

Auf dem Baum des Morgen im Heute

Vorwort

Jede Philosophie hat ihren Duktus, weil jedes Denken seinen Gesang hat. Erst durch diesen lernt das staunende Fragen zu fließen. Wessen Denken nie zu singen gelernt hat, dessen Fragen versinkt nur allzu leicht im Morast der Konvention. Die Konvention ist ihrerseits Ausdruck eines in der Gleichzeitigkeit festgefahrenen Bewusstseins. Ernst Bloch, der unumstößliche Denker der Hoffnung, schreibt in seiner als Vorlesungen 1960/61 an der Universität Tübingen gehaltenen *Tübinger Einleitung in die Philosophie* diesbezüglich:

Nicht als ob sie [die herrschend Gleichzeitigen] die Antriebe ihrer Zeit durchschauten, aber sie nehmen hellwach die Chancen wahr, die sie bietet. Ungleichzeitig ist hier freilich gar nichts mehr, doch auch nichts die Zeit bewusst überholend, also *übergleichzeitig*. Dieses setzt vielmehr eine Art voraus, die nicht mitmacht. Die zwar durchaus gleichzeitig ist, aber darin nicht aller Tage Behagen findet. Vielmehr lebt hier echter Widerstand gegen ein herrschend Schlechtes in der Zeit wie auch echte Zustimmung zu übergehend Bedeutendem in ihr. Und beides wächst dann auf dem gleichen Holz: auf dem Baum des Morgen im Heute.¹

Wo das gleichzeitige Denken zu hypostasieren droht, ist der Jargon der Eigentlichkeit nicht fern. Doch das fließende, proteushafte, über sich hinausweisende Denken widersetzt sich der Gerinnung. Und wo dieses an seine sprachlichen Grenzen stößt, verhilft ihm der Ton hereditär hinüber. In der Synthese von Wort und Ton lässt sich so manche Aporie überwinden. Darunter auch jene von Bloch in *Geist der Utopie* entworfene des Dunkels des gelebten Augenblicks, die zwischen Erinnerung und Prophetie schwebt. In der Musik erkennt Bloch das Leuchtfeuer, das sowohl das nicht vergangene Erbe der Vergangenheit wie auch die Zukunft erhellen lässt. Aus dem Bewusstsein eines Hohlraumes, eines blinden Flecks, rückt die Bloch'sche Musiktheorie einen latent erfahrenden Menschen in ihr Zentrum, in dem dieser seine Genese in Form einer Selbstbegegnung vollzieht. Die Musik ist damit wesentlich Ausdruck eines Nach- und In-Möglichkeit-Seienden, eines dynamischen Noch-Nicht, in dem sich die Heimat als konkrete Utopie offenbart.

¹ Ernst Bloch: *Tübinger Einleitung in die Philosophie I* (=EB 2), (2. Aufl.). Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1964, S. 122f.

Der erste Teil dieses Aufsatzes stellt den Versuch dar, den musikalischen Begriffsinhalt der «Heimat» in Verbindung mit dem der «Selbstbegegnung» in Blochs 1918 erschienenen Werk *Geist der Utopie* anhand einiger aufgrund ihrer Anschaulichkeit herbeigezogener Beispiele aus Malerei und Literatur historisch wie auch gegenwärtig fragmentarisch darzulegen. Auch der Bloch'schen Philosophie der Musik geht in *Geist der Utopie* das Kapitel *Die Selbstbegegnung* voraus, in dem er das griechische, ägyptische und gotische Kunstwollen anhand von Beispielen aus der Kunst bespricht. Für eine spekulative Auffassung des Bloch'schen Ästhetikbegriffs, in dessen Zentrum der fühlende, über sich hinausdenkende und sich selbst begegnende Mensch steht, ist ein rezipierendes, in Form der Assoziation auf seine Erfahrungen rekurrerendes Subjekt die *Conditio sine qua non*. Wenn dieser Aufsatz es sich nun erlaubt, den Begriff des Heimatlichen prosaisch ins Individuelle und kritisch ins Gesellschaftliche zu erweitern, dann verneint er nicht etwa den von Leid und Sehnsucht charakterisierten Wesenszug der Bloch'schen Heimat als Utopie, sondern verleiht damit bloss dem Bedürfnis einer *eigenen* Artikulation der nicht konstruierbaren Frage nach dem Wir Ausdruck. Die Überlegungen heben also mit dem Bloch'schen Textkorpus an, um dieses im individuellen In-Sich-Hineinhorchen zu bestätigen.

In diesem Sinne ist der zweite Teil des vorliegenden Aufsatzes zu verstehen. Er unterzieht das von Stiller Has 1998 im Album *Chole* erschienene Lied *Wölf* einer in erster Linie Bloch'schen und ferner Kant'schen Lesart. Wer heute die musikästhetische Diskussion vermitteltst vergangener Epochen bestreitet, kann unter Umständen mit einer Salve von Gelächter empfangen werden. Die Zeiten anachoretisch-kontemplativen Kunstgeniessens zwecks bürgerlicher Subjektwerdung sind vorbei; bloss ein kleiner Teil der Menschen praktiziert noch diese Art der Rezeption. Wenn ich also ein Lied eines onomatopoetischen, zwischen Rock'n'Roll, Popmusik und Blues liegenden und zwischen zynischer Satire und tiefgründiger Tragik oszillierenden Albums wähle, dann hat das die Bewandnis, dass so immanent und pop-kritisch gearbeitet werden kann; denn wer – und das war meine ursprüngliche Intention – sich klassischer Musik bedient, läuft Gefahr, sich in eine historische Isolation zu begeben, die gegenüber dem modernen Diskurs kategorisch Recht behalten will. Dass Kunst stets vom Rezipierenden aktualisiert werden muss und dass gerade darin die kritisch-unabhängige Funktion der Kunst liegt, legt nahe, dass das Gegenwärtige des Vergangenen genauso gut erarbeitet werden kann wie das Vergangene des Gegenwärtigen. Doch verschränken sich hier nicht die Richtungen der beiden Lesarten? Enthält nicht die eine jeweils etwas, ohne welches die andere nicht zu denken wäre? Obwohl mir als Kulturpessimist die Klassik nähersteht, scheint der Bloch'sche Blick auf das Heute hermeneutisch interessanter als derjenige auf Gestern, wobei eben der Blick auf das Heute notwendig einer auf das nicht vergangene

Erbe des Gestern ist und umgekehrt. Dort, wo sich das Zeitliche und das Zeitlose, das Ahistorische und das Historische, das Alltäglich-Banale und das Lebensphilosophisch-Tiefe aneinanderreihen, wo im ordinär-plebejischen Jargon plötzlich das sich selbst aufhebende, sich transzendierende Oxymoron aufblitzt, wo die Entfaltung des Mythos dessen innerstes, zerrissenes Wesen erscheinen lässt und wo die Metaphern an ihre äussersten Grenzen getrieben werden, wird die Musik Stiller Has' mit Blick auf die Bloch'sche Philosophie für mich mehr als ein blosser Gegenbegriff zur klassischen Musik. In ihrem intendierten Wirken weist die Musik Stiller Has' durchaus einige Parallelen zur Bloch'schen Musikphilosophie auf.

Einen musikästhetischen Aufsatz über Stiller Has im Geiste Blochs zu schreiben, ist dem methodischen Zweifel nicht erhaben. Insofern in der Bloch'schen Musikphilosophie nämlich ein aktives Ich in ihrem Zentrum steht, das im Ton vermittelt mitinnervierten Kehlkopfs ein Gefühl des Wirproblems, des Vor-Scheins, des Noch-Nicht *verspürt*, sieht sich dieses dazu genötigt, wenn es über die Wirkungsästhetik eines musikalischen Stücks sprechen will, auf die Sprache als Mediatorin des Intersubjektiven zu rekurrieren. Zwischen dem sprachlich begrenzten Ausdruck und dem empfundenen Gefühl entsteht nun neben Augenblick und Erfahrung eine weitere dunkle Inkongruenz. Bloch schreibt in *Geist der Utopie* mit Blick auf Wagner: «Aber auch das gute Wort, das dichterisch wertvolle, wird notwendig vor dem Ton versagen.»² Wenn das dichterische Wort vor dem Ton versagt, dann wird damit auch die Möglichkeit eines Aufsatzes infrage gestellt und das Schweigen, das In-Sich-Hineinhorchen nahegelegt. Wer jedoch schreiben und nicht schweigen will – auch das Bloch'sche Denken über Musik findet innerhalb der Sprache statt, auch wenn es immer wieder versucht, sich ihr zu entziehen –, arbeitet mit an einer sprachlichen Approximation dessen, was Bloch «Heimat» nannte, ohne die das Vergangene *aufzuheben*, das Gegenwärtige über sich hinaus zu denken und das Zukünftige zu antizipieren unmöglich wäre. Liegt hierin nicht auch ein Gleichnis zwischen Philosophie und Musik? Ist die Philosophie nicht auch gleich der Musik ein prometheischer Versuch einer Annäherung der im Dunkel des gelebten Augenblicks verborgenen Wahrheit? Entspricht die Charakterisierung des philosophischen Dialogs als ein Suchen und Fragen, ein Ringen um das vollendende Wort, die treffende Formulierung, die Hervorbringung dessen, was zwischen Denken und Sein liegt, nicht der der Musik als Medium der deiktischen Reflexion, in der die Rezipierenden sich selbst erblicken?

² Ernst Bloch: *Geist der Utopie* (=EB 1), (2. Aufl.). Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1964, S. 143.

Ästhetik der Selbstbegegnung

Nun ritt ich auf dem Fusspfade gegen Drusenheim, und da überfiel mich eine der sonderbarsten Ahndungen. Ich sah nämlich, nicht mit den Augen des Leibes, sondern des Geistes, mich mir selbst, denselben Weg, zu Pferde wieder entgegen kommen, und zwar in einem Kleide wie ich es nie getragen: es war hechtgrau mit etwas Gold.³

Noch hatte Erasmus gar nicht bemerkt, dass ihm das alles galt, als ein ernsthafter Mann vom Tische aufstand, ihn vor den Spiegel führte, hineinsah und, dann sich zur Gesellschaft wendend, laut rief: 'Wahrhaftig, er hat kein Spiegelbild!'⁴

Ernst Blochs Darlegungen zu einer phänomenologischen Theorie und Philosophie der Musik nehmen in seinem 1918 erschienenen Werk *Geist der Utopie* einen prominenten, seiner musikalischen Grunderfahrung entsprechenden Platz ein. Rund 150 Seiten widmet er der ausführlichen, teils durch kryptisch-enigmatische Passus expressionistischer Gattung unterbrochenen Besprechung des Wesens der Musik. Diese Passus sind durch ihre Betonung der Erfahrung das Zünglein an der musiktheoretischen Waage: Immer wieder stellen dieselben einen in den Ausführungen über Bach, Beethoven und Wagner vielleicht fehlenden praktizistischen Bezug her. Am 3. August 1977, am Vorabend seines Todes, geschwächt von einem langen, von Revolutionen und Kriegen nicht unberührten Leben, wünschte Bloch, dass man ihm noch einmal die Dritte Leonorenouvertüre abspielt. Fast schon rituell begann er, beim Erklingen des Trompetensignals zu weinen. Am nächsten Morgen verstarb Bloch im Alter von 92 Jahren.⁵ Gut sechzig Jahre zuvor schrieb Bloch in *Geist der Utopie*:

Und noch etwas muss hier bereits ganz entschieden betont werden, bevor wir ins Einzelne der tonalen, harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Beziehung

³ Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1998, S. 449.

⁴ E. T. A. Hoffmann: *Abenteuer in der Silvesternacht*. Sämtliche Werke in drei Bänden, herausgegeben von Rainer Schönhaar und Alexander Heine. Weltbild Bücherdienst, Stuttgart, S. 144. Die zitierte dreibändige Ausgabe sämtlicher Werke E. T. A. Hoffmanns enthält keine Jahreszahl.

⁵ Vgl. Hans Mayer: *Beethoven und das Prinzip Hoffnung*. In: Matthias Henke, Francesca Vidal (Hrsg.): *[Ton]Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik*. Universitätsverlag Siegen, Siegen 2016, S. 178.

eintreten. Alles steht jeweils nur auf zwei Augen; es wird nirgends möglich sein, aus diesen Mitteln direkt und ohne ein neues Ich einzusetzen, auf dasjenige zu schliessen oder dasjenige erschliessen zu können, das dem rezeptiven Menschen zugänglich ist und den Künstler allein bewegt: Seele, Ausdruck und Inhalt.⁶

Bloch verschiebt das Wirkungsgefüge der musikalischen Ästhetik ins Zentrum des für ihn *noch nicht* erlebenden, modernen Menschen. Das Ziel seiner Ästhetik kann es also nicht sein, aus den verwendeten Stil- und Ausdrucksmitteln eine auf denselben allein fussenden Erfahrungsbasis zu extrapolieren, sondern die theoretischen Ausführungen sollen vielmehr verdeutlichen, dass dieselben ohne den Menschen nichts über ihr Wirken aussagen können, weil jenes mit dem – prästabilisiert erscheinenden – «mitinnervierte[n] Kehlkopf»⁷ des Menschen korrespondiert. Das Wirken der erklingenden Töne scheint für ihn nur dann erklärbar, wenn diese Töne bereits apriorisch an die Grunderfahrung katexochen gekoppelt sind: an das Dunkel des gelebten Augenblicks. Die Bloch'sche Musikphilosophie nimmt hier spekulativ-mythisierende, auf den Gestus rekurrierende Züge an. Die Latenz der für den Menschen vermittelten Erfahrung wird in dieser Hinsicht zum Organon seiner Musiktheorie; die fast schon gespenstische Omnipräsenz dieser Grunderfahrung erzeugt einen Sog an möglichen Formulierungen der für ihn «unkonstruierbaren Frage»⁸. Die Beobachtungen der modernen Zeit an seine Erkenntnistheorie knüpfend, stellt Bloch fest:

Nun aber kann ich mich nicht selber erleben und innehaben. Nicht einmal dieses eben, dass ich jetzt rauche, schreibe, gerade dieses nicht will, als zu nah, vor mir stehen. Erst unmittelbar danach kann ich entspannt solches vor mich hinhalten, es gleichsam vor mich drehen. [...] Wann lebt man eigentlich, wann ist man selber in der Gegend seiner Augenblicke bewusst anwesend? So eindringlich dies aber auch zu fühlen ist, es entgleitet immer wieder, das Fliessende, Dunkle des Jeweils, wie dieses, das es meint.⁹

Hiermit drängt sich auch ein weiterer – wenn auch von Bloch nicht verwendeter, aber für seine Musikauffassung unentbehrlicher – Begriff ins Zentrum: der der Privation. Rund vierzig Jahre nach dem Erscheinen von *Geist der Utopie* hält Bloch 1960/61 in Tübingen seine Vorlesungen zur Einleitung in die Philosophie. Dort artikuliert er das,

⁶ EB 1, a. a. O., S. 145.

⁷ EB 1, a. a. O., S. 126.

⁸ EB 1, a. a. O., S. 255.

⁹ EB 1, a. a. O., S. 237.

was bereits 1915/16 bei der Niederschrift von *Geist der Utopie* wesentliches Moment und treibendes Motiv seiner Musiktheorie war:

Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst. Das Bin ist innen. Alles Innen ist an sich dunkel. Um sich zu sehen und gar was um es ist, muss es auch sich heraus. Muss sich herausmachen, damit es überhaupt erst etwas sehen kann, sich unter seinesgleichen, wodurch ein Ich bin, als nicht mehr an sich, zu einem Wir wird.¹⁰

In diesem Sinne sind auch seine Ausführungen zu Beginn von *Geist der Utopie* über die Bartmann-Krüge zu verstehen. Dort wie auch in den in Tübingen gehaltenen Vorlesungen skizziert er eine Genese des Subjekts, die mit der vom Dunkel illustrierten Privation des Menschen anhebt. Dadurch, *dass der Mensch a priori ist, ohne sich zu haben*, muss er aus sich heraus, um – etwas verkürzt und plump ausgedrückt – zu sehen und zu lernen, wer er ist. Die Genese des Subjekts vollzieht sich damit in einem doppelten Sprung: Einerseits nach draussen und andererseits wieder zurück nach innen. Endlich verschränken sich die beiden Topoi. Das Dunkel des gelebten Augenblicks wird, indem es nach aussen, in die Kongruenz drängt, zur Initialzündung des Sich-Verstehens in der Selbstbegegnung. Das Bloch'sche gotische Kunstwollen, die über sich hinausweisenden Linien, hinaufstrebenden Verschnörkelungen finden ihre Entsprechungen im utopisch-antizipierenden Sich-Erkennen-Wollen und dem strebenden, die «unruhige Leere»¹¹ mit ihrem Bedürfnis nach der Beantwortung der unkonstruierbaren Frage befriedigen wollenden Menschen. Damit sind zugleich auch die Konnexen zwischen Philosophie und Musik, Individuum und Gesellschaft, marxistischer Theorie und sozialistischer Praxis hergestellt. Das Innen lässt sich nur durch Aussen und umgekehrt verstehen. Die Musik soll den Sprung der Subjektwerdung vermitteln, um die Selbstbegegnung – das Sich-Entgegenreiten bei Goethe – zu ermöglichen; sie bildet das Aussen, an dem das Subjekt wird. Dahingehend spielt das Aussen eine entscheidende Rolle. Angestrebt wird mit diesem Sprung die Identität von Innen und Aussen, von Denken und Sein, vom latenten historischen Erbe und der Gegenwart. Bloch lässt deshalb den Willen zu unserem Gesicht und das Gesicht unseres Willens zusammenfallen:

Erschien also das Ding an sich als dieses, was noch nicht ist, was im gelebten Dunkel, im actualiter Blauen der Objekte, zugleich auch hinter allem Gedanken als Gehalt des tiefsten Hoffens und Staunens treibt und träumt, so definiert sich nun – gemäss der

¹⁰ EB 2, a. a. O., S. 11.

¹¹ EB 2, a. a. O., S. 13.

letzten Einheit von Intensität und Licht als *deren* Selbstenthüllung – das Ding an sich genauer als *Wille zu unserem Gesicht* und schliesslich als *das Gesicht unseres Willens*.¹²

Das der Not - oder eben der Privation - entsprungene Hoffen und Staunen sind zwei Seiten einer Medaille: Beide sind ein Trotzdem, ein Transzendieren des Wirklichen zugunsten des Wirklichen im Möglichen. Dabei ist die Musik behilflich:

[...] Kurz, die Musik setzt zur Erscheinung nicht mehr die Anschauung ihrer platonischen Idee, wie die übrigen Künste, auch nicht mehr die vom einen zum Anderen endlos weitergeschickte Erkenntnis wie die Wissenschaft, sondern sie setzt überall und allsogleich Dasselbe, das Allbetreffende, das zeitlos, raumlos Identische, eben den Willen selbst als *Ding an sich*; - worauf eben das unaussprechlich Innige der Musik beruhe, ihre Kraft zur somnambulischen Offenbarung des *innersten Wesens der Welt*.¹³

Die durch die Musik möglich gemachte Offenbarung des innersten Wesens der Welt fällt mit der Offenbarung des Selbst, eben der Selbstbegegnung als intelligible Charaktere, zusammen. Zugleich weist die Musik über sich hinaus, indem sie das Immanente transzendiert, um einen utopischen Topos der Heimat zu entwerfen.¹⁴ Sie weist über sich hinaus und in den Menschen hinein. Auch hier zeichnet sich eine Identität ab, indem sich das uns Nächste mit der Heimat, der Utopie verknüpft sieht. Zugleich artikuliert der Ton das, was uns noch nicht zugänglich, was im Dunkel des gelebten Augenblicks, in der Latenz des Noch-Nicht schwebt, indem er es aufgreift, zu uns hinüberträgt und jenseits des Sprachlichen diejenigen Dinge «ausformuliert», die auszusprechen weder die zu Floskeln verkommene Sprache des Alltags noch die gedrängt-geschliffene der Dichtung vermocht hätten. Dieses Bewusstsein schlägt sich in den mannigfaltigsten sprachlichen Annäherungen und Umrandungen des Wesens des Erfahrungsbegriffs in *Geist der Utopie* nieder. Fast meditativ kreist der Zirkel des Sprachlichen um das Dunkle, das Utopisch-Stumme und das uns unmittelbar Unzugängliche, die der Ton uns so mühelos vermittelt.¹⁵ In diesem ewigen sprachlichen Angleichen des Selbst an den Anderen, der wir sind, in dieser ewigen Approximation an den Gegenstand des Noch-Nicht, des verborgenen «Wirproblems» erheischen wir einen Blick auf uns selbst. Die rezipierende Person rückt dabei ins Zentrum der Musik, um sich dort selbst erzählt zu hören. Musik als «Tua fabula

¹² EB 1, a. a. O., S. 345.

¹³ EB 1, a. a. O., S. 195.

¹⁴ Vgl. hierzu: Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung III* (=EB 3). Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1973, S. 1628.

¹⁵ Vgl. hierzu: EB 3, a. a. O., S. 1244.

narratur», als plötzliches Auftauchen des Wir – auch hier ist ein praktischer Nexus gegeben –, als Überschreitung des bloss vermittelten Wirklichen ins Wirkliche, um zu sehen und zu werden, was in den Tiefen des Dunkels des gelebten Augenblicks schlummert: nämlich wir selbst. Auch das Zeitliche beginnt, sich in unserer Selbstbegegnung zu verschränken; Vergangenes reiht sich ein am Horizont des Zukünftigen. Die Musik ist die Botin eines noch nicht vollbrachten, aber deshalb nicht verlorengegangenen Erbes, das zwar in der Vergangenheit schlummert, aber für den Menschen gerade dadurch aktualisiert werden kann, dass das erdrückende Heute in ihm die Möglichkeit eines *Lichtblicks*, eines *Ausblicks* ins Künftige erkennt.

Die Schlagkraft einer musikalischen Selbstbegegnung im Sinne einer utopischen Heimat ist – um einige Beispiele aus der Malerei anzuführen – mitunter damit zu erklären, dass sich unser Sehen nie selbst anzublicken vermag, weil der Beginn unseres Blickes sogleich dessen durch die Augenhöhle und Nasenflügel begrenztes Ende darstellt. So müssen wir den Holzstich *Selbstanschauung Ich* (1886) von Ernst Mach verstehen. Unsere Umwelt, unseren Körper und einige Stellen unseres Gesichtes vermögen wir selbst zu sehen, unser Gesicht in toto bleibt uns jedoch unzugänglich. Hier sind wir also, wenn wir uns selbst begegnen und uns sehen wollen, auf eine externe Quelle, eine Spiegelung, angewiesen. Exakt 240 Jahre zuvor portraitierte sich der österreichische Maler Johannes Gump in seinem *Selbstportrait* (1646) mit Hilfe eines Spiegels. Während er sich kurz links im Spiegel betrachtete, um sogleich seinen Blick nach rechts auf die Staffelei zu schwenken, um sich dort zu verewigen – eine Eigenschaft, die der Spiegel nur unter Verzicht auf Bewegung bieten kann –, bleibt uns, den Betrachtenden, sein wahres Gesicht verborgen. Das Abgewendet-Sein verdeutlicht, dass der Versuch, sich selbst zu portraituren, scheitern muss, weil ein inkommensurabler, noumenonartiger Rest des Gesichts übrigbleibt. Gump vermochte sich zwar kurz im Spiegel zu erkennen, musste dann aber auf der Leinwand sein Gesicht aus dem Gedächtnis rekonstruieren. Wie dieser Rest aussieht, das bleibt ihm und uns verborgen. Diese bruchstückartigen Beispiele an Selbstportraits artikulieren etwas vereinfacht die Unmöglichkeit, sich ohne Äusseres zu betrachten. An diesem Punkt setzt die Kunst im Allgemeinen und die Musik im Besonderen an: Indem wir uns in ihr selbst begegnen, erschafft sie ein kritisches Gegenbild zur Realität und zu uns selbst und durchbricht den blinden Fleck, das Dunkel des gelebten Augenblicks.

Auch in der Literatur ist die Spiegelmotivik nicht unbekannt. Man denke etwa an Narziss in Ovids *Metamorphosen*, dessen «iste ego sum» erst nicht fallen wollte, ferner an den sich selbst entgegenreitenden Wachtmeister Lerch in Hofmannsthals *Reitergeschichte* oder an Goethe, dem dasselbe in *Dichtung und Wahrheit* widerfuhr. Auch der Rezipierende muss sich in der Kunst begegnen können, wenn es ein

fruchtbare Hören, Lesen, Sehen oder Empfinden sein soll. Damit ist das Kunstwerk stets mehr als ein blosses factum brutum. Die Bedeutung der Selbstbegegnung auf eine Art eleos und phobos durchwandernde Katharsis zu reduzieren, hiesse, sie als reine Ästhetik des Schönen und Guten, als platonisches Erziehungsideal zu bestimmen. Nur das Gegenteil kann der Fall sein: Gerade im Sich-Selbst-Anblicken liegt eine unheimliche Kraft der Veränderung, die zur Umsetzung drängt. Kunst wird dort, wo der Rezipierende aufhört, die Synthese von Kunst und Erfahrung zu leisten, nicht nur unverständlich, sondern auch bedeutungslos. Wo die Selbstbegegnung verunmöglicht wird, verliert das Kunstwerk seine Differentia specifica und mischt sich dort als Seiendes unter Seiendes, d. i. ohne kritische Reflexion des Letzteren. Das heutige Kunstwerk erfüllt genau diese Bestimmung, weil es seine kritisch-autonome Funktion verloren hat. Die Musik sieht sich in Auerbachs Keller verlegt und randstündlich entfremdet. Wie sie einst in Form der *Marseillaise* die Aufständischen in den Tuilerienpalast begleitete, einen Schulterschluss der polnischen Soldaten mit der Revolutionsarmee in Haiti besiegelte und in Form der *Ode an die Freude* einen performativen Akt der Schwesterlichkeit und Brüderlichkeit zelebrierte, ist ihr heute nur noch auf Umwegen anzusehen. Die Popkultur hat den utopisch-praktizistischen Gehalt einer musikalischen Selbstbegegnung in eine Fiktion des Handelns, in einen fest abgesteckten – oder um mit Gehlen zu sprechen: posthistorischen – Prater des Ausprobierens umgemünzt. Utopie hic et nunc: 20 Franken für den Eintritt. Auch an allen anderen Orten, an denen Musik konsumiert wird, huldigt sie einem Eskapismus, der der schweren Gegenwart durch seine Möglichkeit einer schier illimitierten Bedürfnisbefriedigung, die damit dem Zustand eines Rausches nahekommt, den Hals abdreht. Doch das Gewicht wird dadurch, dass wir nicht wissen, wer wir sind, nicht leichter.

E. T. A. Hoffmann erzählt im fünften Phantasiestück *Abenteuer in der Silvesternacht* seiner *Phantasiestücke in Callots Manier* die in Anlehnung an *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* von Adelbert von Chamisso verfasste Geschichte des Erasmus Spikher, der im Sinne eines variierten Motivs nicht seinen Schlagschatten wie Peter Schlemihl, sondern sein Spiegelbild an den Teufel verliert. Mit der den Pakt besiegelnden Labung des Trunks der Giulietta in Italien begibt sich der deutsche Reisende Spikher in eine prekäre, jedoch seinen Genüssen entsprechende Abhängigkeit vom Teufel. Im Banne seiner Geliebten vergisst er Frau und Kind, entfremdet sich von seinen Freunden und ermordet gar einen ihn eifersüchtig machenden Italiener. Weil er nach dem Mord in Italien nicht mehr sicher ist, muss er fliehen und damit Giulietta verlassen. Deshalb meint diese zu ihm:

‘Lass mir dein Spiegelbild, du innig Geliebter, es soll mein und bei mir bleiben immerdar.’ – ‘Giulietta’, rief Erasmus ganz verwundert, ‘was meinst du denn? – mein Spiegelbild?’ – Er sah dabei in den Spiegel, der ihn und Giulietta in süßer Liebesumarmung zurückwarf. ‘Wie kannst du denn mein Spiegelbild behalten’, fuhr er fort, ‘das mit mir wandelt überall und aus jedem klaren Wasser, aus jeder hellgeschliffenen Fläche mir entgegentritt?’¹⁶

Indem Spikher sein Spiegelbild seiner Geliebten überlässt, überlässt er ihr seine bürgerliche Tugend, sein Über-Ich, ja gar seine Seele, deren blinden Fleck nun für ihn unerreichbar wird. Wenn ihm seine Frau später an einem Morgen nach einem Treffen mit dem Teufel und der Giulietta sagt, er solle froh sein, dass er sich selbst im Spiegel nicht sehen könne, weil er sonst seine Albernheit sähe, so wird damit der blinde Fleck nicht aufgehoben, sondern hypostasiert. Es entsteht nun die sonderbare Situation eines doppelten Risses: Die bereits a priori schwierige Annäherung einer Selbstbegegnung verdoppelt sich nun, indem das seelenlose Subjekt – ein Objekt? – sich nicht nur mit einer grundsätzlichen Approximation des Selbst schwertut, sondern sich auch nicht mehr als Subjekt – Objekt gegenüberstehen kann. Der Ausgangspunkt seines Selbst-Sehens bildet nun auch sogleich dessen unüberwindbares Ende. Der Kairos einer Selbstbegegnung in toto ist verflogen. Aber geht es uns nicht ähnlich? Sind nicht auch unsere Kairoi der Selbstbegegnung im Teufelspakt mit der Popkultur verflogen?

Kultur bedeutet die Last der verpflichtenden Tradition und asketischen Arbeit unter Verzicht auf ungehemmte Triebbefriedigung in der Sublimierung. Kultur ist Zuckerbrot und Peitsche zugleich. Freud würde von einem Unbehagen in der Kultur sprechen. Die Popkultur ist sich dessen bewusst und gebiert sich aus einer Sublimierung der Sublimierung. Sie verführt mit einem sonderbaren Angebot: mit Kultur ohne Kultur, Selbstbegegnung ohne Selbst, fiktivem Handeln ohne Verpflichtung, Genuss und Triebbefriedigung im Hier und Jetzt, der Möglichkeit, ein wenig Es zu sein, ohne das Ich zu verlieren, einer Verdrängung der Verdrängung. Ein Blick auf die 2010er-Hits gibt die Musik als nicht verpflichtender und affirmativer Probestein der Popkultur preis: Adele beklagte sich über ihren untreuen Ex-Freund; Imagine Dragons besang eine metaphorische Apokalypse und eine Emanzipation von Depression und Angst; Pharrell Williams pries die Verdrängung des Schlechten zugunsten eines unbehelligten Glücks; Katy Perry emanzipierte sich von ihrer angepassten Art und passt sich damit dem Pop an; Hozier füllte den Abend mit gutklingender Kirchenkritik; Aloe Blacc und Avicii lobpriesen das Leben als Spiel; Miley Cyrus bereute ihre Art, zu lieben; Sam Smith beklagte die sich entwickelnden

¹⁶ Hoffmann, a. a. O., S. 141.

Gefühle nach einem One-Night-Stand; Mark Ronson und Bruno Mars beweihräucherten von Drogen begleitete Partys; Kendrick Lamar war sich sicher, dass es uns trotz allem gut gehen wird.¹⁷ Die Wirkung dieser Musik hat sich dabei nach innen gerichtet und zielt nicht mehr auf ein zu veränderndes, verpflichtendes Aussen, sondern nur noch – man denke etwa an Gehlens zuckenden Instinktstumpf als Sinnbild eines evolutionären Archaismus in seinem Aufsatz *Über instinktives Ansprechen auf Wahrnehmungen* – auf ein möglichst angenehm gestaltetes Innen. Die hinter jeder Ecke, in den Gebäuden des Konsums hervorquellenden Töne sind in ihrem Wirkungsmechanismus als Reiz ein Agens nach innen. Wo das Aussen nur das Innen verändert, ohne dass jenes seinerseits wieder nach Aussen, zur Veränderung drängt, verliert die Musik ihre intendierte Wirkung. Damit löst sich auch der Erfahrungsbegriff auf.

Deshalb ist der Spiegel an der Wand leer geblieben. Dass da jemals etwas war, das nach aussen, zu sich selbst drängte, daran vermögen wir uns kaum zu erinnern. Wir sind nicht stärker geworden. Was bleibt – wozu die Kraft noch reicht –, sind die tanzenden, schwitzenden Körper in Auerbachs Keller, in dem sich die Utopien eines allabendlichen Genusses, einer ungehemmten, unverbindlichen Befriedigung umsetzen lassen. In diesen subversiven Liedern des Ausbruchs reproduziert sich das System des Pop am besten, indem es sich als Probestein des Möglichen, der vermeintlichen Veränderung einen spielerischen, nicht-praktizistischen Raum abgrenzt und sich gleichzeitig fassadenartig als sein Gegenteil, nämlich als gesellschaftliche Realität, gebiert. Popkultur ist die Revolution in der Kultur, die sich ohne Revolution und Kultur vollzieht. Sie entspricht damit dem tiefen Bedürfnis der Menschen nach Entlastung von der traditionellen, asketischen und verpflichtenden Arbeit am Kunstwerk. Damit entschärft sie den so wichtigen Nexus zwischen Anschlag und Vor-Schein, Vertonung und Intention, Tonfall und Streben, oder kurz: zwischen Musik und Agitation. Bloch schreibt am Schluss von *Das Prinzip Hoffnung*, seinem dreibändigen Opus summum:

Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfasst und das Seine ohne Entäusserung und Entfremdung in realer Demokratie, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.¹⁸

¹⁷ Die zehn beliebtesten Popsongs zwischen 2010-2019 habe ich folgender Liste entnommen: <https://popkultur.de/2010er-hits/>. Letzter Zugriff: 07.08.23.

¹⁸ EB 3, a. a. O., S. 1628.

Als Botin des Vor-Scheins der Heimat kommt der Musik in der Bloch'schen Ästhetik das Moment der wegweisenden Offenbarung zu: In ihr lernt das rezipierende Subjekt durch Selbsterkenntnis den Weg der Umbildung seiner Gegebenheiten zu gehen. Ohne den Begriff der Privation in Form menschlichen Leids ist der der Heimat nicht zu denken.

Doch die Popkultur hat aufgehört, das Leid authentisch zu denken. In ihr überwiegt das Moment des unmittelbaren, triebhungrigen Jetzt das durch die Divergenz von Augenblick und Empfindung entstehende dunkle Mittelbare, in dessen Perforation sich die wahre, zwischen Erinnerung und Prophetie liegende und von der Latenz verdeckte Identität von Denken und Sein, von Augenblick und Erfahrung offenbart. Der Wirkungsmechanismus des Pop zielt auf ein Hier und Jetzt, das ohne Gestern und darum ohne Morgen auskommen will. So stehen die Zeichen eines Vor-Scheins, einer Überwindung des blinden Flecks, eines ins Künftige blickende Träumen schlecht. «Iste ego sum» – Unmöglich. Das Fernweh, das Lechzen nach einer fernen, aber uns wohlvertrauten Heimat, die auszudrücken und ein Streben nach ihr auszulösen die Musik in der Lage ist, beschränkt sich auf die nächsten Ferien oder auf den Freitagabend. In dieser Hinsicht hat sich auch die Art des Konsumierens verändert. Im Zentrum steht nicht mehr die rezipierend-kritische Person, die sich selbst verstehen und sich verändern will, sondern die passive, sich berieseln lassende Person, wie sie etwa von Mildred in *Fahrenheit 451*, die sich sogar im Schlaf nicht von ihren «seashells» trennen kann, verkörpert wird. Der in einer Gesellschaft illimitierter Bedürfnisbefriedigung lebende Mensch bedarf keiner Hoffnung mehr; sie ist, weil sie die unmittelbare Möglichkeit der Befriedigung verkennt, zum Atavismus verkommen. Weil er in Platons Höhle hockt, wo ihm das Auftauchen der Schatten Erscheinungen und das Bewegen derselben Veränderungen vorgaukeln, ist ihm im Antlitz der betörenden Reize längst das Fragen und Staunen vergangen. Die fesselnd-hinreissenden Reize suspendieren den für die Bloch'sche Philosophie so wichtigen Wachtraum, und der Traum als Hüter des Schlafes wird zur blossen Reproduktion der auf unsere Sinne eindreschenden Stimuli. Insofern der moderne Mensch zwar lebt, jedoch nicht *erlebt*, kann auch kein Erlebtes in seinem Unbewusstsein weiterleben. Der Traum wird zur blossen Manifestation ohne Latenz und entspricht damit der fassadenartigen Struktur des Pop. Aus dem Gesagten folgt die naive und paradoxe Frage: Können wir noch fragen und staunen?

Zwischen Selbsterkenntnis und Mythos

Wir sind der Steg / Der Steg ist uns: / Der Steg des
Seyns / Vom Seyn zum Seinen, / Das, vereignet ihm, /
Als das Seyende gelangt / In eine Rückkehr / Nur des
Seyns zu der Befreyung / Seiner in das freyende
Ereignen.¹⁹

Wo man *treibt*, da ist noch keine Hoffnung. Doch früher oder später wird einen das staunende Fragen und das fragende Staunen packen. Man wird den Bartmann-Krug wieder verstehen und ins Blaue hineinbauen wollen. In der musikalischen Fantasie drängt der Vor-Schein, das Dunkel des gelebten Augenblicks, in den Topos einer besseren, sich selbst ganz nahen Welt. Dafür ist die Selbstbegegnung die *Conditio sine qua non*. Im latenten Inhalt der Kunst offenbaren sich ihre Wünsche. Diese zu aktualisieren und zu akzentuieren, darin liegt die Aufgabe des Kunstschaffenden und des Rezipierenden. Die Fantasie darf sich dabei aber nicht in sich selbst verlieren. In ihren Oxymora als den ewigen Spiegeln menschlichen Lebens blicken wir uns selbst entgegen. Sie sind Ausdruck eines prometheischen Strebens, einer Antizipation. Der musikalische Gestus als $\tau\acute{o}\delta\epsilon\ \tau\iota$ kann in derjenigen Musik, der es gelingt, das Unbegreifliche, das Etwas, das keine Begriffe erträgt, in einer tonalen Fantastik zu vermitteln, angetroffen werden. Der Gestus und das Tonale durchbrechen die in Konventionen und Denkmustern gefangene Sprache. Aber auch dort, wo die Lyrik beginnt, kann diese, indem sie mit sich bricht, tragen. Sie ist Ausdruck jenes Ringens, das nicht gewonnen und trotzdem versucht wird. Ihr geht, wenn sie fruchtbar sein soll, eine Eigenkritik, eine Einführung ihres Grenzbegriffes voraus. Denn was der Ton uns intersubjektiv sagen soll, das kann nicht ausserhalb der Sprache geschehen. In der erinnernden Rekursion auf Sagen und Mythen manifestieren sich die Wünsche als versuchte Artikulation der unkonstruierbaren Bloch'schen Frage. Die Kunstschaffenden, die in und aus ihnen heraus in die Zukunft denken, kommen dem Hellen im Dunkel des gelebten Augenblicks am nächsten. Die Artikulation hinterlässt Spuren. Die märchenhaft-nüchterne, dichterisch-alltägliche, schaffend-zerstörerische Poetik von Stiller Has lebt von dieser Perforation des Spannungsfeldes zwischen inkongruenter Erfahrung und drängendem Staunen des Vor-Scheins durch die Oxymora des Denkens und der Fantasie. Die Lieder von Stiller Has sind auf dem Baum des Lebens und dem der Erkenntnis gewachsen und durchziehen wie der Baum als *axis mundi* die Unterwelt, das Irdische und den Äther. Sie schöpfen ihre Kraft aus

¹⁹ Martin Heidegger: *Der Steg*. In: Martin Heidegger: *Gedachtes*. Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt a. M. 2007, S. 167.

einem stilisierten Mythos, der sich dadurch – in einem durchaus Hegel’schen Sinne – *aufhebt*. Nie ist es dem stillen Hasen gelungen, den durchaus tragischen Ton, in dem er über das Märchenhafte genauso sprach wie über das Alltägliche, mit dem ironischen zu übermalen. Von einer apodiktischen Schmähung des Mythos zugunsten eines rohen Positivismus ist gar zu schweigen. Viel zu gern hatte er dafür die von ihm beschworenen «Giele», den «Moudi», den «Hene», den «Housi», das «Käthi» oder die «Ängle». Gerade in diesen fantastisch-absurden Märchenwelten artikulierte Endo Anaconda seine schärfste Kritik am Mythos des Märchenhaften – und liess ihn dabei, wie Jesus, der im Lied *Tequila Hallelujah* des Albums *Chole* in effigie mitfeierte, wiederaufstehen. Sonderbarerweise schrieb Swiss Music Info zu demselben Album, das die aus *Landjäger*, *Moudi* und eben *Chole* bestehende «Giele-Trilogie» beendete, Folgendes:

Es ist ein Album zur Zeit. Das Märchenhafte ist weg. Es herrscht Klarheit. Man hat erkannt, wo man steht. Es ist gut, Illusionen zu verlieren, denn erst dann kann ein Selbstreinigungsprozess in Gang gesetzt werden.²⁰

Wenn in diesem Album Klarheit herrscht und sich eine Desillusionierung vollzogen hat, dann kann diese nur durch immanente Kritik – oder besser: durch metaphysischen Grenzverkehr – stattgefunden haben, deren Ziel es war, durch Eintauchen und Offenlegung dessen, was den Mythos, und damit den Menschen, im Innersten zusammenhält, zu zeigen, welche latenten Inhalte er in sich birgt. Exemplarisch hierfür möchte ich das in *Chole* erschienene Lied *Wölf* besprechen, weil es eine Bloch’sche Lesart, die mit einer Kant’schen anhebt, zulässt. Meiner Lesart liegt folgende Deutungshypothese zugrunde:

Die auf dem Kant’schen Kampfplatz der Metaphysik sich befindenden Figuren des Wolfes – als Allegorie des *Willens zu unserem Gesicht* – und des Pferdes – als Allegorie des *Gesichtes unseres Willens* – symbolisieren mit Blick auf die Bloch’sche Ästhetik der Selbstbegegnung die Erkenntnis ihrer Identität; die Schlüsselfigur des Pferdes versinnbildlicht das Wesen der aus der Selbstbegegnung erwachsenden Hoffnung, die in Richtung Heimat weist.

²⁰ «Tonträger Stiller Has»: <https://www.stillerhas.ch/index.php/tontraeger>. Letzter Zugriff: 14.08.23.

Argonauten der Utopie

Wölf – Stiller Has

Mondmatrose hei nüt z gränne
Nume will sie nid deheime sy
U ihri Heimat sy d Wälle u der Wind
U ds wyte wyte Meer wo sie eleini sy

Mondmatrose chöi nie blybe
Will sie sy tribe vo Erinnerige
So lang bis se d Haie frässe
Am Glacéstand am Strand vo Rimini

Aber wyssi Rösser trage se über schwarzi Brügge
Wie zahnlosi Wölf verhüle sie der Mond
E chalti Bise bringt süessi Grüess vo früecher
Vo dene wo hie früecher mal hei gwohnt

U sie ryte zu de Stärne
Wyt wyt furt vo Bärn
U sie ryte zu de Stärne
Zu de Stärne, zur Sunne u zum Mond

Mondmatrose sy scho so lang nümme deheime gsy
Dass sie dr eget Hund is Fülle bysst
Matrosehose stöh vor Salz
U ufem Ranze tanze d Ratte Twist

Aber wyssi Rösser trage se über schwarzi Brügge
Wie zahnlosi Wölf verhüle si dr Mond
E chalti Bise bringt süessi Grüess vo früecher
Vo dene wo hie früecher mal hei gwohnt

U sie ryte zu de Stärne
Wyt wyt furt vo Bärn
U sie ryte zu de Stärne
Zu de Stärne, zur Sunne u zum Mond²¹

Wo der Augenblick der Gegenwart in der Vergangenheit liegt, da treibt es den Menschen nicht mehr a priori mitten hinaus in die Zukunft. Dass da mehr Licht im Dunkel der Erfahrung sein wird, dessen ist sich der Mensch nicht sicher. Doch die Mondmatrosen treibt es hinaus auf das ewig unruhige, stürmische, sich auftürmende und abflachende und doch als Topos der Heimat empfundene Meer. Als Ewig-Werdendes und Ewig-Vergehendes denken sie es als Gleichnis des Menschen. Dass sich da die Welle aus den Wassermassen erhebt, sich langsam auftürmt, sich im brodelnden Schaum bereits die Erkenntnis ihres Endes ankündigt und an der Reling in ihre Formlosigkeit zerbricht, haben sie als Betrachtende durchaus wahrgenommen. Aber noch lassen sie sich, wenn sie das Steuer ergreifen und das Schiff in Richtung Heimat lenken wollen, als Treibende treiben, und die Erfahrung zerbricht sogleich an der Reling mit. Auch den Wind, wie er einst Adam den Hauch des Lebens einflösste, spüren sie in den Haaren. In ihm vernahmen sie früher die Stimme der Ahnen, die in ihm den über das Wasser wehenden Atem Gottes vernommen hatten. Nicht mehr viel vermögen sie heute zu hören. Einzig ein Kitzeln an und in den Ohren ist geblieben. Auf mancher Eisscholle sind sie eingesunken und manche Nebelbank hat ihnen neue Länder der Wahrheit gelogen. Dass sie mit leeren Hoffnungen getäuscht werden, fällt ihnen, den Betrachtenden des Wimmelbildes der Erfahrung, nicht a priori auf. Im

²¹ «Songtext *Wölf – Stiller Has*»: <https://www.lyrix.at/t/stiller-has-wolf-144>. Letzter Zugriff: 16.08.23. Die onomatopoetischen Einlagen habe ich der Einfachheit halber ausgelassen; an einer hochdeutschen, sinngemässen Übersetzung des Liedes für den Anhang habe ich mich erfolglos versucht.

Wimmeln geht so manches verloren; es bildet einen kaum zu durchbrechenden Schein. So ist es kaum wunderlich, dass die Seinsweise des Meeres als Spiegel der menschlichen Seele die Mondmatrosen auf ihre brausenden und schäumenden Wogen lockt. Etwas liegt in der Weite, den sich auftürmenden Wellen und dem flüsternden Wind, das zum Vor-Schein drängt. Dieser ist menschlich und mit ihm geht ein erstes Verspüren des Gefühls der Einsamkeit einher. Das «Eleini-Sy» als wesentliches Moment der Metaphysikkritik war es, das Kant in seiner Inselmetapher zur Unterscheidung von Phänomenon und Noumenon entging. Im Kapitel *Von dem Grunde der Unterscheidung aller Gegenstände überhaupt in Phänomena und Noumena* der *Kritik der reinen Vernunft* schreibt er:

Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset, und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen, und jedem Ding auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land aber ist eine Insel, und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane, dem eigentlichen Sitze des Scheins, wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflechtet, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann. Ehe wir uns aber auf dieses Meer wagen, um es nach allen Breiten zu durchsuchen, und gewiss zu werden, ob etwas in ihnen zu hoffen sei, so wird es nützlich sein, zuvor noch einen Blick auf die Karte des Landes zu werfen, das wir eben verlassen wollen, und erstlich zu fragen, ob wir mit dem, was es in sich enthält, nicht allenfalls zufrieden sein könnten, oder auch aus Not zufrieden sein müssen, wenn es sonst überall keinen Boden gibt, auf dem wir uns anbauen können [...].²²

Der Kant'schen Lesart zufolge ist der von seinem Verstand Gebrauch machende Mensch auf seiner Insel nicht allein. Die Einsamkeit beginnt erst auf dem weiten und stürmischen Ozean der Unwahrheit. Ist aber nicht schon die Begrifflichkeit der Insel a priori einsam konnotiert? Steht die Unveränderlichkeit der Grenzen nicht dem Defaitismus näher als der Geborgenheit im Bekannten? Gerade diese Invarianz scheint die Mondmatrosen anzutreiben: Sie stechen mit ihrem Schiff, das mit dem Wind des Staunens und des Fragens segelt, ins metaphysische Meer. Sie fühlen, dass das, was sie antreibt, latenten Inhalts ist. Ihre Suche führt sie hinaus aufs Meer und mitten in den Menschen hinein. Ein erstes Siegel der Selbstbegegnung blitzt in den Wassermassen als Ahnung auf. Immer weiter treibt es sie, bei Windstille füllen die

²² Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft I*. Buchclub Ex Libris, Zürich 1977, S. 267f.

Erinnerungen die Segel. Die Dynamik des Meeres entspricht ihrem Charakter; nie können sie, weil sie sich «zwischen Erinnerung und Prophetie»²³ befinden, bleiben. Wer die Insel des Verstandes ausmessen will, der will auch der Grösse des ihn umgebenden Meeres gewahr werden. Doch wo man sich näherkommt, da wird es nicht zwingend wärmer. Erst in der Kälte kann die Wärme verspürt werden. Die Metapher des zahnlosen Wolfes als Bildnis des Mondmatrosen erschliesst hierbei das Unvermeidliche: In der Selbstbegegnung entschwindet das Dunkel des gelebten Augenblicks und im Antlitz des Selbst, der sich selbst kreuzenden Blicke wird man gewahr, dass der Blick nur sich selbst gilt. Die Zahnlosigkeit des Wolfes ist euphemistischer Ausdruck jener Selbstreferenz, wie sie sich in der Physiognomie des Selbst offenbart. In diesem Vers kulminiert das Streben der Mondmatrosen in einem Hiatus: Der durch seine Zahnlosigkeit und Weinerlichkeit²⁴ symbolisierte Verlust seiner *Differentia specifica* als gefürchteter Jäger entspricht in seiner anthropomorphen Form einer Parabel für den in seiner Selbstbegegnung aufgeklärten Menschen. Dieser verliert in seiner Selbstbegegnung sein artbildendes Existential: nämlich die Vernunft als Fähigkeit zur Metaphysik, des Überschreitens des bloss immanent Seienden. Auf dem metaphysischen Ozean der Unwahrheit entwickelte er ein Verständnis der Grenzen seiner Vernunft. Zahnlos ist auch, wer geschlagen wurde. Die in der Selbstbegegnung offengelegte Selbstreferenz ist ein Schlag ins Gesicht. Der Schrecken der Perforation des Schleiers der Sais verändert den Menschen. Dies wird dann später durch den beissenden Hund, der sein Herrchen nicht mehr wiedererkennt, betont. In der anthropomorphen Charakterisierung des Wolfes geschieht bei der Heimkehr etwas Sonderbares: Der Hund erblickt im zahnlosen Wolf dessen *und* seine Privation. Was für den Menschen die Metaphysik war, das war für den Hund die Rekursion auf einen grossen Anderen in Form eines jagenden, starken und wilden Wolfes. Indem sich dieser nun aber als zahnlos und weinerlich erweist, verliert die Rekursion ihre konstitutive Funktion. Dieser Verlust wird später sowohl formal durch das Enjambement wie auch inhaltlich durch den beissenden Hund überbrückt. Dieser Biss symbolisiert damit die erfolgreiche Genese des Hundes aus seinem dogmatischen Schlummer. Die Rekursion auf einen grossen Anderen ist der Rekursion auf sich selbst gewichen und entspricht damit dem Wechsel von Passivität in Aktivität, von Heteronomie in Autonomie.

Die Fragenden und Staunenden verändern sich wie die Mondmatrosen in der Selbstbegegnung. Und wo es wärmer wird um das Selbst, da lässt sich seine Kälte am eindringlichsten fühlen. Dem entspricht die kalte Bise, die pathetisch die süssen

²³ EB 1, a. a. O., S. 252.

²⁴ Das schweizerdeutsche Wort «Verhüle» scheint mit diesem sonderbar verwendeten Präfix ein Neologismus zu sein. Entsprechend gibt es auch kein passendes hochdeutsches Pendant.

Grüsse derer übermittelt, die einst ihre Heimat auf dem Meer hatten. Auch die schwarze Brücke, über die die Mondmatrosen vom weissen Pferd getragen werden, ist Ausdruck jener Verschränkung. Sie verkörpert den Weg, der durch das Dunkel des gelebten Augenblicks führt. Im Symbol der schwarzen Brücke verdichtet sich das Wesen der Metaphysik, die den Menschen, wie in Kafkas Erzählung *Die Brücke*, bei ihrem Überschreiten in den einsamen Abgrund des Selbst stürzt. Wo Brücken in den Abgrund stürzen, steht Getrenntes wieder Getrenntem gegenüber. Auch hier manifestiert sich die Selbstreferenz als menschliche Zäsur. Wenn die zahnlosen Wölfe vor dem Mond weinen – und ihn nicht etwa «anheulen», wie sie das zum Zwecke der Reviermarkierung und der Jagd tun –, ist diese Trauer über den Verlust der Jagd und des Reviers analog zu derjenigen, die der aufgeklärte Mensch im Antlitz der Agonie der Metaphysik empfindet. Die Freiheit des Menschen, unfrei zu sein, ist damit vorbei. Doch das Einstürzen der Brücke bedeutet nicht etwa den Untergang, sondern die Annahme des Leids in der sehnsüchtigen Antizipation des Selbst. Gerade hierin scheint sich die Bloch'sche revolutionäre Genesis anzukündigen. Damit erklärt sich auch die Figur des fabelhaften Pferds, das über diese schwarze Brücke hinwegreitet: Es ist die Allegorie der Hoffnung, auf deren Rücken die Suchenden und Fragenden zu den Sternen, zur Sonne und zum Mond reiten. Im weissen Pferd drückt sich lichtmetaphorisch auch das Bloch'sche Hellsehen aus, das durch sein prophetisches Wesen eng mit dem der Musik verknüpft ist. Bloch schreibt hierzu:

Daran also unweigerlich hält sich das gedachte Hoffen fest, hebt sich gerade aus dem Jetzt und seinem Dunkel in sich selbst hinein. So erst wirft das Denken des Herzens seinen Lichtschein voraus in das wetterleuchtende Land, das wir alle sind, in dem wir alle treiben, in das wir endlich entscheidend einbrechen, unserer Ankunft, unserem Lösewort entgegenhörend. Hier ist nicht bloss neuer Weg ins alte feste Wirkliche, sondern das Wirkliche selber zeigt sich aufgebrochen, nach dorthin, wo der Fundus intimus endlich in allem Zentrum erscheint; und wie im Märchen und der erloschenen Epopöe geht der Mensch, unendlich viel kräftiger als er selbst, wieder in die unbekannte Welt, in die Abenteuer eines sich bis ans unbekannte Ende ausdehnenden Seelenraums.²⁵

Das weisse Pferd in *Wölf* wird durch seine Allegorie der Hoffnung und des Hellsehens zur Schlüsselfigur der revolutionären Genesis. In der Figur des Wolfes drückt sich das Kant'sche, in der des Pferdes das Bloch'sche Vermächtnis aus. Man muss auf Kant'sche Art und Weise wissen, wo man steht, wenn man auf die Bloch'sche weitergehen will. Mit dem Kant'schen Wissen und dem Bewusstsein des in ihm

²⁵ EB 1, a. a. O., S. 255.

liegenden blinden Flecks der Einsamkeit hebt erst das Hoffen an. Diese Verschränkung drückt sich im Lichtschein der Hoffnung aus, der ins wetterleuchtende Land der Einsamkeit leuchtet. Erst diese beiden sich in der Annäherung an das Selbst herauskristallisierenden Momente machen die Utopie durch ihr gegenseitiges Sich-Konstituieren möglich. Erst das Durchdenken des Mythos und dessen Perforation ermöglichen die strebende Hoffnung, die das Leid denkend anhebt. Das Durchbrechen des Mythos durchbricht die Wirklichkeit. In diesem Riss liegt der von Bloch beschriebene «Fundus intimus» verborgen. Erst durch das Erlöschen der Epopöe kann sich das Heldentum in Form der Hoffnung offenbaren. Ist nicht auch der drittletzte Satz in *Das Prinzip Hoffnung* so zu verstehen? Bloch schreibt dort:

*Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heisst sich an der Wurzel fassen.*²⁶

Im Mythos als manifester Ausdruck latenter Bedürfnisse und Wünsche packt sich der Mensch an seiner Wurzel; aus dem selbstreferentiellen Moment der Selbstbegegnung in demselben wächst der Mensch über sich hinaus. Hier erst, am Ende des Mythos, wird Agitation möglich. Auf den weissen Pferden *bestreiten* die Mondmatrosen ihre Überfahrt «in das letzte Antworten»²⁷, in die Gegenwärtigkeit, in die Kongruenz von Augenblick und Erfahrung, in das unbekannte Land, das zwischen den Sternen, der Sonne und dem Mond liegt. Die Bloch'sche Utopie ist damit das uns Nächste und Fernste zugleich, und wenn es uns gelingt, unser Nächstes, das sich aufgrund des Dunkels im Fernsten befindet, durch die Musik offenzulegen – gleich einer Demaskierung der Marx'schen Charaktermasken –, dann offenbart sich das Fernste als unser Nächstes, in dessen Erkenntnis für Bloch die sozialistische Triebfeder liegt. Drückt sich nicht gerade auch hierin ein ptolemäisches Erbe aus? Als *erkennendes* Subjekt versucht der Bloch'sche Mensch ins Zentrum der Welt zu rücken, indem er sich von den ihn umgebenden Dingen *direkt* affizieren lässt; als *strebendes* Subjekt muss er aber aus seinem Zentrum herausrücken, indem er zu den Sternen, der Sonne und dem Mond reitet. Dieses Aus-Sich-Herauskommen ist der Weg der Perforation der Latenz, des Schattens der Erinnerung und Prophetie, des «indirekte[n] Affiziertsein[s]»²⁸, hinter dem sich das Wir befindet. Deshalb denkt der Bloch'sche Mensch ptolemäisch und strebt kopernikanisch. Er denkt sich strebend aus seinem Zentrum in sein Zentrum hinein. Gerade diesen Schnittpunkt, dieses Spannungsfeld

²⁶ EB 3, a. a. O., S. 1628. Die kursive Hervorhebung stammt von Bloch.

²⁷ EB 1, a. a. O., S. 255.

²⁸ EB 1, a. a. O., S. 252.

zwischen Erkennen und Streben müssen wir innerhalb der Bloch'schen Ästhetik Musik nennen.

Das Oxymoron als tragendes Stilmittel in *Wölf* ist wesentlich ein Resultat jener Disparität zwischen Erkennen-Wollen und Erkennen-Können. In ihm drückt sich der Versuch aus, die in Konventionen gefangene und sich rituell vollziehende Sprache durch fantastisch-komische Bilder und den damit verbundenen Assoziationen zu befreien. Wo die Sprache habituell gerinnt, da bleibt die fließende Kraft des Bildes. Die verwendete *Contradictio in Adjecto* widerspiegelt das Aufblitzen, das Fließen des Klaren im Metaphysischen, des Harmonischen im Kakophonischen, des Heimlichen im Unheimlichen, der Sehnsucht im Leid, des Apeirons im Endlichen, *der Hoffnung im selbstreferentiellen Zweifel des Menschen*. In ihr formuliert und vollzieht die Figur des Mondmatrosen ihre Genese, ihr Schreiten in ihren inneren Spiegel. Als Figur verkörpert sie das Bestreben, das Ding an sich als Willen zu unserem Gesicht und Gesicht unseres Willens in der Selbstbegegnung offenzulegen. Indem es sie auf die unbekanntes Weiten des Meeres treibt, weil sie in ihnen ein erstes Aufblitzen der Parabel, der Allusion ihres Selbst verspürt, vermischen sich auf dieser Reise Leid und Sehnsucht zu einem Amalgam eines identischen Willens, in dessen Form sich das heimatliche Selbst als Ding an sich offenbart. Bloch schreibt:

Der gute Wille hat so keine Grenze und der wahre Gedanke ruft das eine, einzige Zauberwort, das wir suchen, auf dessen Ertönen alle Kreatur den Schleier abwirft, mit dessen Zuckung sich die gottesträgerische Seele ihren Traum, den Traum der Ahnung aufschliesst, als welcher zuletzt die Wahrheit der ganzen Welt sein wird. Darum zum Ende: wir selber schreiten, indem wir das Leid und die Sehnsucht denken, in unseren inneren Spiegel hinein.²⁹

Im Mythos hat der Mensch sich selbst angeblickt und sich verändert. Der zweite Vers der ersten Strophe, in welchem der Mondmatrose noch ein Zuhause hatte, löst sich im finalen Refrain, in dem das Zuhause dem sich ausdehnenden Seelenraum der Heimat weicht, auf. In *Wölf* kreuzen sich die Blicke der suchenden Fragenden, denen die Musik als *Deixis* orakelhaft den Weg weist. Weil Stiller Has den Mythos denkt und *in ihm* mit ihm bricht, erwächst aus dem Hiatus der Baum des Morgen im Heute, dessen Äste hoffnungsvoll hinauf in den heimatlichen Äther des Selbst ragen. *Incipit vita nova*.

²⁹ EB 1, a. a. O., S. 344.

Literaturverzeichnis

- Bloch, Ernst. (1964). *Geist der Utopie* (2. Aufl.).
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Bloch, Ernst. (1973). *Das Prinzip Hoffnung III*.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Bloch, Ernst. (1964). *Tübinger Einleitung in die Philosophie I* (2. Aufl.).
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Goethe, Johann Wolfgang von. (1998). *Dichtung und Wahrheit*.
Insel Verlag, Frankfurt am Main.
- Heidegger, Martin. (2007). *Gedachtes*.
Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main.
- Henke, Matthias. (2016). *[Ton]Spurensuche – Ernst Bloch und die Musik*.
Universitätsverlag Siegen, Siegen.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Abenteuer in der Silvesternacht*.
Weltbild Bücherdienst, Stuttgart.
- Kant, Immanuel. (1977). *Kritik der reinen Vernunft I*.
Buchclub Ex Libris, Zürich.

Quellenverzeichnis

- Songtext Wölf – Stiller Has*. Letzter Zugriff: 16.08.23.
<https://www.lyrix.at/t/stiller-has-wolf-144>.
- Tonträger Stiller Has*. Letzter Zugriff: 14.08.23.
<https://www.stillerhas.ch/index.php/tontraeger>.
- 2010er-Hits*. Letzter Zugriff: 07.08.23.
<https://popkultur.de/2010er-hits/>.