Martin Doll und Oliver Kohns (Hg.)

FIGURATIONEN DES POLITISCHEN

BAND 2: DIE ZWEI KÖRPER DER NATION

TEXTE ZUR POLITISCHEN ÄSTHETIK

Herausgegeben von Martin Doll und Oliver Kohns

Band 3

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Herausgegeben von Martin Doll
und Oliver Kohns

FIGURATIONEN DES POLITISCHEN

BAND 2: DIE ZWEI KÖRPER DER NATION

WILHELM FINK

Gefördert vom

Fonds National de la
Recherche Luxembourg

Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink Verlag, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1,
D-33098 Paderborn, Internet: www.fink.de

Lektorat: Martin Doll, Johanna Gelberg, Nicole Karczmarzyk,
Oliver Kohns

Gestaltung und Satz: Sichtvermerk

Printed in Germany, Herstellung: Ferdinand Schöningh
GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5788-2

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

INHALT

Klaas Tindemans

- 7 **The Eternal Crisis of Representation. Notes on
Theatricality, Theology and the Political Community**

Jan Ceuppens

- 37 **Die Ruine der Nation. Kafka, Kantorowicz
und der doppelte Kaiser**

Michael Niehaus

- 51 **Das Imperium im Herzen. Franz Kafkas
*Beim Bau der chinesischen Mauer***

Paul North

- 75 **Die Phänomenalität des Staates**

Nicola Gess

- 119 **Musikalische Figurationen des Politischen
in Blochs *Geist der Utopie***

William Collins Donahue

- 151 **Die jüdische Nation (er)fassen. Anne Franks Nach-
wirkung bei Philip Roth und Nathan Englander**

Christian Bauer

- 183 **Leiden an Deutschland, an Europa und am Nihilismus
oder Die drei Körper des Friedrich Nietzsche**

Ulrich Meurer

- 219 **Patchworking the Union. Mathew Bradys
politische Imaginationen des Bürgerkriegs**

Martin Roussel

- 249 **Deutsche Herzen – Deutsche Helden.
Karl Mays Nation**

Jan Niklas Howe

- 281 **Defiguration, Refiguration.
Kollektive Körper bei E. T. A. Hoffmann**

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

- Oliver Kohns
 313 **Reflexionen des Politischen in E. T. A. Hoffmanns
 »Der Magnetiseur«**
- Gérard Raulet
 333 **Novalis' Subversion der monarchischen Repräsentation**
- Carolyn Rocks
 357 **»Nur Frankreich konnte Frankreich überwinden.«
 Zur Analytik politischer Gegensätze bei Kant und Schiller**
- Eric L. Santner
 389 **Von Königen und anderen Kreaturen**
- Christian Jäger
 431 **Den Führer schlachten! Bebilderungen politischer Körper
 am Beispiel von *Inglourious Basterds* und *V for Vendetta*.**
- Torsten Voß
 449 **Macht, Charisma und Ästhetik oder: Heliogabal
 als Kunstwerk und die allegorisch-instrumentelle
 Wiederentdeckung antiker Herrschaft in der modernen
 Literatur (George, Couperus, Grünbein)**
- Daniel Hoffman-Schwartz
 483 ***Corpus Mysticum* in the Epoch of Literature.
 Burke's 'Marie Antoinette' (After German Romanticism)**
- Kerstin Maria Pahl
 505 **Starke Schwäche. Zur Aktualität von Benjamin Wests
Der Tod des General Wolfe (1770), oder: Gedanken
 über die ästhetische Funktion des nicht-idealen Körpers
 im politischen Diskurs**
- Peter Risthaus
 535 **Souveräne Signaturen. King George III. und Ludwig II.
 von Bayern**
- Susanne Scholz
 555 **Dancing Queen? Inszenierungen des königlichen Körpers
 am Hof von Elizabeth I. von England**
- 583 **Verzeichnis der Autoren**

Nicola Gess

MUSIKALISCHE FIGURATIONEN DES POLITISCHEN IN BLOCHS *GEIST DER UTOPIE*

Obwohl der Begriff der ›ästhetischen Ideologie‹ mittlerweile keine Neuigkeit mehr sein dürfte, werden Texte, die sich mit Musik auseinandersetzen, nach wie vor selten mit politischen Diskursen in Verbindung gebracht oder auf ihre ideologischen Strukturen hin untersucht.¹ Das liegt vor allem daran, dass sich diese Texte oft explizit als anti-politische ausweisen, indem sie Musik als Medium eines Transzendenten und Verborgenen begreifen, das sie als wahre Wirklichkeit der Realität entgegensetzen. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie und warum Musik aber gerade deswegen in philosophischen und literarischen Texten des frühen 20. Jahrhunderts für einen bestimmten politischen Diskurs funktionalisiert wird. Dabei wird es exemplarisch um Blochs *Geist der Utopie* von 1918 bzw. in zweiter Auflage von 1923 gehen. Blochs Buch eignet sich vor allem deswegen gut für mein Vorhaben, weil die in ihm enthaltene *Philosophie der Musik* explizit in eine revolutionär gemeinte Theorie eingebettet ist.² Außerdem spiegeln sich in diesem Buch wichtige ideen- und kulturgeschichtliche Strömungen der 1910er- und 20er-Jahre wider, etwa Expressionismus, jüdischer Messianismus, christliche Mystik, Phänomenologie, die zeitgenössische Geschichtsphilosophie und Revolutionsbegeisterung. Blochs erstes Buch ist für mich also nicht so sehr um seiner selbst willen interessant, sondern erstens als politisierte Musikästhetik und reiche Fundgrube für musikalische Figurationen des Politischen

1 Zum Begriff der ›ästhetischen Ideologie‹ vgl. Paul de Man, *Ideologie des Ästhetischen*, aus dem Englischen von Jürgen Blasius, Frankfurt a. M. 1998; Terry Eagleton, *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, aus dem Englischen von Klaus Laermann, Stuttgart 1994.

2 Für weitere Texte dieser Zeit, die ebenfalls gut geeignet gewesen wären, vgl. unten.

und zweitens als Auffangbecken der Stimmungen und Ideen, die um 1918 in der Luft lagen. Eine genaue Analyse seines Buches ist damit auch eine Analyse gängiger Denkmuster und Metaphern seiner Zeit.³

3 In den 60er- und 70er-Jahren wurde Bloch, vor allem mit dem *Prinzip Hoffnung*, zu einer Leitfigur der Studentenbewegung. Seitdem ist das wissenschaftliche Interesse an Bloch nicht mehr abgeflaut. Die Forschung sucht den *Geist der Utopie* in der Regel im Kontext von Blochs späterer Philosophie zu verstehen und bestimmte Aspekte produktiv weiterzuentwickeln. Die Schwerpunkte der Auseinandersetzungen liegen dabei auf Blochs Verbindung von utopischem Denken, Messianismus und Marxismus, auf Blochs Erkenntnistheorie, die durch aporetische Strukturen auf eine utopisch anvisierte Selbstbegegnung zielt, auf Blochs Geschichtsphilosophie, die die Vergangenheit für die Zukunft ›einholen‹ und so erlösen will, und auf Blochs Ästhetik als Hoffnungsphilosophie (vgl. zum Beispiel für zugleich ideologiekritische Lektüren: Norbert Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt. Philosophischer Extremismus zwischen den Weltkriegen*, München 1989; Anson Rabinbach, »Between Apokalypse and Enlightenment: Benjamin, Bloch, and Modern German-Jewish Messianism«, in: ders., *In the Shadow of Catastrophe. German Intellectuals between Apocalypse and Enlightenment*, Berkeley 1997, S. 27–66; Jack Zipes, »Introduction: Toward a Realization of Anticipatory Illumination«, in: *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays by Ernst Bloch*, aus dem Deutschen von Jack Zipes und Frank Mecklenburg, Cambridge/London 1988; ebenso Gabriele Jahnke, »Kein Wir ohne Ich«, in: Jan Robert Bloch [Hg.], »Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst«. *Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs*, Frankfurt a. M. 1997, S. 108–133; sowie auch Jürgen Habermas, »Ernst Bloch. Ein marxistischer Schelling«, in: ders., *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt a. M. 1981, S. 141–158). Die Forschung zu Blochs Musikphilosophie fällt dagegen eher spärlich aus und geht häufig über eine affirmative Darstellung nicht hinaus. Davon auszunehmen sind, insofern als sie Blochs musikphilosophische Thesen zeitgeschichtlich einordnen und kritisch problematisieren: Carl Dahlhaus, »Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners«, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 483–493; Tibor Kneif, »Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus«, in: Siegfried Unseld (Hg.), *Ernst Bloch zu ehren*, Frankfurt a. M. 1965, S. 278–326; David Drew, »Introduction from the other side: reflections on the Bloch centenary«, in: Ernst Bloch, *Essays on the philosophy of music*, übers. v. Peter Palmer, Cambridge 1985, S. xi–xlviii. Christopher Norris unternimmt in seinem Aufsatz »Utopian deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man and the politics of music« (in: ders., *Deconstruction and the interests of theory*, London 1989, S. 305–247) den anregenden Versuch zu zeigen,

Leitthese meiner Überlegungen ist, dass Blochs musikalischer Messianismus dazu neigt, auf der Rückseite der von ihm prophezeiten »warme[n], tiefe[n], gotische[n] Stube des Innern« (234),⁴ in die er auf dem Weg der Musik führen und aus der er die zukünftige Politik begründen will, eine bestimmte Form von anti-politischer Politik zu etablieren und autokratischen Herrschaftsstrukturen das Wort zu reden, so dass sich bereits im *Geist der Utopie* eine Tendenz ankündigt, die erst Jahre später in Blochs Unterstützung des Stalinismus offenkundig werden sollte. Schon im *Geist der Utopie* begeistert sich Bloch für Beethoven als »Diktator« seines Materials und »Führer« seiner Hörer, versehen mit der »Kraft, über Massen zu herrschen« und bereit zur notwendigen Gewalt: »[E]s ist erstaunlich, wie sehr das Symphonische dazu neigt, zuerst zu morden und dann zu beschenken« (140).⁵ Es geht mir jedoch nicht

dass Blochs Musikphilosophie nicht auf einer symbolischen, sondern allegorischen Auffassung von Musik basiert. Inge Münz-Koenen bestimmt in: »Hellhören. Ernst Blochs Aisthesis-Konzept im Geist der Utopie« (in: Bernhard Dotzler und Helmar Schramm [Hg.], *Cachaça: Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, Berlin 1996, S. 127–132) korrekt einige der Gründe für den wichtigen Stellenwert der Musik im *Geist der Utopie*, wie ihren »nicht-gegenständliche[n] und nicht-sprachliche[n] Wahrnehmungsmodus«, den sie mit dem »Primat des sonst Unsagbaren« verbunden sieht (ebd., S. 127), geht im Weiteren aber wenig auf Musik ein. Die bis dato wohl ausführlichste kritische Auseinandersetzung mit Blochs Musikphilosophie im *Geist der Utopie* leisten Gerhard Tüns, *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*, Berlin 1982, und jüngst Benjamin M. Korstvedt, *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*, Cambridge 2010.

4 Ernst Bloch wird zitiert wie folgt: *Geist der Utopie*, Erste Fassung, Faksimile der Ausgabe von 1918, Frankfurt a. M. 1985; in (Klammern). *Geist der Utopie*, bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, Bd. 3 der Gesamtausgabe, Frankfurt a. M. 1964; als II in (Klammern).

5 Die Frage, ob gewalttätige Mittel nicht dem Ziel der Revolution widersprechen, wurde unter revolutionsbegeisterten Intellektuellen in den Jahren um 1918 immer wieder erörtert, und auch Bloch hat im Exil mit Benjamin und Ball viel über diese Frage diskutiert. Bloch hat sich für die revolutionäre Gewalt entschieden, von der auch, wie Rabinbach (»Between Apocalypse and Enlightenment« [wie Anm. 3]) gezeigt hat, seine Vorstellung der Apokalypse bestimmt ist. Bloch schreibt: »[A]ber es steht doch in der Regel so, daß die Seele schuldig werden muß, um das blöde Bestehende zu vernichten, und das alles, was jehovahisch, das heißt von dem unerleuchteten Jehovah, dem bloßen unklaren Demiurgen, geschaffen ist, auch nur mit jehovahischen Waffen, mit »verwandter« Kraft, mit der umgekehrten,

darum, die emanzipativen Aspekte sowohl der essayistischen Form und der literarischen Sprache Blochs als auch seiner utopischen Philosophie, die in der Forschung immer wieder betont wurden, zu leugnen. Dazu gehören zum Beispiel auch seine Versuche einer »Fundierung der philosophischen in der ästhetischen Wahrnehmung« und in diesem Zusammenhang seine Valorisierung von Kunst als »Vor-Schein« des Kommenden.⁶ Die Voraussetzung für eine produktive Auseinandersetzung mit diesen Aspekten ist aber nicht die Unterschlagung, sondern gerade die genaue theoretische Durchdringung ihrer politisch problematischen Rückseite, die im Folgenden in der eingeschränkten Perspektive auf die antipolitisch-politische Funktionalisierung von Musik beim jungen Bloch geleistet werden soll.

Blochs politisches Programm war, wie schon an den zeitgenössischen Reaktionen auf den *Geist der Utopie* deutlich wird, »ausgesprochen vage.«⁷ Sein Buch wurde von Expressionisten als prophetische Heraufkunft einer neuen Zeit gefeiert, von revolutionär engagierten linken Intellektuellen für seinen Mystizismus und seine wuchernde Religiosität kritisiert, von messianischen Denkern der politischen Instrumentalisierung der messianischen Idee beschuldigt, vom preußischen Zensor als völlig harmlos beurteilt, und von Musikwissenschaftlern als unwissenschaftlich und spekulativ abgetan.⁸ Gleichwohl ist klar: Der *Geist der Utopie* speist sich

genau einschlagenden Gewalt und einer unseelischen, unchristlichen, aber von Christus geführten Homogenität bekämpft werden kann. Das Herrschen und die Macht an sich sind böse, aber es ist nötig, ihr ebenfalls machtgemäß entgegenzutreten, als kategorischer Imperativ mit dem Revolver in der Hand, wo sie nicht anders vernichtet werden kann« (405 f.). Wie Bolz und Rabinbach gezeigt haben, wird die Weltablehnung des Gnostikers in der Welt zum militanten Kampf, in den »der Gnostiker als Revolutionär [geht] [...] als Schauplatz der Gottesbeschwörung und Selbstbegegnung« (Bolz, *Auszug aus der entzauberten Welt* [wie Anm. 3], S. 50).

6 Inge Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo. Die Diskursivität utopischen Denkens bei Bloch, Adorno, Habermas*, Berlin 1997, S. 42.

7 Rabinbach, »Between Apokalypse and Enlightenment« (wie Anm. 3), S. 56.

8 Siehe für kurze Wiedergaben der Kritiken vor allem Peter Zudeik, *Der Hintern des Teufels. Ernst Bloch – Leben und Werk*, Moos/Baden-Baden 1985, S. 65–70; außerdem Rabinbach, »Between Apokalypse and Enlightenment« (wie Anm. 3), S. 54–56; für den Abdruck einiger Kritiken siehe *Ernst Blochs Wirkung. Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag*,

aus der prophetischen Hoffnung auf eine kommende sozialistische Revolution. Es wäre also zu erwarten, dass es sich bei diesem Buch um ein politisches Manifest handelt, das sich an materialistisch-marxistischer Theorie orientiert. Doch im Gegenteil verhält sich der *Geist der Utopie* erstaunlich anti-materialistisch und anti-politisch (d. h. er setzt sich nicht mit realen politischen Strukturen auseinander, sondern wendet sich transzendenten Kategorien zu): »[D]ie Seele, der Messias, die Apokalypse sind das Apriori aller Politik und Kultur« (433). Aus diesem Grund kann Bloch gerade die romantische Musikästhetik, die Musik in der Regel als Medium eines Transzendenten begreift, für seine Theorie funktionalisieren, so dass allein ein Viertel des Buches von einer *Philosophie der Musik* eingenommen wird. Bloch greift in dieser *Philosophie der Musik* auf zwei wesentliche musikästhetische Traditionen des neunzehnten Jahrhunderts zurück: die frühromantische Musikästhetik von Jean Paul bis E. T. A. Hoffmann und die in der Schopenhauer-Tradition stehende spätrromantische Musikästhetik Friedrich Nietzsches und Richard Wagners.⁹ Am Ende dieser Traditionen stehend enthüllt Bloch so explizit wie keiner der genannten früheren Autoren die Relevanz dieses musikästhetischen Diskurses für eine anti-politische und in letzter Konsequenz reaktionär-revolutionäre Politik.¹⁰

Frankfurt a. M. 1975; Unseld, *Ernst Bloch zu Ehren* (wie Anm. 3), S. 375–395. Zu Blochs Politik siehe z. B. Franz Trautje, *Revolutionäre Philosophie in Aktion. Ernst Blochs politischer Weg, genauer besehen*, Hamburg 1985; Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch*, New York 1982; Christof Gramm, *Zur Rechtsphilosophie Ernst Blochs*, Pfaffenweiler 1987 sowie die oben genannten ideologiekritischen Lektüren (vgl. Anm. 3).

9 Er ist außerdem beeinflusst von einer irrationalistischen Strömung der zeitgenössischen Musikwissenschaft, die vor allem in populärwissenschaftlicher Musikkultur sehr verbreitet war. Für diese Strömung stehen z. B. die Musikwissenschaftler August Halm, Ernst Kurth und Fritz Stege (siehe dazu Kneif, »Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus« [wie Anm. 3], S. 291–300). Außerdem finden sich verwandte Ideen von einem musikalischen Messias in Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916, und in Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911. Auf den Einfluss von Halm und Busoni geht kurz ein: Albrecht Riethmüller, »Der Fortschritt in der Musik, gesehen von Bloch, Lukács und Adorno«, in: *Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste* 4 (1990), S. 410–431.

10 Wenn sich die beschriebene anti-politische Haltung mit ihrer Aversion gegen alles, was die »Profanitäten« des materiellen Seins und die Regelung des gesellschaftlichen Lebens betrifft, zur Herrschaft

In der Absichtserklärung zum *Geist der Utopie* beschreibt Bloch sein Vorhaben wie folgt:

»Wir haben [...] keinen utopisch prinzipiellen Begriff. Diesen zu finden, das Rechte zu finden, um dessentwillen es sich ziemt, zu leben, organisiert zu sein, Zeit zu haben, dazu gehen wir, hauen wir die phantastisch konstitutiven Wege, rufen was nicht ist, bauen ins Blaue hinein, bauen uns ins Blaue hinein und suchen dort das Wahre, Wirkliche, wo das bloß Tatsächliche verschwindet – incipit vita nova« (9).

Dieser Ort des Blauen wird im *Geist der Utopie* als die Innerlichkeit des Menschen bestimmt, der es ›zu begegnen‹ gelte. Die metaphysischen Wege zur Selbstbegegnung führen laut Bloch durch das Reich der Kunst, deren Ziel eine immer unverstelltere Expression der Innerlichkeit sei. Kunstwerke, so Bloch, seien »Erdspiegel [...], in denen wir unsere Zukunft erblicken, wie die verummten Ornamente unserer innersten Gestalt, wie die endlich wahrgenommene, adäquate Erfüllung, Selbstgegenwart des ewig Gemeinten, des Ichs, des Wir, [...] unseres verborgenen Götterdaseins« (II 48). Mit seinem Buch will Bloch diesen Gehalt der Kunst offenlegen, den Menschen zur Selbstbegegnung führen und so zum Einzug in die neue ›blaue Welt‹ aktivieren.

Die Geschichte des Menschen strebt nach Bloch auf diesen Einzug hin und ist deshalb wesentlich als eine Geschichte der Innerlichkeit zu verstehen. In Anlehnung an Kunsthistoriker wie Worringer und Riegl unterscheidet Bloch verschiedene Kulturepochen anhand ihres künstlerischen Ausdrucks, der als Ausdruck

aufschwingt, entsteht eine paradoxe ›anti-politische Politik‹. In diesem Sinne beschreibt Rabinbach die ethische Ambivalenz der messianischen Idee: Sie steht zwischen ihrer eigentlich apolitischen esoterischen Haltung und einer ständigen Bereitschaft, in politischen Extremismus – verstanden als notwendige ›Apokalypse‹ – umzuschwingen: »Precisely because of this radical utopianism, the messianic idea is fundamentally unreliable in the world of ›facts and exigencies‹. Its political claims are dubious because of its propensity to ›otherworldly‹ esoteric reflection, on the one side, and the magnetic draw of revolution, on the other. For this reason the messianic idea always threatens to subvert itself into a Machiavellian disregard for civil liberties or ethical norms in the name of virtue« (Rabinbach, »Between Apokalypse and Enlightenment« [wie Anm. 3], S. 64).

eines bestimmten Seelenzustandes verstanden wird.¹¹ Wie andere geschichtsphilosophische Systeme der Zeit auch (z. B. neben den oben genannten auch Spenglers) unterteilt Bloch die Geschichte zunächst in drei Haupt-Epochen, die nicht historisch sondern systematisch zu denken sind: die griechische, die ägyptische und die gotische Kulturepoche, als Synthese der beiden vorausgegangenen, aus der die moderne Epoche erwächst. Denn mit der Gotik (dem ›gotischen Innenraum‹ und seiner ›organisch-expressiven Ornamentik‹, II 39) beginnen für Bloch auch die Epoche des Christentums und damit die Wendung des Menschen auf sich selbst. Blochs Interesse liegt bei der Entwicklung dieser modernen Epoche. Auch sie unterteilt er in drei Stufen: »das endlose vor sich Hinsingen, der Tanz und die Kammermusik«; »das geschlossene Lied, Mozart oder die Spieloper, [...] Bach [...], und zuoberst die Fuge«; »das offene Lied, die Handlungsoper, Wagner oder die transzendente Oper, das große Chorwerk und Beethoven-Bruckner oder die Symphonie« (97 f.). Wie hier offensichtlich wird, konstruiert Bloch die Entwicklung der Innerlichkeit in der modernen Epoche anhand einer Typologie musikalischer Ausdrucksformen, die bestimmten Seelenzuständen (»Gemüt[...]«, »Wärme und [...] Seele«, »Macht«, »Tiefe«, »Geist[...]«) und Menschheitsstufen (»schöne[s] Spiel«, »wandelnde [...] Individualität«, »leuchtende Härte des Systems«) entsprechen sollen (98).¹² Ohne dass hier noch detaillierter auf diesen Entwurf eingegangen werden könnte,¹³ verdeutlicht das Gesagte

11 Zu Blochs Anlehnung an Worringer und Riegl siehe Hanna Gekle, *Die Tränen des Apoll. Zur Bedeutung des Dionysos in der Philosophie Ernst Blochs*, Tübingen 1990, S. 21.

12 Für eine genaue Darstellung des Bloch'schen, an der Musikgeschichte orientierten Stufenmodells, siehe Kneif, »Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus« (wie Anm. 3), S. 306. Vgl. hierzu auch Albrecht Riethmüller, »Der Fortschritt in der Musik, gesehen von Bloch, Lukács und Adorno« (wie Anm. 9), sowie: ders., »Alte Musik und Ernst Blochs *Geist der Utopie* während des Ersten Weltkriegs«, in: Giselher Schubert (Hg.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz u. a. 1995, S. 53–64.

13 Bloch verwickelt sich in einen gewissen Stufenfetischismus, indem er die ursprüngliche Dreistufung durch weitere Unterstufungen verkompliziert. Anhand einer Typologie verschiedener Kontrapunkte unterscheidet er z. B. drei weitere Stufen: den attischen (Mozart), den architektonischen (Bach) und den dramatischen Kontrapunkt (Wagner und Beethoven), die wiederum jede relativ willkürlich – ›ägyptisch‹ fehlt zum Beispiel – eine frühere Kulturepoche ›einholen‹:

doch, wie eng Musik und musikwissenschaftliche Begrifflichkeiten mit Blochs esoterischer Geschichtsschreibung verflochten sind.¹⁴

Mozart ist griechisch, Bach ist gotisch und Wagner und Beethoven sind barock. Dem kontrapunktischen Dreierschema werden die sieben Seelenstufen der indischen Mystik zugesellt, deren mittlere Stufen (Hoffen und Liebe) schon musikalischen Ausdruck erfahren hätten, deren oberste Stufen (Glauben, Erleuchtung, Apokalypse) aber noch auf Erfüllung warten würden (211). Schon Marx polemisiert in der *Deutschen Ideologie* gegen einen solchen Stufenfetischismus am Beispiel Max Stirners. Er bestimmt als Grundlage des ausgeklügelten Stufensystems der »Geister- und Gespenstergeschichte« einen »abgedroschenen Dreischritt«, der durch »eine Reihe volltönender Namen« aufgemöbelt und aufgebläht werde (Karl Marx und Friedrich Engels, *Marx Engels Werke*, Bd. 3, Berlin 1990, S. 113 ff.).

14 Bloch wählt die Musik als Ausdrucksform der Geschichte der Innerlichkeit des modernen Menschen, weil in der romantischen Musikästhetik (bzw. deren Popularisierung im langen 19. Jahrhundert) viele seiner Ideen bereits vorgeprägt sind. Das betrifft, kurz gesagt, insbesondere die folgenden Punkte: 1. Es besteht eine lange Tradition in der Musikästhetik, Musik als Organon der Innerlichkeit zu verstehen, und es ist ebenfalls ein Allgemeinplatz der romantischen Musikästhetik, dass Musik das »Unsagbare« ahnen lasse. Als »Weg zum unbekannten Blauen« ist sie also bestens geeignet. 2. Blochs Geschichtstheorie ist insofern gegen die Idee eines linearen Fortschritts gerichtet, als in seinem Stufenmodell jede Stufe eine frühere Stufe »einholen« und die letzte Stufe wieder den Bogen zur ersten Stufe zurückschlagen soll. Diese Idee einer spiralförmigen (aber letztlich eben doch zirkulären) Entwicklung ist ebenfalls in der romantischen Musikästhetik vorgebildet (bzw. aus der romantischen Geschichtsphilosophie in sie übernommen), so vor allem in Wagners musikalischen Schriften. 3. Musik ist eine zeitliche Kunstform, die als solche Blochs Vorstellung eines neuartigen, qualitativen Zeitverlaufs sowie einer Verwandlung der Zeit in Raum entgegenkommt. Auch diese Verwandlung ist in der romantischen Musikästhetik vorgedacht, z. B. bei Wackenroder, Tieck und Novalis. Bloch sieht sie außerdem bei Wagner (im *Parsifal*) verwirklicht. 4. Das Material der Musik, der Ton, wird in der Musikästhetik traditionell als Zwischenreich zwischen Materie und Geist gefasst. Musik ist in der Geschichte der Ästhetik darum hin- und hergerissen zwischen materialistischen Auslegungen und Tendenzen zur Vergeistigung. Blochs Ideal einer Kunst, die die Materie vergeistigt und zu Höherem erhebt, lässt sich deshalb am besten als Musikästhetik entwickeln (219). 5. Nicht nur Musikgeschichte spiegelt laut Bloch Realgeschichte wieder, sondern auch im einzelnen Werk, im symphonischen Verlauf, bildet sich der Lauf der Weltgeschichte ab (199 ff.). Auch mit dieser These kann Bloch auf eine musikästhetische Tradition der Interpretation der symphonischen Sonatenhauptsatzform zurückgreifen.

Bloch beschreibt das Ziel seines Buches letztlich wie folgt:

»[D]ie Kraft dieses Utopiebuchs möchte zuletzt wie zwei Hände sein, die eine Schale umspannen, wie zwei politische Hände, die die gewonnene Schale zum Ende tragen, gefüllt mit dem Trank der Selbstbegegnungen und der Musik, als den Sprengpulvern der Welt und den tropischen Essenzen des Ziels, hoch emporgehoben zu Gott.« (433)

Im Folgenden möchte ich auf die Konstellation der drei hier genannten programmatischen Begriffe eingehen: Politik, Selbstbegegnung in der Innerlichkeit, Musik. Dabei wird es zuerst um den Konflikt zwischen Blochs musikalischem Geschichtsmodell und seiner Marx-Adaption gehen; dann soll gezeigt werden, wie Bloch durch die Referenz auf Musik die für ihn zentrale Kategorie der Innerlichkeit etabliert und rhetorisch füllt; und schließlich werde ich in einer Gegenüberstellung von Kants und Blochs Metaphorik der inneren Stimme demonstrieren, inwiefern die so strukturierte Innerlichkeit auf eine Unterordnung des Subjekts unter eine sich selbst legitimierende höhere Autorität hinausläuft.

BLOCH UND MARX ODER: MUSIK STATT MARX

Blochs Philosophie ist in der Forschung dem romantischen Anti-Kapitalismus zugeordnet worden. Robert Sayre und Michael Löwy definieren in ihrem Aufsatz *Figures of Romantic Anti-Capitalism* drei zentrale Elemente des romantischen Anti-Kapitalismus, die alle auch auf Bloch zutreffen: Erstens die Ablehnung der kapitalistischen Gegenwart und damit zusammenhängend die Erfahrung eines fundamentalen Verlustes und die Idealisierung des Verlorenen zur Utopie; zweitens der aktive Versuch, das verlorene Paradies wiederzugewinnen, entweder durch eine Ästhetisierung der Gegenwart oder durch eine zukunftsorientierte Ausrichtung; drittens die Wertschätzung individueller Subjektivität und gleichzeitig einer Einheit des Selbst mit seiner Umgebung.¹⁵ Wie Sayre und Löwy betonen, liegt in der Wendung zum Verlorenen und Vergangenen durchaus ein kritischer Impuls. Von dem Weg, der danach eingeschlagen werde, hänge es jedoch ab, ob der romantische Anti-Kapitalismus auf eine

15 Robert Sayre und Michael Löwy, »Figures of Romantic Anti-Capitalism«, in: *New German Critique* 32 (1984), S. 42–92, hier: S. 85.

bloße Regression, eine ästhetisierende Verschleierung des Bestehenden oder aber auf eine Revolution der gesellschaftlichen Verhältnisse hinaus laufe. Sayre und Löwy ordnen Bloch dabei der dritten Möglichkeit, dem »revolutionary and/or utopian romanticism« in marxistischer Ausprägung zu. So korrekt diese Einschätzung insgesamt ist, so auffällig bleibt doch, dass Sayre und Löwy in ihrem Artikel weder auf die zentrale Rolle idealistisch-metaphysischer Denkfiguren noch auf die Rolle der Kunst im romantischen Antikapitalismus eingehen. Beide Aspekte aber sind für Blochs *Geist der Utopie* von immenser Bedeutung und werfen Zweifel an Sayres und Löwys marxistischer Einordnung Blochs auf.

Bloch gibt vor, die marxistische Theorie nur durch das zu ergänzen, was ihr noch fehle, nämlich die Ausformung des Bewusstseins (vgl. 406). Gleichzeitig jedoch (oder gerade darum) verhält er sich im *Geist der Utopie* in vieler Hinsicht konträr zu den Maximen der marxistischen Theorie. Einige Beispiele: Bloch kennt im *Geist der Utopie* keinen Klassenbegriff, er spricht stattdessen vom Menschen schlechthin. An die Stelle des Proletariats setzt Bloch als Subjekt der Geschichte das Nietzscheanische heroische Subjekt. In Blochs Buch spielen Analysen gesellschaftlicher Verhältnisse oder historischer Ereignisse keine nennenswerte Rolle. Die Historie ist ihm nur Spiegelbild einer von ihr unabhängigen wahren, höheren Geschichte der einzelnen Seele, die aber bei jedem analog verlaufe. An die Stelle einer Beschäftigung mit gesellschaftlichen Problemen setzt er deshalb die Beschäftigung mit Musikgeschichte und weist gleichzeitig jede soziologische Interpretation musikalischer Werke weit von sich (vgl. II 57 f.), weil die Musikgeschichte kein Verhältnis zu ihrer gesellschaftlichen Gegenwart habe, sondern im Gegenteil immer unzeitgemäß »wie die Sprache eines versunkenen Zeitalters« (II 57) sei.

Es geht Bloch also offensichtlich gerade darum, materialistische Geschichtsschreibung und Analyse zu vermeiden. Dahinter steckt einerseits die Überzeugung, dass die gesellschaftliche Wirklichkeit nur (noch) Schein sei, der die wahre (kommende) Wirklichkeit verdecke, und dass andererseits das falsche Bewusstsein des gegenwärtigen Menschen von sich selbst – nämlich der mangelnde Zugang zu dieser wahren Wirklichkeit – für sein miserables Sein mitverantwortlich sei.¹⁶ Die Musik hingegen erlaube zum einen

16 Lukács hat in seinem Aufsatz »Größe und Verfall des Expressionismus« den Expressionismus, zu dem auch der *Geist der Utopie* zu

Einblicke in diese wahre Wirklichkeit, und zum zweiten zeichne die Musikgeschichte die Entwicklung des Bewusstseins hin zur Selbstbegegnung in der Innerlichkeit nach, die der eigentliche Motor der Geschichte und das Mittel zu ihrer Änderung sei. Man könnte diese Position Blochs natürlich in der Tradition eines ›marxistischen Chiliasmus‹ verorten und als Antwort auf die Frage lesen, wie nach der (in Blochs Augen bereits erfolgten) Analyse und der kommenden Revolution der gesellschaftlichen Verhältnisse der letztendliche Sprung in die neue Gesellschaft, in ein diesseitiges ›Reich Gottes‹, zu leisten sei: nämlich mit Musik bzw. über die in und durch Musik ermöglichte Selbstbegegnung in der Innerlichkeit.¹⁷ Doch widerspricht dieses idealistische Geschichtsmodell (und auch die Rede von einem marxistischen Chiliasmus) letztlich den Grundannahmen der marxistischen Theorie, auf die sich Bloch doch beruft. Denn »Bewußtsein«, schreibt schon der junge Marx in der *Deutschen Ideologie*, kann hier »nie etwas anderes sein als das bewußte Sein, und das Sein der Menschen ist ihr wirklicher Lebensprozeß«.¹⁸ Das Geistige wird in Marx Analyse dann zu falschem Bewusstsein, wenn der Schein der Selbständigkeit vorherrscht und das Bewusstsein sich als unabhängig und vorgängig im Verhältnis zum materiellen Sein sieht. Es gibt laut Marx deshalb keine Geschichte oder Entwicklung der Bewusstseinsformen, wie Bloch sie etablieren möchte, sondern »die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen

rechnen ist, als typische Spielart der »Deutschen Ideologie« kritisiert, die die »Verschiebung der Frage von der Verwandlung der Wirklichkeit selbst auf die Verwandlung der Vorstellungen über diese Wirklichkeit und zugleich die Flucht vor dieser Wirklichkeit« vornimmt (122). Vgl. Georg Lukács, *Werke 4, Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 109–149.

17 Entsprechend äußert sich Bloch im Kapitel »Karl Marx, der Tod und die Apokalypse«, in dem er von der Notwendigkeit von Predigt, Transzendenz, Religion und Utopie zur Ergänzung des nur vermeintlich atheistischen Marxismus spricht: »Mithin, es ist noch nichts da, wenn nichts verschwunden ist, als die Not« (409) – das religiöse Moment soll diese Leere füllen. Vgl. hierzu Habermas, der von Blochs Überzeugung spricht, die Analyse sei bereits erbracht worden und nun sei Utopie gefordert: Habermas, »Ernst Bloch« (wie Anm. 3), S. 142, sowie zum (marxistischen) Chiliasmus bei Bloch: Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* (wie Anm. 6), S. 51–59.

18 Karl Marx und Friedrich Engels, »Deutsche Ideologie«, in: *Marx Engels Werke*, Bd. 3, S. 26.

ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens«. ¹⁹ Für Marx kann eine Kritik der kapitalistischen Gesellschaft darum nur auf einer ökonomischen Grundlage geleistet werden, und zwar nicht, weil Marx es für richtig hält, dass alle Dinge nur ihr Tauschwert sind, sondern weil die kapitalistische Gesellschaft seiner Überzeugung nach eben so funktioniert. Blochs Forderung, das Bewusstsein zu verändern, um über dessen utopischen Überschuss letztlich zu einem nicht nur materiell, sondern vor allem auch spirituell anderen Sein zu gelangen, kommt deshalb mit Marx der wirkungslosen Forderung nahe, »das Bestehende anders zu interpretieren, d.h. es vermittelt einer anderen Interpretation anzuerkennen«. ²⁰ Diese Tendenz zu einer Anerkennung des Bestehenden durch Uminterpretation lässt sich – trotz aller gegenteiligen Intentionen – auch bei Bloch beobachten, wenn er im *Geist der Utopie* die gesellschaftliche Wirklichkeit durch eine höhere Wirklichkeit ergänzt oder gar ersetzt, die schon existent und nur noch nicht bewusst geworden sei und auf die sich in dieser Zeit einer kommenden Revolution nun alle Fragen richten müssten, statt wie bisher nur nach gesellschaftlichen Zusammenhängen zu forschen:

»Denn es gibt letzthin nichts unter allen Dingen zu bedenken als die Seele, das noch verhüllte innere Wesen, das Erste, Letzte und Freieste, einzig Metaphysische und Allerrealste der Welt« (410f.).

»[D]ie Frage nach uns ist das einzige Problem, die Resultante aller Weltprobleme« (II 260).

Blochs Utopie und ihr Kurzschluss materialistischer mit eschatologischen Denkfiguren neigt aus marxistischer Sicht also zu einer Überdeckung und Mystifizierung des Kapitalismus, da sie in der Abwehr des Kapitalismus die Auseinandersetzung mit diesem scheut und in einem abstrakten geistigen Bereich verharret. Die kommende Zeit ist bei Bloch deshalb vor allem durch eine Reinigung von allem Nicht-Geistigen, sei es Leiblichkeit, sei es soziales Leben der Menschen gekennzeichnet. Bloch beschreibt »unsere[n] eigensten, geschichtlich, innerlichen Weg [...] als [...] Erlösung nicht nur vom Leib, sondern von jeder bloßen Pflicht und sozialen Definierbarkeit, als der Loslösung von jeder [...] tragischen Sozialproblematik« (233).

19 Ebd., S. 27.

20 Ebd., S. 20.

Da der abgewehrte Kapitalismus mit einer nicht näher differenzierten Macht der Materie identifiziert wird, visiert Blochs Utopie eine fiktive und ebenso undifferenzierte Macht des Geistes an, die von der kapitalistisch durchdrungenen Materie gereinigt sein soll. Wenn der junge Bloch, was selten vorkommt, gesellschaftlich konkrete Modelle für diese Utopie sucht, fällt er bezeichnenderweise auf mittelalterlich-feudale Strukturen zurück:²¹

»Derart kann das Ganze Utopias das Bild einer sich in nichts mehr ökonomisch rentierenden Hierarchie bieten, die unten nur noch Bauern und Handwerker kennt, und die sich nach oben hin vielleicht [...] durch die Autorität einer geistigen Aristokratie [...] auszeichnet« (410).

»[I]n der russischen Revolution [wird] zum ersten Mal Christus als Kaiser ein[ge]setzt« (299).

»Es kommt schließlich der alles Innerliche, Stille, Irrationale des Menschenlebens neu pointierende Wiederaufbau der Kirche als der Erziehungs- und metaphysisch zentralisierenden Heilsanstalt überhaupt« (432).

Soziologisch gesprochen, greift die Utopie der zukünftigen Gesellschaft also auf mittelalterliche Gesellschaftsordnungen zurück. Nur der Herrscher ändert sich – vom Kapital zum Geist – nicht aber die Struktur der machtbasierten Herrschaft. Dem entspricht im Privaten eine Flucht in die biedermeierliche Idylle. Blochs Revolutionsmetaphorik beruft sich wiederholt auf das Bild des erleuchteten Fensters der warmen gotischen Stube in einer Hütte in der Heide an einem Herbstabend, Gemälde der guten alten Welt an den Wänden hängend (z. B. II 260 u. 444). Als musikalisches Pendant zu diesen Selbstbegegnungen im Innenraum der guten Stube spielen bei Bloch auch Wagners so genannte Raumklänge eine zentrale Rolle, die im *Parsifal*, dem von Bloch hoch geschätzten letzten Musikdrama, mit der Identitätsfindung der Gralsgemeinschaft assoziiert werden.²²

21 Laut Münz-Koenen ändert sich das allerdings: »Beim Bloch von *Geist der Utopie* ist die Kritik im Namen der Sehnsucht nach homogenen, vorzivilisatorischen Lebensformen noch ebenso undurchschaut wie die Manipulierbarkeit der Erlöseridee. Beides wird fünfzehn Jahre später Gegenstand der Faschismusanalyse in *Erbschaft dieser Zeit*« (*Konstruktion des Nirgendwo* [wie Anm. 6], S. 31).

22 Siehe dazu unten, Anm. 35.

Urheberrechtlich geschütztes Material!

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn, ein Imprint der Brill-Gruppe

Blochs idealistische Geschichtstheorie läuft damit im Privaten auf einen Rückzug in die alte heile Welt der guten Stube und in der Staatsform auf eine reaktionäre Wendung zur Hierokratie hinaus – das hat Habermas auch noch anlässlich des *Prinzips Hoffnung* irritiert: »[D]as ›Reichshafte‹, das ›Wesen der Ordnung‹ [erfährt] eine Heiligung, die [...] an Totalitäres grenzt«. ²³ Die Idee einer rückwärts verlaufenden Entwicklung, die sich die Heimkehr in ein Vergangenes zum Ziel setzt, findet Bloch in der romantischen Musikästhetik wieder und wählt sich eben deshalb die Musikgeschichte zum Modell seiner Geschichtstheorie. Dabei changiert Bloch ständig zwischen der romantischen Formulierung einer ›Heimat, in der man noch niemals war‹ – er zitiert zum Beispiel Jean Pauls Frage: »[W]arum vergißt man eine höhere Eigentümlichkeit von ihr [der Musik]: ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenen Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft?« (II 200), und Bloch stimmt dem zu, »daß auch hier ein Wiedererinnern, ein sich Zurückfinden in die Heimat wirksam ist, aber eben in eine Heimat, in der man noch niemals war und die dennoch Heimat ist« (214) – und einer Position, die die Heimat als dasjenige Vergangene sieht, das damals nicht als die Erlösung erkannt worden sei, die es hätte sein können, und das deshalb musikalisch wieder »eingeholt« werden müsse. ²⁴ Wenn Nietzsche mit der »Unzeitgemäßheit der Musik« noch kritisch ihr Hinterherhinken hinter den anderen Künsten meinte, wird diese »Ungleichzeitigkeit« der

23 Habermas, »Ernst Bloch« (wie Anm. 3), S. 156.

24 Diese Position erinnert vage an Nietzsches Modell einer ›ewigen Wiederkehr‹, ist aber, wie Habermas ausführt, von ihm grundsätzlich unterschieden, indem es Bloch zwar um das Einholen des Gewesenen, zugleich aber eben um die Sprengung des Prinzips der ewigen Wiederkehr geht im Sinne ihrer Öffnung ins Utopische (Habermas, »Ernst Bloch« [wie Anm. 3], S. 146). Viel stärker noch erinnert Blochs Position an Benjamins Vorstellung des ›dialektischen Bildes‹ im ›Jetzt der Erkennbarkeit‹, ist aber von dieser wiederum aufgrund ihrer affirmativen Haltung deutlich abzugrenzen: »[S]o scheiden sich die Geister, wenn Bloch Zukunft prinzipiell als Hoffnungsraum und vergangene Zukunft als Reservoir geschichtlich positiver Hoffnungsansätze sieht. Bei Benjamin ist die Destruktion dominant – sein Engel der Geschichte steht mit dem Rücken zur Zukunft – sein Blick gilt den Brennpunkten im Scherbenhaufen der Vergangenheit, an denen sich eine revolutionäre Stichflamme entzünden kann« (Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* [wie Anm. 6], S. 32).

Musik für Bloch Grund, an das utopische Potential der Musik zu glauben. Die »Musik als Sprache eines versunkenen Zeitalters« ist bei Bloch ihrer eigenen Zeit voraus, *indem* sie ihr hinterherhinkt und idealerweise den Bogen zurück zum Vergangenen schlagen kann. Bloch schreibt:

»Tongebilde [...] werden jünger, indem sie älter werden [...]. [A]m Ende ist es gerade das Waghalsigste, Schmerzlichste, sich am meisten Loslösende und Paradoxe, das dem Alten, urältest zugrunde Liegenden, Einfachsten, Gegebenen, vorweltlich Ersehten und in der erwachsenden Welt Verlorenen am nächsten steht« (95).²⁵

Die implizite These vom Rückgriff der modernsten Musik auf die einfachste Musik greift eine interpretatorische Idee auf, die zur Entstehungszeit des *Geist der Utopie* weit verbreitet und besonders im irrationalistisch begeisterten, populärwissenschaftlichen Musikschrifttum zu finden war; sie ist jedoch aus musikwissenschaftlicher Sicht für die Musik um 1917 noch nicht haltbar, wird kompositorisch vielmehr erst in den 1920er-Jahren virulent.²⁶ Die Vertreter dieser Idee konnten sich jedoch schon damals auf Wagners ideologisch eingefärbte Erklärungen zu seinen eigenen Musikdramen berufen, die sich programmatisch auf vergangene musikalische Stile und Komponisten, wie z. B. Palestrina, freie melismatische Melodik oder die Struktur der frühesten Oper zurückbeziehen wollten. Blochs Enthusiasmus für Wagners Gesamtkunstwerk im *Geist der Utopie* ist somit zu einem nicht geringen Teil davon bestimmt, dass er hier seine Idee der Einheit von Revolution und Reaktion verwirklicht zu finden meinte (vgl. 130).

25 Vgl. dazu Riethmüller, »Der Fortschritt in der Musik, gesehen von Bloch, Lukács und Adorno« (wie Anm. 9), und ders., »Alte Musik und Ernst Blochs *Geist der Utopie* während des Ersten Weltkriegs« (wie Anm. 12).

26 In den 1920er-Jahren wurde diese Idee in verschiedener Weise, z. B. in Schönbergs zwölftontechnischen Kompositionen, in neoklassizistischen Strömungen, in Hindemiths Harmonielehre musikalisch umzusetzen versucht. Thomas Mann und Theodor W. Adorno haben in den 1940er-Jahren im *Dr. Faustus* bzw. in der *Philosophie der Neuen Musik* dieses Ineins von Revolution und Reaktion in der Neuen Musik thematisiert.

DER BEGRIFF DER INNERLICHKEIT UND SEINE MUSIKALISCHEN FÜLLUNGEN

Blochs Gesellschaftskritik bleibt aufgrund ihrer Abstraktion von gesellschaftlicher Wirklichkeit leer, setzt aber in diese Leere ein Modell von Innerlichkeit, deren Unzugänglichkeit den bisherigen Zustand der Welt erklären und deren nahe Auffindung die Erlösung der Welt bedeuten soll.²⁷ Er bestimmt die »gotische Stube des Innern« (234), in die der Mensch einkehren soll, zunächst vor allem durch das, was sie nicht ist: Sie könne nicht soziologisch bestimmt werden, sie könne ebenfalls nicht historisch verstanden werden, noch viel weniger habe sie mit psychologischen Kategorien zu tun. Die Innerlichkeit konstituiert sich bei Bloch durch eben diese Lösung von allen Bestimmungen, die die unmittelbare Identität des Subjekts begrenzen oder in Frage stellen würden. Durch die Ausgrenzung all dieser Bestimmungen ist die gotische Stube des Innern aber ebenso wie Blochs Gesellschaftskritik von einer inhaltlichen Leere bedroht, gegen die er sich verteidigen zu müssen meint. Dabei spielt die Abgrenzung vom ebenfalls musik-philosophierenden Schopenhauer eine zentrale Rolle. Bloch zitiert Schopenhauer wie folgt:

»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« (II 196).²⁸

27 Lukács beschreibt die inhaltliche Leere vieler expressionistischer und scheinbar gesellschaftskritischer Texte, die herrühre von einer »allgemeinen Entfernung von den konkreten Problemen der Wirtschaft, [von einer] Verschleierung der Zusammenhänge zwischen Wirtschaft, Gesellschaft, Ideologie, [von einer] Mystifizierung dieser Fragen« (115). Er folgert: »Das von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelöste ›reine Wesen‹ ist notwendig leer« (143), aber »eben diese Leere«, so Lukács, »ist ein bestimmter konkreter Klasseninhalt« (126) (Georg Lukács, »Größe und Verfall des Expressionismus«, in: ders., *Werke 4, Probleme des Realismus I, Essays über Realismus*, Neuwied 1971, S. 109–149).

28 Bei Schopenhauer lautet diese Stelle im Kontext wie folgt: »Je des Individuum ist einerseits das Subjekt des Erkennens, d. h. die

Schopenhauers »bestandloses Gespenst« ist das erschreckende Spiegelbild des von allen Bestimmungen gelösten »reinen Geistes«, der in Blochs gotischer Stube wohnt. Bloch wehrt sich aber gegen dieses Gespenst und das Eingeständnis einer inneren Leere, indem er Schopenhauer schlichtweg eine »Verleugnung des Inwendigen« vorwirft. Das Innere sei dem Einzelnen nur noch nicht zugänglich und allein deswegen erscheine es ihm leer. Blochs anschließende Auffüllung der inneren Leere kann sich somit als Vorgang der Enthüllung eines eigentlich immer schon vorhandenen Inhalts präsentieren.

Diese Auffüllung der inneren Leere findet bei Bloch mit Hilfe der Musik statt, die im Anschluss an die romantische Musikästhetik als Organon der Innerlichkeit bestimmt wird. Blochs Umgang mit musikalischen Werken, in der Forschung als spekulativer Ansatz der Kunstphilosophie gelobt,²⁹ lässt sich dabei als eine Mischung von Projektion und Identifikation beschreiben: zunächst wird ein gewünschter Inhalt in die Musik hineinprojiziert, um sich dann mit diesem Inhalt identifizieren zu können und dadurch die innere Leere auszufüllen. Kunstwerke mögen sich besonders gut für diesen Vorgang eignen, da sie in ihren Bedeutungen theoretisch

ergänzende Bedingung der Möglichkeit der ganzen objektiven Welt, und andererseits einzelne Erscheinung des Willens, desselben, der sich in jedem Dinge objektiviert. Aber diese Duplicität unseres Wesens ruht nicht in einer für sich bestehenden Einheit: 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 schlechterdings 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 so uns selbst ergreifen wollen, erhaschen wir, mit Schauern, nichts, als ein bestandloses Gespenst« (Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I, in: *Werke in fünf Bänden*, nach den Ausgaben letzter Hand hg. v. Lütke Lütkehaus, Zürich 1988, Bd. 1, S. 365).

29 Insofern widerspreche ich hier Münz-Koenen, die Blochs spekulativen Ansatz der Kunstphilosophie lobt, weil er auf die Analyse zugunsten einer Unmittelbarkeit der Rezeption verzichte. Ich sehe in diesem Verzicht vielmehr eine Lizenz zum aktiven »Hineinhören« (im Sinne eines Hineinprojizierens), das Bloch aber als »Hellhören« (im Sinne von Hellsehen) verstanden wissen will (Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* [wie Anm. 6], S. 36).

unerschöpflich sind, somit einen großen Interpretationsfreiraum bieten und in diesem Sinne eine unendliche Fülle (zur Füllung der Leere) versprechen. Beides ist besonders ausgeprägt im Fall des musikalischen Kunstwerks, insofern es – sobald man wie Bloch auf formalistische Analyse zugunsten von unmittelbarer ästhetischer Erfahrung verzichtet – keinen offensichtlichen referentiellen Bezug hat. Die projizierte Fülle der Musik kann Bloch so zum Spiegel der Fülle der eigenen Seele werden.

Allerdings wird die Unbestimmtheit musikalischer Bedeutung nur durch sprachliche Vermittlung zur substantiellen Fülle. Oder anders gesagt: Die musikalische Fülle ist abhängig von einer Konkretisierung der Bedeutungsmöglichkeiten im interpretatorischen und sprachlichen Akt. Bloch selbst schreibt:

»[In] tieferer Musikdeutung [kann] niemals von der gegebenen, sondern stets nur von der utopischen Musik die Rede sein [...]« (187).

»[E]s gibt eine von selber schöpferische, nicht nur kommentierende, sondern spontane, spekulative Ästhetik, jenseits aller Material- und Konstruktionsversperrung, und erst in dieser ihrer Deutung errichtet sich die wahrhaft ›absolute‹ Musik« (187).

Darum gilt es im Folgenden, die Art und Weise, wie Bloch über Musik schreibt, genauer zu untersuchen,³⁰ und dabei wird

30 Lukács hat seine Analyse der inhaltlichen Leere der expressionistischen Texte und der Leere des »von allen gesellschaftlichen Bestimmungen gelösten ›reinen Wesens‹« mit einer Analyse der expressionistischen Sprache verbunden, deren Prinzip er als »leere Bewegtheit« fasst (Lukács, »Größe und Verfall des Expressionismus« [wie Anm. 27], S. 145). Lukács' damalige kritische Stellungnahme zu Blochs Stil ist in der gegenwärtigen Sekundärliteratur eine Ausnahme. Vorherrschend ist eine Betonung der Offenheit seines literarisierten Schreibens, das allein dem antizipierenden Bewusstsein und der Utopie, über die er schreibt, angemessen sei. Siehe dazu z. B. Renate Kübler, »Die Metapher als Argument. Semiotische Bestimmung der Blochschen Sprache«, in: *Ernst Blochs Wirkung* (wie Anm. 8), S. 271–284; Jan Robert Bloch, »Das Sagen des Unsagbaren: Ernst Blochs Sprache als sachgebotene Methode«, in: Rainer E. Zimmermann (Hg.), *U-Topoi. Ästhetik und politische Praxis bei Ernst Bloch*, Mössingen-Talheim 1996, S. 110–121; zu Untersuchungen mit einem Schwerpunkt auf den Anfangssätzen der Texte Blochs: Hermann Wiegmann, »Le style, c'est l'homme meme! Zum Prosastil Ernst Blochs«, S. 50–59; sowie Hans

sich zeigen, dass Blochs Sprachstil der Rolle, die er der Musik zuweist, entspricht: Sein Sprechen über Musik ist eine Sprache der »Auffüllung«. Nur in diesem Sinne kann man Blochs Sprachstil »musikalisch« nennen.³¹

Blochs Sprache sperrt sich gegen die stilistische Neutralität des traditionellen philosophischen Diskurses. Es war gerade diese Verweigerung, die das Buch Blochs für andere Denker seiner und der jüngeren Generation attraktiv machte und auch heute noch von Interesse ist. Theodor W. Adorno zum Beispiel schreibt:

»Das Buch, Blochs erstes und alles Spätere tragendes, dünkte mir eine einzige Revolte gegen die Versagung, die dem Denken, bis in seinen pur formalen Charakter hinein, sich verlängerte. 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.«³²

Joachim Lenger, »Die Schrift zustellen – Blochs Erzählung des ›Wir‹«, S. 60–72, beide in: Ernst Bloch Gesellschaft (Hg.), *Bloch-Jahrbuch 1994: Ernst Bloch als Schriftsteller*, Mössingen-Talheim 1995; außerdem viele Aufsätze in *Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs* (wie Anm. 3).

31 In der Sekundärliteratur wird Blochs Sprache immer wieder als »musikalisch« beschrieben, ohne dass diese attestierte »Musikalität« genauer bestimmt würde. Siehe z. B. Gekle, *Tränen des Apoll* (wie Anm. 11), S. 19; ebenso Jan Robert Bloch, »Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst«, in: *Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs* (wie Anm. 3), S. 24–35; und ders., »Das Sagen des Unsagbaren« (wie Anm. 30).

32 Theodor W. Adorno, »Henkel, Krug und frühe Erfahrungen«, in: ders., *Noten zur Literatur, Gesammelte Schriften*, Bd. 11, S. 556. In der Tat ist vor allem Adornos Musikphilosophie in vielem von Bloch inspiriert. Ansätze zu einer Abgrenzung von Bloch und Adorno finden sich z. B. in Drews »Introduction from the other side«, S. xi–xlviii; in Wolfgang Gramer, »Ein Gespräch zwischen Adornos und Blochs Denken«, in: *Bloch Almanach 4* (1984), S. 175–189; außerdem sind natürlich Adornos eigene Auseinandersetzungen mit Bloch wichtig für diese Frage: Neben »Henkel, Krug und frühe Erfahrungen« sind das Theodor W. Adorno, »Blochs Spuren«, in: ders., *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften*, Band 11, Frankfurt a. M. 1974, S. 233–250; ders. »Große Blochmusik«, in: *Neue Deutsche Hefte 69* (1960), S. 14–26; »Etwas fehlt ... über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht« (Diskussion zwischen Adorno und Bloch), in: Rainer Taub und Harald Wieser (Hg.), *Gespräche mit Ernst Bloch*, Frankfurt a. M. 1975, S. 58–77.

Adornos Kommentar weist auf den von Mystik und Stauen durchzogenen Stil von Blochs *Geist der Utopie* hin, der sich bewusst keiner systematischen Disziplin oder klaren Methode bedient. Bloch selbst bezeichnet diese Form seines Textes als »essayistische[s] Denken«, das auf einem »liebevolle[n] Betrachten des Einzelnen« beruhe und die objektive Ordnung der Dinge verwirre. Der »stärkste Empirismus des Individuellen« und der »stärkste[] Utopismus seiner Ziele« gingen damit im essayistischen Denken zusammen (336 und 338). Zugleich will Bloch mit der »Tatsachenlogik«, der »Vernunft« und dem »Logischen« dieser essayistischen Form sein messianisches Denken aber auch schützen vor einem »bloßen Träumen, [vor einem] zufälligen, privaten, ephemeren Utopismus« (339). Es ist leicht zu sehen, wie dieses doppelte Verständnis eines essayistischen Denkens Adornos Texte oder auch Walter Benjamins Schreiben beeinflusst hat und auch heute noch als berechtigter Einwand gegen eine petrifizierende Wissenschaftssprache von Wert ist.

Schaut man sich die Sprache von Blochs *Geist der Utopie* genauer an, verweigert sich das »essayistische Denken« Blochs dem herkömmlichen philosophischen Diskurs vor allem durch eine Literarisierung seines Textes, besonders auffällig in der Metaphern-dichte, die weniger für Anschaulichkeit und expressive Kraft denn für eine (intendierte) Verdunklung des Sinns sorgt, auffällig aber auch in Blochs erzählendem Stil, der sich besonders gern der ersten Person Plural bedient.³³ Es liegt nahe, diese Literarisierung als die von Bloch propagierte mimetische Annäherung an die besprochenen Objekte zu verstehen, als eine Kritik also an der begrifflichen Verdinglichung der Objekte im herkömmlichen philosophischen Diskurs, vor allem im Fall des Sprechens über Kunst.³⁴ Gegen diese Annahme spricht allerdings die Oberflächlichkeit, mit der Bloch im *Geist der Utopie* auf einzelne Kunstwerke eingeht. Entgegen seiner Theorie fällt er stark generalisierende Urteile über Künstler und

33 Habermas kritisiert diesen Stil Blochs als spätexpressionistisch: »Die versprengten Brocken einer Bindestrich-Terminologie, der quellende Wildwuchs pleonastischer Wendungen, das bruststarke Atemholen dithyrambischer Klänge, eine Wahl der Metaphern, die zuweilen an Böcklin eher als an Benjamin erinnern« (Habermas, »Ernst Bloch« [wie Anm. 3], S. 147).

34 Das tut in der Regel auch die Forschung, z. B. Münz-Koenen, »Hellhören. Ernst Blochs Aisthesis-Konzept im Geist der Utopie« (wie Anm. 3), S. 30 f.

Kunstrichtungen, oft ohne auch nur einen Blick auf einzelne Werke geworfen zu haben (mit der Ausnahme der Werke Wagners und Beethovens, die er allerdings ganz in seinem Sinne interpretiert).³⁵

35 Keinem anderen Komponisten widmet Bloch so viele Seiten seiner *Philosophie der Musik* wie Richard Wagner. Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis zeigt, dass sich rund sechs Unterkapitel des Abschnitts über die *Geschichte der Musik* mit Wagner auseinandersetzen, während anderen Komponisten oft nicht einmal ein und maximal drei (im Falle Beethovens) Unterkapitel gegönnt werden. Bloch beschäftigt sich zwar auch mit Komponisten nach Wagner (wie Reger, Mahler, Strauss und Bruckner), handelt diese aber sehr knapp in dem Kapitel »Die Neuen« ab, um in den folgenden Kapiteln Wagner (und nicht die »Neuen«) als bisherigen Endpunkt und »Erfüllung[...]« (141) der musikalischen Entwicklung zu postulieren. Aber auch Blochs Besprechung der Werke Wagners ist primär von der Nützlichkeit Wagners für die eigene Theorie bestimmt. D. h. an die Stelle einer detaillierten analytischen Auseinandersetzung mit Wagners Kompositionen tritt bei Bloch eine Nutzbarmachung scheinbarer Charakteristika des Wagner'schen Werkes für die eigene Position. Wagner bietet Bloch nicht nur die Autorität seines Namens und die Wirkungsmacht seiner Musik, an die sich Bloch mit seiner Theorie anschließen kann. Er dient Bloch auch als Fundgrube für die eigene Musikphilosophie und als Beweismaterial (in Form von Wagners Musiktheorie und seinen Kompositionen) für seine These einer spiralförmigen Bewegung der Geschichte, in der das Avancierteste sich mit dem Ursprünglichsten treffen werde. Vor allem aber fungieren Wagners Texte und seine Kompositionen für Bloch als inhaltliches und rhetorisches Vorbild für die Formulierung und Durchsetzung seiner Standpunkte. Das betrifft zum einen die dichotomische Struktur der Philosophie Blochs, die im Kapitel über Wagner anhand einer Stellungnahme zu Wagners Werken konkretisiert und aktualisiert wird. Und das betrifft zum anderen die Figur einer als Erlösung getarnten Vernichtung derjenigen Seite der Dichotomie, die zum Verschwinden gebracht werden soll. Exemplarisches Modell für das Funktionieren beider Strategien ist Wagners *Parsifal*, an dessen Schluss die von Bloch und Wagner angefeindeten Instanzen von der Bildfläche verschwunden sind und eine Herrschaft des reinen Geistes etabliert worden ist: Die von Keuschheit, Strenge und Geistigkeit geprägte Gralswelt besiegt die Welt Klingsors, die von sinnlichen Verlockungen kündet. Das in *Parsifal* erwachende Bewusstsein des »Leidens der schuldigen Kreatur« und die erfolgreiche Bekämpfung sinnlicher Verlockungen und quälender Erinnerungen an die Mutter triumphieren über das dumpfe Unbewusstsein und die unverstandene Getriebenheit Kundrys in ihrem gespaltenen Doppelleben. Die christliche Welt der Gralsgemeinschaft siegt über das heidnisch-blasphemische Treiben Klingsors und Kundrys. Während die Welt Klingsors als künstliche Welt und plakativer Kulissenzauber

Wie hat man den eigentümlich literarisierten Tonfall des *Geist der Utopie* dann zu bestimmen und zu verstehen? Zunächst einmal fallen bei genauer Lektüre die häufigen und unbegründet bleibenden Behauptungen über die Zukunft auf, die den prophetischen Duktus des Textes ausmachen (»es wird kommen«); dann die Wiederholung bestimmter Metaphern (z. B. »warme, tiefe, gotische Stube des Innern«), so dass diese trotz ihrer Metaphorizität an scheinbarer Referenz gewinnen; des Weiteren endlose Reihungen von Metaphern, die sich analog zueinander verhalten sollen (z. B. »Unsagbare[s] der Musik« = »Kern und Samen« = »Meer des Ingesindes« = »Jericho und erste[r] Wohnort des heiligen Landes«, 234). Diese Reihungen repetieren entweder ein bestimmtes Bild (z. B. »Kern«, »Samen«, »Saatkorn«) und liefern so eine tautologische Scheinerklärung. Oder die Reihungen akkumulieren Reizwörter und bewegen sich so in die Richtung von Kitsch:

»Was derart nicht erreicht worden ist, das sind jene immer noch ausstehenden Erfüllungen der Bachschen ontologischen Lyrik und der Fuge, des Bachschen melismatisch kontrapunktischen Gleichgewichts, das Ziel der Reinigung, der schlecht-hinigen Gegenwart, der unzerblätterten Rose der Jungfrau, des unzerrissenen Herzens des Sohns, der Überwindung jedes Agens zum Raum und der Heimkehr müder, namenloser Kaspar Hauser-Natur in den Thronsaal ihrer himmlischen Herrlichkeit« (154).

An diesem Beispiel wird deutlich, dass die Reihung von Metaphern keineswegs erklärt, was »Bachsche ontologische Lyrik« meinen soll, sondern stattdessen die Leere, die der unverstandene Begriff hinterlassen hat, nur mit emotional aufgeladenen Bildern anfüllt. Die Aneinanderreihung einander vermeintlich erklärender Metaphern erzeugt hier keine Akkumulation von Sinn, sondern

präsentiert wird, hebt sich die Gralswelt (eben durch diese Konfrontation) vom Bühnendasein ab und behauptet sich als Sphäre höherer Wahrheit und göttlicher Wunder. Auf der musikalischen Ebene stehen sich entsprechend Anklänge an typische Opern- und Tanzmusik (in der Welt Klingsors) und choralartige oder klangflächige Musik der Gralswelt gegenüber, die Bloch die »ontologische Musik« (149) des *Parsifal* nennt. Hier ist immer wieder eine Gewalt der Ausschließung und Bevormundung am Werk, die von Bloch als Erlösung und prophetische Führung interpretiert wird.

führt gerade umgekehrt zur Reduktion konkreter Sinnhaftigkeit zugunsten eines reinen ›Mehr‹ im Sinne eines akkumulierten Versprechens von ›mehr‹ an Bedeutung, das die bildliche Sprache gegenüber der begrifflichen auszeichnet.³⁶ Diese Akkumulation eines bloßen ›Mehr‹ lässt sich somit als die sprachliche Struktur identifizieren, die den Eindruck von unendlicher Fülle hervorruufen kann, ohne irgend einen bestimmaren Inhalt zu vermitteln, und sie ist es auch, die bei Bloch den seelischen Gehalt von Musik ausmacht und somit die anvisierte Innerlichkeit bestimmt.

Blochs Sprache lässt sich zudem – entgegen seiner eigenen Forderung nach Sachlichkeit, Logik und Vernunft – wenig ein auf logische Argumentation, die der Leser überprüfen und auf Begriffe bringen könnte. Stattdessen produziert der beschriebene Stil diffuse Stimmungen und Ahnungen, auf die der Leser nur mit Glauben oder Unglauben, mit Einlassen oder Abwehr reagieren kann. Besonders deutlich wird das in den suggestiven Leitsätzen,

36 In seinem Buch *Jargon der Eigentlichkeit* hat Theodor W. Adorno vor allem Heideggers Verwendung eines sprachlichen Jargons analysiert, der Authentizität und Unmittelbarkeit suggerieren soll. Einige seiner Definitionen der jargonhaften Sprache treffen ebenso gut auf die oben analysierte Struktur der Sprache Blochs zu: »Was das singuläre Wort an Magie verlor, wird ihm gleichwie durch Maßnahmen, dirigistisch angeschafft« (Theodor W. Adorno, *Jargon der Eigentlichkeit*, Bd. 6, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 417). Worte sind »signalhaft« (ebd.), fungieren als »Spielmarken« (ebd., S. 418), und »was Jargon sei und was nicht, darüber entscheidet, ob das Wort in dem Tonfall geschrieben ist, in dem es sich als transzendent gegenüber der eigenen Bedeutung setzt; ob die einzelnen Worte aufgeladen werden auf Kosten von Satz, Urteil, Gedachtem. Demnach wäre der Charakter des Jargons überaus formal: er sorgt dafür, daß, was er möchte, in weitem Maß ohne Rücksicht auf den Inhalt der Worte gespürt und akzeptiert wird durch ihren Vortrag. Das vorbegriffliche, mimetische Element der Sprache nimmt er zugunsten ihm erwünschter Wirkungszusammenhänge in Regie. [...] Demagogischen Zwecken ist dies Formale günstig« (ebd.). »Daß Jargonworte, unabhängig vom Kontext wie vom begrifflichen Inhalt, klingen, wie wenn sie ein Höheres sagten, als was sie bedeuten, wäre mit dem Terminus Aura zu bezeichnen« (ebd., S. 419). Ein wesentlicher Unterschied zur Sprache Blochs besteht allerdings darin, dass bei Bloch nicht einzelne und vor allem Alltagssprachliche Begriffe auratisch aufgeladen werden, sondern es sich, wie oben beschrieben, um eine Konstellation von Metaphern handelt, die ein auratisches ›Mehr‹ statt einer Bedeutung erzeugen.

die jeweils neue Abschnitte einleiten, wie z. B. »[w]ir hören nur uns selber« (81), »[wir] gehen hier in uns selber« (133). Jedem Abschnitt wird eine solche Lokalisierung des Lesers »in seinem Innern« vorgeschaltet, durch welche er den folgenden Text ganz bei sich als eigene »innere Stimme« erleben soll, obwohl es eben nicht seine eigene Stimme, sondern die des Autors ist. Besonders weit geht diese visionäre Relokalisierung zu Beginn der *Philosophie der Musik*:

»Wir hören uns nur selber. Denn wir werden allmählich blind für das um uns herum. [...] Es ist [...] dunstig, schwebend, warm, dunkel und unkörperlich wie das Gefühl, immer nur bei mir, immer nur bewußt zu sein. [...] Aber wir gehen im Wald und fühlen, wir sind oder könnten sein, was der Wald träumt.« (81)

Dies ist eine Einstimmung oder gar eine hypnotische Direkti-on des Lesers. Statt Erkenntnis durch Begriff und Verstand haben wir es hier mit Suggestion und Beschwörung einer Stimmung zu tun, deren Wirkmächtigkeit durch die Aura der Fülle und vor allem durch die strategische Unbestimmtheit dieser Fülle noch gesteigert wird.³⁷

Die Gemeinsamkeiten zwischen Blochs Sprache und Blochs Verständnis von Musik bestehen erstens in dem Fehlen von Denotation und der Fülle von assoziativen Konnotationen, die einerseits eine Akkumulation von bloßem »Mehr« ermöglichen und andererseits eine kritische Auseinandersetzung mit dem Gehörten/Gelesenen vermeiden. Und zweitens in dem prophetischen und beschwörenden Tonfall, den Bloch sowohl Beethoven als auch Wagner zuspricht. Die Gemeinsamkeiten liegen also nicht so sehr in einer tatsächlichen Struktur von Musik und Text, sondern vielmehr in der ähnlichen Wirkung, die sie beide – in Blochs Wahrnehmung – auf den Rezipienten haben. Bloch nimmt die Wirkung von Musik auf ihn selbst zum Vorbild für eine Textstruktur, die eine ähnliche Wirkung auf den Leser haben soll. Dass diese »Musikalität« der Sprache Blochs auf eine »Philosophie im Ton des Gebieters« hinausläuft, wird abschließend mit Kant zu zeigen sein.

37 In der Sekundärliteratur wird der »beschwörende« Tonfall der Blochschen Sprache häufig erwähnt. Siehe z. B. Zudeik, *Der Hintern des Teufels* (wie Anm. 8), S. 59; Gekle, *Tränen des Apoll* (wie Anm. 11), S. 19 ff.

MUSIK ALS INNERE STIMME ODER: BLOCH VERSUS KANT

Bloch bezieht sich an vielen Stellen seines Buches explizit auf Kants Moralphilosophie. Doch steht er zugleich, liest man ihn vor dem Hintergrund einer Kritik Kants an esoterischer Philosophie, im deutlichen Widerspruch zu ihm.³⁸ In »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« kritisiert Kant eine Philosophie, die vorgibt, in metaphorischer Sprache Geheimnisse zu enthüllen, die durch eine göttliche Eingebung erfahren worden seien.³⁹ Der esoterische Philosoph nehme dabei zum Objekt der Erkenntnis eine ästhetische Haltung ein, die auf intellektuelle Anschauung statt auf den Verstand gegründet sei.

»Das Prinzip, durch Einfluß eines höheren Gefühls philosophieren zu wollen, ist unter allen am meisten für den vornehmen Ton gemacht; denn wer will mir mein Gefühl streiten? Kann ich nun noch glaubhaft machen, daß dieses Gefühl nicht bloß subjektiv, in mir sei, sondern einem jeden angesonnen werden könne [...] so bin ich in großem Vorteil über alle die, welche sich allererst rechtfertigen müssen, um sich der Wahrheit ihrer Behauptungen rühmen zu dürfen. Ich kann daher in dem Tone des Gebieters sprechen.«⁴⁰

Der »Gebieter« rechtfertigt seine Macht bei Kant durch die Berufung auf eine höhere Instanz, zu der er privilegierten Zugang

38 Habermas spricht sogar von einem bei Bloch »übersprungenen Kant« (Habermas, »Ernst Bloch« [wie Anm. 3], S. 159). Dagegen sieht Münz-Koenen einen deutlichen Anschluss an Kant: Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo*, (wie Anm. 6), S. 43. Zu Blochs Kant-Rezeption siehe auch Manfred Riedl, »Zwischen Kant und Nietzsche. Blochs Ethik«, in: *U-Topoi* (wie Anm. 30), S. 10–32; Hans Ernst Schiller, »Kant in der Philosophie Ernst Blochs«, in: ders., *Bloch Konstellationen. Utopien der Philosophie*, Lüneburg 1991, S. 51–102. Zu Kants Text siehe z. B.: Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris 1981.

39 Immanuel Kant, »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie«, *Schriften zur Metaphysik und Logik*, Bd. 5 der *Werke in zehn Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, S. 377–397, hier: S. 384.

40 Ebd.

habe, andererseits aber schafft er die höhere Instanz erst diskursiv durch die setzende Struktur seiner philosophischen Sprache – seine Macht ist also wesentlich eine performative und hermeneutische, weil sie auf dem Privileg der Auslegung und Setzung von Zeichen beruht. Vor dem Hintergrund von Kants Kritik lässt sich Blochs eigentümlicher Stil im *Geist der Utopie* als eine ›Philosophie im Ton des Gebieters‹ verstehen. Das betrifft nicht nur sein Bestreben, die philosophische in der ästhetischen Wahrnehmung zu begründen und so »prärationale und prädiskursive« Wahrnehmungsweisen zu reaktivieren,⁴¹ und nicht nur den eben besprochenen eigentümlichen Einsatz von Metaphern und den suggestiven Tonfall, sondern auch Blochs Umfunktionierung einer zentralen Metapher aus Kants Moralphilosophie: der inneren Stimme der Vernunft.

Die Vorstellung einer inneren Stimme, die gesetzgebende und damit Wirklichkeit (bei Kant noch im Sinne von Richtigkeit) schaffende Macht haben könne, bietet sich für Blochs Verwebung von Politik und musikalischer Innerlichkeit an. Er fragt: »Wann und wieso kann das, was ich fordere, nach dem, was ich bin, wahr sein, wieweit reichen die Kräfte des gesetzgebenden Denkens in das Leben herein?« (334) Die inneren Forderungen des Menschen an sein Leben sollen laut Bloch eine ebensolche Kraft zur Gesetzgebung und damit Anspruch auf Setzung der Wahrheit haben wie Kants moralische Vernunft. Im Gegensatz zu Kant sind die inneren Forderungen bei Bloch aber nicht durch diskursive Verstandesarbeit auf Begriffe zu bringen, weil die innere Stimme eben nicht wie bei Kant »aus der Machtvollkommenheit der eigenen Vernunft«⁴² kommt. Sondern sie stammt aus einem geheimnisvollen »makanthropischen Kehlkopf« – was man vielleicht am besten mit Kehlkopf des vergrößerten Menschen übersetzt⁴³ –, der die Musik als Medium verwendet, um zu den Menschen zu sprechen:

41 Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* (wie Anm. 6), S. 42.

42 Kant, »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« (wie Anm. 39), S. 396.

43 Bloch schreibt: »[...] dann ist es, als wäre der Mensch die verkleinerte Welt und die Welt der vergrößerte Mensch. Das heißt, wir kommen auf Mikrokosmos und Makrokosmos. Der Mensch ist ein Mikrokosmos und die Welt ist ein Makanthropos, ein vergrößerter Mensch« (in: *Antike Philosophie. Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie 1950–1956*, Bd. 1, hg. v. Ruth Römer und Burghart Schmidt, Frankfurt a. M. 1985, S. 244).

»Dann fassen wir sogleich, was uns gerufen wird. Der Blick, aber vielmehr noch der Tonfall sind an sich deutlich ohne Umwege. Wir fühlen, das sind wir; es geht auch um uns, auch wir würden so rufen oder uns so verhalten. Der eigene, stets leise mitinner-vierte Kehlkopf läßt uns das, was uns hier zugerufen wird und spricht, gleichsam von innen her sehen und verstehen« (158).

»Aber zuletzt, sobald auf der Erde, in der irdischen Handlung alles schweigt, [...] fügt die Musik Züge des anderen Worts zusammen, das Wort aus anderem Kehlkopf und Logos« (II 201).

»Wenn aber das, was der Ton sagt, von uns stammt, sofern wir uns hineinlegen und in diesem fremden, großen, makanthropischen Kehlkopf sprechen, so ist das nicht ein Traum, sondern ein fester Seelenring, dem nur deshalb nichts entspricht, weil ihm draußen nichts mehr entsprechen kann, und weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt.« (231)

In Blochs Konstruktion eines makanthropischen Kehlkopfs passiert, kurz gesagt, folgendes: Er transformiert Kants ›innere Stimme der Vernunft‹ in eine äußere Stimme. Diese von außen kommende Stimme ist eine orakulöse Stimme, weil ihre Bedeutung noch nicht klar verstanden, sondern nur erfüllt werden kann. Die Musik fungiert als Medium dieser mysteriösen Stimme. Was sie via Musik zu sagen hat, wird erst durch die Vermittlung eines überlegenen Ausdeuters ersichtlich – im *Geist der Utopie* übernimmt Bloch diese Rolle. Mit seiner Hilfe erkennt der Hörer die von außen kommende Orakelstimme als seine eigene Stimme. Darüber findet eine Identifizierung des Hörers mit dem Gehörten statt: Entweder die fremde Stimme dringt in ihn ein und spricht in ihm, von ›innen her‹, oder der Hörer legt sich in den fremden Kehlkopf hinein und spricht aus ihm. Kant setzt ein solches Verfahren der ›Ästhetisierung‹ und ›Verschleierung‹ der inneren Stimme deutlich von seinem eigenen ab: »das didaktische Verfahren, das moralische Gesetz in uns auf deutliche Begriffe nach logischer Lehrart zu bringen [ist] eigentlich allein philosophisch, dasjenige aber, jenes Gesetz zu personifizieren und aus der moralisch gebietenden Vernunft eine verschleierte Isis zu machen [ist] eine ästhetische Vorstellungsart«,⁴⁴ die nach Kants Überzeugung eben auf den erwähnten »Ton des Gebieters« hinausläuft.

44 Kant, »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie« (wie Anm. 39), S. 396.

Blochs Konstruktion einer inneren Stimme ist nicht nur zu Kants, sondern auch zu Freuds Topologie der Psyche in Beziehung zu setzen, von der Bloch sich im *Geist der Utopie* deutlich abgrenzt.⁴⁵ Denn die Vorstellung eines geheimen Ortes in uns, der sich gelegentlich in verklausulierter Weise auszudrücken pflegt, liegt zu nahe an der psychoanalytischen Kategorie des Unbewussten als dass Bloch eine Auseinandersetzung damit umgehen könnte.⁴⁶ Kants Ethik basiert, reichlich verknüpft, auf einer Dialektik von Vernunft und Trieben: Nur weil der Mensch »Triebfedern«⁴⁷ hat, ist eine Ethik notwendig, die mittels Rationalität diese in Schach hält und – mit negativen Konsequenzen⁴⁸ – verdrängt, ohne aber deren Existenz zu leugnen. Freuds Psychoanalyse fußt ebenfalls auf dieser Dialektik, legt aber einen Schwerpunkt auf die Analyse der Triebe und kritisiert vor allem eine Verdrängung, die nur zur Leugnung der Triebe führen kann. Bloch nun setzt sich sowohl von Kant wie von Freud ab, indem er die Dialektik zwischen Vernunft und Trieben negiert.⁴⁹ Er akzeptiert nicht die Existenz eines triebhaften Unbewussten, das nicht bewusst werden kann, das in Träumen an die Oberfläche drängt, das in uns selber lokalisiert ist, weil er sich, wie er schreibt, vor dem Schrecken der Träume ängstigt (212/213). Stattdessen nimmt er eine Umbenennung vor, mit der es vom unheimlichen Unbewussten zum »Noch-Nicht-Bewussten«, das für die Zukunft eine Rückkehr in die verlorene

45 Münz-Koenen weist darauf hin, dass die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse im *Prinzip Hoffnung* dann viel komplexer und ausführlicher wird: Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* (wie Anm. 6), S. 63.

46 Die Abgrenzung Blochs von der Psychoanalyse kann hier nur ganz grob skizziert werden und würde eine genauere Auseinandersetzung erfordern. Vgl. dazu das Buch von Hanna Gekle, *Wunsch und Wirklichkeit. Blochs Philosophie des Noch-Nicht-Bewussten und Freuds Theorie des Unbewußten*, Frankfurt a. M. 1986.

47 Von Triebfedern spricht Kant etwa in der *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (Immanuel Kant. Werke in 12 Bänden, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a. M., 1977, Bd. 7, S. 7–101, hier etwa: S. 41).

48 Vgl. dazu Gernot und Hartmut Böhme, *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Frankfurt a. M. 1983.

49 Das ist auch zentral für seine Kritik an Schopenhauer und dem Schopenhauer'schen Wagner (des *Tristan*), bei denen der Trieb nach Meinung Blochs eine zu wichtige Rolle spielt. Dagegen stellt Bloch die Transzendierungsbestrebungen im *Parsifal*.

Heimat verspricht, umgedeutet wird.⁵⁰ Abermals fungiert hier die Musik als Mittel zur Umwandlung des Unheimlichen ins Heimliche und des Vergangenen ins Zukünftige: »Aber der andersartige Zauber der Musik löst diese Depotenzierung des Gesichts ins Günstige, uns Naheliegende, in den leuchtenderen Sinn des an sich so unheimlichen Begriffs eines Geisterreiches auf« (213). Untote Vergangenheit wird musikalisch zur Verkünderin einer lichten Zukunft: »[Das Vergangene] kann wieder erwachen [...]. Es besitzt als Vergehendes trotz der scheinbaren Fixierung zur Vergangenheit noch ein Heimliches, ein Element des Zukünftigen in sich« (335). Als musikalische Orakelstimme einer heimlichen Zukunft verliert das Vergangene seine unheimliche Seite.

Man kann daraus folgern, dass Bloch, nachdem spätestens seit Freud Autonomie und Selbstidentität des Subjekts zweifelhaft geworden sind, zu diesen verlorenen Qualitäten zurück will über einen narzisstischen Umgang mit der Welt, der in allem ein Symbol seiner eigenen Innerlichkeit sieht bzw. überall »sich selbst hört« (81). Dieser Rückweg geschieht, wie oben geschildert, in drei Schritten: die Reduzierung des Subjekts auf ein von allen außer-subjektiven Bestimmungen entleertes »Wesen«, die Auffüllung der dadurch entstandenen Leere durch die Projektion der imaginierten Fülle auf ein Anderes (z. B. die Musik) und schließlich durch die Identifikation mit dieser Projektion. So verstanden, beruht Blochs Prinzip auf einer Verdrängung all dessen, was als Fremdes im Anderen die narzisstische Selbstidentität und Autonomie des Subjekts stören würde: sei es die Verflechtung des Menschen mit seiner Umgebung, sei es die uneinholbare Vergangenheit, sei es ein unheimliches Unbewusstes. Bloch schwebt, wie er schreibt, das Ideal eines Zustandes vor, »d[er] mit nichts Fremdem mehr behaftet ist« (II 267). Die innere musikalische Stimme ist in diesem Sinne eine vom Fremden gereinigte Stimme – eine Reinigung, die Bloch auch in der Interpretation von Wagners *Parsifal* affirmiert.⁵¹ Sie basiert auf der Übertönung des Fremden im Subjekt, das dessen

50 Münz-Koenen erkennt auch noch beim späten Bloch den Vorwurf einer ausschließlichen Vergangenheitsorientierung des Unbewussten: Münz-Koenen, *Konstruktion des Nirgendwo* (wie Anm. 6), S. 64 ff.

51 Hier begeistert sich Bloch für eine musikalische Gewalt, die – als Schwert Gottes legitimiert – alles, was die kollektive Identität (der Gralsgemeinschaft) und den Geist in Frage stellen könnte, ausgrenzt und vernichtet (S. 149). Siehe dazu oben Anm. 35.

Identität und Autonomie in Zweifel ziehen würde und aufgrund dessen Kants Ethik auf einer gesetzgebenden Rationalität gründet, die diese Autonomie trotz der unbewussten Regungen gewährleisten sollen. Blochs Verleugnung des Unbewussten auf der einen Seite und sein gleichzeitiges Festhalten an einer irrationalen inneren Stimme auf der anderen Seite führen zu einer Struktur, in der die irrationale Stimme des Unbewussten durch eine transzendente und unfehlbare Stimme ersetzt wird, die nun das Handeln des Subjekts von außen lenkt: Der makanthropische Kehlkopf, der die Wahrheit verkündet, spricht durch die Musik, die Musik aber bedarf der Interpretation durch Spezialisten, die ihre Bedeutung bestimmen können, die Interpreten geben diese Bedeutung – bei der es sich um nichts geringeres als die Innerlichkeit des Menschen und die Gestaltung der kommenden Gemeinschaft handelt – weiter an die Hörer bzw. hier Leser und veranlassen sie gleichzeitig zur Identifikation mit ihr. Ließe man sich auf Blochs Metaphernspiele ein, könnte man das von Bloch propagierte ›Hellhören‹ (das Hören auf die prophetische Bedeutung von Musik) somit als eine Form von ›Hörigkeit‹ verstehen, läuft es doch letztlich auf eine ›Entmündigung‹ durch das Hören auf eine fremde Stimme hinaus, die zur eigenen wird. Nicht umsonst bezeichnet Bloch im anfangs erwähnten programmatischen Zitat sein Buch als einen »Trank«, den er dem Leser einflößen will, so dass dieser berauscht die Welt mit seinen, d. h. Blochs Augen sieht bzw. dessen Stimme als seine eigene Stimme hört oder gar in dessen ›Zungen redet‹. In diesem Sinne schreibt Bloch auch an Lukács über das Buchprojekt des *Geist der Utopie*:

»Georg, ich versichere Dir, alle Menschen, [...] werden sich wie an der Hand genommen fühlen, sie werden weinen müssen und erschüttert und in der großen bindenden Idee erlöst sein; [...] und das Irren hört auf, alles wird von einer warmen und zuletzt glühenden Klarheit erfüllt; [...] Ich bin der Paraklet und die Menschen, denen ich gesandt bin, werden in sich den heimkehrenden Gott erleben und verstehen.«⁵²

Begibt man sich, wie der vorliegende Band, auf die Suche nach ästhetischen Figurationen des Politischen, wird man also in

52 Ernst Bloch, *Briefe 1903–1975*, Bd. 1, Redaktion Uwe Opolka, Frankfurt a. M. 1985, S. 66 f.

Blochs *Geist der Utopie* fündig. Als ästhetische Figuration des Politischen *par excellence* dient hier die Musik gleich in mehrfacher Hinsicht: indem Bloch sich auf musikalische Strukturen (z. B. den Kontrapunkt) und bestimmte Werke (Wagners *Parsifal*, Beethovens Symphonik) beruft, um aus ihnen Inspirationen und sogar konkrete Modelle für eine künftige Politik zu gewinnen; indem er eine als ›musikalisch‹ beschriebene Sprache zum Einsatz bringt, die auf der Akkumulation eines bloßen ›Mehr‹ an Sinn und einem suggestiven, beschwörenden Tonfall fußt; indem er sich auf den vermeintlich transzendenten und innerlichen Charakter von Musik stützt, um eine bestimmte, anti-politische Politik aus der kommenden Innerlichkeit des Menschen zu begründen; und indem er schließlich mit einem hierokratischen Stimm- und Hör-Modell operiert, das sich an einem immersiven Hören von Musik orientiert. Blochs massiver Rekurs auf Musik zeigt zugleich exemplarisch, dass der musikästhetische Diskurs keineswegs von Fragen nach Ideologie und Politik verschont werden sollte, wie es noch immer recht häufig geschieht. Sondern gerade *weil* er sich seit dem späten 18. Jahrhundert gern als weltabgewandter und politikferner Diskurs über eine dennoch immens wirkmächtige, der strengen Form(ung) wie des Rausches fähige Kunst präsentiert, ist er spätestens seit den 1870er-Jahren (dort etwa in Nietzsches *Geburt der Tragödie* und im Kontext der Gründung des Deutschen Reiches) für die Analyse einer Ideologisierung des Ästhetischen hervorragend geeignet. Was ich an Blochs *Geist der Utopie* gezeigt habe, hätte man darum ebenso gut auch an anderen Texten zur Musik aus dieser Zeit, etwa von Thomas Mann, Hermann Hesse oder auch August Halm zeigen können.⁵³ So unterschiedlich sie in Gattung, Stil und Anliegen

53 Das habe ich zu den drei Genannten bereits kurz skizziert in: Nicola Gess, *Gewalt der Musik. Literatur und Musik um 1800*, Freiburg i. Br. 2011, S. 357–364; sowie zu Hesse auch ausgeführt in: Nicola Gess, »Musikalische Mörder. Krieg, Musik und Mord bei Hermann Hesse«, in: Joachim Grage (Hg.), *Literatur und Musik in der klassischen Moderne*, Würzburg 2006, S. 189–206; zwar kaum auf Musik, wohl aber auf Rechtfertigungen des Ersten Weltkriegs unter Rekurs auf Kunst im Allgemeinen bzw. ästhetische Argumentation gehe ich mit Bezug auf Mann, Hesse und Bloch auch ein in: Nicola Gess, »Kunst und Krieg. Zu Thomas Manns, Hermann Hesses und Ernst Blochs künstlerischer Verarbeitung des Ersten Weltkriegs«, in: Lars Koch und Marianne Vogel (Hg.), *Imaginäre Welten im Widerstreit. Krieg und Geschichte in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Würzburg 2007, S. 30–57.

sein mögen, so sehr stimmen sie mit Blochs *Geist der Utopie* darin überein, aus der Musik die Legitimation einer anti-politischen und in der Tendenz hiero- oder schlicht autokratischen Politik zu gewinnen.