungen* Veröffentlichung fanden. Dort ist über das Finale der *Eroica* zu lesen:

Um dieses Thema, welches wir als die stete männliche Individualität betrachten können, winden und schmiegen sich vom Anfange des Satzes herein all’ die zarteren und weicheren Empfindungen, die sich bis zur Kundgebung des reinen weiblichen Elementes entwickeln, welches endlich an dem – durch das ganze Tonstück energisch dahinschreitenden – männlichen Hauptthema in immer gesteigerter mannigfaltiger Theilnahme sich als die überwältigende Macht der *Liebe* offenbart. Diese Macht bricht an dem Schlusse des Satzes sich volle, breite Bahn in das Herz. [...] Noch einmal zuckt das Herz, und es quillt die reiche Thräne edler Menschlichkeit; doch aus dem Entzücken der Wehmuth bricht kühn der Jubel der Kraft hervor, – der Kraft, die sich der Liebe vermählte, und in der nun *der ganze, volle Mensch* uns jauchzend das Bekenntnis seiner Göttlichkeit zuruft.⁷⁵⁶

Auch die nachfolgend von Bloch angeführte Frage Wagners, „was etwa die dramatische Handlung der Oper *Leonore* anderes darstellte als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouverture erlebten Dramas“, ist der ebenfalls in den *Gesammelten Schriften* erschienenen Beethoven-Schrift Wagners entnommen. Dort schreibt Wagner:

754 Bloch, *GdU-A*, S. 174, Z. 16 f.

755 Vgl. Wagner, *Über das Dirigieren*, S. 43.

756 Ders., „Programmatische Erläuterungen“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig 1872, S. 219–223, hier S. 222 f. Hervorhebungen im Original.

Wer wird dieses hinreißende Tonstück anhören, ohne nicht von der Überzeugung erfüllt zu werden, daß die Musik auch das vollkommenste *Drama* in sich schließe? Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper „Leonore“ Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Overtüre erlebten Drama's, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?⁷⁵⁷

Beide Anführungen Blochs sollen seine Einordnung der Wagner'schen Äußerungen als „lauter Interpolationen zufälliger und der Musik auch regional unterlegener Art“⁷⁵⁸ belegen. In der Auslegung mit bildhafter Beschreibung einzelner Elemente der g-Moll-Sinfonie erkennt er willkürliche Interpolation (Bloch verwendet den Begriff im literarischen, nicht im engeren musikalischen Sinne), im *Leonore*-Beispiel die „regionale Unterlegenheit“ – die Unzulänglichkeit solcher Ausführungen, den gesamten Gehalt von Musik erschöpfend zu explizieren. Bloch schließt einen gedanklichen Exkurs an. Er befasst sich mit der „schöpferische[n] Beziehung Beethovens zu Leonore, Napoleon, Egmont oder Coriolan“⁷⁵⁹ und grenzt die nach „außerpoetischen Themen“ entstandenen Werke⁷⁶⁰ vom Musik-

757 Ders., „Beethoven (1870)“, S. 127. Wagner spielt wohl auf Georg G. Gervinus' vierbändige Abhandlung *Shakespeare* (Leipzig 1849–1850) an. Auch in seinen Gedanken „Über die Overtüre“, erschienen im ersten Band der *Gesammelten Schriften*, äußert sich Wagner in diesem Sinne zur *Leonore*-Overtüre:

„Man kann dieser wunderbaren Overtüre zu ‚Leonore‘ keinen anderen Entstehungsgrund zusprechen: fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Overtüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.“ (Ders., „Über die Overtüre“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, Leipzig 1871, S. 241–256, hier S. 247.)

758 Bloch, *GdU-A*, S. 174, Z. 17 ff.

759 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., Z. 24–32.

760 Gemeint sind wohl eine der drei früheren Overtüren zu *Fidelio* (Nr. 1 op. 138, Nr. 2 op. 72a, Nr. 3 op. 72b, *Leonoren*-Overtüren genannt), die dritte Sinfonie op. 55 (Beiname *Eroica*, ursprünglich *Napoleon*), die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont*, op. 84 sowie die Schauspielovertüre zu Heinrich J. von Collins Drama *Coriolan*, op. 62.

drama ab. Denn die musikalische Umsetzung stehe in diesem Fall dem abstrakten Thema – dem Namen – ohne die Mittelung einer Dichtung ebenso unmittelbar nahe wie eine dichterische Verarbeitung desselben. Diese Vorstellung von abstrakten Themen vergleicht er mit Themen der „philosophischen Sphäre“, die ebenfalls ohne sprachliche Ausgestaltung „direkte, genuine und nicht erst kommentatorisch existente Probleme“ implizit enthielten – „Hamlet, Quixote oder Faust“ etwa seien Konzepte, deren niedergeschriebene Ausführungen lediglich Interpretationen des zugrundeliegenden Problems darstellten. Einen vergleichbaren Gedanken verfolgte auch schon Pfitzner in „Zur Grundfrage der Operndichtung“. Das thematische Konzept (bei Bloch „Problem“) nennt Pfitzner „Stoff“ – ein Begriff, den er im Zusammenhang mit Verdis *Otello* erläutert:

Betritt man nun den Boden der Vernunft und meint bei Nennung des Namens „Othello“ genau besehen nicht eben nur ein *Wort*, sondern hat ein Feststehendes, zu denken Mögliches im Auge – (etwa wie ein Bildhauer seinen „Herkules“ macht, den man aus Mythologie kennt: einen nackten Mann mit starken Muskeln, Keule und Löwenfell) – so könnte dies in vorliegendem Falle nur eine Reihe von Namen und Begebenheiten sein: also ein Stück, wo ein Mohr, namens Othello seine Gemahlin namens Desdemona aus Eifersucht mordet, in die ihn ein unsympathischer Charakter namens Jago treibt ec. ec. – kurz das, was etwa Shakespeare in jener Novelle fand, die ihm den „Stoff“ lieferte.⁷⁶¹

Obwohl er Beethovens Verhältnis zu außerpoetischen Themen von dem zu poetischen Themen als Grundlage des Komponierens abgrenzt, hält Bloch diesen „Unterschied“ für „unwesentlich“.⁷⁶² Denn dieser Unterschied, so Bloch, übertreffe nicht die „musikalische Werkdifferenz [...],

761 Pfitzner, *Vom musikalischen Drama*, S. 160 f. Hervorhebung im Original. Shakespeares *Othello* basiert im Kern auf einer Novelle des italienischen Dichters Giovan Battista Giralaldi („Cinzio“), die als siebte Novelle der dritten Dekade in dessen 1565 in Mondovi erschienenen Novellensammlung *Degli Hecatommithi* enthalten ist. (Vgl. Satin Joseph, *Shakespeare and his Sources*, Boston 1966, S. 427.)

762 Bloch, *GdU-A*, S. 174, Z. 33 f.

die zwischen den beiden Programmstücken über Wellingtons Sieg⁷⁶³ und andererseits über die Erlebnisse einer Landpartie bestehe⁷⁶⁴, und könnte demnach offensichtlich nicht von größerer Auswirkung sein, als andere Faktoren, die selbst zwei Stücken nach dem gleichen Themen-Typus zu äußerster Unterschiedlichkeit verhelfen. Dabei betont er, um dem möglichen Einwand zu begegnen, dass die „Landpartie“ – die *Pastorale* – ein poetisches Thema zur Vorlage habe, dass gerade „nicht die dichterischen Inhalte des damals übrigens tonmalerisch und tonpoetisch oft behandelten *Pastorale*-Sujets⁷⁶⁵ an dem größeren Glanz der sechsten Symphonie beteiligt“ seien. Tatsächlich sind die von Bloch genannten Stücke bereits in ihrer Anlage durch Beethoven unterschiedlich in der Umsetzung ihres Programms. *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* ist eine tonmalerische Darstellung eines Gefechts mit Fanfaren, nachgestellten Kanonen- und Musketenschüssen.⁷⁶⁶ In seinen „Bemerkungen für die Aufführung“ in der Orchesterpartitur gibt Beethoven zur szenischen Unterstützung genaue Anweisungen zur Aufstellung der Perkussionsinstrumente, die „Kanonenschüsse“ und „Peletons-Feuer“ erzeugen, sodass sich akustisch wie auch auf der Bühne ein französisches und ein englisches

763 *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria* op. 91, 1813 ursprünglich für das Panharmonikum geschrieben, ein von dem Erfinder des Metronoms, Johann N. Mälzel, konstruiertes mechanisches Musikinstrument.

764 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU*-A, S. 174, Z. 33 – S. 175, Z. 2.

765 George Grove, dessen Buch *Beethoven und seine neun Symphonien* 1906 in deutscher Übersetzung erschien (und Bloch somit bekannt gewesen sein könnte), befasst sich dort mit *Pastorale*-Sujets zu Beethovens Schaffenszeit. Er nimmt als historischen Vorgänger zur Beethoven'schen *Pastorale* Justinus H. Knechts Sinfonie *Das musikalische Porträt der Natur* (1784) an, deren Programm Beethoven vermutlich kannte, und das deutliche Parallelen zu den Satzüberschriften der *Pastorale* aufweist. (Vgl. George Grove, *Beethoven und seine neun Symphonien*, deutsche Bearbeitung von Max Hehemann, London, New York 1906, S. 175–178.)

766 Auf dem Titel der Partitur steht dementsprechend „die Schlacht bey Vittoria. In Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven“. (Ludwig van Beethoven, *Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bey Vittoria. Partitur*, Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), HCB C Md 69, http://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00003159&_seite=1-1, Abruf am 25.5.2018 [Titelblatt].)

Heer gegenüberstehen.⁷⁶⁷ In der Konzeption der *Pastorale* hingegen wendet sich Beethoven ausdrücklich gegen eine zu tonmalerische Darstellung und notiert zu Beginn der Stimmenausgabe: „mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerey“⁷⁶⁸

Von *GdU-A* zu *GdU-B* wurde die gesamte Passage erheblich überarbeitet. Bloch strich nicht nur den Verweis auf Wagners Schrift *Über das Dirigieren*, sondern auch den gesamten Exkurs zu außerpoetischen Themen. Auch die Formulierung der „regional unterlegenen Art“ der Interpolationen wurde entfernt, jedoch an anderer Stelle (am Ende des Absatzes) wieder aufgegriffen. Bloch handelt das poetische Auslegen Wagners in wenigen Zeilen unter Hinzunahme des *Lohengrin* und somit nun anhand dreier Beispiele ab:

Nicht minder auch non licet bovi, wenn Jupiter Wagner, der von Dichtung Genarrte, oft die anfechtbarsten Ausdeutungen zusammentrug: so schließt nach ihm das Andante der Mozartschen g-moll-Symphonie mit dem endlichen Bekenntnis der Seligkeit eines Todes durch Liebe, so „symbolisiert“ hier die überraschende Süßigkeit des Finales der Eroika die Vollendung des Helden in der Liebe, indes im Vorspiel zu *Lohengrin* eine Engelsschar hörbar den Gral niederträgt; – lauter Interpolation zu-fälliger, beliebigster, von der Geniewelt Wagners selbst widerlegter Art. Wenn folglich auch Beethoven die Ouvertüre zur Namensfeier etwa nicht komponiert, sondern gedichtet haben wollte, so hängt diese Arbeitsverwechslung einmal mit dem Drang nach dem „Geistigen“, der Wissenschaft Angenäherten zusammen (demselben, der Goethe das Dichten geringer schätzen ließ als die Erfolge in der Farbentheorie) [...].⁷⁶⁹

Auch das hinzugefügte dritte Beispiel stammt nicht aus *Über das Dirigieren*, und so erscheint die Streichung des Verweises nachvollziehbar. Die

767 Ebd., [S. 5].

768 Ludwig van Beethoven, *Sinfonie Pastorale. Stimmenausgabe*, Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), HCB C Md 4, http://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00002868&_seite=1-1, Abruf am 25.5.2018, [S. 2].

769 Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 15–28.

von Bloch angeführte sprachliche Ausdeutung des *Lohengrin*-Vorspiels stammt aus einem Artikel Wagners in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 17. Juni 1853, in dem der Autor der Musik der Ouvertüre unter dem Titel „Die Instrumental-Einleitung zu Lohengrin“ eine bildhafte Interpretation anbei gibt. Dort ist auch die „Engelsschar“ vertreten, „die hörbar den Gral herniederträgt“.⁷⁷⁰

Schon war dieser Heilskelch der unwürdigen Menschheit entrückt, als einst liebesbrünstigen einsamen Menschen eine Engelschar ihn aus Him-melshöhen wieder herabbrachte [...]. Diese wunderwirkende Darnieder-kunft des Grales im Geleite der Engelschar, seine Uebergabe an hochbe-glückte Menschen, wählte sich der Tondichter des „*Lohengrin*“ [...] als Einleitung für sein Drama zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen, wie es hier zur Erläuterung ihm erlaubt sein möge, der Vorstellungskraft sie als einen Gegenstand für das Auge vorzuführen.⁷⁷¹

Der Schluss Blochs aus den angeführten Beispielen bleibt in *GdU-B* gleich dem in *GdU-A*: Die „Interpolationen zufälligster, beliebigster [...] Art“⁷⁷² Wagners sieht er durch dessen Musik selbst widersprochen – ist sie doch, wie Bloch bisher etwa am Beispiel der *Meistersinger* darzulegen versuchte, ein Musterbeispiel dafür, dass durch sprachliche Mittel der Gegenstand von Musik nicht erschöpfend explizierbar ist.

Dieser Abschnitt gibt zahlreiche, von Bloch wahrscheinlich heran-gezogene Quellen preis. Die Passagen, auf die Bloch rekurriert, sind in Wagners literarischem Werk weit verstreut. Selbst die, welche in die *Gesammelten Schriften* aufgenommen wurden, finden sich dort in ver-schiedenen eigenständigen Abhandlungen. Sämtliche Entlehnungen Blochs sind jedoch in einer 1891 erschienenen Zitatzusammenstellung, Carl Friedrich Glasenapps *Wagner-Enzyklopädie*, enthalten.⁷⁷³ Ob Bloch

770 Ebd., Z. 21 f.

771 Richard Wagner, „Die Instrumental-Einleitung zu Lohengrin“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/25 (1853), S. 273–274, hier S. 273. Hervorhebung im Original.

772 Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 22 f.

773 Carl F. Glasenapp, *Wagner-Enzyklopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kultur-geschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners*, in wörtlichen Anführungen aus sei-

nun die *Wagner-Enzyklopädie* ganz oder teilweise als Vorlage diene, oder er sich der Primärquellen bediene, bleibt Spekulation – dennoch ist diese Überschneidung auffällig.

Nachdem sich Bloch mit den Auslegungen Wagners befasst hat, kehrt er (in *GdU-A* und *GdU-B*) zu Beethoven zurück und widmet sich dessen Selbstverständnis als Dichter. Für diese „Arbeitsverwechslung“, die er in der Titeltabelle Beethovens zur „Ouvertüre der Namensfeier“ manifestiert sieht, gibt er zwei Gründe an.⁷⁷⁴ Zum einen erklärt er sie „mit dem Drang nach dem ‚Geistigen‘, der Wissenschaft Angenäherten“, als dessen Folge er auch die von Goethe überlieferte Überzeugung betrachtet, welche diesen „das Dichten geringer schätzen ließ als die Erfolge in der Farbentheorie“. Hier bezieht Bloch sich einerseits auf Beethovens Ouvertüre in C-Dur op. 115 („zur Namenfeier“), die der Komponist ausführlich betitelte:

Große Ouvertüre in C-Dur gedichtet und seiner Durchlaucht dem Fürsten und Herrn Anton Heinrich von Radzivil [...] in aller Ehrfurcht gewidmet von Lud. Van Beethoven⁷⁷⁵

Andererseits rekurriert er auf Goethe, der seinem Vertrauten Johann Peter Eckermann zufolge häufig betonte, dass er seine wissenschaftliche Arbeit über die Farbenlehre für bedeutender hielt, als seine Dichtungen:

nen Schriften dargestellt von C. Fr. Glasenapp, 2 Bde., Leipzig 1891. Dort finden sich die von Bloch angeführten Passagen zu Mozarts g-Moll-Sinfonie (Bd. 2, S. 54 f.), zur *Eroica* (Bd. 1, S. 65), zur *Leonoren*-Ouvertüre (S. 98, 102) und zum *Lohengrin*-Vorspiel (Bd. 1, S. 355).

⁷⁷⁴ Diese und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 23–28.

⁷⁷⁵ Ludwig van Beethoven, *Grosse Ouverture in C-Dur. Partitur*, Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), C 115 / 13, http://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=T00016789&seite=1-1, Abruf am 25.5.2018, [Titelblatt]. Beethoven verwendete vor allem in späteren Jahren häufig den Begriff der Dichtung für seine Kompositionen, was schon zu seinen Lebzeiten auf Kritik stieß. (Vgl. Wolfgang Osthoff, *Stefan George und „les deux musiques“: Toenende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Stuttgart 1989, S. 297.)

„Auf Alles was ich als Poet geleistet habe, pflegte er wiederholt zu sagen, bilde ich mir gar nichts ein. Es haben treffliche Dichter mit mir gelebt, es lebten noch Trefflichere vor mir, und es werden ihrer nach mir seyn. Daß ich aber in meinem Jahrhundert in der schwierigen Wissenschaft der Farbenlehre der Einzige bin, der das Rechte weiß, darauf thue ich mir etwas zu gute, und habe daher ein Bewußtseyn der Superiorität über Viele.“⁷⁷⁶

Während der von Bloch postulierte „Drang nach dem ‚Geistigen‘, der Wissenschaft Angenäherten“⁷⁷⁷ so für Goethe offenbar bestätigt werden kann, bleibt er einen konkreten Beleg im Falle Beethovens schuldig. Der zweite Grund, den er für die „Arbeitsverwechslung“ Beethovens annimmt, ist die Übernahme des Moments der affektiv-expressiven Überlegenheit von Poesie gegenüber Prosa in die Musik: Beethoven habe sich

unter dem Poetischen sicherlich nichts anderes als jenes schweifende Behagen in Stimmungen und Begeisterungen vorgestellt, das man so unter „Poesie“ im Gegensatz zur Prosa, zur Prosa des philiströsen, traumlosen, unsymbolischen Lebens versteht.⁷⁷⁸

Der Selbstbezeichnung Beethovens als Dichter widerspricht Bloch. Beethoven, so Bloch, „ist kein Dichter, er ist weniger und mehr als ein Dichter“.⁷⁷⁹ Die sprachlichen Hinzudichtungen in den Programmen der „ihm [Beethoven] scheinbar nachfolgende[n] Programmsymphonie“, stellt Bloch im gleichen Zuge fest, sei als das „programmatisch Poetische erst recht als bloßes Trittbrett zu dem inneren, bildlosen Pathos, zu der innersten Wortlosigkeit der Musik [zu] erkennen.“⁷⁸⁰ Bloch bekräftigt am Ende des Absatzes seine Ablehnung sprachlicher Auslegung und Programmgebung:

776 Johann P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Bd. 2, Leipzig 1836, S. 86 f. Anführungszeichen wie im Original.

777 Bloch, *GdU-B*, S. 130, Z. 26 f.

778 Ebd., Z. 29–32.

779 Ebd., Z. 33.

780 Ebd., Z. 33–39.

So muß man, auch ohne zu denen zu zählen, die nichts als formal bleiben wollen und ihre epigonal gehörten oder erzeugten Formresiduen für „absolute“ Musik halten, mit Hanslick-Herbartscher Grenzacht vor der indirekten Linie, – so muss man aufs Entschiedenste gegen die programm-musikalischen Essays protestieren, die mit falschem Fleisch und Bein bekleiden, sofern sie Interpolationen zufälliger, der Musik regional unterlegener Art als Sprache über Musik oder als die Uebersetzung dieser ewig nur fremdländisch vertrauten Kunst in adäquate Kategorien ausgeben.⁷⁸¹

Mit dem polemischen Seitenhieb auf die „Hanslick-Herbartsche Grenzacht“ distanziert sich Bloch von der Idee einer allein durch ihre Form konstituierten Musik, die von der wortgebundenen Musik klar abzugrenzen (und abgrenzbar) ist. Diese Idee einer „absoluten Musik“, vertrat Eduard Hanslick in seiner Ästhetik *Vom Musikalisch-Schönen* – und stellte sich dabei in seiner Außendarstellung in die philosophische Tradition Johann Friedrich Herbart.⁷⁸² Trotz dieser Distanzierung teilt Bloch mit den Anhängern einer „absoluten Musik“ die Ablehnung sowohl der willkürlichen Auslegung im Sprechen und Schreiben „über Musik“,⁷⁸³ als auch des Versuchs der „Übersetzung“, der Explikation von Musik in den der Vernunft zugänglichen sprachlichen Kategorien.

Nachdem Bloch sich mit dem Verhältnis von Musik zum „schlechten Wort“, in den zwei Erscheinungsformen der vertonten Texte einerseits, dem Sprechen und Schreiben über Musik andererseits (unter kurzer Bezugnahme auf Programmmusik) befasst hat, legt er abschließend dar, warum auch das „gute Wort, das dichterisch wertvolle, [...] notwendig

781 Ebd., S. 131, Z. 1–9.

782 Auch wenn Hanslicks Position in einigen Annahmen mit der Herbart übereinstimmt – etwa bezüglich der Unabhängigkeit der Künste, der Unterscheidung zwischen ihrem *Wesen* und dem *Effekt* sowie der Form als substantiellem, konstituierendem Element – ist seine tiefgehende Kenntnis und Anhängerschaft der Herbart'schen Ästhetik fraglich. (Vgl. Bonds, *Absolute Music*, S. 159–162.)

783 An dieser Stelle hat Bloch in *GdU-B* die zuvor gestrichene Formulierung von „Interpolationen zufälliger, der Musik regional unterlegener Art“ eingefügt, in *GdU-A* steht dort stattdessen „die banalste Reporterhaftigkeit“. (Bloch, *GdU-A*, S. 175, Z. 27.)

vor dem Ton versagen“⁷⁸⁴ müsse, ihm also unterlegen sei. Diese systematische Abfolge wird in *GdU-B* durch die Verlegung des Einleitungssatzes vom Beginn des Abschnitts zur vierten These zum gebrauchten Ton an den Beginn dieses Absatzes hervorgehoben. Auch der nächste, nun zweite Satz erfuhr einige Veränderung. So steht in *GdU-A*:

Es versclägt darum auch letzthin wenig, wenn es Wagner so darstellt, als ob sich der Gang von der Wortvertonung zum Instrumentalkörper umzu-kehren, begrifflich umzuschlagen hätte.⁷⁸⁵

In *GdU-B* passt Bloch den Satz in der Wortwahl an den „neuen“ Einleitungssatz an:

Es versclägt darum letzthin wenig, wenn es nun Wagner so darstellt, als ob gar geschichtlich der Weg vom Ton wiederum zum Wort und nicht umgekehrt zu gehen hätte.⁷⁸⁶

Auch wenn der Satz mit „Wort und Ton“ nun sprachlich nahtlos an den vorigen anknüpft, erschließt sich Blochs Intention unter Hinzunahme der *GdU-A*-Variante besser. Er wendet sich gegen die von Wagner vertretene Ansicht, dass reiner Instrumentalmusik expressive Grenzen auferlegt seien, die zwar durch den Fortschritt der Kompositionsgeschichte immer weiter ausgereizt, jedoch nur durch Wiederhinzunahme des Gesanges überwindbar würden. Wagner gilt der Moment der Umkehr – die Expressivität „absoluter“ Musik als erschöpft, die Hinzunahme von Gesang ist für höhere Expressivität notwendig – in Beethovens neunter Sinfonie erreicht und idealtypisch abgebildet. Diese Überzeugung fasste er im eigens verfassten „Programm“ zu ihrer Aufführung unter seiner Leitung am Palmsonntag des Jahres 1846 in Worte – dem Schriftstück, in dem er den Begriff der „absoluten Musik“ prägte, der später vom musikästhetischen Diskurs (von Hanslick bis hin zu Bloch) aufgegriffen werden sollte.⁷⁸⁷ Zur

784 Ders., *GdU-B*, S. 131, Z. 10 f.

785 Ders., *GdU-A*, S. 30–33.

786 Ders., *GdU-B*, S. 131, Z. 11 ff.

787 Vgl. Albrecht von Massow, Art. „Absolute Musik“, in: Hans H. Eggebrecht (Hg.), *Termini*

kompositorischen Anbahnung der Gesangspartie im vierten Satz schreibt Wagner:

Mit diesem Beginne des letzten Satzes nimmt Beethovens Musik einen entschieden sprechbaren Charakter an: sie verläßt den in den drei ersten Sätzen festgehaltenen Charakter der reinen Instrumentalmusik, der sich im unendlichen und unentschiedenen Ausdrucke kundgiebt; der Fortgang der musikalischen Dichtung dringt auf Entscheidung, auf eine Entscheidung, wie sie nur in der menschlichen Sprache ausgesprochen werden kann. Bewundern wir, wie der Meister das Hinzutreten der Sprache und Stimme des Menschen als eine zu erwartende Nothwendigkeit mit diesem erschütternden Rezitativ der Instrumentalbässe vorbereitet, welches, die Schranken der absoluten Musik fast schon verlassend, wie mit kräftiger, gefühlvoller Rede den übrigen Instrumenten, auf Entscheidung dringend, entgegentritt, und endlich selbst zu einem Gesangsthema übergeht, das in seinem einfachen, wie in feierlicher Freude bewegten Strome, die übrigen Instrumente mit sich fortzieht [...]. Es erscheint dieß wie der letzte Versuch, durch Instrumentalmusik allein ein sicheres, festbegrenztes und untrübbares freudiges Glück auszudrücken: das unbändige Element scheint aber dieser Beschränkung nicht fähig zu sein; [...] und stärker noch als vorher dringt der [...] Aufschrei der unbefriedigten Leidenschaft an unser Ohr. Da tritt eine menschliche Stimme mit dem klaren, sicheren Ausdruck der Sprache dem Toben der Instrumente entgegen [...].⁷⁸⁸

Auch an Stellen in späteren Schriften, etwa in seiner 1852 erschienenen Publikation *Oper und Drama*⁷⁸⁹, deren erster Teil auch in den dritten Band seiner *Gesammelten Schriften* aufgenommen wurde, setzt sich Wagner mit dem von ihm diagnostizierten Entwicklungsprozess bis an die Grenzen absoluter Musik auseinander und betont die Notwendigkeit der

nologie der Musik im 20. Jahrhundert (= Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1), Stuttgart 1995, S. 13–29, hier S. 13.

788 Richard Wagner, „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 65–84, hier S. 80 f.

789 Ders., *Oper und Drama*, Leipzig 1852.

Einbindung von Sprache zur Überwindung dieser Grenzen, nicht ohne Verweis auf das eigene Schaffen.⁷⁹⁰ Ob Bloch sich auf konkrete Passagen der Wagner'schen Schriften bezieht, bleibt vorerst unklar, der von Wagner beschrittene „Weg vom Ton wiederum zum Wort und nicht umgekehrt“, den er kritisiert, zeichnet sich in Wagners Programm zur neunten Sinfonie jedoch erkennbar ab. Im dritten Satz des Absatzes bringt Bloch seine entscheidende These gegen Wagners Position an:

Er [Wagner] läßt den Ton, vor allem im Ring der Nibelungen und überhaupt grundsätzlich, theoretisch, nicht zu Ende reden, sondern greift auf das Unbedingteste zu den Krücken des Textes zurück, statt der noch ungeahnt „sprechenden“, expressiven Zukunft der Musik zu vertrauen.⁷⁹¹

Bloch wirft Wagner vor, der sprachunabhängigen Musik voreilig Begrenztheit der Expressivität zu unterstellen, und ihr, in der Theorie wie auch in seinen Kompositionen, durch Hinzunahme der Sprache die Möglichkeit zu verwehren, diese ebenfalls sprachunabhängige („sprechende“) Expressivität voll zu entwickeln. Nachdem seine zentrale These formuliert ist, versucht Bloch Wagners Position zu dekonstruieren. Dies geschieht in zwei unabhängigen Einwänden. Zunächst wiederholt Bloch die zu Beginn eingeführte Position Wagners, nach der

sich genau so, wie aus dem Chor die Instrumentalmusik entstanden ist, diese wiederum in das Drama um jeden Preis aufzulösen suchen [müsste], gleich als ob die absolute Instrumentalmusik eine Gefallene wäre, die aus der dialektischen Differenz des bloß metallischen Klangs nun wieder nach der Rückkehr und Synthese des Worts, nach der Auflösung ihres bloßen Logogryphs in den dramatisch wiedergekehrten „Chor“ verlangte.⁷⁹²

790 Vgl. Massow, Art. „Absolute Musik“, S. 13 f.

791 Bloch, *GdU-B*, S. 131, Z. 13–17. In *GdU-C* korrigiert Bloch zu „Ring des Nibelungen“. (Ders., *GdU-C*, S. 143, Z. 24 f.)

792 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ders., *GdU-B*, S. 131, Z. 18–23. „Chor“ spielt hier möglicherweise nicht zuletzt an das Verständnis der Oper als Anknüpfung an das antike Schauspiel an, in dem der singende und tanzende Chor die Handlung kommentierte und gliederte. (Siehe auch in der vorl. Arbeit S. 159 f.)

Bloch vergleicht den von Wagner beschriebenen Entwicklungsprozess mit einem Logogryphen, einem Wortspiel, in dem durch Hinzu- oder Wegnahme von Buchstaben aus einem Wort ein neues entsteht. In diesem Bild ist die absolute Instrumentalmusik nach Wagner durch Wegnahme des stimmlichen Anteils entstanden. Weil sie aber trotz aller Entwicklung nicht in der Lage dazu ist, den inneren Widerspruch ihrer dem rein künstlich erzeugten Klang geschuldeten unzureichenden Expressivität („dialektische Differenz des bloß metallischen Klangs“) aufzulösen, strebt sie nun wieder nach einer Wiederhinzunahme der Stimme („Synthese“), um ihre vollständige Expressivität („Auflösung [...] in den dramatisch wiedergekehrten ‚Chor‘“) zu erlangen. Dieser Sicht, so Bloch in seinem ersten Einwand, widerspreche eine andere Aussage Wagners:

Und doch sagt Wagner selbst, der es so unerhört findet, wenn auf den Trümmern der Operndichtkunst der Musiker als eigentlicher, wirklicher Dichter erscheint, seine eigene Theorie desavouierend: daß, im Hinblick auf Beethovens musikalische und Shakespeares dramatische Behandlung des Coriolan, Shakespeare nur wie ein im Wachen fortträumender Beethoven erscheint, über sich noch dieses Glühende und unertragbar Reiche als Schein der eigentlich musikalischen Vision.⁷⁹³

793 Ebd., Z. 23–30. Möglicherweise offenbart Bloch hier eine der Passagen, auf der seine Rekonstruktion der Wagner'schen Position fußt. „Unerhört“ findet sich, wie auch Massow zu entnehmen ist (vgl. Massow, Art. „Absolute Musik“, S. 13 f.), in diesem Zusammenhang in der Einleitung von *Oper und Drama*:

„Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter *Ausbreitung* zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas *herbeigezogen*, – natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr als nur ihr als *Mittel* zu dienen. [...] Niemand versucht es auch nur, die bezeichnete Stellung des Dramas zur Musik, des Dichters zum Tonkünstler, zu läugnen: nur in Hinblick auf die ungemaine Verbreitung und Wirkungsfähigkeit der Oper hat man geglaubt, mit einer monströsen Erscheinung sich befreunden zu müssen, ja ihr die Möglichkeit zuzusprechen, in ihrer unnatürlichen Wirksamkeit etwas Neues, ganz Unerhörtes, noch nie zuvor Geahntes zu leisten, nämlich *auf der Basis der absoluten Musik das wirkliche Drama zu Stande zu bringen*.“ (Richard

Die Äußerung, die Bloch als Widerspruch anführt, stammt aus Wagners Beethoven-Abhandlung von 1870. Dieser hält dort in einer Gegenüberstellung des Shakespeare'schen Dramas *Coriolanus* und der Schauspielouvertüre Beethovens über das Verhältnis der beiden Werke fest:

Was uns dort [im Drama] als unmittelbar vorgeführte, von uns fast mit erlebte Handlung ergriff, erfassen wir hier [in der Ouvertüre] als den innersten Kern dieser Handlung; denn diese wurde dort durch die gleich Naturmächten wirkenden Charaktere so bestimmt, wie hier durch die in diesen Charakteren wirkenden, im innersten Wesen identischen Motive des Musikers. Nur daß in jener Sphäre *jene*, in dieser Sphäre *diese* Gesetze der Ausdehnung und Bewegung walten.

Wenn wir die Musik die Offenbarung des innersten Traumbildes vom Wesen der Welt nannten, so dürfte uns Shakespeare als der im Wachen fortträumende Beethoven gelten.⁷⁹⁴

Womit Wagner den Dichter sicherlich über den Musiker erheben wollte, nämlich als in der Lage, den unartikulierten Gegenstand der Musik in die ihr überlegene Sprache zu übertragen, darin sieht Bloch deren eigentliche Unterlegenheit bestätigt. Denn seiner Ansicht nach ist sie bloß der unzureichende Versuch, das „Traumbild vom Wesen der Welt“, die umfassendere „musikalische Vision“ abzubilden. Für Bloch liegt daher die Inkonsistenz in Wagners Anschauung darin, dass dieser einerseits allein der Musik das Wesen der Welt als Gegenstand zuspricht (ganz im Gefolge Schopenhauer'scher Ästhetik⁷⁹⁵), ihr andererseits im Musikdrama, wo sie reines Mittel zum Zweck sein soll, die Dichtung zum Gegenstand gibt und so dieser unterzuordnen versucht.

Wagner, „Oper und Drama, erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1872, S. 269–394, hier S. 284 f. Hervorhebungen im Original.)

794 Ders., „Beethoven (1870)“, S. 130. Hervorhebungen im Original.

795 Zum Zusammenhang zwischen Wagners Ästhetik und der Schopenhauer'schen Philosophie siehe in der vorl. Arbeit S. 286 f.

Blochs zweiter Einwand gegen Wagners Position ist, dass er diesen „in einem historischen Irrtum befangen“⁷⁹⁶ sieht. Er widerspricht der linearen, symmetrischen Vorstellung einer historischen Entwicklung des Verhältnisses von Vokal- und Instrumentalmusik, die Wagner beschwöre:

[...] was später aus dem Chor entlassen wurde und sich in der instrumentellen Sonderform weiter ausgebildet hat, ist keine geschichtliche Mitte, deren chorischer Beginn nun mit dialektischem Umschlag als dramatisches Ende wiederkehren müßte [...].⁷⁹⁷

Wagners Irrtum beginnt für Bloch bereits darin, dass er „übersieht, daß sich die frühesten Opern schon während der alleinigen Blütezeit des Orchesters ausgebildet haben“.⁷⁹⁸ Diese Aussage ergibt nur Sinn, wenn die „alleinige Blütezeit“ entgegen der üblichen Bedeutung nicht als Hochzeit, sondern als Zeit des *Aufblühens* verstanden wird.⁷⁹⁹ Dann verbirgt sich hinter ihr die (zutreffende) Feststellung, dass die ersten Opern entstanden, bevor das Konzept und erst Recht der Begriff des Orchesters als zusammenwirkende Instrumentengruppe etabliert waren.⁸⁰⁰ Diese Annah-

796 Bloch, *GdU-B*, S. 131, Z. 32.

797 Ebd., Z. 33–36.

798 Ebd., Z. 31 ff.

799 Interessanterweise hat Bloch in *GdU-B* „Orchester“ statt „Chor“ eingesetzt. (Bloch, *GdU-A*, S. 176, Z. 17.) Wenn hier eine irrtümliche Korrektur stattgefunden hat, ist sie Bloch bei der Edition von *GdU-C* nicht aufgefallen.

800 Vor und noch in den ersten Opern, die im ausgehenden 16. Jahrhundert in Florenz entstanden, wurden Instrumente vorrangig zur Begleitung polyphonen Gesangs genutzt, indem gesungene Stimmen gedoppelt und fehlende ergänzt wurden. Mit der Oper entwickelten sich die begleitenden Ensembles weiter, ebenso wie das Konzept des sinfonischen *Zusammenklangs*. Im 17. Jahrhundert gewannen die Ensembles zunehmend Eigenständigkeit, spielten Tänze, Ritornelle, Einleitungen und Zwischenspiele und verselbständigten sich schließlich. (Vgl. Howard Shanet und John Spitzer, Art. „Orchestra“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224816>. Abruf am 25.5.2018.)

me schafft eine Basis für Blochs weitere Beschreibung der Entwicklung, nach der sich die Instrumentalmusik von der Oper gelöst („aus dem Chor entlassen“) und sich als „instrumentell[e] Sonderform weiter ausgebildet“ hat.⁸⁰¹ Damit verweist Bloch auf die Verselbstständigung der rein instrumentalen italienischen Opern-Ouvertüre („Sinfonia“) des ausgehenden 17. Jahrhunderts zu einer eigenständigen, konzertanten Gattung in Frankreich, England und deutschsprachigen Ländern im Laufe des 18. Jahrhunderts.⁸⁰² Bloch widerspricht nun der Vorstellung Wagners, nach der an diesem Punkt der Entwicklung für weiteren Fortschritt eine Rückkehr zur sprachgebundenen Musik erforderlich ist. Den Chor, also den sprachlichen Anteil der Oper, betrachtet Bloch nicht wie Wagner als der Musik unterworfen. Stattdessen habe der Chor – „unbeschadet der florentinischen und aller späteren Opern, unbeschadet auch des Musikdramas und trotz der glänzenden Ausbildung des ihm dienenden Instrumentalkörpers“ – seine Bedeutung nie verloren, als

der oberste, ausdrucksmächtigste Teil des Orchesters [...], mit steigendem Verzicht auf die textliche, programmusikalische, dramatische „Logik“ und als der gewaltigste Höhepunkt der gerade mit ihm erblühenden reinen Symphonie.⁸⁰³

Es wird ersichtlich, dass Bloch, wie Wagner, dem Eintritt der Stimme in die sinfonische Musik – etwa in der neunten Sinfonie Beethovens – einen hohen Stellenwert beimisst. Dennoch bewertet er ihn als Wende- und nicht als Scheitelpunkt der Ausdruckskraft sprachungebundener Musik. Für Wagner drückt die Hinzunahme der vokalen Komponente die Kapitulation der absoluten Instrumentalmusik vor ihren expressiven Grenzen und die als notwendig empfundene Rückkehr zur sprachgebundenen Musik in Form des „neuen“ Musikdramas aus. Für Bloch hingegen tritt die Stimme, indem sie sich zunehmend aus der Sprachgebundenheit löst,

801 Bloch, *GdU-B*, S. 131, Z. 33 ff.

802 Vgl. Ludwig Finscher, Art. „Symphonie“, in: ders. (Hg.), *MGG2*, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 16–153, hier Sp. 20–26.

803 Bloch, *GdU-B*, S. 131, Z. 39 – S. 132, Z. 4.

an ihren vorgesehenen Platz als höchstes musikalisches Ausdrucksmittel im sinfonischen Zusammenspiel, um die absolute Instrumentalmusik in ihrem expressiven Potenzial zu vervollkommen.

So zieht Bloch, an den Beginn des Absatzes anknüpfend, das Resümee aus seiner vorangehenden Auseinandersetzung mit Wagners Theorie der absoluten Musik:

Es ist und bleibt so das Schicksal auch des guten Worts, auch des dichterisch wertvollsten, auch des musikhaft völlig einbezogenen, vor dem Ton schließlich zum Bettler zu werden.⁸⁰⁴

Dieser Satz hat von *GdU-A* zu *GdU-B* einige Änderungen erfahren. In *GdU-A* lautet er:

Es ist und bleibt so das Schicksal des Worts, vor dem Ton zum Bettler zu werden, zu der für alles Endgültige unzureichenden Landung.⁸⁰⁵

Die *GdU-B*-Fassung greift die zuvor getroffenen Überlegungen auf, erlangt durch den Verzicht auf die Metaphorik der „Landung“ mehr Sachlichkeit und eignet sich so als Überleitungssatz zu einem neuen Sinnabschnitt. In diesem so eingeleiteten letzten Sinnabschnitt des letzten Absatzes des Abschnitts „Die schöpferische Vertonung“, bekräftigt Bloch seine vierte These zum gebrauchten Ton, nach der dessen Ausdrucksvermögen den der Sprache übertrifft. Er führt als Beispiel die Textzeile „O namen-namenlose Freude“⁸⁰⁶ aus *Fidelio* an. Bereits in der Vertonung dieser Zeile des Duetts, in dem Florestan nach seiner Rettung Leonore erkennt und sie in die Arme schließt, „überwindet“, so Bloch, „die Musik leise die Dichtung und erniedrigt sie zu ihrem Widerschein.“⁸⁰⁷ An der von Bloch zitierten

804 Ebd., S. 132, Z. 4 ff.

805 Bloch, *GdU-A*, S. 176, Z. 28–31.

806 Ders., *GdU-B*, S. 132, Z. 7.

807 Ebd., Z. 8 f. Das „leise“ wurde in *GdU-B* eingefügt, möglicherweise um die Begleitung im *sempre pianissimo* zu betonen. In *GdU-C* heißt es etwas milder „macht“ statt „erniedrigt“. (Bloch, *GdU-C*, S. 144, Z. 25.)

Stelle⁸⁰⁸ werden die Gesangsstimmen zunächst (auf „O namen-“⁸⁰⁹) nur von *pianissimo*-Achtel-Pendelbewegungen auf *a*(⁷⁰) und *cis*(⁷⁰) der Violinen begleitet, zur Tonika A-Dur vervollständigt durch das liegende *e* der Celli. Im nächsten Takt treten auf der ersten Zählzeit erst das zweite Fagott mit *e*, dann in der zweiten Takthälfte die übrigen Holzbläser sowie Kontrabass mit *h*, *d'*, *gis*, *d*⁷⁰, und *e*⁷⁰ ein. Zusammen mit dem Wechsel der Pendelbewegungen der Streicher auf *h*(⁷⁰) und *d*⁷⁰) erklingt so auf „-lose“ die Dominante E-Dur, die sich im nächsten Takt auf „Freude“ mit Quartsprung im Kontrabass von *E* zu *a* zur Tonika auflöst, um dann auf der zweiten Takthälfte durch Auflösung des *cis* in den Violinen und unter Wegfall der Holzbläser und des Kontrabasses zur Moll-Tonika a-Moll auf „nach un-nenn-“ überzugehen. Darauf folgt in der zweiten Takthälfte des nächsten Takts erneut die Dominante E-Dur auf „baren“, mit Auflösung zur Moll-Tonika auf „Leiden“ im nachfolgenden Takt. Das Dominant-Tonika Pendel wird dabei analog zum ersten Pendel der Dur-Dominante durch Holzbläser und Kontrabass mit Quartsprung unterstützt. Die gesamte Stelle ist in *pp* gehalten, mit dem zusätzlichen Vermerk *sempre pianissimo*.⁸⁰⁹ Möglicherweise rekurriert Bloch auf diese textnahe musikalische Gegenüberstellung der „namenlosen Freude“ und dem „unnennbaren Leide“ in Dur und Moll, wenn er behauptet, dass auch der „schlichteste [...], mißbrauchteste Ton [...] unfähig [sei], Texte bloß zu illustrieren“.⁸¹⁰ Diese Behauptung ist der erste Teil einer Einfügung in *GdU-B*, dem sich eine mit pathetischem Stilelementen angereicherte, expressionistische Ausführung der vierten These vom gebrauchten Ton anschließt:

[...] der dunkle Urlaut der Musik löst jedes Wort, selbst jedes Drama in sich auf, und innerster Wandel, eine Fülle geheimster Gesichte, geheimster

808 Bloch nennt keine bestimmte Fassung. Die nachfolgenden Untersuchungen haben den im Beethoven-Haus Bonn archivierten Pariser Erstdruck der dritten Fassung von 1814 zur Vorlage. (Ludwig van Beethoven, *Fidelio. Drame Lyrique en trois Actes. Partitur*, Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), C 72b / 40, https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&dokid=T00018040&seite=1-1, Abruf am 25.5.2018.)

809 Ebd., S. 447, T. 6 – S. 448, T. 4.

810 Bloch, *GdU-B*, S. 132, Z. 9 ff.

Augenblicklichkeit und Latenz drängt in den singenden Flammen großer Musik an uns vorüber.⁸¹¹

Der Satz stellt ein weiteres Beispiel für die an anderer Stelle bereits hervorgehobene Einführung des Begriffs „Latenz“ in *GdU-B* dar.⁸¹² Am Ende seiner „Geschichte der Musik“ postulierte Bloch, dass sich die „Ahndung allernächster, allerletzter Latenz“ – des in den Gegenständen enthaltenen, aber nicht unmittelbar wahrnehmbaren Zielzustands, auf den sie hinstreben –⁸¹³ „nicht mehr anders als im Musikalischen, Ethischen und Metaphysischen ausdrücken kann“.⁸¹⁴ Nun formuliert Bloch – aufgrund der Verwendung typisch expressionistischer, synästhetisch-metaphorischer und bildsprachlicher Elemente („der dunkle Urlaut“, „Flammen großer Musik“) nur vage bestimmbar – einen ersten, zentralen Zusammenhang zwischen Musik und Latenz: Durch die „Auflösung des Wortes“ in der expressiven Kraft der Musik lasse diese den Hörer „innersten Wandel“ – möglicherweise die Selbstbegegnung –, verborgene Wahrnehmungen („geheimste Gesichte“), das Dunkel des gelebten Augenblicks („geheimste Augenblicklichkeit“) sowie *Latenz* spüren. Daraus folgt für Bloch (in *GdU-B* fügte er zur Herstellung der Folgerung die Konjunktion „daher“ ein), dass „große Musik“ in ihrer Vollendung („*zuallerletzt*“) keine Dramatik außer der eigenen enthalten könne.⁸¹⁵ Der Gegenstand schon der „Voraussetzungen“ zu dieser vollendeten großen Musik liegt nach Bloch bereits außerhalb des Fassungsvermögens der „Endpunkte“ vollkommener Dichtung (der „meisterlichsten und arriviertesten Poesie“). Das Verhältnis zwischen Form und Gegenstand des „erhofften“, durch die vollkommene Musik ermöglichten „Hellhörens“ einerseits, und der Dichtung andererseits, stellt Bloch mit einem bildhaften Vergleich zum christlichen Glauben dar:

811 Ebd., Z. 11–14.

812 Siehe in der vorl. Arbeit S. 78.

813 Siehe ebd.

814 Bloch, *GdU-B*, S. 113, Z. 3 ff.

815 Diese und die nachfolgenden Zitate: ebd., S. 132, Z. 14–18.

[...] wie sich denn das erhoffte Hellhören, das Erbe des erloschenen Hellsehens, von dem bloß poetisch Mythischen formell und gegenständlich nicht weniger unterscheiden dürfte als sich das Zungenreden der Jünger von dem bloßen julianisch-literarischen Glaubenwollen an den Glauben unterschieden hat.⁸¹⁶

Bloch führt den Begriff „Hellhören“ ein, bestimmt es als Nachfolge des Hellsehens und nennt im Vergleich zwischen Musik und Dichtung seine zentrale Eigenschaft. Zunächst sind an dieser Stelle die zentralen Begriffe „Hellhören“ und „Hellschauen“ zu beleuchten. Auf „Hellhören“ und „Hellschauen“ sowie ihr Verhältnis geht Bloch im letzten Kapitel der „Philosophie der Musik“, unter dem Titel „Das Geheimnis“, ein. Dort charakterisiert er das „Hellschauen“ als eine frühere menschliche Fähigkeit übersinnlicher Wahrnehmung:

Denn wir werden allmählich blind auch für das Draußen. Für dasjenige, das über uns liegt, sind wir schon lange blind geworden, auch das christlich aufhellende Licht ist vorbei. Die sinnlichen Augen haben sich zwar später geöffnet als die übersinnlichen und kamen; als diese sich schlossen; oder vielmehr, durch den sinnlichen Augenaufschlag, den empörerischen, sich selbst eindringenden, ist die übersinnliche Welt steigend zurückgetreten und allmählich ganz vergangen. Früher, in den Tagen, aus denen uns die Märchen erhalten sind, waren die äußeren Dinge verschleiert oder ganz unsichtbar, aber dahinter bewegten sich aufs Hellste ihre Gruppen-seelen, die Quellgeister, Baumgeister, Schutzengel, Sirius und der Jäger Orion, die bunten Wolken des nächtlichen Himmels und die ganze Nähe der anderen Welt.⁸¹⁷

Doch mit dem zunehmenden Vertrauen auf sinnliche Wahrnehmung sei das Hellschauen unwiederbringlich verloren gegangen, und selbst von der übersinnlichen Existenz Gottes könne der Mensch nur noch durch die sinnlich erfahrbare Menschwerdung Gottes in Christus überzeugt werden:

816 Ebd., Z. 19–22.

817 Ebd., S. 188, Z. 15–27.

So bildeten sich bald die sinnlichen Organe schärfer aus, die sichtbare Welt wurde dicht, erdrückend, abschließend real, und die unsichtbar gewordene, übersinnliche, sank zum Glauben, zum bloßen Begriff, zur platonisch-plotinischen Himmelsleiter oder Ideenpyramide [...] bis in den Tagen des Kaisers Augustus jede sinnliche oder auch gedankliche Berührung mit der Transzendenz verschwunden war. Da wurde Jesus geboren, die Seelenwanderung Gottes selber, und die Menschen durften sich vor der Gnade [...] dieser Fleischwerdung [...] aufs Neue des Ueberirdischen versichert halten.⁸¹⁸

An die Stelle des Hellsehens trat nach Bloch das „Hellhören“ in der Musik, auch wenn er eine Wesensgleichheit der zwei Fähigkeiten für ungewiss hält. Zur Verdeutlichung nutzt er das Bild eines Flusses:

Wir suchen, wohin das Hellsehen verschwunden sei. Ein Fluß versiegt im Boden. Plötzlich taucht weit davon entfernt ein anderer Fluß auf, der nie vorher an dieser Stelle zu sehen war, der mindestens in diesem trockenen Gebiet keine Quelle hat. Kann man so bestimmt, wie man diese beiden Flüsse in einen zusammenlegen darf, auch das Hellsehen und die Musik in Zusammenhang bringen? Sie waren nie gleichzeitig zusammen, aber als das Eine ging, wuchs das Andere langsam groß und wie es scheint, genau aus den gleichen Kräften groß. Es ist freilich unbekannt, ob auch zum gleichen Kraftgebrauch und sympathetischen Gebilde.⁸¹⁹

Das Verhältnis dieses Hellhörens zum Gegenstand der Musik beschreibt Bloch nun in seinem Zungenreden-Vergleich in „Die schöpferische Vertonung“ durch Abgrenzung zur Dichtung: Wie einerseits im neutestamentlichen Pfingstereignis, in dem die Jünger den Heiligen Geist empfangen und in ihnen unbekanntem Sprachen verbreiten, der Heilige Geist *unmittelbar* zugegen ist, und in einem „Glaubenwollen an den Glauben“⁸²⁰ nur ein *abstrakter* Bezug zu diesem hergestellt werde, so verwirkliche Musik ihren Gegenstand *unmittelbar*, während Dichtung *abstrakt* bleibe.

818 Ebd., Z. 31 – S. 189, Z. 15.

819 Ebd., Z. 2–11.

820 Ebd., S. 132, Z. 22.

In einem weiteren Akt der Bekräftigung seiner vierten These zum gebrauchten Ton führt Bloch als möglichen Einwand Nietzsche an:

Zwar fragt uns Nietzsche, ob man sich einen Menschen denken könne, der den dritten Tristanakt ohne alle Beihilfe von Wort und Bild rein symphonisch aufnehmen könnte, ohne daß er vor diesem Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe veratmete.⁸²¹

Hier ist frei aus Nietzsches 1872 erstmals veröffentlichter Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* zitiert. In ihr wendet Nietzsche seine damalige Philosophie auf die Künste an, nach welcher sich in der vom Urgrund im Traum erschaffenen Welt (dem Schopenhauer'schen Weltwillen entlehnt) zwei Prinzipien gegenüberstehen, am Beispiel der antiken Tragödie – „wiedergeboren“ im Drama.⁸²² Demnach entspreche dem *Apollinischen* (Ordnung, Harmonie, weisheitsvolle Mäßigung, aber auch visionäre Verklärung) „alles bildhaft Gestaltete (Malerei, Plastik, Epik)“. Dem *Dionysischen* (Rausch, Ekstase, Erkennen der Welt als Erscheinung) dagegen seien „Musik und Lyrik“ zuzuordnen.⁸²³ Nietzsche stellt hier die Frage, die Bloch zitiert:

An diese ächten Musiker richte ich die Frage, ob sie sich einen Menschen denken können, der den dritten Act von „Tristan und Isolde“ ohne alle Beihilfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen?⁸²⁴

821 Ebd., Z. 23–26.

822 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872, S. 129.

823 Jürgen Mohr, Art. „Apollinisch/dionysisch, II“, in: Joachim Ritter (Hg.), *HWPPh*, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 445–446, hier Sp. 445. „Apollinisch“ ist ein Bezug auf Apollon, Zeus' Sohn, den antiken griechischen Gott des Lichts, der Heilung, der Sittlichkeit, der Kunst und Musik sowie der Schützen. „Dionysisch“ dementsprechend auf Dionysos – ebenfalls Sohn Zeus' – Gott des Weins, der Ekstase, der Fruchtbarkeit und des Wahnsinns.

824 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 121.

So möchte Nietzsche eine These veranschaulichen, die er kurz zuvor aufgestellt hat. Ihr gemäß schützt in der Tragödie der „Mythus“ den Zuschauer vor einer durch Unmittelbarkeit zum Wesen der Dinge ausgelösten unbegrenzten, zerstörerischen Ekstase der Musik, indem er diese als bloßes Element der Inszenierung erscheinen lässt:

Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichnis, den Mythus, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythus sei. Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Freiheitsgefühl hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte. Der Mythus schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits erst die höchste Freiheit giebt. Dafür verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythus eine so eindringliche und überzeugende metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Hülfe, nie zu erreichen vermögen [...].⁸²⁵

In der Tragödie wird nach Nietzsche also zum Schutz des „dionysisch empfänglichen Zuhörer[s]“ der Schein erweckt, die dionysische Kunst der Musik würde den apollinischen Künsten von Szene, (dramatischem) Wort und Bild untergeordnet und als „Darstellungsmittel“ zu Diensten sein. So ist es den Zuhörern möglich, unbeschwert und ohne Gefahr einen kleinen Teil des Dionysischen zu empfinden, der wiederum die dargestellten Szenen und Bilder expressiv aufwertet. Nietzsches *Tristan*-Beispiel ist ein Gedankenexperiment, in dem er (im Wagner'schen Musikdrama *Tristan und Isolde*⁸²⁶ als modernem Stellvertreter der Tragödie) den Schein der Unterordnung aushebelt, indem die „Beihülfe von Wort und Bild“ entfernt wird – und zu dem Schluss kommt, dass es den Zuhörer „verathmen“ lassen sollte.⁸²⁷ Mehr noch:

825 Ebd., S. 120.

826 UA München, 1865.

827 Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 121.

Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen? Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums, den Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem „weiten Raum der Weltennacht“ zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflüchten?⁸²⁸

Ganz im Schopenhauer'schen Sinne bildet Musik bei Nietzsche die Wirklichkeit, im Gegensatz etwa zu Begriffen, unmittelbar ab. In Anlehnung an die scholastische Universalienfrage schreibt er an früherer Stelle:

[...] die Begriffe sind die *universalia post rem*, die Musik aber giebt die *universalia ante rem*, und die Wirklichkeit die *universalia in re*.⁸²⁹

Der Zuhörer, der in der Welt *nach der Anschauung* („*post rem*“) lebt, welcher nun im angestellten Gedankenexperiment dem Abbild der Wirklichkeit (der „*universalia in re*“) *vor jeder Anschauung* („*ante rem*“) ausgesetzt ist, dürfte dies, so Nietzsche, nicht überstehen, ohne seine Individualität im Angesicht des Weltwillens zu verlieren. Dennoch, so Nietzsche, könne der dritte Akt des *Tristan* ohne Auflösung des Individuums rezipiert werden, und auch sein Urheber sei unbehelligt geblieben:

Wenn aber doch ein solches Werk als Ganzes percipirt werden kann, ohne Verneinung der Individualexistenz, wenn eine solche Schöpfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schöpfer zu zerschmettern — woher nehmen wir die Lösung solches sonderbaren Widerspruches?⁸³⁰

Die Antwort folgt auf dem Fuße:

828 Ebd.

829 Ebd., S. 89 f.

830 Ebd., S. 121.

Hier drängt sich zwischen unsre höchste Musikerregung und jene Musik der tragische Mythos und der tragische Held, im Grunde nur als Gleichniss der alleruniversalsten Thatsachen, von denen allein die Musik auf directem Wege reden kann. Als Gleichniss würde nun aber der Mythos, wenn wir als rein dionysische Wesen empfänden, gänzlich wirkungslos und unbeachtet neben uns stehen bleiben, und uns keinen Augenblick abwendig davon machen, unser Ohr dem Wiederklang der universalia antorem zu bieten. Hier bricht jedoch die apollinische Kraft, auf Wiederherstellung des fast zersprengten Individuums gerichtet, mit dem Heilbalsam einer wonnevollen Täuschung hervor: plötzlich glauben wir nur noch Tristan zu sehen, wie er bewegungslos und dumpf sich fragt: „die alte Weise; was weckt sie mich?“ Und was uns früher wie ein hohles Seufzen aus dem Mittelpunkte des Seins anmuthete, das will uns jetzt nur sagen, wie „öd und leer das Meer“.⁸³¹

Der durch die nichtmusikalischen dramatischen Elemente erzeugte *Mythus* tritt nach Nietzsche als Mittler zwischen den Rezipienten und die Musik, indem er (*post rem*) ein begriffliches *Gleichnis* der abgebildeten Wirklichkeit zur Verfügung stellt. Dieses wäre nun einem vollständig dionysischen – und so der Begriffe nicht verständigen – Wesen nicht erfassbar, woraus er schließt, dass das menschliche Wesen zumindest zum Teil apollinisch sein müsse. Dieser apollinische Anteil wiederum begrenze seiner Natur nach den dionysischen maßvoll und lasse dadurch die Täuschung gelingen, deren Teil sie sei.

Bloch gibt knapp die Kernelemente der Theorie Nietzsches wieder. Dabei zitiert er aus der Nietzsche'schen Passage; selbst in seinem Widerspruch bleibt er ihr begrifflich nahe. Er begegnet der von ihm wiedergegebenen, das Gedankenexperiment einleitenden Frage Nietzsches, ob ein

831 Ebd., S. 122. Die zitierten Passagen stammen aus *Tristan und Isolde*, dritter Aufzug, erste Szene: Kurwenal, um den schwer verwundeten Tristan besorgt, fordert einen Hirten dazu auf, nach dem Schiff Isoldes Ausschau zu halten. Sie soll Tristan durch seinen Tod erlösen. Daraufhin ruft der Hirte: „Oed und leer ist das Meer!“; als der Hirte daraufhin beginnt, auf der Schalmel zu spielen, erwacht Tristan mit den Worten „Die alte Weise; – was weckt sie mich?“ (Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Partitur*, Leipzig 1887, S. 308.)

Mensch den dritten *Tristan*-Akt unbeschadet „rein symphonisch“ rezipieren könne, mit einer Gegenfrage:

Warum sollte er nicht? ist dagegen zu fragen; die Musik ist nicht dazu da, um vor der Mystik zu schützen oder geschützt zu werden; und das Lichtbild Apollons, das „Die Geburt der Tragödie“ über dem dionysischen Ozean aufgehen lassen will, bleibt wie bei Wagner so bei Nietzsche eingeständenermaßen eine Täuschung, eine holde Täuschung in Maß und Gestalt und universalibus post rem statt ante rem, hinter der sogleich wieder die Unrealität des Dionysos, tiefer gesehen, des Christus zusammenschlägt, so daß der logische Zweck dieses Nietzscheschen Quidproquo vollkommen unverständlich bleibt.⁸³²

Die begrifflichen Anlagen sind deutlich: Das „Lichtbild Apollons“ lehnt sich an das von Nietzsche an anderer Stelle formulierte „apollinische Lichtbild“ an, die holde Täuschung an die „edle Täuschung“ und die „universalibus post rem statt ante rem“ an die „universalia ante“ beziehungsweise „post rem“.⁸³³ Das für die Entschlüsselung des Satzes entscheidende und von Bloch hinterfragte „Quidproquo“ verwendet Nietzsche ebenfalls, im Sinne von „Ersatz“ oder „Austausch“:

So ist mit der Wiedergeburt der Tragödie auch der ästhetische Zuhörer wieder geboren, an dessen Stelle bisher in den Theaterräumen ein seltsames Quidproquo, mit halb moralischen und halb gelehrten Ansprüchen, zu sitzen pflegte, der „Kritiker“.⁸³⁴

Mit dem angeführten „Nietzscheschen Quidproquo“⁸³⁵ kennzeichnet auch Bloch eine Ersetzung – die der Wirkung apollinischer Täuschung durch die der unmittelbaren dionysischen. Diesen Wechsel hält Bloch jedoch für

832 Bloch, *GdU-B*, S. 132, Z. 26–35.

833 Die Nietzsche-Zitate stammen aus: Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 137, 120 und 89 f.

834 Ebd., S. 129.

835 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 132, Z. 26–35.

wirkungslos, da die Täuschung eben nur durch⁸³⁶ Universalien *nach* der Anschauung erzeugt werde. Das Einwirken vor der Anschauung und damit das unmittelbare Einwirken eines Abbildes der Wirklichkeit selbst – etwa der Musik – werde dadurch nicht gemindert. Die Einwechslung der Täuschung zielt nach Bloch ins Leere, sodass er ihren „logische[n] Zweck“ infrage stellt. In der Konsequenz kann Bloch den ebenfalls von Nietzsche der Musik zugedachten Zweck, „vor der Mystik zu schützen“, ablehnen und, da auch ohne diesen Schutz der dritte *Tristan*-Akt ohne Gefahren rezipierbar ist, das Bestehen von Gefahren überhaupt in Zweifel ziehen.

In der Auseinandersetzung mit Nietzsches Theorie sucht Bloch seine eigenen Gedanken zu stützen. So formuliert er die abschließende Fassung der vierten These zum gebrauchten Ton:

Die Musik regiert schlechthin und will absolut werden, es gibt grundsätzlich keine andere als absolute und darin per se sprechende, rein nur noch spekulativ deutbare Musik.⁸³⁷

Musik, so Bloch, sei durch ihre der Sprache überlegene Ausdrucksmöglichkeit und der daraus resultierenden Sprachunabhängigkeit *immer* absolut, aus sich selbst heraus expressiv („sprechend“). Alle übrigen Künste ordneten sich ihrer Expressivität unter. Ihre Nichtsprachlichkeit führe jedoch auch dazu, dass ihre Deutung hypothetisch („spekulativ“) bleiben müsse, da sich der Gegenstand ihrer Expressivität nicht *exakt* sprachlich erfassen lasse. Die Folge aus der abschließend ausformulierten These il-

836 Es wird hier „universalibus“ als (absichtliche) Deklination Blochs und somit als grammatikalisch in den Satz eingepasst interpretiert. Das Fehlen einer (deutschen wie lateinischen) Präposition erschwert eine eindeutige Übersetzung, es erscheint im Zusammenhang aber sinnvoll, „universalibus“ als Ablativus instrumentalis zu übersetzen. Andere Übersetzungen, etwa als Dativus commodi („[...] eine holde Täuschung in Maß und Gestalt und *für* die Universalien post rem [...]“) oder Ablativus causae („[...] eine holde Täuschung in Maß und Gestalt und *wegen der* Universalien post rem [...]“) sind zwar ebenfalls ohne Präposition denkbar, passen aber schlechter in das deutsche Satzgefüge.

837 Bloch, *GdU-B*, S. 132, Z. 35 ff.

lustriert Bloch am Ende des Absatzes – und des Kapitels – mit einem mythologischen Vergleich:

Das wahrhaft symphonisch Entworfenene und zu Ende Gedachte kennt auf die Dauer keine Zwischenräume seiner Welten, in denen nun, wie bei Epikur die wirklichen Götter, so hier die Götter der Poetik ihr wie immer hermeneutisch überflüssiges Dasein führten.⁸³⁸

Den „Göttern der Poetik“ stellt Bloch das Götterverständnis Epikurs gegenüber, nach dem die Götter zwar existieren, die Welt jedoch aus Intermundien (Zwischenwelten) heraus gleichgültig und ohne Einwirkung betrachten.⁸³⁹ Wie diese haben die „Götter der Poetik“, die wahrscheinlich in Assoziation zu Apollon und Dionysos zur Herstellung des Gleichnisses so bezeichneten Akte der sprachlichen Sinngebung (etwa im Drama) und Interpretation von Musik, nach Bloch keinerlei Bedeutung für das Verständnis von konsequent „symphonisch“ intendierter und komponierter Musik: Sie führen in Bezug auf Musik ein „hermeneutisch überflüssiges Dasein“.

Die vier Thesen

Nachdem die vier Thesen zum gebrauchten Ton einzeln untersucht wurden, lassen sie sich verkürzt zusammenfassen und zueinander in Kontext stellen. Dabei offenbaren sie sich im Wesentlichen als ein umfassendes Argument Blochs gegen die Musikästhetik Wagners und seiner musikphilosophischen Nachfolger wie Pfitzner:

1. Der gebrauchte Ton lässt Wahrnehmungen *wirklich* erscheinen, da er dank seiner Fähigkeit, andere Sinne ergänzen oder ersetzen und gänzlich ohne sie auskommen zu können, *gesamtsinnlich* wirkt.

838 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., Z. 37 – S. 133, Z. 2.

839 Vgl. Rudolf Eisler, Art. „Intermundien“, in: ders., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 1, Berlin 1904 [Erstdruck 1899], S. 529.

2. Der gebrauchte Ton verwirklicht auf unterschiedliche Weise, je nachdem ob er bloß Sinnfälliges oder Sinnhaftes verwirklicht.
 - a. Sinnliche Verwirklichung erfordert eine in ihrer Intensität der „Mehrstufigkeit der Realität“ der zu verwirklichenden Handlung angepasste Vertonung.
 - b. Gelungene sinnhafte Vertonung, wie in der „transzendenten Oper“, kann durch ihre Distanz zur dramatischen Bühnenhandlung über diese hinaus einen „Raum äußerster Realität“ verwirklichen und Unmögliches möglich erscheinen lassen.
3. Der gebrauchte Ton erzeugt einen *selbstständigen* dramatischen Zwang, bis hin zu einer umfassenden Dramatik, der im Musikdrama die übrigen Künste untergeordnet sind.
4. Das Ausdrucksvermögen des gebrauchten Tons übertrifft das der (vertonten) Sprache.

Das Argument ist elementar für Blochs musikphilosophische Grundlegung. Hier begründet er, durch Abgrenzung von anderen ästhetischen Systemen, die epistemische Sonderrolle der Musik: Ihr Ausdrucksvermögen übersteigt gemäß Blochs Ausführungen dasjenige der Sprache und sämtlicher anderer menschlicher Ausdrucksformen. Auf dieser Grundlage befasst Bloch sich in den nachfolgenden Abschnitten und Unterkapiteln mit Inhalt und Gegenstand des Ausdrucks und der Musik.

Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzendentalen Musiktheorie

Über das Ding an sich in der Musik

Der Abschnitt „Über das Ding an sich in der Musik“ knüpft, auch wenn er erst am Ende der „Philosophie der Musik“ steht, inhaltlich unmittelbar an Blochs kritische Auseinandersetzung mit Wagner und nahestehenden Ästhetikern im Unterkapitel „Der Gebrauch und die Tondichtung“ an. Bloch fügte den Text in *GdU-B* ein, wo er als letzter Abschnitt des Unterkapitels „Mittel, Formeln, Formen und Phänomene der transzen-

dentalen Musiktheorie“ das Kapitel „Zur Theorie der Musik“ abschließt. Es leitet zum letzten Kapitel der „Philosophie der Musik“ über („Das Geheimnis“). Die Einfügung markiert die umfangreichste Änderung innerhalb der „Philosophie der Musik“. In „Über das Ding an sich in der Musik“ befasst sich Bloch mit dem Gegenstand von Musik: In einer Kritik der ästhetischen Systeme Schopenhauers und Wagners – dessen Musik er als „[...] ungeheure Probe aufs Exempel [...]“⁸⁴⁰ der Schopenhauer’schen Musikphilosophie betrachtet – postuliert er die Notwendigkeit einer „neuen Gegenstandslehre“, die er „*Metaphysik von Ahnung und Utopie*“ nennt.⁸⁴¹ Der Abschnitt lässt sich als zum Beginn der „Theorie der Musik“ komplementäre Vervollständigung seiner „Philosophie der Musik“ verstehen. Es erfolgt an dieser Stelle eine Kommentierung des Abschnitts analog zu der des Unterkapitels „Der Gebrauch und die Tondichtung“. Dies geschieht auf Grundlage der Abschlussarbeit des Verfassers, deren Erkenntnisse über den Abschnitt gemäß den methodischen Grundsätzen der vorliegenden Arbeit wesentlich erweitert, aktualisiert und neu bewertet wurden.⁸⁴²

Der Abschnitt „Über das Ding an sich in der Musik“ umfasst etwa zehn Seiten und ist in vier optisch durch Leerzeilen getrennte Unterabschnitte gegliedert, in denen teilweise wiederum einzelne Absätze durch Einzüge kenntlich gemacht sind. Der erste und der letzte Unterabschnitt sind durch zusätzliche Asterisken in den Leerzeilen von den dazwischenliegenden Unterabschnitten getrennt.⁸⁴³ Der optischen Einteilung entspricht

840 Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 29 ff.

841 Ebd., S. 184 f. Hervorhebung im Original.

842 Siehe Schwinning, „*Über das Ding an sich in der Musik*“ (2013). Siehe hierzu auch in der vorl. Arbeit S. 17.

843 Die Asterisken finden sich in *GdU-B* und *GdU-C*. In der Fassung aus dem von Karola Bloch herausgegebenen Sammelband *Zur Philosophie der Musik* sind die betreffenden Absätze nicht besonders gekennzeichnet. Die übrige Absatzformatierung ist identisch. Boldyrev deutet Blochs Verwendung der Asterisken sowie weiterer vielfältiger optischer Absatztrennungen als Hervorhebung inhaltlicher Distanz zwischen Sinnabschnitten. Darüber hinaus reißt er die Möglichkeit an, sie „auch medientheoretisch [...] als Züge der Buntheit und Spontaneität des blochschen Textes“ zu verstehen. (Boldyrev, „Geist der Utopie, der sich erst bildet“, S. 34.)

die inhaltliche Gliederung des Textes. Dabei sind die ersten zwei Unterabschnitte kurz gehalten und haben über-, beziehungsweise einleitenden Charakter, die folgenden längeren Unterabschnitte bilden den Hauptteil des Abschnitts. Im ersten Unterabschnitt leitet Bloch den Abschnitt mit der Beschreibung verschiedener Formen der Musikrezeption ein. Dies nimmt er im zweiten Unterabschnitt als Basis, um die Musik Wagners zu charakterisieren und dessen „eigentümliche musikalische *Gegenstandslehre*“⁸⁴⁴ ins Zentrum zu rücken. Die Gegenstandslehre im Fokus, wird im dritten Unterabschnitt die Beziehung Wagners zu Arthur Schopenhauers Musikphilosophie beschrieben. Mit deren kritischer Betrachtung und gelegentlichen Rückbezügen auf Wagner befasst sich nahezu der gesamte Teil.⁸⁴⁵ Im vierten Unterabschnitt bezieht Bloch zunächst Position gegen die zuvor dargelegten Ansichten Schopenhauers und entwickelt seine eigene „*Metaphysik der Ahnung und Utopie*“⁸⁴⁶ der Musik als transzendtem Phänomen, das den Menschen eine Ahnung einer unvollendeten, utopischen Welt vermitteln kann. Sowohl die Wirkung einer (zukünftig) vollendeten Musik als auch ihre erkenntnisbringenden Möglichkeiten umschreibt er zum Teil mit Zitaten, zum Teil mit ausschweifenden, typisch expressionistischen und metaphorischen Sätzen. Musik wie Philosophie strebten, so Bloch, nach der „Artikulation des Grundgeheimnisses, dieser letzten Frage und unbegrifflichen, fremd vertrauten Lösung, unseres sich selbst in Existenz Verstehens.“⁸⁴⁷

Erster Unterabschnitt

Die Überschrift enthält mit „Ding an sich“ einen für den Abschnitt zentralen wie programmatischen Begriff. In der Verwendung des Begriffs, der schon seit der vorkantischen Philosophie das von der Sinneswahrnehmung unabhängige „eigentlich Seiende“⁸⁴⁸ bezeichnet und vor allem in Kants transzendentalen Idealismus einen zentralen Grundbegriff dar-

844 Bloch, *GdU-B*, S. 178, Z. 30 f.

845 Vgl. ebd., S. 179–183.

846 Ebd., S. 185, Z. 4 f.

847 Ebd., S. 187, Z. 2 ff.

848 Christa Seidel, Art. „Ding an sich (I)“, in: Joachim Ritter (Hg.), *HWPPh*, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 252.

stellt,⁸⁴⁹ deutet sich die Auseinandersetzung Blochs mit idealistischer Metaphysik der Musik an, sowie der Versuch, sich dem Gegenstand von Musik zu nähern. Dass Bloch explizit über das *Ding an sich* schreibt, obwohl der Begriff bei Schopenhauer, dessen Philosophie er sich im Wesentlichen widmet, im Willen aufgeht, unterstreicht das Ziel des Kapitels. Es soll über eine bloße Kritik Schopenhauer'schen Denkens hinausführen: Bloch versucht eine eigene Metaphysik zu positionieren.

Die ersten beiden Sätze des ersten Unterabschnitts bilden je einen eigenen Absatz. Das „aber“ im ersten Satz gibt diesem einen überleitenden Charakter, und er erweist sich so als Rückbezug auf den vorherigen Abschnitt, „Nochmal der Ton: nicht als Mittel, sondern als Phänomene“⁸⁵⁰. Tatsächlich wird an dessen Ende das Thema des behandelten Abschnitts vorweggenommen:

Denn auch Schopenhauer ist noch weit davon entfernt, das wahrhaft Apeironhafte der Musik zu verstehen, [...] sofern er [...] der Musik zwar die Kraft gibt, der Erscheinung das Ding an sich hinzuzusetzen, jedoch dieses Ding an sich lediglich als ein Metaphysisches unbestimmter, individuati-onsloser, prozeßfremder, ja bereits empirisch allerrealster Art definiert.⁸⁵¹

Hierin kündigt sich bereits die Kritik an Schopenhauers Musikphilosophie an. Sie konzentriert sich hier zunächst auf dessen Verständnis vom Ding an sich, das Bloch als Gegenstand der Musik bei Schopenhauer identifiziert hat.

Um den Angelpunkt der Kritik zu erfassen und dem weiteren Kommentar eine Basis zu geben, bietet sich hier ein überblickartiger Exkurs über die für Bloch entscheidenden Eckpunkte der Schopenhauer'schen Metaphysik und Ästhetik an. Schopenhauer, der sich in der Nachfolge Kants sah, schloss auf Grundlage der von Kant festgestellten Unzulänglichkeiten der Wahrnehmung ein vollständig rationales Erfassen der Welt aus. Der wahrnehmende Mensch ist ihm zufolge zusätzlich auf Erkennt-

849 Vgl. ebd., Sp. 252.

850 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 168–177.

851 Ebd., S. 176, Z. 10–16.

nis durch Instinkt und Askese angewiesen.⁸⁵² Die Welt selbst manifestiert sich nach Schopenhauer in zwei Seiten: Der *Welt als Wille*, gleich dem Kant'schen Ding an sich, sowie deren Objektivation in der *Welt als Vorstellung*, wie sie dem Subjekt in der Wahrnehmung erscheint, außerhalb dieser jedoch keinen Bestand hat.⁸⁵³ Die Objektivation der Welt als Wille in der Welt als Vorstellung erfolgt dabei vermittelt durch die *Ideen*, die den Willen unterschiedlich akkurat ausdrücken: gemäß einer vierstufigen Hierarchie von der niedrigsten Stufe der natürlichen Welt, der leblosen, anorganischen Natur über das Pflanzenreich und das Tierreich hin zur höchsten Stufe, dem vernunftbegabten Menschen.⁸⁵⁴ Naturgewalten wie auch das stetige Streben aller Lebewesen, ihr Kampf um Überleben und Fortpflanzung – der Wille zum Leben –, spiegeln nach Schopenhauer das Drängen des Weltwillens wieder, unter dem bewusste Wesen wie der Mensch leiden. Diesem Zwang kann sich der vernunftbegabte Mensch jedoch widersetzen: durch Akte des Mitleids, durch Askese, oder aber durch künstlerisches Schaffen und ästhetische Erfahrung erlangt er „intuitives Wissen“ über die Welt der Ideen sowie gewisse Freiheit vom Willen.⁸⁵⁵ Dies wird ermöglicht durch eine besondere Art der Erkenntnis:

Der [...] Übergang von der gemeinen Erkenntnis einzelner Dinge zur Erkenntnis der Idee geschieht plötzlich, indem die Erkenntnis sich vom Dienste des Willens losreißt, ebendadurch das Subjekt aufhört, ein bloß individuelles zu sein, und jetzt reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis ist, welches nicht mehr dem Satze vom Grunde gemäß den Relationen

852 Vgl. Robert Wicks, Art. „Arthur Schopenhauer“, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2017 Edition*, <https://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer/>, Abruf am 25.5.2018.

853 Vgl. Sandra Shapshay, Art. „Schopenhauer's Aesthetics“, in: Zalta (Hg.), *Stanford Encyclopedia of Philosophy (2017)*, <https://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer-aesthetics/>, Abruf am 25.5.2018, [„1. Brief Background“].

854 Vgl. Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke 1), Berlin 1986 [Erstdruck Leipzig 1819], § 52, S. 360 ff.

855 Shapshay, Art. „Schopenhauer's Aesthetics“, [„1. Brief Background“].

nachgeht; sondern in fester Kontemplation des dargebotenen Objekts [...] ruht und darin aufgeht.⁸⁵⁶

Indem er sich also durch Überwindung der Individualität vom Willen löst, kann der Mensch nach Schopenhauer Erkenntnis über die Ideen selbst erlangen, die außerhalb des Geltungsbereichs der durch das Prinzip der Begründbarkeit gebotenen Relation, also der wahrgenommenen Welt als Vorstellung, liegen.⁸⁵⁷ Eine Möglichkeit zur Erkenntnis von nicht begrifflichem, intuitivem Wissen über die Welt als Wille sei durch *ästhetische Erfahrung* in Kunst gegeben: geniale Künstler, die „sich über alles Wollen und alle Individualität zum reinen Subjekt des Erkennens [erheben]“⁸⁵⁸ können, seien dazu in der Lage, durch ihre Schöpfungen transzendente Ideen, die unmittelbaren Objektivierungen der Welt als Wille, abzubilden und zu vermitteln. Dieser Vorgang lässt sich als Schopenhauers Interpretation von Kants Konzept des „interesselosen Wohlgefallens“ verstehen,

856 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 34, S. 256.

857 Mit seiner 1813 veröffentlichten Dissertation *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, das principium rationis sufficientis, legte Schopenhauer den Grundstein einer Kant-Kritik, auf der wiederum seine eigene Philosophie aufbaut (siehe ders., *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. Eine philosophische Abhandlung*, Rudolstadt 1813). Gemäß dieser Abhandlung über Kausalität und Begründbarkeit ist die Erkenntnis von Sachverhalten ohne Begründung unmöglich. Daher könnten Subjekte, solange sie dem in ihrem individuellen Willen manifestierten Weltwillen unterworfen seien, keine Erkenntnisse gewinnen, die nicht durch das Prinzip der Begründbarkeit als Prinzip des Denkens bestimmt sind. Dem Willen als letztlichem Grund aller Dinge und Relationen entspringen nach Schopenhauer vier Formen der Begründbarkeit, somit deren „vierfache Wurzel“: Die Begründbarkeit von Veränderung durch Kausalität (principium rationis sufficientis fiendi), die Begründbarkeit von Urteilen durch das Erfüllen formaler Bedingungen des Denkens wie Logik und Empirie (p. r. s. cognoscendi), die Begründbarkeit mathematischer Tatsachen durch bloßes Vorhandensein eines Existenzialgrundes (p. r. s. essendi) sowie die kausale Begründung von Motivation von Innen heraus (p. r. s. agendi). (Vgl. Hans-Jürgen Engfer, Art. „Principium rationis sufficientis“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 1325–1336, hier Sp. 1331 f.)

858 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 49, S. 329.

nach dem epistemischer Zugriff auf die Welt der Ideen durch Aufhebung der in bloßer Individualität liegenden Einschränkungen möglich ist.⁸⁵⁹ Die einzelnen Kunstformen verfügen nach Schopenhauer jeweils über ein spezifisches Darstellungsvermögen: Die Architektur als niedrigste Kunst bildet Masse und Licht, Statisches und Schweres ab, die Malerei Schönheit und Anmut, die Dichtkunst die Idee des Menschen und der Menschheit selbst.⁸⁶⁰ Für Bloch entscheidend dürfte die Sonderrolle sein, die Schopenhauer der Musik zuspricht. Im Gegensatz zu den anderen Künsten, die auf Nachbildung abzielen, sieht er in Musik keine bloße „Nachbildung [und] Wiederholung irgendeiner Idee der Wesen in der Welt“.⁸⁶¹ Musik sei vielmehr eine unmittelbare Erscheinungsform der Welt als Wille selbst und damit vollständig unabhängig von der Welt als Vorstellung und von den Ideen denkbar:

Die Musik ist nämlich eine so *unmittelbare* Objektivation und [ein] Abbild des ganzen *Willens*, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind [...]. Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens* selbst [...].⁸⁶²

Das ästhetische Erlebnis, das in der Rezeption von Musik liegt, reicht folglich nach Schopenhauer über das hinaus, welches die anderen Künste bieten. In ihr seien nicht nur Erkenntnisse über Ideen, sondern über den Willen selbst möglich, was die (im besten Falle sprachunabhängige, instrumentale) Musik zu einer unmittelbaren und universell verständlichen Sprache mache.⁸⁶³

859 Stefan Nachtsheim, „Schönheit und Wahrheit“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1: Musikästhetik*, Laaber 2004, S. 220–241, hier S. 236. Die auf diese Weise erlangte Erkenntnis ist gemäß Schopenhauer rein begrifflichem Wissen überlegen (auch wenn sie sich unter Verlusten in begriffliche Sprache übersetzen lässt), da er Begriffe als unfähig erachtet, platonische Ideen wiederzugeben. (Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 49, S. 330.)

860 Vgl. ebd., §§ 45–48, S. 311–328 und § 51, S. 342.

861 Ebd., § 52, S. 357.

862 Ebd., § 52, S. 359. Hervorhebungen im Original.

863 Ebd., § 52, S. 357.

Blochs geraffte Hinführung zu Schopenhauers Musikphilosophie lässt erkennen, warum er sich vermutlich mit ihr auseinandersetzt: Die Gemeinsamkeit zentraler Annahmen – nicht zuletzt der epistemischen Sonderrolle der Musik und deren Überlegenheit gegenüber der Sprache – ermöglichen es ihm, eine eigene Position durch Abgrenzung von einzelnen Schlussfolgerungen Schopenhauers zu entwickeln und zu stärken. Gleichzeitig kann er die theoretische Basis der Ästhetiker angreifen, mit denen er sich zuvor befasst hat (etwa Wagner und Pfizner), deren Argumentationen ebenfalls in der Folge Schopenhauer'scher Philosophie stehen.

Der Schluss des Abschnitts „Nochmals der Ton: nicht als Mittel, sondern als Phänomene“, in dem die Hinzufügung des Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“ begründet ist, offenbart den Kern der Bloch'schen Schopenhauer-Kritik. Zwar stimmt Bloch der epistemologisch herausragenden Bedeutung von Musik zu, doch unterstellt er Schopenhauer, das darüber hinausgehende Potenzial („das wahrhaft Apeironhafte“) der Musik zu verkennen.⁸⁶⁴ Dies wurzelt nach Bloch im Verständnis Schopenhauers vom Gegenstand der Musik: dem durch sie abgebildeten Willen, dem Kant'schen *Ding an sich*. Das Ding an sich, so Bloch, sei für Schopenhauer statisch und abgeschlossen („als ein Metaphysisches unbestimmter, individuationsloser, vorutopischer und bereits empirisch allerrealster Art definiert“⁸⁶⁵). In Wirklichkeit offenbare sich jedoch in der Selbstbegegnung durch Musik

[...] noch eine andere Wahrheit, als diejenige dessen, was gerade existiert; eine, die nur auf uns geht, auf den Umkreis der von uns gefärbt erlebten, beschleunigend aufgefaßten und religiös vollendeten Welt – jenseits des bloß empirisch-komparativen Status des gegenwärtigen Zustands und seiner einfach erreichten Seinslogik –, gerichtet nicht auf Dingklärung und nicht auf Menschenklärung, sondern auf eine erste Adäquation der

864 Bloch, *GdU-B*, S. 176, Z. 11. Bloch vergleicht Musik mit dem „ἄπειρον“, dem „Unendlichen“, dem „Urgrund aller Dinge“. (Fritz-Peter Hager, Art. „Apeiron“, in: Joachim Ritter (Hg.), *HWPPh*, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 433–436, hier Sp. 433.)

865 Bloch, *GdU-B*, S. 176, Z. 15 f.

Sehnsucht an sich selbst, auf das Innere und unbekanntes sich Vernehmen hinter der Welt.⁸⁶⁶

Gegenstand der Musik (und der durch sie ermöglichten Erkenntnis) ist nach Bloch nicht nur ein dinglicher, der auf Art der Existenz und auf gegenwärtige Qualitäten (durch vergleichende Empirie und Seinslogik⁸⁶⁷) überprüfbar ist, sondern auch das Streben nach Erfüllung einer auf Selbstwahrnehmung jenseits einer statischen dinglichen Welt gerichteten Sehnsucht.⁸⁶⁸

Schopenhauer dient Bloch als Beispiel für eine Reihe von Konzepten eines möglichen Gegenstands der Selbstfindung durch Musik, denen er aufgrund ihrer Vernachlässigung des Subjektiven ablehnend gegenüber steht:

Es ist jedoch ebensowenig [...] die Versprechung zu irgend einer menschenleeren Hinterwelt, zu irgend einem sinnlichen Reflex der seit alters als menschenfrei gedachten, allgemeinen Idee, sei sie als Nus, als Pneuma oder auch als Wille zum Leben, als kontemplativ begonnenes Nirvana fixiert.⁸⁶⁹

866 Ebd., Z. 25–34.

867 Die Verwendung des Begriffs der Seinslogik spielt auf Georg F.W. Hegel an. In dessen *Wissenschaft der Logik* (Nürnberg 1812–1816) ist sie Gegenstand des ersten Buchs, „Die Lehre vom Sein“. Ausgangspunkt der Seinslogik (Hegel verwendet diesen Begriff dort selbst nicht), die sich mit Bestimmung von Qualität, Quantität und Maß gegenständlicher Denkformen auseinandersetzt und der Logik vom Wesen sowie der Logik vom Begriff vorausgeht, ist die Annahme, dass das Sein durch Abgrenzung vom Nichts als Dasein bestimmt wird. (Vgl. Christian Iber, „Kleine Einführung in Hegels Logik“, in: Andreas Arndt und Christian Iber (Hg.), *Hegels Seinslogik: Interpretationen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 13–32, hier S. 24 f.)

868 Czajka schreibt von einem „permanent zu vollziehende[n] Akt der Adäquation mit sich selbst“ in der Aufführung und Rezeption von Musik. (Czajka-Cunico, „Wann lebt man eigentlich?“⁶⁶, S. 128.)

869 Bloch, *GdU-B*, S. 176, Z. 4–10.

Im Abschnitt „Über das Ding an sich“ greift Bloch in *GdU-B* auf seine zunächst nebensächliche Auseinandersetzung mit Schopenhauer zurück und rückt sie in den Mittelpunkt. Er weitet sie zu einem tiefergehenden Diskurs über den Gegenstand von Musik und ihr epistemisches Potenzial aus, der letztlich das Bindeglied zum Kapitel „Das Geheimnis“ wird.

Zu Beginn des Abschnitts kehrt Bloch zu dem von ihm zuvor eingeführten Konzept eines zweistufigen Musikhörens zurück. Nachdem Bloch in „Die schöpferische Vertonung“ die expressive Überlegenheit von Musik gegenüber der Sprache vertreten hat, verweist er im folgenden Unterkapitel „Die Deutung oder über das Verhältnis zwischen absoluter und spekulativer Musik“ mit Nachdruck darauf, dass dennoch nicht „jedes Sprechen über den Ton zuschanden werden müßte.“⁸⁷⁰ Denn Bloch sieht das rationale, sprachliche Begreifen musikalischer Mittel wie die „der tonalen, harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Beziehung“ als eine von zwei Voraussetzungen für eine vollständige und tiefgreifende Musikrezeption an:

Alles steht jeweils nur auf zwei Augen; es wird nirgends möglich sein, aus diesen Mitteln direkt und ohne ein neues Ich einzusetzen, auf dasjenige zu schließen oder dasjenige erschließen zu können, das dem rezeptiven Menschen zugänglich ist und den Künstler allein bewegt: Seele, Ausdruck und Inhalt.⁸⁷¹

Notwendige Bedingung einer Ausdruck wie Inhalt erfassenden Rezeption (des „guten Zuhörers“⁸⁷²) ist demnach die „Einsetzung eines neuen Ich“, das Aufgehen des Subjekts in der wahrgenommenen Musik. Die nur darauf beschränkte, einfach zu leistende Form des Hörens ist nach Bloch allerdings nur die erste Stufe seines zweistufigen Modells. Sie „enthält schon alle Tiefe, ist aber auf dieser Stufe, als *erstes* bloßes Schwelgen am Ton, noch nicht brauchbar, ist falsch, zufällig, beliebig.“⁸⁷³ Musik habe jedoch, wie jede sinnlich wahrgenommene Erscheinung, eine Form, denn „nur

870 Ebd., S. 133, Z. 5 f.

871 Ebd., Z. 9–13.

872 Ebd., Z. 6.

873 Ebd., S. 143, Z. 2 ff. Hervorhebung im Original.

was geformt ist, erscheint⁸⁷⁴. Da die musikalische Form – Bloch differenziert sie in Ton, Harmonie, Rhythmus und Kontrapunkt – substanzielle Eigenschaft von Musik sei und somit Träger von Ausdruck und Inhalt, erfordere eine umfassende Rezeption auch das Erfassen der Form, was letztlich durch sprachlich-begriffliche Analyse geschehe. So ist diese Analyse hinreichende Bedingung für das Erreichen der zweiten Stufe der Rezeption, der „Deutung“⁸⁷⁵, in der nach Bloch das Beliebige und Schwelgende ersetzt wird durch Erkenntnis von Seele, Ausdruck und Inhalt. So werde schließlich das höchste Potenzial der Musik ausgeschöpft.⁸⁷⁶

Dieses zweistufige Modell der Rezeption ist Grundlage der Charakterisierung zweier Hörertypen, die Bloch zu Beginn des Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“ vornimmt. Nur wenige, so seine einleitende Feststellung mit Bezug auf die zuvor in Abgrenzung zu Schopenhauer getroffenen Aussagen zur Selbstbegegnung als Gegenstand der Musik, „kommen schon dahin, sich rein zu hören“⁸⁷⁷ – also die zweite Stufe der Rezeption zu erreichen. Die meisten Hörer erfüllten je nur eine der beiden oben genannten Bedingungen: Die einen, die „wollüstigen Schläfer“⁸⁷⁸, „träumen falsch und beliebig am Ton entlang, dämmernd und vage sowohl Versunkenes wie nicht Gekommenes in sich auffärbend,⁸⁷⁹ die anderen („Besseren“ und „Rationalen“)⁸⁸⁰ dagegen „halten sich als Kenner am Gerüst fest und glauben an diesem, an den durchschauten Mitteln, begriffenen Formen, musikhaft gegenständlich zu sein.“⁸⁸¹ Beide Arten der Rezeption für sich seien jedoch unzureichend:

874 Ebd., 4 f.

875 Ebd., S. 144, Z. 25 f.

876 Vgl. ebd., S. 143 f.

877 Ebd., S. 177, Z. 7.

878 Ebd., Z. 16.

879 Ebd., Z. 8 ff.

880 Ebd., Z. 11.

881 Ebd., Z. 12–15. Hörertypologien waren im 19. Jahrhundert durchaus verbreitet. Eine Unterscheidung zwischen dem musiktheoretisch bewanderten „Kenner“ und dem zwar gebildeten, aber mit geringer musiktheoretischer Expertise rezipierenden „Liebhaber“ finden sich etwa bei Hegel und (in dessen Nachfolge) bei Liszt. Auch Hanslicks

Denn so sehr auch lediglich die Form prägt, entdeckt, dem Dämmernden hervorhilft, so wenig begreifen sich doch durch sie allein, setzt man nicht wiederum Erlebtes, Seelisches über ihr ein, [...] die musikalischen Wunder.⁸⁸²

Die „Seele“, auf die Bloch in diesem Absatz mehrfach zurückgreift, spielt für Bloch in *Geist der Utopie* eine wichtige Rolle. Dass es einen unauslöschlichen Kern im Innern der Menschen gibt, hält Bloch, wie an anderer Stelle bereits gezeigt, für evident.⁸⁸³ Die unauslöschbare Seele als Innerstes der menschlichen Persönlichkeit taucht in *Geist der Utopie* an zahlreichen Stellen auf und ist für die Utopie von zentraler Bedeutung: Denn die Seele, nach Bloch unter anderem Stammsitz der Antizipation und des menschlichen Denkens, lasse den Menschen – durch seine Fähigkeit, über den gegenwärtigen Zustand der Dinge hinaus zu denken –, die Unzulänglichkeit seiner Umwelt erkennen. Dies ist Keimzelle des Bloch'schen Utopismus: Erst um dem aus der Erkenntnis der Unzulänglichkeit entstehenden Leid zu begegnen, entwickle der Mensch Utopien. Die „Schläfer“, die sich „seelisch in einem Seelischen bewegen“,⁸⁸⁴ erfüllen demnach zumindest die notwendige Bedingung für gelungene Antizipation und Selbstbegegnung, das Potenzial wird jedoch erst durch Hinzunahme des Rationalen ausgeschöpft.⁸⁸⁵

Zweiter Unterabschnitt

Im zweiten Unterabschnitt formuliert und begründet Bloch die These, dass gerade der ersten, schlafenden Art des Hörens durch bestimmte Mu-

Beschreibung von „pathologischen“ und „anschauenden“ Hörern baut auf solchen und ähnlichen Idealtypen auf. (Vgl. Markus Gärtner, „Der Hörer im Visier. Hanslicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“, in: Dietmar Strauß (Hg.), *Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band 1/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien u. a. 2005, S. 457–468, hier S. 465 f.).

882 Bloch, *GdU-B*, S. 177, Z. 18–22. In *GdU-C* fügt Bloch einen weiteren Satz an: „Seine Frage steckt im Ausdruck dessen, was gesungen werden kann.“ (Ders., *GdU-C*, S. 191, Z. 28 f.)

883 Siehe in der vorl. Arbeit S. 176 f.

884 Bloch, *GdU-B*, S. 177, Z. 18.

885 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 30 f.

sik, vor allem der Wagners, Vorschub geleistet werde. Der Unterabschnitt bildet einen einzigen Absatz, dessen erste zwei Sätze die Formulierung der These beinhalten.⁸⁸⁶ Im übrigen Absatz wird diese unterstützt. Es sind zwei Teile zu erkennen, in denen Bloch je eine Facette von Wagners Werk beschreibt, die es dem schlafenden Hörertypus nahebringt. Beide Aspekte versteht er mit Beispielen. Im ersten Teil⁸⁸⁷ stellt Bloch fest, dass Wagner vielfach traditionelle Kompositionsformen gesprengt habe. Da Wagner den Bruch jedoch durch die Einführung neuer Formen, Techniken und Mittel kompensiert und diese für die alten eingesetzt habe, sieht Bloch hierin nicht die Nähe zum schlafenden Hören begründet. Als Beispiele für die von Wagner in seiner Musik neu eingeführten Elemente nennt er das „blühend verspinnde Melos“, weiterhin die darin enthaltenen „harmonischen Neuerungen, Rezeptionen und riesigen Spannungen“ sowie seinen „höchst spezifischen [...] Kontrapunkt“.⁸⁸⁸ An dieser Stelle räumt Bloch „Wagners Genius“⁸⁸⁹ aufgrund seiner technischen Leistungen einen hohen Stellenwert in der Entwicklung der Musik ein und betont, dass dessen Musikdramen zu großen Teilen losgelöst von Text sowie sprachlichem wie begrifflichem Bedeutungszusammenhang rezipiert werden könnten. Bloch führt dabei die vermeintliche Bezeichnung der Sinfonien Beethovens als „verkappte Opern“⁸⁹⁰ an und schreibt, dass es sich mit Wagners Musikdramen genau entgegengesetzt verhalte. Damit setzt Bloch Wagners Werk zumindest zu Teilen auf eine Stufe mit reiner Instrumentalmusik, die er in Einklang mit Schopenhauer als höchste bisherige Stufe der Musik ansieht. Damit beschließt Bloch seine Begründung der Behauptung, dass

886 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 177, Z. 23–28.

887 Vom Beginn des Absatzes bis zu „Das muß einer falschen und wiederum unmäßig ansteigenden Kritik gegenüber gesagt werden“ (ebd., S. 178, Z. 10 ff.).

888 Ebd., 177, Z. 34 und S. 178, Z. 2.

889 Ebd., S. 178, Z. 3.

890 Ebd., Z. 6. Wie bereits festgestellt, handelt es sich hier analog zum Kapitel „Beethoven, seine Form, sein Gegenstand und der Geist der Sonate“ wohl um einen Bezug auf eine Bemerkung des Beethoven-Biografen Schindlers über Beethovens *Sonaten*. (Vgl. in der vorl. Arbeit Fn. 624, S. 197 f.)

das „Zerbrechen“⁸⁹¹ alter Formen durch Wagner nicht der Grund dafür sei, dass dessen Musik den schlafenden, träumenden Hörern entgegenkomme.

Die tatsächliche Ursache für das Entgegenkommen der Musik Wagners gegenüber dem schlafenden Hören nennt er im zweiten Teil der Unterstützung seiner These⁸⁹²: Wagners „Gegenstandslehre“⁸⁹³ verhindere bei einigen seiner Werke durch die Unterordnung des Tons unter den Text die Entfaltung der dem Ton eigenen Sprache.⁸⁹⁴ Wagner gebe den „Träumenden [...] allzu somnambule Gelegenheit, der Brunst, dem Dunstkreis und der Traumschicht eines bloß animalischen Gedächtnisses zu begegnen“⁸⁹⁵. Seine Musik ließe demnach die träumenden Rezipienten nur instinkt- und triebgeleitet schlafwandeln, trotz der von Bloch positiv hervorgehobenen kompositorischen Neuerungen und verwendeten Formen. Für Bloch kann die verwendete Technik allein nicht verhindern, dass die Musik den schlafenden und träumenden Hörern entgegenkomme. Bloch vermutet eine andere Ursache hinter dem dafür verantwortlichen „eigentümlich schwüle[n], widergeistige[n] Wesen“⁸⁹⁶ der Musik Wagners. An seine Auseinandersetzung mit Wagners Theorie der absoluten Musik anhand der Beziehung zwischen Wort und Ton anknüpfend,⁸⁹⁷ verortet Bloch diese Ursache in der „Herabdrängung des Tons“,⁸⁹⁸ die in Wagners Musik einem falschen Gegenstandsbezug (auf Unterbewusstes, Instinktives und Triebhaftes) geschuldet sei. Damit rekurriert er auf Wagners Unterordnung des Tons unter das Wort, der er zuvor bereits widersprochen hat. Seinen Widerspruch bekräftigt Bloch und diagnostiziert einen durch diese Unterordnung hervorgerufenen Mangel an Ausdrucksvermögen in der Wagner'schen Musik, in welcher dem Text die maßgeblich sinngebende Funktion zugeordnet sei:

891 Ebd., S. 177, Z. 27.

892 Ab „trotzdem jedoch und freilich“ (ebd., S. 178, Z. 12).

893 Ebd., Z. 22. Hervorhebung im Original.

894 Vgl. ebd., S. 178 f.

895 Ebd., S. 178, Z. 15 ff.

896 Ebd., Z. 19.

897 Siehe hierzu in der vorl. Arbeit S. 249 ff.

898 Bloch, *GdU-B*, S. 178.

Derart wurden zwar die „Motive“ romantisch ins Orchester verlegt, aber das eigentlich Lösende, Expressive darüber wurde nicht der Musik, sondern, in äußerlich Gluckschem Klassizismus, dem Sichtbaren, dem Wort, dem Drama als der letztthinnigen Tonika der Musik anheimgegeben [...].⁸⁹⁹

Trotz der Verlagerung dramatischer Elemente in die Orchesterstimmen geschieht nach Bloch die Vermittlung von Gegenstand und Ausdruck der Musikdramen letztlich durch den Text und die dramatische Handlung: Das Drama sei somit die „Tonika“⁹⁰⁰, Ausgangs- und Endpunkt, auf den sich die Musik beziehe. Bloch zeichnet hier eine Parallele zwischen Wagner und Christoph W. Glucks frühklassischer Opernreform Mitte des 18. Jahrhunderts: Gluck, unzufrieden mit der weit verbreiteten metastasianischen Oper, in der die dramatischen Textgrundlagen eine untergeordnete Rolle spielten und die Kunstfertigkeit der Sänger im Vordergrund stand, gab bei der Komposition seiner italienischen Reformopern der 1760er Jahre⁹⁰¹ dem Drama den Vorrang und machte die musikalischen Mittel den ungekürzten Textvorlagen dienstbar.⁹⁰² Bei Gluck wie auch bei Wagner sieht Bloch in dem Primat von Sprache und Drama im Ausdruck auch eine Beschränkung des Darstellbaren. So seien Wagners Musikdramen reduziert auf das

899 Ebd., Z. 29–33.

900 Der Begriff „Tonika“ geht auf den von Jean-Philippe Rameau geprägten Begriff „centre tonique“ zurück, was wiederum griech. „τόνος“ („Spannung“ oder auch „Ton“) entlehnt ist. (Vgl. Peter Rummenheller, Art. „Harmonielehre“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 132–153, hier Sp. 142 und Jens Rohwer, Art. „Harmonielehre“, in: Friedrich Blume (Hg.), *MGG1*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 1615–1667, hier Sp. 1622.) Möglicherweise benutzt Bloch, in Bezug auf „das eigentlich Lösende“, den Begriff der Tonika an dieser Stelle bewusst aufgrund der Doppeldeutigkeit seiner Herkunft, als „Mittelpunkt der Spannung“ und „Mittelpunkt der Töne“.

901 *Orfeo ed Euridice* (1762), *Alceste* (1767) und *Paride ed Elena* (1770). (Vgl. Gerhard Groll, Art. „Gluck, Christoph Willibald“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG2*, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2002, Sp. 1100–1160, hier Sp. 1119–1126.)

902 Vgl. ebd.

[...] Expressive „verworrener Vorstellung“, der „petites perceptions“ träumender Monaden, der „confusa conceptio“ leidender, unfreier, von inadäquaten Ideen geleiteter Affekte.⁹⁰³

Bloch nimmt hier Bezug auf die Monadenlehre von Gottfried W. Leibniz, in deren Zentrum die Monade⁹⁰⁴ als unteilbares, substanzielles, seelenhaftes Ich ohne räumliche Ausdehnung steht. Die Monaden, unendlich an der Zahl, existieren nach Leibniz in verschiedenen Stufen, entsprechend ihrer Fähigkeiten zu inneren bewussten wie unbewussten Zuständen der Perzeption (Erkennen äußerer Dinge), der Erinnerung sowie der Apperzeption (reflexive Erkenntnis). Die Stufen ordnet Leibniz absteigend an, mit der höchsten, göttlichen Monade beginnend. Unter dieser stehen die über Perzeption, Apperzeption und Erinnerung verfügenden vernünftigen sowie die nicht mit Apperzeption begabten Wesen mit einer Seele. Die niedrigste Stufe bilden die „monades simples“, die nur zu unklaren, verworrenen Perzeptionen fähig sind.⁹⁰⁵ Mit eben dieser verworrenen Perzeption letzterer, der schlummernden Monaden, vergleicht Bloch die Expressivität der Musikdramen Wagners. Die Verwendung Leibniz'scher Konzepte wie das der „verworrenen Vorstellung“ bzw. „confusa conceptio“ sowie eines leidenden Seelenzustands („Affekt“, nach Aristoteles) als Eigenschaften der schlummernden monades simples (bei Bloch die „träumenden Monaden“) ist augenfällig.⁹⁰⁶ Die Tatsache, dass nach Leibniz jede Monade das gesamte Universum – ob vergangen, gegenwärtig oder zukünftig möglich – in sich widerspiegelt,⁹⁰⁷ kommt Blochs Idee der Selbstbegegnung im Dunkel des gelebten Augenblicks entgegen, auch wenn er keine explizite Anspielung unternimmt.⁹⁰⁸ Die Musik in den Musikdramen Wagners, die nach Bloch derartig beschränkte Ausdrucksmöglichkeiten aufweisen, beschreibt er am Ende des zweiten Abschnittes me-

903 Bloch, *GdU-B*, S. 178, Z. 33–36.

904 Von griech. „μονάς“ für „Einheit“. (Hannes Böhringer u. a., Art. „Monade, Monas“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 114–125, hier Sp. 114.)

905 Ebd., Sp. 118 ff.

906 Bloch, *GdU-B*, S. 33–36.

907 Vgl. Böhringer u. a., „Monade, Monas“, Sp. 118 ff.

908 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 35 f.

taphorisch als unfrei, unterdrückt und ihres eigenen Ausdrucks beraubt, auch wenn gelegentlich ihr expressives Potenzial zu spüren sei. Die Musik bei Wagner, sei

[...] aber doch im Ganzen tierisch und heidnisch gerichtet, im Automatismus des Wahns landend, in den Angst- und Wonneschreien fremd gejagter Kreatur, in den Entzückungen gestillter Wollust oder, allerletzt, trotz Gral, im menschenleeren Schattenland des toten Pan.⁹⁰⁹

Die Vermutung liegt nahe, dass Bloch in diesem bildhaften, kryptisch anmutenden Abschluss des zweiten Unterabschnitts versucht, die Beschränkung der Musik in den Wagner'schen Musikdramen auf das Animalische, Instinkt- und Triebhafte zu verdeutlichen. Wie sich später in *Das Prinzip Hoffnung* zeigt, misst Bloch dem Mythos des Pan, genauer der Panflöte, die der griechische Gott der Sage nach erfand,⁹¹⁰ Bedeutung bei. In dem Instrument erkennt Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* das in der Sage thematisierte Vermögen der Musik, die Menschen emotional zu berühren (sowie ihre Sehnsucht, diese emotionale Berührung erzeugen zu können) erstmalig in einem hergestellten Gegenstand manifestiert.⁹¹¹ Möglicherweise

909 Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 3–6.

910 Der römische Autor Ovid gibt die Sage wie folgt wieder: Der Gott Pan stellte der Nymphe Syrinx nach. Diese floh vor ihm, bis sie an den Fluss Ladon kam. Dort wurde sie auf ihr Flehen hin von Wassernymphen in ein Schilfrohr verwandelt. Pan lauschte voll Enttäuschung dem Wind, der in den Schilfrohren klagende Töne erzeugte. Davon inspiriert teilte er aus Trauer über den Verlust das Schilfrohr, in das sich die Nymphe verwandelt hatte, in verschieden lange Stücke und fügte sie zu einer Flöte zusammen, die er Syrinx nannte. In dieser Form konnte er die Geliebte fortan immer bei sich tragen. (Publius Ovidius Naso, „Io. Argus. Syrinx“, in: ders., *Metamorphoseon Libri XV. Lactanti placidi qui dicitur narrationes fabularum Ovidianarum*, recensuit apparatu critico instruxit Hugo Magnus, Berlin 1915 [entstanden ca. 1–8 n. Chr.], Liber I, S. 36–44, hier S. 42 f.) Tatsächlich entstanden die heute nach dieser Sage „Panflöten“ genannten Instrumente auf der ganzen Welt, zum Teil schon tausende Jahre vor der griechischen Syrinx. (Vgl. Marianne Betz, Art. „Flöten. V. Panflöten. 1. Frühgeschichte und Europa“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *MGG2*, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, 575–577, hier S. 575 f.)

911 Vgl. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, 1243 ff.

spielt Bloch also mit dem Bild des „menschleeren Schattenland[es] des toten Pan“⁹¹² auf eine Nähe der Wagner’schen Musik zu urzeitlicher, aus dem Drang zu emotionalem, triebhaftem Ausdruck entstandener Musik an. Allerdings gibt er weder zu diesem noch zu den anderen Bildern, etwa dem der „fremd gejagte[n] Kreatur“ oder des „Grals“ explizite Erklärungen. Der Gral dürfte jedoch eine Anspielung auf Wagners Gralserzählung *Lohengrin* sein.

Dritter Unterabschnitt

Nach den einleitenden ersten beiden Unterabschnitten bilden der dritte und der vierte Unterabschnitt den Hauptteil des Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“. Kern des dritten Unterabschnitts, der aus zwei kurzen und drei längeren Absätzen besteht, ist Blochs Kritik der Schopenhauer’schen Musikphilosophie. Diese erfolgt dreischrittig: Die beiden kurzen Passagen zu Beginn bilden eine Einleitung. Der zweite Teil ist eine kritische Zusammenfassung der Ästhetik Schopenhauers – der Philosophie der Kunst im dritten Absatz, der Philosophie der Musik in der ersten Hälfte des vierten Absatzes⁹¹³. In der zweiten Hälfte des vierten Absatzes⁹¹⁴ formuliert Bloch schließlich sein zentrales Argument gegen Schopenhauer und zieht daraus im fünften Absatz weitere Konsequenzen, etwa in Hinblick auf Wagners Musik.

Der erste Absatz ist in metaphorische Worte gefasst und mit Anspielungen auf Wagner versehen, seine Bedeutung lässt sich nicht präzise bestimmen. Er stellt jedoch offenbar eine Überleitung aus dem vorigen Unterabschnitt und eine gleichzeitige Einleitung in die Thematik des folgenden Unterabschnitts dar. Der erste Satz kann – als Rückbezug auf den Pan-Mythos im letzten Satz des vorangehenden Unterabschnitts betrachtet – als eine Zusammenfassung der bisherigen Ausführungen verstanden

912 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ders., *GdU-B*, S. 179, Z. 5 f.

913 Bis „[...] auf dem Musik ihre Saturnalien und eben nichts als ihre Saturnalien feiert.“ (Ebd., S. 181, Z. 12.) In *GdU-C* endet dieser Unterabschnitt wegen einiger Auslassungen mit: „[...] worin Musik ihren ewigen untermenschlichen Bann haben soll.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 195, Z. 26 f.)

914 Ab „Der Schacht der Seele [...]“ (ders., *GdU-B*, S. 181, Z. 12).

werden: Wagners Musik, bedingt durch dessen Gegenstandslehre, biete dem Hörer die Gelegenheit, sie trieb- und instinktgeleitet, schlafwandlerisch zu rezipieren, während in der Musik selbst nur der Drang nach animalischem, emotionalen Ausdruck – die „Gier“⁹¹⁵ – erklinge. Diese Zusammenfassung wird in den folgenden Sätzen des ersten Absatzes erweitert: Eine „Entsagung“ (von der Gier), zu der die Musik in Wagners Werk durchaus veranlagt sei, gelinge nicht, da ihre Obergrenze zu eng an die Ebene von Sehnsucht und Gier gebunden sei: „und [ihr] Himmel liegt selten allzu hoch über dem Strande, wo Tannhäuser in den Armen glühender Liebe träumt.“ Bloch spielt auf das von Sinnlichkeit beherrschte Reich der Venus in Wagners *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg* an. Er zitiert den Eingangschor der unsichtbaren Sirenen:

Naht euch dem Strande!
Naht euch dem Lande,
wo in den Armen
glüh'nder Liebe
selig Erwärmen
still' eure Triebe!⁹¹⁶

Dem Reich eintöniger Lust und der für einen Menschen übermäßigen Liebe der Göttin entflieht der Titelheld zu Beginn des Musikdramas, um in die sterbliche Welt zurückzukehren. Der Gedanke an Entsagung, so ist Blochs Anspielung zu verstehen, ist in *Tannhäuser* enthalten und damit die Veranlagung zu selbiger gegeben, jedoch nicht in der Musik, sondern lediglich in der Handlung umgesetzt.

Im zweiten Absatz stellt Bloch eine direkte Verbindung zwischen Wagner und Schopenhauer her, indem er auf Wagners späte Lektüre der Schopenhauer'schen musikphilosophischen Schriften hinweist. Tatsächlich brachte Wagners Freund Georg Herwegh ihm erst 1854 im Schweizer Exil Schopenhauers Hauptwerk nahe. Günter Zöllner zufolge fand von da

915 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., S. 179, Z. 7–10.

916 Richard Wagner, *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Romantische Oper in drei Akten. Klavierauszug*, Pariser Version, arrangiert von Karl Klindworth, Mainz 1905 [UA Mainz, 1845], S. 28 f.

an nachweislich eine Beschäftigung Wagners mit Schopenhauers Philosophie statt, die sich auch in seinen Werken und seiner ästhetischen Konzeption niederschlug.⁹¹⁷ Dass Wagner sich erst spät mit Schopenhauer befasste, sieht Bloch nicht als Hindernis, seine Musik als „Probe aufs Exempel der *Schopenhauerschen* Musikphilosophie“ zu sehen: Bloch erkennt in Schopenhauers Musikästhetik eine Vorwegnahme der „Gegenstandsbeziehung“, die Wagners Musikdramen bestimme.⁹¹⁸ Spätestens an dieser Stelle ist die thematische Überleitung abgeschlossen und Bloch formuliert seine zentrale These, die er in der folgenden Passage zu belegen versucht:⁹¹⁹

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.⁹²⁰

Über die Feststellung eines Zusammenhangs zwischen Wagners Musik und Schopenhauers Philosophie hinaus postuliert Bloch, dass Schopenhauers Philosophie dem Anspruch der Ergründung der Gegenstandsbeziehung *aller* Musik nicht gerecht werde. So bleibe bei Schopenhauer stets die Welt als Wille Gegenstand der Musik, auch wenn Musik zusammen mit der menschlichen Wahrnehmung Teil der Welt als Vorstellung sei. Um der weiteren Argumentation zur Unterstützung seiner These eine Grundlage zu geben, skizziert Bloch zunächst einen – seinen Zwecken gemäß fokussierten – Überblick über Schopenhauers Ästhetik in *Die Welt als Wille und Vorstellung*.⁹²¹

917 Günter Zöller, „Schopenhauer“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung*, Stuttgart 2003, S. 99–114, hier S. 112.

918 Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 12–16. Hervorhebung im Original.

919 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 50 f.

920 Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 15–20.

921 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 39.

Die vage gehaltenen einleitenden Sätze des dritten Absatzes kündigen Blochs Einwand gegen Schopenhauer bereits an. Die „Weise, nicht mehr zu sein, sondern zu sehen“⁹²² lässt sich als eine Bezugnahme auf Schopenhauers Theorie von der Welt der Vorstellung sowie der Wahrnehmung als Notwendigkeit ihrer Existenz betrachten: Die Welt nach Schopenhauer *ist* nur, wenn sie *gesehen* wird. In dieser Sicht auf die Welt jedoch, so Bloch, gelange „das Innere“, das Subjekt, nur in Form von Gier – dem durch den Willen aufgezwungenen stetigen Drang – und Emotionen in das menschliche Bewusstsein. Nach den zwei einleitenden Sätzen des dritten Absatzes kommentiert Bloch Schopenhauers Ästhetik der „aufs Licht und den Satz vom zureichenden Grund gestellten“⁹²³ bildenden Künste. Dabei übergeht Bloch die Tatsache, dass Schopenhauer zur Erkenntnis durch diese Kunstformen explizit das Gegenteil konstatiert:⁹²⁴

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.⁹²⁵

Weiterhin bestimmt Bloch die bildenden Künste in ihrer Abbildung des Willens bei Schopenhauer als „im Schatten der Relationen“⁹²⁶ stehend, während Schopenhauer selbst in ihrem direkten Bezug zu den Ideen die Unabhängigkeit der Künste von jeder Relation gegeben sieht:⁹²⁷

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

922 Dieses und das nachfolgende Zitat: Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 21–25.

923 Ebd., Z. 26.

924 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 40.

925 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 36, S. 265. Hervorhebung im Original.

926 Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 27 f.

927 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 40.

des Dinges an sich, des Willens sind? - Es ist die *Kunst*, das Werk des Genius.⁹²⁸

Im Folgenden nähert sich Bloch in seinem Kommentar dem Text Schopenhauers wieder an: Er rekonstruiert Schopenhauers These, nach welcher die Künste die Ideen (Objektivationen des Willens) abbilden, wobei er den eigentümlichen Charakter der Ideen als Vermittler zwischen Welt als Wille und Welt als Vorstellung sowie zwischen Vielheit und Einheit hervorhebt.⁹²⁹ Nach einem Verweis auf Schopenhauers (in der Tradition Kants stehende) Auffassung von Zeit als Anschauungsform stellt Bloch dessen Ästhetik der Künste und dessen Musikästhetik gegenüber. Nach letzterer, so fasst Bloch Schopenhauers zentrale Behauptung zusammen, versuche Musik nicht, Ideen abzubilden und ihr Gegenstand entstamme nicht der Welt als Vorstellung, sondern sei der Weltwille selbst.⁹³⁰

Im nächsten Absatz führt Bloch einige Einzelheiten der Schopenhauer'schen Musikästhetik aus. Zunächst bündelt er die Ausführungen des vorherigen Absatzes, nach denen in Schopenhauers Ästhetik die Sonderrolle der Musik in ihrem herausragenden Abbildungsvermögen begründet liege – nicht ohne Kritik daran durchscheinen zu lassen, dass Schopenhauer sich mit diesem Vermögen zufrieden gibt: „Man begehrt hier also nicht weiter, genießt und ist am Ziel, der Ton spricht das Leben vollständig aus.“⁹³¹ Im Folgenden rekonstruiert Bloch das von Schopenhauer angenommene analoge Verhältnis zwischen den aufeinander aufbauenden, in der Welt als Vorstellung manifestierten Willensstufen, und der Hierarchie der musikalischen Höhenlagen. So wie der Mensch schließlich in der Welt die höchste Stufe verkörpere, so auch die Melodie in der Musik, welche das „vielgestaltig rastlose Wesen des Willens am reinsten und zugleich bereits besonnensten ausdrückt.“⁹³² Bloch weist darauf hin, dass solche Vergleiche, bei aller Analogie, durch die Sonderrolle als Aus-

928 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 36, S. 265. Hervorhebungen im Original.

929 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 179, Z. 27–30.

930 Vgl. ebd., S. 179, Z. 30 – S. 180, Z. 2.

931 Ebd., S. 180, Z. 3 f.

932 Ebd., Z. 29 f.

druck des Willens selbst, die Schopenhauer der Musik zugedenkt, nie eine wirkliche „Entsprechung“ darstellten, denn: „alles, was geschieht, verhält sich zum Ton nur wie ein beliebiges Beispiel“.⁹³³ Er betont, dass daher der Gegenstand der Musik bei Schopenhauer nicht in der Welt als Vorstellung liege. Musik sei

die abgezogene Quintessenz der Gefühle, der Leidenschaften, kurz, die Musik ist die Melodie, zu der die Welt schließlich *insgesamt* der Text ist, so daß man also die Welt ebensowohl verkörperte Musik wie verkörperten Willen nennen könnte.⁹³⁴

Bloch zitiert Schopenhauer, ohne die Anführungen explizit auszuweisen: Sowohl die „abgezogene Quintessenz der Gefühle“ als auch die kurz zuvor angebrachte Wendung „Bekleidung mit Fleisch und Bein“ benutzt Schopenhauer in seinem Paragrafen zur Musik (§ 52) in *Die Welt als Wille und Vorstellung*.⁹³⁵ Auch den Satz, nach dem Musik „das Wesentliche des Willens gleichsam in abstracto, ohne alles Beiwerk, und ohne alle Motive aus[drückt]“⁹³⁶, übernimmt Bloch leicht abgeändert aus diesem Paragrafen.⁹³⁷ Blochs Darstellung des Verhältnisses zwischen Musik und Welt einerseits sowie des Verhältnisses zwischen Melodie und Text andererseits birgt Schwierigkeiten. Sowohl Bloch als auch Schopenhauer beschäftigen sich in ihren Schriften eingehend mit dem Verhältnis zwischen Text, Sprache und Ton. Beide schreiben der Musik Ausdrucksmöglichkeiten zu, welche über die von Sprache und Text hinausgehen. An dieser Stelle verliert das scheinbar klare Verhältnis der Unterordnung der Melodie unter eine Textvorlage allerdings seine Eindeutigkeit: Bloch versucht offenbar von dem wörtlich übernommenen Ausdruck der Welt als „verkör-

933 Ebd., Z. 10–14.

934 Ebd., Z. 17–21. Hervorhebung im Original.

935 Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 364.

936 Bloch, *GdU-B*, S. 180, Z. 16 f. Entsprechend dem Wortlaut bei Schopenhauer: „[Sie drückt] gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben [Gefühle] ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu [aus].“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 364.)

937 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 41 f.

perte Musik⁹³⁸ eine Parallele zu einem durch eine Melodie vertonten Text zu ziehen. Folgerichtig wäre dann jedoch die Melodie verkörperter Text und nicht umgekehrt, wie seine Darstellung nahelegt. Blochs Beispiel für den Zusammenhang zwischen Musik, Wille und Welt ist also an dieser Stelle ungenau. Im Weiteren wendet Bloch sich näher der Sonderstellung zu, welche der Musik in Schopenhauers Ästhetik zukommt. Diese ist elementar darin begründet, dass Musik in keinem mittelbaren oder unmittelbaren Verhältnis zu Ideen und ihren Objektivationen steht.⁹³⁹ Denn anders als die an Ideen und Kausalität gebundenen Künste und Wissenschaften, so bekräftigt Bloch, habe die Musik bei Schopenhauer unmittelbar den Willen zum Gegenstand:⁹⁴⁰

Ja Schopenhauer hebt letzthin die Musik sogar so völlig von allem und jedem Parallelismus zu den Willensobjektivationen ab, daß er behauptet: die übrigen Künste geben den Willen nur mittelbar, schattenhaft, mittelst der Ideen; und da unsere Welt nichts anderes ist als die Erscheinung der Ideen in der Vielheit, so ist die Musik, da sie die Ideen übergeht, auch von der erscheinenden Welt ganz unabhängig, ignoriert sie schlechthin, könnte gewissermaßen, auch wenn die Welt garnicht da wäre, dennoch bestehen; kurz, die Musik setzt zur Erscheinung nicht mehr die Anschauung ihrer platonischen Idee, wie die übrigen Künste, auch nicht mehr die vom Einen zum Anderen endlos weitergeschickte Erkenntnis wie die Wissenschaft, sondern sie setzt überall und allsogleich Dasselbe, das Allbetreffende, das zeitlos, raumlos Identische, nämlich den Willen selbst als das Ding an sich; – worauf eben das unaussprechlich Innige der Musik beruht, ihre Kraft zur somnambulischen Offenbarung *des innersten Wesens der Welt*.⁹⁴¹

938 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 366: „Man könnte demnach die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen [...]“

939 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 42 f.

940 Hier bewegt sich Bloch nah am Text Schopenhauers. Dieser schreibt: „Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern Abbild des Willen selbst [...]“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 359.)

941 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 180, Z. 21–35. Hervorhebung im Original.

Hier legt Bloch eine für ihn entscheidende epistemologische Grundlage der Schopenhauer'schen Ästhetik offen: Künste erlaubten bei Schopenhauer nur Erkenntnis über die durch sie objektivierte Idee, in der wissenschaftlichen Erkenntnis – beherrscht durch das Prinzip vom zureichenden Grund – sei jeder erforschte kausale Zusammenhang nur ein Zwischenziel, und ein Ende der zu untersuchenden Ursachen und Folgen nicht denkbar.⁹⁴² Musik hingegen, so Bloch, erlaube nach Schopenhauer als eine von der Welt als Vorstellung unabhängige Abbildung des Willens unmittelbare Erkenntnis „des innersten Wesens der Welt“, auch wenn das Subjekt diese „Offenbarung“ nicht voll bewusst, sondern lediglich „somnambulisch“ (schlafwandlerisch) erlebe. Ebendieses epistemologische Modell ist Zielpunkt von Blochs Zusammenfassung der Schopenhauer'schen Ästhetik und wird zum Fundament seiner nun folgenden Kritik. Denn es führt, so folgert Bloch, zu einem in seinen Augen gravierenden Defizit im epistemischen Potenzial von Musik:

Obzwar also dem Ton die in ihn hereinragende Schichtung der Welt letztlich nicht wesentlich ist, so ist er doch immerhin ins innerste Wesen der Welt und nur der Welt unverrückbar eingebaut: dermaßen kreislaufhaft ist also die Beruhigung, die uns Musik hier verleiht; die höchste ästhetische Erhebung über die Welt stürzt den Menschen erst recht wieder ins Zentrum dieser Welt hinein; und dermaßen fern zeigt sich hier die Musik dem rauchverzehrenden, willensendenden, weltaufhebenden Werk der Erkenntnis, der Heiligkeit, daß ihr nach Schopenhauer auch all dieses, was sie in *menschlicher* Ordnung, in *übernatürlicher* Staffelung wurde, als Tanz-, Opern-, Militär- oder Kirchenmusik, nicht näher steht, wie der rein ästhetischen Baukunst die menschlichen Nützlichkeitszwecke [...].⁹⁴³

942 Vgl. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 36, S. 265.

943 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 180, Z. 36–S. 181, Z. 8. Hervorhebungen im Original. Diesen Satz kürzte und änderte Bloch in *GdU-C*: „Obzwar also dem Ton die in ihn hereinragende Schichtung der Welt letztlich nicht wesentlich ist, so ist er doch immerhin ins innerste Wesen der Welt und nur der Welt unverrückbar eingebaut: dermaßen kreislaufhaft also ist die Beruhigung, die uns Musik hier verleiht. Die höchste ästhetische Erhebung über die Welt stürzt den Menschen erst recht wieder ins Zentrum

Musik überschlage demnach, so Bloch, epistemisch zwar die Welt als Vorstellung, bleibe als Abbild des Willens jedoch Teil der Welt. So bleibe die Welt, wenn auch als Wille und nicht bloß als Vorstellung, Gegenstand der Erkenntnis der Musik, wodurch diese ihrer Heilswirkung, die Schopenhauer ihr Kraft ihres Erkenntnisvermögens zuspreche, nicht gerecht werden könne. Über ein „willensendendes“ Erkenntnisvermögen verfüge Musik bei Schopenhauer also ebenso wenig, wie die reale, den „menschlichen Nützlichkeitszwecken“ unterworfenen Architektur einer ideellen, „rein ästhetischen Baukunst“ gleiche. Diese von Bloch postulierte Konsequenz der Schopenhauer'schen Ästhetik bildet bereits die erste Prämisse des nachfolgenden Arguments. Angelpunkt des Arguments ist Blochs Einwand, Musik ermögliche gemäß Schopenhauers Position keine Selbsterkenntnis, wenn ihr einziger Gegenstand der Wille sei: Sie könne das Innere des Subjekts, den „Schacht der Seele, der Umkehr, der Ahndung“⁹⁴⁴ nicht ergründen. Daraus folgt für Bloch, dass das Subjekt trotz (vermeintlicher) Loslösung vom Willen in der Musik diesem unterworfen und somit unfrei bleibe. Weder das von Schopenhauer diagnostizierte „unaussprechlich Innige der Musik“⁹⁴⁵ noch deren über Begrifflichkeit und die von dieser abhängigen Vernunft hinausgehende eigene Sprache⁹⁴⁶ können nach Bloch über dieses Defizit hinweghelfen und eine Selbsterkenntnis ermöglichen. Die These Schopenhauers, dass Musik vollendet sei, weil sie den Willen selbst abbilde, sieht Bloch, ohne dies weiter auszuführen, „den tiefsten Konklusionen seiner [Schopenhauers] Philosophie nach“ wider-

dieser Welt hinein, worin Musik ihren ewigen untermenschlichen Bann haben soll. Der Schacht der Seele [...]“ (ders., *GdU-C*, S. 195, Z. 20–28).

944 Ders., *GdU-B*, S. 181, Z. 12 f.

945 Ebd., Z. 15. Bloch zitiert hier frei Schopenhauer. Dieser schreibt im Original: „Das unaussprechlich Innige aller Musik [...] beruht darauf, daß sie alle Regungen unsers innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual.“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 368.)

946 Vgl. Bloch, *GdU-B*, S. 181. Bloch zitiert auch hier frei Schopenhauer. Im Original: „Der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht [...]“ (Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 52, S. 363.)

legt.⁹⁴⁷ Ebenso weist er die Vorstellung zurück, nach der Musik unabhängig von der Welt existieren könne – denn die Musik sei durch ihre Unmittelbarkeit zum Willen als dessen vollständige Objektivation nichts anderes als eine weitere Instanz der Welt. Daraus folgt für Bloch auch, dass Musik, da sie den Willen durch ihre Verkörperung „bestärkt und bejaht“, kein Allheilmittel („Panacee“) für das durch den Willen verursachte Leiden darstellt.⁹⁴⁸ Bloch fährt in seiner Kritik an Schopenhauer fort, und kehrt zu dem für ihn entscheidenden epistemischen Defizit der Musik zurück:

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; und das Inwendige sieht sich trotz aller letzthinnigen Willensverneinung vollkommen verleugnet [...].⁹⁴⁹

Je nachdem, ob man den durch „obzwar“ eingeleiteten Konzessivsatz am Ende der Aussage auf den Hauptsatz zu Beginn oder den späteren Relativsatz bezieht, ergeben sich verschiedene Deutungen. Einen entsprechenden Hinweis bietet womöglich der Begriff „allerchristlichster Philosophie“, den Bloch von dem Philosophiehistoriker Paul Deussen übernommen haben könnte.⁹⁵⁰ Deussen charakterisierte 1917 in *Neuere Philosophie von Descartes bis Schopenhauer* letzteren als den „christlichsten aller Philosophen“⁹⁵¹, da dessen Philosophie analog zur Lehre Jesu Christi die Selbst-

947 Bloch, *GdU-B*, S. 181, Z. 18 ff.

948 Ebd., Z. 20–28. Mit „Panacee“ ist wohl das mythische Wunderheilmittel (von griech. „Πανάκεια“ für „alles heilend“) gemeint, in der antiken griechischen Mythologie personifiziert als *Panakeia*, einer der Töchter des Äskulap. (Vgl. Eduard Thraemer, Art. „Panakeia“, in: Wilhelm H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 3, Abt. 1, Leipzig 1902, Sp. 1482–1491, hier Sp. 1482–1485.)

949 Bloch, *GdU-B*, S. 181, Z. 28–34.

950 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 45.

951 Paul Deussen, *Neuere Philosophie von Descartes bis Schopenhauer*, Leipzig³1922 [Erstdruck 1917], S. 553.

verneinung in den Mittelpunkt stelle. Sichtbar werde dies an einem Ausschnitt aus dem Matthäusevangelium:

Τότε ὁ Ἰησοῦς εἶπεν τοῖς μαθηταῖς αὐτοῦ Εἴ τις θέλει ὀπίσω μου ἐλθεῖν, ἀπαρνησάσθω ἑαυτὸν καὶ ἁράτω τὸν σταυρὸν αὐτοῦ, καὶ ἀκολουθεῖτω μοι.⁹⁵²

Blochs Äußerung kann also als Widerspruch gegen Deussens These von Schopenhauer als „allerchristlichstem Philosophen“ verstanden werden. Wenn dem Menschen trotz der bei Christus Heil, bei Schopenhauer Transzendenz versprechenden Selbstverneinung die tiefste Selbsterkenntnis, der Blick auf das „Inwendige“⁹⁵³ verwehrt bleibt, ist für Bloch jede angekündigte Erlösung unerreicht. Dass Schopenhauer die von Bloch geforderte Selbsterkenntnis ausschließt, belegt Bloch mit einem erneuten Zitat aus *Die Welt als Wille und Vorstellung*:⁹⁵⁴

„Sobald wir in uns gehen und uns, nachdem wir das Erkennen nach innen richten, einmal völlig besinnen wollen, so verlieren wir uns in eine bodenlose Leere, finden uns gleich der gläsernen Halbkugel, aus deren Leere eine Stimme spricht, deren Ursache aber nicht darin anzutreffen ist, und indem wir so uns selbst ergreifen wollen, erhaschen wir, mit Schaudern, nichts als ein bestandloses Gespenst.“ Kurz, der Geist ist bei Schopenhauer zwar die Lyra, aber das Plektron sind allemal die *Objekte*, und diese, die Welt und

952 Eberhard Nestle u. a. (Hg.), *Novum Testamentum Graece*, 28., revidierte Auflage, Stuttgart 2012, Mt. 16,24. Hervorhebungen durch den Verfasser der vorl. Arbeit. Übersetzung gemäß Einheitsübersetzung: „Darauf sagte Jesus zu seinen Jüngern: Wer mein Jünger sein will, *der verleugne sich selbst*, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“ (Deutsche Bibelgesellschaft u. a. (Hg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel*, Lizenzausgabe der Katholischen Bibelanstalt, Stuttgart ²1997 [Erstdruck 1980], Mt. 16,24. Hervorhebungen durch den Verfasser der vorl. Arbeit.) „ἀπαρνεόμαι“ (Transliteration *aparneomai*) kann auch mit „verneinen“ oder „ablehnen“ übersetzt werden.

953 Bloch, *GdU-B*, S. 181, Z. 33.

954 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 46.

ihre Substanz, schenken schließlich auch die einzigen Inhalte, die der Lyra zu tönen aufgegeben sind [...].⁹⁵⁵

In seinem Zitat weicht Bloch vom Originaltext ab. Bei Schopenhauer findet sich folgender Wortlaut:

[...] 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 Schaudern nichts als ein bestandloses Gespenst.⁹⁵⁶

Bloch findet hier Bestätigung: Nach Schopenhauer ist wahrhafte, von der Welt als Vorstellung unabhängige Selbsterkenntnis nicht möglich, da das Selbst lediglich eine Erscheinung des Willens und somit Teil der Welt als Vorstellung ist. Deshalb ist es in seiner Erkenntnis wiederum auf die Erscheinungen der Dinge angewiesen – was Bloch mit seinem Lyra-Gleichnis zu illustrieren versucht.⁹⁵⁷ Denn, so fasst er am Schluss des vierten Absatzes mit Blick auf die Musik zusammen,

[...] *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.*⁹⁵⁸

955 Bloch, *GdU-B*, S. 181, Z. 34 – S. 182, Z. 4. Hervorhebung im Original.

956 Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, § 54, S. 384. Hervorhebungen im Original.

957 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 46 f.

958 Bloch, *GdU-B*, S. 182. Hervorhebung im Original. Den zusammenfassenden Charakter dieses Satzes verstärkt Bloch in *GdU-C*, indem er ihm „Item:“ voranstellt. (Ders., *GdU-C*, S. 196, Z. 24.)

Das Selbst könne hingegen – als Teil der Welt als Vorstellung – nicht Gegenstand der Musik sein, da sie einzig und unmittelbar den Willen abbilde.

Bloch sieht seine zentrale Kritik an Schopenhauer unterstützt: Den Menschen, bekräftigt er zu Beginn des fünften Absatzes, ermögliche die Musik in Schopenhauers Philosophie keine Freiheit vom Willen, denn sie lasse keine Selbstbewusstwerdung des Individuums zu.⁹⁵⁹ Dies reduziere die rezipierenden Subjekte auf „bloße Schauplätze“ der Musik, sie blieben passiv und ohne Selbstbestimmung, „Puppen in der Faust des alleinigen Götzen [des Willens] und in seinem Schauspiel.“⁹⁶⁰ Die Konsequenz daraus sei, dass die Subjekte nach Schopenhauer zwar in dem Glauben lebten, eine eigenmotivierte Suche nach dem Selbst zu betreiben, dass in Wahrheit jedoch

kein originaler „Antrieb“ in ihnen wirkt, sondern daß hier der gleiche Fatalismus, Okkasionalismus, die gleiche Verschiebung der „Realursache“ in Gott allein stattfindet wie in den übrigen reaktionären Systemen der Romantik; mögen auch die Begriffe „Antrieb“ oder „Realursache“ für einen, der den Satz vom Grunde so sehr verachtet, nicht entsprechen.⁹⁶¹

Hierin sieht Bloch einen „reaktionären“ Rückgriff auf philosophische Konzepte der Neuzeit, in denen Materie und Subjekte lediglich passiv einem verbindlichen Geschehen ausgesetzt sind – bedingt etwa durch kausal begründete Notwendigkeiten (zum Beispiel im Fatalismus)⁹⁶² oder durch eine von einem göttlichem Wesen begründeten Realursache (zum Beispiel in der spätcartesianischen Theorie des Okkasionalismus)⁹⁶³. Er wirft Schopenhauer vor, entgegen der Lossagung der Künste vom Satz des zurei-

959 Vgl. ders., *GdU-B*, S. 182, Z. 8 f.

960 Ders., *GdU-B*, S. 182, Z. 8–11. Vgl. auch Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 55 f.

961 Bloch, *GdU-B*, S. 182, Z. 13–18.

962 Vgl. Jürgen Ruhnau, Art. „Fatalismus“, in: Joachim Ritter (Hg.), *HWPPh*, Sp. 913–915, hier Sp. 913.

963 Vgl. Rainer Specht, Art. „Occasionalismus“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 6, Sp. 1090–1091, hier Sp. 1090.

chenden Grundes, die Künste in ihrer unmittelbaren Abhängigkeit vom Willen durch eine Realursache in einem göttlichen Wesen begründet sein zu lassen.⁹⁶⁴ Der Mensch und sein Handeln, so Bloch weiter, seien gemäß Schopenhauers Philosophie auf diese Weise in einer „Ironie des Absoluten gegen die Subjekte“ einem „Absolutismus“ des Willens unterworfen. Diesen Absolutismus betrachtet Bloch wie auch die Unterwerfung menschlichen Handelns unter eine vernunftgesteuerte Zweckmäßigkeit bei Hegel oder unter den Zwang eines Produktionsprozesses bei Marx letztlich als eine von „verschiedene[n] Hypostasen des gleichen okkasionalistisch absoluten Urwesens“.⁹⁶⁵ Während bei Hegel jedoch die Geschichte zwar den Gesetzen der Vernunft folge, die Vernunft der handelnden Subjekte sich jedoch in verschiedenen Entfaltungsstadien zeige,⁹⁶⁶ wähnt Bloch in

964 Dass Bloch in *GdU-C* „Gott“ durch „Urwesen“ ersetzt (Bloch, *GdU-C*, S. 196, Z. 35), verstärkt die Referenz auf romantische philosophische Strömungen, die ein „ens originarium“ (Klaus Düsing, Art. „Ideal, transzendentes“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 27–28, hier Sp. 27) als letzte Realursache aller Dinge annahmen. Solche Ansichten findet man etwa bei Johann Gottfried Herder oder Friedrich Schlegel. Den Begriff der „Realursache“ prägte zu dieser Zeit unter anderem Johann C. F. Schiller. (Vgl. Reinhard Heede, Art. „Instrumentalismus“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 4, Sp. 424–428, hier Sp. 424 und Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 47 f.)

965 Bloch, *GdU-B*, S. 182, Z. 18–34. Diese Passage ist in *GdU-C* ersatzlos gestrichen. (Siehe ders., *GdU-C*, S. 196.) Der vorherige Bezug auf die Romantik lässt vermuten, dass Bloch auch in seinen Äußerungen über Ironie auf den romantischen Ironie-Diskurs rekurriert. In diesem wurde der Ironie etwa von Friedrich Schlegel das Vermögen einer transzendentalen Erhebung über subjektive Bedingtheit zugeschrieben. Auch die von Bloch rezipierten Autoren Paul, Nietzsche, Schopenhauer und Lukács trugen zum Diskurs über Ironie bei. (Vgl. Harald Weinrich, Art. „Ironie“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *HWPPh*, Bd. 4, Sp. 577–582, hier Sp. 579–581.) Schopenhauer widmete mit „Zur Theorie des Lächerlichen“ seiner Vorstellung eines komplementären Verhältnisses von Ironie und Humor ein eigenes Kapitel in *Die Welt als Wille und Vorstellung*. (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke 2), Berlin 1986 [Erstdruck Leipzig 1844], S. 121–135.)

966 Vgl. Ulrich Dierse und Gunther Scholz, Art. „Geschichtsphilosophie“, in: Joachim Ritter (Hg.), *HWPPh*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 416–438, hier Sp. 428. Vermutlich verweist Bloch hier auf Mitschriften von Hegels Vorlesungen zur Geschichtsphilosophie (zum Beispiel

Schopenhauers Philosophie „Einzelnem, Individuellem“ keinen Platz eingeräumt.⁹⁶⁷ Die völlige Unterwerfung unter den Willen nimmt Bloch als Grund für die Nähe Wagners zu Schopenhauers Philosophie an. Die Verbindung zwischen Schopenhauer und Wagner, der er den abschließenden Teil des Unterabschnitts widmet, stellt er über Wagners Musik her:

[...] folglich hat hier auch Wagner seine Philosophie gefunden, ist die *Wagnersche Musik*, wie sie fast nirgends Drang, Wahn, Glühwurmgleichnis, Wogen, Dampfgewölk und niedrigen Hochschlaf des Unbewußtseins verläßt, der Exponent des gleichen rasenden und ewig statischen Automatismus, des gleichen subjektfernen Naturmärchens.⁹⁶⁸

Bloch sieht das allgegenwärtige, drängende Diktat des Schopenhauer'schen Weltwillens in Wagners Musik abgebildet, was er mit Verweisen auf Momente in Wagners Musikdramen zu belegen versucht. „Wahn“ und „Glühwurmgleichnis“ sind Anspielungen auf den Wahnmonolog des Hans Sachs zu Beginn des dritten Aufzugs der *Meistersinger von Nürnberg*. In diesem konstatiert Sachs, auf die in einer Schlägerei mündenden Ereignisse der vergangenen Nacht zurückblickend, das blinde Getriebensein der Menschen durch Wahn („Wer gibt den Namen an? 's ist halt der alte Wahn, ohn' den nichts mag geschehen, 's mag gehen oder stehen!“⁹⁶⁹). Als letztlich Ursache für die Schlägerei – an der mitschuldig zu sein er eingesteht – identifiziert Sachs unerfüllte Sehnsucht, Trieb, gesteigert durch den Fliederduft der Johannisnacht: „ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht, der hat den Schaden angericht't. Der Flieder war's: Johannisnacht!“⁹⁷⁰ Mit „Dampfgewölk“ bezieht Bloch sich auf die *Götterdämmerung*. Am Ende

erschienen als Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hg. von Eva Moldenhauer (= G. W. F. Hegel: Werke 12), Frankfurt/Main 2010 [Erstdruck 1837]).

967 Bloch, *GdU-B*, S. 182, Z. 31–34.

968 Ebd., Z. 34–38.

969 Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, S. 486, T. 6–11.

970 Ebd., S. 494, T. 5 – S. 496, T. 2. Sachs beschließt allerdings, sich gegen den Wahn zu stellen und nicht als weiterer Konkurrent am Sängertwettstreit um die Hand Evas teilzunehmen, sondern selbstlos den Helden Walther (und damit die „echte“ Liebe) gegen den Antagonisten Beckmesser zu unterstützen.

des dritten Aufzugs, nachdem Brünnhilde dem toten Siegfried auf den Scheiterhaufen gefolgt ist, schreibt die Partitur ein spektakuläres Inferno auf der Bühne vor:

Sogleich prasselt der Brand hoch auf, so dass das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu erfassen scheint: Entsetzt drängen sich die Männer und Frauen nach dem äussersten Vordergrund. Als der ganze Bühnenraum nur noch von Feuer erfüllt scheint, verlischt plötzlich der Gluthschein, so dass bald bloss ein Dampfgewölke zurückbleibt, welches sich dem Hintergrunde zu verzieht, und dort am Horizonte sich als finstere Wolkenschicht lagert.⁹⁷¹

Auch die von Bloch zur Beschreibung Wagner'scher Musik angeführten „Wogen“ finden sich tatsächlich an zahlreichen Stellen in Wagners Œuvre wieder: etwa als über die Ufer tretende Wasser, auf denen in eben genannter Szene der *Götterdämmerung* die Rheintöchter zum Scheiterhaufen Siegfrieds und Brünnhildes eilen, oder als Wogen, die in *Der fliegende Holländer*, dem nautischen Thema angemessen, häufig Erwähnung finden. Wogen, als Sinnbild unwiderstehlicher Naturgewalt, wie auch die anderen Anspielungen Blochs, sind für ihn Ausdruck der Ohnmacht der Subjekte bei Wagner gegenüber dem Schopenhauer'schen Willen. Eben-dieses stetig durch den Willen getriebene Fortschreiten ohne frei handelnde Individuen bezeichnet Bloch als „subjektfernes Naturmärchen“⁹⁷². Er räumt dabei ein, dass Schopenhauer Auswege aus seiner „ungemässen Immanenz“ der ewig vom Willen getriebenen Welt zulasse: Diese Auswege vergleicht er bildlich mit Klängen „aus einem Orchester, das sich vorberei-

971 Richard Wagner, *Götterdämmerung. Partitur*, Mineola 1982 [Erstdruck Mainz 1876], S. 593–596. In einem Interview mit Arno Münster gab Bloch rückblickend ebendieser Szene eine Schlüsselbedeutung in seiner musikalischen Biografie: Das Gesamerlebnis seines ersten Besuchs des Musikdramas als 13-Jähriger beschrieb er als „grauenhaft“. Der künstliche Brand jedoch habe ihn fasziniert, wenn er auch zugleich ob der Täuschung Empörung empfunden habe. (Arno Münster, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt/Main 1977, S. 30 f.)

972 Bloch, *GdU-B*, S. 182, Z. 38.

tet, eine schöne, große Symphonie zu erheben“.⁹⁷³ Dennoch betont Bloch, dass Schopenhauer keine Linderung des durch den Willen verursachten Leids durch Musik zulasse. So bilde auch Wagners Musik lediglich den ewigen, unüberwindbaren Kreislauf von Tod und Wiedergeburt ab, den Schopenhauers Philosophie postuliert. In Anlehnung an die asiatischen Einflüsse bei Schopenhauer zieht Bloch zur Veranschaulichung die hinduistisch-mythologische Schrift *Bhagavadgita* heran.⁹⁷⁴ So bleibe, anstatt dass sie das Elend bezwinde,

[...] dem Aspekt der Wagnerschen Musik wie der Schopenhauerschen Philosophie die Welt, auch als Objekt der Musik, jederzeit doch nur der verschlingende, zeugende Todes- und Geburtenstrom, als der sich Krishna dem Ardjuna in seiner wahren Gottesgestalt zeigte.⁹⁷⁵

Bloch verweist hier vermutlich auf den zweiten Gesang der *Bhagavadgita*. Dort rechtfertigt der Gott Krishna vor einer Schlacht dem Menschen Arjuna gegenüber den anstehenden tödlichen Kampf gegen eigene Angehörige, Freunde und Lehrmeister, indem er ihm die unvermeidliche Vergänglichkeit irdischen Lebens, die Unsterblichkeit der Seele und den Kreislauf ihrer Wiedergeburt darlegt.⁹⁷⁶ So versucht Krishna Arjuna in Vers 27 von der Vergeblichkeit des Mitleids zu überzeugen:

Denn dem Gebornen ist der Tod, dem Toten die Geburt bestimmt, – Da unvermeidlich dies Geschick, darfst nicht darüber trauern du.⁹⁷⁷

Im Anschluss bündelt Bloch in bildhafter Sprache seine Kritik an Wagner und konstatiert:

973 Ebd., S. 182, Z. 38 – S. 183, Z. 3.

974 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 49.

975 Bloch, *GdU-B*, S. 183, Z. 3–8.

976 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 49.

977 „Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang“, übers. von Leopold Schröder, in: Otto Walter (Hg.), *Religiöse Stimmen der Völker. Band 2: Die Religionen des alten Indien II*, Jena 1922, hier S. 11.

– Derart also sehen wir uns auch bei Wagner unfrei gejagt, und fast nur der kopflose, der in den Lenden hausende Gott will singen. Eine, wie zu sagen war, sonderbar subjektlose Tierlyrik tut sich auf, vor allem im Nibelungenring; diese Menschen sind nicht dramatis personae, in den Raum der Begegnung an einander und der eigenen Schicksalstiefe hinschreitend, sondern Blüten an einem Baum, ja sogar nur tanzende Schiffe, die widerstandslos das Leid, den Krampf, die Liebe und Erlösungssehnsucht ihres untermenschlichen Meeres mitmachen; über die also in jedem entscheidenden Augenblick die Weltwege des Schopenhauerschen Willens hinweggeht.⁹⁷⁸

In Wagners Musikdramen, besonders denen des *Ring des Nibelungen*, unterliege sämtliche Handlung, so Bloch, dem Diktat eines göttlichen Willens, der sich über den (sexuellen) Trieb äußere und durchsetze. Denn die Figuren bei Wagner sind nach Bloch keine im Wortsinne handelnden Personen. Sie stellen sich nicht *aus eigenem Antrieb* den Interaktionen und schicksalhaften Vorgängen der Handlung, sondern *werden getrieben* vom Willen, dem sie als bloßer Spielball widerstandslos ausgeliefert sind. Dennoch benennt Bloch einen wichtigen Aspekt, in dem Wagner nicht mit Schopenhauer übereinstimme:

Wo Wagner von Schopenhauer abweicht, so in der Hoffnung einer Erlösung durch Liebe (jedoch eben nur einer solchen des Ertrinkens, Versinkens in des Weltatems wehendem All), ist sogar noch das einige Harte, Freie, Christliche, sittlich Entscheidende am Schopenhauerschen Buddhismus verlassen; und pures Heidentum zieht hinab, hinüber, es regiert Wollust statt Gnade, Nacht des Untergangs statt Tag der Begegnung, Brunst zu Dionysos und seiner Macht statt Faustens Unruhe zu Christus hin, zur Auferstehung und dem Leben, zum echt entschleierte[n] Eros.⁹⁷⁹

978 Bloch, *GdU-B*, S. 183, Z. 8–17.

979 Ebd., Z. 17–25. In *GdU-C* kürzt Bloch den Abschnitt, und lässt ihn an dieser Stelle mit einem elliptischen Satz enden: „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.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 197, Z. 26–29.)

Bloch weist auf das Motiv der Erlösung durch Liebe hin, das sich in einigen Musikdramen Wagners findet, etwa in *Lohengrin* oder *Der Fliegende Holländer*.⁹⁸⁰ Allerdings, so betont er, handele es sich bei dieser Liebe nicht um wahrhaft erlösende christliche Liebe, sondern um „dionysische“, rein triebhafte Liebe. Die wenige, geringfügige Handlungsfreiheit, die nach Schopenhauers Philosophie gegeben sei, werde bei Wagner durch das Motiv der Erlösung mittels triebhafter Liebe negiert. Am Ende des Abschnitts steht für Bloch die Feststellung, dass Wagner in Konsequenz seiner Nähe zu Schopenhauer die Bestimmung der Musik als Utopie nicht erfüllen könne, der Beethoven den Weg bereitet habe. In der Formulierung dieser These weicht der Text der Vorveröffentlichung des Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“ in *Die Dioskuren. Jahrbuch der Geisteswissenschaften* von der Fassung in *GdU-B* ab:

Soweit hat Bayreuth die von Beethoven eingesetzte Leidenschaft des Tongs abgelenkt; und Wagners fällige Erhellung der oberen Reiche der Seele ist eben dort, mit auf Grund der erfalschen Schopenhauerschen Musikbeziehung, ins Verblendende, vergiftet, pathologisch Mysterische umgeschlagen, wo bei völliger Freiheit und Gegenständlichkeit der Musik das keimende Zungenreden, das luziferisch-parakletische Wollen des menschenhaften Musikgeistes selber vom Geheimnis hätte verkündigen können, vom Geheimnis des intelligiblen Reichs.⁹⁸¹

Wagners Musik hätte demnach das Potenzial zur Offenbarung des „Geheimnisses“, zur „Erhellung der oberen Reiche der Seele“, würde sie nicht der Schopenhauer'schen Vorstellung vom Gegenstand der Musik folgen, sondern sich als frei und eigenständig gegenständlich verstehen. So jedoch stellt sie sich nach Bloch, durch ihr geheimnisvolles, diffuses Erscheinen, der erstrebenswerten Erkenntnis entgegen. Sowohl das „Zungenreden“,

980 Zur Beschäftigung Blochs mit dem Erlösungs- und Rettungsmotiv in Wagners Musikdramen, Beethovens *Fidelio* und der *Dreigroschenoper* nach dem Erscheinen von *Geist der Utopie* siehe in der vorl. Arbeit S. 172 f.

981 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 333.

als auch das „luziferisch-parakletische Wollen“⁹⁸², beides an das biblische Pfingstereignis anspielend, stehen hier für das Erkenntnisvermögen des musikalischen Ausdrucks. In *GdU-B* präzisiert Bloch die von ihm diagnostizierte Fehlentwicklung der Wagner'schen Musik, auch indem er ihr Bruckners Schaffen entgegenhält:

Wagner blieb versagt, die von Beethoven eingesetzte Leidenschaft des Tongesangs zum reinen Ende zu führen, die durchchristete Menschenseele und den Geist ihrer großen, schwingenden Ruhe klingen zu lassen; wie zwar in Bruckner, seinem großen, reinen Jünger, so ist auch in Wagner ein keimendes Zungenreden der Musik eingehüllt, das sich jedoch bei Bruckner „kosmisch“, bei Wagner, mit auf Grund der erfälschten Schopenhauerschen Gegenstandsbeziehung, mädisch ablenkte, der fälligen rein intelligiblen Geheimnisse entledigt.⁹⁸³

In der Musik Wagners, wie auch in der Bruckners, ist gemäß *GdU-B* hohes epistemisches Potenzial vorhanden, wird jedoch „abgelenkt“ – was bedeutet, dass durch sie keine von der sinnlich wahrnehmbaren Welt unabhängigen („intelligiblen“) Gegenstände begriffen werden können. Die Ursache dafür sieht Bloch bei Wagner in der „mädischen“ (dem Dionysischen anhängenden, also triebhaften) Ablenkung seiner Musik, begründet in der Schopenhauer'schen Gegenstandslehre.

Vierter Unterabschnitt

Der vierte und letzte Unterabschnitt setzt sich aus einem kurzen einleitenden sowie zwei längeren ausführenden Absätzen zusammen. Nachdem Bloch zunächst, seiner Schopenhauer-Kritik folgend, die Notwendigkeit einer neuen Gegenstandslehre konstatiert, führt er im zweiten Absatz zu seiner eigenen Gegenstandslehre, der „*Metaphysik von Ahnung und Uto-*

982 Dass Bloch im scheinbaren Oxymoron „luziferisch-parakletisch“ Luzifer mit dem Heiligen Geist verbindet, unterstreicht die Vermutung, dass Bloch „Luzifer“ im Wortsinne als „Lichtbringer“ versteht, und nicht als Gestalt des Teufels. (Siehe in der vorl. Arbeit Fn. 415, S. 124.)

983 Dieses und die nachfolgenden Zitate: Bloch, *GdU-B*, S. 183, Z. 25–33.

*pie*⁹⁸⁴ hin. Mit der Frage nach dem Gegenstand von Musik befasst sich Bloch im dritten Absatz. Dieser lässt sich in drei Sinnabschnitte gliedern. Im ersten⁹⁸⁵ versucht Bloch zu beschreiben, wie Musik die Menschen auf besondere Weise zu berühren vermag und in ihnen Sehnsucht weckt. Im zweiten Sinnabschnitt⁹⁸⁶ verweist Bloch auf Schopenhauer, der zwar die besondere Beschaffenheit der Musik und ihre daraus folgende epistemische Sonderstellung akzentuiert, ihre antizipatorischen Möglichkeiten und ihr wahres Wesen jedoch nicht durchschaut habe. Der dritte Sinnabschnitt⁹⁸⁷ hat schließlich Blochs Gedanken und Schlussfolgerungen zum Wesen der Musik selbst und ihre epistemologische Bedeutung zum Inhalt. Sprachlich ist eine typisch expressionistische stetige Steigerung des Ausdrucks festzustellen. Zum Ende des Unterabschnitts – und damit des gesamten Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“ – werden die Sätze komplexer: Metaphern sowie zahlreiche Asyndeta und Ellipsen erschweren eine präzise Deutung.⁹⁸⁸

Der typische Einleitungssatz sowie der übrige erste Absatz des vierten Abschnitts dienen der Einführung. Durch ein ausgerichtetes Hören von Musik soll es möglich werden, „die Seele zu fassen“⁹⁸⁹ – das Erreichen der Selbstbegegnung. Hierfür sei, so greift Bloch seine Überlegungen des ersten Abschnitts auf, „eine bessere technische Schulung des Laien“⁹⁹⁰ (also die Vermittlung musiktheoretischer Inhalte) erforderlich, um dem Hörer die Orientierung in der Musik zu ermöglichen.

Zu Beginn des zweiten Absatzes betont Bloch, dass dennoch der „zutiefst unkennerische Zuhörer [...] genau bewahrt bleiben, begriffen werden [müsse], um als der, um dessentwillen alles geschieht [...], hervorzutreten.“⁹⁹¹ Damit kehrt Bloch zu seinem zweistufigen Rezeptions-

984 Ebd., S. 185, Z. 4 f.

985 Vom Beginn des Absatzes bis „an sich selbst aufleuchtenden Traumhimmel der menschlichen Seele“ (ebd., S. 186, Z. 8).

986 Von „Wagner blätterte zurück“ (ebd., Z. 8) bis „Stürmen auf den Himmel“ (ebd., Z. 22).

987 Ab „Uns aber ist nichts anderes mehr“ (ebd., Z. 22).

988 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 58 f.

989 Bloch, *GdU-B*, S. 183, Z. 35 f.

990 Ebd., Z. 36 f.

991 Ebd., S. 184, Z. 2–6.

modell des guten Zuhörers⁹⁹² zurück. Auch wenn musiktheoretische Kenntnis der Orientierung dienlich sei, bleibt für Bloch das Phänomenologische, der gehörte Ton, die eigentliche Substanz der Musik. Auch die Komponisten seien zunächst nur die ersten Zuhörer ihrer eigenen Musik, die in dieser ihre Seele und den enthaltenen utopischen Gehalt zu erfassen suchten („dem sich annähernden utopischen Seelengrund entgegen zu hören“⁹⁹³). Die geringe Bedeutung der Kompositionsmittel erkennt Bloch darin, dass sich ihre Verwendung wandelt, so wie die Tonalität zugunsten von „Rhythmik und Kontrapunkt“ aufgegeben werde.⁹⁹⁴ Die bisherigen Gedanken zusammenfassend, kehrt Bloch zu seiner zu Beginn des Abschnitts aufgeworfenen Frage nach dem zu präferierenden Hörertypus zurück:

Dieses eben bedeutet, den Zuhörer statt des Kenners, statt der bloßen Formanalyse, gegenständlich ins Reine zu bringen und *das Innere alles sich entgegen Hörenden, den gestalteten Klang als bloße Aura des sich wieder antreffenden Zuhörers ans Ende der Musik zu setzen.*⁹⁹⁵

Bloch fordert also, seinem zweistufigen Rezeptionsmodell folgend, nicht die durch Analyse ergründbare Form als Gegenstand der Musik zu begreifen, sondern vielmehr das in ihr liegende Potenzial der Selbstbegegnung. Denn nicht Werk, Affekt („bloße ‚Psychologie‘“) oder der Wille („Schoenhauers Heidentum“) seien Objekt und Wesen der Musik, sondern sie habe „reines sich selbst in Existenz Verstehen mit dem *Wirproblem* und seiner Metapsychik als Gegenstand und Substanz.“⁹⁹⁶ Für Bloch ist der Gegenstand der Musik das Potenzial der Selbsterkenntnis und der Erkenntnisse über das „Wirproblem“ – Blochs Begriff für den Problem-

992 Siehe in der vorl. Arbeit S. 277 ff.

993 Bloch, *GdU-B*, S. 184, Z. 13.

994 Ebd., Z. 8.

995 Ebd., Z. 13–18. Hervorhebung im Original.

996 Ebd., Z. 18–24. In der Dioskuren-Fassung fehlt dieser Satz. (Siehe Bloch, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 334.) In *GdU-C* ersetzt Bloch „Metapsychik“ durch „Metaphysik“ und lässt durch Bindestriche aus „reines-sich-selbst-in-Existenz“ einen zusammengehörenden Begriff werden. (Ders., *GdU-C*, S. 198, Z. 20–24.)

komplex, der sich aus dem menschlichen Unvermögen ergibt, das Dunkel des gelebten Augenblicks zu erfassen –⁹⁹⁷ im Individuum selbst. Dementsprechend hält Bloch es für notwendig, das rezipierende Subjekt, das „genau berührte Ich der Ahnung und Versammlung“⁹⁹⁸ als Grund, Gegenstand und Ziel von Musik und musikalischer Form anzunehmen. Musik als jüngste Kunst folge, bekräftigt Bloch seine bereits in der vierten These zum gebrauchten Ton formulierte Vorstellung, auf das verlorengegangene „Hellssehen“⁹⁹⁹, nachdem die „sichtbare Welt“ und die „Spuren Gottes“ in dieser Welt verschwunden seien. Musik gehöre der „Geschichtsphilosophie, Ethik und Metaphysik der Innerlichkeit“ an – eine Einordnung, mit der Bloch weiteren Nachdruck auf die Subjektbezogenheit von Musik zu legen versucht. Die Innerlichkeit, das Selbst, war nach Bloch Objekt des Hellssehens und ist somit nun das Objekt der Musik, der es dadurch obliegt, die Aufgaben von Geschichtsphilosophie, Ethik und Metaphysik in Bezug auf dieses Objekt (und abseits von Angelegenheiten der Form) zu erfüllen. Den zweiten Absatz des Kapitels lässt Bloch mit einer „Konklusio“¹⁰⁰⁰ enden, die aus seinen vorangehenden Betrachtungen folge:

Die Konklusio aus dieser abendlichen Späte und Ueberholung jeder Gestalt oder Species ist endlich zu ziehen: nun tritt das Rufen und Hören selber hervor, Gewalt der Zeit und riesenhafte Strategie, Schreien, Klopfen, Pochen, namenlos heraufdämmerndes Hellhören und Geburt des Kerns, des klanghaften, noch nicht seienden, unernannten Kerns aller Dinge,

997 Bloch widmet diesem Komplex das Kapitel „Zur Metaphysik des Wirproblems“. (Ders., *GdU-B*, S. 228–252.) Das Unvermögen, den gegenwärtigen Augenblick bewusst zu erleben – das Dunkel des gelebten Augenblicks – ist für Bloch das im Wortsinne hinter dem bloß psychischen liegende „*metapsychisch Begründende*“ des Wirproblems. Ebd., S. 229, Z. 4 f.) Zum Begriff der Metapsychik als zur Metaphysik paralleler Wortschöpfung vgl. Art. „Metapsychik“, in: Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, S. 1088. Für Bloch ist die „*Fassung dieses Selbst- und Wirproblems in allem [...] das letzthinige Grundprinzip der utopischen Philosophie.*“ (Bloch, *GdU-B*, S. 251, Z. 37 – S. 252, Z. 1.)

998 Ebd., S. 184, Z. 24 ff.

999 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., Z. 29–34. Zur Nachfolge des Hellssehens durch die Musik siehe in der vorl. Arbeit S. 259 f.

1000 Bloch, *GdU-B*, S. 184, Z. 34.

ringende Geburt auf dem Herde der Musik; – und sofern sich hier das Hellsehen aller Zeiten mit Ernst verwandelt hat, geht der seelenlose Kopf als Künstler wie als Denker zugrunde, erlangen sich Existenz wie Begriff der Musik nur noch gemeinsam mit der neuen Gegenstandslehre, mit der *Metaphysik von Ahnung und Utopie*.¹⁰⁰¹

Der utopische „Kern aller Dinge“ wird also, gemäß diesem metaphysischen, expressiven Satz Blochs, durch Musik erkenn- und erfassbar. Voraussetzungen dafür sind jedoch – im Schaffen wie auch im Hören – einerseits die Anerkennung des beseelten Subjekts als Gegenstand und Ausgangspunkt von Musik und Denken, sowie andererseits eine „neue“ Gegenstandslehre, welche Bloch als „*Metaphysik von Ahnung und Utopie*“ ankündigt. Nur mithilfe dieser Gegenstandslehre, so Bloch, ließe sich Musik in ihrem Wesen und ihrem Begriff erfassen.

Auf die neue Gegenstandslehre geht Bloch im dreigeteilten dritten Absatz näher ein. Das Verständnis der einleitenden Sätze des ersten Sinnabschnitts gestaltet sich als schwierig, da nicht eindeutig feststellbar ist, worauf sich das Pronomen „dieser“ zu Beginn des ersten Satzes bezieht: Es kann sprachlich sinnvoll auf die „Gegenstandslehre“, die damit identische „*Metaphysik von Ahnung und Utopie*“ oder aber nur die „Utopie“ verweisen. Es scheint jedoch, als versuche Bloch, sich der Erkenntnismöglichkeit und dem Wesen von Utopie zu nähern. Utopie, die dem Subjekt wie das Dunkel des gelebten Augenblicks (in dem sie verborgen liegt) „so nahe wie möglich steht“¹⁰⁰², sei trotz der Unmittelbarkeit mit dem Bewusstsein nicht zu erfassen. Sie manifestiere sich allerdings im „Sehnen, das Unerfülltes mit sich führt, wie es irdisch überhaupt nicht zu erfüllen ist“, das aber im Wachtraum empfunden werden könne. Der Mensch, so Bloch, „glüht auf“ mit diesem Sehnen „im wohlbezogenen Tönen“. Das Tönen wiederum sei „vertraut, macht gut und hell, führt ins Herz“ und es ziele auf „das einzig Gemeinte“ ab. Das Gemeinte, auf das die Musik abzielt, ist nach Bloch ein „Gefühl des ‚Besserwerdens‘, Selber-

1001 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., Z. 34 – S. 185, Z. 5. Hervorhebung im Original.

1002 Dieses und die nachfolgenden Zitate: ebd., S. 185, Z. 6–11.

werdens¹⁰⁰³, das er in Textstellen von Matthias Claudius, Ludwig Tieck, Ernst T. A. Hoffmann und Jean Paul abgebildet sieht. Von Claudius zitiert Bloch eine Passage aus der Episode „Ein sonderlicher Kasus von harten Talern und Waldhorn“, in der das Ich einem Dieb vergibt, nachdem es während der Verfolgung durch das Spiel von Jagdhörnern emotional berührt wird:¹⁰⁰⁴

So tief ist uns dieses vertraut, macht gut und hell, führt ins Herz, und das einzig Gemeinte sieht sich darin geheimnisvoll entgegen: „wo ist Paul, der Dieb?“ fragt Claudius, „in den Wald gegangen; ich nach, blickte wild durch Busch und Baum und wollt ihn schlagen, wo ich ihn träfe, und das Blut kochte mir in den Adern – da fingen in der Ferne des gnädigen Herrn seine Jäger an zu blasen. So hatt's mir niemals noch gedäucht; ich hörte, stand still und sah um mich. Ich war grad an dem Schmerlenbach, und Pferd' und Küh' und Schafe standen am Ufer und tranken alle aus dem Bach, und die Jäger bliesen. – ‚Harte Taler hin, harte Taler her! Will Paul nicht schlagen, und ich vergab ihm in meinem Herzen am Schmerlenbach, wo ich stand und ging wieder nach Hause.“¹⁰⁰⁵

1003 Ebd., Z. 24.

1004 Vgl. ebd., Z. 13–22.

1005 Ebd., Z. 11–22. Blochs Zitat weicht geringfügig von Claudius' eigener Werkzusammenstellung *Asmus omnia sua secum portans* ab. Dort heißt es: „Wo ist Paul? ‚In den Wald gegangen.‘ Ich nach, blickte wild durch Busch und Baum, und wollt' ihn schlagen, wo ich 'n träfe, und das Blut kochte mir in den Adern – da fingen in der Ferne des gnädigen Herrn seine Jäger an zu blasen. So hatt's mir niemals noch gedäucht; ich hörte, stand still, und sah um mich. Ich war grad' an dem Schmerlenbach, und Pferd' und Küh' und Schafe standen am Ufer und tranken alle aus dem Bach, und die Jäger bliesen. – ‚Harte Thaler hin, harte Thaler her! will Paul nicht schlagen, und ich vergab ihm in meinem Herzen am Schmerlenbach, wo ich stand, und ging wieder zu Hause.“ (Matthias Claudius, „Ein sonderlicher Kasus von harten Talern und Waldhorn“, in: ders., *Asmus omnia sua secum portans oder: Sämmtliche Werke des Wandsbecker Boten. Erster und zweiter Theil* (= Matthias Claudius: Werke. Neue, vollständige Ausgabe 1), Wien 1844 [Erstdruck Wandsbeck 1774], S. 53–54, hier S. 54.)

Eine ähnliche Wirkung scheint Bloch einer Passage bei Tieck zuzuschreiben:

Ein Gleiches fühlt Tieck und die hellen Tränen stürzen ihm nieder, aber höher noch ins Gefühl des „Besserwerdens“, Selberwerdens geht E. Th. A. Hoffmann ein [...].¹⁰⁰⁶

Da Bloch Tieck nicht zitiert, ist das Ziel der Referenz nicht nachzuverfolgen. Die Anspielung auf Hoffmann hingegen, in dessen Texten Bloch ein noch angemesseneres Beispiel für die Erzeugung eines Gefühls des Besserwerdens und Selberwerdens sieht, setzt sich aus verschiedenen Zitaten zusammen:

[...] der Fremde, „der ihm von den vielen fernen, unbekanntnen Ländern erzählte, dessen Sprache von selber in ein wunderbares Tönen verhallte“, und die vertrauteste Ferne bricht auf, die Gewißheit an ihr, daß uns irgendwo und zu irgendeiner Zeit „ein hoher, den Kreis alles irdischen Genusses überschreitender Wunsch erfüllt werde, den der Geist wie ein streng gehaltenes, furchtsames Kind gar nicht auszusprechen wage.“¹⁰⁰⁷

Die Begegnung mit dem „Fremden“ ist eine Passage aus der *Kreisleriana* und wird von Bloch schon im Abschnitt zu seiner vierten These zum gebrauchten Ton zitiert.¹⁰⁰⁸ Das anschließende Zitat hingegen stammt aus der Novelle *Der goldne Topf*. Dort beginnt die vierte der zwölf Vigilien:

Wol darf ich geradezu Dich selbst, günstiger Leser! fragen, ob Du in Deinem Leben nicht Stunden [...] hattest, in denen Dir all' Dein gewöhnliches Thun und Treiben ein recht quälendes Mißbehagen erregte, und in denen Dir Alles, was Dir sonst recht wichtig und werth in Sinn und Gedanken zu tragen vorkam, nun läppisch und nichtswürdig erschien? Du wußtest dann selbst nicht, was Du thun und wohin Du Dich wenden

1006 Bloch, *GdU-B*, S. 185, Z. 22–25. In *GdU-C* streicht Bloch den Bezug zu Tieck. (Ders., *GdU-C*, S. 199.)

1007 Ders., *GdU-B*, S. 185, Z. 25–31.

1008 Siehe in der vorl. Arbeit S. 221 ff.

solltest; ein dunkles Gefühl, es müsse irgendwo und zu irgend einer Zeit ein hoher, den Kreis alles irdischen Genusses überschreitender Wunsch erfüllt werden, den der Geist, wie ein strenggehaltenes furchtsames Kind, gar nicht auszusprechen wage, erhob Deine Brust, und in dieser Sehnsucht [...] verstummtest Du für Alles, was Dich hier umgab.¹⁰⁰⁹

Das dritte von Bloch angeführte Zitat ist Pauls Fragment *Selina, oder über die Unsterblichkeit der Seele* entnommenen:

Und völlig gar in diese echtteste Richtung der Musik weist uns Jean Pauls Frage: „Warum vergißt man darüber, daß die Musik freudige und traurige Empfindungen verdoppelt, ja sogar selber erzeugt, daß sie allmächtiger und gewaltsamer als jede Kunst uns zwischen Freude und Schmerz ohne Uebergänge in Augenblicken hin und her stürzt – ich sage, warum vergißt man eine höhere Eigentümlichkeit von ihr: ihre Kraft des Heimwehs, nicht Heimweh nach einem alten verlassenem Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft?“¹⁰¹⁰

In den Zitaten von Claudius, Hoffmann und Paul sieht Bloch seine Vorstellungen von Ziel und Vermögen der Musik bestätigt: Sie kann und

1009 Hoffmann, *Fantasiestücke in Callot's Manier*, Bd. 2, S. 116 f.

1010 Bloch, *GdU-B*, S. 185, Z. 31–39. Bloch übernimmt das Zitat verkürzt und mit einigen Anpassungen. Im Original lautet die Passage:

„Dieses Innere der höheren menschlichen Natur fängt besonders vor einer Kunst wach und laut zu werden an, deren Eigentümlichkeit und Auszeichnung vor jeder anderen Kunst noch nicht recht erkannt worden [...], der Tonkunst. Warum vergißt man darüber, daß die Musik freudige und traurige Empfindungen verdoppelt, ja sogar selber erzeugt – daß die Seele sich in die Reize ihrer Tongebäude wie in Tempel verliert – daß sie allmächtiger und gewaltsamer als jede Kunst uns zwischen Freude und Schmerz ohne Uebergänge in Augenblicken hin und her stürzt – ich frage, warum vergißt man eine höhere Eigentümlichkeit von ihr? Ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenem Lande, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft.“ (Jean Paul, *Selina, oder die Unsterblichkeit der Seele* (= Jean Paul's sämtliche Werke 33), Berlin 1842 [Erstdruck Stuttgart 1827], S. 140.)

soll den Rezipienten nicht nur emotional berühren, sondern in ihm eine Sehnsucht nach einem unerfüllten Zukünftigen hervorrufen. Bloch zieht zum Schluss des ersten Sinnabschnitts eine Quintessenz aus den zitierten Passagen:

So völlig ist Musik das Pfand des Drüben, Trostgesang, Todeszauber, Sehnsucht und unser eigenes Anlangen zugleich, Nachtblume des Glaubens, die stärkt im letzten Dunkel, und mächtigst transzendente Gewißheit zwischen Himmel und Erde: *nicht die Glut Leanders also, die Schopenhauer allein intendierte, sondern durchaus, viel sicherer noch, brennt die Lampe Heros im Inneren großer Musik*, als dem an sich selbst aufleuchtenden Traumhimmel der menschlichen Seele.¹⁰¹¹

Damit formuliert Bloch eine der elementaren Aussagen seiner Musikphilosophie: Musik ist demnach dank ihrer transzendentalen Eigenschaften Garant der Möglichkeit, in der Selbstbegegnung das Selbst im Dunkel des gelebten Augenblicks zu erfassen. Auf diese durch sie gegebene Sicherheit ist die Sehnsucht des Menschen gerichtet. Bloch nutzt eine Anspielung auf die griechisch-mythologische Erzählung von Leandros und Hero, um seine Position in Abgrenzung zu Schopenhauer zu schärfen. Dieser Sage nach verliebte sich der junge Leandros aus Abydos in die Aphrodite-Priesterin Hero aus Sextos und schwamm wiederholt nachts über die Meerenge des Hellespont, um sie zu treffen. Damit er im Dunkeln den Weg fand, entzündete Hero in ihrem Turm jedes Mal ein Licht. Als es in einer stürmischen Nacht erlosch, ertrank Leandros, woraufhin sich Hero aus Kummer von ihrem Turm stürzte. In diesem Bildnis, so Bloch, finde sich Musik nach Schopenhauers Ästhetik in der treibenden Sehnsucht Leandros wieder. Nach Bloch hingegen ist Musik mit dem Licht Heros zu vergleichen, das Leandros die Richtung zum Objekt seiner Sehnsucht weist sowie ihm zugleich dessen Existenz und Erreichbarkeit garantiert.¹⁰¹²

1011 Bloch, *GdU-B*, S. 185 f., Z. 185 – S. 186, Z. 8. Hervorhebung im Original.

1012 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 55. Zur Sage von Leandros und Hero vgl. Heinrich W. Stoll, Art. „Leandros“, in: Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2, Abt. 2, Leipzig 1897, Sp. 1919–1920,

Mit der Abgrenzung zu Schopenhauer kehrt Bloch gedanklich zu seiner Auseinandersetzung mit dessen Musikphilosophie im dritten Unterabschnitt des Abschnitts „Über das Ding an sich“ zurück. Schopenhauer, so Bloch im zweiten und kürzesten Sinnabschnitt des dritten Absatzes des vierten Unterabschnitts, betrachte das Ding an sich als Teil der gegenwärtig existenten Welt:

Wagner blätterte zurück, Schopenhauer stürzte sich in eine immer hoffnungslosere Welt, suchte, Kants Warnung überschlagend, den Namen des *Dings an sich im vorhandenen Sein, in der Natur*, und wenn auch der hier intendierte Weltgott höchst ehrlich zum Teufel geriet, so wies Schopenhauer dennoch die Musik auf das bloße Hören dieses Seins, dieses Weltstatus, und nicht auf die Ahndung der Verborgenheit, nicht auf die Entdeckung eines Schatzes, unseres Erbes hinter der Welt, hinter der nächsten Wegbiegung der Welt.¹⁰¹³

Bloch wirft Schopenhauer vor, sich in seiner Philosophie im Allgemeinen, und dem Erkenntnisvermögen von Musik im Speziellen, einerseits auf das *Gegenwärtige*, andererseits auf das in der Welt *Existente* zu beschränken. Eine transzendente Erkenntnis über die Welt und die Gegenwart hinaus bliebe demnach bei Schopenhauer unberücksichtigt. In seiner Kritik Schopenhauers sieht sich Bloch von Kant bestätigt, der in seiner *Kritik der reinen Vernunft* das Ding an sich jenseits sinnlicher Erkennbarkeit verortet:¹⁰¹⁴

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.¹⁰¹⁵

hier Sp. 1919. Die zu durchschwimmende Strecke von Abydos nach Sextos (Hellespont, heutige Dardanellen in der Türkei) beträgt etwa 1,3 Kilometer.

1013 Bloch, *GdU-B*, S. 186, Z. 8–16. Hervorhebung im Original.

1014 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 55.

1015 Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft* (= Philosophische Bibliothek 505), Hamburg 1998 [Erstdruck Riga 1781], A613/B641 f.

Schopenhauer berücksichtige jedoch nicht das wahre Potenzial von Musik, wie sie etwa Beethoven oder Bach geschaffen hätten: In ihren Werken (Beethovens „rhythmisch riesenhaft gestaltetes Empor, luziferisch-mystisches Reich“ sowie Bachs „Gesang der geistlichen Seele“) erkennt Bloch das Vermögen transzendentaler Erkenntnis über die zeitlichen wie existenziellen Grenzen der Welt hinaus („Versprechungen der messianischen Heimat hinter allen Entdeckungszügen, hinter allen luziferischen Stürmen auf den Himmel.“).¹⁰¹⁶

Mit Rückgriff auf seine Thesen zum gebrauchten Ton führt Bloch im dritten Sinnabschnitt des Absatzes zunächst in drei Stufen zu dem hin, wozu Musik durch ihr utopisches Potenzial konkret fähig sein soll. Mit dem eröffnenden Satz erinnert er zunächst an die von ihm postulierte epistemische Überlegenheit der Musik gegenüber der Sprache:

Uns aber ist nichts anderes mehr als dieses zu wollen, nur noch zum Un-sagbaren, wenn die Miene und das Wort erstarrt, ist der Ton bestellt.¹⁰¹⁷

Das von Schopenhauer unbeachtete utopische Potenzial der Musik, so Bloch, liege jenseits von Text, Sprache und Begrifflichkeit und sei das tatsächlich Begehrtenwerte in der Musik. In einer zweiten Stufe zeigt Bloch auf, was Musik seiner Ansicht nach bereits gegenwärtig zu leisten vermag. Er verweist auf die für seine Ausführungen zur zweiten These zum gebrauchten Ton elementare „transzendente Oper“:

Spuk und Maskenspiele, Spiele des wahren Gesichts kommen herauf, der Lachspiegel für die heitere, der Zauberspiegel für die ernste Oper; „Musik, schwermütige Nahrung für verliebtes Volk“, und jene Musik, die erklingen muß, sobald Übersinnliches in die Handlung eintritt, bis daß sich – gemäß Busonis echtem Durchblick – das Unmögliche der Musik dem Unmög-

1016 Bloch, *GdU-B*, S. 186, Z. 16–22. Erneut verwendet Bloch im Zusammenhang mit transzendentaler Erkenntnis „luziferisch“ im Sinne von „Licht bringend“. (Siehe in der vorl. Arbeit Fn. 415, S. 124.)

1017 Bloch, *GdU-B*, S. 186, Z. 22 ff.

lichem, dem Visionären der Handlung verbinde und derart beide möglich werden.¹⁰¹⁸

Bloch wiederholt, unter Hinzunahme einer Shakespeare-Anspielung¹⁰¹⁹, seine nicht zuletzt auf Busonis *Ästhetik der Tonkunst* gestützte Annahme, nach der Musik in Opern Unmögliches und Visionäres verwirklichen könne, wenn die Vertonung nur auf das Sinnhafte abziele und keine eigene immersive Realität erschaffe.¹⁰²⁰ In der dritten Stufe imaginiert Bloch eine zukünftige völlige Loslösung der Musik von Sprache:

Aber zuletzt, sobald auf der Erde, in der irdischen Handlung alles schweigt, gänzlich des Textes, selbst noch der Shakespeareschen Traumwelt, Tanz-, Masken-, Rausch-, Zauberwelt entratend, fügt die Musik Züge des anderen Wortes zusammen, das Wort aus anderem Kehlkopf und Logos, den Schlüssel zum innersten Traum im Haupt der Objekte, ihren eigenen signifikant gewordenen Ausdruck überhaupt.¹⁰²¹

Musik werde demnach, wenn sie sich von der Sprache losgelöst hat, den von herkömmlicher Sprache unabhängigen „einen letzten Ausdruck überhaupt“ formen.¹⁰²² Dazu werde sie ihre wachsende Expressivität führen:

Jetzt noch heißes Stammeln, wird die Musik, in zunehmend expressiver Bestimmtheit, dereinst ihrer Sprache teilhaftig: sie geht auf das Wort, das uns einzig löst, das in jedem gelebten Augenblick als omnia ubique ver-

1018 Ebd., Z. 24–31. Zu der hier von Bloch fast wörtlich wiederholten Stelle siehe in der vorl. Arbeit S. 162 f.

1019 Das Zitat stammt aus Shakespeares *Antonius und Cleopatra*. Gemäß einer Übersetzung August W. Schlegels von 1831, die Bloch vorgelegen haben könnte: „Gebt mir Musik; Musik, schwermütige Nahrung [/] Für uns verliebtes Volk! –“ William Shakespeare, „Antonius und Cleopatra“, 1831 übersetzt von August W. Schlegel, in: Anselm Schlösser (Hg.), *William Shakespeare: Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, Berlin 1975 [UA 1608], S. 686–796, hier S. 717.

1020 Vgl. in der vorl. Arbeit S. 163 ff.

1021 Bloch, *GdU-B*, S. 186, Z. 31–37.

1022 Vgl. Schwinning, „Über das Ding an sich in der Musik“, S. 57 f.

geschlossen mitzittert: Musik und Philosophie in ihrem Letzten intendieren rein auf die Artikulierung dieses Grundgeheimnisses, dieser letzten Frage und unbegrifflichen, fremd vertrauten Lösung, unseres sich selbst in Existenz Verstehens.¹⁰²³

Der „Ausdruck“, das „Wort“ sind gleich dem „Grundgeheimnis“, der überall und in jedem Moment („omnia ubique“) enthaltenen „letzten Frage [...] unseres sich selbst in Existenz Verstehens“. Ihr nähert sich die Musik Bloch zufolge in ihrem steigenden Ausdrucksvermögen (bis hin zur Entwicklung einer eigenen Sprache), ihre Konstruktion ist Ziel von Musik wie auch Philosophie. Die weiteren Ausführungen zeigen, dass Grundgeheimnis wie auch letzte Frage die *ersehnte Erkenntnis des Dings an sich in der Selbstbegegnung* zum Objekt haben:

Denn das *Ding an sich*, 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.*¹⁰²⁴

Das Ding an sich, das letztlich alles Begründende, ist nach Bloch der in den Objekten bereits angelegt, aber noch nicht erreichte utopische Zielzustand. Bloch nimmt hier in einem Vorgriff Bezug auf das Unterkapitel „Zur Metaphysik des Wirproblems“. In einer Passage, die sich mit dem Phänomen des Dunkel des gelebten Augenblicks, mit Selbstbegegnung und Latenz befasst, stellt Bloch dort fest, dass

in allen Objekten der Welt, in dem „Nichts“, um das sie gebaut sind, jene Dämmerung, Latenz, jenes essentielle Erstaunen herrscht, worin

1023 Bloch, *GdU-B*, S. 186, Z. 37 – S. 187, Z. 5. In *GdU-C* verkürzte Bloch den letzten Nebensatz zu „[...] dieser nächsten wie letzten Frage in allem.“ (Ders., *GdU-C*, S. 201, Z. 14 f.)

1024 Ders., *GdU-B*, S. 187, Z. 10–13. Hervorhebung im Original.

sich Abstand und dennoch merkwürdiges „Dasein“ der in Blätter, Tiere, Basaltstücke verschlagenen, verschlossenen Goldkeime mischt; *wonach also das Ding an sich selber allenthalben dieses ist, das noch nicht ist, das im actualiter Dunklen, Blauen, im Herzen der Objekte treibt.*¹⁰²⁵

In dieser Textstelle bestätigt sich Blochs Vorstellung vom Ding an sich als in den Dingen zwar noch nicht existentes, aber doch schon enthaltenes Zukünftiges. Diesen utopischen Zielzustand zu erfassen, so Blochs finale These des Abschnitts „Über das Ding an sich in der Musik“, ist Gegenstand der Selbst- und Wirbegegnung, auf das sich die Sehnsucht der Menschen richte und von dem gegenwärtige Musik, Philosophie und Moral lediglich eine Ahnung vermittelten. Von Sprache unabhängige Musik hingegen, so lassen sich die expressiv und metaphorisch gefassten letzten Sätze des Abschnitts deuten, könne die Selbstbegegnung verwirklichen, womit ihr „die erste Fügung des Ebenbilds, die Nennung des verlorenen Gottesnamens selber gelungen“ sein würde.¹⁰²⁶

Der Abschnitt „Über das Ding an sich in der Musik“ zeigt sich als bemerkenswerte Ergänzung der „Philosophie der Musik“. So wie Bloch in Wagners Musik eine „Probe aufs Exempel der Schopenhauerschen Musikphilosophie“¹⁰²⁷ sieht, dient ihm das – von ihm amalgamierte – ästhetische System Wagner-Schopenhauer als Probe aufs Exempel seiner eigenen Position: Auf der Folie des Schopenhauer'schen Idealismus leitet er, durch Abgrenzung von dem Schmelzprodukt, die Notwendigkeit sowie einige Grundzüge seiner „Metaphysik von Ahnung und Utopie“ her. Seine Gegenstandslehre der Musik fügt sich in der Konsequenz der in den vorhergehenden Abschnitten und Unterkapiteln angestellten Überlegungen als Bindeglied zum abschließenden Kapitel „Das Geheimnis“ in die „Philosophie der Musik“ ein. Dadurch wird diese strukturell gestärkt, während Bloch zugleich die besondere epistemologische Bedeutung der Musik für seine gesamte Philosophie untermauert.

1025 Ebd., S. 245, Z. 10–37. Hervorhebung im Original.

1026 Ebd., S. 187, Z. 13–21. *GdU-C* weicht am Ende des letzten Satzes von *GdU-B* ab: „[...] die erste Fügung des Ebenbilds, die ganz andere Nennung eines Gottesnamens gelungen, des so verlorenen wie ungefundenen.“ (Bloch, *GdU-C*, S. 201, Z. 30 ff.)

1027 Ders., *GdU-B*, S. 179, Z. 14 f.

Resümee und Ausblick

Die Kommentierung der ausgewählten Kapitel aus *Geist der Utopie* galt im Wesentlichen der Erfüllung zweier Zwecke: Erstens sollte sie, den Ansprüchen der Methode gemäß, Aufschluss über Inhalt, Struktur und Genese des untersuchten Texts geben, um den ersten Baustein zu einer abgesicherten Grundlage für seine weitere Bearbeitung – etwa im Rahmen einer textkritischen Edition – und Interpretation zu liefern. Dabei sollte zweitens die Methode selbst, der philologische Kommentar, ihre Nützlichkeit für die Annäherung an Blochs Werk im Allgemeinen sowie die Erforschung des Themenkomplexes „Bloch und die Musik“ im Speziellen unter Beweis stellen.

Im Lichte der Kommentierung bestätigt die Untersuchung der ausgewählten Abschnitte deren Rolle als Herzstück der Bloch'schen Musikphilosophie. Im Unterkapitel „Der Gebrauch und die Tondichtung“ legt Bloch die Grundlage für seine Theorie der Musik. Er festigt im Abschnitt „Das sich Hören“ seine phänomenologische Position und leitet von dort ausgehend in „Der Anschlag“ die herausragende expressive Kraft musikalischen Ausdrucks her. Darauf aufbauend schafft er im Kapitel „Die schöpferische Vertonung“ mit seinen vier Thesen zum gebrauchten Ton die elementare Voraussetzung für die Sonderrolle, die Musik in seiner Epistemologie zuteilwird: Er begründet das epistemische Primat der Musik gegenüber allen übrigen Formen menschlichen Ausdrucks und ihr Potenzial zur Verwirklichung transzendentaler Inhalte – und somit zur Gewinnung transzendentaler Erkenntnis. Erst unter dieser Voraussetzung sind seine nachfolgenden Überlegungen zu Inhalt und Gegenstand von Musik möglich. Die „neue Gegenstandslehre“, die er in „Über das Ding an sich in der Musik“ formuliert, bündelt seine vorhergehenden Kapitel brennglasartig und weist der Musik schließlich ihre Rolle in Blochs Philosophie zu: als Versicherung und Mittel transzendentaler Erkenntnis des wahren Wesens der Dinge wie sie sind, und in Zukunft sein können. Unter

der stilistisch expressiven Oberfläche treten in allen Teilen der Musikphilosophie immer wieder bemerkenswert lineare, stringente und mit den Mitteln der formalen Logik nachvollziehbare Argumente zutage.

Nicht nur aufgrund der zentralen Bedeutung der untersuchten Passagen für die Musikphilosophie Blochs, sondern auch durch die nachverfolgten Details seiner Ausführungen, liefert ihre Kommentierung Antworten auf einige der zentralen Fragen des Themenkomplexes „Bloch und die Musik“. Der vorliegende Kommentar belegt Blochs Aufgreifen von Diskursen, zeigt zahlreiche nachvollzogene Referenzen, Parallelen und Abgrenzungen auf und dokumentiert auf diese Weise Werke und Personen, die Blochs musikphilosophisches Denken geprägt haben. So lassen sich die Konturen des geistigen wie musikalischen Kontexts, in den sich Blochs *Geist der Utopie* einbettet, abgesichert nachzeichnen. Als wichtigste intellektuelle Bezüge sind für die kommentierten Kapitel Wagner, Pfitzner und Schopenhauer zu nennen, geistige Nähe lässt sich aber auch zu Lukács und Kant beobachten. Musikalisch orientiert sich Bloch an großen Namen: Neben Wagner und Pfitzner sind etwa Bach, Mozart, Beethoven, Mahler oder Bruckner Ausgangspunkt oder Veranschaulichungsobjekt. Bemerkenswert ist die geringe Beachtung zeitgenössischer avantgardistischer Musik – im Wesentlichen reicht Blochs Horizont bis zu Pfitzner, die Musik der Expressionisten beispielweise findet keine Beachtung.

Sowohl die Berücksichtigung der Korrekturen von *GdU-A* zu *GdU-B*, als auch das Nachverfolgen intertextueller Eigenbezüge lassen Einzelheiten über Entstehung und Herkunft des untersuchten Texts feststellen und bieten so einen besser abgesicherten Einblick in die Genese der „Philosophie der Musik“ als Fundament Bloch'scher Musikphilosophie. Die ursprüngliche Planung von *Geist der Utopie* als Essaysammlung wird ersichtlich, und Funde wie die verarbeiteten Teile des Aufsatzes „Über die Melodie im Kino“ sind beispielhaft für Blochs Montageverfahren. Das ständige Überarbeiten seiner Texte bestätigt sich, auch wenn nicht immer nur von stilistischen Änderungen die Rede sein kann: Auch kleinste Korrekturen sind oft sinnentscheidend und weisen auf eine Fortentwicklung der Bloch'schen Philosophie hin. Das von Bloch konstatierte Ziel der Systematisierung von *GdU-B* im Vergleich zu *GdU-A* hat er in den untersuchten Kapiteln durchaus umgesetzt: Auch wenn einzelne Formulierungen gegenüber *GdU-A* an Klarheit verlieren, hat er übergeordnet ein-

heitliche formale und inhaltliche Strukturen geschaffen und konsequent durchgesetzt, wie der parallele Aufbau der vier Thesen zum gebrauchten Ton zeigt.

Auch wenn es kein vorrangiges Ziel der vorliegenden Arbeit war, so leistet sie ebenfalls einen Beitrag dazu, Blochs Kompetenz als Musikschriftsteller zu bewerten. Die zahlreichen Zitate, Vergleiche und Assoziationen, mit denen Bloch auf Musikstücke – vor allem auf die Musikdramen Wagners – referiert, zeugen von breiter und detaillierter Werkkenntnis. Dass er dabei nicht nur auf textliche und dramatische Aspekte, sondern auch auf musikalische Aspekte *und deren Wirkung* eingeht, legt nahe, dass ihm der Klang der Werke gut vertraut war. Die musiktheoretischen- und kritischen Schriften, auf die er regelmäßig verweist, lassen, wie auch die rudimentäre Übernahme der dort geprägten Fachtermini auf eine Beschäftigung mit Musiktheorie schließen. Dennoch offenbaren einige missverständlich oder auch falsch verwendete Begriffe einen (musik-)fachlichen Niveauunterschied zu einigen seiner Diskursteilnehmer.

Vor allem zwei Merkmale des Bloch'schen (Früh-)Werkes stellen für die Kommentierung eine Herausforderung dar – und bestätigen damit zugleich den Nutzen des philologischen Kommentars: Blochs Synthese wissenschaftlichen Textgehalts mit expressiver, literarisch-künstlerischer Sprache einerseits, die hohe Dichte (häufig ungekennzeichneter) intertextueller Bezüge zu eigenen und fremden Schriften andererseits. Zur Bewältigung beider Schwierigkeiten zeigt der hier vorgelegte Kommentar in Anwendung auf die ausgewählten Kapitel seine Stärken. Durch den Nachvollzug von Strukturen, die Aufschlüsselung von Argumenten, die begriffsgeschichtliche wie semantische Ausleuchtung der Terminologie steht zu den untersuchten Textstellen nun ein Repertoire an Hilfestellungen zum Textverständnis zur Seite. Das Nachverfolgen intertextueller Bezüge trägt nicht nur ebenfalls zu Letzterem bei, es ermöglicht zudem die Einordnung der Thesen und Argumente sowohl in Blochs eigene Entwicklung, als auch in die Diskurse und den Kontext der Entstehungszeit. Dennoch zeigt Blochs Stil einer Kommentierung Grenzen auf: Passagen, in denen sprachliche Expressivität den semantischen Gehalt signifikant übersteigt, entziehen sich oft methodisch gesicherter inhaltlicher Deutung und müssen so spekulativer Interpretation oder rein ästhetischem Urteil überlassen werden. Abseits dieser Grenzen demonstrieren die Ergebnisse

dieser Arbeit die Notwendigkeit interdisziplinärer Kooperation. Blochs fachübergreifendes Denken äußert sich in weit gefächerten Referenzen auf Schriftsteller, Komponisten, Künstler, Wissenschaftler und Diskurse aus verschiedenen Disziplinen, Epochen und Kulturen. Der Verfasser der vorliegenden Arbeit ist sich der Begrenztheit seiner Expertise durchaus bewusst: Um die zahlreichen Anspielungen, Zitate, terminologischen Anleihen und Anlehnungen aufzudecken, bedarf es der weiteren Beleuchtung durch Spezialisten der jeweiligen Fachrichtungen. Der Nutzen einer detaillierten Aufschlüsselung des Frühwerks *Geist der Utopie* ist für die Bloch-Forschung nicht zu unterschätzen: Das Buch ist, als geplante Essay-sammlung und erstes Hauptwerk, ein Dreh- und Angelpunkt in Blochs frühem Schaffen. Ein großer Teil seiner bis zum Erscheinen des Buches entstandenen Aufsätze fand ganz oder passagenweise Eingang in eine der Fassungen. Nach seinem Erscheinen wiederum finden sich Textstellen und Einflüsse des Buchs in späteren Schriften wieder. So bietet *Geist der Utopie* einerseits eine wichtige Quelle für Untersuchungen zur Genese und Evolution von Blochs frühem Schaffen, andererseits ein stabiles Fundament für die Erforschung der weiteren Entwicklung seiner Philosophie bis hin zu seinem Spätwerk. Gemäß dem kooperativen Gedanken steht für die weitere kommentatorische, editorische und interpretatorische Erschließung mit dieser Arbeit nun zum ersten Mal eine grundlegende Kommentierung der bearbeiteten Kapitel aus musikwissenschaftlicher und musikästhetischer Perspektive zur Verfügung.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Ernst Bloch

1. Selbständige Publikationen

Das Prinzip Hoffnung, Frankfurt/Main 1959

Das Prinzip Hoffnung (= Ernst Bloch Werkausgabe 5), Frankfurt/Main 1985

Durch die Wüste. Frühe kritische Aufsätze, Frankfurt/Main 1964

Geist der Utopie, München, Leipzig 1918

Geist der Utopie, Berlin 1923

Geist der Utopie, bearb. Neuaufl. der 2. Fassung von 1923 (= Ernst Bloch Gesamtausgabe 3), Frankfurt/Main 1964

Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917–1919, Frankfurt/Main 1985

Spuren, Berlin 1959

Thomas Münzer als Theologe der Revolution, Frankfurt/Main 1962

Tübinger Einleitung in die Philosophie. Teil 1, Frankfurt/Main 1963

Tübinger Einleitung in die Philosophie. Teil 2, Frankfurt/Main 1964

Verfremdungen. Teil 1, Frankfurt/Main 1962

Verfremdungen. Teil 2: Geographica, Frankfurt/Main 1964

2. Aufsätze

„Avantgarde-Kunst und Volksfront“, in: *Die neue Weltbühne* 33/50 (1937) [gemeinsam mit Hanns Eisler], S. 1568–1573

„Der Expressionismus“, in: *Die neue Weltbühne* 35/45 (1939), S. 1415–1421

„Die Kunst zu erben“, in: *Die neue Weltbühne* 34/1 (1938) [gemeinsam mit Hanns Eisler], S. 13–18

„Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik“, in: *Die Argonauten* 1/2 (1914), S. 82–90

- „Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper“, in: *Musikblätter des Anbruch* 11/3 (1929), S. 125–127
- „Lied der Seeräuberjenny“, in: *Die Weltbühne* 25/8 (1929), S. 297–299
- „Metaphysisches zu Fidelio“, in: *Blätter der Staatsoper* 8/8 (1927).
- „Notizen zu Weills ‚Bürgschaft‘“, in: *Theaterwelt* 7/12–13 (1932), S. 136–139
- „Über das Ding an sich in der Musik“, in: Walter Strich (Hg.), *Die Dioskuren* (= Jahrbuch für Geisteswissenschaften 1), München 1922, S. 325–337

3. Korrespondenz

- „Brief vom 25.3.1915 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 145–147
- „Brief vom 17.5.1915 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 150–153
- „Brief vom 5.6.1915 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 157
- „Brief [vom 5.8.1915] an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 153–156
- „Brief vom 10.9.1915 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 160–162
- „Brief vom 16.8.1916 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 166–171
- „Brief vom 22.10.1916 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 177–180
- „Brief [vom 11.11.1916] an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 180–183
- „Brief vom 1.12.1916 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 185–187
- „Brief vom 12.2.1917 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 187–189
- „Brief vom 19.2.1917 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 189–191
- „Brief vom 16.5.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 217–219
- „Brief vom 13.6.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 219–222

- „Brief vom 4.7.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 226–227
- „Brief vom 26.7.1918 an Johann W. Muehlon“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 225
- „Brief vom 22.2.1929 an Karola Piotrkowska“, in: Anna Czajka (Hg.), *Ernst Bloch. Das Abenteuer der Treue. Briefe an Karola 1928–1949*, Frankfurt/Main 2005, S. 12–17
- Brief vom 13.10.1963 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst, Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963
- Brief vom 4.11.1963 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst, Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963
- Brief vom 3.12.1963 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst, Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963
- Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld*, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp / 01 VL / Autorenkonv. / Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1964
- „Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 2, Frankfurt/Main 1985, S. 889–891
- „Briefkarte [undatiert, vermutlich 1916] an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 176–177
- „Postkarte vom 26.9.1916 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 175–176
- „Postkarte vom 20.6.1917 an Georg Lukács“, in: Karola Bloch u. a. (Hg.), *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Frankfurt/Main 1985, S. 192

4. Sonstiges

- Druckvorlage für den Neudruck von Geist der Utopie*, 1962, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp° Peter-Suhrkamp-Archiv [ohne Signatur]
- Gliederung der Schriften Ernst Blochs*, 29.2.1960, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst Briefwechsel 61–

Korrekturfahne zum Neudruck von Geist der Utopie, 24.6.1964, DLA Marbach/
Neckar, SUA: Suhrkamp° Peter-Suhrkamp-Archiv [ohne Signatur]
Publicandorum ordo operam, Juni 1961, DLA Marbach/Neckar, SUA: Suhrkamp/01
Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst

Weitere Autoren

Selbständige Publikationen

- Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 11, Frankfurt/Main 1974
- Bekker, Paul:
- *Beethoven*, Stuttgart u. a. ²1912 [Erstdruck Berlin 1911]
 - *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen*, Leipzig 1926
- Bloch, Jan R.: *Utopie: Ortsbestimmungen im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen*, Opladen 1997
- Bloch, Karola (Hg.): *Ernst Bloch. Zur Philosophie der Musik*, Frankfurt/Main 1974
- Bloch, Karola u. a. (Hg.): *Ernst Bloch. Briefe 1903–1975*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1985
- Bonds, Mark E.: *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford 2014
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, zweite, erweiterte Auflage, Leipzig 1916
- Chamberlain, Houston S.:
- *Das Drama Richard Wagners. Eine Anregung*, Wien 1892
 - *Richard Wagner*, München ³1904 [Erstdruck 1895]
- Crelle, August L.: *Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag. Für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker*, Berlin 1823
- Dahlhaus, Carl:
- *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978
 - *Richard Wagners Musikdramen*, unveränderter Nachdruck der zweiten Auflage, Stuttgart 1996 [Erstdruck Velber 1971]
- Deussen, Paul: *Neuere Philosophie von Descartes bis Schopenhauer*, Leipzig ³1922 [Erstdruck 1917]
- Deutsche Bibelgesellschaft u. a. (Hg.): *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Die Bibel*, Stuttgart ²1997 [Erstdruck 1980]

- Eckermann, Johann P.: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Bd. 2, Leipzig 1836
- Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Mailand 1962
- Ermen, Reinhard: *Musik als Einfall. Hans Pfitzners Position im ästhetischen Diskurs nach Wagner*, Aachen 1986
- Gervinus, Georg G.: *Shakespeare*, 4 Bde., Leipzig 1849–1850
- Glaserapp, Carl F.: *Wagner-Encyclopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners*, in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt von C. Fr. Glaserapp, 2 Bde., Leipzig 1891
- Goethe, Johann W. von: *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, Stuttgart 1832
- Gottsched, Johann C.: *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, vollständige Neuauflage mit einer Biographie des Autors hg. von Karl Maria Guth, Berlin 2013 [Erstdruck Leipzig 1730]
- Grove, George: *Beethoven und seine neun Symphonien*, deutsche Bearbeitung von Max Hehemann, London, New York 1906
- Halm, August:
 - *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913
 - *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1913
 - *Von Grenzen und Ländern der Musik*, München 1916
- Hansen, Horst: *Die kopernikanische Wende in die Ästhetik. Ernst Bloch und der Geist seiner Zeit*, Würzburg 1998
- Hauptmann, Moritz: *Natur der Metrik und Harmonik: Zur Theorie Der Musik*, Leipzig 1853
- Hausegger, Friedrich von: *Die Musik als Ausdruck*, Wien 1885
- Hegel, Georg W. F.:
 - *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hg. von Eva Moldenhauer (= G. W. F. Hegel: Werke 12), Frankfurt/Main 2010 [Erstdruck Berlin 1837]
 - *Wissenschaft der Logik*, 2 Bde., Nürnberg 1812–1816
- Henke, Matthias und Vidal, Francesca (Hg.): *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016
- Hinton, Stephen: *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*, Berkeley u. a. 2012
- Hoffmann, Ernst T. A.:
 - *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul*, zweite, durchgesehene Auflage in zwei Teilen, 2 Bde., Bamberg 1819

- Hudson, Wayne: *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, London, Basingstoke 1982
- Jones, Richard D. P.: *The Creative Development of Johann Sebastian Bach. Volume II: 1717–1750*, Oxford 2013
- Joseph, Satin: *Shakespeare and his Sources*, Boston 1966
- Kant, Immanuel
- *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, Riga 1785
 - *Kritik der praktischen Vernunft*, Riga 1788
 - *Kritik der reinen Vernunft* (= Philosophische Bibliothek 505), Hamburg 1998 [Erstdruck Riga 1781]
 - *Metaphysik der Sitten*, Königsberg 1797
- Klotz, Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960
- Korol, Martin: *DaDa, Präexil und Die Freie Zeitung. Ernst Bloch, Homo Ludens und Tänzer; Hugo Ball, rastlos auf der Suche nach Heimat; und ihre Frauen, Weggefährten und Gegner in der Schweiz 1916–1919*, phil. Diss., Bremen 2001
- Korstvedt, Benjamin M.: *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge u. a. 2010
- Linneweber-Lammerskitten, Helmut und Mohr, Georg (Hg.): *Interpretation und Argument*, Würzburg 2002
- Lorenz, Alfred: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner Band III. Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“*, Tutzing 1966 [Erstdruck Berlin 1930]
- Louis, Rudolf: *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München, Leipzig 1909
- Lulé, Susanna: *Oper als ästhetisches Modell für die Literatur um 1800*, phil. Diss., Gießen 2004
- Macpherson, James: *The Works of Ossian the Son of Fingal*, Translated from the Galic Language by James Macpherson, London 1765
- Martens, Gunter (Hg.): *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition* (= Beihefte zu *editio* 5), Tübingen 1993
- Marx, Adolf B.:
- *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke*, Berlin 1863
 - *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, in zwei Teilen mit chronologischem Verzeichnis der Werke und autobiographischen Beilagen, mit Berücksichtigung der neuesten Forschungen durchgesehen und vermehrt von Dr. Gustav Behncke, Berlin ⁶1908 [Erstdruck 1859]

- *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, in zwei Theilen, mit Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke, Berlin 1859
- Matz, Wolfgang: *Musica humana: Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik* (= Marburger Germanistische Studien 1419), Frankfurt/Main 1988
- Meyrink, Gustav: *Der Golem*, Leipzig 1915
- Muehlon, Johann W.: *Die Verheerung Europas*, Zürich 1918
- Münster, Arno: *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Frankfurt/Main 1977
- Nestle, Eberhard u. a. (Hg.): *Novum Testamentum Graece*, Stuttgart ²⁸2012 [Erst-
druck 1898]
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872
- Offenbach, Jaques: *Les Contes d'Hoffmann. Opera fantastique en 5 actes. Partitur*, Text von Jules Barbier nach einem Drama von Jules Barbier und Michel Carré, hg. von Michael Kaye und Jean-Christophe Keck, mit deutscher Übersetzung von Josef Heinzelmann, Mainz 2006 [UA 1881]
- Osthoff, Wolfgang: *Stefan George und „les deux musiques“: Toenende und vertonte Dichtung im Einklang und Widerstreit*, Stuttgart 1989
- Paul, Jean:
 - *Selina, oder die Unsterblichkeit der Seele* (= Jean Paul's sämtliche Werke 33), Berlin 1842 [Erstdruck Stuttgart 1827]
 - *Sämtliche Werke. Band I/5: Vorschule der Ästhetik*, hg. von Norbert Miller, München 1963
- Pfützner, Hans:
 - *Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?*, München 1920
 - *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit zu Busoni's Ästhetik*, Leipzig, München 1917
 - *Vom musikalischen Drama*, München 1915
- Riegl, Alois:
 - *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, Bd. 1, Wien 1901
 - *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn dargestellt*, Bd. 2, Wien 1923
 - *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893
- Riemann, Hugo (Hg.): *Sinfonien der Pfalzbayrischen Schule (Mannheimer Symphoniker). Band 1: Johann Stamitz (1717–1757). Franz Xaver Richter (1709–1789).*

- Anton Filtz (ca. 1725–1760) (= Denkmäler der Tonkunst in Bayern 4), Leipzig 1902
- Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850*, Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (Afmw-B), Stuttgart 1989
- Schiller, Friedrich:
- *Kabale und Liebe*, Mannheim 1784
 - *Sämmtliche Werke. Siebzehntes Bändchen*, Stuttgart 1825
- Schindler, Anton:
- *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840
 - *Biographie von Ludwig van Beethoven. Zweiter Theil*, dritte, neu bearbeitete und vermehrte Auflage, Münster 1860
- Schlegel, August W.: *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst. Zweiter Teil (1802–1803): Geschichte der klassischen Litteratur*, in Neudruck hg. von Bernhard Seuffert, Stuttgart 1884
- Scholem, Gershom: *Walter Benjamin. The Story of a Friendship*, translated from the German by Harry Zohn, New York 1981
- Schönecker, Dieter: *Kants Begriff transzendentaler und praktischer Freiheit* (= Kantstudien-Ergänzungshäfte 149), Berlin 2005
- Schopenhauer, Arthur:
- *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke 1), Berlin 1986 [Erstdruck Leipzig 1819]
 - *Die Welt als Wille und Vorstellung II*, hg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen (= Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke 2), Berlin 1986 [Erstdruck Leipzig 1844]
 - *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. Eine philosophische Abhandlung*, Rudolstadt 1813
- Schünke, Michael u. a.: *Prometheus. LernAtlas der Anatomie. Kopf, Hals und Neuroanatomie*, zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart, New York 2009
- Schwinning, Reinke: „Über das Ding an sich in der Musik“ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift „Geist der Utopie“, unveröffentlichte schriftliche Hausarbeit im Rahmen der ersten Staatsprüfung für das Lehramt an Gymnasien und Gesamtschulen, Siegen 2013

- Shakespeare, William: *Much adoe about Nothing*, London 1600
- Sieg, Ulrich: *Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe*, Berlin 2008 [Erstdruck 2001]
- Soudan, Wouter: *Normativiteit en Historisch Bewustzijn in de Achttiende Eeuw: Winkelmanns Kunstpedagogie en de Epistemologie van het Schone*, phil. Diss., Leuven 2008
- Spaltenstein, Laure: *Berlin 1830, Wien 1870, München 1910. Eine Begriffsgeschichte musikalischer Aufführung im 19. Jahrhundert*, Mainz 2017
- Stifter, Adalbert: *Nachsommer*, Pesth 1857
- Strauß, Dietmar (Hg.): *Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien u. a. 2005
- Taylor-Jay, Claire: *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, Farnham 2004
- Thomson, Derick S.: *The Gaelic sources of Macpherson's Ossian* (= Aberdeen University Studies 130), Edinburgh 1952
- Vischer, Friedrich T.: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Dritter Teil. Zweiter Abschnitt: Die Künste. Viertes Heft: Die Musik*, Stuttgart 1857
- Wagner, Richard:
 - *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig 1850
 - *Oper und Drama*, Leipzig 1852
 - *Über das Dirigieren*, Leipzig 1915 [Erstdruck 1869]
- Walzel, Oskar: *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlin 1917
- Weber, Max M.: *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 3, Leipzig 1866
- Weid, Jean-Noël von der: *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm*, aus dem Französischen von Andreas Ginhold, Frankfurt/Main, Leipzig 2001
- Winkelmann, Johann J.:
 - *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1755
 - *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764
- Woesler, Winfried (Hg.): *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 7*, Tübingen 1993
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915
- Zudeick, Peter: *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Buhl-Moos 1985

Aufsätze

- Adorno, Theodor W.: „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Ernst Bloch zu ehren. Beiträge zu seinem Werk*, Frankfurt/Main 1965, S. 9–20
- Angermüller, Rudolph: „Die Bedeutung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg für das Salzburger Kulturleben bis zum Ersten Weltkrieg“, in: Geneviève Geffray und Johanna Senigl (Hg.), *Florilegium Pratense: Mozart, seine Zeit, seine Nachwelt. Ausgewählte Aufsätze von Rudolph Angermüller*, Würzburg 2005, S. 397–424
- Axmacher, Elke und Schneider, Matthias: „85 – O Haupt voll Blut und Wunden“, in: Gerhard Hahn und Jürgen Henkys (Hg.), *Liederkunde zum Evangelischen Gesangbuch*, Göttingen 2004, S. 40–52
- Bailey, Walter B.: „Composer Versus Critic: The Schoenberg-Schmidt Polemic“, in: *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4/2 (1980), S. 119–137
- Bekker, Paul: „Impotenz – oder Potenz? Eine Antwort an Herrn Professor Dr. Hans Pfitzner“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/4 (1920), S. 133–141
- Berg, Alban: „Die musikalische Impotenz der ‚Neuen Ästhetik‘ Hans Pfitzners“, in: *Musikblätter des Anbruch* 2/11–12 (1920), S. 399–408
- Boldyrev, Ivan: „Geist der Utopie, der sich erst bildet. Vorläufige Beobachtungen zur Korrektur des Bloch'schen Frühwerks“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Bloch-Jahrbuch 2012. Einblicke in Blochsche Philosophie*, Mössingen 2012, S. 32–54
- Claudius, Matthias: „Ein sonderlicher Kusus von harten Talern und Waldhorn“, in: ders., *Asmus omnia sua secum portans oder: Sämtliche Werke des Wandsbecker Boten. Erster und zweiter Theil* (= Matthias Claudius: Werke. Neue, vollständige Ausgabe 1), Wien 1844 [Erstdruck Wandsbeck 1774], S. 53–54
- Czajka-Cunico, Anna: „Wann lebt man eigentlich?“. Die Suche nach der ‚zweiten‘ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs *Geist der Utopie*“, in: Karlheinz Weigand (Hg.), *Bloch-Almanach 19/2000. Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein*, Mössingen 2000, S. 103–156
- Dahlhaus, Carl: „Blochs Philosophie in der Musik Wagners“, in: Dagmar Droysen (Hg.), *Jahrbuch des Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1971, Berlin 1972, S. 179–188
- Danuser, Hermann: „Werktreue und Texttreue in der musikalischen Interpretation“, in: Sabine Ehrmann-Herfort u. a. (Hg.), *Europäische Musikgeschichte*, Kassel 2002, S. 1115–1165

- Ermen, Reinhard: „Eine feine, bunte Blume. Ernst Blochs Pfitznerlektüre und deren Niederschlag in ‚Geist der Utopie‘“, in: Hans Pfitzner-Gesellschaft e.V. (Hg.), *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Neue Folge*, Heft 46, München 1984, S. 37–41
- Gärtner, Markus: „Der Hörer im Visier. Hanlicks und Liszts Prinzipienstreit über die wahre Art, Musik zu verstehen“, in: Dietmar Strauß (Hg.), *Eduard Hanslick: Sämtliche Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band I/5: Aufsätze und Rezensionen 1859–1861*, Wien u. a. 2005, S. 457–468
- Grathoff, Dirk und Kraiker, Gerhard: „Die Kommentierung als interdisziplinäre Forschungsaufgabe am Beispiel der Carl von Ossietzky- und Kurt Tucholsky-Gesamtausgaben“, in: Gunter Martens (Hg.), *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition* (= Beihefte zu *editio* 5), Tübingen 1993, S. 108–116
- Hagen, Waltraud: „Textkonstitution und Erläuterungspraxis – ein methodischer Zusammenhang“, in: Winfried Woesler (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 171–180
- Henke, Matthias: „Gleichzeitigkeiten“, in: Francesca Vidal (Hg.), *Bloch-Jahrbuch 2012. Einblicke in Blochsche Philosophie*, Mössingen 2012, S. 12–31
- Iber, Christian: „Kleine Einführung in Hegels Logik“, in: Andreas Arndt und Christian Iber (Hg.), *Hegels Seinslogik: Interpretationen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 13–32
- Jantzen, Jörg: „Philosophie im Kontext der Wissenschaft. Die Probleme der Kommentierung von Schellings naturphilosophischen Schriften“, in: Winfried Woesler (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 181–193
- Kabisch, Thomas: „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 111–139
- Loos, Adolf: „Ornament des Verbrechens (1908)“, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. von Franz Glück, Wien 1962, S. 276–288
- Lucchesi, Joachim: „Der phänomenale Ton. Ernst Bloch und die Musik“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 27–43
- Lukács, Georg: „Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst“, in: ders. (Hg.), *Die Seele und die Formen. Essays*, Berlin 1911, S. 325–373

- Mathijssen, Marita: „Die ‚sieben Todsünden‘ des Kommentars“, aus dem Niederländischen übersetzt von Christel Captijn-Müller, in: Rüdiger Nutt-Kofoth (Hg.), *Text und Edition: Positionen und Perspektiven*, Berlin 2000, S. 245–261
- Nachtsheim, Stefan: „Schönheit und Wahrheit“, in: Helga de la Motte-Haber (Hg.), *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1: Musikästhetik*, Laaber 2004, S. 220–241
- [O. V.:] „Die trauernde Kriegswitwe“, in: *Die Gartenlaube. Illustriertes Familienblatt* 28/46 (1880), S. 764
- Ovidius Naso, Publius: „Io. Argus. Syrinx“, in: ders., *Metamorphoseon Libri XV. Lactanti placidi qui dicitur narrationes fabularum Ovidianarum*, recensuit apparatus critico instructus Hugo Magnus, Berlin 1915 [entstanden ca. 1–8 n. Chr.], Liber I, S. 36–44
- Panofsky, Erwin: „Der Begriff des Kunstwollens“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 14/4 (1920), S. 322–339
- Roloff, Hans-Gert: „Zur Geschichte des editorischen Kommentars“, in: Winfried Woesler (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 1–17
- Schilling, Friedrich G.: „An die Wohltätigkeit“, in: *Thalia* 6/2 (1789), S. 121–124
- Schwinning, Reinke: „Über das Ding an sich in der Musik‘ – ein Kapitel aus Ernst Blochs früher Schrift *Geist der Utopie*“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 45–62
- Senger, Hans G.: „Der Kommentar als hermeneutisches Problem“, in: Winfried Woesler (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 62–75
- Shakespeare, William: „Antonius und Cleopatra“, 1831 übersetzt von August W. Schlegel, in: Anselm Schlösser (Hg.), *William Shakespeare: Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, Berlin 1975 [entstanden 1606/1607], S. 686–796
- Stüben, Jens: „Interpretation statt Kommentar“, in: Gunter Martens (Hg.), *Kommentierungsverfahren und Kommentarformen. Hamburger Kolloquium der Arbeitsgemeinschaft für Germanistische Edition* (= Beihefte zu *editio* 5), Tübingen 1993, S. 99–107
- Vidal, Francesca: „Die Bedeutung der Musik für die Philosophie von Ernst Bloch“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 13–25

Wagner, Richard:

- „Beethoven (1870)“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, Reprint Boston 2005, S. 75–151
- „Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 2, Leipzig 1871, S. 65–84
- „Die Instrumental-Einleitung zu Lohengrin“, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 20/25 (1853), S. 273–274
- „Oper und Drama, erster Theil. Die Oper und das Wesen der Musik“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1872, S. 269–394
- „Programmatische Erläuterungen“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 5, Leipzig 1872, S. 219–223
- „Über die Ouvertüre“, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 1, Leipzig 1871, S. 241–256

Weigand, Karlheinz: „... dieses experimentelle, avantgardistische Einsamkeitsgefühl ...“. Über Ernst Blochs Beziehung zum Verlag Paul Cassirer“, in: Rachel E. Feilchenfeldt-Steiner und Thomas Raff (Hg.), *Ein Fest der Künste. Paul Cassirer. Der Kunsthändler als Verleger*, München 2006 [Erstdruck 2006], S. 329–339

Wißmann, Friederike: „Eisler und Bloch? Über die unvermeidlichen Schwierigkeiten einer Co-Autorschaft“, in: Matthias Henke und Francesca Vidal (Hg.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik* (= Si! Kollektion Musikwissenschaft 1), Siegen 2016, S. 141–155

Woesler, Winfried: „Zu den Aufgaben des heutigen Kommentars“, in: ders. (Hg.), *editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 7, Tübingen 1993, S. 18–35

Zöllner, Günter: „Schopenhauer“, in: Stefan L. Sorgner und Oliver Fürbeth (Hg.), *Musik in der deutschen Philosophie: Eine Einführung*, Stuttgart 2003, S. 99–114

Lexikonartikel

Benz, Wolfgang: „Muehlon, Johann Wilhelm“, in: Karl Otmar Frhr. von Aretin (Hg.), *Neue deutsche Biographie*, Bd. 18, Berlin 1997, S. 293–294

Betz, Marianne: „Flöten. V. Panflöten. 1. Frühgeschichte und Europa“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Sachteil Bd. 3, Kassel u. a. 1995, Sp. 575–577

- Böhringer, Hannes u. a.: „Monade, Monas“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 114–125
- Crummenerl, Jan und Marsoner, Karin: „Hausegger, Familie“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 876–878
- Dierse, Ulrich und Scholz, Gunther: „Geschichtsphilosophie“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Basel 1974, Sp. 416–438
- Düsing, Klaus: „Ideal, transzendentes“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 27–28
- Eisler, Rudolf: „Intermundien“, in: ders., *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 1, Berlin 1904 [Erstdruck 1899], S. 529
- Engfer, Hans-Jürgen: „Principium rationis sufficientis“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 7, Basel 1989, Sp. 1325–1336
- Finscher, Ludwig: „Symphonie“, in: ders. (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Sachteil Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 16–153
- Geoghegan, Vincent: „Bloch, Ernst Simon“, in: Edward Craig (Hg.), *The Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, Bd. 1, London 1998, Sp. 787–790
- Groll, Gerhard: „Gluck, Christoph Willibald“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 7, Kassel u. a. 2007, Sp. 1100–1160
- Grosch, Nils: „Neue Sachlichkeit“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046203>, Abruf am 25.5.2018
- Hager, Fritz-Peter: „Apeiron“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 433–436
- Heede, Reinhard: „Instrumentalismus“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 424–428
- Holz, Hans H.: „Metaphysik“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 283–301
- Huestegge, Lynn: „Intermodale Integration“, in: Markus A. Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, Bern ¹⁷2014, S. 812
- Humphreys, Jere T.: „Music Learning Theory“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/>

- gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002267268, Abruf am 25.5.2018
- Jung, Werner: „Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 51–59
- Krone-Balcke, Ulrike: „Riegl, Alois“, in: Hans G. Hockerts (Hg.), *Neue deutsche Biographie*, Bd. 21, Berlin 2003, S. 583–584
- Massow, Albrecht von: „Absolute Musik“, in: Hans H. Eggebrecht (Hg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert* (= Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Sonderband 1), Stuttgart 1995, S. 13–29
- Mohr, Jürgen: „Apollinisch/dionysisch, II.“, in: Joachim Ritter, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel 1971, Sp. 445–446
- Müller, Reinhard: „Bloch, Ernst“, in: Karl Feilchenfeldt (Hg.), *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Bd. 3: Blaas – Braunfels*, Zürich, München 2001, Sp. 60–76
- [O. V.:] „Metapsychik“, in: Markus A. Wirtz (Hg.), *Dorsch. Lexikon der Psychologie*, Bern ¹⁷2014, S. 1088
- Rathert, Wolfgang und Kech, Adrian: „Riemann, Hugo“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 64–78
- Rehmann, Jan: „Antizipation“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 3–13
- Rohwer, Jens: „Harmonielehre“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 10, Kassel 1962, Sp. 1615–1667
- Ruhnau, Jürgen: „Fatalismus“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 913–915
- Rummenhüller, Peter:
- „Hauptmann, Moritz“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 8, Kassel u. a. 2002, Sp. 872–875
 - „Harmonielehre“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Sachteil Bd. 4, Kassel u. a. 1996, Sp. 132–153
- Schaal, Richard: „Grunsky, Karl“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Kassel 1956, Sp. 990

- Schiller, Hans-Ernst: „Ethik“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 102–131
- Seidel, Christa: „Ding an sich (I)“, in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel 1972, Sp. 252
- Shanet, Howard und Spitzer, John: „Orchestra“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224816>, Abruf am 25.5.2018
- Shapshay, Sandra: „Schopenhauer’s Aesthetics“, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2017 Edition*, <https://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer-aesthetics/>, Abruf am 25.5.2018
- Specht, Rainer: „Occasionalismus“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 1090–1091
- Stephan, Rudolf: „Halm, August Otto“, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zweite, neubearbeitete Auflage, Personenteil Bd. 8, Kassel u.a. 2002, Sp. 456–459
- Stockmann, Bernhard: „Schmidt, Leopold“, in: Friedrich Blume (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1863–1864
- Stoll, Heinrich W.: „Leandros“, in: Wilhelm H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 2, Abt. 2, Leipzig 1897, Sp. 1919–1920
- Thrämer, Eduard: „Panakeia“, in: Wilhelm H. Roscher (Hg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. 3, Abt. 1, Leipzig 1902, Sp. 1482–1491
- Vidal, Francesca: „Ästhetik“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 13–38
- Weinrich, Harald: „Ironie“, in: Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 4, Basel 1976, Sp. 577–582
- Wicks, Robert: „Arthur Schopenhauer“, in: Edward N. Zalta (Hg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Summer 2017 Edition*, <https://plato.stanford.edu/entries/schopenhauer/>, Abruf am 25.5.2018
- Young, Percy M. und Wiechert, Bernd: „Göttingen“, in: *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011526>, Abruf am 25.5.2018

Zeilinger, Doris: „Latenz“, in: Beat Dietschy u. a. (Hg.), *Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs*, Berlin, Boston 2012, S. 232–242

Musikalische Quellen

Bach, Johann S.:

- „Cantate am elften Sonntage nach Trinitatis. ‚Siehe zu, daß deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei‘“, BWV 179, in: Alfred Dörffel (Hg.), *Kirchencantaten. Band 18* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 35), Leipzig 1888 [entstanden 1723]
- „Hercules auf dem Scheidewege. Lasst uns sorgen, lasst uns wachen. Drama per musica zum Geburtstage des Churprinzen zu Sachsen am 5. September 1733“, BWV 213, in: Paul Waldersee (Hg.), *Kammermusik für Gesang. Band 4* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 34), Leipzig 1887 [entstanden 1733]
- „Messe in G-Dur. Partitur“, BWV 236, in: Moritz Hauptmann (Hg.), *Messen* (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 8), Leipzig 1858, S. 155–206 [entstanden ca. 1733-1739]
- *Weihnachtsoratorium nach den Evangelisten Lucas, Cap. 9, V. 1-21 u. Matthäus, Cap. 9, V. 1-19*, BWV 248, hg. von Wilhelm Rust (= Bach-Gesellschaft Ausgabe 5.2), Leipzig 1856 [UA 1734/1735]

Beethoven, Ludwig van:

- *Fidelio. Drame Lyrique en trois Actes. Partitur*, 1814, Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), C 72b / 40, https://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00018040&seite=1-1, Abruf am 25.5.2018
- *Grosse Ouverture in C-Dur. Partitur*, 1825 [UA 1815], Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), C 115 / 13, http://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00016789&seite=1-1, Abruf am 25.5.2018
- *Ludwig van Beethoven's Werke. Serie 9. Für Pianoforte und Orchester, Nr. 69. Fünftes Concert. Op. 73 in Es*, vollständige kritisch durchgesehene überall berechnete Ausgabe, mit Genehmigung aller Originalverleger, Leipzig 1864 [UA 1811]
- *Sinfonie Pastorale. Stimmenausgabe 1809*, [UA 1808], Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), HCB C Md 4, <http://www.beethoven.de/sixcms/>

detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00002868&_seite=1-1, Abruf am 25.5.2018

- *Wellingtons Sieg, oder: die Schlacht bey Vittoria. Partitur*, 1816 [UA 1813], Beethoven-Haus Bonn (Digitales Archiv), HCB C Md 69, http://www.beethoven.de/sixcms/detail.php?id=15123&template=dokseite_digitales_archiv_de&_dokid=T00003159&_seite=1-1, Abruf am 25.5.2018

Mozart, Wolfgang A.: *Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in vier Akten*, Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe von Eugen Epplée, Kassel u. a. ¹⁴2001 [UA 1786]

Pfizner, Hans: *Palestrina. Eine musikalische Legende in drei Akten. Partitur*, Mainz o. J. [Erstdruck 1916]

Schubert, Franz: „Der Lindenbaum“, in: *Winterreise. Von Wilhelm Müller. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. 89tes Werk*, D 911, Nr. 5, Wien 1828

Strauss, Richard: *Lieder. Teil 4. Lieder für eine Singstimme und Orchester*, hg. von Franz Trenner, London, Mainz 2010

Wagner, Richard:

- *Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur*, Leipzig 1976 [Erstdruck 1910]
- *Götterdämmerung. Partitur*, Mineola 1982 [Erstdruck Mainz 1876]
- *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Romantische Oper in drei Akten. Klavierauszug*, Pariser Version, arrangiert von Karl Klindworth, Mainz 1905 [UA 1845]
- *Tristan und Isolde. Partitur*, Leipzig 1887 [UA 1865]

Verdi, Giuseppe: *Otello in Full Score*, Mineola 1986 [Erstdruck Mailand 1913]

Sonstiges

„Bhagavadgita. Des Erhabenen Sang“, übers. von Leopold Schröder, in: Otto Walter (Hg.), *Religiöse Stimmen der Völker. Band 2: Die Religionen des alten Indien II*, Jena 1922

[O. V.:] *Handhabung der Zensur*, Bayrisches Hauptstaatsarchiv, BayHStA/IV MKr. 13897

Anhang

A: Verzeichnisse

Abkürzungs- und Siglenverzeichnis

Vollständige bibliografische Angaben zu genannten Werken sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

Bd./Bde.	Band/Bände
ebd.	ebenda
DLA	Deutsches Literaturarchiv (Marbach/Neckar)
Fn.	Fußnote
f.	folgende (bei genau zwei Seiten/Spalten/Zeilen/Takten)
ff.	folgende (bei genau drei Seiten/Spalten/Zeilen/Takten)
<i>GdU-A</i>	Ernst Bloch: <i>Geist der Utopie</i> , erste Fassung (1918)
<i>GdU-B</i>	Ernst Bloch: <i>Geist der Utopie</i> , zweite Fassung (1923)
<i>GdU-C</i>	Ernst Bloch: <i>Geist der Utopie</i> , bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923 (1964)
HWPh	Joachim Ritter u.a. (Hg.): <i>Historisches Wörterbuch der Philosophie</i> (1971–2007)
MGG1	Friedrich Blume (Hg.): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> (1949–1986)
MGG2	Ludwig Finscher (Hg.): <i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart</i> , zweite, neubearbeitete Ausgabe (1994–2008)
o. J.	ohne Jahresangabe
o. V.	ohne Verfasserangabe
S.	Seite(n)
SUA	Siegfried-Unseld-Archiv im Deutschen Literaturarchiv (Marbach/Neckar)
T.	Takt(e)
u. a.	und andere

UA	Uraufführung
übers.	übersetzt
unv.	unveröffentlicht
vgl.	vergleiche
vorl.	vorliegend
Z.	Zeile(n)

Verzeichnis der verwendeten logischen Symbole

Junktoren

\neg	Negator (nicht)
\wedge	Konjunktore (und)
\vee	Disjunktore (oder)
\rightarrow	materiales Konditionale (wenn, dann)
\leftrightarrow	materiales Bikonditionale, Äquivalenz (dann, und nur dann / genau dann, wenn)

Quantoren

\forall	Allquantore (alle)
\exists	Existenzquantore (mindestens ein, einige)

Buchstaben

klein (x, y)	Variablen
groß (P, Q)	Prädikate

Wahrheitswerte

w	wahr
f	falsch

Aufstellung der Einleitungssätze in *Geist der Utopie*

Auflistung aller Überschriften des Hauptteils „Die Selbstbegegnung“ von *GdU-B* mit Seitenangabe, Gliederungsebene¹⁰²⁸ und zugehörigem Einleitungssatz. Ist kein Einleitungssatz angegeben, folgt auf die Überschrift direkt eine weitere Überschrift niedrigerer Gliederungsebene. Der Einsatz von Versalien entspricht dem der Vorlage. Absatzzeichen (§) kennzeichnen Einleitungssätze, die als eigene Absätze stehen.

S.	Ebene	Kapitel	Einleitungssatz
3	1	ABSICHT	Ich bin. Wir sind. ¶
7	1	DIE SELBSTBEGEGNUNG	
9	2	EIN ALTER KRUG	
9	6	Zu nahe	Ich bin an mir. ¶
9	6	Wo ich bin	Ich aber will mich inne haben. ¶
9	6	Ein anderes Davor	Zwar auch, wo wir bloß schwach sind, faßt sich nichts leicht. ¶
10	6	Der Schlaf und die Abfahrt nach innen	Wer einschläft, kehrt sich ab, kann sein wie einer, der reist. ¶
11	6	Das Glas und der Krug	Ich bin an ihm. ¹⁰²⁹ ¶
13	2	ERZEUGUNG DES ORNAMENTS	
15	4	DIE FRÜHE	Wir aber fangen von vorne an. ¶
15	4	DIE TECHNISCHE KÄLTE	Zuerst zwar sieht uns fast alles hohl entgegen. ¶
18	4	ZWECKFORM UND AUSDRUCKSVOLLER ÜBERSCHWANG	Man strebt zwar leider schon unten hie und da aus dem Harten heraus.

1028 Siehe in der vorl. Arbeit Tabelle 1, S. 59.

1029 Dieses Kapitel beginnt mit: „Doch kehre man zum Glas zurück. Was wir sind, der Teil an uns, der so klein, so nieder ist, daß er diesem Gegenüber entspricht und sich daran löst, ist einfacher zunächst am Glas oder auch einem bloßen alten Krug zu finden, wie er nicht minder spiegelt.“ (Bloch, *GdU-B*, S. 11.) Dies scheint jedoch mehr eine in *GdU-B* eingefügte Vorbemerkung zu sein, als der eigentliche Einleitungssatz. Zum einen stimmt der darauffolgende Satz „Ich bin an ihm.“ (ebd.) besser mit den Merkmalen der übrigen Einleitungssätze überein, zum anderen findet sich die Vorbemerkung weder in *GdU-A* noch in *GdU-C*.

23	4	DIE HINTERGRÜNDE DES KUNSTWOLLENS	Man wollte ja niemals anderes als sich offen sehen.
35	4	DAS BILD DER INNERSTEN GESTALT	Dorthin mag es nach Hause gehen, und eben deshalb erschien uns als so sehr wünschenswert, daß der Punkt nicht technisch verdeckt wird, auf den der neue, bunte Ernst zu wirken habe.
45	2	PHILOSOPHIE DER MUSIK	
47	3	TRAUM	Wir hören nur uns. ¶
48	3	ZUR GESCHICHTE DER MUSIK	Wie hören wir uns zuerst? ¶
48	4	ANFÄNGE	Dies aber stieg nur mählich herauf.
51	4	DAS VERFAHREN	Man darf darum von hier ab nicht mehr eng sein.
52	6	Das handwerkliche Nacheinander	Dazu zwingt uns noch ein Anderes, sehr lebendig zu werden.
53	6	Der soziologische Zusammenhang	Es gilt hier vielmehr, jedem wahrhaft großen Meister ein ichhaftes Haus zu bauen, in dem er für sich als bestimmter „Zustand“ noch jenseits seiner Talente wohnen kann.
56	6	Die sprengende Jugend der Musik	Hier ist man seit langem unbeschadet immer wieder jünger geworden.
59	6	Das Problem einer Geschichtsphilosophie der Musik	Deshalb müssen alle, damit nichts zerfließt, dennoch zusammen gehalten werden.
62	4	Die Fülle und ihr Schema	
62	5	I.	Wie aber hören wir uns zuerst? ¶
63	5	II.	
63	6	Das Lied	Aber noch trägt sich hier alles gar still zu. ¶
63	6	Mozart	Mozart ist das Haupt dieser glänzenden Reihe. ¶
66	6	Die Passionen	Man wünschte zwar auch darüber hinaus nicht sogleich bewegt zu werden. ¶
67	6	Bach, seine Form und sein Gegenstand	Das Lied also wird weit, aber gleichsam nur intern unendlich in der Fuge. ¶
70	5	III.	Wozu aber hören wir uns zuletzt?
71	6	Carmen	So ziehen wir nun leichter dahin.
71	6	Offenes Lied und Fidelio	Anders steht es freilich mit dem offenen Lied.
72	6	Missa solemnis	Das alles steigert sich noch im Beethovenschen Chorgebrauch.

74	6	Die Geburt der Sonate	Vieles andere hat sich schon gezeigt, das neues Leben bringt.
75	6	Brahms und die Kammermusik	Aber nun kamen solche, die zu säuseln liebten und zugleich gar billig darin klar wurden.
78	6	Beethoven, seine Form, sein Gegenstand und der Geist der Sonate	Aber nun fällt völlig alles Falsche und Muffige ab.
82	6	Strauß, Mahler, Bruckner	Aber noch fühlt sich hierzu alles gar schwach daran.
90	5	WAGNER	Doch durch einen blühte all dieses erst auf.
90	6	Vorgänger	Kurz vorher herrschte öffentlich durchaus noch das geschlossene Lied.
91	6	Falsche Polemik	Das war freilich nicht mehr so leicht zu behalten.
92	6	Sprechgesang, synkopischer Rhythmus und akkordische Polyphonie	Nun wird das Singen nur zur einen Stimme unter vielen.
99	6	Die transzendente Oper und ihr Objekt	Noch aber steht Mozarts Erfüllung aus. ¶
114	3	ZUR THEORIE DER MUSIK	Wir aber hören nur uns selber. ¶
115	4	DER GEBRAUCH UND DIE TONDICHTUNG	
115	6	Das sich Hören	Nur müssen wir uns dabei selber bringen. ¶
116	6	Der Anschlag	Allzu wenig würde sich ohne dieses klären.
121	6	Die schöpferische Vertonung	Nur was von uns klingt, kann hier also näher bringen. ¶
133	4	DIE DEUTUNG ODER ÜBER DAS VERHÄLTNIS ZWISCHEN ABSOLUTER UND SPEKULATIVER MUSIK	Das bedeutet freilich nicht, daß jedes Sprechen über den Ton zuschanden werden müßte.
133	6	Das Was des Ausdrucks überhaupt	Was suche ich nur, wenn ich höre?
142	6	Die philosophische Theorie der Musik	Trotzdem bedeutet auch dieses noch nicht, daß jedes Sprechen über die Musik, gerade als wenn es tiefer geht, zuschanden werden müßte.

144	4	MITTEL, FORMELN, FORMEN UND PHÄNOMENALE DER TRANSZENDENTALEN MUSIKTHEORIE	
144	6	Der Ton als Mittel	So mag hier also nichts von selber klingen. ¶
145	6	Die Harmonielehre als Formel	So gilt darum, sich weit hindurch zu fühlen. ¶
151	6	Beziehungen des Rhythmus als Form	Nun scheint jedoch freilich der Taktschlag nicht ganz vom Abspiegeln frei zu sein. ¶
168	6	Nochmals der Ton: nicht als Mittel, sondern als Phänomenale	Wenn wir also nicht mitgehen, kann nichts länger singen.
177	6	Ueber das Ding an sich in der Musik	Nur wenige aber kommen dahin, sich so rein zu hören. ¶
188	3	DAS GEHEIMNIS	Wir suchen, wohin das Hellsehen verschwunden sei.

Tab. 9: Auflistung aller Überschriften des Hauptteils „Die Selbstbegegnung“
von *GdU-B*.

B: Transkribierte Dokumente

Transkript des Manuskripts „Handhabung der Zensur“ (München, 29.9.1917), Bayrisches Hauptstaatsarchiv¹⁰³⁰

[Seite 1]

[Das Dokument ist an mehreren Stellen mit Vermerken mit abweichendem Erscheinungsbild – vermutlich zu amtlichen Zwecken – sowie Stempeln versehen.]

Zu Nr. 157089 A. K.M. M. 29.9.1917
Betreff: Handhabung
der Zensur

A (Pr.)

Das stellv. Generalkommando I.b.A.K.¹⁰³¹ übermittelt eine Druckschrift: „Ernst Bloch: der Geist der Utopie.“ Verlag von Duncker und Humblot, München und Leipzig, 1917 mit dem Bemerken, daß sie mit Rücksicht auf ihren scheinbar rein geisteswissenschaftlichen Inhalt der Zensurbehörde noch nicht vorgelegen habe. Es fänden sich jedoch „auf Seite 295 und besonders auf Seite 395 Ausführungen, die sowohl für die Handhabung der Zensur, wie auch wegen ihrer allgemeinen, kennzeichnenden Bedeutung von Interesse sein könnten.“

Hierzu wird festgestellt: Tatsächlich enthalten die Kapitel „Über die Gedankenatmosphäre dieser Zeit“ und „Karl Marx, der Tod und die Apokalypse“ des sonst rein geisteswissenschaftlich gerichteten Werks Gedankengänge, die zweifellos der Zensur unterstehen und angetan sind, Bedenken zu erwecken.

Sie nehmen im Einzelnen hauptsächlich Haltung

- 1) zum gegenwärtigen Krieg,
- 2) zur Revolutionierung Deutschlands auf Grund der russischen Umwälzungen,
- 3) zum Preußentum.

So bedenklich jedoch alle diesbezüglichen Ausführungen des Verfassers im ersten Augenblick erscheinen mögen, näher betrachtet, in ihren rein theoretisierenden

1030 Signatur: BayHstA/IV MKr. 13897. Den Mitarbeitenden des Bayrischen Hauptstaatsarchivs sei für die Zusendung einer Fotokopie des Originaldokuments gedankt.

1031 Stellvertretendes Generalkommando des I. bayerischen Armeekorps.

[Seite 2]

Zusammenhang eingestellt und auf ihre Wirkungsfähigkeit auf weitere Kreise der Öffentlichkeit geprüft, gewinnen sie ein politisch bedeutend harmloseres Ansehn.

Und zwar entsteht dann von den eingegebenen oben-angeführten Gedankengruppen folgendes Bild:

1) Die Ansichten des Verfassers über das Wesen des gegenwärtigen Krieges entraten jeder engeren politischen Ladung, d.h. sie sehen von einem besonderen Anteil der einzelnen Nationen an der Ursache und dem Wesen des Kriegs, wie sie der Verfasser darstellt, völlig ab und befassen sich lediglich mit dem allgemeinen Phänomen. Sie bieten daher speziell gegen Deutschland gerichteten Tendenzen im In- und Ausland keine wesentliche Handhabe.

2) Die Ideen über eine Revolutionierung Deutschlands deuten zunächst geistige Umwälzung an. Sofern sie politisches Gebiet betreten, entbehren sie jeden Fingerzeigs für die praktische Anwendung des höchst ideellen Gehalts, und das Wichtigste: sie ermangeln aller agitatorischen Wirkungsmöglichkeiten auf die für eine politische Revolutionierung tatsächlich in Betracht kommenden breiteren Kreise. Sie können unter diesem Gesichtspunkt geradezu als harmlos bezeichnet werden.

3) Ähnlich verhält es sich mit den an sich verhänglichen Ausfällen des Verfassers gegen das Preußentum. Da er alle von ihm ausgespielten Schäden des Preußentums auf Einflüsse gerade des feindlichen Auslands zurückführt, wobei er annimmt, daß, was diesem Wesen

[Seite 3]

sei, den Deutschen nur vorübergehend und äußerlich anhaftende, dürfte unseren Gegnern die Gelegenheit triumphierenden Hinweises gründlich gesperrt sein.

Dazu ist im Allgemeinen noch zu bemerken, daß die Schrift auch einer etwaigen exzerpierenden Ausschlichtung nicht günstig erscheint, da die einschlägigen Einzelheiten schon in viel speziell zugespitzterer Form gebracht worden sind und sich infolge ihrer fachlichen Terminologie für populäre Verbreitung nicht eignen dürften.

~~Aber nicht~~ Viel zweifelhafter als ~~das Gedankliche~~ der rein gedankliche Inhalt erscheint dagegen in den bezeichneten Fällen der formale Ausdruck des Verfassers, vielleicht liegt sogar der eigentliche Grund der meisten Bedenken

gegen den Inhalt in dem Umstand, daß der Verfasser seine Diktion häufig mit verfänglichen Ausdrücken zu dekorieren liebt. Es ist der Zensur zwar nicht geboten, in allen diesen Fällen einzuschreiten, da bei der gewöhnlichen Harmlosigkeit solcher allgemeiner Wortschwelgereien meist keine wirkliche Gefährdung der öffentlichen Sicherheit oder gar ~~das In~~ der Kriegsführungsinteressen vorliegt; nichtsdestoweniger empfiehlt es sich, in einzelnen Fällen, in denen der Verfasser sich gegen bestimmte Persönlichkeiten richtet oder überhaupt die äußersten Grenzen überschreitet, diesen durch Vermittlung des Verlags zu Ausscheidung oder Abänderung zu bestimmen.^{x)}

Hinzu sollen die im Folgenden gemachten Vorschläge

[am unteren Rand von Seite 3, in abweichender Handschrift:]

^{x)} bei einem diesbezüglichen Ferngespräch v. 27.9.17 bat Dr. Feuchtwanger, nicht mit dem Verfasser zu verhandeln, sondern gleich ihm selbst (dem Verlag) die zu streichenden Stellen bekanntzugeben, die Streichungen bzw. Änderungen würden dann berücksichtigt werden. [Unterschrift]

[Seite 4]

dienen.

Auf Seite 295, Zeile 10/11 von oben, ist der Nebensatz: „– von allem Wehmut des letzten Mohikanertums umflossen –“ zu streichen.

Auf Seite 395, Zeile 22 von oben, ist der Nebensatz: „[gegeben,] um sich dafür von ihren jammervollen, Regierungssozialistischen Parteivorständen als jauchzendes Schlachtvieh ausliefern zu lassen.“, vielleicht dafür abzuändern: „um sich dafür von ihrem [unter Streichung des „jammervoll“] regierungssozialistischen Parteivorständen unter dem Jauchzen der Begeisterung ausliefern zu lassen.“

Auf Seite 299, Zeile 15 von oben, ist der Abschnitt von: „[aufgewacht,] obwohl es hier am schlimmsten, am einladensten zum Aufruhr aussieht;“, bis einschließlich: „gewaltsam halten sich so die Deutschen zurück, revolutionär zu sein.“, völlig wegen seiner besonderen Anspielungen auf deutsche Verhältnisse völlig auszuscheiden.

Diese Streichungen und Änderungen dürften genügen,
um dem Werk die Veröffentlichungs- und Ausführbarkeit
zu verleihen.

Auf den Einlauf:
Beilagen: Eine Druckschrift.

Demnach:
zurück zum stellv. General-
kommando I.b.A.K. mit dem
Beifügen, daß gegen die Veröffent-
lichung und Ausfuhr des in der
Anlage zurückfolgenden Werkes

[Seite 5]

keine Erinnerungen bestehen,
vorausgesetzt, daß die auf
S. 295, 299, 395 vorgesehenen
Streichungen bzw. Abänderungen
berücksichtigt werden. Zur Sache
selbst möchte das K.M. Folgendes feststellen:
inseratur aus dem Vortrag! hat
die Zensurbehörde ~~in einigen Fällen,~~
~~in denen~~ [sich veranlaßt gesehen, wenigstens dort,
wo]¹⁰³² der Verfasser sich gegen
die Persönlichkeit des Kaisers richtet
oder die äußersten Grenzen der
zulässigen Diktion überschreitet
oder endlich von seinen allgemeinen
Menschlichkeitsträumen auf
konkrete Revolutionierungsziele
in Deutschland übergeht, Streichungen
bzw. Abänderungen ~~(unleserlich)~~ [vorzuneh-
men.]¹⁰³³

Beizuschließen die Beilage des
Einlaufs.

M. [29]¹⁰³⁴.9.1917.

A.

I.A.

[Unterschrift]¹⁰³⁵

1032 Mit abweichendem Erscheinungsbild zwischen den Zeilen über dem durchgestrichenen Text ergänzt.

1033 Mit abweichendem Erscheinungsbild zwischen den Zeilen über dem durchgestrichenen Text ergänzt.

1034 Mit abweichendem Erscheinungsbild.

1035 Mit abweichendem Erscheinungsbild.

Transkripte von Dokumenten und Briefen im Siegfried-Unseld-Archiv (SUA), Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar¹⁰³⁶

Publikationsreihenfolge, handschriftlich 1961 an Siegfried Unseld

Für Siegfried Unseld
Juli 61

Publicandorum ordo operam

1. Spuren
2. Thomas Münzer
3. Geist der Utopie
4. Erbschaft dieser Zeit
5. Das Prinzip Hoffnung
6. Naturrecht und menschliche Würde
7. Vielheit, Einheit, spekulativer Materialismus
8. Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel
9. Politische Aufsätze
10. Literarische Aufsätze
11. Philosophische Aufsätze
- [12. Tübinger Vorlesungen zur Einleitung in die Philosophie]
- [13. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie]
14. Experimentum mundi. Zentren der Logik und Metaphysik.

Gliederung der Schriften Ernst Blochs (o. V.)

Gliederung der Schriften Ernst Blochs

(Vom Verfasser mündlich mitgeteilt am 29.2.1960)

I. ERZÄHLENDES

Spuren

1036 Die Dokumente und Briefe sowie Druck- und Korrekturfahnen befinden sich zusammen mit weiteren Materialien zur Entstehung von *GdU-C* im Siegfried-Unseld-Archiv, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar. Dort konnten sie während eines Archivaufenthalts im Dezember 2016 eingesehen werden. Den Mitarbeitenden des DLA Marbach sei für die Aushebung und die Unterstützung bei den Recherchen gedankt.

II. SYSTEMATISCHES

Geist der Utopie
Prinzip Hoffnung
Die Welt als Laboratorium der Hoffnung

III. MONOGRAPHISCHES

Erbschaft dieser Zeit
Thomas Münzer als Theologe der Revolution
Naturrecht und Sozialismus
Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel
Geschichte des Begriffs Materie

IV. AUFSÄTZE

Aufsätze zur Politik
Aufsätze zur Literatur
Aufsätze zur Philosophie

V. VORLESUNGEN

Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie

VI. SUPPLEMENT

Geist der Utopie. Nach der Originalauflage von 1918

*Briefwechsel zwischen Ernst Bloch und Siegfried Unseld zu GdU-C, 13.10.-12.12.1963*¹⁰³⁷

[1] Ernst Bloch, Brief vom 13.10.1963 an Siegfried Unseld

3, 5, 6, 7, ~~19~~, 20, 23, 36, 40, 44, 50, 53, 73, 74, 77, 78, 81, 89, 104, 106, 111, 121, 123, 126,
~~131, 139, 141, 153, 161, 163, 165~~¹⁰³⁸

1037 Die Briefe befinden sich im Siegfried-Unseld-Archiv, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar. Signatur: SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Bloch, Ernst, Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1963 (Mediennr. HS008227469; Zugangsnummer SU.2010.0002).

1038 Mit anderer Tinte, vermutlich auch andere Handschrift (nicht aber die von Karola Bloch).

Lieber Herr Unseld,

seit Kurzem bin ich zurück.

Schicke Ihnen mit diesem das durchgesehene Mskript der „Einleitung II“. Bitte sagen Sie Herrn Michel meinen Dank für seine nützlichen Fragezeichen. Habe sie fast alle bei der Durchsicht berücksichtigt. (Die ehemals leider nicht beigelegte S. 131 ist nun auch eingefügt). Handschriftlich ist einiges (nicht zu viel) dem Text beigelegt und, wie ich hoffe, lesbar. Also sehe ich gerne den ersten Fahnen entgegen.

Was „Verfremdungen II“ angeht (Geographika), so muss das fertige Manuskript (mein einziges Exemplar) noch abgeschrieben werden. Das dauert voraussichtlich drei Wochen, leider. Auch ärgert mich das sehr, das ich dafür zahlen muss. (Kannst du nicht dafür in die Bresche springen? heisst es im letzten Akt Mahagonny). Das Buch wird in der Suhrkamp Bibliothek wohl im frühen Frühjahr (oder eher?) erscheinen.

Werde in Kurzem sicher an das Materie-Buch gehen können. Aber vielfältige Anfragen seitens der Studentenschaft und älterer Interessierter weit und breit bringen mich auf den Vorschlag, vorher schon in der Gesamtausgabe „Geist der Utopie“, 2. Ausgabe zu bringen. Werde Ihnen den durchgesehenen Band, mit Nachwort, jedenfalls bald zusenden. Er gibt den Büchern einen schönen, vermissten Hintergrund, mit Jugend und Kanonenschlag.

Herzlich stets Ihr Ernst Bloch

PS. Das mit Sartre hat mich natürlich gefreut. Vivant requentes.

[2] Siegfried Unseld, Brief vom 21.10.1963 an Ernst Bloch

am 21. Oktober 1963

Lieber Herr Bloch,

ich bedanke mich für Ihren Brief vom 13. Oktober. Ich habe das Manuskript sogleich Herrn Michel gegeben, der Ihnen ja schon geschrieben hat. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie darauf bald antworten würden.

Ihre Frage, die zweite Ausgabe des "Geist der Utopie" jetzt herauszugeben, habe ich lange bedacht. Es gibt da manches Für und Wider, das ich Ihnen aber hier im Briefe nicht ausbreiten kann. Sie wissen, es war meine Vorstellung, die beiden Ausgaben gemeinsam zu bringen, aber vielleicht fordert dies allzu offensichtlich zu einem Vergleich des Vordergründigen heraus. Ich bin als damit einverstanden, daß wir diese zweite Auflage zum

Frühjahr 1964 im Rahmen der Gesammelten Werke neu herausbringen. Als nächster Band soll dann aber ein Jahr später das "~~Material~~Materie"-Buch¹⁰³⁹ folgen.

Auf die Manuskripte für "Verfremdungen II" warten wir dringend. Warum dauert die Abschrift drei Wochen? Wenn sie schon so teuer ist (ich schlage vor, daß wir uns die Kosten teilen), so könnte die Abschrift doch schneller erfolgen. Wir warten sehr darauf.

Mit herzlichen Grüßen

Ihr¹⁰⁴⁰

[3] Ernst Bloch, Brief vom 4.11.1963 an Siegfried Unseld

4.XI.63

Tübingen¹⁰⁴¹

Lieber Herr Unseld,

vor der Rückfahrt mit Jens konnte ich Sie leider nicht mehr finden. Den Tanz am Abend, und was damit zusammenhängt oder nicht, haben Sie hoffentlich wohl goutiert.

Das Manuskript der Geographica für die SB schätze ich bereits in den Händen Herrn Michels.

Einliegend schicke ich die Nachbemerkung (oder Vorbemerkung?) zur Werkausgabe des "Geist der Utopie". Ist zweckdienlich, wie mir scheint. Das durchgesehene "Geist der Utopie"-Exemplar werde ich in etwa einer Woche abschicken.

Herzlich, Ihr Ernst Bloch

P.S. / bitte sehr, mir bald die zustehenden Exemplare der zweiten Auflage Prinzip Hoffnung zugehen zu lassen. Brauche sie auch zum Ausleihen an arme Studenten in meinem Seminar.

1039 Handschriftlich am Rand korrigiert.

1040 Durchschlag ohne Unterschrift.

1041 Wie Datum mit anderer Tinte / Kugelschreiber, beides von Bloch.

[4] Siegfried Unseld, Brief vom 7.11.1963 an Ernst Bloch

am 7. November 1963

Lieber Herr Bloch,

ich bedanke mich für Ihren Brief vom 4. November. Auch ich habe Sie in Saulgau sehr vermißt, doch hatten wir ja Gelegenheit, uns einläßlich zu unterhalten. Die Bilder jener Dame sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen.

Wir haben zunächst den Umfang der "Geographica" berechnet. Das gibt ein ordentlich umfangreicher Band mit etwas über 200 Seiten, es braucht also nichts geändert zu werden. Wir müssen aber doch viel abschreiben lassen, weil wir dem Setzer die Vorlage der handschriftlichen, vor allem aber der handschriftlich korrigierten Seiten nicht zumuten können. Wir nehmen dann die Arbeit unverzüglich auf.

Zu Ihrer Nachbemerkung für den "Geist der Utopie" kann ich vorläufig nichts sagen, ich muß erst die Satzvorlage in Händen halten. Mit dem Text als solchen bin ich ganz einverstanden, wir werden ihn auch für die Vorankündigung in Dichten und Trachten aufnehmen. Die Freiexemplare der zweiten Auflage von "Prinzip Hoffnung" gehen Ihnen jetzt mit gleicher Post zu.

Mit herzlichen Grüßen,

Ihr [Unterschrift]

[5] Ernst Bloch, Brief vom 3.12.1963 an Siegfried Unseld

3.XII.63

Lieber Herr Unseld,

schade, dass wir uns in Stuttgart nicht sehen konnten. Meine Erkältung ist im Abklingen, doch im Aufklingen mein Wunsch, mich mit Walser zu unterhalten.

Zur weiteren Sache die Anfrage, wann spätestens Sie die Korrekturen der Geographica, der Einleitung II brauchen. Erstere sind dreiviertel, letztere ganz fertig. Doch möchte ich noch ein leichter lesbares Duplikat für den Setzer haben. Das wird liebenswürdigerweise meine Frau anfertigen, doch wegen einer kleinen Schnenzerrung der rechten Hand wird sie erst nächste Woche dazu kommen.

Bitte auch lassen Sie uns den Eingang der Druckvorlage zum "Geist der Utopie" bestätigen (ging vor 10 Tagen eingeschrieben an Sie ab).

Herzlich stets Ihr
Ernst Bloch

[6] Siegfried Unseld, Brief vom 6.12.1963 an Ernst Bloch

am 6. Dezember 1963

Lieber Herr Bloch,

besten Dank für Ihre Zeilen vom 3. Dezember. Auch ich hätte Sie sehr gerne in Stuttgart gesehen und mit Ihnen über das Stück Walsers diskutiert, freilich eingedenk der Tatsache, daß unsere literarischen Geschmäcker doch gelegentlich auch schon verschieden waren.

Die Korrekturen zu den beiden Bänden "Geographica" und "Einleitung II" sind leider überfällig, am dringlichsten sind uns die Korrekturen zur "Einleitung". Da sie fertig sind, möchte ich Sie bitten, uns sie umgehend per Eilboten zuzuschicken. *Die G. nicht später als 1 Woche!*¹⁰⁴²

Ich nahm an, daß Ihnen Herr Boehlich den Eingang des "Geist der Utopie" sofort bestätigt hat, leider ist dies erst jetzt geschehen, bitte entschuldigen Sie das. Das Buch werden wir in der üblichen, bewährten Form herausgeben.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr [Unterschrift]

[7] Siegfried Unseld, Brief vom 12.12.1963 an Ernst Bloch

am 12. Dezember 1963

Lieber Herr Bloch,

jeder Gruß und jede Zeile von Ihnen freut mich und so nahm ich auch Ihr Schreiben vom 10. Dezember freudig entgegen. Freilich muss ich gleich anfügen, daß die Korrekturen das gewöhnliche Maß überschreiten, und nun soll also auch noch Goethes Ideallandschaft mit in den Band. Wie wir die Korrekturen schaffen, übersehe ich im Moment noch nicht, das gibt bei der Druckerei die größten Komplikationen, von meinen Leuten hier zu schweigen. Ich bin jedoch dafür, Goethes Zeichnung aufzunehmen, freilich ist es nicht möglich, sie an einer bestimmten Stelle einzukleben, wir sind hier eher auf Bogenanschlüsse angewiesen.

Die Kosten, lieber Herr Bloch, werden immens sein, ich befürchte eine vierstellige Summe. Ich werde sie Ihnen nicht anrechnen, sondern sie selbst tragen, daran denkend, daß Nachdrucke[r]¹⁰⁴³ es eben doch einfacher haben; sehen Sie diese Summe irgendwie auf dem Weihnachtstisch liegen.

1042 Handschriftlich ergänzt.

1043 „r“ handschriftlich ergänzt.

Bitte schicken Sie uns die Korrekturen für die "Tübinger Einleitung II" wie vorgesehen zu, wir warten sehr auf sie. Ich hoffe jedoch nicht, daß sich wieder so viele Änderungen ergeben.

Wir nahmen zur Kenntnis, daß wir aus dem "Geist der Utopie" den dritten Aufsatz herausnehmen [wollen]¹⁰⁴⁴.

[unleserliche Notiz mit grünem Stift am Rand]

Mit herzlichen Grüßen
Ihr [Unterschrift]

*Briefwechsel zwischen Ernst Bloch und Siegfried Unseld zu GdU-C, 10.2.-9.10.1964*¹⁰⁴⁵

[1] Siegfried Unseld, Brief vom 30.9.1964 an Ernst Bloch

am 30. September 1964

Lieber Ernst,

der "Geist der Utopie" ist erschienen. Ich schicke Ihnen mit gleicher Post fünf Freixemplare zu. Ich wäre wirklich gespannt, welche Gedanken Sie beschleichen, wenn Sie jetzt, nach so vielen Jahren, das Buch in Händen halten.

Wir drucken eine Auflage von 4.000 Exemplaren. Der Ladenpreis beträgt 28 DM; wir machen ebenfalls eine broschiierte Studienausgabe zum Preis von DM 15.80. Die Abrechnung erfolgt wie üblich. Sie dürfen über insgesamt 44 Freixemplare verfügen; bitte schreiben Sie mir, wie Sie es damit halten wollen.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr [Unterschrift]

1944 „wollen“ handschriftlich ergänzt.

1045 Die Briefe befinden sich im Siegfried-Unseld-Archiv, Deutsches Literaturarchiv Marbach/Neckar. Signatur: SUA: Suhrkamp / 01 VL / Autorenkonvolute / Bloch, Ernst – Suhrkamp-Verlag <Frankfurt, Main>, Briefwechsel 1964 (Mediennr. HS008227496; Zugangsnummer SU.2010.0002).

7. Okt. 64

Lieber Siger,

alles schöne zuvor. Kraftvoll blüht und steht der Verlag, an der Spitze. Niveau zahlt sich aus; ist merkwürdig heutzutage und trostreich.

Sie fragen mich nach meinem Wiedersehen mit dem Utopiebuch. Erst möchte ich für die Neugeburt danken. (Nicht so hat mir der erste Abschnitt des Klappentexts gefallen, das mit Th Mann, ist doch etwas an den Haaren herbeigezogen.) Das Buch selbst kann sich auch heute sehen lassen. Nicht nur weil es, mutatis mutandis, meine „Räuber“ sind, und sachlich; weil Expressionismus (und das, was mit ihm zusammenhängt) weiterhin „interessant“ in der Luft steht. ~~Vielmehr~~ Wichtiger: die eigentliche Visierung des Buches bewegt, dasjenige, was ich einmal so ausdrückte: „Man muss über dies Ziel hinausschies- sen, um es zu treffen“; was also auch den oft sich übersteigenden Stil und den oft jähren Überschwung eines Jugendwerks auch ohne seine biographische Jugend topisieren mag. Kein Kreis, sondern eine Wurf-Parabel, auch Hyperbel, sei's drum. Fremdartig wirkt der Passus der Seelenwanderung (übrigens hat genau dieses den damaligen Lukács aufs Stärkste bewegt; tempi passati). Aber auch Lessing, eine gewiss nüchterne Stimme von Patmos, hat dergleichen, expressis verbis, ja fundamental, in der „Erziehung des Men- schengeschlechts.“ Kurz, das alte vieltönige unverwechselbare Buch gibt sich mit keinen Kleinigkeiten ab, es lebe sein Format.

Herzlich drücke ich Ihre Hand, Ihr Ernst

P.S: Neske will ich seinen „Opuscula“ etwa 60 Seiten von mir ad Schopenhauer bringen und sagte mir, Sie wären damit einverstanden. Aber: diese Sache muss nachher bei Suhrkamp in meinen „Philos. Aufsätzen“ Platz finden.

Bitte um 20 (zwanzig) Exemplare des „Geist der Utopie“

1046 Auch veröffentlicht als: Bloch, „Brief vom 7.10.1964 an Siegfried Unseld“.

[3] Siegfried Unseld, Brief vom 9.10.1964 an Ernst Bloch

am 9. Oktober 1964

Lieber Ernst,

ich werde den Brief nicht mehr unterschreiben können, weil ich auf eine längere Reise gehe. Ich wollte aber doch noch sagen, daß mir Ihr Brief sehr wohl getan hat.

20 Freixemplare des „Geist der Utopie“ schicken wir nach Tübingen.

Mit herzlichen Grüßen
Ihr [Unterschrift]

Personen- und Werkregister

(Zahlen ab 323 beziehen sich auf Literatur-/Quellenverzeichnis bzw. Anhang.)

A	
Adorno, Theodor W(iesengrund)	11–13, 44,
„Zum 80. Geburtstag von Ernst Bloch“ (1965)	12
B	
Bach, Johann S.	36, 62, 84, 87, 107 f., 124 f., 157, 165 f., 174 f, 199 f., 203, 206, 208, 211, 263, 287, 314, 320, 344
Kantate Nr. 179, BWV 179 (1723)	108 f.
<i>Matthäuspassion</i> , BWV 244 (1727)	107
<i>Weihnachtsoratorium</i> , BWV 248 (1734/1735)	108–110
Messe in G-Dur, BWV 236 (1739)	109
Beethoven, Ludwig van	39, 66, 84, 87, 94 f., 97, 99, 116 f., 124–126, 133, 173, 175 f., 181, 186 f., 193 f., 196–207, 213, 224, 227, 233, 235–257, 280 f., 287, 302–304, 314, 320, 344 f.
Klaviersonate Nr. 7 D-Dur op. 10, Nr 3 (1798)	236
Klaviersonaten Nr. 9 E-Dur und Nr. 10 G-Dur op. 14 (1799)	235 ff.
Klaviersonate Nr. 17 d-Moll op. 31 Nr. 2 (1802)	94, 97

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 55 „Eroica“ (1803)	186, 233, 239– 241, 246
<i>Fidelio</i> (1805)	13, 84, 173, 213, 239, 241, 256 f., 303, 344
<i>Leonore</i> (Urfassung von <i>Fidelio</i>)	238–241, 246
Ouvertüre zu <i>Leonore</i> Nr. 2 op. 72a (1804/1805)	(Bloch gibt keinen
Ouvertüre zu <i>Leonore</i> Nr. 1 op. 138 (1806/1807)	Hinweis darauf, auf
Ouvertüre zu <i>Leonore</i> Nr. 3 op. 72b (1806)	welche Fassung er sich bezieht)
Ouvertüre zu <i>Coriolan</i> op. 62 (1807)	238, 241, 252, 253
Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 „Pastorale“ (1808)	232, 239, 243 f.
Schauspielmusik zu <i>Egmont</i> op. 84 (1810)	159–161, 238, 241
Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur op. 73 (1811)	116 f.
<i>Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria</i> op. 91 (1813)	238, 243
<i>Zur Namensfeier</i> C-Dur op. 115 (1815)	239, 244, 246
Klaversonate Nr. 29 B-Dur op. 106 (1819) 155	229
Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125 (1824)	249, 251, 255
Streichquartett Nr. 15 a-Moll op. 132 (1825)	229
Streichquartett Nr. 14 cis-Moll op. 131 (1826)	228, 230
Behncke, Gustav	233 f.
Bekker, Paul	44 f., 92–98, 157, 227–235
<i>Beethoven</i> (1911)	97, 229, 232
Bellini, Vincenzo	
<i>Norma</i> (1831)	184
Benjamin, Walter	42
Berg, Alban	231
Berger, Ludwig	201
<i>Colma. Ossianische Scene mit Clavier</i> (o. J.) [vor 1810]	201
Berkeley, George	69
Berlioz, Hector	207 f., 218
<i>Béatrice et Bénédict</i> (1862)	218

Bernus, Alexander von	37
Bizet, Georges	
<i>Carmen</i> (1875)	84, 344
Blass, Ernst	44, 46
Bloch, Ernst	
„Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik“ (1914)	35, 138–148, 161, 320
„Das südliche Berlin“ (1916)	37 f.
„Ein alter Krug“ (1916)	38
„Der Alexanderzug“ (1917)	37 f.
<i>Thomas Münzer als Theologe der Revolution</i> (¹1921, ²1962)	46, 48 ff., 52
„Über das Ding an sich in der Musik“ (1922)	46, 303
<i>Durch die Wüste</i> (1923)	35, 46, 69, 73
„Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschen- oper“ (<i>Anbruch</i> , 1929)	14
„Lied der Seeräuberjenny“ (<i>Weltbühne</i> 1929)	172
„Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (1937)	
[gemeinsam mit Hanns Eisler]	13
„Die Kunst zu erben“ (1938)	
[gemeinsam mit Hanns Eisler]	13
<i>Das Prinzip Hoffnung</i> (1954–1959)	33, 48 f., 51 f., 74, 78, 173, 284
<i>Spuren</i> (1959)	48, 50
<i>Verfremdungen</i> (1962–1964)	50
<i>Tübinger Einleitung in die Philosophie</i> (1963–1964)	50
<i>Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz</i> (1972)	50 f.
Boldyrev, Ivan	64–70, 269
„Geist der Utopie, der sich erst bildet“ (2012)	64
Bonaparte, Napoléon	233
Brahms, Johannes	84, 210, 345

Brecht, Bertolt	14, 165, 172
<i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)	
[gemeinsam mit Kurt Weill]	14, 165, 303
Bruckner, Anton	84, 92, 94, 171, 175, 180, 196, 198 f., 203 f., 207, 304, 320, 345
Busoni, Ferruccio	95 f., 163, 165, 180, 314 f.
<i>Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst</i> (1907)	95, 163, 180, 315
Cassirer, Paul	46 f., 53
Chamberlain, Houston S.	131
Chledowski, Kasimierz	
<i>Rom. Die Menschen des Barock</i> (1912)	41
Collin, Heinrich J. von	
<i>Coriolan</i> (1804)	241
Crelle, August L.	
<i>Einiges über musicalischen Ausdruck und Vortrag</i> (1823)	126
Curjel, Hans	13
Czajka-Cunico, Anna	74–78, 276
Dahlhaus, Carl	11, 85
Dürer, Albrecht	65
Eckermann, Johann P.	246 f.
Eco, Umberto	11, 153
<i>Opera aperta</i> (1962)	153
Eisler, Hanns	13
„Avantgarde-Kunst und Volksfront“ (1937)	
[gemeinsam mit Ernst Bloch]	13
„Die Kunst zu erben“ (1938)	
[gemeinsam mit Ernst Bloch]	13
Ermen, Reinhard	179 f., 199

Feilchenfeldt, Walther	46
Feuchtwanger, Fritz	42
Feuchtwanger, Ludwig	38–40, 42, 71
Foerster, Friedrich W.	42
Fried, Alfred	42
Frisch, Efraim	47
G	
Gadamer, Hans-Georg	76
Geibel, Friedrich W. C.	41
Gekle, Hanna	35, 40, 55
Gervinus, Georg G.	238, 241
<i>Shakespeare</i> (1849–1850)	241
Giraldi, Giovan B.	
<i>Degli Hecatommithi</i> (1565)	242
Glasenapp, Carl F.	245
Gluck, Christoph W.	282, 363
<i>Orfeo ed Euridice</i> (1762)	282
<i>Alceste</i> (1767)	282
<i>Paride ed Elena</i> (1770)	282
Goethe, Johann W. von	41, 129, 160 f., 241, 244, 246 f., 327
<i>Egmont</i> (1788)	159–161, 241
<i>Faust. Eine Tragödie</i> (1808)	181, 238, 242
<i>Faust. Der Tragödie zweiter Teil</i> (1832)	129, 238
Gordon, Edwin	100
Gottsched, Johann C.	
<i>Versuch einer critischen Dichtkunst</i> (1730)	160
Grieg, Edvard	112 f.
<i>Stimmungen für Klavier op. 73</i> (1907)	113
Grove, George	
<i>Beethoven und seine neun Symphonien</i> (1906)	243
Grunsky, Karl	94–96
Gundolf, Friedrich	41

Habermas, Jürgen	11
Hagen, Waltraud	23
Halm, August	80, 92–99
<i>Von zwei Kulturen der Musik</i> (1913)	92
<i>Die Symphonie Anton Bruckners</i> (1913)	92
<i>Von Grenzen und Ländern der Musik</i> (1916)	92
Hand, Ferdinand	
<i>Ästhetik der Tonkunst</i> (1848)	127
Händel, Georg F.	152, 157
Hanslick, Eduard	85, 95, 127, 248 f., 278 f.
<i>Vom Musikalisch-Schönen</i> (1854)	248
Hartlaub, Gustav F.	47
Hauptmann, Moritz	94–96, 99
<i>Natur der Metrik und Harmonik</i> (1853)	94, 327
Hausegger, Friedrich von	94–96
<i>Die Musik als Ausdruck</i> (1885)	95
Hausegger, Siegmund von	95
Haydn, Joseph	157
Hegel, Georg W. F.	36, 41, 49, 52, 67, 94, 99, 276, 278, 298
<i>Wissenschaft der Logik</i> (1812–1816)	276
Henke, Matthias	15 f.
Herbart, Johann F.	248
Herwegh, Georg	286
Hindemith, Paul	
<i>Mathis der Maler</i> (1935)	211
Hoffmann, Ernst T. A.	221–224, 309–311 327
<i>Kreisleriana</i> (1810–1814)	221–224, 310
<i>Fantasiestücke in Callot's Manier</i> (1814/1815)	221
Hofmannsthal, Hugo von	214
Hohenlohe, Prinz Alexander von	42
Hölderlin, Friedrich	55
„Patmos“ (1808)	54 f.

Husserl, Edmund	76
Ibsen, Henrik	41
J	
Jantzen, Jörg	29f.
Jesus von Nazaret	68, 260, 295
Jung, Werner	77
K	
Kabisch, Thomas	80, 92f., 95–97, 99
Kant, Immanuel	30, 66f., 74, 128, 144, 167, 176, 270–273, 275, 289, 313, 320
<i>Grundlegung zur Metaphysik der Sitten</i> (1785)	74
<i>Kritik der praktischen Vernunft</i> (1788)	74
<i>Metaphysik der Sitten</i> (1797)	74
Klemperer, Otto	13, 38f.
Klotz, Volker	153
<i>Geschlossene und offene Form im Drama</i> (1960)	153, 328
Knecht, Justinus H.	
<i>Das musikalische Porträt der Natur</i> (1784)	243
Korstvedt, Benjamin M.	75, 80–84
Köstlin, Karl R. von	120
Krenek, Ernst	173, 211
<i>Jonny spielt auf</i> (1926)	211
L	
Lācis, Asja	13
Lessing, Gotthold E.	54f., 69
<i>Erziehung des Menschengeschlechts</i> (1780)	54
Lingg, Hermann	
„Aeolsharfe“ (1868)	208
Liszt, Franz	189f., 278f.
Loos, Adolf	
<i>Ornament des Verbrechens</i> (1920)	80
Lorenz, Alfred	118
Louis, Rudolf	206–211, 328

<i>Die deutsche Musik der Gegenwart</i> (1909)	207
Lukács, Georg	34, 36, 38–40, 42, 46, 54, 66, 83, 298, 320
M acpherson, James	
<i>The Works of Ossian the Son of Fingal</i> (1765)	201
Mahler, Gustav	36, 84, 152, 180, 207, 320
Mälzel, Johann N.	243
Mann, Thomas	8, 54 f.
<i>Betrachtungen eines Unpolitischen</i> (1918)	55
Marx, Adolf B.	126, 233–237
<i>Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen</i> (1859)	233
<i>Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavier-</i> <i>werke</i> (1863)	126
Marx, Karl	57, 68, 74, 298
Matheijns, Marita	22
Mayer, Hans	11
Meyrink, Gustav	
<i>Der Golem</i> (1915)	41
Moholy-Nagy, László	13
Mozart, Wolfgang A.	66, 84, 107 f., 152, 157, 162, 174 f., 218, 238 f., 244, 246, 320
Sinfonie Nr. 29 A-Dur, KV 201 (1774)	230
<i>Hochzeit des Figaro</i> , KV 492 (1786)	107
Sinfonie Nr. 40 g-Moll, KV 550 (1788)	238 f., 241, 244, 246
<i>Die Zauberflöte</i> , KV 620 (1791)	162, 218
Muehlon, Johann W.	34, 42–45
Münster, Arno	35, 40, 300

N ietzsche, Friedrich	160, 261–266, 298
<i>Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik</i> (1872)	160, 261
Noske, Gustav	47 f.
O ffenbach, Jacques	
<i>Hoffmanns Erzählungen</i> (1851)	218
P anofsky, Erwin	
„Der Begriff des Kunstwollens“ (1920)	80 f.
Paul, Jean	169–172, 298, 309, 311
<i>Vorschule der Ästhetik</i> (1804)	169
Pfützner, Hans	95 f., 178–206, 209–215, 225, 227, 230–232, 242, 275, 320
<i>An den Mond</i> e-Moll op. 18 (1906)	209
„Zur Grundfrage der Operndichtung“ (1908)	96, 181 f., 189 f., 200, 202, 242
<i>Vom musikalischen Drama</i> (1915)	96, 180 f., 190
<i>Palestrina</i> (1916)	211 f., 340
<i>Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik</i> (1917)	96, 180, 329
<i>Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz: Ein Verwesungssymptom?</i> (1920)	180
R addatz, Fritz J.	11
Radzivil, Anton H. Fürst von	246
Rathenau, Walter	72
Reger, Max	207–211
Rehmann, Jan	78, 337
Riegl, Alois	80, 91, 93, 95, 98
<i>Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik</i> (1893)	80

Riemann, Hugo	94–96, 156 f.
Ritoók, Emma	37 f.
Rossini, Gioachino	236
Schikaneder, Emanuel	218
<i>Die Zauberflöte</i> (1791)	162, 218
Schiller, Friedrich	55, 112, 114, 159–161, 207, 214
<i>Die Räuber</i> (1781)	54 f.
<i>Kabale und Liebe</i> (1784)	214, 330
Schiller, Hans-Ernst	176
Schiller, Johann C. F.	298
Schilling, Friedrich G.	114
Schindler, Anton	197 f., 236 f., 280
<i>Biographie von Ludwig van Beethoven</i> (1840)	197
Schlegel, August W.	159–161, 170, 298, 315, 330, 334
<i>Vorlesungen über schöne Litteratur</i> (1802/1803)	159
Schlegel, Friedrich	298
Schmidt, Leopold	91 f.
Scholem, Gershom	42
Schönberg, Arnold	92
Schopenhauer, Arthur	35, 69, 85 ff., 99, 134, 184, 197, 253, 261, 263, 269–278, 280, 285–306, 312– 314, 317, 320
<i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> (¹ 1819, ² 1844)	197, 272–274, 290, 295, 298
Schubert, Franz	66, 103, 106, 111, 207–210
„Der Lindenbaum“ (1828)	103, 105 f., 111
Schumann, Robert	189 f., 196, 198, 202, 204 f., 209, 232, 237

„Auf einer Burg“ e-Moll op. 39, Nr. 7 (1842)	232
„Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurück- kehrend“ op. 68, Nr. 10 (1848)	237
<i>Album für die Jugend</i> op. 68 (1848)	237
Semper, Gottfried	80
Senger, Hans G.	25 f
Shakespeare, William	154, 214, 218, 238, 241 f., 252 f., 315
<i>Much ado about Nothing</i> (1600)	218
<i>Othello</i> (1603/1604)	154, 214, 242
<i>Coriolanus</i> (1608)	253
Siebeck, Paul	35
Simmel, Georg	38 f.
Sombart, Werner	
<i>Der moderne Kapitalismus</i> (² 1916)	41
Spaltenstein, Laure	126
Spitteler, Carl	92 f., 97
Stamitz, Carl P.	156 f.
Stifter, Adalbert	
<i>Nachsommer</i> (1857)	80
Strauss, Richard	34 f., 40, 112, 114 f., 180, 207, 214, 345
„Hymnus“ op. 33, Nr. 3 (1897)	112, 114
<i>Vier Gesänge</i> op. 33 (1897)	114
Stritzky, Else von	33, 40, 44 f
Stüben, Jens	24
Susman, Margarete	44
U nseld, Siegfried	33, 48–51, 53 f.
V erdi, Giuseppe	66, 153 f., 214, 242
<i>Otello</i> (1887)	153–156, 214, 242
Vergilius Maro, Publius	
<i>Aeneis</i> (29–19 v. Chr.)	233

Vidal, Francesca	15 f.
Vischer, Friedrich T.	120 f., 212
<i>Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen.</i>	
<i>Dritter Teil. Zweiter Abschnitt: Die Künste.</i>	
<i>Viertes Heft: Die Musik (1857)</i>	120 f.
Wagner, Richard	38, 58, 66, 83–87, 94f., 99, 108, 113 ff., 118 f., 123 f., 131f., 134, 152 ff., 162, 173 ff., 183 ff., 189, 194, 196, 198 f., 202 ff., 206 f., 209, 211, 213 f., 218 f., 221, 228, 235, 237–241, 244 ff., 249–256, 262, 265, 267–270, 275, 280–287, 299–305, 313, 317, 320 f.
<i>Der fliegende Holländer (1843)</i>	173, 300, 303
<i>Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg (1845)</i>	286
<i>Der Ring des Nibelungen (Zyklus) (1848–1874)</i>	84, 196, 251, 302
<i>Lohengrin (1850)</i>	173, 191, 244– 246, 285, 303
<i>Oper und Drama (1852)</i>	250, 252
<i>Tristan und Isolde (1865)</i>	38 ff., 174, 180, 261–266
<i>Die Meistersinger von Nürnberg (1868)</i>	108, 113, 118 f., 218–220, 245, 299
<i>Über das Dirigieren (1869)</i>	123 f., 238 ff., 244
„Beethoven“ (1870)	95, 99, 240, 253
„Über die Ouvertüre“ (1871)	241

„Programmatische Erläuterungen“ (1872)	240
<i>Parsifal</i> (1882)	38, 84, 174
Walser, Martin	11
Walzel, Oskar	
<i>Wechselseitige Erhellung der Künste</i> (1917)	153
Weber, Carl Maria von	189 f., 200 f., 205, 217
<i>Der Freischütz</i> op. 77 (1821)	189 f., 200
<i>Euryanthe</i> (1823)	217
Weber, Max	38 f.
Weigand, Karlheinz	46 f.
Weill, Kurt	13, 165, 172, 324, 327
<i>Die Dreigroschenoper</i> (1928)	
[gemeinsam mit Bertolt Brecht]	14, 172, 303
<i>Die Bürgschaft</i> (1932)	14
Weiß, Emil R.	40 f.
Wieland, Christoph M.	69
<i>Die Wahl des Herkules</i> (1773)	69, 108
Winckelmann, Johann J.	91, 93, 95, 98
<i>Gedanken über die Nachahmung der Griechischen</i>	
<i>Werke in der Malerei und Bildhauerkunst</i> (1755)	91
<i>Geschichte der Kunst des Altertums</i> (1764)	91
Woesler, Winfried	23, 26–29
Wolf, Hugo	206–211
Wolff, Kurt	34 f., 46
Wölfflin, Heinrich	
<i>Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem</i>	
<i>der Stilentwicklung in der neueren Kunst</i>	
(1915)	152
Worringer, Wilhelm	
<i>Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stil-</i>	
<i>psychologie</i> (1907)	81
Z öller, Günter	286
Zudeick, Peter	44, 46 f.

BAND 1

Matthias Henke, Francesca Vidal (Hg.):
[Ton]Spurensuche –
Ernst Bloch und die Musik

BAND 2

Sara Beimdieke:
„Der große Reiz des Kamera-Mediums“
Ernst Kreneks Fernsehoper
Ausgerechnet und verspielt

BAND 3

Reinke Schwinning:
Philosophie der Musik in Ernst Blochs
frühem Hauptwerk *Geist der Utopie*

BAND 4 [in Vorbereitung]

Matthias Henke:
Nach(t)-Musiken.
Anmerkungen zur Instrumentalmusik
Friedrich Cerhas

Ankündigungen:

Matthias Henke (Hg.):
„Hindemith im Frack sah komisch aus“
Die Mäzenin Emmy Rubensohn
im Licht ihres Briefwechsels

Merle Clasen:
„Wie hast Du's mit der Religion?“
Studien zu Bertolt Brecht, Kurt Weill und
ihrer *Dreigroschenoper*

REINKE SCHWINNING

PHILOSOPHIE DER MUSIK IN ERNST BLOCHS FRÜHEM HAUPTWERK *GEIST DER UTOPIE*

Die Musik hat im Schaffen des Philosophen **Ernst Bloch (1885-1977)** unbestritten einen hohen Stellenwert. Den Grundstein für die lebenslange Beschäftigung mit ihr legte er in seinem frühen Hauptwerk ***Geist der Utopie***, das 1918 in einer ersten und 1923 in einer stark überarbeiteten Fassung erschien.

Reinke Schwinning kommentiert Schlüsselpassagen des zentralen, 150 Seiten starken Kapitels dieser Schrift: Blochs **„Philosophie der Musik“**. Methodisch spürt der Autor den geistigen wie musikalischen Kontexten nach, die den Text umlagern. So deckt er intellektuelle Verbindungen zu Richard Wagner, Hans Pfitzner, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Immanuel Kant und anderen auf. Außerdem erläutert er Blochs musikalische Bezüge, die sich auf die ‚großen Namen‘ beschränken: auf Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Mahler oder Bruckner. Schließlich fördert Schwinnings Kommentar die strukturelle und logische Stringenz von Blochs **„Philosophie der Musik“** zu Tage, die sich hinter dessen expressionistisch-komplexer Sprache verbirgt.