

ROBIN BECKER

**MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH**

## ZITATION

Becker, Robin: »Musik und Utopie bei Ernst Bloch«, in: DIENADEL – Kulturwissenschaftliche Zeitschrift für Kunst und Medien, Nr. 1, 2013, S. 83–96.

## ONLINE ABRUFBAR UNTER

<http://dienadel.net/ausgaben/kritik/>

## COPYRIGHT

© 2013 DIENADEL/Robin Becker

# MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH

VON ROBIN BECKER

*Etwas fehlt, dies Fehlen mindestens sagt der Klang deutlich aus.*<sup>1</sup>

Ernst Bloch entwirft in der *Tübinger Einleitung in die Philosophie* eine Formel, die zugleich einen zentralen Kerngedanken seiner Philosophie bezeichnet: »S ist noch nicht P«, das Subjekt weist noch nicht das ihm adäquate Prädikat auf. Aus der Diskrepanz zwischen Subjekt und Prädikat entwickelt Bloch eine geschichtsphilosophische Systematik, in der sich die Welt in einem Zustand des Prozesses befindet, der auf die Aufhebung dieser Diskrepanz zielt. In diesem Entwicklungsprozess ist das menschliche Subjekt aus gegenwärtiger Perspektive nicht definierbar; die Wirklichkeit muss von der Zukunft aus erfasst werden. Das Sein des Menschen im Jetzt lässt sich dabei nur negativ als Nicht-Sein definieren. Das Nicht-Sein ist dabei als ein Mangel an dem utopisch Unbekannten zu verstehen, zugleich aber als Weg aus diesem heraus: »Das Nicht ist Mangel an etwas und ebenso Flucht aus diesem Mangel; so ist es Treiben nach dem, was ihm fehlt.«<sup>2</sup>

Der Kunst, im Besonderen aber der Musik, kommt in Blochs Philosophie eine bedeutende Rolle zu: »In ihr [der Kunst bzw. der Musik, Anm. d. Verf.] zeigen sich die in der Materie angelegten Möglichkeiten, die Utopie

1 Bloch 1959, S. 1246.

2 Bloch 1970, S. 218.

einer nichtentfremdeten Welt wird von ihr antizipiert.«<sup>3</sup> Schon in *Geist der Utopie* (1918/1923) entwirft Bloch unter anderem die Möglichkeit einer Musikgeschichte, die ihre geschichtsphilosophisch motivierte Grundlage im Bereich des Utopischen findet; in *Das Prinzip Hoffnung* (1959), Blochs Hauptwerk, ist die Musik und die ihr innewohnende Kraft der Utopie Gegenstand seiner musikphilosophischen Auseinandersetzung. Doch auch zahlreiche Aufsätze und Essays zu einzelnen Komponisten und ihren Werken sind Teil der musikästhetischen Betrachtungen von Ernst Bloch.

Es gilt daher, die systematische Verschränkung von Musik und Utopie in der Philosophie Blochs zu reflektieren sowie zu fragen, welche geschichtsphilosophischen und gesellschaftstheoretischen Grundlagen Bloch für eine Konzeption der Musik als Hoffnungs- und Utopiemöglichkeit entwirft.

#### **GESCHICHTSPHILOSOPHIE DER MUSIK**

Der Betonung des Utopischen in der Musikphilosophie Blochs liegen Annahmen zugrunde, die Ergebnis einer geschichtsphilosophischen Auseinandersetzung mit Musik sind. Als dezidiert geschichtsphilosophische Reflexion deckt Bloch das antizipierende, auf die Zukunft gerichtete Moment von Musik auf, ohne nicht ebenso das Element des Vergangenen, die in ihm noch-nicht verwirklichten Hoffnungen in der Musik aufzuzeigen. Die Einbettung beider Perspektiven ist für Bloch die Grundlage, eine Musikgeschichte schreiben zu können, deren Motivation im Aufdecken utopischer Hoffnungen, die im Ästhetischen zu finden sind, liegt. Hierbei darf eine Annäherung an Geschichte von Musik nicht der vorherrschenden Erklärungslogik eines kohärent-linearen Geschichtsverlauf verfallen – da Geschichte, gleichfalls Musikgeschichte, für Bloch nicht kohärent-linear verläuft.<sup>4</sup>

Eine Musikgeschichtsschreibung, die bloß das zeitliche Nacheinander musikalischer Werke, musikalischer Strömungen, Genres, mithin jeglicher musikgeschichtlichen Entwicklung als ihr grundlegendes Erklärungsprinzip festsetzt, kann Musik, die sich in ihrem Wesen sowie in ihrer Entwicklung laut Bloch einer geschichtlichen Linearität widersetzt, nicht in ihrer historischen Gewordenheit erfassen. Verfällt Musikgeschichte jedoch diesem Linearitätsprinzip, ist es ihr folglich nicht möglich, »irgendwie die Geschichtsabschnitte und Soziologien der Musik so geben zu können, daß darin etwas aus der eigentlichen Entwicklung und Sachlichkeit

3 Kohler 2000, Sp. 100.

4 Vgl. Behrens 1998, S. 185.

dieser Kunst, als eigener Sphäre genommen, ausgesagt wird.«<sup>5</sup>

Vor allem die musikhistorische Analyse unter technisch-kompositorischen Aspekten unterliegt einer geschichtsphilosophischen Ideologie, die im Sinne eines Fortschritts der musikalischen Technik ein »totschlägerische[s] Nacheinander«<sup>6</sup> zu entwickeln versucht. Bloch erkennt, dass es in der Musikgeschichte technisch-kompositorische Mittel gibt, deren Entwicklung geschichtlich nicht durch das Prinzip der Linearität nachzuweisen sind.<sup>7</sup> Vielmehr möchte Bloch »jedem wahrhaft großen Meister« der Musikgeschichte (für Bloch sind dies Bach, Haydn, Beethoven, Brahms u.a.) »ein ichhaftes Haus [...] bauen, indem er [der Komponist, Anm. d. Verf.] für sich als bestimmter ›Zustand‹ noch jenseits seiner Talente wohnen kann.«<sup>8</sup> Denn für ihn sind die großen Komponisten »unvergleichlich und wahrhaft zu anderem als der technischen Schnur geboren.«<sup>9</sup>

Dennoch ist für Bloch das musikalische Material, das in Musikwerken Verwendung findet, mitnichten als geschichtslos zu betrachten – ebenso wenig wie die gesellschaftlichen Bedingungen, zu denen Musik zwangsläufig Stellung bezieht: Musik verhält sich zum gesellschaftlichen Sein »seismographisch«, wie Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* anmerkt. Wenn Musik aber als ästhetische Spiegelung des Gesellschaftlichen fungieren kann, muss ihr dann folglich – zumindest partiell – ein Charakter von Gleichzeitigkeit – als einem zeitlichen Nebeneinander gesellschaftlicher Tendenzen, die im Musikalischen hörbar werden – innewohnen?

Bloch ist es daran gelegen, den musikalischen Geschichtsverlauf primär aus einer Logik heraus zu entwickeln, die die Prinzipien der historischen Linearität sowie der Gleichzeitigkeit verwirft, um sie durch einen Begriff zu ersetzen, der zentral für sein philosophisches Denken ist: den der historischen Ungleichzeitigkeit. Wenn sich im Musikalischen soziale Verhältnisse widerspiegeln, so geschieht dies für Bloch nicht in einem zeitlichen Nebeneinander – vielmehr vermag sich Musik erst in zeitlicher Abfolge zur Gesellschaft auszudrücken. Das geschichtsphilosophische Muster einer historischen Ungleichzeitigkeit erkennt Bloch bereits in den musiktheoretischen Anmerkungen Friedrich Nietzsches:

Halb wenigstens hat Nietzsche gefühlt, als er lehrte: Die Musik kommt als die letzte aller Pflanzen zum Vorschein. Ja, mitunter läutet die Musik wie die Sprache eines versunk-

5 Bloch 1964, S. 59.

6 Ebd., S. 63.

7 Vgl. Ebd., S. 55.

8 Ebd., S. 56.

9 Ebd., S. 55.

nen Zeitalters in eine erstaunte und neue Welt hinein und kommt zu spät. Erst in der Kunst der niederländischen Musiker fand die Seele des christlichen Mittelalters ihren vollen Klang. Erst in Händels Musik erklang das Beste von Luthers und seiner Verwandten Seele, der große jüdisch-heroische Zug, welcher die ganze Reformationsbewegung schuf. Erst Mozart gab dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten und der Kunst Racines und Claude Lorrains in klingendem Gold heraus. Erst in Beethovens und Rossinis Musik sang sich das achtzehnte Jahrhundert aus, das Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochenen Ideale und des flüchtigen Glücks.<sup>10</sup>

Bloch scheint Nietzsches Bemerkungen insofern zu bestätigen, als dass auch er den musikalischen Werken keine Gleichzeitigkeit attestiert und folglich bejaht, »dass die kompositorischen Höhe- und Glanzpunkte oftmals erst später gesetzt worden seien«.<sup>11</sup> Er möchte historische Ungleichzeitigkeit jedoch nicht nur als musikgeschichtliches Erklärungsprinzip verstanden wissen, sondern als Möglichkeit, das Utopische überhaupt in (bereits vergangene) Musikgeschichte verankern zu können. Eine rein historisierende Funktion darf der geschichtsphilosophischen Deutung von historischer Ungleichzeitigkeit folglich nicht eigen sein. Entsprechend kritisiert Bloch, »daß auch Nietzsche, wo er die historische Ungleichzeitigkeit der Musik erfaßt, diese doch allzu stark zum bloßen Revenant werden läßt, sie selber noch allzu historisch auf Vergangenes bezieht, statt sie von der Zukunft er [sic!] zu erleuchten: als Geist *utopischen Grades*«.<sup>12</sup> Aus einer gegenwärtigen Perspektive können Musikwerke, die geschichtlich Jahrhunderte zurückliegen, Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen äußern und utopische Möglichkeiten aufzeigen, auch gegenwärtig noch relevant sein, da ihnen – emphatisch ausgedrückt – Wahrheit innewohnt, die sie bis heute nicht verloren haben.

Daß ein Werk Beethovens uns heute noch ergreift, vom Material her nach wie vor revolutionär erklingt, obgleich einer vergangenen Zeit zugehörig, ist nicht allein die Macht der Massenkultur, die uns den Beethoven immer wieder vorsetzt; es ist diese Musik selbst: zu Beethovens Zeit war die Musik voll von Utopie, getragen vom Einfluß der Aufklärung und der französischen Revolution, mithin auch von dem Wunsch des Schillerschen ›Alle Menschen werden Brüder‹ – ein Wunsch, der bis heute Utopie ist [...].<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Bloch 1964, S. 57.

<sup>11</sup> Bertsch 2009, S. 5.

<sup>12</sup> Bloch 1964, S. 57–58 (Hervorhebung im Original).

<sup>13</sup> Behrens 1998, S. 177–178. Die besondere Beachtung des Werkes von Beethoven in Blochs musikphilosophischen Schriften finden im Kapitel *Marseillaise und Augenblick in Fidelio in Das Prinzip Hoffnung* ihren ausdrucksstärksten Höhepunkt. Das Kapitel endet mit den Worten: »Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-

Anders formuliert: Solange gesellschaftliche Verhältnisse in der Vergangenheit in ihrer Grundstruktur mit gegenwärtigen Verhältnissen vergleichbar sind, solange ist auch das Utopische aus zurückliegender Zeit, das in Musikwerken erklingt und sich noch nicht als wirkliche Möglichkeit bzw. mögliche Wirklichkeit realisiert hat, zwingend gegenwärtig. Dazu gehört eben auch die Tatsache, dass die Menschen – im Schiller'schen Sinne – noch keine Brüder geworden sind. Als ungleichzeitig ist Musik also insofern zu verstehen, als dass sie einen gesellschaftlichen Zustand anzudeuten vermag, der sich bis heute nicht verwirklichen konnte.

Bloch kann durch die Konzeption einer historischen Ungleichzeitigkeit das Utopische in der Musikgeschichte als nahezu überhistorische Kraft betrachten, die ihre hoffnungsvolle Wahrheit behält, so lange die Verwirklichung der Hoffnung noch aussteht. Hieraus ist es möglich, eine Musikgeschichte abzuleiten, der eine objektive Tendenz innewohnt, die auf Verwirklichung der in der Musik erklingenden Hoffnung drängt. Um in der Musikgeschichte aber das Utopische als fundamentales Element einlagern zu können, ist eine Überarbeitung der bisherigen Musikgeschichte zugunsten des Utopischen notwendig. So »muß [...] alles bloß geschichtlich Zusammengefügte aufs gründlichste zugunsten eines neuen Ganzen des Überblicks getrennt werden.« Fernab einer soziologischen, ökonomischen oder musiktheoretischen Betrachtungsweise müssen die musikalischen Werke in einen musikgeschichtlichen Zusammenhang gerückt werden, der seine Grundlage im Utopischen findet.

In der Konzeption eines solchen Zusammenhangs verweigert Bloch die Idee einer historischen Gleichzeitigkeit und begreift Musikgeschichte nicht als zeitliches Nacheinander, sondern als räumliches Nebeneinander, um »aus dem Material der Musikgeschichte im historisch-materialistischen Sinn Zeit-Raum-Muster« zu knüpfen, »die dem utopischen Erkenntnisprozeß den Reflexionsrahmen stellen.«<sup>14</sup> Der Erkenntnisprozess erhält durch die einzelnen Werke der Komponisten und ihrer Ich-Zustände seine Rahmenbedingungen, wobei Werke und Ich-Zustände durch Blochs geschichtsphilosophische Musikästhetik eine Bindung erhalten, die musikhistorische Entwicklung widerspiegelt: »Diese Bindung ist wohl zie-

religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als bloße Hoffnung. Sie 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, mit neuer Sprache und der Ruf-Aura um getroffene Intensität, 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.« (Bloch 1959, S. 1296–1297)

<sup>14</sup> Tüns 1981, S. 67.

hend, zielend, fortschrittlich gearbeitet, aber nicht nur zeitlich, sondern mehr noch räumlich gefaßt.«<sup>15</sup>

### DER TON ALS AUSDRUCK VON HOFFNUNG

Einer geschichtsphilosophischen Deutung von Musikgeschichte ist es somit möglich, ein utopisches Ziel der Musikgeschichte offenzulegen, das »für Bloch als Utopie- und Hoffnungsphilosophen stets den Menschen selbst meint. In der Musik erklingt der Mensch, der erst noch wird.«<sup>16</sup> Im Werden des Menschen, der noch nicht als Subjekt verwirklicht ist, dient die Musik als sinnliche Gestalt des Utopischen, als eine ästhetische Manifestation der Hoffnung auf eine andere Welt, die ebenso im Werden begriffen ist wie der Mensch selbst. Um aber überhaupt einen utopischen Gehalt dergestalt in die Musik hineinführen zu können, ist es notwendig, geschichtsphilosophisch nachzuweisen, dass der Schein des Utopischen in der Musik selbst verankert ist, intrinsisch im Ton selbst liegt. Der Ton dient Bloch dabei als Kurzformel für Musik,<sup>17</sup> seine Verbindung zum Menschen als Ursprung einer möglichen Musikgeschichtsschreibung.

Die Frage nach den Anfängen der Beziehung zwischen Mensch und Ton, die Bloch geschichtsphilosophisch zu begründen versucht, wirft sogleich die Problematik nach dem Anfang der Musik überhaupt auf. Letzteres lässt sich mit Bloch als ein Zustand beschreiben, in dem Mensch und Ton gleichfalls eingebettet sind – als *Traum*. In diesem Traumzustand schwingt der Ton im Menschen, teilt sich mit und weist als Feuer – als Urgewalt – dem Menschen den »geschichtlich inneren Weg«.<sup>18</sup> Doch nicht der Ton im Menschen, sondern die sinnliche Wahrnehmung und Verarbeitung desselben sind als Ursprung und Grundlage einer Geschichte der Musik zu verstehen, wie sie Bloch in *Geist der Utopie* verfolgt. In Anlehnung an Marx, der als Mangel und Problem des Materialismus konstatierte, »daß der Gegenstand, die Wirklichkeit, Sinnlichkeit unter der Form des *Objekts oder der Anschauung* gefaßt wird; nicht aber als *sinnlich menschliche Tätigkeit, Praxis*; nicht subjektiv«<sup>19</sup>, ist es für Bloch der Mensch selbst, das Hören und Bewegen als sinnlich-praktische Tätigkeiten, die als konstitutive Momente einer Musikgeschichtsschreibung fungieren: »Wie hören wir uns zuerst? Als endloses vor sich Hinsingen und im Tanz.«<sup>20</sup>

<sup>15</sup> Bloch 1964, S. 63.

<sup>16</sup> Behrens 1998, S. 180.

<sup>17</sup> Vgl. Tün 1981, S. 131.

<sup>18</sup> Bloch 1964, S. 49 (Hervorhebung im Original).

<sup>19</sup> Marx 1958, S. 5 (Hervorhebung im Original).

<sup>20</sup> Bloch 1964, S. 50.

Ein Bewusstwerden des eigenen Selbst ist zwangsläufig an ein Gegenüber gebunden, aus dieser Dynamik heraus sich die Innerlichkeit eines Subjekts überhaupt entäußern lässt. Das Gegenüber des Subjekts steht dem Subjekt zugleich aber als fremd entgegen. Auch der Ton bietet für Bloch die Möglichkeit zum Bewusstwerden des Subjekts – doch tritt der Ton demselben nicht als entäußert entgegen: »Einzig das Tönen, dies, was in Tönen sich ausspricht, ist ohnehin auch auf ein Ich oder Wir zurückbezogen.«<sup>21</sup> Der Ton als innerlich-veräußerlichtes Material schafft damit die Grundlage, dass Mensch und Ton sich als Ganzes fassen lassen – untrennbar ineinander verschränkt. Folglich lässt sich naheliegender ableiten, dass für Bloch jegliches musikalische Material, das sich im Musikwerk verdinglicht, objektiviert, immer den Charakter des Menschlichen, wenn auch unsichtbar, in sich trägt.

Eine Vorstellung von Ton und Musik als Abbildung oder Spiegel der menschlichen Affekte wäre der Musikphilosophie Blochs jedoch fremd, ist es doch genau die Besonderheit des Musikalischen, dass es in seiner Gestalt das Moment des Überschreitens trägt. Es ist zwar das Menschliche, aus dem Musik sich formt, doch geht Musik insofern über die menschliche Realität hinaus, als dass sie eine mögliche Wirklichkeit – oder, näher an Bloch formuliert: eine wirkliche Möglichkeit – des Menschen zum Ausdruck bringen kann: »Unter den Künsten führt Musik einen ganz besonderen Saft, tauglich zur Zitierung jenes noch Wortlosen [...].«<sup>22</sup> Es sind die Hoffnungen und Wunschträume, die Musik »zitieren« kann. Jene, die der Mensch als Möglichkeiten in sich trägt, die auf Verwirklichung drängen. Es ist das Werden des Menschen, das Noch-Nicht-Sein, aus dem heraus Musik ihre Spannung erhält, ihre Funktion, auszusprechen, für das die Menschen noch keine Sprache gefunden haben: »Der Ton spricht zugleich aus, was im Menschen selber noch stumm ist.«<sup>23</sup>

Als unvermeidbar gilt für Bloch, bereits im vormusikalischen Gesang – im Schrei – Formen eines subjektiv entäußerten Ausdrucks zu erkennen, der auf ein Gegenüber bezogen ist. Doch erst die Erfindung der Panflöte als Instrument zur Durchführung musikalischer Praxis mittels Tonhöhe und Stufenbildung ist für Bloch der Ursprung einer Geschichte von Musik sowie Ursprung eines Verständnisses von Musik, welches sich bis in die Neuzeit hinein erhalten konnte. Entscheidend an der Panflöte ist für Bloch jedoch die Möglichkeit zum musikalischen Ausdruck überhaupt: »Die Panflöte hat es am Ende weit gebracht, sie ist der Urvorfahr der Or-

21 Bloch 1959, S. 1243.

22 Ebd., S. 1257.

23 Ebd., S. 1244.



gel, doch weit mehr: sie ist die Geburtsstätte der Musik als eines menschlichen Ausdrucks, tönenden Wunschtraums.«<sup>24</sup> Die Panflöte ist für Bloch aber nicht nur Ursprung eines musikalischen Ausdrucks und einer hoffnungsvoll aufgeladenen Musik, sondern stellt zugleich die Verschränkung beider Elemente da.

Beispielhaft dient Bloch Ovids erste Metamorphose. In dieser verliert Pan seine Geliebte, da sich diese in Schilfrohr auflöst. Aus diesem Schilfrohr baut sich Pan eine Flöte und spielt Töne – ähnlich denen, die zuvor der Windhauch im Röhricht erzeugt hatte. Pans Geliebte, die verschwunden ist, ist als Klang geblieben. Im widerspruchsvoll-utopischen Charakter des Flötenspiels Pans erkennt Bloch den musikgeschichtlichen Anfang eines menschlichen Ausdrucks, der im Ton – aus der dialektischen Verschränkung zwischen Hoffnung und Klage – das Utopische mitklingen lässt.<sup>25</sup>

Wenn sich Mensch und Ton in der Musikphilosophie von Bloch als untrennbar voneinander erweisen, so muss sich ebenso der menschlich-sprachliche Ausdruck eng mit dem musikalischen Ausdruck musikphilosophisch begründen lassen. Doch auch hier liegt dem Ton nicht nur eine reine Abbildungsfunktion inne, mittels derer er den menschlichen Ausdruck in musikalischen Ausdruck zu überführen vermag. Bloch möchte Musik nicht nur als Spiegelung menschlichen Ausdrucks und als untrennbar mit diesem verbunden verstehen, sondern die Musik selbst als Ausdruck definiert wissen. Das eigentliche Anliegen der Musik liege daher nicht darin, menschliche Sprache musikalisch zu transferieren, sondern Sprache in einer eigenen Gestalt sein zu wollen. Folglich stehe »am Ende überhaupt nicht mehr der Ausdruck in der Musik, sondern *die Musik selber als Ausdruck* zur Diskussion. Das heißt die *Gesamtheit ihres Meinens, Bedeutens, Abbildens und dessen, was sie auf so unsichtige, doch im doppelten Wortsinn ergreifende Weise abbildet*.«<sup>26</sup> Die Gesamtheit ihres Ausdrucks erhält Musik durch eine immanent-sprachliche Logik, die sich zwar innermusikalisch zu formieren weiß, die dennoch aber nicht als autonome Sphäre unabhängig des menschlichen Ausdrucks funktioniert. Vielmehr wird »das menschliche Innere [...] im Ton Ideogramm.«<sup>27</sup>

Der prozessuale Charakter der Musik, der sich unter anderem in der Tonfolge niederschlägt, ist auf das Engste mit der Seele des Menschen verbunden, sodass der Tonfolge ein Streben innewohnt, das auch im Menschen vorhanden ist. Auch hier ist es der werdende, noch-nicht-seiende

24 Ebd., S. 1244.

25 Vgl. ebd., S. 1245.

26 Ebd., S. 1256 (Hervorhebung im Original).

27 Tüms 1981, S. 65.

Mensch, der sich in der Tonfolge musikalisch manifestiert. Im Menschen strebt das Noch-Nicht-Sein – unvollkommen, unfertig – zur Realisierung und Verwirklichung seines ganzen Wesens.<sup>28</sup> Wie im Menschen die Möglichkeit zur Realisierung eines verwirklichten Seins angelegt ist, so lässt sich in jedem Ton einer Tonfolge bereits der folgende Ton hören – für Bloch das Eigentümlichste der Melodie überhaupt. Es ist das »antizipierende Element in der Musik, das uns auf etwas Zukünftiges verweist«,<sup>29</sup> das so eng mit dem Menschen – eben als antizipierendes Wesen – verwurzelt ist.<sup>30</sup>

## MUSIK UND GESELLSCHAFT

Der Ansatz, den menschlichen sowie den musikalischen Ausdruck lediglich auf das kompositorische Subjekt zu beschränken, bliebe jedoch zu subjektivistisch und würde das geschichtsphilosophische und gesellschaftskritische Anliegen der Musikphilosophie Blochs theoretisch verkürzen. Die Entstehung des Ausdrucks – als menschlicher und musikalischer – vollzieht sich nicht fern von Strukturen, in denen das sich ausdrückende Individuum eingebettet ist. Musik als sozial durchdrungene Kunst kann nur aus einer Perspektive angemessen analysiert und eingeordnet werden, die sich einem historisch-gesellschaftlichem Ansatz nicht verschränkt.<sup>31</sup> Subjektiver Ausdruck in der Musik meint bei Bloch auch immer einen durch die Gesellschaft geformten subjektiven Ausdruck: »Sie [die Musiker, Anm. d. Verf.] machen Musik außer zur ihrem eigenen Ausdruck zu dem der Zeit und Gesellschaft, worin sie entsteht, und so freilich zu einem nicht nur romantischen oder gar scheinlebig subjektiven.«<sup>32</sup>

Es ist das historisch-materialistische Motiv der Musikphilosophie von Bloch, die Musik in dialektischer Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft – eingeschlossen in die herrschenden Produktionsbedingungen – erfassen zu wollen: »Keine Kunst ist so sehr sozial bedingt wie die angeblich selbsttätige, gar mechanisch selbstgerechte Musik; es wimmelt in ihr von historischem Materialismus und eben von historischem.«<sup>33</sup> Die Verschränkung von kompositorischem Individuum und Gesellschaft erfasst Bloch derart materialistisch, dass sich das gesellschaftliche Sein im Bewusstsein des kompositorischen Individuums niederschlägt und in der Komposition des schöpferischen Subjekts seinen sinnlichen Ausdruck

28 Vgl. Horster 1987, S. 45.

29 Bertsch 2009, S. 3.

30 Vgl. Bloch 1959, S. 1248.

31 Vgl. Tüns 1981, S. 65.

32 Bloch 1959, S. 1249.

33 Ebd.

findet. Folglich spiegeln sich gesellschaftliche Spannungen in tonalen Spannungen wider, gesellschaftliche Tendenzen manifestieren sich im Klangmaterial – Bloch exemplifiziert dies an musikhistorischen Beispielen, die er in sozialhistorische Entwicklungen einbettet:

Dem beginnenden Unternehmertum entsprechen die Herrschaft der melodieführenden Oberstimme und die Beweglichkeit der übrigen ebenso, wie der cantus firmus in der Mitte und die gestufte Vielstimmigkeit der ständischen Gesellschaft entsprochen haben. Kein Haydn und Mozart, kein Händel und Bach, kein Beethoven und Brahms ohne ihren jeweils genau variierten gesellschaftlichen Auftrag; er reicht von der Form der Aufführung bis in den Duktus des tonalen Materials und seine Komposition, bis in den Ausdruck, die Aussage des Inhalts. Händels Oratorien spiegeln in ihrem festlichen Stolz das aufsteigende und imperialistische England, die Adaption, das auserwählte Volk zu sein. Kein Brahms ohne die bürgerliche Konzertgesellschaft und selbst keine Musik ›neuer Sachlichkeit‹, angeblicher Ausdruckslosigkeit ohne den riesigen Anstieg der Entfremdung, Versachlichung, Verdinglichung im späten Kapitalismus.<sup>34</sup>

Das gesellschaftliche Sein, in seinen Spannungen und Widersprüchen, bestimmt das musikalische Sein in seinen Rahmenbedingungen, seiner Form sowie seinem Inhalt, sodass sich der Komponist unvermeidlich als vergesellschaftetes künstlerisches Subjekt in und zur Gesellschaft auszudrücken vermag. Es ist jedoch nicht nur der gesellschaftliche Auftrag, der sich im musikalischen Material manifestiert, sondern ebenso der subjektive Ausdruck sowie die psychische Energie des Komponisten, die das Spannungsfeld bestimmen, dessen Vermittlungsprozess es kompositorisch zu bearbeiten gilt. Bloch begreift das Musikalische aber nicht, ohne in ihm nicht auch das Noch-Nicht-Sein, das Werden des Menschen und der Menschheit und damit das Utopische zu verankern: »Die Beziehung zu dieser Welt macht Musik gerade gesellschaftlich seismographisch, sie reflektiert Brüche unter der sozialen Oberfläche, drückt Wünsche nach Veränderung aus, heißt hoffen.«<sup>35</sup>

Den Inhalt, den Musik als gesellschaftliche Realität in ihrer Stellung zur Gesellschaft »seismographisch« entlarven kann, bewegt sich immer zwischen den Polen der Utopie und Ideologie. Einerseits drückt sich in Musik die »Gefühls- und Zielwelt«<sup>36</sup> der herrschenden Klasse aus, deren Ideologie sich als falsches Bewusstsein im musikalischen Material manifestiert. So verkommt zwar das Musikalische als Instrument, die bestehen-

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Ebd., S. 1279.

<sup>36</sup> Ebd., S. 1249.

de Ordnung im Ästhetischen zu reproduzieren. Doch wegen ihrer unmittelbaren Ausdruckskraft kann Musik andererseits »das zahlreiche Leid, die Wünsche und Lichtpunkte der unterdrückten Klasse«<sup>37</sup> in sich aufnehmen.

Das Noch-Nicht-Bewusste als psychische Repräsentanz des Noch-Nicht-Seins, als subjektives nach vorn weisendes Gedankengut der objektiv-gesellschaftlichen Tendenz, findet im Kunstwerk seinen ästhetischen Ausdruck. Ideologie als falsches Bewusstsein, die das gesellschaftliche Sein bestätigt, verschränkt sich im Kunstwerk mit utopischen Gehalt. Dialektisch kann Bloch jedoch die Verschränkung von Ideologie und Utopie zugunsten des Utopischen lösen, da sich in Kunstwerken – in Musik – immer ein Überschuss an Utopie über die Ideologie der jeweiligen Zeit befindet und sich somit »ein Bewußtsein bilden kann, das die jeweilige Zeit utopisch überholt.«<sup>38</sup>

Der menschliche und musikalische Ausdruck ist für Bloch als sinnlicher Widerschein der gesellschaftlichen Realität zu verstehen, gleichwie die kompositorischen Mittel und Techniken, derer sich das musikalische Handwerk bedient, nicht als »selbsttätige oder naturgegeben[e]«<sup>39</sup>, sondern als gesellschaftlich-geformte Praktiken aufzufassen sind. Musikalische Materialbehandlung ist immer schon gesellschaftlich-geschichtlich durchdrungen – eben dadurch, dass sowohl das Material als auch dessen Verwendung geschichtlichen Entwicklungen unterworfen sind, die sich nicht fernab von Sozialgeschichte vollziehen. Eben diese Entwicklungen – den historischen Stand des Materials und dessen Verwendung als gesellschaftlich-geschichtlich Gewordenes – schlägt sich zwingend in kompositorischer Praxis nieder. Daher verfehlt auch eine lediglich rationale, mathematisch-abstrakte Betrachtung das geschichtliche Merkmal der Musik. Mathematik mag zwar das geeignete Instrument sein, um Natur erfassen, erklären und deuten zu können,

niemals aber kann sie [die Mathematik, Anm. d. Verf.] der Schlüssel zur Geschichte, zu jenen Selbstverständigungen der Nicht-Gleichung und des Unsymmetrischen sein, gegen das die Zahl erfunden wurde, und zu dessen mählicher Objektivierung der Menschenggeist zuletzt noch die große Musik herausgesetzt hat.<sup>40</sup>

Es ist es nicht die mathematische Formenlehre und deren Verbindung zu musikalischer Praxis, die den geschichtlichen Verlauf von Musik be-

37 Ebd.

38 Horster 1987, S. 60.

39 Bloch 1959, S. 1258.

40 Bloch 1969, S. 508.

stimmt, sondern es sind vor allem die menschlichen Bedürfnisse – historisch aufgeladen –, die den historischen Gang von Musik prägen. Wie sich in der Kadenz oder in der Sonate – vor allem in Beethovens Sonate – für Bloch »eine Einheit des Entzweiten [...] fast ganz im Sinn der Hegelschen Dialektik«<sup>41</sup> zeigt, verdeutlicht, dass nicht »die Mathematik also, sondern die *Dialektik* [...] *das Organon der Musik* [ist], als der höchsten Darstellung historischer, schicksalsgeladener Zeit.«<sup>42</sup> Die musikalische Form, mit der sich musikalischer Ausdruck vollzieht, ist von Gesellschaft derart geprägt, dass in ihr die sozialen Verhältnisse, die Ordnung der Gesellschaft, das »Verhältnis von Menschen zu Menschen«<sup>43</sup> ästhetisch transparent werden. Wie das gesellschaftliche Sein die Form von Musikwerken historisch bedingt, wird deutlich, wenn Bloch schreibt:

Die gleichschwebende, in Oktaven eingeengte Temperatur ist so sehr geschichtlich erzeugt, daß sie erst einige Jahrhunderte alt ist. Die Sonatenform mit dem Konflikt zweier Themen, mit Grundton, Durchführung, Reprise setzt kapitalistische Dynamik voraus, die geschichtete, gänzlich undramatische Fuge ständisch-statische Gesellschaft. Die sogenannte atonale Musik wäre in keinen anderen Zeitläufen möglich als in denen des spätbürgerlichen Verfalls, sie antwortete ihm als kühne Ratlosigkeit. Die Zwölftontechnik, welche das dynamische Verhältnis zwischen Dissonanz und Konsonanz, Modulation und Kadenz hinter sich läßt, um still-strenge Reihen zu bilden, wäre im im Zeitalter der freien Konkurrenz undenkbar gewesen.<sup>44</sup>

Musik erhält die ihr innewohnende historische Kraft aus der dialektischen Einheit von Sozialgeschichte und Musikgeschichte. Wie beide den geschichtlichen Hintergrund für Musik darstellen, so findet das Soziale ebenso seinen Hintergrund im Musikalischen, das Musikalische wiederum im Sozialen.<sup>45</sup> Beide Elemente sind historisch-gesellschaftliches Gewordenes, bedingen Musik in solchem Maße grundlegend, sodass auch diese nur aus einer historisch-gesellschaftlichen Perspektive in ihrem je gegenwärtigen Stand erfasst werden kann.

#### UTOPIE ALS MUSIK - MUSIK ALS UTOPIE

In der Musikgeschichtsphilosophie von Bloch dient das musikalische Werk als eine ästhetische Manifestation utopischer Hoffnung. Doch auch

<sup>41</sup> Ebd., S. 512.

<sup>42</sup> Ebd. (Hervorhebung im Original).

<sup>43</sup> Bloch 1959, S. 1259.

<sup>44</sup> Ebd., S. 1258.

<sup>45</sup> Vgl. Behrens 1998, S. 182.

wenn Musik als Kunst des Vor-Scheins Utopisches anzudeuten vermag, so ist sie doch lediglich Mittel, auf eine mögliche Wirklichkeit hinweisen zu können. Die Verwirklichung der Utopie ist nicht in ihr eingeschrieben, »sie verweist vielmehr auf sie, sie ist ihr Symbol, ihr treibender Motor.«<sup>46</sup> In *Das Prinzip Hoffnung* begreift Bloch Musik aber nicht nur als Spiegel des Utopischen, sondern entwirft eine geschichtliche Entwicklung der Musik, in der sie selbst noch nicht verwirklicht ist. Utopie schlägt sich nicht lediglich in Musik wider, vielmehr ist Musik selbst noch Utopie: »Die utopische Kunst Musik, diese als mehrstimmige so junge Kunst, geht derart selber noch einer eigenen utopischen Laufbahn entgegen.«<sup>47</sup>

Bloch begreift das Musikalische also als Möglichkeit, in der die Verwirklichung derselben bereits angelegt ist. Die gegenwärtige musikalische Wahrnehmung des Menschen, der selbst noch nicht als verwirklichter in der Welt steht, ist noch nicht als Ganzes mit der Musik selbst zu begreifen. Ähnlich wie Subjekt und Objekt in der Geschichte der Philosophie für Bloch als entzweit sich gegenüberstehen, so ist auch die Beziehung zwischen Mensch und Ton – obwohl untrennbar miteinander verbunden – noch nicht vollends verwirklicht. Musik selbst wird noch nicht mit einer »Hellhörigkeit«<sup>48</sup> wahrgenommen, die den wahren musikalischen Gehalt erfassen kann, denn »sie [die Musik, Anm. d. Verf.] kann noch niemand verstehen, obwohl es vorkommt, zu ahnen, was sie bedeutet. *Keiner aber hat Mozart, Beethoven, Bach so, wie sie wirklich rufen, nennen, lehren, schon gehört*«. <sup>49</sup>

Erst also, wenn sich das Hören der Menschen verwirklicht und, wie Bloch metaphorisch anmerkt, »ohne den Schleier vor den Ohren«<sup>50</sup> gehört wird, erst dann lässt sich der wahre Ausdruck von Musik ausmachen. Dieser Ausdruck ist für Bloch gegenwärtig noch nicht definierbar. Die Artikulation von Musik wird sich in der verwirklichten Utopie entfalten, so dass weitere und andere Ausdrucksinhalte der Musik erscheinen werden als die bisher bekannten: »Der Ton ›spricht‹ noch nicht.«<sup>51</sup>

46 Fubini 1997, S. 373–374.

47 Bloch 1959, S. 1257.

48 Ebd., S. 1256.

49 Ebd., S. 1257 (Hervorhebung im Original).

50 Ebd.

51 Bloch 1964, S. 123.

## LITERATUR

- Behrens, Roger: »Hören im Dunkel des gelebten Augenblicks. Ernst Blochs Musikphilosophie«, in: ders.: *Ton Klang Gewalt. Texte zu Musik, Gesellschaft und Subkultur*, Mainz: Dreieck-Verl. 1998, S. 174–188.
- Bertsch, Alexander: *Musik und Utopie – eine Annäherung an Ernst Blochs Philosophie der Musik*, dort datiert 17.9.2009, <http://www.alexander-bertsch.de/joomla/images/ernst%20bloch.pdf> (28.12.2012).
- Bloch, Ernst: *Experimentum Mundi*, GA, Bd. 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*, GA, Bd. 5, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923, GA, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964.
- Bloch, Ernst: *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, GA, Bd. 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.
- Bloch, Ernst: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, GA, Bd. 13, Frankfurt am Main 1970.
- Fubini, Enrico: *Geschichte der Musikästhetik. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1997.
- Horster, Detlef: *Bloch zur Einführung*, Hamburg: Junius-Verlag 1987.
- Kohler, Ralf-Alexander: »Bloch, (Simon) Ernst«, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd. 3, Bj–Cal, Stuttgart/Weimar/Kassel (u.a.): Bärenreiter 2000, Sp. 99–102.
- Marx, Karl: »Thesen über Feuerbach«, in: *MEW*, Bd. 3, Berlin: Dietz 1958.
- Tüns, Gerhard: *Musik und Utopie bei Ernst-Bloch* [Berlin, Freie Univ., Diss., 1981], Berlin 1981.

# INHALT

## DIENADEL NR01 KRITIK!

TEXTBEITRÄGE

### **(UM-)WEGE DER KRITIK**

Djenna Wehenpohl

### **LANG, LÄNGER, AM LÄNGSTEN**

Zbigniew Liberas »Universal Penis Expander«

Anna Gerhardt

### **DEKONSTRUKTION DER HETERONORMATIVEN BEZIEHUNG**

Eine Analyse des Films »Drei«

Lucia Graf

### **GEÄUSSERTE KÜNSTLERKRITIK DER GEGENWART: DAS POLITISCHE POTENZIAL EINER »RELATIONALEN ÄSTHETIK«**

Mona Wischhoff

### **MUSIK UND UTOPIE BEI ERNST BLOCH**

Robin Becker

WERKSCHAU

### **WAS IST DIE FALTE UND WAS VERBIRGT SIE?**

Kirsten Achtermann gen. Brand

INTERVIEW

### **ROUND TABLE KUNSTKRITIK**

Ein Gespräch mit Sebastian Körbs, Miriam Rausch

und Kirsten Achtermann gen. Brand

KUNSTKRITIKEN

### **DAS, WAS ES IST**

Lisa Otto

### **WARTEN AUF DEN KNALL. ODER: MIRIAM RAUSCHS THEATER PHYSIKALISCHER KRÄFTE**

Fabian Lehmann

### **VERVIELFACHUNG VERDECKUNG VERDUNKLUNG**

Strategien der (Un-)Sichtbarkeit bei Sebastian Körbs

Eva Frey