

Festvortrag zur Präsentation des

Bloch-Wörterbuchs

Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs

6. Oktober 2012

Literaturhaus Berlin, Fasanenstraße

„Noch immer reichen die Ohren nicht aus“

von Joachim Lucchesi

Nun liegt es vor uns: wichtig, gewichtig, wichtend – das *Bloch-Wörterbuch*. In ihm zu stöbern, zu lesen, zu entdecken ist ein spannendes Unterfangen: denn hier wird eine Werkstatt von Leitbegriffen seines Philosophierens ausgebreitet, hier werden sie aufeinander bezogen und bilden ein vielschichtiges Geflecht von Wegweisern hin zum Blochschen Denken. Auffällig ist zugleich die erfrischende Offenheit der Autoren in ihrer Auseinandersetzung mit den Leitbegriffen, obschon wohl so manches Mal im Arbeitsprozess die Scheidung zwischen „Leitbegriff“ und „Leidbegriff“ ins Wanken geraten sein dürfte – es ist ein reiches Feld zu bestellen, das zugleich auch schwieriges Gelände ist. Aber diese erfrischende Offenheit zusammen mit sprachlicher Deutlichkeit sowie unter Meidung von vertracktem Spintisieren und Formulieren macht es dem Leser möglich, von außen mit seinen Gedanken dazwischen zu geraten, anzudocken, Querverbindungen aufzudecken oder sich zum Weiterdenken und Weitertun anregen zu lassen. Das *Wörterbuch* ist angelegt als eine Zusammenfassung des Hier und Jetzt, als ein Auskunftgeben über den gegenwärtigen Stand der Forschung. Darüber hinaus lockt es den Leser auch zu einem Philosophen hin, der heutzutage nicht unbedingt zum angesagten Mainstream philosophischer Quartette gehört.

Das *Wörterbuch* soll, so die Herausgeber, „Möglichkeiten und Grenzen“ von Blochs Denken ausloten und „seine Intentionen in eigener Sprache neu [...] buchstabieren.“ (S. VI) Dieser Versuch, Blochs Texte neu zu lesen, oder – um im Bild des Vorworts zu bleiben – neu zu buchstabieren – weist auf den nicht selten anstrengenden Prozess des „Entzifferns“ von Mitgeteiltem, des Bemühens um Sinn- und fachübergreifende Zusammenhänge hin.

Wer wie ich von der Musik herkommt, lässt sich bei dem von Gerd Koch kommentierten Leitbegriff „Heimat“ zu dem Gedanken anregen, wie Blochs Heimatland Musik ausgesehen haben mag, in dem er offensichtlich auch wohnte und wurzelte, das ihm Schutz, Zuversicht und Hoffnungskraft gab. Zweifellos ein Ort von flüchtiger wie sich verflüchtigender Konsistenz, der aber dennoch, in fremder Gegend, im Exil, ja inmitten der Wüste aufgerufen, aufgeschlagen und in Besitz genommen werden kann wie ein prächtig-geräumiges Nomadenzelt mit schützender Haut. Zelt wie Musik – um im Bild zu bleiben, sind überall, weltweit mitnehmbar, aufschlagbar: sie bieten Kraftzufuhr und Heimatahnung nach innen, können aber zugleich nach Außen Fremdheit, Ablehnung und Sprachbarrieren zwischen Menschen mindern, also verbindende Brücken bauen ins Offene, ins Andersartige.

Oder: An anderer Stelle seines „Heimat“-Kommentars weist Gerd Koch auf einen zentralen Satz der Blochschen Philosophie hin, der vermutlich von Brecht stammt (so ganz sicher kann man bei Herrn B.B. nie sein) und der sich – etwas verborgen – nur in der Opernpartitur zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* befindet: „Aber etwas fehlt.“ Wie stark hat dieser Satz immer wieder auf Bloch gewirkt, wie stark hat ihn das Schicksal des Mahagonny-Holzfällers Jim Mahoney mit seinem Erkennen des Fehlens von etwas – man kann schon sagen – philosophisch „entflammt“.

Musik ist wie eine Heimat, die Jim in der Stadt Mahagonny fortwährend sucht, ein andauernder, gärender Prozess, der stets neue Sehnsuchts- und Fluchtprojektionen entwickelt, der sich entfaltet auf dem Nährboden einer unfertigen, verbesserungswürdigen Welt. Sie, die Heimat-Sehnsucht hofft laut Bloch auf „Glück, Freiheit, Nicht-Entfremdung, Goldenes Zeitalter, Land, wo Milch und Honig fließt, das Ewig-Weibliche, Trompetensignal im *Fidelio* und das Christusförmige des Auferstehungstags danach“ (S. 177). Doch hier, inmitten der aufgezählten, im Unbestimmten belassenen Hoffungsmodelle, zitiert Bloch überraschend konkret und schon fast physisch hörbar die Erlösung verheißende Trompetenfanfare aus Beethovens *Fidelio*, die ihm lebenslang eine Kompass-Nadel zu rettendem Gelingen blieb. Blochs Werk kommt ohne die Musik nicht aus, ebenso wenig wie der Philosoph, der Mensch Ernst Bloch. Wenn er von „Brüderlichkeit zur Kunst“ spricht, so schließt dies vor allem auch seine exponierte Nähe zur Musik mit ein.

Den Leitbegriff „Ästhetik“ diskutiert Francesca Vidal: auch hier liegen zahlreiche Querverbindungen zum Musikbezug Blochs auf der Hand. Wenn sie „Ästhetik“ be-

stimmt als eine „philosophierende Reflexion der in der Kunst zum Vorschein kommenden Tendenzinhalte, weshalb Kunst zur wesentlichen Grundlage einer Philosophie der Hoffnung wird“ (S. 27), so kann neben vielen anderen auf den Komponisten und Freund Blochs Hanns Eisler verwiesen werden, an dessen 50. Todestag in diesen Wochen und Monaten erinnert wird. Er selbst, der sich in der „Expressionismusdebatte“ 1937/38 zusammen mit Bloch engagierte, hatte in seinen ästhetischen Texten und natürlich in seinen Kompositionen die Musik explizit als eine „Philosophie der Hoffnung in Tönen“ begriffen. Doch über Eisler hinaus kann der geschichtliche Bogen viel weiter geschlagen werden, wenn der Hoffnungsbegriff sich öffnet: etwa von den frühmittelalterlichen Gregorianischen Chorälen der Mönche zum Lobe Gottes bis hin zu den komplexen Strukturen fragmentarisierter, brüchig gewordener Musik im 20. Jahrhundert. Überall und zu allen Zeiten weist Musik auf Zukünftiges hin: sei es nun als Ausdruck hoffender Erwartung eines Himmelreichs Gottes oder als Verweigerung eines affirmativen Musizierens in diesseitigen Staats-, Macht- und Diktaturverhältnissen des 20. Jahrhunderts. Obwohl das scharfe, analytische Denken der Philosophie sich in der Musik nicht vergleichbar darstellen und aussprechen lässt, so schafft sie doch ein Kraftfeld, einen komplementären Zugewinn, einen spezifischen Subkommentar zum philosophischen Text. Denn beides: die auf Hoffnung ausgerichtete Musik und Blochsche bzw. an Bloch orientierte Philosophie ist, so Francesca Vidal, von Menschen geschaffen, die sich am Zukünftigen ausrichten. Oft genug zeigen beide nur „Chiffren des Eigentlichen“ auf, aber sie weisen damit auf noch nicht Seiendes hin. Gustav Mahlers berühmt-trotziger Ausspruch: „Meine Zeit wird kommen“ enthält das vorscheinende „Noch nicht“ wie das hoffende Gelingen seiner Musik – einer Musik, für die Bloch zufolge unsere Ohren noch immer nicht ausreichen.

So schaffen Kunst wie Philosophie ein enormes Potenzial sich freisetzender Hoffnungen. Denn beiden Bereichen ist ein produktives Träumen eigen, eine Progression des Ichs in das noch nicht Erreichte, das noch zu Erlangende. In der Musik von Beethoven, Mozart, Wagner, Weill und anderen ist für Bloch jenes Hoffen als Postulat tief eingeschrieben. Jedoch nicht nur ein „Hoffen dürfen“ ist den Tönen, den Akkorden, den Instrumenten und der menschlichen Stimme eingegeben, sondern vielmehr ein „Hoffen müssen“ auf bessere, menschlichere Zeiten. Obwohl die Musik oft von Privatem zu künden scheint, ist dieser intime Raum kaum abgeschottet gegenüber den geschichtlichen Gewaltzusammenhängen der Welt.

Mit Mahlers Sinfonien, den Bühnenwerken Weills, Schönbergs Komponieren mit zwölf Tönen oder Eislers Chören, die auf der Straße zu singen sind, stellt sich die Frage nach dem Fortschritt in der Musik stets aufs Neue. Peter Zudeick verweist in seinem Kommentar zum Begriff des „Fortschritts“ darauf; dass jener keineswegs homogen sei und einem „linear geltenden Geschichtsprinzip“ gehorche, sondern „Element eines vielräumigen und vielrhythmischen Geschehens in unter- und übereinanderliegenden Zeitebenen“ sei (S. 140) Auch hier stellt dieses auf Bloch weisende Zitat in ganz anderem Sinn einen verblüffend musikstrukturellen Vergleich her: das hier aufgemachte gesellschaftshistorische Fortschrittsbild spiegelt sich in polyphonen Praktiken der Musik wider, die vielstimmig, polyrhythmisch, in horizontaler und vertikaler Verknüpfung komponiert ist. War, so muss man fragen, der Philosoph vielleicht für solche Analogien empfänglich?

Auch dass der Fortschritt laut Bloch „düster-progressiv“ ausfallen könne, kann als Fingerzeig auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musik während seines eigenen Lebens gedeutet werden. Schon Adorno hatte darauf verwiesen, dass die Musik der Zweiten Wiener Schule in ihrer Brüchigkeits-, Fragmentarisierungs- und Verweigerungshaltung, ihrem Misstrauen gegenüber einem affirmativen Optimismus eine symbolische Rücknahme des Schlusssatzes der 9. Symphonie Beethovens bedeute.

In seinem Kommentar zum Marxismus-Begriff verweist Wolfgang Fritz Haug mit Marx und Bloch darauf, dass sich „unter dem Namen Kommunismus“ die „Auflösung des Widerstreits [des] Menschen [...] mit der Natur und mit dem Menschen“ ereignen werde. Und er fährt fort: „Dafür, dass dieses Ziel der Entwicklung immanent ist, zeugt für Bloch die Wirkung der Kunst, allen anderen Künsten voran die Musik. In ihr scheint den Menschen eine Ahnung vom ‚Reich der Freiheit‘ auf.“ Haug schlussfolgert daraus: „Genau dieses Paradox, deutungslos verstanden zu werden, macht die Musik zum Paradigma letzthinnigen Werdens.“ (ebd.)

An diesen Lebensgewinnungsprozessen hat namentlich die Musik für Bloch einen großen Anteil, indem sie mit den Chiffren des „Humanum“ und der „Heimat“ korrespondiert; indem sie sich mit ihrer jeweiligen Ausprägung in den Kulturen der Völker in die – ich zitiere – „erprobte Vielfalt der Weltwege“ einlagert, die Beat Dietschy und Rainer Zimmermann als Merkmal des Blochschen Multiversums fassen (S. 311). Beide Autoren weisen – und das ist in unserem Zusammenhang bemerkenswert – auf den sich entwickelnden Begriff des Multiversums im Frühwerk Blochs hin, den der

Philosoph auch an den symphonischen Raum Beethovens bindet: dessen Musik lasse ein „Wir“ vernehmen, den „zur Brüderlichkeit aufgeteilten Weltgrund“, worin „das Es dieses musikalischen Geschehens zum individuellen Multiversum“ würde (GdU 1, 121; S. 313).

Zur Musik gehört auch der Prozess ihres Entstehens. Ein Berliner Komponist sagte mir vor Jahren, dass er mit dem Komponieren sofort aufhören wolle, wenn er nach der ersten niedergeschriebenen Note innerlich schon das Endresultat hören und sehen würde. Was er mir damit mitteilte, meinte nicht nur den starken, als beglückend empfundenen Schaffensprozess, das kreative, ja abenteuerliche „Unterwegssein“ mit den Noten und der sich entwickelnden Komposition, sondern er sprach damit auch nolens volens „die knappste Formulierung des Hauptgedankens der Philosophie Blochs“ an, nämlich das „Noch-Nicht“ – einen weiteren Leitbegriff, den im *Wörterbuch* Johan Siebers kommentiert. Damit im Zusammenhang weist der Autor auf einen häufig von Bloch zitierten Satz Franc Marcs hin: Malen sei „unser eigenes Auftauchen zu einem anderen Ort“ (GdU 2, 47; S. 407). Der intensive Schaffensprozess von Kunst, von Musik, dieses „schon beginnen, aber noch nicht das Ende wissen“ ist im „Noch-Nicht“ Blochs eingefangen und hat seine universale Gültigkeit.

In seinem Kommentar zum Leitbegriff „Ungleichzeitigkeit, Gleichzeitigkeit, Übergleichzeitigkeit“ hebt Beat Dietschy hervor, dass „der Terminus der Ungleichzeitigkeit offenbar aus der Musiksprache (stammt), wo er – nun den Philosophen Manfred Riedel zitierend: „für die nacheinander einfallenden Stimmen eines Tonstücks steht, die sich abwechselnd wieder- und überholen““ (Riedel, 1380; S. 603). Doch weniger für diesen Umstand, der an einen beginnenden Kanon erinnert, steht der Begriff der Ungleichzeitigkeit, als vielmehr für musikgeschichtliche Markierungen, namentlich im 20. Jahrhundert. Wenn man die Mitte des Jahrhunderts betrachtet, also die Zeit um 1950, so zeigen sich dort Strawinskys späte Experimente mit der 12-Ton-Technik, Schönbergs Öffnung seiner dodekaphonen Werke hin zur Tonalität, Hindemiths gelehrter Altersstil, das amerikanische Musiktheater Weills, die Entstehung des Serialismus oder die experimentellen Musikversuche in den USA. Wir haben es also hier, um 1950, nicht nur mit einer gleichzeitigen Existenz ganz unterschiedlicher musikalischer Phänomene zu tun, sondern auch mit einer seit Ende des 19. Jahrhunderts deutlich zunehmenden Beschleunigung, mit der sich diese differenten Phänomene auf dem Zeitstrahl bewegen – also entstehen und vergehen. Hatte die Geschwin-

digkeit, in der sich die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen entfalten konnte, noch im 18. Jahrhundert einen viel längeren Zeitraum beansprucht (zusammen mit viel geringeren Ungleichzeitigkeiten), so können wir bis ins 20. Jahrhundert hinein immer schnellere Verläufe konstatieren, die dann, um 1950, 1960 oder 1970 gleich mehrmals, quasi kurzatmig zu explodieren scheinen. Vor allem hier dürfte sich das von Beat Dietschy bzw. Manfred Riedel angesprochene Problem der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der Musik manifestieren.

Das *Bloch-Wörterbuch* mit seinen knapp 750 Seiten und seinen 1,2 Kilogramm (auf das sich übrigens die schöne Warnung: „Wirkt geworfen tödlich“ anwenden ließe) ist für mich ein spannendes, anregendes und vor allem jenseits sonstiger philosophischer Diskurse verständlich gehaltenes Kompendium Blochscher Leitbegriffe. Dadurch werden mögliche Berührungspunkte anderer Fachdisziplinen oder einfach nur anderer Leser ohne Bloch-Erfahrung – entkräftet. Dies alles ist ein großer Gewinn des Buches, dazu gratuliere ich den Herausgebern, den Autoren und dem Verlag sehr herzlich.

Es kann nicht Sinn dieser kleinen Festrede sein, das Buch mit seiner Vielfalt an Diskursen angemessen darzustellen; dafür ist kein Raum und das könnte ich, als Nicht-Philosoph, auch nicht. Es war vielmehr die Absicht, einige der im Buch versammelten Begriffe aufzunehmen und sie punktuell aus einer musikbezogenen Perspektive zu betrachten. Der leitende Gedanke war die Frage, wie sich in Blochs Denken der zweifellos starke Einfluss der Musik zeigt. Und damit meine ich nicht nur das offensichtliche, unbestrittene Faktum, dass sich dieser Philosoph wie nur wenige andere seiner Zunft auffallend häufig und intensiv über Musik ausspricht, sondern ich meine vielmehr die Vermutung einer verdeckten Kongruenz, eines philosophischen Denkens und Schreibens in musikgenerierten Strukturen, die sich auch in einem nicht musikbezogenen Text unter der Oberfläche entfalten können.

Wie dem auch sei: Ich wünsche dem Buch (und damit allen hierfür Verantwortlichen) eine zahlreiche Leserschaft, ein produktives Feedback; ich hoffe, dass von ihm wichtige Impulse für die künftige Arbeit mit Ernst Bloch ausgehen mögen. Gleichzeitig hoffe ich, dass das *Wörterbuch* dazu beitragen kann, den philosophischen und interdisziplinären Diskurs mit und über Ernst Bloch stärker als bisher zu beleben. Damit zusammenhängend wünsche ich auch dem Verlag De Gruyter den Lohn für diese wichtige Edition – im doppelten Sinn des Wortes.

Und nun, endlich an den Schluss gelangt, bleibt mir nur noch, mich bei Ihnen, meine Damen und Herren, für Ihre Aufmerksamkeit und Ihr Interesse sehr herzlich zu bedanken.

© EBA; Hinweis: Der Text wird veröffentlicht in: VorSchein 32. Jahrbuch der Ernst-Bloch-Assoziation