
Christina Ujma

ERNST BLOCH UND DIE MODERNE Ästhetik ohne Vorschein

Ernst Bloch wurde erst gegen Ende seines langen Lebens wieder zum wirklich prominenten und einflussreichen Denker. Als eine der geistigen Instanzen der achtundsechziger Generation hat er das intellektuelle Leben der Bundesrepublik nachhaltig beeinflusst. Auch wenn orthodoxe Marxisten nach seinem Weggang aus der DDR auf Bloch nicht gut zu sprechen waren und ihm gerne den Marxismus streitig machten, haben seine Persönlichkeit und das *Prinzip Hoffnung* breite Wirkung entfaltet. Wortgewaltig und gedankenschwer schaffte er es, als greiser Professor in Tübingen, die akademische Jugend in Bann zu schlagen. Diese Faszination hat lange nachgewirkt und die Rezeption seines Werkes nachhaltig beeinflusst. Nur die Toten und die Verschollenen bleiben jung und deshalb ist unser Bild Blochs das eines alten Mannes, eines Propheten des Totalitarismus oder der Hoffnung, je nach politischer Sichtweise. Der phänomenale Erfolg des alten Philosophen hat allerdings auch seine Schattenseiten, denn er verstellt den Blick auf den frühen und mittleren Bloch. Der Denker dieser Jahre ist zum verschollenen Autor geworden, dessen Schriften noch auf Wiederentdeckung warten, was einfacher geworden ist, seitdem das Bloch-Archiv eine zuverlässige Biographie herausgegeben hat und sich der Suhrkamp Verlag endlich dazu entschließen konnte, Blochs zahlreiche Essays und Artikel, die er in den Jahren der Weimarer Republik für die *Frankfurter Zeitung* schrieb, im Original herauszugeben.¹ Zum Bloch der zwanziger und dreißiger Jahre gehören natürlich auch seine Essays für die *Weltbühne*, die schönen musiktheoretischen Arbeiten aus dem *Anbruch* und verstreute Publikationen, aber das ist eine Aufgabe für zukünftige Editoren. Der Bloch der Weimarer Republik war natürlich der Autor des erfolgreichen Werks *Geist der Utopie*, das anders als der Titel nahelegt, keine Utopie darstellt, sondern eher eine Philosophie des Expressionismus und des Umsturzes. Nach dem Abflauen von Expressionismus und Revolutionen hatte Bloch von großen philosophischen Würfeln erst einmal genug; er wurde zum Essayisten, der zwar mit philosophischem Hintergrund ausgestattet, breite publizistische Aktivitäten entfaltete, für den jedoch die Künste, besonders auch die der Moderne und der Bereich der Kultur im Vordergrund standen. Im Laufe der Weimarer Republik kamen das Interesse an der Zivilgesellschaft, eine marxistische Neigung und der fortdauernde Einfluss von quasireligiösen Erlösungsgedanken hinzu, die wiederum Blochs Wahrnehmung der Moderne strukturierten, um nicht zu sagen konstituierten. Weder die Ästhetik des Vorscheins, noch Vorarbeiten zum *Prinzip Hoffnung* finden sich in den Essays der Weimarer Republik, sondern intellektuelle Vermessungen der eigenen Gegenwart.

1 E. Bloch, *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die Frankfurter Zeitung 1916-1934*, hrsg. von R. Becker, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007; vgl. E. Bloch, *Eine Bildmonographie*, hrsg. vom Ernst-Bloch-Zentrum, bearbeitet von K. Weigand, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2007.

Dass diese Arbeiten aus dem Blickfeld geraten sind, liegt auch an Bloch selbst; ihm ist das Kunststück gelungen, Autor seines eigenen Lebens zu werden, er konnte über seine Schüler den Gang seiner Rezeption bestimmen, was lange funktionierte. Er hat nicht nur versucht, die Interpretation seiner Essays aus den zwanziger und dreißiger Jahren zu begründen, sondern hat Texteingriffe vorgenommen, die in bestimmter Hinsicht, so paradox das klingt, als Textmanipulationen bezeichnet werden können. Seine Editions politik war nach Kräften bemüht, die Arbeiten der Zwischenkriegszeit nach dem Stand der frühen Sechziger Jahre in politisch korrekte zu verwandeln.

Der Bloch, der dem Leser in den Originalfassungen entgegentritt, ist ein moderner Essayist, dessen Arbeiten sich neben denen der berühmten linken Essayisten der Weimarer Republik wie Walter Benjamin oder Siegfried Kracauer durchaus sehen lassen können. Sie bewegen sich auf philosophisch unwägbarer Gelände, sind im Grenzgebiet von Kunst bzw. Literatur, Politik und Philosophie angesiedelt, mit dem Philosophen traditionell genauso wenig anfangen können, wie mit der Form des Essays, die sich im Grenzgebiet von Kunst und Wissenschaft bewegt. Als Grenzgänger inszeniert er sich in diesen Aufsätzen bewusst, die *Erfahrung der Grenze* heißt ein programmatischer Aufsatz jener Jahre,² in dem er emphatisch den Willen zur Fremde proklamiert. Fremdheitserfahrungen und deren Erkenntnisträchtigkeit, die vor allem im Kultur- und Perspektivwechsel besteht, spielen insgesamt eine wichtige Rolle.³ Dabei ist immer wieder Italien das Land, in das die Essays zurückkehren,⁴ im Aufsatz *Traum von einer Sache* führt er angesichts des deutschen Italienbildes aus, wie wenig Imago und Realität miteinander zu tun haben:

[...] auch dann ist das Bild vom Tempel in Paestum an ihm selber nicht mitgerahmt, das im Zimmer des Gymnasialdirektors hing, andere Antike als der Schulmeister, [...] reine Ideen-Antike, dem echten Tempel nicht so fremd wie Tannhäusers Auen dem Mittelmeer. Doch der originale Tempel ist auch im Vergleich zum orientiertesten Vor=bild anders, Neapel ist anders als die Bilder, Beschreibungen, daraus doch die Vor=bilder stammen. Rom hat keine Ähnlichkeit mit sich selbst, es braucht Tage, oft Wochen, bis die Befremdung durch Imago überwunden ist, das "wirkliche" Neapel, Rom erscheint.⁵

Am Ende allerdings proklamiert er, dass die unsanfte Landung auf dem Boden der Tatsachen die Träume nicht unbedingt beschädigen muss, sie wandern nur weiter und bleiben, wie schon Marx gesagt hat, Sprengstoff.

Es ist der gänzlich unbekümmerte, ja abenteuerliche Gestus, der diese Essays auszeichnet, vom klassizistischen Italienbild der Goethe-Winckelmanntradition zu Marx und der systemsprengenden Kraft der Träume braucht er nur ein paar Sätze. Respektlos nähert sich Bloch immer wieder der Fremde und entdeckt den Orient in den Alpen und Worpsswede in der venezianischen Lagune. Die magischen Züge, die Blochs Reiseessayistik der zwanziger und

2 E. Bloch, *Erfahrung der Grenze*, in „Frankfurter Zeitung“, 30. April 1930.

3 Vgl. Christina Ujma, *Der Wille zur Fremde, Ernst Bloch als Reiseschriftsteller*, in *Ernst Bloch als Schriftsteller*, „Jahrbuch der Ernst Bloch Gesellschaft“, 1994, S. 92-106

4 Vgl. Christina Ujma, *Italien - ein Traum, Auch Bloch war in Arkadien*, in „Bloch-Almanach“, 1991, Bd. 11, S. 121-136.

5 E. Bloch, *Traum von einer Sache*, in „Frankfurter Zeitung“, 9. August 1929, verändert in ders., *Philosophische Aufsätze*, in *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959-1977, Bd. X, S. 163-168.

dreißiger Jahre prägen, die Fähigkeit, über eine Assoziationskette Landschaften, Städte und Bauwerke zu Bollwerken der barocken oder romantischen Tradition werden zu lassen, geben seinem Schreiben eine räumlich-plastische Dimension, die das Spätwerk vermissen lässt.

Ein schönes Beispiel hierfür ist das Essay *Herbst, Heide und Sezession* von 1932.⁶ Hier verteidigt er den Jugendstil, die damals vorletzte Avantgarde, gegen ihre Verächter von Rechts und Links. Der Jugendstil, dessen ornamentale Kunst seiner Ansicht nach ihren Ursprung in der Sumpf- und Heidelandschaft (z.B. Worpswede) Norddeutschlands hatte, trüge aber auch südliches Flair in der melancholischen Anarchie der dort entstandenen Landschaftsbilder. Gegen die Linke gewandt, hebt er hervor, es handele sich dabei nicht so sehr um spätbürgerliche Dekadenz als um den Ausbruch aus der bürgerlichen Welt und den Aufbruch in die Moderne. Dabei geht es nicht nur um die Kunst, sondern mindestens genau so stark um ein Lebensgefühl, um die subkulturellen Sumpfbüthen wie Nacktkultur und Lebensreform, Literaturcafé und Anarchistenkneipe.

Nicht nur in diesem Essay schrieb Bloch gegen die Moden seiner Zeit und gegen den Strom. Abgrenzung, Dialog und Streit haben in jenen Jahren eine wichtige Bedeutung. Streit suchte er vor allem mit der Neuen Sachlichkeit, einer als technokratisch empfundenen Kunstrichtung, die für Bloch das Wichtigste, das Sinnliche und Vitale ausgrenzte und statt der Blauen Blume den Kaktus als Symbol führe; andererseits mit einer marxistischen Kunsttheorie, die auch auf eben diese Bereiche verzichtete, schlimmer noch, die den Epochenbruch zur Moderne rückgängig machen wollte.

Bezugspunkt vieler Blochscher Essays ist die Begegnung mit der modernen Kunst, die – so sagt Bloch selber – seine Gedankenwelt, seine Philosophie verändert hat. Die Revolution in der Kunst hält er für modellbildend, bereits 1923, in der Rezension von Georg Lukács' *Geschichte und Klassenbewußtsein*, schreibt er:

Der eigentliche Untergang liegt grundsätzlich bereits hinter uns; die Epigonen, Materialisten, Alexandriner der sechziger, der achtziger Jahre haben ihre Toten begraben. So gewaltig ist der Riß zwischen Leibl und Chagall, Wagner und Schönberg, Keller und Döblin, wie vielleicht noch niemals einer war innerhalb der ‚Kultur‘ der Neuzeit, ja innerhalb des kulturellen Gesamtkomplexes von Athen bis zum Klassizismus; das höchst ästhetische Mittelalter nicht ausgenommen. Ganz gleich wie man dies neu gekommene bereits einschätzt: Chagall, Schönberg, Döblin und andere sind fühlbar nicht von der Art des Alten, sind nicht Niedergang, Abendrot, Auflösung eines vordem Geformten, enthalten vielmehr noch nie dagewesene Elemente in ihrem Werk. Ein großer Kairos lebte in dieser Zeit neuer Frühe, letzten Beginns, der Primitive auf höchster Stufe näher als den schönen Kompromissen der ‚Kultur‘.⁷

Die expressionistische Kunst, besonders die des Blauen Reiter, strukturiert auch seine weitergehende Wahrnehmung der Moderne, moderne Kunst hat expressiv, rauschhaft und ornamental zu sein. Dokument der Begegnung mit dem Expressionismus ist nicht nur *Geist der Utopie* und *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, sondern auch seine andauernde Weigerung mit dem Strom zu schwimmen, sich auf die dem Expressionismus nachfolgenden modernistischen Kunstformen einzulassen. Besonders den Geist der *neuen Sachlichkeit* analysiert er in diesem Zusammenhang als einen Versuch, den technischen Fortschritt zu umarmen, eine Haltung, die die unter Vorkriegsintellektuellen verbreitete Technikfeindschaft ablöste. 700

6 E. Bloch, *Herbst, Heide und Sezession*, in „Frankfurter Zeitung“, 21. September 1932

7 E. Bloch, *Aktualität und Utopie*, in ders., *Philosophische Aufsätze*, a.a.O., Bd. X, S. 600.

Intellektuelle beten einen Öltank an, so ironisierte Brecht diese Haltung und auch Bloch kritisierte die Technikbegeisterung als Mystifizierung gesellschaftlicher Rationalisierungsprozesse.

Die glatten polierten Oberflächen der neuen Sachlichkeit wie Lukács' Versuch die Doktrin des Sozialistischen Realismus philosophisch durch einen neohegelianischen Totalitätsbegriff zu untermauern, gilt Bloch als Flucht vor der Wirklichkeit. Die Welt des 20. Jahrhunderts läßt sich nicht mehr in idealistischen Kategorien denken – und als solche gilt ihm das Totalitätskonzept –, auch nicht in denen der Lukácsschen Version. Die Kunst darf den Einsturz des geschlossenen Weltbildes nicht ignorieren, dieser ist vielmehr ihr Material und unerhörte Möglichkeit zugleich. Die Wahrheit liegt eben deshalb für ihn nicht mehr im Ganzen, die Kunst ist auch kein Ort mehr, an dem die verlorene Einheit durch organische Formen wiederherstellbar wäre, im Gegenteil, ihr kommt die Aufgabe zu, die Gebrochenheit fruchtbar zu machen. Ästhetisch gibt es für Bloch jedoch keinen anderen Weg, als sich auf den Hohlraum, die eingestürzten Altbauten einzulassen, deshalb auch das Plädoyer für Fragment und Montage.

Bei seiner Suche nach zukunftsfruchtigen Ideen hat sich Bloch gelegentlich auch in Feindesland begeben, so z.B. finden sich in einigen Essays Spuren von Existenz- und Lebensphilosophie, im Aufsatz *Angst des Ingenieurs* sogar sehr explizite Anleihen, abschließend heißt es in letzterem: *Erst im derart existenzbezogenen Neubau des Sterns Erde könnte man endlich beginnen, ohne Angst zu Hause zu sein.*⁸

Eine Sonderrolle spielt sicherlich der Aufsatz *Viele Kammer im Welthaus* von 1929, der sich mit den *Falltüren in der Welt, (den) Orten an denen die gewohnte Wirklichkeit ihren Boden verliert* beschäftigt. Sein Thema sind all die Dinge, die die gewohnte Ordnung unterbrechen. Es geht um die Mysterien des Anfangs und um die Unfähigkeit der Philosophie und der Ratio, angesichts der Geheimnisse der Existenz und des Numinosen. Er fordert

*Ein(en) Katalog des Ausgelassenen, jener Inhalte, die im männlichen, bürgerlichen, kirchlichen Begriffssystem keinen Platz haben.*⁹

Die Fülle des Disparaten und des Besonderen, so postuliert Bloch, sei nicht mehr unter einem Begriff des Allgemeinen subsumierbar, nicht mehr hierarchisierbar und tendenziell systemsprengend. In der Nachfolge Bachofens steht das Weibliche in diesem und in anderen Aufsätzen der Zeit für das Vitale und fruchtbar Ungeordnete, das Männliche dagegen für System und Starrheit. Angesichts des antisystematischen Impulses und des trunken-ekstatischen Sprachduktus, der diesen Aufsatz charakterisiert, ist die gelegentlich von der Forschung geäußerte These, dass Bloch ab 1923 spätestens aber in den späten Zwanzigern zum Marxisten wird, kaum aufrechtzuerhalten. Im Gegenteil sind die Forderungen, die er in diesem 1929 erschienen Aufsatz an die Philosophie stellt, seine Betonung des Dionysischen, Subjektiven und Lebensweltlichen, von den herkömmlichen Schulen des Marxismus oder der Dialektik sehr weit entfernt, was vor allem in dem recht atemberaubenden Schluss deutlich wird:

Wie dunkel erst der Kern der Natur, Menschen im Herzen. Der Bewegter des Menschengeschicks ist unbekannt, sogar noch der Bewegter des Hungers und der Oekonomie, wie sehr erst das Subjekt der

8 E. Bloch, *Erst im derart existenzbezogenen Neubau des Sterns Erde könnte man endlich beginnen, ohne Angst zu Hause zu sein*, in „Frankfurter Zeitung“, 29. März 1928.

9 E. Bloch, *Viele Kammern im Welthaus*, in „Frankfurter Zeitung“, 15. Februar 1929, kursiv im Original.

„Kultur“, all der Täuschungen, auch Glanzbilder eines wechselnd adäquaten Bewußtseins, in dem das Echte verborgen ist. Im Kleinen, Winzigen geht oft noch am genauesten das Herz des Existierens auf; das hat schon an der Art, wie diese Pfeife da liegen mag, die Instanz seines Schlags: doch nur ein großes *Staunen*, wenn auch das letzte und höchste faßt sich daran. Völlig im Nebel, noch ohne Lampe des Begriffs, ist das Subjekt des Existierens überhaupt. Der Weltodysseus ist nicht nur der Philosophie, sondern damit sich selber unbekannt, heißt noch Niemand oder Subjekt ohne Gesicht, Tendenz ohne gestellte Materie; sein Ithaka liegt unter dem Horizont.¹⁰

In *Geist der Utopie* hat Bloch jedoch durchaus Fragestellungen der Heideggerschen Existenzphilosophie vorweggenommen, aber dies taten auch andere, die Lebensphilosophen oder z.B. Franz Rosenzweig. Die Diskussion existenzphilosophischer Ideen in den Essays ist durchaus unter dem Eindruck von Heideggers *Sein und Zeit* erfolgt, scheint mir aber mehr ein Rückgriff auf das eigene Frühwerk zu sein, dessen Fragestellungen durch Heidegger wieder an Aktualität gewannen, als eine substantielle Anleihe.

Insgesamt ist das Werk jener Jahre sowieso durch den Versuch geprägt, alte Denkbarrieren zu überwinden und bisher Gegensätzliches zusammenzudenken. In der Auseinandersetzung mit der Neuen Sachlichkeit belebt Bloch Argumentationsmuster des Architekturstreits der Jahrhundertwende, Loos und Worringer wieder, er stellt Griechenland gegen den Orient, das Ornament und die Woge gegen die kristallinisch harte Zweckform. Aber statt die Gegensätze festzuschreiben, schlägt er besonders in dem Essay *Strassburger Münster* Synthesen vor.¹¹ Diese Synthesevorschläge zwischen den Polen Rausch und Nüchternheit, sachlicher und expressiver Kunst, Gotik und Bauhaus, zwischen Rationalismus und Mystik, Marxismus und Lebensphilosophie sind es, die Blochs Denken der späten zwanziger Jahre bestimmen.

Blochs Konstruktion der Moderne aus unaufhörlichen Synthetisierungsversuchen ihrer oft gegenläufigen Grundmotive,¹² ist zugleich auch eine Rekonstruktion der Moderne als geschichtlich schon vorhandene Erfahrung von Grenzüberschreitung und Rebellion. Dies kontrastiert nur scheinbar mit der Logik des totalen Bruchs mit dem Vorhergegangenen, die nicht nur für Bloch die Logik der Moderne war – es ist ein Paradox, das er mit den Programmatikern der avantgardistischen Moderne gemein hat. Blochs Fixierung auf diese paradoxe Konstellation, den Bruch sowie die Wiederaufnahme und Aktualisierung unterirdisch verborgener und verschütteter Traditionslinien machen eine eigentümliche, fast esoterische Produktivität der Blochschen Essayistik aus.

Weil sich Blochs Arbeiten in den späten Zwanzigern und frühen Dreißigern so entschieden auf die Kultur und den Zeitgeist der Weimarer Republik beziehen, waren ihm 1933 nicht nur die Publikationsmöglichkeiten weitgehend abhanden gekommen, sondern auch die Gegenstände. Die Einsicht, dass die Kultur der Weimarer Republik, mit der er sich so gern kritisch auseinandersetzte, endgültig dahin war, die dämmerte ihm erst irgendwann 1935 oder später. Die Neuorientierung auf krisenfestere philosophie- und geistesgeschichtliche Themen hinterlässt das Werk jener Jahre im wahrsten Sinne abgetrennt, dessen Fäden teilweise verbindungslos blieben oder mühsam mit dem Alterswerk verknötet wurden.

10 E. Bloch, *Viele Kammern im Welthaus*, a.a.O.

11 E. Bloch, *Strassburger Münster*, in „Die Neue Rundschau“, 1928, Bd. II, S. 450-455. Dieser Aufsatz findet sich in veränderter Form auch in ders., *Literarische Aufsätze*, in *Gesamtausgabe*, a.a.O., Band IX.

12 Vgl. Christina Ujma, *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus, Erörterungen mit Berücksichtigung von Lukács und Benjamin*, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, Stuttgart 1995.

S *pazio aperto*

Sein letztes Essay für die *Frankfurter Zeitung*, das im Mai 1934 erschien, als Bloch schon seit mehr als einem Jahr im Exil lebte, handelt ausgerechnet über Schelling, der Hegel und Hölderlin, die Gefährten seiner Jugend und seinen frühen Ruhm mehrfach überlebte und dessen biedermeierlich-religiöses Alterswerk wenig vom kühnen vorwärtsstürmenden Geist ahnen ließ, der einst das *System des transzendentalen Idealismus* auszeichnete, obwohl Bloch auch versucht, die Kontinuitäten zu betonen. Was Bloch aber als einheitsstiftendes Moment des Schellingschen Werkes herausarbeitet, wäre auch eine adäquate Beschreibung der Gemeinsamkeiten zwischen seinem eigenen Früh- und Spätwerk:

Und der eigentümliche Phantasieton ist geblieben, der über Schellings gesamten Denken liegt; diese dunkle Anmut, dieses Rokoko des Ungefühten, dieser mannigfache Quellsprung mit wechselnder Bohrung und irrende, ahnende Wachstumsnähe noch in der Konstruktion.¹³

13 E. Bloch, *Am Grabmal Schellings*, in E. Bloch, *Der unbemerkte Augenblick. Feuilletons für die Frankfurter Zeitung 1916-1934*, a.a.O., S. 364.