

BLOCH-ALMANACH

19/2000

Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs
der Stadt Ludwigshafen am Rhein

Herausgegeben von
Karlheinz Weigand

Der Bloch-Almanach wird als offene Folge
vom Ernst-Bloch-Archiv
der Stadt Ludwigshafen am Rhein herausgegeben
Band 19/2000

Talheimer Verlag, Medienberatung und Consulting GmbH
Rietsweg 2, 72116 Mössingen-Talheim
www.talheimer.de
1. Aufl. 2000
Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit schriftlicher
Genehmigung des Ernst-Bloch-Archivs
und des Talheimer Verlages
Satztechnische Herstellung: Talheimer Verlag
Druck: freiburger graphische betriebe, Freiburg
ISBN 3-89376-092-X

INHALT

Vorwort Von <i>Klaus Kufeld</i> und <i>Karlheinz Weigand</i>	7
Der Intellektuelle und die Gesellschaft Von <i>Ernst Bloch</i>	9
Ungleichzeitigkeit als geschichtsphilosophisches Problem Von <i>Elke Uhl</i>	23
Symbolik und Hegemonie. Zu Ernst Blochs praxisphilosophischen Interventionen, im Lichte der theoretischen Ansätze von Antonio Gramsci und Michel Foucault besehen Von <i>Wilfried Korngiebel</i>	39
Giordano Bruno in der Interpretation Ernst Blochs Von <i>Alfred Schmidt</i>	79
„Wann lebt man eigentlich?“ Die Suche nach der „zweiten“ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs ‚Geist der Utopie‘ Von <i>Anna Czajka-Cunico</i>	103
Bloch und Heidegger: Die ungleichzeitige Begegnung beim Krug Von <i>Patrizia Cipolletta Guadagnini</i>	159
Bericht über ein Skript. Anlässlich seiner Präsentation am 1. August 1997 Von <i>Jürgen Jahn</i>	207

„WANN LEBT MAN EIGENTLICH?“

3

Die Suche nach der „zweiten“ Wahrheit
und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie)
in Ernst Blochs *Geist der Utopie*

Von Anna Czajka-Cunico

1. Das Zeitalter der Krise und das poetisch-metaphysische Werk

In unserer Gegenwart, die von der zunehmenden Zerstreutheit, Orientierungslosigkeit und Ausbrüchen von Destruktivität gekennzeichnet ist, wendet man den Blick immer häufiger zu den ästhetischen Phänomenen und zu der Ästhetik.¹ In der andauernden Krise der sozialen, politischen und existenziellen Bereiche, in der Krise der „Geisteswissenschaften“, wird der Kunst und dem künstlerischen Akt – und nicht etwa der Philosophie – immer häufiger die Funktion der ganzheitlichen Sinnbildung zugeschrieben.² Die Ästhetik wird allgemein als ein „Feld“ betrachtet, auf dem sich die dem Rationalisierungsprozeß der Moderne gegenläufigen bzw. ihn begleitenden Tendenzen verdeutlichen, ein „Feld“ dazu, auf dem diese Tendenzen als zusammengehörende und mithin als eventueller Ausgang zu einer „Erweiterung“ der Vernunft betrachtet werden könnten.³

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

Dieses Werk wurde zu Anfang unseres Jahrhunderts konzipiert, in einer Situation, die mehrfach als eine des Zusammenbruchs diagno-

¹ Die „Renaissance der Ästhetik“ wird von verschiedenen Autoren behandelt: Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens*, Pfullingen 1985, Luigi Russo, *Una storia per l'estetica*, Palermo 1991, Wolfgang Iser (Hg.), *Die Aktualität des Ästhetischen*, Hamburg 1993, Werner Jung, *Von der Mimesis zur Simulation. Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik*, Hamburg 1995.

² Zur Bedeutung der Epik auf diesem Feld siehe u.a.: Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal ‚Faust‘ a ‚Cent'anni di solitudine‘*, Torino 1994.

³ So Cornelia Klinger, *Flucht, Trost, Revolte. Die Moderne und ihre ästhetischen Gegenwelten*, München 1995; Terry Eagleton, *Ästhetik. Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart (1990) 1994.

stiziert worden ist; als eine „krisenhafte“ ist sie in bezug auf ihren geistigen Aspekt von E. Husserl⁴ und später, im Hinblick auf die Geisteswissenschaften, von H.-G. Gadamer⁵ charakterisiert worden.

Blochs Werk geht aus vom Urteil über seine Gegenwart, deren gesamte Ressourcen schrittweise geprüft werden. Die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Methoden und philosophischen Positionen der Zeit (Rickert, Windelband, Cohen, Husserl, Lask, Simmel, Weber), die in der Dissertation erfolgt, führt zur Feststellung einer generellen Unzulänglichkeit angesichts der Wahrheits- und Sinnfragen.⁶

In *Geist der Utopie* wird die Prüfung vertieft.⁷ Der Rückblick auf die Genese der krisenhaften geistigen Lage hält bei der Renaissance und ihren „reinen Wissenstendenzen“ an:

„diese haben zwar das Denken mündig gemacht, aber doch, trotz Münzer, Kant und Schopenhauer, seine tiefere Spontanität nicht erkannt und den Geist nur insofern, nur um den Preis von der unkräftig gewordenen Offenbarung befreit, als mit dem lumen naturale, mit der Wiedergeburt der rein beobachtenden, rein theoretisch abge-

⁴ Edmund Husserl, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie* (1936), Den Haag 1962.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1960.

⁶ Ernst Bloch, *Kritische Erörterungen über Rickert und das Problem der modernen Erkenntnistheorie*, Ludwigshafen am Rhein 1909.

⁷ Ernst Bloch, *Geist der Utopie*, München und Leipzig 1918, Facsimile dieser Ausgabe erschien bei Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, weiter als *Geist der Utopie* zitiert. Andere Ausgaben werden signalisiert. Blochs Werke werden, soweit nicht anders angegeben, nach der *Gesamtausgabe* im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, zitiert und mit folgenden Siglen versehen: *Spuren* (1930, 1969) – S, *Das Prinzip Hoffnung* (1959) – PH, *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel* (1951, 1962) – S-O, *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (1963–64, 1970) – TE, *Literarische Aufsätze* (1965) – LA, *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie* (1969) – PA, *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz* (1970) – PM, *Experimentum Mundi* (1975) – EM, *Tendenz-Latenz-Utopie* (1978) – TLU. Weitere Werke von Ernst Bloch erschienen im Suhrkamp Verlag außerhalb der *Gesamtausgabe*: *Briefe 1903–1975* (1985) – BR, und *Leipziger Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie* (1985) – LV. Bei der Sekundärliteratur zu Blochs Musikauffassung wird auf das Literaturverzeichnis im Anhang dieses Textes verwiesen.

zielen Methode zugleich der Fetischismus einer Tatsachenlogik um ihrer selbst willen heraufzog, der die Philosophie zur Magd – schlimmer noch, zum bloßen Sammelbegriff der Einzelwissenschaften herabwürdigte und derart den Advokatenberuf eines Panlogisierens alles Empirischen aufnötigte“ (GU 340-341).

Geist der Utopie ist das „versuchte erste Hauptwerk“ eines neuen Denkens.⁸ Das „bloße Denken“ wird darin als die Begleiterscheinung der sozialökonomischen Entwicklung des modernen Europas erkannt:

„So liegt unserem heftigen gemeinsamen Mühen kein anderer als der geldwirtschaftliche Zielgedanke zugrunde, ein magerer barbarischer Inhalt. Es nützt demgegenüber wenig, daß sich auch noch andere, idealischere Bestrebungen zeigen; denn solange ihnen nicht die Kraft zugebilligt wird, entscheidend verändern zu können, entscheidend eingeordnet zu sein, bleibt, wie das Geschäftliche sinnloser Rekordbruch, so das Genossenschaftliche, das Geistige beliebig, das eine eine bloße Magenfrage, das andere eine Lüge um das Geschäftliche herum oder aber, nachdem der Hunger gestillt und der Luxus frei wird, ein Sport, ein Possenreißen, ein Spaß und eine Unterhaltung, eine beschäftigungslose Wahrheit an sich, Erforschung der Mückenseele oder (worüber nicht nur die Amerikaner, sondern auch Dostojewski spottet) eine Abhandlung über die hanseatische Bedeutung Hanau und über die besonderen und unklaren Gründe, weshalb Hanau zu einer derartigen Bedeutung seinerzeit überhaupt nicht gekommen sei – mithin, der Geist wird zu einer bodenlosen und im Grund ruchloser Phrase“ (GU 431).

In solchen geistigen Aktivitäten wird die Verfehlung der metaphysischen Frage nach Grund und Sinn deutlich:

„Der bedürftige Mensch wünscht nur das Eine, das Fließende, Dunkle, Leidvolle in sich gelöst, begründet zu erhalten, und nun folgen die zahllosen davon ablenkenden, lediglich durch die Weltgegenstände bedingten Probleme: Druck und Stoß, die Urzeugung, die Fortpflanzung, die Entstehung der Arten, die catilinarische Verschwörung, die

⁸ EM 19. Zu der Position dieses Werkes im Opus von Bloch siehe: Anna Czajka, *Geist der Utopie*, in: *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, (wyd.) Barbara Skarga, t.2, Warszawa 1994, 50-53.

Sohnschaft Christi ... Das hat man nicht gewollt und nicht gefragt, man ertrinkt, so viel Fremdes zu wissen“ (GU 366).

Das geistige Panorama der Zeit wird um Analysen der politischen und sozialen Bereiche, um „Berichte“ aus dem Alltagsleben, um existenzielle Momentaufnahmen erweitert.⁹

2. Die Gegenwart und ihr „Name“: die Metapher des Dunkels

Die Krise und Misere, die nichtige, verfallene, getrennte und saturierte, unfaßbare Wirklichkeit der Gegenwart, die Situation des Ausgesetzt- und Verlassenseins wird schließlich mit einer Metapher, der Metapher des Dunkels erfaßt.

„... wir gehen und träumen, das Unterwegs ist dunkel“ (GU 430).

„... wir Fließende, Dunkle, die nirgends vorkommen“ (GU 375).

„Es gibt noch nichts, das dieses einfaßt, wo wir uns unbekannt treiben, im Dunkel versunken“ (GU 387-388).

Die Metapher des Dunkels ist denjenigen der Kälte, Leere, Mattheit analog. Aber sie ist auch eine immanent antithetische, dialektisierbare; sie enthält in sich schon die Opposition zum Licht, zur Helle,

⁹ Davon, daß es Blochs spezielle Absicht war, das Panorama seiner Zeit zu geben, zeugt der Band *Durch die Wüste*, der 1923 neben der zweiten Ausgabe von *Geist der Utopie* bei Paul Cassirer in Berlin erschienen ist. In der kurzen Einführung, einem Blochschen Auftakt, heißt es: „Durch die Wüste geht der dunkle und kanaanitische Weg, seit vierhundert Jahren schon, immer neu in die Öde zurückwerfend, und gar langsam will er enden. Wege in der Wüste ... wollen nur einmal aus ihr heraus“, Ernst Bloch, *Durch die Wüste*, Frankfurt am Main 1964, 7. Der Band enthält in seinem ersten Teil politische Texte (es bleibt bis heute unermittelt, ob sie früher veröffentlicht waren) und im zweiten u.d.T. *Destructio destructionis* Texte, die größtenteils aus dem Kapitel *Über die Gedankenatmosphäre dieser Zeit* aus *Geist der Utopie* herausgenommen sind.

und bildet so die Quelle von paradoxen Bezeichnungen, auch für die dem Dunkel analogen Metapherreihen.¹⁰

„Wir sind arm und matt und fühlen nicht einmal, wie sehr.“¹¹

„Wir sind arm und reich zugleich. Kaum, daß genau zu sagen ist, wie weit wir das Eine oder das Andere sind“ (GU 295).

„Es hat sich draußen grau und kalt um uns zugezogen.

Aber es ist uns morgendlich zumute, trotz allem. Es ist uns weihnachtlich zumute, mitten in diesen dunklen Tagen, unter diesem verhängtem Himmel ... Es ist in uns, in der Zeit, wie ein erleuchtetes Fenster, hoch oben in der Stadt, wie ein erleuchtetes Bergschloß, mitten in der kalten, dunklen winterlichen Nacht“ (GU 345).

Die dialektische Metapher des Dunkel-Lichts ist auch sozusagen eine Selbstmetapher, in der der Vorgang des Gegen-Licht-Haltens ausgedrückt wird.¹²

Im Zugriff zur Metapher vollzieht sich der für das Werk von Bloch entscheidende Schritt – der poetische. Die zerfallene, undurchschaubare, unmittelbare Welt nimmt eine menschenvermittelte sinnliche Gestalt an, sie wird in einem Zug (als polar) strukturiert und auf

ein unbekanntes Drittes hin orientiert. Die Metapher oder das Urphänomen des Dunkels enthält in sich anschaulich und real die aus ihnen hervorgehende Bewegung der Zeichen und Erscheinungen und die von ihnen vorbedeutete Wahrheit des Daseins.

3. Die ästhetische Erfahrung als die einzig übriggebliebene Wahrnehmung

Parallel zu dem poetischen Schritt erfolgt auf dem reflexiven Plan die Darstellung des Aktes einer besonderen Relation zwischen dem menschlichen Subjekt und dem Ding, des Aktes der Selbstbegegnung, eines ästhetischen Aktes als der einzig in der Gegenwart übriggebliebenen Wahrnehmung. Die Selbstbegegnung als Wahrnehmung kommt zunächst in der Relation mit einem Ding zustande, das von keiner besonderen Schönheit oder Bedeutung ist und kein Kunstgegenstand: es ist in *Geist der Utopie* der alte Krug aus der rheinfränkischen Gegend. In der Relation mit diesem Ding wird man „reicher, gegenwärtiger, zu sich selbst erzogen“ (GU 14). Der Krug ist ein Ding, das „liebvoll und notwendig“ gemacht wurde; es hat darin die Not und Sehnsucht von ehemals seine Gestalt, sein „Maß“ gefunden, dieselbe Not und Sehnsucht, die jeweils gelebt werden. Man wird sich also im Krug nicht nur selber im Anderen gewahr, sondern man bekommt von ihm durch Geruch, Farbe, Form sein „Maß“. Man spürt: das ist nicht unser endgültiges Maß, aber in der Selbstbegegnung wird man in ein „fremdes, neues Gebiet“ hineinversetzt: man fühlt sich „in einen langen sonnenbeschienenen Gang mit einer Tür am Ende hineinzusehen“ (GU 14 f.).

Diese einzig übriggebliebene Wahrnehmung als eine künstlerische und ästhetische Erfahrung ist von Bloch im Schnittpunkt von intensiven Kunstentwicklungen und von kunstgeschichtlichen und -theoretischen Diskussionen ins Licht gestellt worden, in einer kunstinteressierten Situation also, wie sie von der Romantik, dem poetisch-philosophischen Werk Goethes, den Philosophien von Schelling und Schopenhauer vorbereitet wurde. So wie die Kunst von Bloch und dem frühen Lukács als „bevorzugter Ort der Sinnbildung“ betrachtet

¹⁰ Zum mystischen Hintergrund einer solchen Metapherbildung siehe: Martina Wagner-Egelhaaf, *Die visionäre Mystik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1989, insbesondere 13-26, 28-31, 32-36 und zu Bloch 38-40. Zu den Metapherreihen der Kälte in der Romantik und Möglichkeiten ihrer Dialektisierung Manfred Frank, *Steinberg und Geldseele. Ein Symbol im Kontext*, in: *Das kalte Herz. Texte der Romantik*, Frankfurt am Main 1978, 280f. – Zur Lichtmetapher siehe u.a.: Hans Blumenberg, *Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung*, in: *Studium generale*, 10, 1957, 432-447, Karin Elisabeth Becker, *Licht/[L]umière(s)- Siècle des Lumières. Von der Lichtmetapher zum Epochenbegriff der Aufklärung in Frankreich*, Köln 1994, bes. 1-94.

¹¹ Ernst Bloch, *Durch die Wüste*, op.cit., 9.

¹² Diese Auslegung entspricht den weitgefaßten etymologischen Ausführungen von Hermann Pongs: „Die Metapher ist ... dem Licht vergleichbar, das die Umwelt erhellt. So hat das Grundvermögen, dem die Metapher sich zuordnet, die *fantasia*, ihr Urwort im *fos*, das Licht. Und jede Leistung der Metapher ... wird gefaßt als ein ‚Vor-Augen-Stellen‘ als Veranschaulichung“, Hermann Pongs, *Das Bild in der Dichtung I. Versuch einer Morphologie der metaphorischen Formen* (1927), Marburg 1960, 7.

wird, so scheint auch der ganze Kunstbereich (Kunstgeschichte, Kunsttheorie, Ästhetik) um die Jahrhundertwende ein – bis jetzt viel zu wenig beachtetes – Feld gebildet zu haben, auf dem, oft unabsichtlich und im Vollzug von spezialistischen, detaillierten Untersuchungen, übergreifende Konzepte entworfen wurden.¹³

Die ästhetische Erfahrung der Selbstbegegnung als der einzig übriggebliebenen Wahrnehmung sieht Bloch als aktualisierte in der Malerei und Plastik des Expressionismus. Der Expressionismus wird von ihm gedeutet als Abschied von der Kunst, welche noch als eine verstanden war, die das Wesen des Menschen als ein geschlossenes suchte und es in einer geordneten, durch ein festes Transcendens regierten Welt bestimmte. Er wird gleichzeitig als die erste Phase der Kunst präsentiert, die in einer Welt des Chaos, des Zusammenbruchs jedweder Ordnung und aller Werte und der Entfernung vom Wesen („unser trauriges Wissen, daß der Erlöser gestorben ist, aber so, als ob er bereits in der Krippe ermordet worden wäre“ GU 362) entsteht. Der Kunst in dieser Übergangszeit kommt die transzendente Bedeutung der Erkenntnis und Handeln ermöglichenden Begründung zu.¹⁴

¹³ Zu dieser Situation bemerkt Władysław Tatarkiewicz: „Es gab im 19. Jahrhundert mehr ästhetische Theorien als zu jedem anderen Zeitpunkt“, W. Tatarkiewicz, *Dozje zjawiajacych*, Warszawa 1975, 167. Einen Überblick über die Ästhetiken des ausgehenden 19. Jahrhunderts gibt es im Manuskript von Gianni Vattimo, *Arte e utopia. Corso di Estetica dell'anno 1971-72*, Torino 1972, 107-139. (Im folgenden wird der ursprüngliche Text aus Umfangsgründen gekürzt.)

¹⁴ Es ist eine der Eigenarten der Bloch-Rezeption, daß seine Ästhetik kaum von der Expressionismus-Forschung wahrgenommen wird, während sie und das Werk überhaupt von der Bloch-Forschung oft als expressionistisch klassifiziert wird, freilich nicht im Blochschen Verständnis der Sinnsuche im Ästhetischen, sondern in dem banalen des Übergewichts des Ausdrucks über dem Signifikat, das Adorno für Bloch in seiner *Spuren*-Besprechung geprägt hat. Siehe Theodor W. Adorno, *Große Blochmusik*, in: „Neue Deutsche Hefte“, April 1960, 14f., später: Blochs *Spuren*, in: *Noten zur Literatur II*, Frankfurt am Main 1961, 131-151, vor allem 144-145, siehe weiter: Eberhard Simons, *Das expressive Denken Ernst Blochs*, München 1983, zum Thema Bloch-Expressionismus; Arno Münster, *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Frankfurt am Main 1982,

4. Dunkel des gelebten Augenblicks und „künstlerisches Erkennen“

Die ästhetische Erfahrung des Expressionismus wird von Bloch auf dem Hintergrund der Grunderfahrung seiner Philosophie dargestellt, der schon mit metaphorischer Beigabe bezeichneten Grunderfahrung des Dunkels des gelebten Augenblicks.¹⁵

Es sind nämlich nicht nur die Lage des Geistes, der Stand der Kultur, äußere politische und soziale Verhältnisse, auf welche sich die Bezeichnung des Dunkels bezieht. Dunkel sind gerade diejenigen, die das Dunkel empfinden: das menschliche Bin ist es im ersten Gewahrwerden seiner, und dunkel und unruhig bleibt es als in die Welt ausbrechend, sein Selbst ahnend. Bloch führt Selbstbeobachtungen, Erlebnisse, Phänomene aus dem Alltagsleben an, die dieses Mit-sich-nicht-im-Klaren-Sein, das Dumpfe und als solches Beeindruckende darstellen:

„Also das ist zu leben? so sieht das von innen aus, wenn man es selbst ist, was man als Kind und Jüngling vor sich ziehen sah; so sieht das als ich selber aus, wenn man dreißig, vierzig, fünfzig Jahre alt wird, so alt wie damals die Mutter war, die fremden Gäste, alle die objektiv gesehenen Erwachsenen? Nie dabei zu sein, halb und ganz verschlafen, auch nicht bei stärksten Erschütterungen, die sich vergebens bemühen, den Alltag des Fließens und Dunkels zu brechen, das

181-197 und Christina Ujma, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marcismus*, Stuttgart 1995, 163-242, zu der erwähnten Charakteristik der Bloch-Rezeption Münster 181-182, Ujma 232.

¹⁵ Die Theorie des Dunkels des gelebten Augenblicks betrachtet Gerardo Cunico als „das Lehrstück ... aus dem und in dem Bloch seit seinen philosophischen Anfängen durch alle Phasen seines Denkens hindurch seine Grundthese entwickelt hat“, G. Cunico, *Grundbestimmungen der utopischen Ontologie*, in: *Ernst Bloch – utopische Ontologie. Band II des Bloch-Lukács-Symposiums 1985 in Dubrovnik*, hg. von Wolf Dietrich Schmied-Kowarzik und Gvozden Flego, Bochum 1986, 100. – Zur Auffassung der Grunderfahrung bei Bloch siehe: Anna Czajka, *Doznaczenia podstawowe ciemności chwili, która żyjemy*, in: „Literatura na Świecie“, 6 (167), 1985, 295-318 und *Dunkel des gelebten Augenblicks als Ausgangs- und Zielpunkt der Philosophie. Ernst Blochs philosophische Anthropologie in luce*, in: *Ernst Bloch – utopische Ontologie*, op.cit., 141-151.

also ist das wirkliche Leben dieser Frau, dieses Mannes, noch zwanzig Jahre und es war die gesamte Verwirklichung gewesen? Wann lebt man eigentlich, wann ist man selber in der Gegend seiner Augenblicke oder Verwirklichungen, Wirklichkeiten bewußt anwesend? Aber, so eindringlich das auch zu fühlen ist, es entgleitet immer wieder, dieses Schattenhafte, wie das, was es meint“ (GU 363-364).

Es gibt keinen Halt mehr für das „verlassene“ und „gottferne“, aus allen Ordnungen herausgelöste Existierende. Es bleibt sich selbst überlassen, in seiner Unmittelbarkeit und Unbestimmtheit. Was es empfindet, ist Ungenügen und Unruhe, ein Treiben vor sich hin. Nur im Rückblick oder im Vorblick kann es sich fassen, im Erinnern also oder im Hoffen (GU 370), aber dieses ist auch nicht zutreffend. Niemals kann es sich fassen, indem es gerade lebt; niemals weiß es um sich, hat es sich, daher erzeugt sich erneutes Ungenügen, Unruhe und Vor-Sich-Treiben. Die Quelle des Dunkels, des Trübseins im Strom des Lebens und der Wirklichkeit ist also, daß der Augenblick, der gerade gelebt wird, nicht zu fassen ist.

Es gibt aber außer dem Dunkel im menschlich Existierenden auch etwas „Festeres“ (GU 364), den Augenblick der Betroffenheit, das Staunen. Es kommt völlig unerwartet, gemäß der noch völlig ungeordneten Zeitlichkeit. „Fest“ ist es, weil es sich fast immer identisch bleibt, „sowohl dem Akt wie dem tieferen Gegenstand nach, auf den es sich hinter den Auslösungen bezieht, und nur den Stärkegraden nach verschieden“ (ebenda). Es ergibt sich „völlig beliebig, ja unangemessen“ (ebenda), oft bei unscheinbaren Anlässen.

„Ein Tropfen fällt und es ist da; eine Hütte, das Kind weint, eine alte Frau in der Hütte, draußen Wind, Heide, Herbstabend, und es ist wieder da, genau so, dasselbe; oder wir lesen, daß sich Dmitri Karasow im Traum verwundert, wie der Bauer immer ‚Kindchen‘ sagt, und wir ahnen, hier wäre es zu finden; die Ratte, die raschle so lange sie mag! Ja wenn sie ein Bröselein hätte!“, und wir fühlen, bei diesem kleinen, schnöden Vers aus Goethes Hochzeitslied, hier, in dieser Richtung liegt das Unsagbare, das, was der Knabe liegen ließ, als er wieder aus dem Berg herauskam, ‚vergiß das Beste nicht!‘ hatte der Alte zu ihm gesagt, aber noch keiner konnte dieses Unscheinbare, tief Versteckte, Ungeheure jemals im Begriff entdecken“ (ebenda).

In den Momenten der „für den Verstand dauernd inkommensurablen Produktion“ (GU 365), in der Kunst der Gotik, des Expressionismus, wird das „intermittierende“ Wirken des Staunens als der Selbstfrage des Existere verdeutlicht, fast thematisiert.

Im Staunen wird das Dunkel des Existere plötzlich erfahren, und darin zeigt sich auch die „Symbolintention“, der Akt und Gegenstand der Intention des Existere zur Erlangung des wesenhaften Eines. Man ist dabei auf eine besondere Weise affiziert: als ob man mit „in die Ferne genommen wäre, sinnlich, symbolisch und nicht minder direkt erhöht“ (ebenda).

Eine Entscheidung ist nötig, um dem Staunen zu folgen, welches zunächst noch keinen Begriff hat, wohl aber einen verlangt, die Entscheidung zum Gang durch die weiterhin im Lauf der Zeit dunkle Wirklichkeit, denn in allem, was geschaffen wird, auch in der Kunst, auch in der Zukunft, bleibt das Dunkel des noch unruhig Unfertigen, des noch voneinander und vom Selbst Getrenntseins bestehen. Es steht also die Entscheidung zum Selbst als Frage, rein als Frage an. Es ist nicht eine Frage nach etwas schon Gegebenem, das wie in den Detektivromanen lediglich rekonstruiert werden soll, sondern eine Frage, die im Gang durch die Wirklichkeit in weitere Fragen übergeht, bis die in Symbolscheinungen vorschimmernde Antwort im Wissen und Sein des Augenblicks aufgeht.

Diejenigen, bei denen es liegt, die Entscheidung zu treffen und ihr treu zu bleiben, sind die Menschen, die „überhaupt nicht wissen, wer sie sind“ (GU 370), die „nichts haben, weder außen, noch innen etwas, das jeweils festzuhalten wäre“ (GU 369). Sie, „nur eine mittlere, uneigentliche, organisch oder sozial bestimmte Form, vorläufig genug anzusehen“ (GU 371), sind aber als solche „Mitte der Zeiten“, eine „dunkle Insel, auf der trotzdem ebensowohl der ganze Antrieb der Bewegung der Welt wie auch, nach dem sich selber Halten, Anhalten der Bewegung, also nach ihrer Beschwichtigung, der eigentliche Seinszustand, die eigentliche Realität und Logizität der Welt verborgen zu sein scheint“ (ebenda). Aus dieser Position des Menschen ergibt sich folgendes: In permanentem Versuch, das Dunkel des Gelebten zu lichten, nimmt der Gang nach außen seinen Anfang, der Drehungs-

und Objektivierungsprozeß,¹⁶ in dem das „Selbst im Anderen gesucht“ wird. Es ist von diesen Objektivierungen keine Identität zu erwarten. Wenn aber die Objektivierung sich dem Zukünftigen zuwendet, welches das vergrößerte Dunkel des Jetzt darstellt, geschieht es im Zusammentreffen dieser beiden Dunkelheiten, daß man „bei dem Fehlen jedes vorherigen wenigstens in der Zeit Seins dieses Objekts“ (GU 372) den Keim des am Ende erfüllten Seins berührt. Im Zusammentreffen der Dunkelheiten wird so das Eingedenken des Wahren, des Selbst, zu einem „intensiven und darin ontischen Gegenwärtigsein von Person“ (GU 373).

5. Das Subjekt der Wahrheitssuche. Don Quijote und das Komische. Das gattungsübergreifende literarische Projekt des „untragischen Dramas“

Das Subjekt der Wahrheitssuche ist kein „bürgerliches“, kein in sich eingeschlossenes, sozial determiniertes, monolithisch (und monologisch) auftretendes, innerlich vollartikulierte Individuum; diese negative Bestimmung erfolgt in der Nachfolge von Kierkegaard und den Kritiken am bürgerlichen Subjekt (etwa von Brecht oder Kracauer) vorlaufend.¹⁷ Das menschliche Subjekt bei Bloch ist eines, das auf keinen Fall in einer soziologischen, ökonomischen geschichtlichen Nomenklatur aufgeht: es ist eines, das sich selbst erst sucht. Dieses Subjekt geht nicht konform mit seiner Umgebung, ebensowenig mit den festen Normen oder fertigen Ideen. Es ist noch nicht einmal benennbar, zu nichts fest zugeschrieben, sondern eines, welches per-

manent anders ist. Es ist veränderlich in Bezug auf seine Umwelt, Zeitgenossen und manifestiert es in ständig wechselnden Gesichtern.

„Als der oder jener scheint zwar jeder schon da. Aber keiner ist, was er meint, erst recht nicht, was er darstellt ... Aber da fand einmal ein Bursche, weit von hier, einen Spiegel, kannte so etwas noch gar nicht. Er hob das Glas auf, sah es an und gab es seinem Freund: ‚ich wußte nicht, daß es dir gehört‘. Dem andern gehörte das Gesicht auch nicht, obwohl es ganz hübsch war.“¹⁸

Wie der Anlaß zum Staunen, zum Manifestwerden der Wahrheitsfrage, bei Bloch meistens ein unauffälliger ist, so ist auch sein Subjekt oft ein unscheinbares, geradezu niedriges – gemäß dem Gang der Wahrheitsfrage in die Menschennähe, in das Kleinste des Augenblicks.¹⁹ Blochs Subjekt ist ein komisches. Seine Reihe fängt bei den armen Kerlen, Sonderlingen, Verkannten, Träumern an, die von der festgerahmten Welt ausgestoßen werden und doch versuchen, sich darin einen Raum zu schlagen, die über die feste Ordnung grübeln und sie so oft, manchmal im Spiel, in Frage stellen, außer Kraft setzen, oder die versuchen, die Wirklichkeit ihren Träumen biegsam zu machen. Von solchen Gestalten – „verquerenden Flaneurs“²⁰, „Helden, die keine sind“²¹ – sind Blochs Erzähltexte voll. In den *Literarischen Aufsätzen* weist Bloch explizit auf die „Jumpigen“ Gestalten und auf die „fahrenden Leute“ hin, deren „Gassenhauer ... ganz wider gute Stube in Schrift, [etwas] sangen, was bleiben dürfte, gerade wenn der verhockte Spießler nachlassen sollte“.²²

Im späteren Werk, vor allem in *Das Prinzip Hoffnung*, ist vom Überschreiten als der Grundbestimmung des Menschen und daher auch von Faust als seiner Hauptfigur die Rede. Im früheren Werk, vor

¹⁸ S 35.

¹⁹ Vgl. S 53f.

²⁰ S 168.

²¹ LA 171.

²² LA 199. Siehe den Aufsatz *Bittere Heimatkunst* (1929) zu Blochs beliebtem Autor Ernst Elias Niebergall und dessen Stück *Datterich* (1841), dessen Personennamen Bloch dann als Pseudonyme für kleinere Texte angenommen hat, siehe BR 39. Weiterhin der Text *Trikot und Staatsrock* (FZ 2.11.29); beide Texte in LA aufgenommen.

¹⁶ Um etwas zu erblicken, muß man es vor und über sich drehen: EM 13f.

¹⁷ Siehe Formulierungen wie „unser häßliches geschwürübersätes Ich“ (GU 348). Ein persönliches Zeugnis von Blochs Ablehnung des bürgerlich „Subjektiven“ gibt Margarete Susman ab, dies., „Wenn Sie mich jetzt nicht einladen, komme ich einfach und reiße so lange an Ihrer Klingel, bis sie zerbricht“. *Margarete Susmans Begegnungen mit Ernst Bloch*, in: „Das Nah- und Fernsein des Fremden“: *Essays und Briefe*, Frankfurt am Main 1992, 99.

allem in *Geist der Utopie*, sind die Akzente anders gesetzt. Es kommt hier vor allem auf das Problem des Komischen an, dessen verschiedene Aspekte erörtert werden: das Unterbrechende, die Unruhe daran und das Spiel der Kontraste: das Komischwerden der Figur durch ihr Anderssein, durch die Relation des Vorhabens in der realen Welt zu seiner Idee und schließlich – Umschlag im Kontrast – das Komische des Realen, wenn es an der von der komischen Figur geahnten Wahrheit gemessen wird.

Der Held der komischen Reihe ist für Bloch Don Quijote; in dem auf seine Gestalt bezogenen Oxymoron „der komische Held“ enthält sich der umschlaghafte Gang von Blochs Subjektauffassung für die Ästhetik.²³ Was Don Quijote zunächst auszeichnet, ist die Unruhe:

²³ „Weshalb hast Du mir nie gesagt, wie sehr ich ihm ähnlich war?“, war Blochs Reaktion am 6. Mai 1913 auf das ihm von Lukács zugeschickte Manuskript über Don Quijote aus dem Komplex der kunstphilosophisch-ästhetischen Arbeiten, die später in das Buch *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin 1920, eingegangen sind. Lukács' Manuskript war der Auslöser von Blochs Arbeit an der Gestalt von Don Quijote und dem Komischen: „Ich habe großartige Dinge dafür zurechtgelegt und werde in dieser Gestalt nicht nur das maßlose Problem der Komik begreifen können, sondern auch alle Gefahren und Mißverständnisse meiner erk[ennnis]-theoret[ischen] Methode darstellen“, BR 111. Fast gleichzeitig mit *Geist der Utopie* sind erschienen: *Über Don Quixote und das abstrakte Apriori*, in: „Argonauten“, Heidelberg, 1914/21, und *Der andere Don Quixote*, in: „Die Weissen Blätter“, Zürich und Leipzig, Januar-März 1917 (der zweite Text ist ein Nachdruck des zusammenfassenden Schlusses des „Argonauten“-Aufsatzes). In der zweiten Ausgabe von *Geist der Utopie* aus dem Jahr 1923 (im Paul Cassirer Verlag in Berlin) wird das Don Quijote-Kapitel in den programmatischen Teil des Buches (als eine Art von Selbstporträt des Philosophen) verschoben. Es folgt als ein Exkurs dem Kapitel *Über den sittlichen und geistigen Führer oder die doppelte Weise des Menschengesichts* (welches in der Gesamtausgabe in den *Philosophischen Aufsätzen* erschienen ist); daran schließt sich als *Anhang* das Kapitel über das Tragische an. Dem Quijote-Komplex folgt das Juden-Kapitel aus *Geist der Utopie*, u.d.T.: *Das Gewissen des Unbedingten und das Bewußtsein des Unsichtbaren*. Aus der letzten Fassung von *Geist der Utopie* (1964) verschwindet Don Quijote; seine Behandlung wird im Rahmen der *Gesamtausgabe* in den letzten Teil von *Das Prinzip Hoffnung* verschoben, wo er neben Don Giovanni und Faust als Leitfiguren der Grenzüberschreitung dargeboten wird, mit unerschütterlichem Vorrang. – Zu der Don Quijote-Pro-

„Er reitet ruhelos an den heißesten Sommertagen in seiner schweren, rostigen Rüstung umher, um Witwen und Waisen beizustehen und um den Jungfrauen seinen mächtigen, mitleidsreichen Schutz angedeihen zu lassen“ (GU 55).

Das zweite Merkmal, das an ihm auffällt, obwohl es allen eigen ist, ist der Traum.

„Es gibt keinen Menschen, der ohne die wohltätigen Folgen des Träumens auch nur einen Schritt gehen könnte oder gar imstande wäre, sich zu seiner Tagesarbeit zu erheben“ (ebenda).

Der Traum von Don Quijote ist ein übertriebener und mit „anschaulichen, niemals begreiflichen Bildern“ (GU 56) aus der Literatur gefüllt. Das Motiv für seinen Austritt in die Welt ist „das nicht Begreifenkönnen, daß dieses sein Dasein gewesen sei“ (ebenda). Er wird bei seinen Abenteuern von der Verzauberung durch die Vollkommenheit des Traums geleitet. Bloch betont an seinem Helden den Ausbruch, das „Überschreiten der kontemplativen Sperre“ (GU 60). Daß Don Quijote irrsinnig geworden ist, liege an der „Gottleere seiner Zeit“ (GU 61). Sein Untergang in der realen Welt besteht darin, daß er mit ihr „nirgends vermittelt“ ist, daß er nicht wie sein Widerpart Faust versucht, sich mit den „Gegenden der Wirklichkeit“ auszugleichen, „an ihnen zu kräftigen, zu bilden“ (GU 63), daß er mithin seinen Traum nirgends in den Wirklichkeitsprozeß einzupfropfen vermag. Wohl aber bleibt er unübertroffen in der Gewißheit des Guten, dem Unbedingten des Guten, welches ihn durch alles Verkanntsein durchhalten ließ; es ist der von Bloch hervorgehobene Grundzug am traurigen Ritter, welcher ihn dessen Figur über alle anderen schätzen läßt.²⁴ Ein Grundzug, der eine „unheimliche Verwandtschaft“ transparent macht: die von Don Quijote mit Jesus.²⁵

blematik bei Bloch siehe: Siegfried Kracauer, *Zwei Deutungen in zwei Sprachen*, in: *Ernst Bloch zu ehren*, hg. von S. Unseld, Frankfurt am Main 1965, 145-150 und Gert Ueding, *Don Quijote im Prinzip Hoffnung*, in: *Ernst Bloch als Schriftsteller*, „Bloch-Jahrbuch“, Mössingen-Talheim, 1994 und *Don Chisciotte nel 'Principio speranza'*, in: *Attualità e prospettive del 'Principio speranza'*, a cura di Gerardo Curico, Napoli 1998, 133-156.

²⁴ GU 64, PH 1235.

²⁵ PH 1231.

Don Quijote ruft eine aus Weinen und Lachen gemischte Reaktion hervor. Sein „ruhmloses Ende“ ist „erschütternd und bis zu Tränen qualvoll“ (GU 65), und der Träumende ist wegen seiner „unreifen, phantasierenden Abstraktheit“ gleichzeitig lächerlich.²⁶ Und er ist lächerlich, weil er sich „auf einen bedeutenden Hintergrund zu bewegt und zurückbleibt“.²⁷ Hier liegt der Kern des Komischen:

„Das sich Bewegen und schließlich in sich Zergehen vor dem unbewegten Hintergrund ist das Entscheidende. Darüber lacht man, es lacht ein gemeiner, letztlich freilich auch ein sich anders sicher fühlender, wenn man will, ein frommer Zug in uns. Denn die Träume an sich können nichts bedeuten, sondern es kommt darauf an, daß sie rufend, zeugend sind und dem Weldauf, der geht, ohne zu wissen, wohin es geht, tätige, vertretende, pragmatistisch wahre, konstitutive Phantasie einverleiben“ (GU 65-66).

Die umschlagende Bedeutung des Komischen erklärt Bloch, indem er eine Reihe der komischen Gestalten vergegenwärtigt, die von Wagners Beckmesser über Don Quijote zu Ibsens Niels Lyhne reicht. Wenn der Untergang von Beckmesser nur mit Lachen quittiert werden könnte und „keine Schwere“ hat, so ist der Untergang des letzten dieser Reihe, Niels Lyhne, als eines ernstesten Menschen mit einer realen Weltanschauung schon etwas anderes: man wird hier selbst betroffen, darin spiegelt sich das Menschliche an uns wider, wie es untergeht. Das Komische hört auf, ein „unschädliches Spiel“ zu sein, und an seine Stelle tritt der tragische Augenblick. Das zeigt sich in der Konfrontation der komischen Gestalt mit der sittlichen Ordnung der Welt. Daran, wie die sittliche Welt auf die Poesie des Traums reagiert, wird der „Erkenntnisernst der Kunst“ demonstriert (GU 66).

Im Untergang des komischen Helden als eines am Guten teilhaftigen tritt das Tragische auf, dessen Problem sich dadurch neu bedenken läßt. Bloch meldet Zweifel an dem affirmativen Ton seiner Zeitgenossen Leopold Ziegler, Max Scheler, und vor allem seines Freundes Lukács dem Tragischen gegenüber, an dem Ja zum Tod, an der Betrachtung des Todes als dessen, was das Wesen des Menschen erst

sichtbar macht,²⁸ als dessen, was das Leben durch eine strenge, statuarische, geschlossene Form richtet. Wohl schätzt Bloch Lukács' Konzept des Ergreifens des Schicksals als den Ort der Selbstvollendung des Menschen in der „gottlosen Epoche“, in der Epoche des „Umsturzes der Werte“ (Scheler). Aber die so erlangte Selbstvollendung grenzt allzu stark an die Voraussetzung eines fertigen Sinns des Lebens. Auch ist eigentlich die Selbstvollendung des Helden in der immanenten, noch unfertigen Welt nicht möglich. Wäre eine Selbstvollendung im Handeln, eine moralisch konkrete – und keine nur künstlerisch symbolische – Selbstvollendung möglich, so wäre auch, wie Bloch sagt, die ganze Welt am Ziel. Die ethischen Formen, wie sie sich im tragischen Selbstvollendungsprozeß abzeichnen, sind darum niemals vollendet und nur symbolisch zu nehmen, sonst müten sie gerade komisch an, wie das mancher Text aus *Spuren* bezeugt.²⁹ Lukács' Ethik stellt Bloch seine Ästhetik der Idee entgegen, dem sittlichen den schöpferischen Menschen, der auch nicht zu „führen“ hat, sondern ein „verborgenes Menschengesicht auszumalen“.³⁰

²⁸ Leopold Ziegler, *Zur Metaphysik des Tragischen*, Leipzig 1902; Max Scheler, *Zum Phänomen des Tragischen*, in: ders., *Abhandlungen und Aufsätze I*, Leipzig 1915. Bloch diskutiert vor allem mit dem Aufsatz von Georg Lukács, *Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst*, die in das Buch *Die Seele und die Formen*, Berlin 1911, aufgenommen wurde. Siehe BR 40. Die Tragödie ist die literarische Hauptform auch für Martin Heidegger und Hans-Georg Gadamer.

²⁹ „Zuweilen liest man edle Taten, die von vornherein zu edel sind, um wahr zu sein. Manche sind sogar wahr, aber wie rätselhaft gern schlagen sie in ihr Gegenteil um, so daß für das Kunstgewerbemuseum der Sittlichkeit nichts übrig bleibt“, *Der alte Schein*, S 55.

³⁰ Der Text *Über den sittlichen und geistigen Führer oder die doppelte Weise des Menschengesichts* schließt folgendermaßen: „... es kann im menschlichen Miteinander ... überhaupt keinen Führer geben. Der eine ist zu nahe, der andere zu fern dazu, der Bruder ist zu arm, der Schöpfer zu reich, zu seltsam reich ... Die Ehrfurcht also, ein höchster Affekt, gilt nie einem einzelnen Menschen, sondern stetig nur dem darin verborgenen Menschengesicht, wie ihm das Ich in jeder Kreatur und auch in aller Evidenz der Produktion allein zu begegnen sucht“, op.cit., PA 210. Dieser Auseinandersetzung, vor allem mit Lukács, sind noch andere Aufsätze gewidmet *Die Güte der Seele und die Dämonie der Liebe* (PA) und *Das Bild bedeutender Menschen und die Identität*, in: „Der Neue Merkur“, April-September 1924. – Zur Problematik des „Führers“ vgl. Michael Pauen: *Der apokalyptische Au-*

²⁶ Ernst Bloch, *Über Don Quixote und das abstrakte Apriori*, op.cit., 123.

²⁷ Ebenda, 126.

Das „handelnde, tragische Spiel“ ist für Bloch „nach allen Seiten offen“ (GU 71) und diese Auffassung ist der Ausgangspunkt seiner gattungübergreifenden Literaturkonzeption. Die Tragödie ist keine „hermetische Retorte, in der sich die Essenzen des Lebens ungestört ordnen“, nicht eine „nichts durchdringende Enklave von reinlichster Metaphysik mitten im Weltprozeß“. Sondern die Tragödie ist „jene gleichsam sauerstoffreichste, verdichtete, wohlgedichtete Stelle im Prozeß“ (ebenda), eine Stelle, in der sich sein möglicherweise negativer Ausgang kundgibt. Die Tragödie ist im Gegensatz zur übrigen Kunst nicht eine Ichbegegnung, Selbstbegegnung, sondern eine „Hemmnisbegegnung“, „Begegnung des Satans“ (ebenda). Darum darf das „Furchtbare und Finstere“ daran nicht unterschlagen, nicht im „Atmosphärenlosen“ der Lukácschen Darstellung („... wo sind hier Mord, Tod und tragische Finsternis geblieben?“ (GU 69)) aufgelöst werden: „Der Held muß bluten.“ Die Satansbegegnung, die Begegnung mit dem Nichts, dem Bösen gibt sich in unseren Zeiten freilich – wie die mit dem Selbst – ebenfalls im Kleinen kund:

„Ein Tonfall, ein Gespräch, eine angehaltene Stockuhr läßt uns den Donner des jüngsten Gerichts vernahmen. Oder es macht so müde zu leben, und das klappernde Fenster, der immer wieder rauchende Ofen, der sonst sehr schöne Schreibtisch, der aber jeden Morgen eine Korkscheibe unter den Fuß braucht, um gerade zu stehen, die furchtbare Feindes- und Vampyrgestalt der Köchin aus Strindbergs ‚Gespenstersonate‘, alle diese kleinen, peripheren und deshalb in nichts zu erschlagenden, uns total unhomogenen Gifte sind imstande, die Quintessenz des Blumenmüssens, das Ermordetwerden alles Lichts in diesem Zuchthaus, Irrenhaus, Leichenhaus Erde an sich zu ziehen“ (GU 72).

Dagegen erschließt sich um so deutlicher das „anders Erhabene“, wo der Tod nicht angenommen, sondern in der durch die „Symbolintentionen“ gelichteten „Transzendenz des Endes“ überwunden wird. In diese Richtung des „offenen Spiels“ weist, wie Bloch urteilt, das dichterische Wort seiner Zeit hin.

genblick. Kontinuität und Umbruch in den geschichtsphilosophischen Vorstellungen des jungen Bloch, in: Bloch-Almanach 16/1997, 38 f.

„So wirft jetzt auch das Wort den vollen innerlichen Schein vor sich hin. Es gräbt sich die Kanäle des ungeheuren Ausdrucks vor sich zurecht und trifft so gleich der Malerei allmählich in jenem Punkt ein, wo die Musik schon seit vierhundert Jahren steht“ (GU 72).

Die Kunst (Dichtung, Malerei, Musik) scheint sich zunehmend auf die Aufgabe, „den Symbolwert des Menschenlebens“ zu artikulieren (ebenda), und nicht auf die formale Vollkommenheit zu konzentrieren. Dem Wort kommt eine besondere Funktion zu. Es ist nicht besser als Musik geeignet, das Menschliche auszudrücken, aber als „verständlicheres“ kann es eine Brücke bauen zwischen den „Gegenstandsreihen“, so zunächst zwischen den beiden sich seiner bedienenden: Dichtung und Philosophie.

Für die unfertige, unentschiedene Wirklichkeit, für das Zeitalter der Gottferne ist nach Bloch erst ein „offenes Spiel“ angemessen, das einmal in das „untragische Drama“ (GU 73) überzugehen hätte. Solches „offene Spiel“ soll das Komische, das den Zustand darstellt, mit dem Tragischen, das im Augenblick besteht, verbinden. Im Zeitalter der Gottferne ist die Selbstverwirklichung eine heroische Aufgabe (insofern ist auch Don Quijote mit seinem Vorhaben heroisch: ein Held), und tragisch ist sie, wo sie vernichtet wird bzw. auf halbem Wege vernichtet wird. So ist das Verständnis des Tragischen vom Standpunkt des „offenen Spiels“ ein der traditionellen, von Lukács bestätigten Auffassung entgegengesetztes:

„Denn der Held geht nicht unter, weil er wesenhaft geworden ist, sondern weil er wesenhaft geworden ist, geht er unter“ (GU 77).

Im „offenen Spiel“ wird der „luftleere Raum“ (Lukács, Scheler) der Tragödie gebrochen und das Subjekt findet sich mitten im Wirklichkeitsprozeß. Das äußere Leben darf in seiner Unfertigkeit nicht als ein kraftloses und „wahllos Alogisches“ (GU 74) „übersehen“ werden. Sondern „das Schlammartige, Gallertige, Unberechenbare, beliebig Steckenbleibende, falsch Komplizierte, launisch, bösartig Fortuna-hafte und Intermittierende des äußeren Kausalnexus“ (GU 74) sollten als neue Manifestationen des Nichts zum deutlichen Hintergrund der Selbstsuche des Menschen im Kampf gegen die demiurgische Auffassung der Welt als einer festgewordenen gestaltet werden.

Der komische Held ist dem tragischen darin überlegen, daß er sich seiner selbst am Schluß bewußt werden kann, während der tragische „grundsätzlich unbewußt-notwendig einem letzten Akt als Nische oder Apsis entgegenschreitet, in der der einmalige Blitz des dunklen Gottes wartet“ (GU 73).

Überhaupt gehört das Lachen im Humor zu „der ebensowohl leichtesten wie, wenn er überwindend genug einbezieht, erhabensten künstlerischen Gesinnung“ (GU 74). Humor ist im Literarischen in einer sich steigenden Reihe am Werk. Die erste Stufe ist der Witz, „der oberflächlich ist und nichts meint, der feucht und scharfsinnig und nicht aus Tiefe Fremdes spielerisch zusammenbringt“ (ebenda). Als zweite Stufe folgen der humoristische Roman und die „noch uneigentliche“ Komödie, deren Wirkung auf der Verkleinerung, der „bloß quantitativen Erleichterung, der Herabsetzung des Sinnlosen oder gar des offen ausgebrochenen Tragischen zur Bagatelle“ beruht. Weitere Stufen bilden die „eigentliche“ Komödie, das komische Drama und schließlich der „große komische Roman“. Versagen und Blamagen des komischen Helden darin werden plötzlich, im Moment seines Todes, anders gesehen; er wird zum kanonischen Helden und vom „Schimmer des Prometheushaften“ (GU 75) umgeben, in dem Bloch eine ironische Spur entdeckt. Der Humor, den er exponieren will, stammt aus dem „Wissen unserer unsterblichen Seele“, aus dem „unbegreiflichen sich Freuen an sich“ (ebenda), und als solcher steht er der Wahrheit und Realität näher als „all das Drückende, Belegbare, Unzweifelhafte der faktischen Umstände“ (GU 76). Am Schluß zeigt sich die letzte Relation des Komischen: die Spannung, in die die Welt zu dem sich selbst suchenden Ich gerät, die Komik des sich der Selbstsuche in den Weg stellenden Belanglosen. Das „offene Spiel“ wird also, über Lachen und Weinen hinaus, letztlich vom Lächeln regiert, „dem namenlosen Lächeln einer neuen Ergriffenheit“ (GU 76).³¹

³¹ Vgl. Anfang von *Gedenkbuch für Else Bloch-von Stritzki*, TLU und *Der lange Bäck*, S. – Wie Blochs ästhetische Einsichten, die möglicherweise durch psychologische Untersuchungen seiner Studienzeit, Arbeit von Johannes Ed. Erdmann (*Lachen und Weinen*, Berlin 1850) angeregt worden waren, mit den Erkenntnissen der Anthropologie zusammentreffen und komplementär werden können, zeigt ihre Zusammenstellung mit den Arbeiten von

Der Gang von Blochs Erörterungen zeigt eine deutliche Option für das Komische, dessen Auffassung auch das Tragische einzuverleiben vermag. Mit seinem vielschichtigem, vielperspektivischem Konzept sammelt und radikalisiert Bloch die intensive Beschäftigung mit dem Komischen, die besonders nach Hegel erfolgte, indem er ein produktives Gleichgewicht zwischen seinen beiden Motiven herstellt: dem Negativen und Weltimmanenten auf der einen Seite (Vischer bis Bergson) und dem Autonomen des menschlichen Daseins (Kierkegaard) auf der anderen.³²

Das von Bloch konzipierte „offene Spiel“ hat sich in „unvollendet-vollendeten“ Zusammenhängen zu vollziehen (GU 77). In solchen „ernsthaften Spielen“ soll splitterhaft und momentan das Gedichtete als das Zeichen der „Selbstinvention, Selbstvollendung“, als das Zeichen der wirkenden Wahrheit zustandekommen: „Was gedichtet ist, ist wirklich“ (ebenda). Das Subjekt des Spiels ist der Mensch, dessen Grundbestimmung im Poetischen besteht: „die poetischen Menschen sind wir, im Abstand des Gestaltetseins, Herausgeführtseins zu sehen“ (ebenda). Immer wieder betont Bloch, daß im Literarischen und in der Kunst überhaupt nicht die Formvollkommenheit von zentraler Bedeutung ist, sondern die Bildung „eines gegenstandstheoretischen Zugs des Soseins durch die Geschichte, über die Geschichte, auf der wirklich unwirklichen, verdichtet, utopisch wirklichen Ebene des von uns als wesenhaft Gesehenen“ (ebenda).

6. Subjekt und „Gnade“:

Ansätze zu der ästhetischen Diskussion unserer Zeit

Blochs Literaturauffassung, wie sie in *Geist der Utopie* aperçuhaft skizziert worden ist, entstammt einer gewichtigen, für die Entwicklung der

Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (1941) und *Das Lächeln* (1950), in: H. Plessner, *Gesammelte Schriften*, Bd.VII, Frankfurt am Main, 1982, 201-387 und 419-434.

³² Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft der Schönen*, Reutlingen und Leipzig, 1846, 481f. Henri Bergson, *Le rire*, Paris 1900. Sören Kierkegaard, *Esten-Eller*, Kopenhagen 1843.

Literatur und Ästhetik unseres Jahrhunderts entscheidenden Konfrontation. Sie bezog sich auf zwei Probleme: das der Subjektauffassung und das des ontologischen Status des Literarischen. Blochs Entwürfe entstehen in Auseinandersetzung nicht nur mit Lukács' Buch *Die Seele und die Formen* und vornehmlich mit dem darin enthaltenen Aufsatz *Metaphysik der Tragödie*, sondern auch mit Lukács' Konzept des „untragischen Dramas“, das er in den Jahren 1911 - 1916 (in Anlehnung an die gleichzeitigen Arbeiten von Richard Dehmel und Béla Balázs) in einigen auf Deutsch und Ungarisch verfaßten Texten dargeboten hat.³³

Das untragische Drama oder die Romance, das sich nach Lukács bei Strindberg, Ibsen, Bernard Shaw, Gerhart Hauptmann, Paul Ernst fortsetzt, läßt sich in Ansätzen schon in der Antike in den sogenannten Lösungsdramen von Äschylos, Sophokles und Euripides finden und wird später im deutschen und spanischen Märtyrer- und Gnadendrama (Jesuiten, Calderón), in späten Dramen von Shakespeare (*Sommernachtstraum*), in Wunderspielen von Ludwig Tieck und Carlo Gozzi verwirklicht. Es stellt eine gottverlassene, sinnlose bis absurde Wirklichkeit dar, die in einer irrationalen, manchmal märchenhaften Handlung ihr „gutes Ende“ erreicht. Was das untragische Drama stilistisch auszeichnet, ist die Grenzenverwischung, die „Durchbrechung des Ichs“ und die Aufhebung der Grenzen zwischen Ich und Welt. Das untragische Drama wird auch episch, meistens durch einen Wiesen eingeleitet, dessen Präsenz einen tragischen Ausgang ausschließt; der Weise nimmt oft die Gestalt eines Erzählers, Kommentators an.³⁴

³³ Es handelt sich um folgende Texte: *Das Problem des untragischen Dramas* (1911), *Hauptmanns Weg* (1911), *Brief an Paul Ernst* (1911), *Arianna auf Naxos* (1916), *A „románé“ esztétikája. Kísérlet a nem-tragikus dráma formájának metafizikai megalapozására* (1915), *Béla Balázs: Hét mese* (1918), gesammelt im Band: György Lukács, *Scritti sul romance*, a cura di Michele Cometa, Bologna 1982. Diese Arbeiten sind der deutschsprachigen Forschung fast entgangen. Zum untragischen Drama bei Lukács und Bloch (freilich mit Akzent auf Lukács) siehe: Laura Boella, *Ernst Bloch. Trame della speranza*, Milano 1986, 68-84.

³⁴ Damit wird die Problematik des epischen Theaters, des Erzählers und des Kommentars in der Gegenwartsliteratur eingeleitet. – Die Problematik des Weisen hat Bloch in S behandelt, in Texten: *Triumphe der Verkanntheit* und

Die handelnden Personen in der Romance verlieren ihre Konsistenz, werden zu „Eigenschaften ohne Menschen“. Die Erlösung erfolgt durch eine Intervention Gottes (*ponderación misteriosa*), und der Wirklichkeit liegt ein unbekannter, unerkennbarer Bezug darauf zugrunde, der aber niemals in sie eintreten kann. Während die Tragödie in Lukács' Auffassung einer irdischen Existenz ihren Sinn verleiht, ihre Leidenschaften rationalisiert, sie im Tod, im mystischen, außerzeitlichen Augenblick zu einem wesenhaften Ich versiegelt, wird die Zeit der Romance „himmlisch“ erfüllt. Der zentrale Vorgang im untragischen Drama bezieht sich auf die ganze Menschheit und das große Paradox des Konfliktes und der Versöhnung zwischen dem Irrationalen im irdischen und dem Notwendigen im transzendenten Sinn, auf das Problem der Vereinbarkeit der Nähe zum Leben mit der Nähe zu Gott.

Blochs Reaktion auf das Konzept von Lukács, das später Benjamin, Brecht und die Literaturtheorie bis heute beschäftigen wird, eröffnet viele Problematisierungsfelder seines eigenen Werkes: die Probleme des Subjektes, des Scheins und Vor-Scheins, des Verhältnisses von Ethik und Poesie, des Wahrseins im poetischen Bild (sie werden der Organisation von *Spuren* zugrundeliegen). Auf den Zerfall des Ichs entgegnet Bloch mit der Konzeption der Subjektwerdung, mit der sich jeweils zu vollziehenden Dialektik Bin-Selbst, deren Spannweite die Leitfigur des Don Quijote kennzeichnet und die mit Faustens stufenweiser Abschreitung der Welt konkretisiert werden sollte. Auf die Absicht des Gerichtes über die scheinhafte Wirklichkeit antwortet Bloch mit dem Ja zu ihr und mit der Absicht, aus ihrem Durcheinander und Undeutlichkeit ihre goldenen Züge herauszulesen und sie zu erproben.³⁵ Lukács' Imperativ der Überwindung der nichtigen Welt

Motive der Verborgenheit, später im Aufsatz *Über den Begriff Weisheit*, PA 355-395.

³⁵ Es ist das Problem, das in S erörtert wird, in *Motive der Lockung und Größ und Schein*. Dort heißt es im erweiterten „Gespräch“ mit Lukács: „Die schlechthinnige Umgehung des diffusen Lichttriebs kann auch Fahnenflucht sein, an der Existenz des *Prozesses* gemessen, an der Notwendigkeit, grade seiner gemischten Unruhe, ja noch den Karikaturen des Blendwerks das Original abzugewinnen“, 188. „Wieso und noch mehr wozu glänzt also so viel Gutes vor einigen Dingen her? So viel gemütlicher Schein,

überbietet Bloch mit dem Befehl zu ihrem subjektiv zu leitenden Zum-Blühen-Bringen, zu ihrer Fruktifizierung, vermittelt eines Wahrheits- und Wesensbegriffs, der in ästhetischer Erfahrung fußt. Darin nämlich wird der nichtigen Wirklichkeit in ihrem leeren Jetzt poetischer Sinn gegeben, im augenblickhaften Aufblitzen ihres vollendeten Zustands, dessen Erreichung erst das Gericht über die Welt und die „Gnade“ beinhaltet.

Daher ist Blochs Theorie des untragischen oder Gnadendramas eine der „vollendet-unvollendeten“ Bezüge, eine des jeweiligen subjektiv gemeinten Beziehens der scheinhaften Züge der Wirklichkeit, um daraus die die Geschichte leitenden „Entelechien“ so lange hervorgehen zu lassen, bis das sich suchende Subjekt und die unfertige Welt sich gleich werden. Daher hat vor dem Lukácsschen ethischen Denker, der den „Sprung“ zur künstlerisch gesetzten Transzendenz zu vollziehen hat, der metaphysische noch den Vorrang.³⁶ Denn alles dichterisch Gesetzte ist noch nicht für „bare Münze“ des Transzendenten zu nehmen. Es ist keine Imitatio, keine Nachfolge, nicht einmal im Sinne von „Nachfolge Christi“ möglich.

„Das ethische Charisma kann sich niemals an einzelnen Personen dauernd beleben, sondern verläßt die melodieführende Oberstimme, überhaupt das Einzelspiel melodischer Linie, sich wesensgemäß erst am Dritten, am Kontrapunktischen der Sammlung aller Stimmen, der mystischen Demokratie, der Kommunion und bewegtester Katholizität verbreitend. Es gibt also im ethischen Reich keinerlei statisch haltbare Hierarchie, sondern lediglich unablässig tauchende, tauschende, diskontinuierliche, zurückfallende, von neuem untereinander exzentrische Bewegung, dadurch allein das experimentum crucis verbürgend und sein mögliches Gelingen.“³⁷

Das Wesen ist noch herauszuheben und zu benennen, daher gilt der Vorrang der poetisch-metaphysischen Mühe der Bezeichnung und

nicht nur der gleißende, der lockt, der gefährliche ... Tout va bien, sagt mancher Anblick, als wäre diese Hilfskonstruktion auch den Dingen nicht unbekannt“, S. 178.

³⁶ Dazu *Spuren, Motive des weißen Zaubers*, die mit der Frage anfangen: „Soll man tun oder denken?“, S. 202.

³⁷ Ernst Bloch, *Über den sittlichen und geistigen Führer*, op.cit. 207.

Bestimmung des Guten. Ethik bedeutete dann die Wahrung der Bedingungen des Freiseins des Sich-Bestimmens, der Bestimmung des Menschenseins, gemäß der geschichtlich auszulegenden Grundsätzen der tricolore: Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit.³⁸

Bei seiner Behandlung des untragischen Dramas hält Lukács bei der Oper an; dort, in der Musik, wo er ein genuines Vorkommen des Wahrseins als Gegenwärtigseins vorzufinden meint, setzt Bloch ein.

7. Musik: Medium des Selbstseins als Gegenwärtigseins

Die genuinste Selbstsuche erfolgt nach Bloch in der Musik, und mit dieser Einschätzung betritt er den Weg, den für die Philosophie Schopenhauer und Nietzsche geebnet haben. Bloch hält Musik für *die* Kunst des Zeitalters der Gottesferne, aus dem nicht nur die Transzendenz verschwunden ist, sondern in dem auch die äußere Welt, von den Wissenschaften und Technik beherrscht, anfang, unüberschaubar und unsichtbar zu werden.

„Denn es beginnt auch rings um uns allmählich finster zu werden, nachdem es sich über uns schon lange zugezogen hat. Die Nacht rückt vor und nicht nur einseitig wie in der römischen Zeit, sondern auch die sinnlichen Vordergründe beginnen zu entweichen, so sicher wie die darin geschehene obere christliche Transzendenz schon lange entwichen ist“ (GU 229).

Die bestimmende Kraft der Religion und Philosophie und der sich bis dahin hauptsächlich auf die Sehkraft stützenden Künste ging in dieser Situation in die Musik über. Musik hat sich als bedeutend im Moment der sich auflockernden geistigen Bindung der Menschheit an den Mythos erwiesen (GU 231), in der Situation, wo die Philosophie zu einer der Tathandlung und des Prozesses wurde, zu der der Wahrheitsuche, „der Wahrheit als Weltaufhebung“ (ebenda). Musik ist die Kunst nicht mehr der Kontemplation, sondern der Sehnsucht, des „Entbrennens“ (GU 234). Sie ist auf spezifische Weise selbstbe-

³⁸ Dieses Moment bildet den Ansatz zum Buch *Naturrecht und menschliche Würde*.

stimmend und „symbolschenkend“ und als solche, in Blochs gehobener Sprache von *Geist der Utopie*, eine „einzige subjektive Theurgie“ (GU 234).

Diese zentrale Bedeutung hat die Musik kraft ihrer besonderen, schon von Hegel und der Romantik festgestellten Beschaffenheiten: der Subjektivität und der „Menschennähe“, d.h. kraft des unvermittelt-vermittelnden Charakters ihres Mediums, des Tons. Vor allem aber ist die Musik die Kunst der Zeitlichkeit: 1) sie ist ein Akt des Sich-Erfassens des menschlichen Bin in einer von ihm selbst stammenden und sich veräußernden Tonfolge, die als solche zeitlich geformt ist; 2) die Musik existiert, indem sie jeweils aufgeführt wird, als ein jeweiliges Sich-Erfassen des Bin im schon musikalisch, d.h. zeitlich, Vorgeformten. Musik ist ein permanent zu vollziehender Akt der Adäquation mit sich selbst.

Mit seiner Musikbetrachtung beabsichtigt Bloch, den in der Musik wirksamen Akt der Adäquation mit dem Problem des Dunkels des gelebten Augenblicks zu verschränken und darin aus dem Musikalischen eine solche Einstellung zum Dunkel des Augenblicks zu gewinnen, die er das „Hellsehen des Hellhörens“ nennt. Mit anderen Worten, Blochs Auffassung der Kunst als transzendentaler gemäß: die Musik enthält in sich die „Formen der Erkenntnis der Erscheinungswelt nach Raum und Zeit“ (GU 213), das (sich bildende) Apriori der Zeit des Selbstwerdens, Menschwerdens.

Bloch stellt sich als Aufgabe, eine solche Auffassung der Musik zu vermitteln, und er vergleicht den Rang seines Vorhabens mit dem von Winckelmann, die Kunst der Antike an der Schwelle der großen kulturellen Entwicklungen in Deutschland als Ideal der Humanität vorzustellen, und mit dem von Alois Riegl, der den Weg zur transzendentalen Auffassung der Kunst eröffnet hat (GU 157).

Die Philosophie der Musik von Bloch ist sein größter zusammenhängender, ausgeführter und veröffentlichter Text der frühen Schaffensperiode. Er besteht aus drei Teilen: Geschichte, Ästhetik und Theorie der Musik, die jeweils eine wesentliche Auseinandersetzung und Darstellung einer neuen Vorgehensweise enthalten, d.h. Kritik, Erkenntnistheorie und Methode der Musikauffassung, die grundlegend sind für Blochs generelle Kunstauffassung.

8. Musikgeschichte: subjektiv-kanonisch, ungleichzeitig-exzentrisch. Das Jungsein, „Teppiche“ und Steigerungsleiter für die Ichs

In der Rekonstruktion der Musikgeschichte hebt Bloch das sich darin formenbrechend, neuzusammensetzend bildende Menschenhafte hervor. Er verläßt den Standpunkt des linearen technischen Fortschritts wie den der soziologischen Abhängigkeit in der Musikgeschichte und setzt ins Zentrum der Aufmerksamkeit „die großen, unvergleichlichen Ichs“ (GU 88). Die Geschichte der Musik weist weitere Merkmale auf, deren Formulierung Bloch einer Auseinandersetzung mit Nietzsche verdankt.³⁹

Zunächst wird das relativ späte Auftauchen der Musik notiert (GU 89) und ihre sozusagen „synkopisierte Ungleichzeitigkeit“ und sogar Exzentrizität (GU 89-91) in bezug auf historische wirtschaftlich-gesellschaftliche Komplexe.

Ein anderes Merkmal der Musik ist ihr Jungsein, ihr stetes Sich-Erneuern und das Bestehen ihres Anspruchs auf Gegenwartsadäquatheit im Ausgerichtetsein aufs Neue. Es liegt an diesem Moment, daß „musikalisch gegebene Gegenwart jedem nur denkbaren Abenteuer und Wundergeschehen beliebig verwandt sein kann“ (GU 93). Die erd klingende Musik erweckt die „Ebenbürtigkeiten“ in der Geschichte, die den „Druck und Halt einer das Jungsein, Zukünftigsein, Subjektsein erst substantiell fundierenden Sphäre“ vermitteln (GU 95). Die Musik ist nicht wie bei Nietzsche ein Schwanengesang der Jugendzeit, sondern eine unaufhörliche Erneuerung des Jungseins im Schöpferischen. Das Neue, um zu keiner leerer Abwechslung zu entarten, versucht in der Musik seine Konzentrierung, sein Maß und seine Strenge und den Zugang zu dem „urältest zugrunde Liegenden“ (ebenda). So ist die „Erfassung der Jugend“ (Nietzsche) das versuchte Anliegen der Musik.

„Wenn der neue Ton an sich schon der bessere ist, so ist er es gewiß nicht wegen seines glatten Gesichts oder wegen seiner nur die

³⁹ Den Zugang zu dieser Auseinandersetzung findet man über die Nietzschedarstellung in Blochs Vorlesungen, LV4 404-417.

Abwechslungsbedürftigen reizenden Überraschung, sondern weil die Zeit, die sich entwickelnde Neuzeit als Begriff gefaßt, den Musiker braucht und liebt“ (ebenda).⁴⁰

Für die Auffassung der ungleichzeitigen, exzentrischen, die Jugend bergenden Musikgeschichte in ihren zentralen „genialen Ichzuständen“ (GU 96) schlägt Bloch ein besonderes Muster vor, das Muster eines „Teppichs“.⁴¹ Im Teppich kann ein Kanon des „Absoluten und Rezeptiven“ und des ihm Verwandten erfaßt werden, und es geschieht nicht mehr im einlinigen Nacheinander, sondern eine Reihe in einer bogenartigen Verbindung herstellend und sie „überwölbend“ (GU 97). Der Bogen des Teppichs ermöglicht den ganzheitlichen Überblick des Angereichten und Übergänge in der Reihe. Teppichartige Betrachtung ergibt Identifikation von prototypischen, konstitutiven Formen, die das offene System vorbereiten.

Bloch unterscheidet drei Teppiche als konstitutive Formen der Musikauffassung, die in sich das Inventar der möglichen Konstellationen enthalten, die zu erfüllen gelten, die ineinander übergehen und zu überschreiten sind in der die Teppiche auflösenden „angelangten“, völlig „gleichzeitigen Musik“ (GU 98, 211 f.).

Der erste Teppich enthält das endlose vor sich Hinsingen, den Tanz und die Kammermusik. Im zweiten sind das geschlossene Lied, die Spieloper Mozarts, das Oratorium, Bachs Passionen und die Fuge enthalten, die mit ihrer unendlichen Melodie schon einen Übergang zum dritten Teppich leistet. Dieser ist der Teppich des offenen Lieds, der Handlungsoper (*Carmen*, *Fidelio*), der transzendenten Oper Wagners, des Chorwerks und der Symphonik von Beethoven und Bruckner.

Den Teppichen entsprechen die Stufen des Subjekthaften. Im ersten Teppich erfolgt lediglich die Artikulation des Menschhaften. Im zweiten ist das griechische Ich des Ausgleichs zwischen der inneren und der äußeren Welt am Werk, das „natürliche“ Ich Mozarts, das

„christlich lyrische“ Bachs. Im dritten Teppich wird das Ich gotisch, dramatisch, darum bemüht, sich selbst zu suchen und zu objektivieren. Zwischen den drei Ichs entstehen im erstellten Zusammenhang Verschränkungen, und es öffnet sich der Übergang zum unbekanntem „seraphischen“ Musiker der erfüllten Wirklichkeit. Zu diesem Aufsteigen auf der Leiter der Ichs sind nötig: das bedeutende Ich, das Verlorengehen des bekannten Alten und das Auftauchen des unbekanntem Neuen sowie die Gegenerleuchtung des Musikalischen aus der auch andere Zusammenhänge mit einbeziehenden Metaphysik (GU 226).

Die „teppichartige“ Vergegenwärtigung der Musikgeschichte bildet den umfangreichsten Teil des Musikteils von *Geist der Utopie*; besonders eingehend sind die „Begegnungen“ mit Bach, Beethoven und der Sonate, Wagner und seiner transzendenten Oper und schließlich Schönberg.⁴² Aber nicht nur der aktualisierende Rückblick ist an diesen Musiktexten ertragreich, sondern neu und bereichernd ist die das musikalische Anliegen in die (bildhafte, unterbrechende) Wortsprache übersetzende Darstellung, wie zum Beispiel diese von musikalischem Geschehen in *Ermita*:

„Es ist also zunächst die Farbe, die gegen die Zeichnung siegt. Was uns daran so sehr erschüttert: die blitzartig wechselnden Tonstärken, das Wunder der Hörner, dieser blühenden, sättigenden, hallenden, dem Pedal vergleichbaren Füllungen des Klangs, bittere Kälte – Schlaf – Schritt der Nachtwachen – Glaub und Unglaube – der Stern – und nun erscheint's, das Gespenst oder der Geist, mit allen Mitteln des Schlagzeugs, der Posaunen, der Orgel und des vollen, im äußersten Fortissimo ausgehaltenen Orchesters: es ist eine neue Daseinsweise des instrumentalen und dynamischen Ausdrucks, die gleichsam aus der Farbe und Beleuchtung heraus die neue Zeichnung erfinden, harmonisch dramatisch erfinden läßt und so venezianische Glut in das zuerst so dünne und volumenarme Wesen des thematischen Wandels hereintreibt“ (GU 112).

⁴⁰ Zu den Charakteristika der Blochschen musikgeschichtlichen Betrachtung siehe folgende Arbeiten, die im Literaturverzeichnis (Sigel: LitM.) im Anhang des Aufsatzes angegeben sind: LitM. Münster 163f., Garda 124f., Migliaccio 83f.

⁴¹ Zur Herkunft dieses Termins am ausführlichsten: LitM. Matassi, Siena 1997, 37f.

⁴² Zu Blochs Rekonstruktion der Musikgeschichte siehe: LitM. Czajka. Die „Begegnungen“ Blochs mit einzelnen Autoren sind in verschiedenen Veröffentlichungen behandelt. Zu der Darstellung in *Geist der Utopie* von Bach-Beethoven-Brahms siehe: LitM. Münster 168-170, zu der Sonate: Migliaccio 103-105, zu Wagner: Dahlhaus, Münster 170-180, Matassi, Firenze 1997, 65f.

9. Grundsätze der spontan-spekulativen Ästhetik

Am Schluß der vergegenwärtigenden Begegnungen mit der Musikgeschichte faßt Bloch ihre Resultate in einigen allgemeinen Überlegungen zusammen, die anschließend in die Grundsätze einer Ästhetik münden, deren Umrisse sich schon in der Betrachtung der bildenden Künste abgezeichnet hatten.

Die erste allgemeine Überlegung über die Musik stellt ihren subjektiven und übersubjektiven Charakter fest. Mehr noch als alle andere Künste existiert Musik nur, wenn sie von jemand vorgeführt und von jemand gehört wird. Dabei erfolgt im musikalischen Vollzug eine spezifische Eröffnung des Subjekts, seine Verschränkung mit dem Anderen und Erweiterung:

„Alles steht jeweils nur auf zwei Augen ...“ (GU 177).

„Nur müssen wir uns dabei selber bringen.

Dann fassen wir sogleich, was uns gerufen wird. ... Wir fühlen, das sind wir; es geht auch um uns, auch wir würden so rufen oder uns so verhalten“ (GU 158, vgl. auch 348).

Das Klingen im Ton ist menschnah, unvermittelt, es ist real, fordernd, kann für andere Sinne stellvertretend wirken (GU 165)⁴³.

⁴³ „Aber man übernimmt das Ohr eine eigentümliche Funktion. Es leistet die Vertretung aller übrigen Sinne. Da das Knistern, sich Reiben und das lärmende Aufprallen der Dinge, da vor allem die menschlichen Stimmen, die ja selbst im Affekt klingend werden, unmittelbar in Töne übergehen können, so vermag gerade deshalb, weil es nirgends einen gestalteten Lärm in der Welt und nirgends ein Halbprodukt, eine Konkurrenz zu der Musik gibt, diese Kunst die Buntheit von der unmittelbaren Realität zu erben und darin in einem großen Zug, der niemals an das Einzelne erinnert, gleichsam die Gesamtsinnlichkeit zu leisten. Auch hier wird die Welt fotografiert, und zwar bezeichnenderweise nicht so, daß die paar gestalteten Geräusche kopiert werden, sondern derart, daß alle die gemischten Bilder der Verschwendung, des strömenden Überflusses und der flammenden Fülle, die das volle Leben bietet, von ihren unmittelbaren Gegenständen abgehoben und zu einem Teppich von eigener, alles vertretender Intensität, Qualität und deshalb Realität verwoben werden“, *Die Melodie im Kino oder immanente und transzendente Musik*, in: „Argonauten“, 1914/21, 84-85,

und es ist als solches unbestimmt, weder den Gefühlen noch bestimmten Inhalten zuzuordnen, signifikativ nicht festgelegt. Die „Bedeutung“ der Musik ergibt sich jeweils aus ihrem, wie Bloch sagt, „Gebrauch“, aus der Begegnung der Subjekte, und nicht aus der technischen Beschaffenheit des Tons oder aus dem Programm des Autors, und diese „Bedeutung“ ist Gegenstand des Ahnens, nicht des Verstehens. Es ist das Merkmal der Musik, daß sie in spontanen Akten besteht, die das Konstante an ihr verdeutlichen: den Erlebnischarakter, „dieses nur Ungefähre, begrifflich Unfixierbare und dauernd Prozessuale“ (GU 163). Die musikalische Erfahrung, die in der unendlich-fordernden Ahnung besteht, hat ihren Grund, einen wandelbaren:

„alles fordert hier nur erst im Ungefähren, und zwar deshalb, weil sich in der Musik, die jeder versteht, ohne zu wissen, was sie bedeutet, noch kein eigenes, zum Greifen klares Leben geregt hat, das imstande wäre, bereits ganz genau bestimmte Kategorien ... zu geben“ (GU 164).

Im Gegensatz zu Schopenhauers geschichts- und subjektloser Bestimmung der Musik erhofft Bloch vom „dauernd Prozessualen“ an der Musik die Möglichkeit des Sich-Bestimmens.

„Hier hilft nur, gut zuzuhören und ahnungsvoll zu erwarten, was sich in der Musik noch alles an Sprache und höchster, sowohl überformaler wie auch überprogrammatischer Bestimmtheit bilden mag“ (GU 164).

An der Erwirkung des bedeutungsvollen Ahnens sind einige Momente der Musik beteiligt. Sie hat einen akzidentellen Charakter und besteht im Einzelnen, Gegenwärtigen, zu dessen momentaner Realisierung die überlieferten Formen modifiziert „herbeizitiert“ werden. In diesem Vorgang erzeugt die Musik eine in sich selbständige, aufs Unendliche hinzielende, „noch unbestimmte, namenlose Handlung“ (GU 171).

Die Musik ist allumgreifend: sie rührt vom Akzidentellen her und langt in der erzeugten Bewegung bis zum „Unbenannten“ hin und

mit einigen Veränderungen wiederabgedruckt u.d.T. *Über die Melodie im Kino*, LA 183-187.

enthält hiermit die „Mystik der Reise und der Zeit“ (GU 171) in sich. Die ungefaßte menschliche Nähe ausdrückend – und in ihrem ersten Schritt, der in nuce die mögliche Ausführung enthält, alle anderen Künste überholend – führt sie zum Ausdruck der „namenlosen Freude“ (GU 176). Die Musik, die „fremdländisch vertraute Kunst“ (GU 175), läßt sich noch nicht in Worte übersetzen, aber es ist nötig, über sie zu sprechen und nachzudenken.⁴⁴

Die Ästhetik Blochs faßt die Kunst als den Akt der Wahrnehmung, eines besonderen Sich-Erfahrens, einer adäquaten Erfüllung als jeweiliger Vermehrung und Bereicherung auf; sie hat den Status und die Momente eines solchen Aktes zu bestimmen.

Der Akt der künstlerischen Wahrnehmung im „Zeitalter der Gottferne“ vollzieht sich im Diesseits, er zeigt, wie die Dinge vollendet werden könnten, „ohne daß sie apokalyptisch aufhören“ (GU 183). In den Zeiten der transzendentalen Bindungen fiel der Kunstgegenstand mit dem religiösen zusammen, und die metaphysische Wahrheit ließ sich von der Welt ablesen. Was sich heute dem künstlerischen Blick dartut, ist „trüber, dunstiger, abendlicher, wärmer sich er-

⁴⁴ Dieses Anliegen von Bloch, Kunst und Philosophie aufeinander wirken zu lassen, ist in seinem Kern von Th.W. Adorno erkannt worden, siehe seinen Aufsatz u.d.T.: *Henkel, Krag und frühe Erfahrung*, in: *Ernst Bloch zu ehren*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a.Main 1965. In einer Impression über seine frühe Begegnung mit *Geist der Utopie* schreibt Adorno vom Gefühl, daß sich in diesem Buch die Philosophie nicht nur in die Innerlichkeit geflüchtet hat, sondern durch die „denkende Hand geleitet“ zu einer „Fülle von Gehalt“ (10) und von „jenem Was ist“, das bei der Lektüre „unauslöschlich gegenwärtig war“ (19). „Denn wie, nach den Worten von Blochs Meister, kein Unmittelbares zwischen Himmel und Erde ist, das nicht vermittelt wäre, so kein Vermitteltes, ohne daß der Begriff der Vermittlung ein Moment des Unmittelbaren involvierte. Diesem gilt unermüdlich Blochs Pathos ... [er] lehrt die Insistenz vorm Unbekannten, Ungewußten, gleichwohl Gewußten“ (ebenda). Die Philosophie Blochs war eine „einzige Revolte“ gegen die „Versagung, die im Denken, bis in seinen pur formalen Charakter hinein, sich verlängert“. Daher „schaute“ sie nach der Kunst: „Es war eine Philosophie, die vor einer avanciertesten Literatur sich nicht zu schämen hätte ... brüderlich gesellte sie sich dem Kühnsten der gleichzeitigen Kunst, hätte am liebsten es transzendiert, indem sie es durch denkende Reflexion weitertrieb“ (10-11).

hellend“; es erhellt sich an den Begegnungen, welche Symbolintentionen, „Gottsuchen“ sind (GU 183-184). Aber die Künstler „lassen die Pfeile, die langsam gewordenen Pfeile des Ausdrucks wenigstens wieder nach dieser esoterischen Richtung fliegen“ (GU 183), nach der Transzendenz in der Immanenz, nach dem Letzten, vor dem die Kunst, sobald sie an ihre Grenzen reicht, anhält.

Was in der Kunst entsteht, ist die Willens-, die Ichbestimmung. Es ist aber „das andere Ich und der andere Gegenstand“ (GU 180), die den Künstler und das Kunstgemäße determinieren und über die Fragen der Form gebieten: „Wenn der wesentliche Wille steigt, so vermehrt sich freilich auch das Geformtsein seiner Gegenstände, der Wohlklang regiert viele und wahre Bilder“ (ebenda). In der Kunst „baut sich seinen Körper“ das „geschaute Wesen“, es ist darin am Werk „ein neues Direkt- und Absolutsein“, wie besonders gut an den subjektiven, überformellen Alterswerken von Beethoven oder Goethe sichtbar ist.

An den Kunstwerken der Gegenwart (Bloch bezieht sich wieder vor allem auf den Expressionismus) fällt auf, daß sie auf bestimmte Weise dilettantisch sind, in einer Art, die dem Kinderspiel und der Kunst der Bauern verwandt ist und die sich vom formalen Rigorismus fernhält:

„Es ist nun gerade die sonderbare Kraft dieser Tage, daß man die Zügel anscheinend lockerer, genauer gesagt, bewußtloser halten kann und doch dem echten Haus zuführt“ (GU 181).

Der Gegenstand der Kunst ist das „Brennende, Rätselhafte der Wahrheit“ (GU 213), das dauernde Fragen, welches in einem Werk seine jeweilig „adäquate Erfüllung“ (GU 182) bekommt. Kunstwerke stellen Urbilder der Wahrheit dar und Gegenstandskorrespondenzen in der noch unfertigen Welt her (GU 227).

Es ist vorhin gesagt worden, daß sich nach Bloch der künstlerische Akt in einem besonderen Sich-Erfahren vollzieht, in einem Evidenzgefühl, im „Aha-Erlebnis des gelichteten Nebels“ (GU 187), im Eingedenken des geahnten Wesens. Als solcher ist er spontan, unkonstruierbar. Am Eingedenken kann aber die Deutung teilnehmen, indem sie die künstlerischen Gebilde „fern von jedem bloßen Kom-

mentar auf die urbildliche Karte ein[zu]zeichnen“ (ebenda), zu reflektieren vermag. Die Ästhetik als Kunst des Wesens hat also spontan und spekulativ zu sein; sie wäre der Ausgangspunkt zur Erschaffung des „Gesamtkunstwerks inhaltlicher Art“ (ebenda), d.h. zur qualitativen Bestimmung der Welt.

10. Zum Problem der Form

Bei der mehrfach wiederholten Notwendigkeit, die Kunst zu deuten und über den Status ihrer Akte nachzudenken, ist es für Bloch unumgänglich, sich mit der Form zu befassen: „Aber nur das, was geformt ist, besteht“ (GU 185). In der Zuwendung zur Form relativiert Bloch gleichzeitig die Interpretationsansprüche des Formalismus:

„Es liegt hier an einem Anderen, wenn es bedeutsam klingt, als daß zu den Längen der schwingenden Seiten [sic!] von 1:2 oder von 3:4 oder auch zu kontrapunktischem Wenn und Aber gegriffen wird. So wenig man einen Menschen verliebt machen kann, so wenig läßt sich bewirken und beweisen, daß das, was die Stimmung mehr oder minder eindeutig vorbereitet, nun auch das geistige Weben, die Erfahrung Musik selber erzeugt“ (GU 185-186).

Damit wendet sich Bloch gegen den in der Musikkritik seiner Zeit verbreiteten, vor allem durch Eduard Hanslick⁴⁵ vertretenen Formalismus. Aber das Anliegen Blochs ist noch tiefer. Es betrifft das Problem der Form überhaupt in Abgrenzung von der besonderen Formauffassung, welche um die Jahrhundertwende mehrfach vertreten worden ist. Es handelte sich um die Rückkehr der Form in ihrer ältesten, auf die Pythagoreer und Plato zurückgehenden und am weitesten verbreiteten Bedeutung des harmonischen, proportionierten Gefüges.⁴⁶ Diese Rückkehr ist in Deutschland durch die Philosophie von Johann Fr. Herbart vorbereitet worden und in der Ästhetik als der

„Form-Wissenschaft“ von Robert Zimmermann gefestigt worden.⁴⁷ Bloch befürchtete in dieser Renaissance der harmonischen festen Form mit ihren kosmischen Entsprechungen in der postmetaphysischen, durch den starken Eintritt der Ästhetik charakterisierten Periode einerseits eine Festigung des verwissenschaftlichten Denkens, andererseits einen Rückfall zum statischen, anamnesticen Denken. Der Triumph der abstrakten Form im 20. Jahrhundert erwies sich als unaufhaltsam: er bekundete sich sowohl in den Kunstrichtungen (sogenannte abstrakte Malerei, Formismus in Polen) als auch in der Forschung (Formalismus, Strukturalismus). Gleichzeitig wurden von den Neukantianern Versuche unternommen, eine andere Formauffassung, die apriorische, weiter zu entwickeln und sie für die Ästhetik festzulegen. An diese Auffassung knüpften in der Kunstgeschichte und -theorie vor allem die Arbeiten von Konrad Fiedler und Adolf von Hildebrand und zum Teil auch die von A. Riegl und W. Worringer an. Mit apriorischen Formen des Urteils befaßte sich Emil Lask, auf den sich Bloch oft beruft.⁴⁸

Zur festen, zum Abstrakten tendierenden Form wurde in Blochs nächster Umgebung zugegriffen. Georg Simmel, 1908 - 1911 Blochs und Lukács' Lehrer, führte sie in die Lebensphilosophie ein. Die Form entsteht nach Simmel im Leben und ist „Mehr-als-Leben“, hat dem Leben gegenüber eine wertende Funktion.⁴⁹ Sie entsteht augenblickhaft, und gerade den Augenblick des Lebens, des Übergangs des Lebens in die Form, hält Simmel als unfäßbaren für *asylum ignorantiae* seiner Philosophie; bei Bloch wird er zum Ansatz des Philosophierens.

⁴⁷ Robert Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien 1865. Zu einem der letzten Vergegenwärtigungsversuche dieser Tendenz in der Ästhetik siehe: Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek 1997.

⁴⁸ Emil Lask regte die Arbeit sowohl von Bloch als auch Lukács an. Siehe: Hartmut Rosshoff, *Emil Lask als Lehrer von Georg Lukács*, Bonn 1975 und L.Boella, *Ernst Bloch. Trame della speranza*, op.cit., 117f.

⁴⁹ Georg Simmel, *Lebensanschauung. Vier metaphysische Kapitel*, München-Leipzig 1918. Zu diesem Buch siehe: S. Borzym, *Georg Simmel: Metafizyka życia*, in: *Z dziejów doktryny antypozytywistycznej*, hg. von B. Skarga, Wrocław 1978, 81-100.

⁴⁵ Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, *Die moderne Oper*, Berlin 1875.

⁴⁶ Ich stütze mich auf die Klassifikation und Geschichte der Formbegriffe von Władysław Tatarkiewicz, in: W. Tatarkiewicz, *Dzieje zjawisk pojęć*, Warszawa 1975, S. 257-287.

Die Form in der pythagoreisch abstrahierenden Bedeutung hat eine zentrale Stelle in Georg Lukács' Schriften *Die Seele und die Formen* (1911) und *Die Theorie des Romans* (1920).⁵⁰ Die beiden Arbeiten haben Bloch zu einer Auseinandersetzung mit dem Freund herausgefordert, die ihren Niederschlag zunächst in den Briefen, in einzelnen Entwürfen und schließlich vor allem in *Geist der Utopie* gefunden hat.

In den frühen Schriften von Lukács wird für die Wirklichkeit, die sich nach dem Urteil ihres Autors im Zustand der „vollendeten Sündhaftigkeit“⁵¹ befindet, für das Leben in seiner Zerstretheit, eine Neuordnung gefordert und eine Einheit erstrebt, eine, die dem Leben zur Form und mithin zum Schicksal wird. Diese Einheit wird in einem Augenblick erlangt, „wenn alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten“, im „mystischen Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form“.⁵² In diesem Moment vollzieht sich das Gericht der Form über das Leben. In das Leben als eine „Anarchie des Helldunkels“ bricht das „Wunder des Bestimmenden und Bestimmten ein“⁵³ und in diesem Augenblick, dem Augenblick des Todes, erreicht das Leben sein Wesen, das starr, einsam und enthoben ist.

In einem Brief an Lukács lehnt Bloch eine solche Auffassung der Relation Leben-Form ab. Er spricht sich zunächst für das Bergson'sche Pathos des Lebens und das Ja zum Leben aus: „nur das Leben geschieht, und es ist *fähig* zu seiner gesch[ichts]philos[ophischen] Reinheit“.⁵⁴ Nicht das Gericht über das Leben ist folglich die Funktion der Form, sondern „seine poetische Vertiefung“⁵⁵ die im „farbigen Kampf der Bewegung“ zustandekommt und dem Begriff vorausgeht.⁵⁶ Anstelle von Lukács' Wesen sucht Bloch „ein eigenes halb

irrationales Prinzip ... das als bitteres, zusammenziehendes, vereinsamendes Prinzip neben dem süßen, versammelnden, versöhnenden Prinzip, der gütigen, obersten Idee im topos noetos vorkommt“.⁵⁷ Das Gericht der Form über das Leben will Bloch mit einer „modalen Methode zur Substanz“⁵⁸ mit einem „System der Kategorien als der führenden Namen“⁵⁹ ersetzen. Er meint damit Namen wie Napoleon oder Goethe, welche,

„trotz aller Einzelheit, doch als kategoriales Beziehungssystem vorkommen, seltsame, vielleicht übergehende, vielleicht tragisch sprunghafte Vermittlungen zwischen der Bewirkung und der Folge, zwischen dem Objekt und der Idee, zwischen dem kausalen und dem logischen Grund, zwischen dem Teufel und Gott, zwischen dem einzelnen induzierbaren und dem gesammelten deduzierbaren Sein (oder hier Bestand) des Geistes, zwischen Fall und ableitbarer, beweisbarer Besonderung aus dem Allgemeinen.“⁶⁰

Die Entwicklung der „modalen Methode zur Substanz“ aus dem Verhältnis Leben-Form, die Betrachtung des im Leben sich Formenden als verschiedenen Modi zur Erlangung der Substanz, führt Bloch auf den Zusammenhang des „Formallogischen“ mit dem „Normativen“.⁶¹

Im späteren Werk *Experimentum Mundi*, das aus Manuskripten der dreißiger und vierziger Jahre hervorgeht, wird die Relation Leben-Form als die „dialektisch-materielle Entfaltung des Anstoß-Inhalts“ dargestellt. Die sich manifestierenden Vermittlungen einer solchen Entfaltung sind objekthaft-logisch faßbar und als solche sind sie Kategorien oder Daseinsformen. Solche Kategorien sind nicht abstrakt, verdinglicht, sie sind „durchaus nicht nur logisches Weglicht innerhalb der sich entwickelnden materiellen Verhältnisse, sondern immanent konkretes Licht statt des formallogisch abgezogenen und zugleich hypostasierten“.⁶²

⁵⁷ Ebenda, 40.

⁵⁸ Ebenda, 41.

⁵⁹ Ebenda, 46.

⁶⁰ Ebenda, 40.

⁶¹ Ebenda, 187-188.

⁶² EM 77.

⁵⁰ Die beiden Arbeiten Lukács' waren Bloch, bevor sie in Buchform erschienen waren, aus Manuskripten bekannt.

⁵¹ Diese apokalyptische Bezeichnung geht auf Johann Gottlieb Fichtes *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters*, Berlin 1806, zurück.

⁵² G. Lukács, *Die Seele und die Formen*, op.cit., 17.

⁵³ Ebenda, 220.

⁵⁴ BR 41.

⁵⁵ Ebenda, 40-41.

⁵⁶ Ebenda.

Dieses Konzept des Verhältnisses Leben-Form und seiner kategorialen Erfassung ist in Blochs langjähriger, vor allem in den dreißiger Jahren entwickelter⁶³ Befassung mit dem Problem der Gestalt bereits enthalten. Aus diesen Recherchen entsteht Blochs Auffassung des gestalthaften Prozesses (*Processus cum figuris, Figurae cum processu*) und seine Abgrenzung der Gestalt gegenüber dem Gesetz. Die Gestalten stellen in dem in *Experimentum Mundi* dargestelltem Kategoriensystem nach den Rahmen- (Zeit und Raum) und den Transmissionskategorien (Kausalität, Finalität) die manifestierenden Kategorien dar.

In Blochs Formauffassung vollzieht sich eine einmalige Fusion von verschiedenen Ansätzen. Sie entsteht in der Situation der Wiederbelebung der Formproblematik in ihrer einerseits abstrakt-pythago-reischer Version und der Entwicklung auf der anderen Seite der transzendenten Formauffassung, die besonders in der Kunstgeschichte und -theorie wirksam wurde. Blochs Ausgangspunkt ist ein phänomenologischer;⁶⁴ durch die phänomenologische Analyse eines Kunstaktes als Aktes der Wahrnehmung versucht er transzendente Kategorien zu gewinnen, die – in der Verschränkung von Kant mit Hegel – einen real-dialektischen Charakter haben sollen. Bloch knüpft in diesem Punkt an diejenige Linie in der Formauffassung, die sich von Aristoteles herleitet und über Plotin und den Pseudo-Dionysios zu Nicolaus Cusanus führt, weiter von Jakob Böhme, Johannes Kepler und Goethe fortgesetzt wird und schließlich im 19. Jahrhundert in Werken wie dem von Eduard von Hartmann.⁶⁵ Es handelt sich um die Form in ihrer substanziellen Auffassung, Form als die sich entwickelnde Entelechie, Form als Akt, Energie, Zweck und immanent

wirkende Ursache, als aktives Element des Seins, schließlich, in Blochs Auffassung, um die transzendental-reale Form, die jeweils sich prägt und gelebt wird.⁶⁶

Wenn im geschichtlichen Teil der Musikphilosophie von *Geist der Utopie* der Akzent auf die Form als Name, als Selbst- und Wertbild gesetzt wird, so geht es im Anschluß an die Grundsätze der Ästhetik, wie sie oben rekonstruiert worden sind, um die Form als eine Gegenstandsbestimmtheit, eine die Sinnerfassung vorbereitende Beziehung im Gegenständlichen, eine dazu provisorische, daher eher eine Formvariable als Form (GU 185). Es geht um die Form als ein „Aggregatzustand“, als ein „erkenntnistheoretisch, sich metaphysisch knochenbildender Teil der Gegenstandsreihe“, welcher freilich von dem eigentlichen Tiefsinn der ästhetischen Sphäre immer noch durch einen „Sprung“ entfernt ist (GU 181), um die Form als ein Gefüge der zeitlichen und logischen Bindungen im Gegenständlichen, die darauf aus sind, seinen sich zwischen Subjekt und Objekt zu bildenden Sinn zu erfassen.

11. Theorie der Musik. Ton als „Stoff“.

Rhythmus als Konstruktionsformel.

Kontrapunkt als „Ereignisform“

Der Darstellung der ästhetischen Grundsätze folgt Blochs Musiktheorie, eine systematisch-kanonische Behandlung der Musikmittel, -formeln und -formen, die als Grundlage betrachtet werden kann für andere Kunsttheorien, darunter auch die Erzähltheorie. Sie wird hier in ihren wesentlichen Momenten und generell wiedergegeben, ohne das Gebiet der musikologischen Diskussion zu betreten.⁶⁷

Der „Stoff“ der Musik ist der Ton. Seine natürliche Basis bildet ein „hinüber Schweben und Sprechen“ (GU 188), die Fähigkeit also, sich zu übertragen und zu wirken. Am Ton in der Musik ist entschei-

⁶³ Siehe u.a. das Manuskript *Über Vergleich, Gleichnis, Symbol* (1934/58), Vorlage zum Kap. 30 von *Tübinger Einleitung in die Philosophie* (Ernst-Bloch-Nachlaß, Mappe 107) und Aufsätze *Idealbilder Keplers* (1930) und *Imago an Menschen und Dingen* (1933), beide in *Philosophischen Aufsätzen* enthalten, und *Geographica* (LA).

⁶⁴ Bloch ist wohl der erste, der die phänomenologische Analyse dem Kunstakt zuwendet, selbstverständlich mit anderen Resultaten als diejenigen der phänomenologischen Schule von Roman Ingarden.

⁶⁵ Tatarkiewicz hält diesen Begriff der Form in der Kunst und Ästhetik des 19. Jahrhunderts für abwesend, schließt aber seine Rückkehr im 20. Jahrhundert nicht aus, siehe *Dzięk*, op.cit., 276-278 und 285-287.

⁶⁶ Zur Überwindung des Dualismus von Inhalts- und Formästhetik in Blochs Musikphilosophie siehe: LitM. Matz 14.

⁶⁷ Zur musikologischen Diskussion einiger Momente dieser Theorie siehe: LitM. Migliaccio 93-102.

dend, daß er „ausgewählt“ ist und als solcher „zu weiteren unnatürlichen Bezügen veranlaßt“ (ebenda); dieser Moment ist das erste Mittel, aus dem gegeben Natürlichen am Menschen auszubrechen und sich eigenständig zu bezeichnen. Die „unnatürlichen Bezüge“ des Tons wurden durch feste handwerkliche Regeln und Harmonielehren streng geordnet. Aber im Laufe der Geschichte der Musik wurde der Druck des Sichbezeichnens stärker und er durchbrach die festen Regeln. Schließlich wurde die Geltung der Tonalitätsregeln, der zentralen Wirkung des Grundtons ins Schwanken gebracht. Man fing an, mit einer „schwebenden“ oder aufgehobenen Tonalität, mit „vagierenden“ (Schönberg), d.h. tonartfremden Akkorden zu tun zu haben. Anstatt mit einer Tonika, der zentralen Wirkung des Grundtons, hat man mit „intermittierenden Tonikabeziehungen“ und „wechselnden Zentren“ zu tun:

„das Insgesamt, das erlaubt, ein Werk zu schließen, um es notgedrungen aus dem Stand der idealen Unendlichkeit auf reale Erdlichkeit zurückzuführen, braucht keine von innen her, harmonisch gegebene Beendigung zu sein“ (GU 191).

Das Abschließende muß von einem Anderen gewonnen werden, aber:

„es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Andere überhaupt kein voreiliges Abbrechen sein kann, da es keinem endlich erreichbaren Ziel zutreibt, sondern daß es seinen höchsten Punkt und möglichen Schlußpunkt in dem stärksten, echtsten Ausdruck einer inneren Gewalt, Maßlosigkeit, Unendlichkeit ... gewinnt“ (ebenda).

Das Abschließende kommt also von einem Klang, der erst zu entstehen hat, her, von einer Tonika, die rhythmisch-kontrapunktisch zu fassen ist. Und der neue Klang entsteht nur dann, „wenn es dem Tondichter darauf ankommt, ein Neues und Unerhörtes, das ihn bewegt, auszudrücken“ (GU 193). Die Entstehung eines neuen Klanges, eines neuen poetischen Charakters, des „zum Ausdruck Geeignetsten“ (GU 195) hat ihre geschichtliche Notwendigkeit und kann unter Absehung der „expressiv-symbolischen Bindung und Notwendigkeit geschichtlich überliefert“ werden. Die Ton- und Harmonie-

problematik ist in einer „konventionell nicht absteckbaren“ Expressionslogik zu behandeln.

Mit dem Rhythmus als einem neuen die Harmonie herstellenden Vorgehen wird in das Natürliche der Töne das menschliche Maß hineingebracht. Der Rhythmus überträgt das Gespanntsein des inneren Antriebs auf das Äußere, die innere Intensität auf die Raumverhältnisse. Er ist, was die Körper für das Licht sind, ohne welche es nicht leuchten würde: im Rhythmus – und so am deutlichsten im Tanz – berührt sich die Musik mit der plastisch anschaulichen Welt. Der Rhythmus ist hiermit die sozusagen äußere Seite der Musik, ohne die sie kaum wahrnehmbar wäre. Für Bloch fängt der Rhythmus freilich erst seit Beethoven an, eine aufbauende „Formel“ der Musik zu werden:

„Er treibt ruhelos, er läßt verloren gehen, um darin zu laden, er balzt still und unmerklich zusammen, um es später desto furchtbarer zu entzünden. Er führt, zerrt, schickt hin und her, er behandelt die kleinen melodischen Gebilde wie leblose Wesen, er sieht Massen von Musik vor sich und unter sich, der ungeheure Strategie der Zeit, aus denen er die tauglichsten für seine Absichten auswählt. Ganze Gruppen von Noten folgen aufeinander wie eine einzige dürre, aufspärende, spannende Geschlechterfolge: aber nun, beim Jetzt, bei einem einzigen rhythmisch-dominant überbegründeten Genieakt erfolgt der Blitz der Verschwendung, und die riesigen Massen schütten sich aus“ (GU 197 f.).

Der Rhythmus bei Beethoven ergibt sich aus der Durchdringung des „inneren Müßens“ mit der äußeren Welt mit ihren Abläufen, und es wird darin das „zufällige Nacheinander“ des Gegebenen in das „begriffene Nebeneinander“, also in das Wirkungsschema des gegenwärtigen Menschendaseins überführt. Die Zeiten eines solchen Wirkungsschemas sind nicht nur „diesseitig“, d.h. sie bedeuten nicht nur die Abläufe des Gegebenen, sondern es ist darin, „in einem neuen Gedränge, in einem an Beethoven und Wagner immer tiefer geschulten intuitiven Rubato, in einem geheimnisvoll bewegten und synkopierten Adagio“ (GU 197), auch eine andere Zeit hörbar, „selbsttätig schwingend“ (ebenda), ohne plastische Vermittlung, die „zweite Mu-

sik“ als das „sich Selbstzählen der Seele“ (ebenda). Somit wird das Besondere an der Zeitgestaltung sichtbar:

„Wenn romanhaft das Zeitliche noch zwischendurch geschieht, höchst wichtig, aber ohne anders als nur am Helden, an seinem Alter, Enttäuschwerden, Reifen, je nachdem, sichtbar zu werden, so ballt die Sonate die Zeit wie ein Eigenes zusammen und läßt diesen sonderbaren Arbeitsschein selber hören“ (GU 198).

Der Beethovensche Rhythmus bereitet das Kontrapunktische als das eines Neuen, Qualitativen, Lebendigen vor. Indem Beethoven die Zeiten umsetzt,

„läßt er die wechselnden Zustände unserer Kraft mitspielen, jagt er die Zeit in den bislang toten Kontrapunkt herein und erzeugt mittelst dieser Ereignisform das Abbild einer Geschichte, in der sich nicht nur die Folge unserer innersten Lebensalter wiederfindet, sondern auch das vordem so gespenstische Dasein der Zeit selbsttätig sein Haupt erhebt“ (ebenda).

Das „Urgeheimnis“ der Sonate ist der Augenblick der Ankunft, der rhythmisch vorbereitet wird durch die Organisierung der „fließenden“, zeitlichen Substanz an jedem Ding.

Als drittes Moment der Theorie wird der Kontrapunkt, die Form des Ereignisses, behandelt. Es ereignet sich darin das Neue, es wird der „Menschennamen“, wie er „aus uns für uns und die Welt“ wird, der Name, welcher die Konsonanz der Zeit zu der geahnten Fülle – als dem Kontrapunkt eben – versucht. Diese Form, die Form des Ereignisses, sieht Bloch durch konkrete Entwicklungen der Musik vorbereitet. Sie tritt auf in der Situation der schon entwickelten Kunst der Akkorde, der Sensibilisierung für das „vertikale“ Hören, für das musikalische Überdenken. Die Stimmen und ihre Dissonanzen sind befreit und treten in akkordisch-kontrapunktische Spannungen ein; eingefasst sind sie von einem durch das Nacheinander und die thematische Zweifelt gekennzeichneten Aufbau. Der Bauplan allerdings ist „löcherig“, gebröchen: „Hier schraubt es sich rastlos aneinander nach oben“ zum „fremdartig bekannt Wiederkehrenden“ (GU 202 f.). Was in Beethoven geschieht, ist nicht, wie bei Bach, Haydn, Mozart, nur dem Gegebenen zu entnehmen. Bloch vergleicht den Bachschen

Kontrapunkt mit dem von Beethoven und stellt fest: es sind das Ereignis und die Unruhe, die die Sonate von der Fuge mit ihren Geduld und Eintritt des Erwarteten unterscheiden (GU 203 f.). In der Sonate wird der Verlauf ihrer beiden Themen durch Cäsuren unterbrochen, Bruchstücke der Themen werden kombiniert und aus ihrem Widerstreit werden packende Steigerungen bewerkstelligt. Nicht ein theoretisch subsumierender Ablauf, sondern gerade das Unvermutete, Neue in der Durchführung ist ihr Charakteristikum.

„Vorgeschrieben ist ... nur das Thema, die Zweifelt der Themen als ein Treiben und Keimen, das sich fortzeugt und kinetisch werden möchte“ (GU 205).

Das Thema ist auch kein solches, das sich lediglich aus der in seinem Inneren ruhenden Spannung zu entwickeln hätte. Es ist eigentlich, wie Bloch feststellt, erst als Produkt im Finale gegeben, bildet mithin kein Prius der Sonate, sondern ihr Ergebnis.

Der Sonate liegt eine „formbildende Kraft“ zugrunde, eine jeweils zu realisierende. Der Rhythmus schafft Bedingungen für eine spezifische Klangbildung in die Tiefe: ungeachtet der Neigung der Sonate zur Polyphonie kommt es (an vertikalen Schnittpunkten in ihr) zu der Zusammenfügung von Tönen, in denen „tragende Tonsäulen“ im Werk entstehen. Diese wiederum leiten eine Kontrapunktik des Nacheinander, des „Ritts“, des Sturmes und der „Unruhe als der stärksten Sucherin der Ruhe“ ein (GU 206), wie sie sich nach Bloch seit den Kontrapunktikern des sechzehnten Jahrhunderts ansagte. Rhythmisch betonte Haltepunkte der Harmonie, charakteristisch für die Sonate, reichen allerdings noch nicht aus, um daraus „die Einbrüche des Neuen, im Thema Ungesetzten und Ungeahnten ... zu deduzieren“ (GU 207). Erst der Gegensatz in der Aufstellung der beiden Themen ist wahrscheinlich das entscheidende Moment: „In diesem vollends schrauben sich die Töne reibend und rastlos aneinander erhitzt nach oben, der Flug hat Halt“; in der Konfrontation von zwei Gegensätzen entsteht eine ihnen abgerungene Einheit: „Es entsteht forttreibend und sich steigernd ein Anderes“ (ebenda).

In solchem Fortgang wird alles in eine „sich herausgebärende Beziehung“ hineingebracht. Beethoven bringt alles in Zusammenhang:

„Er behandelt nichts, er verwertet, er kennt nicht die Gelegenheit zum feinen, ruhigen, innerlichen Sichbereichern des Themas, sondern nur das Pathos der Verwertung als die Tapferkeit, den Schwung und die militärische Energie eines Dritten: des sich Zutragens einer in der eigenen harmonisch-rhythmischen Substanz gegebenen Geschichte“ (ebenda).

Ein anderes von Bloch hervorgehobenes Moment an Beethoven ist sein Organ für das Winzige, „Atmosphärische“, dem ein Neues entspringen kann. An Beethovens Musik zeigt sich, wie das Kleine bald Verwandtes um sich sammelt, an Stärke gewinnt, den Kampf mit dem Überholten aufnimmt.

„Es ist Auftrieb, Ermattung und Unglück, Verlorengehen, Argument und Sieghaftigkeit in dieser Musik, dicht hintereinander oder in großen Zügen gegeben“ (GU 208).

Die Geringfügigkeit des Ansatzes betont das der Sonate, der Symphonie Ureigene, ihre Form, die nach Bloch noch nirgends erfaßt worden ist. Diese besteht in der Verschränkung des beziehungsreichen Nacheinander mit dem nicht mehr architektonischen (wie bei Bach), sondern dramatischen Kontrapunkt, in dem sich ein Neues ereignet. Anders gesagt: es ist ein „gewaltiges, zyklisches Breiterwerden“, welches einen „ungeheuren Vertikalismus schafft, wie es andererseits die hintereinander gejagten Themen zum Nacheinander und nur mehr erinnerungsmäßig festhaltbaren Nebeneinander, Übereinander im Zusammenhang eines ganzen Schicksals der Musik verwandelt“ (GU 209). Es entsteht so eine Form des Kontrapunkts als der „dynamisch-dramatischen Einheit“, von der aus ein geschichtlicher „Horizontalismus“ abzuleiten wäre, die „nicht mehr lineare, sondern jeweilig in Spiralen korrespondierende, historisch-logische Ortsexistenz“ (ebenda).

Diese Form des Kontrapunkts stellt Bloch als das letzte bisher erreichte Resultat innerhalb des „Teppichs“ der Selbstsuche dar, ein Resultat, das die früheren Kontrapunkte in sich vereinigt und verdichtet: den griechischen, attischen Kontrapunkt der Freude an der Welt von Mozart (das „kleine weltliche Ich“), den mittelalterlichen, architektonischen der sich bewußten Seele von Bach (das „große geistige Ich“). Beethovens Kontrapunkt ist einer der sich erinnernden und

hoffenden (oder nach Bloch der „eigentlichen“) Seele. Von ihm nehmen ihren Anfang Bruckner und Wagner mit ihrem dramatischen Kontrapunkt, „sucherisch, aufständisch, trostlos an allem Gegebenen“, auf der Suche nach dem noch unbekanntem Namen der Erfüllung (GU 211). Zusammen bilden sie die vorletzte Form der Musik als der Selbstsuche: auf der letzten wird der Kontrapunkt des Nacheinander „zu der Gleichzeitigkeit einer Aussage, einer verstandenen und in gleichem Griff besitzbaren Satzbedeutung, ... der völligen Selbstbegegnung“ (GU 212). Bloch hält den dramatischen Kontrapunkt für die gegenwärtig angemessene Realisierung der transzendentalen Form des Menschseins: im Spiegel des Kunstwerkes kann man hier die erreichbare Menschentiefe erblicken und durch sie an das „gute Ende“ gelangen. Der transzendente Kontrapunkt bildet vor, wie im Grenzgebiet zwischen den Sphären das Menschenhafte zusammengefügt werden kann.

12. Blochs Musikauffassung, Begegnungen und Wirkung

Es ist schon mehrfach angedeutet worden, daß Blochs Auffassung der Musik zum Zeitpunkt einer besonderen Aufmerksamkeit für die Kunst und insbesondere die Musik entstanden ist. Diese Situation hat viele Koordinaten. Sie ist zum ersten von der romantischen Musikreflexion, vor allem von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann⁶⁴ und philosophisch durch Schopenhauer und Nietzsche vorbereitet worden. Die Ansprüche an die Musik versucht das gewaltige Werk von Richard Wagner einzulösen und die nachfolgende bis in die zwanziger Jahre (Schönberg) andauernde zunehmende und immer stärker ins Experimentelle einrückende Musikentwicklung. Die stürmische Musikproduktion wird von einer intensiven Musikkritik begleitet und trägt zur

⁶⁴ Siehe u.a.: Jean Paul, *Die unsichtbare Loge* (1793), *Fliegjahre* (1804-1805); Ernst-Theodor Amadeus Hoffmann, *Kristleriana I* (1809). – Zu der Wirkung der romantischen Ästhetik in der Musik siehe: G. Guanti, *Romanticismo e musica*, Torino 1981. Zu der Verwandtschaft zwischen der romantischen und expressionistischen Ästhetik: LitM. Migliaccio 41f.

Entwicklung der Musikwissenschaft mit der Vielfalt ihrer Positionen (von Max Reger, Paul Bekker, Hugo Riemann, Friedrich Hausegger, Hans Pfitzner, Karl Grunsky, Ernst Kurth bis zu August Halm mit seiner Erwartung eines neuen Messias in der Musik) bei. Es entstehen Musiktheorien (Busoni, Schönberg)⁶⁹ mit erkenntnistheoretischem und sogar logischem Anspruch. Es wird auch die Musikästhetik entwickelt mit der wichtigsten Opposition der Form- und der Gefühlsästhetik (Carl Stumpf). Es ist die Zeit der großen Erwartungen an die Musik, die die weitrezipierten Musikphilosophien wie diejenige von Adorno oder Jankelévitch⁷⁰ hervorgehen ließ und die bis heute trotz der veränderten Verhältnisse andauert.

Nützlich für die Darstellung des Panoramas der Musikära und die Einschätzung des Blochschen Konzeptes ist auch die Einbeziehung der Auffassung der Musik in den Werken von Franz Rosenzweig und Walter Benjamin, die zum ersten Mal unter diesem Aspekt von Elio Matassi behandelt worden sind.⁷¹ In Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* (1930) wird ein Konzept der geschichtlichen Strukturen von Schöpfung, Offenbarung und Erlösung dargelegt, dem die Folge von Raum, Zeit und Idee entspricht, wobei die Musik der zweiten Struktur, derjenigen der Offenbarung und der Zeitlichkeit zugeordnet wird.⁷² Die Musik ist als einzige Kunstform fähig, die zeitliche Sukzession zu objektivieren. Sie wirkt durch jedes ihrer Momente und gleichzeitig entfaltet sie ihre Schönheit in einem Nacheinander. Die Schönheit der Musik „offenbart sich“ in jedem ihrer Augenblicke, in denen sie sich im Ganzen eines Werkes entfaltet, welches wiederum in jeden der Augenblicke eintaucht. An der Musik ist also hervorzuheben, daß sie imstande ist, das punktuelle Nacheinander augenblick-

haft, in seiner auf Sinn hindeutenden Schönheit zu fassen und daß sie sich als solche am besten der Zeitlichkeit zuordnet, in der sich die Menschheit befindet.

In seinen frühen Schriften und vor allem in *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)⁷³ unterscheidet Walter Benjamin verschiedene kulturgeschichtliche Perioden und macht aufmerksam auf den Übergang von dem handelnden, dramatischen Zeitalter des Trauerspiels in das Zeitalter der Oper, der Musik als der Kunst, mit der die messianische Erwartung der Erlösung als Perzeptionsform gestiftet worden ist. Den Übergang zum Kulturzeitalter der Musik demonstriert Benjamin anhand des Werks von Goethe in seinem *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz (1924/25) als Entfaltung, Auflösung des Scheins und Gewahrung des Geheimnisses, denen auf Seite des Subjekts das Gefühl, die Rührung und die Aussöhnung entsprechen.

Blochs Musikauffassung ist im Kreuzfeuer der erwähnten musikphilosophischen und -theoretischen Diskussionen entstanden und ist ein Resultat einer einzigartigen Begegnung. Man könnte an ihr geerbte und montierte Elemente rezipierter Musikphilosophien aufzeigen: Hegels Innerlichkeit der Musik,⁷⁴ Schopenhauers Erscheinungsweise des Dings an sich,⁷⁵ Nietzsches Ungleichzeitigkeit und Jugend der Musik.⁷⁶ Auffallend ist, daß Blochs Musikauffassung zugleich ein Begegnungsort des abendländischen, in die Musik einmündenden und des jüdischen, um die Jahrhundertwende mit Musik gerade als wichtigster Perzeptionsform aufsteigenden Denkens ist. Bloch faßt diese Gleichzeitigkeit in der Begegnung des griechischen mit dem jüdischen Geist in einer „Synthese“, die auf keine der Erbschaften verzichtet⁷⁷ und so

⁶⁹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907), Frankfurt am Main 1974; Arnold Schönberg, *Harmonielehre* (1911), Wien 1922. Zu Bezügen Bloch-Busoni: LitM. Garda 119, Mayer. Zu Bezügen zu Schönberg: LitM. Migliaccio 50-54.

⁷⁰ Vladimir Jankelévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris 1961. Siehe auch den Zugriff zur Musik des Soziologen, Philosophen und Schriftstellers Siegfried Kracauer in seinem Buch *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Amsterdam 1937, Frankfurt am Main 1976.

⁷¹ LitM. Matassi, Siena 1997.

⁷² Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, Haag, 1976, 217.

⁷³ Es handelt sich vor allem um die Arbeiten *Trauerspiel und Tragödie* (1916) und *Die Bedeutung der Sprache in Trauerspiel und Tragödie* (1918, 1977).

⁷⁴ Siehe E. Matassi, *Il significato storico-epocale della musica quale arte della temporalità e dell'interiorità. Riflessioni sulla filosofia della musica di Hegel*, in: *Filosofia e musica nell'età contemporanea*, a cura di Ferdinando Abbri, Siena 1995, 1-19.

⁷⁵ Zum Verhältnis in der Musikauffassung von Bloch und Schopenhauer siehe: LitM. Garda 121f., Migliaccio 107-108, Matassi, Firenze 1997 63-65.

⁷⁶ Vgl. Anm. 39.

⁷⁷ Ein Ergebnis dieser „Synthese“ ist die im späteren Werk zunehmende Betonung der Musik als Artikulationsort von Zeit- und Raum-Apriori, als den Einsatz der Musik in die Gestaltung der Wirklichkeit. So erweitert

das musikalische Geheimnis nicht nur wahrnimmt, sondern sich auch vornimmt, es systembildend und geschichtsphilosophisch zu übersetzen.⁷⁸

Die Musikauffassung von Bloch hat keine angemessene Aufnahme erlangt⁷⁹ und war auch in ihren Prognosen verfehlt.⁸⁰ Ihre Wir-

Bloch im Musikkapitel von *Das Prinzip Hoffnung* die Wirkung der Musik um die Raumbildung. Im Aufsatz *Paradoxa und Pastorale bei Wagner* (LA) wird deutlich auf die die Zeiterfüllung begünstigende, den Musikgegenstand herausgebärende Raumwirkung Aufmerksamkeit gelenkt. Man wird bei Gelegenheit von *Fidelio*, *Elektra* von Strauß, Wagners Leitmotiv auf die „Jä-dende“, auf den sich zu verwirklichenden Gegenstand hinzielende Wirkung des raumbildenden Rhythmus hingewiesen.

⁷⁸ Zu dieser Begegnung des griechischen und des jüdischen Geistes in Blochs Philosophie siehe: Anna Czajka, *Człowiek znaczy nadzieja*, Warszawa 1991, 274f. und Manfred Riedel, *Tradition und Utopie. Ernst Blochs Philosophie im Licht unserer geschichtlichen Denkerfahrung*, Frankfurt am Main 1994, 194-199.

⁷⁹ Blochs Musikauffassung ist bei den zeitgenössischen Musikkritikern auf Ablehnung gestoßen, mit der Bloch dann im Kapitel *Einige Kritiker in Darb die Wüste* abrechnet. Eine Ausnahme bildete die Besprechung von Max Martersteig, der – freilich Bloch dem neokatholisch-mystischem Kontext zuschreibend – den zentralen Stellenwert von Musik im Philosophiebuch und die Bedeutung der Musik als Mediums der Utopie erkannte, Max Martersteig, *Geist der Utopie*, in: „Zeitschrift für Bücherfreunde“, April/Mai 1919. Ebenfalls positiv wurde der Musikteil von *Geist der Utopie* von Otto Klemperer aufgenommen, der es für den Verlag Duncker und Humblot begutachtete und sehr empfahl, und dem das erste Buch von Bloch, wie sich derselbe dankbar erinnerte, sein Erscheinen verdankt, *Gedenkrunde von Ernst Bloch zum Tode Otto Klemperers*, Manuskript, Ernst-Bloch-Nachlaß, Mappe 113. – Auch bei der marxistischen Kritik hat Blochs Musikauffassung anfangs keine positive Aufnahme gefunden; die „kunstfeindliche Linke“ (Münster) ist kritisch vor allem gegenüber der romantischen Erbschaft des Genie-Begriffs und wirft Bloch im allgemeinen, wenn man sich auf die Musikphilosophie bezieht, den Hang zum „elitären Irrationalismus“, siehe: Otto K. Werckmeister, *Ernst Blochs Theorie der Kunst*, in: „Neue Rundschau“, Jg.79, Nr.2, 1968, 233f., Renate Damus, *Ernst Bloch. Hoffnung als Prinzip. Prinzip ohne Hoffnung*, Meisenheim am Glan 1971, 6, 310. Das ändert sich in der neomarxistischen, „nicht-reduktionistischen“ Rezeption von Heinz Paetzold, der „die Momente von Blochscher Musikästhetik in Bezug auf ihre gesellschaftskritische und -transzendierende Bedeutung wie auch eine von der Gegenwart erst noch praktisch einzuholende Rationalität“ rekonstruiert, Heinz Paetzold, *Neomarxistische Ästhetik I: Bloch-Ben-*

kung ist von der von ihr selbst angeregten Musikphilosophie Adornos zuge deckt, die sich in die Musikentwicklung nach den zwanziger Jahren eingefügt und sie stark mitbestimmt hat.

Es muß aber nicht so sein, daß die in ihrer Wirksamkeit zugeschüttete Musikphilosophie Blochs mit ihren Merkmalen der Subjektbildung, Transzendierung, Systemanspruch damit auch für widerlegt gehalten werden soll; sie könnte in der neuen „Not“ der Produktions- und Theoriedefizite wiederaufgenommen werden, und vielleicht gerade vornehmlich in ihren bisher abgelehnten Aspekten. Dabei wäre eine Konfrontation der Grundlinien von Blochs und Adornos Musikphilosophien unumgänglich. Die Musikphilosophie von Adorno verdankt Bloch viele ihrer Elemente: die Auffassung des Werkes als eines den Sachen innewohnenden, die Auffassung des Materials der Musik und ihrer Konstruktion.⁸¹ Völlig auseinander gehen dagegen die beiden Autoren bei der Auffassung des Subjekts in der

jamis, Düsseldorf 1974, 126. Für die Arbeiten der 80er Jahre (Matz, Tüns) ist charakteristisch, daß sie Blochs Musikphilosophie aus den bei Bloch später in den Vordergrund geratenen Aspekten der gesellschaftskritischen utopischen Philosophie und mit Hilfe von ihren Termini erfassen, wobei die kontextbezogene, interdisziplinäre und zugleich philosophische, originäre „Mühe“ des frühen Werkes verdeckt bleibt. – In italienischer Forschung zeichnen sich die Stationen der Annäherung an das genuine Anliegen Blochs ab: Michela Garda betont die ethisch-dynamische Kraft der Musik in Blochs Auffassung und deren Begründung im Symbol als Repräsentation von Kairos, Stefano Migliaccio macht aufmerksam auf die Reformulierung der Grundfragen der Philosophie in Blochs Musiktexten durch ihren Bezug auf die Problematik der Zeit und der Subjektivität, Elio Matassi stellt Blochs Musikphilosophie in den Kontext der die Erneuerung der Philosophie beanspruchenden Musikkonzepte der jüdischen Autoren.

⁸⁰ „Liegt vor allem in der ganz rätselhaften Tatsache, daß die Musik immer jünger, immer ungebundener und weiträumiger geworden ist, eine Garantie für ihre Unerschöpflichkeit und zeitgeistige Immunität? Vieles scheint sich zu vereinigen, um gerade diese letzte Frage zu bejahen ...“ (GU 94). Vgl. die Angaben zum gegenwärtigen Stand der Musik und der Musikphilosophie u.a. in der Sammlung *Autoanalisi dei compositori italiani contemporanei*, hg. von Alberta Cataldi, Napoli 1992 und in Artikeln von Dieter Schnebel und Roger Behrens, LitM.

⁸¹ Zum Verhältnis in der Musikauffassung von Bloch und Adorno siehe: LitM. Gramer, Matassi, Firenze 1997, Migliaccio 94, 108.

Musik. Bei Bloch kommt es zentral auf die geschichtliche jeweilige Subjektwerdung als Gegenwärtigsein der Person an, auf ein konzentrierend aufsteigendes Sammeln, Berichtigen und Neusetzen, ein wertbildendes und Geschichte leitendes Verfahren, gerichtet auf die Erlangung von Wahrheit und Wesen. Bei Adorno steht im Zentrum die Aufbewahrung des Subjekts als (verstummenden) Statthalter des Nichtidentischen:

„[Das musikalische Subjekt] abdiziert verstummend und gibt sich dem Material anheim, das ihm doch mehr nicht gewährt als das Echo des Verstummens.“⁸²

Damit hängt die Auffassung des musikalischen Vollzugs zusammen und darunter des darin zustandekommenden Ereignisses, des spezifischen (Ton)Bildes, das für Bloch ein *transcendentale* der utopischen Weltauffassung, für Adorno ein „Ausschlag negativer Erfahrung“, „bewahrender Kündigung“ ist.⁸³

13. „Zweite“ Musik und „zweite“ Logik. Gegenwärtigsein in Musik und Wortkunst

Die von Bloch rekonstruierte Grundbewegung der Musik ist eine, die „zuerst nur mitwissend oder ‚weltlich‘, enzyklopädisch, dann, mit wiederkehrender, völlig reif gewordener Ahnung, zum Eingedenken der eigenen Tiefe wird“ (GU 333). Es vollzieht sich darin das Verfahren der Einzelbetrachtung des Geringen und des „darüber hinwegstürmenden Tendierens nach dem Zielgemäßen, Sinngemäßen überhaupt“, mittels des „kräftigen Blicks, allem verwandt zu werden“, „immer wieder aktuell untergehend, immer wieder durch die Geschichte in je-

der Sphäre relativ hindurchgehend und immer wieder am Ende jeder Sphäre medial auftauchend, seine Wurzeln kennend, seine Krone intendierend“ (GU 336). Das musikalische Verfahren ist das Muster der Lichtung der gelebten Aktualität, Muster eines systematischen Denkens der geahnten, noch nicht daseienden, zu entscheidenden und zu praktizierenden Wahrheit (GU 337).

Das Verfahrensmuster der zweiten, ontologischen Musik, derjenigen des „realen Symbols“ (GU 232) ist das eines „Entelechien bestellenden“ Denkens (GU 337), des Denkens einer zweiten Wahrheit, das heißt dessen, was die „Dinge, Menschen und Werke in Wahrheit seien, nach dem Stern ihres utopischen Schicksals, ihrer utopischen Wirklichkeit gesehen“ (GU 339).

Ein solches Denken erfordert ein System, und Bloch skizziert es in *Geist der Utopie* als das System des „theoretischen Messianismus“ (GU 336-337). Es erfordert auch eine „zweite Logik“, eine Logik nicht mehr der Tatsachen, sondern des subjektiv-transzendierenden, das Jetzt einlösenden Begriffs.

„Wie aber wirkt das ein, wo ich ‚jetzt‘ stehe? Wann und wieso kann das, was ich fordere nach dem, was ich bin, wahr sein, wie weit reichen die Kräfte des gesetzgebenden Denkens in das Leben hinein? Wir werden doch nicht nur geboren, um hinzunehmen oder aufzuschreiben, was war und wie es war, als wir noch nicht waren, sondern alles wartet auf uns, die Dinge suchen ihren Dichter und wollen auf uns bezogen sein. ... sollte also der jeweils gegenwärtig gewesene Zustand in der Geschichte von uns unabhängig und unbeweglich weiterbrennen?“ (GU 334 f.). „Es gilt einen Begriff zu finden, der sich müht, alles Vergangene neu zu betreiben und das Zukünftige neu zu beraten, von dem Einen den Druck des ungesühnten Vergehens, von dem Anderen den Charakter des friedlosen, unbeherrschten Abenteuers abhebend, ein motorischer und danach erst kontemplativer Begriff, der dazu hilft, ans Ende zu sehen, überall in allen Teilen und Sphären der Welt die Pforten Christi zu öffnen, das Ende der Geschichte zu entdecken, Gott zu rufen, wie er am Ende der Geschichte sein wird, hinter dem ungeheuren Problem einer Kategorienlehre der unfertigen Welt“ (GU 388).

Die Logik erfordert an erster Stelle das Wort, und dieses, wie in *Geist der Utopie* mehrmals demonstriert wurde, kommt dem Ton kaum

⁸² Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main 1975 (1958), 108. Adornos Prognose für die Musikentwicklung hat ihre Bestätigung gefunden: „Die Möglichkeit von Musik selber ist ungewiß geworden. Nicht, daß sie dekadent, individualistisch und asozial wäre, wie die Reaktion ihr vorwirft, gefährdet sie. Sie ist es nur zu wenig“, ebenda.

⁸³ Ebenda, 43, 19. Man könnte fast sagen, daß sich Adorno gegen sein eigenes Anliegen ins Geschick des zerfallenden und erstarrten Subjekts eingeschrieben hat.

nach. Die Sprache der Poesie erweist allzuoft ihre „untergeordnete, ja erschlagene Potenz“ (GU 155). Deutlich ist dieses Untergeordnetsein, wenn das Wort mit dem Ton zusammenspielen hat: „hier zieht der Ton, wachsend im Flug, während das Wort nur fällt“ (GU 171). Das Einzelne des Wortes stimmt nur ungefähr mit dem Ton zusammen, der das Einzelne eben überschreitet in Ausrichtung auf seinen Zusammenhang; der Ton überholt das Wort und trifft ins Schwarze, das „über dem Ganzen der Dichtung hinausliegt“ (GU 172). Mehrfach hat Bloch auf die Schwierigkeiten und das Problematische der Musikdeutung hingewiesen, so vor allem auf die Inkongruenz des in der Kunst Geahnten und des in überkommenen Worten und Begriffen erfaßten Bestehenden (GU 177, 184, 186). Besondere Schwierigkeit ergibt sich aus der trennenden Zerstretheit und ungenügenden Vermittlung zwischen den Wirklichkeitsbereichen: „Aber nun stehen wir hier und das Werk steht dort“ (GU 184). Doch gerade aus diesem „schädlichen, den Übergang erschwerenden Hiatus“ (GU 186) ergibt sich das Gebot der Deutung. Denn die Kunstwerke sind zwar an sich selbstgenügsam, aber ihre Erfahrung bleibt trotz des Gefühls einer vorübergehenden „Gefangennahme“ meistens folgenlos. Sie gleicht dem Überschreiten eines kaum lokalisierbaren Rahmens, der den Bereich der Kunst von dem der Lebenswelt trennt.⁸⁴ Die insistierenden Deutungsversuche erfolgen in Erwartung „des sprach- und sieg gekrönten Angekommenseins [der] unvorstellbaren Musik“ (GU 212).

So wird in *Geist der Utopie* die Suche nach einem neuen Wort proklamiert,⁸⁵ das fähig wäre, den in der Musik am besten erreichbaren „Symbolwert des Menschenlebens geschehen zu lassen“ (GU 72) und zum Wort der Logik und Philosophie der zweiten, utopischen Wahrheit zu werden:

„Und wenn auch das Wort dem Letzten des Ausdrucks nicht benachbarter ist als der Klang, so kann es doch vielleicht verständlicher als die Musik eine Brücke zur anderen Gegenstandsreihe der Philoso-

phie und vielleicht sogar der wiedergeborenen Mystik bilden“ (GU 73).⁸⁶

Die Suche nach dem neuen Wort scheint in den Sprachtendenzen, die sich bis zu der Zeit von *Geist der Utopie* entwickelten, in Gang zu sein. Die gleichnisreiche Sprache von Goethe, Jean Paul, Gottfried Keller, Joseph Conrad, Alfred Döblin scheint Bloch, wie vorhin die Musiktendenzen für seine Musiktheorie, eine Garantie für die Legitimität seines Sprachprojektes für die ungesagten, transzendierenden Inhalte zu sein.⁸⁷

„Dafür kommt aber eine gleichnishafte Sprache herauf, in ihren Bildern, in dem Tropus unserer selbst, nur weiter nach oben, wahrhaft über das menschenhafte Ich hinaus geschoben, als das, was in uns verborgen treibt, als echtes ontologisches ‚Symbol‘“ (GU 382-383).

⁸⁴ Den Zusammenhang Wort-Logik formuliert Bloch an verschiedenen Stellen seines Werkes: „Das Wort steht ... vor der Anschauung und ist ein Mittel, sich Anschauung zu kaufen“, *Poesie im Hohlraum*, LA 117. „Sprache ist poetisch ein Mittel, um Anschauung zu kaufen, und wissenschaftlich ist sie das stellvertretende Zeichen logisch abespiegelter Tendenz- und Gestaltbeziehungen. Mehr als jedes andere Ausdrucksmittel ist Sprache Vermittlungsinstrument zwischen Subjekt und Objekt; sie begründet nicht, aber sie bildet und erhält die Kulturwelt dieser Vermittlung“, *Zerstörte Sprache – zerstörte Kultur*, PM 291-292. Ähnlich LA 362, PM 277, 281, 283, 291. Siehe auch *Über den deutschen Schulaufsatz*, in: „Tagebuch“, 1933, H.10. – Blochs Interesse für die Sprache äußert sich in den Briefen an Georg Lukács. So schreibt Bloch am 12.12.1917 vom Vorhaben, „die ganze menschliche Sprache auf ihre Bedeutungen durchzumustern, um das andere vorzubereiten, die transzendentallogischen Bedeutungen“, BR 188. Zu Problemen der Sprache und literarischer Gestaltung, die Bloch um die Entstehungszeit von *Geist der Utopie* stark beschäftigten, siehe auch ebenda, 67, 146, 178. Wichtigste weitere Schriften zur Problematik Sprache und Logik sind das Manuskript *Bewegung und Bewegungsumkehr der Symbole* aus dem Jahre 1934 aus Zollikon, Ernst-Bloch-Nachlaß, Mappe 6.1., das Kapitel *Hegels Sprache* in S-O, der Text *Gesprochene und geschriebene Syntax: das Anakoluth*, in LA. Endgültige Formulierungen zum Problemfeld Wort-Begriff sind im Kapitel *Die logische Aussage als Erkenntnis präformierend* in EM enthalten.

⁸⁵ Zu den Geschicken der gleichnishafte Sprache siehe u.a. Klaus Müller-Richter, Arturo Larcati, „Kampf der Metapher“ *Studien zum Widerstreit des eigentlichen und uneigentlichen Sprechens. Zur Reflexion des Metaphorischen im philosophischen und poetologischen Diskurs*, Wien 1996.

⁸⁴ Es ist die Problematik des Textes *Der zweimal verschwindende Rahmen* in S.

⁸⁵ Das Aufeinandergreifen von Musik und Wortkunst faßt G. Vattimo in zu Blochs Vorgang umgekehrter Reihenfolge. Dem Turiner Philosophen zufolge wendet sich Bloch der Musik als Medium der Utopie zu, um die Bestimmung der Sprache als Weltoffenheit einzulösen: LitM. Vattimo 161f.

Daher ist die zweite, veränderte Ausgabe von *Geist der Utopie* (1923) in einer gleichnishaft aufgelockerten Sprache verfaßt⁸⁸ und von der Aufmerksamkeit für die Stellen in der Wirklichkeit durchsetzt, wo „offenes Wasser und Durchfahrt liegt, ein dauerndes Fragen, Schäumen, Unabgeschlossenheit, in dem der sonderbare Erwartungszustand eines Heraufkommens und verwirklicht Unwirklichen wohnt“ (GU, 214). Sie enthält kurze Erzähltexte, die später in *Spuren* (1930, 1969) eingehen werden, ein Erzählbuch, das nach Blochs endgültiger Disposition die Gesamtausgabe seiner Werke eröffnet.

Literatur zur Musik bei Bloch

- Antal Molnár, *Ernst Bloch. Philosophie der Musik* („Geist der Utopie“), in: „Athenaeum“, Budapest, N.F., 1918, 146-151.
- Paul Bekker, *Musik und Philosophie* (Rez. zu *Geist der Utopie*), in: „Frankfurter Zeitung“, 8.4.1919.
- Max Martnersteig, *Ernst Bloch: Geist der Utopie*, in: „Zeitschrift für Bücherfreunde“, N.F., 11, 1919, 18-23, wiederabgedruckt in *Ernst Bloch. Wirkung*, Frankfurt am Main 1975, 18-24.
- Willi Kahl, *Ernst Bloch: „Geist der Utopie“* (Rez.), in: „Die Musik“, 16, 1923, H.3 (Dezember 1923), 204.
- Tibor Kneif, *Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus*, in: *Ernst Bloch zu Ehren*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt am Main 1965, 277-326.
- Karl H. Wörner, *Die Musik in der Philosophie Ernst Blochs*, in: ders., *Die Musik in der Geistesgeschichte*, Bonn 1970, 1-20.
- Gianni Varvaro, *Sprache, Utopie, Musik* (Vortrag auf Einladung des Teatro dell'Opera und der Universität Genua), in: „Philosophische Perspektiven“, 4, 1972, 151-170 (Zu *Geist der Utopie*).
- Carl Dahlhaus, *Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners*, in: „Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung“, 1971, 179-188.
- Heino Sonnemans, *Die Musik im Werk von Gabriel Marcel und Ernst Bloch*, in: „Orientierung“, 36, 1972, 245-248.

⁸⁸ Vgl. den Anfang des Textes *Daneben: Wirtshaus der Irren* aus den S: („Er sprach in Bildern, doch nicht blumig oder enthusiastisch, als solle er etwas prophezeien, sondern eher frivol, als wolle er mit bescheidenen Tropen etwas auflockern“), S 138.

- Hans Mayer, *Musik als Laßt von anderen Planeten. Ernst Bloch. Philosophie der Musik und Ferruccio Busonis „Neue Ästhetik der Tonkunst“*, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 5.10.1974, auch in: *Materialien zu Ernst Blochs „Prinzip Hoffnung“*, hg. von Burghart Schmidt, Frankfurt am Main, 1978, 464-472.
- Dierer Schichel, *Formes de la musique nouvelle*, in: *Utopie-Matignon selon Ernst Bloch*, hg. von Gérard Rault, Paris 1976, 98-106.
- Frieder Reininghaus, *Musik wird Morgenrot*, in: „Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft“, 1977, H. 3/4, 78-90.
- Gerhard Tüns, *Musik und Utopie bei Ernst Bloch*, Berlin 1981.
- Arno Münster, *Die Ästhetik des jungen Bloch: Die Musik als „Spiegel der Selbstbegegnung“ und ideales Medium des Zusammenbringens des Utopischen in der Sphäre des Ästhetischen*, in: *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Frankfurt am Main, 1982, 147-180.
- Michaela Garda, *La „fepomenologia della coscienza musicale. Musica e utopia nello „Spirito dell'Utopia“ di Ernst Bloch*, in: „Musica/Realtà“, Milano 1984, 104-134.
- Wolfgang Gramer, *Musikalische Utopie, ein Gespräch zwischen Adornos und Blochs Denken*, in: „Bloch-Almanach“, 4, 1984, 175-190.
- Anna Czajka, *Muzyka - powiastze Jezusowego swiata. O filozofii muzyki Ernesta Blocha*, in: „Studia Estetyczne“, Nr. 22 (252), 1985, 197-230.
- Robert Lilienfeld, *Music and society in the 20th Century: Georg Lukács, Ernst Bloch and Theodor Adorno*, in: „International Journal of Politics, Culture and Society“, 1, 1987, Nr.2, 120-146.
- Wolfgang Matz, *Musica humana: Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1988.
- Uwe Opolka, *Musique et esprit de l'utopie chez le jeune Bloch*, in: *Weimar. Le tournant esthétique*, hg. von Gérard Rault und Josef Fűrnkas, Paris 1988, 171-193.
- Carlo Migliaccio, *Musica e utopia. La filosofia della musica di Ernst Bloch*, Milano 1995.
- Elio Matassi, *Il tema dell'incontinenza. Ernst Bloch e la seconda musica*, in: *Filosofia e musica nell'età contemporanea*, a cura di Ferdinando Abbri, Vol. II, Siena 1997, 33-60.
- ders., *I controversi antiferi dell'utopia. La filosofia della musica di E. Bloch e di Th. W. Adorno a confronto*, in: „Colloquium philosophicum. Annali del Dipartimento di Filosofia. II, A.A.1995/96“, Firenze 1997, 47-71.
- Roger Behrens, *Hören im Dunkel des geliebten Augenblicks. Zur Aktualität der Musikphilosophie Ernst Blochs*, in: „Bloch-Almanach“, 17, 1998, 101-117.