

Musik und Utopie –
eine Annäherung an Ernst Blochs Philosophie der Musik
(von Alexander Bertsch)

„Der Klang der Hirtenflöte, der Panflöte, der Syrinx bei den Griechen (was überall dasselbe bedeutet), soll die ferne Geliebte erreichen. So beginnt Musik sehnsüchtig und bereits durchaus als Ruf ins Entbehrte. Unter den Indianern des Felsgebirges ist noch heute dieser Glaube verbreitet: Der junge Indianer geht hinaus in die Ebene und klagt auf der Panflöte seine Liebe; das Mädchen soll dann weinen, wie weit sie auch entfernt sei. Die Panflöte hat es am Ende weit gebracht, sie ist der Urvorfahr der Orgel, doch weit mehr: sie ist die Geburtsstätte der Musik als eines menschlichen Ausdrucks, tönenden Wunschtraums“.

So schreibt Ernst Bloch im dritten Band seines Hauptwerkes „Das Prinzip Hoffnung“ in dem Kapitel *Überschreitung in der Musik*. Die Musik als Ruf, der etwas schmerzlich Vermisstes herbeilocken soll. In den Tönen klingt eine Hoffnung mit, eine Erwartung, dass etwas eintreffen möge. Bei aller Klage ist stets die Hoffnung mit im Spiel – für Bloch eine den Menschen antreibende Kraft. Und in der Musik wird seiner Meinung nach auf etwas verwiesen, wo der Mensch noch nicht angekommen ist: In Tönen und Klängen kommt es zu einer sinnlichen Manifestation des Utopischen, in der Musik wird etwas ausgedrückt, das im Menschen noch stumm ist und auf eine Verwirklichung hofft. Hoffnung und Musik werden so zusammengeführt und miteinander verwoben. Schon in seinem Frühwerk klingen diese Gedanken an und beschäftigen ihn sein Leben lang. Diesen Gedankengängen und Reflexionen wollen wir ein wenig nachgehen.

Während sich Bloch 1961 mit seiner Frau Karola auf einer Reise nach Bayreuth und München befindet, wird in Berlin die Mauer gebaut: Er kehrt nicht in die DDR zurück. In Tübingen erhält er eine Gastprofessur. Zwölf Jahre zuvor, 1949, war er aus dem Exil in den USA nach Leipzig übersiedelt, wo man ihm, bei dessen Philosophie der Marxismus eine wesentliche Grundlage bildete, eine Professur angeboten hatte.

Doch Blochs Interpretation des Marxismus und die ideologisch fixierte Parteilinie konnten auf die Dauer nicht zusammenkommen. Seine unorthodoxe Auslegung der Marxschen Lehre brachte ihn bald in Schwierigkeiten mit den Machthabern in der DDR. Auch bezog er beispielsweise nach dem Ungarn-Aufstand 1956 eine deutliche Position gegen die Politik der SED. Dies führte schließlich zu seiner Zwangsemeritierung und zu einem Veröffentlichungsverbot.

In seiner ersten Vorlesung, die Ernst Bloch 1961 in Tübingen hält, stellt er die Frage: Kann Hoffnung enttäuscht werden? Und er antwortet darauf: „Nun, sie kann und wird enttäuscht werden, ja sie muss es, sogar bei ihrer Ehre; sonst wäre sie ja keine Hoffnung, sondern bloße Zuversicht. Der Weltprozess ist noch nirgends gewonnen, doch freilich auch: er ist noch nirgends vereitelt, und die Menschen können auf der Erde die Weichensteller seines noch nicht zum Heil, aber auch noch nicht zum Unheil entschiedenen Wegs sein“.

Für Bloch ist es immer wichtig gewesen, dass seine Konzeption der Hoffnung ebenso weit von ‚ruchlosem Optimismus‘ entfernt ist wie von pessimistischer Selbstaufgabe. Hoffnung ist für ihn eine menschliche Grundstimmung, ein Ausgangspunkt aller Wünsche und Erwartungen, die dem Leben nicht nur einen Sinn geben, sondern auch existenzertreuend sein können.

Zunächst ein kleiner Exkurs zur Musik in der Philosophie.

Schon immer war die Musik ein Gegenstand philosophischer Reflexion. Angefangen bei den griechischen Denkern wie Pythagoras oder Platon. Pythagoras hat angeblich die Lehre von der Sphärenharmonie begründet. Die Pythagoreer vertreten die Auffassung, dass der Kosmos nach Zahlen geordnet sei, und die Musik sei auf bestimmte Abstandsproportionen der Töne zurückzuführen, die in diesem Sinne gar nicht hörbar sind, sondern lediglich als mathema-

tische Struktur verstanden werden. Den Planeten auf ihren Umlaufbahnen werden Töne zugeordnet, die wiederum ganz bestimmte Strukturen ergeben. In der Zeit der Renaissance wird beispielsweise von Johannes Kepler (1571-1630) diese Auffassung eines harmonisch geordneten Kosmos wieder aufgegriffen. Bei Platon (427-347) wird der Einfluss der Musik auf die menschliche Psyche reflektiert. Er glaubt eine Analogie zwischen den Bewegungen der Töne und denen der Seele zu erkennen. Überlegungen zu einem Zusammenhang von Musik und Ethik werden angestellt, außerdem stellt er kunst-theoretische Betrachtungen an, die danach von Aristoteles aufgegriffen und weitergeführt werden. Bei dem Neuplatoniker Plotin (204-270) ging es um eine Metaphysik des Schönen. Plotin wandte sich gegen die pythagoreische Tradition, indem er das Schöne nicht in der Zahl, im Maß oder in der Symmetrie erkannte, sondern als ‚Hervorleuchten‘ der Idee aus der Erscheinung.

All diese Überlegungen wirkten in die mittelalterliche Musikästhetik hinein, bis in die Neuzeit. Plotins Gedanke wurde in dem Begriff der ‚claritas‘ des Thomas von Aquin wieder aufgegriffen: das ‚Hervorleuchten‘, das Thomas zu den Definitionsmerkmalen des Schönen zählte; oder später bei Hegel, der das Schöne als „sinnliches Scheinen der Idee“ bezeichnete (eine Variante der ursprünglichen Formulierung Plotins).

Bei Kants „Kritik der Urteilskraft“ (1788) handelt es sich um eine Theorie der ästhetischen Erfahrung. Kants Thema war, wie Carl Dahlhaus schreibt, „die Struktur einer Wahrnehmung, aus der das Urteil, etwas sei ‚schön‘, resultiert“. In der „Analytik des Schönen“ spricht Kant unter anderem von der *Qualität* als Leitfaden einer der Urteilsfunktionen: das daraus resultierende ästhetische Urteil ist Ausdruck eines *interesselosen Wohlgefallens* (autonomes Urteil). Kant hat über Musik gar keine bahnbrechenden Äußerungen gemacht; er sagte unter anderem, Musik sei ‚bloßes Spiel der Empfindungen‘ und ‚mehr Genuss als Kultur‘. Aber seine Auffassung von einer *rein* ästhetischen Erfahrung, „aus der er begriffliche Urteile, moralische *Interessen* und praktische Zwecke und Funktionen ausschloss“ (Dahlhaus), spielt eine große Rolle für die künftige Musik-Philosophie. Dies soll auch noch einmal deutlich machen, dass oft allgemeine Überlegungen zur Ästhetik, in denen es nicht oder nicht primär um Musik ging, später in die musikästhetischen Betrachtungen anderer Denker Eingang gefunden haben. Bei Schelling, Schopenhauer und Nietzsche erscheint die Musik als *Organon* (d.i. als Mittel zur Wahrheitserkenntnis) für die Philosophie. Für Schopenhauer nimmt die Musik eine Sonderstellung unter allen Künsten ein: in der Musik erkenne man nicht die Nachbildung einer Idee, aber sie wirke stark auf das Innerste des Menschen ein, denn sie sei das unmittelbare Abbild des Willens. Natur und Musik seien Erscheinungsformen des einen unendlichen Weltwillens. Dennoch bedeutet die Musik hier keine Erlösung aus der Misere Welt, sondern nur ein schöner Trost, etwas Vorübergehendes.

Auch Komponisten selbst werden natürlich von den Auffassungen der Philosophen angesprochen und beeinflusst. Um nur ein Beispiel zu nennen: Ludwig van Beethoven hat sich in besonderem Maße von den Überlegungen Schellings angesprochen gefühlt, wie Berbeli Wanning in ihrem Essay über Schellings musikästhetische Reflexionen schreibt: „Insbesondere die Idee von der Kunst als eine Form der Offenbarung des Absoluten beeinflusst Beethovens Denken wie seine Musik. Mit Schelling teilt er die Überzeugung von der kommunikativen Funktion der Musik, die als ewige Botschaft von der Unendlichkeit kündigt, welche zur Versöhnung mit dem Endlichen strebt“. Überhaupt nimmt Schelling mit seiner besonderen Würdigung der Musik innerhalb der Geschichte der Musikästhetik eine herausragende Position ein, und seine musikphilosophischen und natürlich auch allgemein-philosophischen Reflexionen beeinflussen auch noch den jungen Studenten Ernst Bloch, der 1905 in München ein Philosophiestudium begonnen hat, 1906 nach Würzburg wechselt und dazu die Fächer Musik und Physik belegt. Um ein Beispiel in diesem Zusammenhang zu erwähnen: Auf eine wichtige Frage in einem Schelling-Zitat wird sich Bloch immer wieder beziehen: (Schelling) „*Weit entfernt also, dass der Mensch und sein Tun die Welt begreiflich*

mache, ist er selbst das Unbegreiflichste ... Gerade Er, der Mensch, treibt mich zur letzten, verzweiflungsvollen Frage: warum ist überhaupt etwas? Warum ist nicht nichts?“

Die Unlösbarkeit solcher Fragen wird Bloch später einmal damit beantworten: es handele sich um in sich selbst wiederhallende Fragen.

Nach unserem minimalistischen Streifzug durch die Philosophiegeschichte, der sich notgedrungenenmaßen nur um einige wenige Namen kümmerte, wollen wir uns nun dem 1885 in Ludwigshafen geborenen Ernst Bloch zuwenden, in dessen philosophischem Werk die Musik eine herausragende Rolle spielt. (Ähnlich gewichtig, im 20. Jahrhundert, nur noch bei Th. W. Adorno).

Ich möchte nach ein paar allgemeinen Hinweisen zu Ernst Blochs Philosophie vor allem folgende Werke einbeziehen: „Geist der Utopie“ (1918/1923), darin etwas zu einzelnen Kapiteln seiner *Philosophie der Musik*, sowie ein paar Bemerkungen zu „Erbschaft dieser Zeit“ (1935) und vor allem einen Abschnitt aus dem dritten Band seines Hauptwerks „Das Prinzip Hoffnung“: *Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik*.

Gleichzeitig möchte ich auf einzelne musikalische Werke eingehen, die von Bloch an diesen Stellen angeführt und erläutert werden, um an ihnen seinen Überlegungen und Ausführungen nachzugehen. Wie gelingt es ihm, aus dem Kontext eines musikalischen Werkes eine Verbindung zu seinen philosophischen Grundgedanken herzustellen? Oder anders gefragt: Inwieweit kann man aus einem musikalischen Entwicklungsgang, aus dem Gestus einer Melodie oder eines Themas, aus *Tongebilden* philosophische Gedanken zur Utopie ableiten?

Möchte man zunächst Blochs philosophischen Grundansatz erläutern, könnten diese drei häufig zitierten Sätze am Anfang stehen:

Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.

„*Ich bin an mir*“, schreibt er in „Geist der Utopie“. Alles Philosophieren beginnt bei uns selbst. In der direkten Wahrnehmung unseres ureigensten Daseins. Die Gewissheit unseres Selbstseins und unserer Existenz löst immer wieder jenes Staunen aus, das schon bei den frühen griechischen Denkern der Anfang allen Philosophierens war.

„*Aber ich habe mich nicht*“: dieser zweite Satz bedeutet, dass ich dieses *Ich bin* oder *Ich bin an mir* nie ganz begreifen kann. Ich werde immer wieder auf die Grundfragen zurückgeworfen, mit denen Bloch sein „Prinzip Hoffnung“ beginnt: *Wer sind wir? Wo kommen wir her? Wohin gehen wir?*

Der dritte Satz, „*Darum werden wir erst*“, hat mit Blochs Konzeption des *Noch-nicht-Bewussten* zu tun. In diesem *Darum werden wir erst* liegt, wie Schmied-Kowarzik schreibt, „die ureigenste Entdeckung Blochs: die utopisch und hoffend ausgreifende Wendung auf das Noch-nicht des Künftigen voraus. So heißt es in „Geist der Utopie“ (S.242):

So öffnet sich überall dort, wo neues Leben beginnt, jenes offene Fragen, Schäumen, verhüllte Enthüllen als der Erwartungszustand des Heraufkommens überhaupt ... Vor allem in Tagen der Erwartung, wo das Kommende selber ins Jetzt einrückt, in der Gewalt des Glücks, am stärksten in der Musik, die von Anfang bis Ende unsere seelische Existenz zum Ziel hat und ihr das Wort gebären will ...“

Ein ‚Sein zur Zukunft‘ in einer ‚Wir-Welt‘ (kein ‚Sein zum Tode‘, wie Heidegger es formuliert hat). *Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.* Im dritten Satz wechselt er plötzlich von ‚ich‘ zu ‚wir‘. Diese ‚Wir-Welt‘ ist ihm vor allem wichtig: in ihr begegnen wir uns, finden uns selbst und erkennen einen Sinn, öffnen uns dem Zukünftigen, haben das Utopische im Visier – und in der Musik klingt es an, die Musik, die von Bloch einmal als *Vorschein der Zukunft* bezeichnet wird.

Ernst Bloch hat eine umfassende philosophische Interpretation des utopischen Denkens als einer anthropologisch begründeten Geisteshaltung versucht. Gemeinsam mit Hegel vertritt Bloch die Auffassung, dass die Welt einen sinnvollen Entwicklungsgang darstellt, aber im Gegensatz zu Hegel ist er der Meinung, dass noch nicht aller Tage Abend ist, das heißt: die

positiven Möglichkeiten seien noch nicht „herausgebracht“. Das *Noch-Nicht* ist ein grundlegender Begriff seiner Philosophie.

Diese Philosophie des Noch-Nicht-Seins hat etwas mit dem *Dunkel des gelebten Augenblicks* zu tun. Der gelebte Augenblick ist dunkel aufgrund seiner Unmittelbarkeit – es ist die Dunkelheit des Augenblicks, in dem ich jetzt stehe. „Die Aufgabe ist es, das Unmittelbare zu vermitteln durch Vergegenständlichung“, schreibt Walter Schulz. „Alles Vergegenständlichte, wie es noch in der Vergangenheit geschah, hat jedoch den wahren Kern noch nicht herausgebracht“. Bloch bedient sich oft solcher Bilder, spricht hier von Schale und Kern. Der Kern ist noch verborgen, und es kommt darauf an, immer wieder den Kern herauszulösen, ein Unterfangen, das immer wieder von Neuem begonnen werden muss. Solange noch das *Dunkel des gelebten Augenblicks* vorhanden ist, haben wir Zukunft und werden von der Hoffnung bestimmt. In jeder Sekunde eines Jetzt pulsiert etwas, das uns auf etwas Kommen-des, Zukünftiges verweist. Doch dieses Zukünftige ist nicht konstruierbar, es ist offen. Um es noch einmal zu bekräftigen, weil seine Gegner immer damit argumentiert haben: für Bloch hat die Utopie nichts mit hohlen Spekulationen oder mit Wolkenkuckucksheimen zu tun. Ihm kommt es darauf an zu zeigen, dass der Mensch ohne die Erwartung einer Zukunft weder denken noch handeln kann. „Ohne die objektive Möglichkeit zu einer humanen utopischen Welt und ohne unser subjektives Hoffen auf sie gäbe es keine Veränderung in der Welt, alles bliebe, wie es immer gewesen ist“, so Uwe Opolka.

Wenden wir uns nun dem Kapitel *Philosophie der Musik* zu, das einen breiten Raum in seinem Frühwerk „Geist der Utopie“ einnimmt. Es entsteht in den Jahren 1915-1917, wird 1918 in München veröffentlicht. 1917 reist der überzeugte Pazifist Bloch, dem von Anfang an jede Kriegsverherrlichung ein Gräuel war, mit seiner ersten Frau Else von Stritzky in die Schweiz nach Bern. Er kehrt erst 1919 nach Deutschland zurück. In „Geist der Utopie“ taucht wenig von dem Tod auf den europäischen Schlachtfeldern auf, vom Gaskrieg, von den entsetzlichen Materialschlachten oder vom Tod in den Schützengräben. Für Bloch geht es in dem Buch um eine entscheidende Frage, wie Schmied-Kowarzik schreibt: „... die existentielle Selbstfindung, die Findung des Standortes, von dem wieder erneut begonnen werden kann, zu den großen Hoffnungen der Menschheit aufzubrechen, wenn der herrschende Wahnsinn erst einmal vorbei ist“.

Francesca Vidal führt dazu aus, dass „Geist der Utopie“ ein „... in politischer Absicht geschriebenes Buch“ sei, „zu dessen Verfassung sich Bloch durch den Weltkrieg, die russische Oktoberrevolution und durch seine Beziehung zur expressionistischen Bewegung gedrängt gefühlt hatte. Geist wird hier zum Inbegriff des Hinausdenkens aus bedrängter Gegenwart“.

Dass dieses Buch, das bereits viel von dem enthält, was Bloch später in „Das Prinzip Hoffnung“ und anderen Werken darstellen und ausweiten wird, erscheinen kann, verdankt er vor allem der begeisterten Zustimmung des Dirigenten Otto Klemperer, der sich in besonderer Weise davon angesprochen fühlt. Nahezu 150 Seiten haben mit Musik zu tun, beleuchten sie in den verschiedensten Facetten.

Ein Zitat aus einem Abschnitt mit der Überschrift TRAUM des Kapitels „Philosophie der Musik“

Wir hören nur uns.

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

Die Musik beginnt als Traum. Im Traum schwingt der Ton in uns selbst, wir hören ihn in uns, wie ein Feuer, wie eine Urgewalt weist er uns einen Weg, teilt sich uns unmittelbar mit: Wir reagieren auf ihn. Wir haben keine andere Wahl, der Weg ist uns vorgegeben.

Zu Beginn des Kapitels „Zur Geschichte der Musik“ fragt er dann: *Wie hören wir uns zuerst?* Und er antwortet: *Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.* Es folgen Ausführungen zu den Anfängen der abendländischen Musik, ihrer Entwicklung durch die Jahrhunderte, über das „handwerkliche Nacheinander“ in der Musik, über „soziologische Zusammenhänge“ – und in diesem Unterkapitel innerhalb seiner „Philosophie der Musik“ bringt Bloch bei Nietzsche auch die Utopie ins Spiel, allerdings als Gegenpol zu jenem. Zunächst spricht er von einer *historischen Ungleichzeitigkeit der Musik*, indem er unter anderem die Richtigkeit von Nietzsches Behauptungen unterstreicht, dass die kompositorischen Höhe- und Glanzpunkte oftmals erst später gesetzt worden seien: Mozart habe erst das Zeitalter Ludwigs XIV., die Kunst Racines oder Claude Lorrains vergoldet, erst in Beethovens und Rossinis Musik habe sich das achtzehnte Jahrhundert mit seiner Schwärmerei, seinen zerbrochenen Idealen und dem flüchtigen Glück vollendet. Aber er wirft Nietzsche vor, dass er sich allzu historisch auf die Vergangenheit bezieht, *statt sie von der Zukunft her zu erleuchten: als Geist utopischen Grades.*

Die Kritik kann damals mit diesem stark von der expressionistischen Sprache beeinflussten Stil nicht allzu viel anfangen. Das sei wissenschaftlich ungenau, nicht systematisch, weise keine Analysen auf. Andere unterstellen religiösen Mystizismus und ähnliches. Lassen wir Blochs Schüler Eberhard Braun zu Wort kommen, der in seinem Buch „*Grundrisse einer besseren Welt*“ – ‚Beiträge zur politischen Philosophie der Hoffnung‘ (1997) schreibt: „Wie der einsame obsessiv antiakademische Querdenker gibt der eigenwillige expressionistische Mystiker innerhalb der Hierarchie der Künste der Musik den Vorrang. In ihr löst der Schein des Äußeren sich auf, Musik ist lautere Innwendigkeit ohne Schale. Musik wird zentrales Thema, weil sie nicht allein metaphysisch, sondern überdies utopisch geladen ist. Man bedenke, die Frage hat zwar eine Gestalt, ist aber systematisch nicht konstruierbar. Sie betrifft das asystematische Mystische, das Dunkel des gerade gelebten Augenblicks“. (Das ‚asystematische Mystische‘ wäre etwas Dunkles, Geheimnisvolles, das in diesem Augenblick für uns nicht einzuordnen ist).

Es liegt ein antizipierendes Element in der Musik, das uns auf etwas Zukünftiges verweist. Es erklingt etwas, das uns wie ein Aufleuchten eines noch fernen Reiches erscheint. Häufig kommt ein eschatologisches Moment in diesen Formulierungen zum Ausdruck. Bloch recurriert immer wieder auf Begriffe aus der christlichen Religion, was manche Theologen für ein Zeichen der Nähe zum Christentum halten (was aber nicht der Fall ist). Ein weiterer Begriff taucht in diesem Frühwerk auf, der viel später, auch am Ende von „Das Prinzip Hoffnung“ stehen wird: der Begriff *Heimat*, bei Bloch verstanden als ein Ort von utopischer Dimension, ein Ort, *worin noch niemand war.*

Hier nun, in „Geist der Utopie“ erscheint das eschatologisch ‚Heimat‘ suchende Ich gleichsam vierfach gestuft. Bei diesen Überlegungen taucht immer wieder der Begriff ‚Kontrapunkt‘ auf. Bei Bloch wird dieser Begriff viel umfassender verwendet. Bei ihm bedeutet er nicht einfach nur ‚Gegenstimme‘, sondern er bildet ein musikalisches Prinzip, das in seinem Kern auf etwas außerhalb seiner selbst verweist, also nicht etwa ein bloß mechanisches Setzen von Tönen, sondern dieser Kontrapunkt deutet, so wie Bloch das versteht, auf etwas Zukünftiges hin. Es wäre auch nicht fernliegend, wenn man Stimme und Gegenstimme in einem dialektischen Spannungsverhältnis denkt, denn das würde bedeuten, dass daraus wieder etwas Neues entstehen könnte. Man kann Blochs philosophisches Hauptanliegen, also dem ‚Geist der Utopie‘ nachzuspüren, so wie er das einmal auch ausgeführt hat, als einen ‚cantus firmus‘, einen unveränderlichen, festen Gesang bezeichnen, um den sich kontrapunktisch seine philosophischen Motive gruppieren, wobei die Gegenstimmen als emanzipatorisch eigenständige Elemente verstanden werden.

Bloch sagt nun, dass die „vier großen Weisen Kontrapunkt zu haben ... eine gegenständliche Beziehung zu ethischen Tatbeständen“ besitzen.

„Es gibt also vier große Hierarchien, Kontrapunkt zu haben, und diese besitzen eine konstitutive, wengleich zu hörend, schöpferisch zu ergänzende, also nicht einfach direkte und sprunglos demonstrierbare Beziehung zu den metaphysisch-ethischen Ichsphären“.

Und dann folgt die Aufzählung jener besonderen, großen Kontrapunkte, in Blochs Augen die Komponisten, die nicht nur ihrer Zeit voraus sind, sondern die in besonderem Maße auf ein ‚Reich‘ verweisen, in dem der Mensch noch nicht angekommen ist; sie sind ‚konstitutiv‘, d.h. sie deuten hinaus, sie ermöglichen einen Blick auf etwas.

Mozart sei *griechisch*, ein *kleines weltliches Ich*, der *attische Kontrapunkt*. Bloch macht das fest an der Leichtigkeit, die weder mit Verspieltheit noch mit Oberflächlichkeit zu tun hat, der *heidnischen Freude*, der *spielförmigen Stufe des Ich*. Man könnte hier versucht sein zu ergründen, inwieweit das damalige (1918!) Mozart-Bild hereinspielt, oder jenes von Bach, Beethoven und anderen. Aber dies würde jetzt den Rahmen unserer Ausführungen sprengen. Bach, so sagt er, sei *mittelalterlich*, *gibt das kleine geistliche Ich, kräftig und heilig geschlossen aufgebaut, ein Rubinglas von Musik, der architektonische Kontrapunkt; erfüllt von der Liebe und Hoffnung, ... von der gesühnten Seele Adams, mithin die glaubensförmige Stufe des Ich*.

Anfangen von der frühen Mehrstimmigkeit läuft bei Bach die gesamte Entwicklung zusammen: über die verschiedenen Schulen, über die großen Entwicklungen der polyphonen Techniken bei den Niederländern, über die Konzertpraxis der Italiener, um nur ein paar Beispiele zu nennen, all dies führt bei Bach zu einer großen Synthese, die aber eben nicht nur als großer Abschluss eines langen musikalischen Weges gesehen werden darf, sondern als wieder in die Zukunft weisend, sowohl was die polyphonen Techniken betrifft, als auch die kühne Harmonik.

An dritter Stelle nennt Bloch Beethoven und Wagner: sie seien *ausgebrochen, beschwörend*: sie führen in das *große weltliche, luziferische Ich*, sie seien *sucherisch, aufständig ... voll von kämpferischen Ahnungen eines höheren Lebens, unterwegs auf einem namenlosen Entdeckungszug ... sie sind die Meister des dramatischen Kontrapunkts und des Sturms auf den inneren, letzten Himmel*.

Das, was noch nicht erreicht ist, was, wie Bloch sagt, *noch aussteht*, wäre viertens das *große geistliche Ich, die oberen Stufen des Menschseins, die völlig angelangte Musik wird die Kunst der späten Reichszeit sein*. Dieses Reich ist *noch nicht* erreicht. Aber es muss als ein Ziel wirken, das am Horizont erscheint, eschatologisch gesehen eine ins Positive gewendete Apokalypse – und alles, was uns vorwärtsdrängt, sollte uns auf das Kommen dieses Reichs verweisen.

All diesen Gedanken geht eine intensive Beschäftigung mit Komponisten und ihren Werken voraus.

Greifen wir einmal eine Stelle heraus, um zu zeigen, wie Bloch ein solches Musikstück in seine Überlegungen einbezieht, an ihm seine Gedanken entwickelt, und, sagen wir es ganz deutlich, seine persönlichen Reflexionen anschließt. Insgesamt muss man vielleicht überhaupt sagen, dass diese Gedanken ja nicht im Notentext zu finden sind. Aber diese Musik ist in der Lage, durch ihr Erklingen, durch ihre Tondauern und Tonhöhen, durch ihren musikalischen Entwicklungsgang solche Gedanken anzuregen, hervorzurufen, auf den Weg zu bringen.

Mozart, schreibt er in „Geist der Utopie“, *ist das Haupt dieser glänzenden Reihe. Er vermag leicht, geschlossen zu singen. Darin weiß er von sich, von uns, soweit wir darin erreichbar sind, ganz einzig zu sprechen*.

Es geht hier nun um die entscheidende Szene in der „Zauberflöte“: Die Szene der Feuer- und Wasserprobe bildet den äußeren und inneren Höhepunkt der Oper. Zuvor ist die verzweifelte Pamina von den drei Knaben auf die Straße der Hoffnung zurückgeführt worden – kurze Zeit später werden die drei Knaben auch den vorübergehend suizidgefährdeten Papageno auf hoffnungsvollere Pfade zurückleiten.

Tamino, der inzwischen alle Prüfungen bestanden hat, wird zusammen mit Pamina die schwerste und wichtigste Aufgabe angehen, um sich als würdig zu erweisen, in den Kreis der Eingeweihten des Tempels aufgenommen zu werden. Tamino gelangt, mit Pamina vereint, sicher durch die reinigenden Elemente Feuer und Wasser und durch die Überwindung des Todesschreckens gelingt es ihnen in das Lichtreich zu gelangen.

Vor dem Eingang wachen zwei geharnischte Männer, denen der Librettist Emanuel Schikaneder Worte aus dem Sethosroman von Jean Terrasson in den Mund legt:

Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerde,
wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erde.

Diese Stelle erreicht in der Komposition Mozarts eine besondere Aussagekraft: Er verwendet hier die polyphone Technik der Bachschen Tradition, ein Fugato in c-Moll, (es beginnt wie eine Fuge, die aber schließlich abbricht und nicht zu Ende geführt wird), also ein kontrapunktischer Satz, der nach sechs feierlich-düster klingenden Takten beginnt. Für die beiden Geharnischten verwendet Mozart eine Lutherische Choralmelodie („Ach Gott, vom Himmel sieh darein“) als cantus firmus (fester Gesang ...). Die Männerstimmen (Tenor und Bass) singen im Oktavabstand. Mit diesen Stimmen (colla voce) spielen noch einige Blasinstrumente, und die Streicher entwickeln ihr polyphones Spiel mit zwei Kontrapunkten: der eine ist ein sog. Seufzermotiv (erkl.), der andere besteht aus gleich- und durchlaufenden Stakkato-Achteln. Das Ganze wird auch ‚figurierter Choral‘ genannt. Auf jeden Fall zeigen alle Stimmen, der cantus firmus der Geharnischten und die Figuration in den Instrumenten eine gewisse Unerbittlichkeit, einen Ernst und eine Tiefe, die eigentlich über den sonst eher heiteren Singspielcharakter weit hinausgehen. In der Oper wird ohnehin immer wieder an freimaurerische Rituale und auch Ideale erinnert (auch Mozart und Schikaneder waren Mitglied einer Loge); der Gedanke einer Höherentwicklung des Menschen, die Idee der Humanität, durch entsprechendes Verhalten und An-sich-Arbeiten Tugend und Weisheit zu erlangen, und Bloch würde hier wieder sagen: Der Kern ist noch nicht herausgebracht – es ist noch nicht aller Tage Abend.

HB 1 (Gesang der Geharnischten)

Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerde,
wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erde.
Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann,
schwingt er sich von der Erde himmelan;
erleuchtet wird er dann im Stande sein,
sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.

Lassen wir Bloch selbst mit einem Zitat aus „Geist der Utopie“ zu Wort kommen: (S.69) „... *Gewiss doch, es gibt Stellen, die man nicht vergisst ... der fugierte Satz und wie sich darüber der steinerne cantus firmus der beiden geharnischten Männer vor dem Tempeltor gleich einem Tauf- und Prägesiegel aufgerichtet erhebt; diese beiden gewaltigen Tongestalten aus der Zauberflöte sind ein zweites Gesicht, sie zerreißen den Teppich gleich einer ungeheuren, starrenden, gorgonischen Vision, die sich ihrer erinnert über allem Spielerischen, Spielmäßigen ... der sonstigen reinen Form*“.

Es wird also in Tönen auf etwas verwiesen, auf ein zukünftiges Reich, auf etwas, das sich verwirklichen möchte. Nicht von ungefähr hat es diese Stelle Bloch besonders angetan. Aus der Reihe der in „Geist der Utopie“ erwähnten und mehr oder weniger ausführlich gewürdigten Komponisten soll noch Richard Wagner und seine Oper *Tristan und Isolde* erwähnt werden.

Bloch schreibt: (S.109) „*Tristan und Isolde sind dem lauten Tag entronnen, handeln nicht. Es ist unser eigenes tiefinneres Träumen, dort zu finden, wo die Worte und Schritte nicht mehr*

eilen. Wir sind es, die mitgehen, wir trüben uns chromatisch, wir bewegen uns in Sehnsucht und schwimmen dem Traum entgegen, der in der vorrückenden Nacht sich bildet.

Das ist schon im Vorspiel zu sehen, wie es zeitlos entführt. Denn es spinnt nur das eine geschichtslose, abstrakte Sehnsuchtsmotiv, völlig berührungslos, freischwebend, jedoch bereit, zu fallen und sich zu verkörpern. Sein Ort wird hell, aber gleich dahinter wieder bleibt alles fern und ruhig. Der erste Akt ladet, er führt die beiden Menschen vom Tag hinweg“.

Was geschieht musikalisch im Vorspiel?

Zu Beginn, nach einem Sextsprung aufwärts und einer kleinen Sekunde abwärts hören wir einen Akkord, der so konstruiert ist, dass er von Anfang an einen Eigenwert erhält, d.h. wenn man lange genug in diesen Zusammenklang hineinhört, verliert er scheinbar seine Bindungen an eine bestimmte Tonart, er verselbständigt sich, als hätte er seinen Ausgangspunkt, nämlich den Grundton (in a-Moll) verloren.

HB 2a (Tristan-Akkord)

Dieses Motiv, das als Leidensmotiv bezeichnet worden ist, wiederholt sich mehrmals, geht in das Verhängnismotiv über und wird durch die besondere Technik Wagners zu einem stetigen melodischen Kreisen gebracht, durch chromatische Rückungen und Modulationen immerzu fortbewegt – die Musik spiegelt die Unmöglichkeit der Erlösung im irdischen Dasein, der Grundton hat sich verflüchtigt, die melodische Entwicklung hat ihn in Vergessenheit geraten lassen.

Diese Chromatik also und die kühne Harmonik führen die Melodie immer weiter, erhalten die Spannung aufrecht, lassen keine Unterbrechungen zu, und nicht zuletzt durch Wagners besondere ‚*Kunst des Übergangs*‘, die jede Reibung und Schroffheit zu vermeiden sucht, entsteht jene sich immer weiter spinnende *unendliche Melodie*.

Dies alles gilt für die gesamte Komposition. Wagner, der die Handlung ganz auf den tragischen Grundton abstimmte, hat sich während seines Schweizer Exils mit Schopenhauer beschäftigt. Dessen Auffassung von der „Verneinung des Willens zum Leben als die einzigste, endliche Erlösung“ soll hier zum Tragen kommen – in der Musik die Verschmelzung der beiden Hauptmotive: des Liebesmotivs und des Motivs der Todessehnsucht. Erst im Tod finden die Liebenden zusammen, losgelöst von allem Irdischen.

HB 2b (Wagner, ein Teil des Tristan-Vorspiels)

Bloch wird hier, nicht auf den Spuren Schopenhauers, das eschatologisch Heimat suchende Ich vielleicht doch vermissen.

Ein paar Textstellen hierzu: „... *wenn anders auch dieses, wo man niemals war, Heimat sein kann, nur ein zeitlicher Anblick, eine zeitliche Distrahierung dessen, was ewig geschieht, im Überzeitlichen, Mythischen der Liebe geschieht. Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts, schließlich auch im ersten und vollkommen in den beiden letzten Akten erkennbar, und nichts erklingt als die Musik dieses Schreitens und schließlichen Entschwindens*“. Oder an anderer Stelle: „*Denn niemals sonst war die Musik so sehr dazu geschaffen, die ganze Nacht zu tragen, als einen Zustand und Begriff, wie er sich durch das ganze Werk hinzieht und die eigentliche Terminologie Tristans bildet*“.

„... *die Nacht, in der Tristan war, hat kein Morgen mehr*“, schreibt Bloch ein paar Abschnitte später.

Es wird deutlich: Bloch fühlt sich von dieser Musik, dieser Thematik sehr angezogen, berührt; das spürt man unmittelbar bei der Lektüre dieser Zeilen. Doch, wie man an diesen Sätzen zeigen konnte, nicht alles fügt sich nahtlos in seine Philosophie der Hoffnung ein.

Bloch, der Wagner-Verehrer und Bayreuth-Pilger kann aber auch ganz anders über Wagner schreiben. Und damit kommen wir kurz zu einem anderen Werk Blochs, das 1935 in Zürich erschienen ist, nämlich „*Erbschaft dieser Zeit*“, eine Sammlung, ein Kaleidoskop von Aufsätzen, Essays, in denen Bloch die heraufdämmernde Katastrophe des Faschismus

beschreibt, hellseherisch vorausahnt, vielleicht auch schon unter dem Eindruck der sich abzeichnenden, immer deutlicher werdenden Verbindung von Wahnfried und Hitler. Bis in kleinste Details hinein beleuchtet Bloch diese ‚Beschädigung‘ des Klein- und Großbürgertums.

Einer dieser Aufsätze ist mit der Überschrift versehen: RETTUNG WAGNERS DURCH SURREALISTISCHE KOLPORTAGE (1929)

„...Karl May und Richard Wagner schütteln sich die Hand. Ein Wort zuvor, damit der Händedruck nicht zu früh stimme... Wagner ist eine Verlegenheit, das ist ja klar, aber Ironie an ihr ist billig, unverschämt und hilflos, wird nirgends gemeint. Und Karl May, an sich schon einer der spannendsten, buntesten Erzähler, steht gut für ‚Jahrmarkt‘, ‚Kolportage‘, für Wesen also, deren Improvisation und Grelle man wichtig, fast ernst zu nehmen hat.

„Rettung“ Wagners durch Karl May bedeutet also keinen Witz auf einem Leichenschmaus, sondern ein lebendiges Stück. Manch surrealistischer Versuch sieht ja die ‚gute Stube‘, den ‚grandiosen Salon‘ des 19. Jahrhunderts auf dem Jahrmarkt: kurz, hier ist eine Zuspitzung fälliger Tendenzen. Wagner in Kolportage ist die Übertragung der genialsten Fragwürdigkeit auf die Ebene einer heutigen Frage. (S.372).

Man kann das also auch aus einem ganz anderen Blickwinkel sehen: Wagner bedient in gewisser Weise das *gesunde Volksempfinden*; Das Rheingold im Zusammenhang mit dem Streben des wirtschaftlich unzufriedenen Kleinbürgers, die große Liebe und die Entsagung als Reaktion auf eine triebfeindliche Sexualmoral der Gesellschaft: der Liebestod als einzig möglich erscheinende Erlösung aus dem Dilemma von Triebstruktur und Gesellschaft einerseits, und andererseits einem Sich-Hinausträumen in eine andere Welt, in der Zuwendung und Hingabe einen Platz haben. Wagner bedient dies alles vortrefflich. Bloch entlarvt diese Mischung von Mythos und Kolportage, das geschickte Vermögen dieses ‚sächsischen Tausendsassas‘, mit seinen Produktionen all diese genannten Sehnsüchte zufrieden zu stellen. Bloch schreibt: *„Waldvöglein singt sein Ansichtspostkartenlied, Siegfried zieht durchs wilde Kurdistan, Berg- und Talbahnmusik klingt unter Walhall, das Vorstadt-kinoplakat reicht mit grellsten Szenen, pastosen Schicksalen auf die Bühne – der Nibelungenfreund merkt die Absicht und ist nicht verstimmt“.*

Bloch hat früh und mit großer Begeisterung Karl May gelesen. Und er durchschaut natürlich die Kunst der Kolportage bei Karl May ebenso wie bei Richard Wagner, dem Komponisten und Textbuchautor, der ein Miteinander von Mythos und Kolportage auf die Bühne zaubert. Doch insgesamt können wir bei Bloch davon ausgehen, dass er dieser Kolportage-Kunst, dem Kitsch, ja, selbst der Trivialmusik nicht so ablehnend gegenübersteht wie beispielsweise Adorno. Für Bloch haben selbst die kleinen Wünsche und Tagträume des Schlagers ein stetiges Hoffen im Kern: auch sie verweisen auf etwas, überschreiten den tristen Alltag. Ein Beispiel zu einem solchen ‚Hoffnungslied‘, allerdings aus der ‚Dreigroschenoper‘, mit der sich Bloch auch in einem Artikel in ‚Erbschaft dieser Zeit‘ auseinandersetzt. Es handelt sich um einen Song, dem er auch an anderer Stelle eine besondere Würdigung zuteilwerden lässt: Das Lied eines kleinen Abwaschmädchens in einer Vier-Penny-Kneipe: Jenny, die Seeräuberbraut.

HB 3 (Seeräuber-Jenny)

Der Komponist Kurt Weill, der hier sehr geschickt Elemente der Jazzmusik, des Schlagers und der Tanzmusik vermischt hat, verwandelt Brechts Text vollends in einen, wie Bloch schreibt, *vielstimmigen Traum*. Wenn es am Ende dieses Songs heißt: *„Und das Schiff mit acht Segeln und mit fünfzig Kanonen wird entschwinden mit mir“*, so wird hier durchaus ein revolutionäres Szenario entworfen. Das Schiff, das hier gekommen ist, hat nicht etwa „den einen“ gebracht, sondern es reißt diesen scheinbar unbedeutenden Menschen, von dem man *„immer noch nicht weiß“*, wer er ist, aus seiner Misere und lässt ihn zu neuen Ufern aufbrechen – der Traum von einer besseren Welt, wo die Menschen noch nicht angekommen sind. Das war es, was für Bloch ein Faszinosum dargestellt hat.

Er schreibt in einem Aufsatz über Kurt Weill: „... *Ein neuer Volksmond bricht durch die Schmachtfetzen am Dienstmädchen- und Ansichtskartenhimmel. In diesem Schmalz hält sich eine unsägliche Theologie; wie lehrreich, sie in Aspik zu setzen. Und hört man nicht Heilsarmeelieder in der Dreigroschenluft um Jenny, den Jesus in der Drehorgel und das Vaterunser als Gassenhauer? ... In diesem Weillschen ‚Gebet einer Jungfrau‘ sind die Fluchtmotive nicht nur sentimental und die ‚Frömmigkeit‘ ist nicht romantisch. Man spürt den unstatistischen Hintergrund der Zeit (1928!) ... Auch das ‚sie wissen immer noch nicht, wer ich bin‘ hätte nicht seine süßen und gefährlichen Hintergründe, wäre kein revolutionärer Zustand in der Welt und der unterdrückte Mensch nicht in jedem Sinn auf dem Marsch, sich zu konkretisieren“.*

Kommen wir nun auf den Teil im dritten Band von „Prinzip Hoffnung“ (1959 bei Suhrkamp erschienen) zu sprechen, wo erneut die Musik eine entscheidende Rolle spielt. Immer wieder ist in dem 3-bändigen Werk von der Musik, von bestimmten Komponisten die Rede. Doch hier, auf den Seiten 1243-1297, auf diesen 54 Seiten, geht Bloch noch einmal auf eine besonders intensive Weise auf die Musik ein.

„Der Ton spricht aus, was im Menschen noch stumm ist“, heißt es im ersten Abschnitt. Im zweiten wird die Geschichte der Nymphe Syrinx erzählt, wie sie Ovid in seinen ‚Metamorphosen‘ dargestellt hat: *„Pan jagte sich mit den Nymphen, stellt einer dieser, der Baumnymphe Syrinx, nach. Sie flieht vor ihm, sieht sich durch einen Fluss gehemmt, fleht die Wellen an, ..., sie zu verwandeln, Pan greift nach ihr, da hält er nur ein Schilfrohr in Händen. Während seiner Klagen um die verlorene Geliebte erzeugt der Windhauch im Röhrchen Töne, deren Wohlklang den Gott ergreift. Pan bricht das Schilf, hier längere, dort kürzere Rohre, verbindet die wohlabgestuften mit Wachs und spielt die ersten Töne, gleich dem Windhauch, doch mit lebendigem Atem und als Klage. Die Panflöte ist so entstanden, das Spiel schafft Pan den Trost einer Vereinigung mit der Nymphe, die verschwunden und doch nicht verschwunden, die als Flötenklang in seinen Händen blieb. Soweit Ovid; Erinnerung an ... Urgeschichte der Musik, als eines Pathos der Vermissung ...“* (S.1245).

In unserem Anfangszitat war von dem „Ruf ins Entbehrte“ die Rede. Und nun wieder ein solches Beispiel einer ‚Vermisung‘, einer ‚Entbehrung‘. In dem Kapitelabschnitt mit der Überschrift „Bizzarrer Held und Nymphe: Symphonie fantastique“ geht es um Hector Berlioz. In diesem programmatischen Werk, das im Dezember 1830 in Paris uraufgeführt wurde, versucht Berlioz, seine leidenschaftliche Liebe zu der englischen Schauspielerin Harriet Smithson in Tönen darzustellen. Der Komponist ist davon überzeugt, dass die Musik selbst nicht imstande ist, die dichterische Idee in allen Details zu schildern. So gibt er seinen Zuhörern ein umfangreiches Programm in die Hände, das sie sozusagen der musikalischen Ausgestaltung unterlegen können. Außerdem ist ein großer Teil des Publikums über diese Beziehung informiert, die damals Stadtgespräch war. Der Komponist hat diese Schauspielerin als Mitglied einer englischen Theatergruppe vor allem als Julia und Ophelia gesehen. Tatsächlich hat er sie 1833, mit Franz Liszt als Trauzeugen, geheiratet. Doch bis dahin ist es ein langer, exaltiert-leidenschaftlicher und auch dornenvoller Weg, dessen Anfangsphase ihren musikalischen Niederschlag in dieser großen, fünfsätzigen Symphonie findet. Berlioz hat das Werk auf einem Leitgedanken, einer „idée fixe“ aufgebaut, ein Leitgedanke also, der in allen Sätzen immer wieder auftaucht und der einerseits die Geliebte selbst und andererseits eben auch das Bild der Geliebten symbolisiert, wie sie in den Gedanken des Künstlers in bestimmten Zusammenhängen erscheint. Der Künstler hat sich aus Verzweiflung über seine enttäuschte Liebe mit Opium vergiften wollen, doch die Dosis war zu schwach und versetzte ihn in einen Trance- oder Schwebestand, in dem er die abenteuerlichsten Visionen hat. Nur kurz ein paar Andeutungen zum Programm: Mit ‚*Träumereien – Leidenschaften*‘ ist der erste Satz überschrieben. Die frei gestaltete Einleitung zeigt die verschiedenen Stimmungen,

Hoch- und Tiefpunkte seiner Verliebtheit. Dann erklingt im 72. Takt schließlich das Hauptthema, die *idée fixe*, zum ersten Mal.

Der dritte Satz, *Szene auf dem Lande*, beginnt mit einem Zwiegespräch zweier Hirten, ein Englischhorn und eine Oboe, plötzlich erscheint die Geliebte wieder in der *idée fixe*, sie erregt und verwirrt ihn. Schließlich nimmt einer der Hirten wieder die Anfangsmelodie auf, der andere antwortet nicht mehr, fernes Donnerrollen (Pauken), dann Einsamkeit und Stille. Wenden wir uns kurz dem Anfang des ersten Satzes, *Träume – Leidenschaften*, zu, um auch hier auf bestimmte musikalische Vorgänge zu verweisen, die dann von Bloch wieder aufgegriffen werden, um an ihnen seine Gedanken zu entwickeln. Es wurde schon auf die „frei gestaltete Einleitung“ hingewiesen, eine Einleitung, die die wechselhaften Stimmungen des Künstlers wiedergibt, seine Niedergeschlagenheit, dann wieder das Aufwallen von Leidenschaft, überbordende Freude und Schwermut: in der Musik umgesetzt in plötzlichen Tempowechseln, dynamischen Gegensätzen, d.h. oft auch schroffen Wechseln bei der Lautstärke, und wieder in zahlreichen ‚Seufzermotiven‘, die seine Sehnsucht zum Ausdruck bringen. Für den Hörer scheint es sich um eine lose, willkürliche Reihung von hin- und herspringenden Motiven und Thementeilchen zu handeln, die aber bei näherer Betrachtung nicht ganz formlos aneinandergereiht sind.

HB 4 (Berlioz, Beginn der Symphonie fantastique) Schließlich erscheint im 72. Takt die Geliebte im Hauptthema, der *idée fixe*. **HB 5** (Berlioz, „*idée fixe*“)

„Bizarren Held und Nympe“, hat Bloch diesen Abschnitt überschrieben. Es geht um die *Figuren der Überschreitung*, denen er *einen besonders starken utopischen Gärungsstoff* attestiert, den Berlioz *musikalisch- erotisch* isoliert habe: „*Wieder also erscheint die Nympe Syrinx, sie geht als Mädchen-Thema durch die fünf Sätze der Symphonie fantastique*“. Diese Symphonie ... sei „*eine im Sehnsuchtspunkt sehr signifikante, eine, die auf sensationelle Weise utopische idée fixe im Kopf hat und sie in einem bizarren Helden, an einer seltsamen Helena ausführt*“.

Das Vermisste, das Noch-nicht-Sein, die Sehnsucht nach einer möglichen Ankunft: unter diesen Gesichtspunkten beschreibt Bloch die Sätze dieser Symphonie.

„*Es ist das Ungenossene, das diese große Kolportage von Musik füllt; das Noch-Nicht, ja selbst das Niemals hat ebenso sein eigentümliches Dasein aus den Luftwurzeln des Klangs*“. Wobei Bloch dieses „Pathos der Vermissung“, die „Unbedingtheit“ einer Hoffnung am überzeugendsten im dritten Satz verwirklicht sieht: vor allem in der Szene auf dem Lande, an der Stelle, wo auf die Frage des Hirten keine Antwort erfolgt: „*Es ist im leisen Donner der Szene auf den Feldern, in der Antwort, die keine ist, die aber die ungefundene im Zusammenhang enthält, den die bedeutende Pause vor dem Donner in dieser Coda herstellt*“.

HB 6 (Berlioz, Schluss des dritten Satzes).

Doch Bloch findet seine philosophischen Anknüpfungspunkte keinesfalls nur bei der Musik, die in Verbindung mit einem Text oder mit einer festen außermusikalischen Vorlage erklingt, wie bei der Oper, dem Lied, dem Song oder bei der Programmmusik, sondern ebenso bei der absoluten Musik oder auch bei der modernen Musik.

Arnold Schönbergs Weg, der von seinen frühen spätromantischen Kompositionen über die freie Atonalität schließlich zur Zwölftontechnik führt, stellt die Konsequenz aus einer langen harmonischen Entwicklung dar, die sich durch das ganze 19. Jahrhundert hinzieht. Das alte Gerüst ist am Ende zusammengebrochen, die alten Bindungen zwischen den Tönen gelten nicht mehr, das traditionelle Harmoniegerüst mit seinen Beziehungen zwischen den Akkorden der Haupt- und Nebenstufen existiert nicht mehr, der Grundtonbezug ist verschwunden, alle zwölf Töne der Oktave sind gleichberechtigt. Hatte Schönberg in seiner „Harmonielehre“ auf diese Weise geschrieben: „Die Melodie schließt mit Neu, Unendlich oder Unerfüllt“, so fährt Bloch fort: *Die Harmonie hört auf, Ausgangsland, aber auch Reiseziel mitzuteilen.*

Die Zwölftontechnik ist in eine tonartliche Heimatlosigkeit gefallen, die Musik werde so eine *Existenzart, die sich als geschehend erst bildet*. Schönbergs Musik reflektiere *den Hohlraum dieser Zeit und in ihm brauende Atmosphäre*, sie sei *geräuschloses Dynamit* oder *suspendierte Ankunft*.

Die Sonate, auch wenn sie von Schönberg und seinen Schülern dann und wann, wie Bloch schreibt, eher *äußerlich*, versuchsweise erneuernd, verwendet wird, hat letztlich ausgedient, es fehle der tonale Beziehungspunkt. Außerdem könne kein Thema als *Fond einer Wiedererkennungbarkeit* vorgestellt werden, was unerlässlicher Bestandteil einer Sonate war. Deshalb rekurrten die Komponisten der Neuen Wiener Schule immer wieder auf die Variation und die Suite als diejenigen traditionellen Formen, die sich ihren Intentionen am besten fügen.

HB 7 (Schönberg, Präludium aus der Suite Op. 25)

Die Suite Opus 25 ist die erste Komposition Schönbergs, in der alle Sätze, Präludium – Gavotte – Musette – Intermezzo – Menuett – Gigue, auf der Grundlage einer einzigen 12-Ton-Reihe komponiert sind. Es handelt sich um die Grundgestalt der Reihe, die als Umkehrung, als Krebs und als Umkehrung des Krebses erscheinen kann. Diese vier Modi, wie sie genannt werden, können wiederum auf alle zwölf Töne der Oktave transponiert werden, so dass man 48 Möglichkeiten erhält. Sie bilden das Material der Themenbildung, in sich selbst haben die Reihen keinen melodischen Wert an sich. Allerdings hat Schönberg für diese Klaviersuite nur eine einzige Transposition verwendet. Während die rechte Hand mit der Grundgestalt der Reihe auf e beginnt, setzt die linke Hand ein Viertel später auf b ein, also eine übermäßige Quarte, e. sog. Tritonus, entfernt. Insofern hat dieses Präludium einen gewissen Modellcharakter für die übrigen Teile der Suite.

Aber das ist nicht allein das Ausschlaggebende. Auch Schönberg selbst hat einmal betont, dass die Reihenanalyse für sich nicht das Entscheidende sei. Er wünschte sich den unvoreingenommenen Hörer, der diese Musik auf sich wirken lässt. Und im Rahmen dieser Ausführungen ist vor allem wichtig, welche Gedanken der Philosoph Bloch im Zusammenhang mit dieser Musik entwickelt.

Schönbergs Kunst, hat Bloch geschrieben, *reflektiert*, um es noch einmal zu wiederholen, *den Hohlraum dieser Zeit und in ihm brauende Atmosphäre, Geräuschloses Dynamit, lange Vorwegnahmen, suspendierte Ankunft*. Und an anderer Stelle: ... *wahr ist ...*, *dass diese Musik, eine allein schon durch ihre Kühnheit und Ratio vom totalen Nihilismus unterschiedene, voller Wundmale einer harten, durchaus nicht paradisischen Übergangszeit ist, jedoch ebenso voll unbestimmter oder noch unbestimmter Funkenfigur ihres Gesichts*.

Und dies hat doch nun wieder zu tun mit dem Phänomen des Noch-Nicht, ein ‚Hohlraum mit Funken‘: auch in dieser Musik wohnt für ihn ein Hoffungskeim, immer wieder aufglimmend, für Momente auf etwas verweisend, das im Menschen noch stumm ist, aber auf einen Weg der Verwirklichung hindeutet.

Zum Ende dieser Ausführungen soll auf die letzten zweieinhalb Seiten des großen Kapitels *Überschreitung in der Musik* in „Prinzip Hoffnung“ eingegangen werden, die Bloch mit der Überschrift versehen hat: *Marseillaise und Augenblick in Fidelio*.

In der bei Rowohlt erschienenen Werkmonographie über Beethovens „Fidelio“ wird u.a. auf ein Gespräch verwiesen, in dem Bloch drei Jahre vor seinem Tod gesagt hat: „Schon von meiner Jugendentwicklung her waren es *Tausendundeine Nacht*, *Fidelio* und die *Phänomenologie des Geistes*, die mich entscheidend beeinflussten“. „Beethovens einzigartige Oper“, heißt es in der Dokumentation weiter, „wurde so zum Ausgangspunkt einer philosophischen Konzeption, die Bloch in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* ausgeführt hat“.

Es geht hier um die entscheidende Szene: den dritten Auftritt im zweiten Aufzug der Oper. Der Gouverneur eines Staatsgefängnisses, Don Pizarro, ist entschlossen, seinen Todfeind und Gefangenen Florestan zu vernichten. Zunächst sollte sein Kerkermeister Rocco die Tat ausführen. Doch als dieser sich weigert, den Mord zu begehen, will Pizarro selbst zur Tat

schreiten. Vorher hat er Rocco den Auftrag gegeben, in der Zisterne ein Grab auszuheben. Leonore, Florestans Gattin, die sich als Mann verkleidet unter dem Namen Fidelio in das Gefängnis eingeschlichen und das Gespräch zwischen den beiden belauscht hat, weiß nun um das perfide Vorhaben Pizarros. Schon während dieser Szene, noch im ersten Aufzug, singt Leonore, alias Fidelio, die entscheidenden Worte:

„Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!

Durch geschicktes Taktieren ist es Leonore gelungen, das Vertrauen Roccas zu gewinnen, damit sie mit ihm auch in die tiefsten Verliese des Gefängnisses vordringen darf.

Der Gouverneur hat durch einen anonymen Brief erfahren, dass der Minister Don Fernando den Kerker inspizieren möchte, und Pizarro, um sein hinterhältiges Vorhaben noch schnell über die Bühne bringen zu können, hat dem Hauptmann der Wache die Anweisung erteilt, sobald der Tross Don Fernandos gesichtet wird, ein Trompetensignal zu geben, damit er noch vor dem Eintreffen des Ministers seinen Gefangenen Florestan, den er im tiefsten Verlies des Kerkers nach und nach zu Tode hungern lässt, durch Mord beseitigen kann.

Es kommt zu der entscheidenden Szene: Fidelio, alias Leonore, ist dem Kerkermeister Rocco in das tiefe Verlies gefolgt, sie erkennt in dem Opfer ihren Gatten Florestan, und als Pizarro erscheint, um seinen mörderischen Plan durchzuführen, wirft sich ihm Leonore entgegen („Töt erst sein Weib!“); als Pizarro sich von seinem Vorhaben nicht abbringen lassen will, hält sie ihm eine Pistole entgegen („Noch einen Laut und du bist tot“). In diesem Augenblick ertönt das Trompetensignal, das nun plötzlich etwas ganz anderes als den von Pizarro ursprünglich gedachten Zweck erfüllt. Es verkündet die Ankunft des Ministers, der in der Folge seinem tot geglaubten Freund Florestan und den unschuldigen Opfern des Gefängnisses die Freiheit schenkt und den frevlerischen Tyrannen Pizarro seiner gerechten Strafe zuführt.

Die musikalische Anlage in der Partitur: Das Allegro dieses Quartetts von Pizarro, Fidelio, Florestan und Rocco beginnt im Forte mit einer Unisono-Figur in den Streichern: zunächst ein Halteton, danach eine hektische, allmählich sekundweise abwärts führende Sechzehntelfigur; es folgen zwei scharfe Punktierungen. Pizarro singt sein „Er sterbe!“ ohne Instrumentalbegleitung. Danach wieder dieselbe Unisono-Figur eine große Sekunde höher. Der folgende Gesang der agierenden Personen ist als große Steigerung angelegt. Immer mehr Stimmen des Orchesters werden beteiligt, große dynamische Entwicklungen vom pp bis zum ff, Tremoli in den Streichern unterstützen die Dramatik, die sich mit großer Intensität bis zu dem Augenblick entwickelt, da Leonore Pizarro mit der Pistole bedroht: „Noch einen Laut – und du bist tot!“ Hier bricht das Ganze plötzlich ab und es ist nur noch das Trompetensignal zu hören. Das Tempo wird etwas zurückgenommen, in den Streichern ein langer, über sechs Takte ausgehaltener Ton. Dann wird das ursprüngliche Tempo wieder aufgegriffen.

Florestans Rettung wird gepriesen, eingerahmt von einer eindrucksvollen Melodie in den Flöten und Violoncelli.

Noch einmal das Trompetensignal, nun noch etwas lauter, ohne weitere Begleitung. Danach kann die Rache ihren Lauf nehmen, die Verwünschungen Pizarros greifen nicht mehr, die Gerechtigkeit ist nicht mehr aufzuhalten. Ein furioses Presto des Orchesters beendet die Szene.

HB 7 (Fidelio, 2. Akt, 3. und 4. Auftritt)

Der Komponist Hanns Eisler (1898-1962) äußerte sich über diese Oper: „Man hat oft den *Fidelio* das Hohelied der Gattenliebe genannt. Mit einer solchen Bezeichnung trifft man jedoch nur eine Seite des Inhalts. Die andere zeigt uns den Kampf gegen Tyrannei und Despotenwillkür, und das ist der eigentliche Inhalt dieser einzigen Oper Beethovens“. Beethoven, der von den Idealen der Französischen Revolution begeistert war, der das Widmungsblatt seiner dritten Symphonie, der ‚Eroica‘, zerriss, als er den ‚Verrat an den Idealen dieser Revolution‘ durch Napoleons Kaiserkrönung erfuhr, komponierte eine Musik, die immer wieder diese Ideale transportieren sollte. Man denke an den Schluss seiner

Egmont-Ouvertüre: der fulminante Trompeteneinsatz als Symbol für den Freiheitskampf Egmonts. „Beethoven ist mit bewundernswertem Genie in meine Absicht eingegangen“, sagte Goethe, als er diese Musik hörte.

Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit! – bis hin zum „Seid umschlungen, Millionen“ im letzten Satz seiner Neunten Symphonie. Beethovens Musik sei angereichert mit dem Noch-nicht; Bloch schreibt: „*Beethovens Musik ist chiliastisch*“ (Chiliasmus als Lehre von der Erwartung des Tausendjährigen Reichs Christi auf Erden nach seiner Wiederkunft vor dem Weltende; Offenbarung 20, 4f.).

„*Beethovens Musik ist chiliastisch, und die damals nicht seltene Form einer Rettungsoper brachte der Moralität dieser Musik nur den äußeren Stoff. Trägt die Musikgestalt Pizarro nicht alle Züge des Pharaos, Herodes, Geßler, des Winterdämons, ja des gnostischen Satans selber, der den Menschen in den Weltkerker brachte und darin festhält?*“

Immer wieder verweist Bloch darauf, dass die Musik Beethovens etwas suggeriert, das eingelöst werden soll. „Erinnerung an die Zukunft: Das Trompetensignal“, hat Francesca Vidal den Abschnitt über *Fidelio* in ihrem Bloch-Essay überschrieben. Und Bloch fährt in seiner Schlussbetrachtung *Marseillaise und Augenblick in Fidelio* fort:

Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als bloße Hoffnung.

Das Trompetensignal als überzeitliches Hoffnungssignal zu deuten kommt nicht ganz von ungefähr. In Bachs Musik steht der Klang der hohen Trompeten für das Reich des Himmels, beispielsweise in den Passionen oder in seiner h-Moll-Messe. Für Bloch hat dieses Hoffnungssignal aber mit dem Diesseits zu tun: Es wird zum Fanal eines Aufbruchs aller Erniedrigten und Beladenen – das ist es, was zukünftig eintreffen muss. Die Musik nimmt ein Reich für den freien Menschen vorweg, der sich erst darin selbst finden kann, sie „ebnet den Weg zur Selbstbegegnung“, wie Francesca Vidal schreibt.

„*Musik ist die utopisch überschreitende Kunst schlechthin*“ (1242). In der Oper „*Fidelio*“ ist sie *Morgenrot* geworden. Bloch schreibt am Ende dieses Kapitels:

Sie (die Musik) leuchtet als reines Menschenwerk, als eines, das in der ganzen von Menschen unabhängigen Umwelt Beethovens noch nicht vorkam. So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache ... erlangte Wir-Welt, sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.

Beethovens Musik antizipiert ein künftiges ‚Reich‘: eine ‚neue Sprache‘ als Ausdrucksform in einer solidarischen ‚Wir-Welt‘, das ‚Haus‘, in dem sich freie, ‚emanzipierte‘ Menschen mit ihren Wunschträumen begegnen und damit ist eine ‚neue Erde‘ ins Visier genommen worden, die am Horizont auftaucht.

Noch einmal soll Eberhard Braun zu Wort kommen. In seinem Buch „Grundrisse einer besseren Welt“ finden sich die Sätze: „Musik und Ethik gleichen sich an, angesichts der unsterblichen Seele, welche die Welt sprengt. Das sind starke Töne. Wie Nietzsche ästhetisiert der ... Philosoph (Bloch) die Welt, jedoch auf drastisch entgegengesetzte Art. Kam es Nietzsche darauf an, die Welt, so wie sie ist, in ihrer ganzen Grausamkeit als schön zu rechtfertigen, um sich der traditionellen Transzendenz zu entledigen, so ist es Bloch darum zu tun, sie zu überwinden. Nietzsches Losung: *Gott ist tot*, macht Bloch wieder rückgängig, er bringt die Tradition zu ihrem wahren utopischen Wesen“.

Musik ist die utopisch überschreitende Kunst schlechthin, heißt es in „Das Prinzip Hoffnung“. Am Schluss dieser Ausführungen ein Bloch-Zitat aus seiner Schrift „Subjekt-Objekt, Erläuterungen zu Hegel“, das er seinem Kapitel „Überschreitung in der Musik“ in „Das Prinzip Hoffnung“ vorangestellt hat: Es geht um das antizipierende Element in der Musik, um das Klingen ins Offene und dass in der Musik auf etwas verwiesen wird, wo der Mensch noch nicht angekommen ist.

Es ist ein Überholend-Unabgeschlossenes in der Musik, dem noch keine Poesie genug tut, es sei denn diejenige, welche die Musik, möglicherweise, aus sich entwickelt. Die Offenheit dieser Kunst zeigt zugleich, auf besonders eindringliche Art, dass auch für die Inhaltsbeziehung der anderen Künste noch nicht aller Tage Abend gekommen ist.