

DIE UTOPISCHEN ORTE DER MUSIK

Abstract

At the heart of *The Spirit of Utopia*, Bloch places a *Philosophy of Music*, which is at odds with Schopenhauer's take on music construed as the aesthetic essence of a meaningless mechanical world. According to Bloch, music fosters us to go beyond both music itself and our actual condition, leading towards a proper place for music, which still does not exist. Thanks to music, humanity can purely and profoundly listen to its Self. Getting back to the original meaning of the term "U-topia," the paper argues that, in resonance with the ancient European project on music and its educational power for the soul, Bloch learns from the great and famous musical works a question on the profound sense of music, which is still full of mystery, and that he draws on the inexhaustible abundance of these expressions of the Spirit in order to develop a tension towards an "utopian spirit" of music, in which emotions and feelings hold a special role.

Keywords: Ernst Bloch; Geist der Utopie; Philosophy of Music; Schopenhauer

I.

Eine *Philosophie der Musik* bildet den Kern von Ernst Blochs Werk *Geist der Utopie*, das vor hundert Jahren erschienen ist. Darin setzt er sich zumal der Auffassung Arthur Schopenhauers¹ entgegen, demzufolge Musik das ästhetische Wesen eines letztlich sinnlosen Weltgetriebes ausdrücke². Schopenhauer begehre gar nicht, höher zu gelangen; er genieße nur und sei am Ziel³. Die höchste ästhetische Erhebung über die Welt stürze jedoch so den Menschen gerade ins Zentrum einer Welt zurück, die nichts anderes sei als die ewige Wiederholung eines verschlingenden und zeugenden Todes- und Geburtenstromes⁴. Dem entgegen gelte es, so Bloch, das wahre *Apeironhafte* der Musik zu erfahren⁵. Treibe doch Musik, in ihrem Unterwegssein, über sich selbst und über den Zustand gegenwärtiger Welt hinaus, *dorthin*, wo ein ihr eigener Ort *noch nicht* sei, wo ihr wahrhaft gelungener Ort noch ausstehe. Dem Menschen stehe daher noch bevor, in der Musik sich selbst rein und tief entgegenzuhören. Das nur umherschweifende Hören sei vielmehr auf sich selber zu richten, um die Seele zu fassen⁶.

Trotz seiner betonten Zuwendung zu einer noch offenen Zukunft, so scheint mir, reichen sich Blochs Gedanken dem überlieferten großen Musikprojekt der europäischen Antike ein, nämlich dem Traum seit Platon und Aristoteles, durch Musik die Seele selbst nicht nur in ihren Gefühlen und Emotionen, sondern auch sittlich bilden und umbilden zu können. Und es ist ja wiederum eine solcherart gebildete Seele, welche die großen

1 Vgl. A. SCHOPENHAUER, *Zur Metaphysik der Musik*, in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in Id., *Sämtliche Werke*, Hrsg. J. Frauenstädt, Brockhaus, Leipzig 1891, Bd. II, Kap. 39.

2 E. BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt 1959-1977, Bd. 3.

3 Ebd., S. 194.

4 S. 197.

5 S. 188.

6 S. 197.

Werke der Musik hervorbringe und gestalte⁷. Das „Grundgeheimnis“ der Musik aber zeige sich darüber hinaus in der Weise, dass sie immer auch zugleich *noch nicht* ist, daß sie und die sie hervorbringende und vernehmende Seele sich zugleich als künftige erst herausbilden. Große Musik setzt uns derart einer selbst noch geheimnisvollen Frage nach ihrem Sinn aus. Bloch meint damit natürlich nicht, dass den großen Musikwerken der Geschichte etwas fehle. Sie erscheinen vielmehr durchaus als in sich vollendet. Worin aber könnte der Sinn solcher musikalischeren Ankunft in der Vollendung liegen? Und wie kann solche Vollendung zugleich Vorwegnahme einer noch umfassenderen Vollkommenheit sein, ohne in Bezug auf diese selbst nur mangelhaft zu scheinen? Jedenfalls scheinen die großen Musikwerke keine Genüge zu finden an ihrer unauslotbaren Fülle. Wie aber ließe sich überhaupt so etwas wie ein ‚utopischer Geist‘ der Musik verstehen?

Was auch immer Bloch über die Kompositionen eines Johann Sebastian Bach, des „reinen Melodiebildners“⁸, sagt; über die Werke Beethovens, einer Musik des Sehns, Rufens, Glaubens, dessen Subjekt „noch nirgends in der Welt vorgebildet“ sei⁹; über die Musik Richard Wagners, die trotz mancher Züge rauschhafter Selbstvernichtung doch für ein utopisches Bayreuth geschrieben sei¹⁰, nämlich als die Verkündung einer Erfüllung und als eine über alle Worte hinaus beginnende Lösung unserer geheimen Natur¹¹; sowie über die Werke eines Gustav Mahlers, die „für eine andere Gesellschaft vorausgeschaffen“ scheinen¹², oder über die Anton Bruckners, die „wieder Gesang in die Welt gebracht haben“¹³: stets sei erforderlich, diese Werke anders zu hören und zumal der bloßen Unterhaltung und Zerstreung nach Feierabend zu entreißen. Denn nichts werde gegeben, wenn man bei deren Hören bloß bequem erleichtert mitschwinge¹⁴. So lasse sich das Äußerste sagen: »Es hebt sich über allen Masken und abgelaufenen Kulturen das Eine, das stets Gesuchte, die eine Ahnung, das eine Gewissen, das eine Heil«¹⁵. Das Wesen der Musik aber hülle sich noch eschatologisch in ein geheimnisvolles Dunkel.

II.

Ernst Bloch hatte *Geist der Utopie* während des Ersten Weltkrieges geschrieben und zwar auf der Flucht vor kaiserlichen Häschern, die ihn zum Kriegsdienst zwingen wollten. 1918 wurde das Werk veröffentlicht. Ein völlig lichtloser Krieg war aus, so bemerkte er in seinem Vorwort, leere, grausige Erinnerung stand in der Luft, doch kaum öffneten sich etwas die Türen der Revolution, waren sie auch schon wieder verschlossen, während zugleich die Universitäten zu wahren Gräberstätten des Geistes verka-

7 Vgl. PLATON, *Politeia* V. 389 d-e, in *Sämtliche Werke*, Übers. Fr. Schleiermacher, Hrsg. E. Grassi, Rowohlt, Hamburg 1958, Bd. 3; und ARISTOTELES, *Politik*, in *Philosophische Schriften*, Übers. E. Rolfes, Meiner, Hamburg 1995, Bd. 4., Buch 8

8 BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, zit., S. 127.

9 Ebd., S. 87.

10 Ebd., S. 58 und S. 104.

11 Ebd., S. 177.

12 Ebd., S. 48.

13 Ebd., S. 93.

14 Ebd., S. 146.

15 Ebd., S. 13.

men¹⁶. Angesichts universitärer Geistlosigkeit stellt sich also die Frage nicht allein nach dem ‚Geist der Utopie‘, sondern zugleich auch nach einer „*Utopie des Geistes*“. In der geistlosen, sich selbst verwaltenden Flachheit, welche die darunter liegende Düsternis verbirgt, wird ein selbst noch gar nicht bestehender Geist beschworen, wie er aus den großen Werken der Musik schon rätselhaft hervorzuklingen scheint. Und dieser noch nicht erschienene Geist der Musik kann niemals als bloßer „Überbau“ über die herrschenden materiellen Verhältnisse zu verstehen sein, wie die Vertreter eines vulgarisierten „Historischen Materialismus“ meinen. In seiner „Ungleichzeitigkeit“ zu eben diesen ökonomischen Verhältnissen, entzieht sich der Geist der Musik der Doktrin eines kausal verlaufenden Fortschritts.

Da gibt es keine „feudalistischen“ Werke eines Claudio Monteverdi, keine nur „absolutistisch“ geprägte Musik eines Johann Sebastian Bach, keine Werke Ludwig van Beethovens, die sich allein von der bürgerlichen Revolution her bestimmen ließen, keine Werke eines Richard Wagners oder Anton Bruckners oder Gustav Mahlers oder gar Arnold Schönbergs, die nur als Überbau-Effekte von Befreiungskämpfen der Arbeiterschaft und ihrer Kontrahenten zu begreifen wären. Die großen Werke der Musik stehen vielmehr seltsam schief zu allen zeitgenössischen Herrschaftsformen; weder gehen sie in ihnen auf, noch erschöpfen sie sich darin, deren Instrumente oder Waffen gegen sie zu sein. Etwas und zwar etwas Wesentliches scheint sie hinauszutreiben über ihre Gebundenheit an die geschichtlichen Epochen, in der sie entstanden sind. – Was aber könnte an ihnen „utopisch“ genannt werden? Scheinen nicht die tiefere Hörerlebnisse, welche die großen musikalischen Werke zu begleiten und unsere Gemütsbewegungen, Gefühle, Begeisterungen oder Beruhigungen zu wecken vermögen, durch und durch gegenwärtig und erfüllend, gerade im Gegensatz zu allen Spuren und Zeichen, sofern sie auf etwas „Fernes“, auf etwas Vergangenes oder Künftiges verweisen? Und doch setzen sie uns zugleich ihrer eigenen Rätselhaftigkeit aus, ihren noch undeutbar scheinenden Geheimnissen.

Denken wir allerdings an die omnipräsent und global gewordene Herrschaft des eintönigen Gehämmers der Schlager und des Schmalzes der Schnulzen, der jede Artikuliertheit zur Auflösung bringt; dann wird ersichtlich, in welchem Ausmaße eine differenzierte, leibhaftig musikalische Rhythmik und Melodik, die Rätselhaftes zu wecken versteht, weitgehend vom „unterhaltssamen Spaß“ verdrängt wurde, durch den nichts mehr zu erschüttern ist, so daß heute nur noch eine verschwindend kleine, einsame Hörerschaft den Spuren vergangener und zumal zeitgenössischer großer Musikwerke zu folgen vermag¹⁷.

III.

Sieht man einmal von den Worten der Lieder, Oratorien, Opern ab und auch von den beliebigen bildhaften Assoziationen beim Hören, dann lässt sich leicht bemerken, dass klingende Musik von ihr selbst her nichts gegenständlich abbildet, weder etwas wahr-

16 Ebd., „Absicht“, S. 11. Der Zusatz (S. 12) »Daß nur die marxistische Republik in Rußland ungebeugt stehe, während unsere Sehnsüchte uneingelöst‘ blieben« diese Auffassung scheint anzudeuten, wie fern ihm zwischen 1918 und 1923 dieses Rußland erschienen sein muß.

17 Vgl. dazu: TH. W. ADORNO, *Philosophie der Neuen Musik*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1962.

nehmbar Gegenwärtiges noch etwas erinnerbar Vergangenes oder erwartbar Künftiges. Sie scheint also auch gar nicht auf etwas noch Ausstehendes, das zu verwirklichen wäre, verweisen zu können. Wie aber sollte dann reine, von der Gesangsstimme emanzipierte Instrumentalmusik ‚utopisch‘ genannt werden können? In welchem Sinne könnte sie überhaupt mit einem Ort, der noch nicht ist, dem *u-topos*, in Verbindung gebracht werden?

Die Gegenstände, die in den Werken der bildenden und poetischen Künste dar- und vorgestellt werden, können natürlich auch künftig Mögliches oder Wünschbares in einem ‚Vor-schein‘ präsentieren, wie Bloch es später nennen wird, also paradox in einem Abbild – nicht etwa eines ‚Vor- oder Urbildes‘, das schon zuvor vorhanden ist, sondern in einem ‚Abbild‘ oder besser ‚Entwurf‘ einer noch gar nicht bestehenden Realität. In solchen Fällen projiziert sich etwas Künftiges gleichsam auf unsere Wunschbilder ‚zurück‘, um etwas Erhoffbares in ihnen zum Vor-Schein zu bringen. Musik dagegen scheint, der verbreiteten Meinung nach, nur in der Gegenwart, nämlich in ihrer aktuellen Aufführung, wirklich zu existieren, und als physikalische Erscheinung auch die Ursache von leibhaftigen psychischen Auswirkungen sein zu können: sie *bewegt uns*, rührt, erschüttert, besänftigt uns auf mannigfache Weise, stellt uns aber nichts vor. Denn bei den Vorstellungen der durch Musik erweckten und veränderten eigenen seelischen Zustände handelt es sich nicht um gegenständliche Bestimmungen dieser Musik selbst, sondern nur um Reflexionen auf die eigenen psychischen Zustände und deren Abwandlungen, sofern sie von Musik veranlaßt werden. Oder sollten sich die musikalischen Gestalten in den Gefühlen, die sie wecken, widerspiegeln? Doch was hätten sie in dem Fall mit ‚Utopien‘ zu tun? – Versuchen wir zunächst, die Bedeutungen des Wortes ‚Utopie‘ zu klären.

IV.

Der altrömische Architekt Vitruvius hatte in seinen Architekturbüchern unter ‚*topia*‘ die Gartenanlagen seiner Zeit sowie deren bildliche Darstellungen zumal in Form von Wandgemälden verstanden¹⁸. Cicero erweiterte und übertrug diesen Begriff auf die Natur überhaupt in ihrer göttlichen Vollkommenheit und Freundlichkeit¹⁹. Von daher konnte man erwarten, daß die Verneinung im Wort ‚*u-topia*‘ nicht nur formal das *Nicht-sein* eines bestimmten Ortes ausspricht, wie im griechischen ‚*oy-topos*‘, sondern dass sie zudem eine Verwerfung ausdrückt: *utopia* als ‚Unort‘, gar ‚Abort‘. Und als ‚übler Ort‘ konnte schließlich überhaupt jeder ‚fiktive Ort‘ bezeichnet werden, da er nur suggeriere, real zu sein, obwohl er nur in der Einbildungskraft und im Wunschdenken existiere. Tatsächlich geistert ja auch diese polemische Bedeutung von ‚Utopie‘ durch die Jahrhunderte, bis hin zur Verwendung des Wortes durch Friedrich Engels, der ‚Utopie‘ einer positivistischen ‚Wissenschaftlichkeit‘ entgegengesetzte²⁰, und darüber hinaus bis in die

18 P. VITRUVIUS, *De architectura*, Zehn Bücher über Architektur, Übers. C. Fensterbusch, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, V. 16. Buch 5., Kapitel 5., S. 332.

19 M. T. CICERO, *De finibus bonorum et malorum*, lateinisch-deutsch, Übers. H. Merklin, Reclam, Stuttgart 1989.

20 F. ENGELS, *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*, Schweizerische Genossenschaft Druckereibibel, Hottingen-Zürich 1882.

Gegenwart und dem gedankenlosen Gerede vom ‚Ende der Utopien‘.

Etwas ganz anderes jedoch klang schon in Platons *Politeia* mit an: es gibt die geistig erschaubare *Idee* des besten Staates, die als Ideal vollkommen guten Zusammenlebens erstrebenswert ist, wie schwierig auch Verwirklichung sein mag²¹. In der Welt sinnlicher Erscheinungen allerdings kann dieser Idee selbst kein bestimmter Ort zugeschrieben werden. ‚*Ou topos*‘, der Nicht-Ort, wird so gerade zur Auszeichnung der universellen Seinsweise der Idee. Es lag allerdings nahe, in die Verneinung ‚*ou*‘ enklitisch die Bedeutung von ‚*eu*‘= ‚gut‘ mit hineinzuhören. Scheint doch ein ‚wohlgelungene Ort‘ des Idealen, wie etwa *Elysion*, die Insel der Seligen, imaginierbar und deutbar als das rätselhafte Paradox einer dem Erleben vorhergehenden ‚Erinnerung‘ (*anamnesis*): ein ‚Ort‘ *jenseits* sinnlich erlebbarer Orte. So konnte im Christentum das ‚Himmlische Jerusalem‘ als vollkommen idealer Ort des Zusammenlebens Unsterblicher vorgestellt werden²². Thomas Morus allerdings, soweit er seiner Zeit kritisch einen Spiegel vorhalten wollte, hatte es in seinem Werk *Utopia* von 1516 nicht mit unsterblichen Seelen, sondern mit sterblichen Menschen zu tun²³. Hinsichtlich der Sterblichkeit konnte es nicht um eine vollkommen ideale Weise des Zusammenlebens gehen, aber doch um eine, die weit *besser* ist als die gegenwärtig vorherrschende. Neben der kritischen Funktion der ‚Utopie‘ konnte daher, wie auch Karl Mannheim darlegte²⁴, eine antizipierende Funktion treten, die das Wünschenswerte nicht nur erträumt, sondern zum Entwurf einer möglichen Verwirklichung erhob. Blochs Verständnis von Utopie geht allerdings über eine planbare Verbesserung der Zukunft durch Menschen hinaus und schließt das ihnen Unverfügbare der Natur, auch der eigenen, mit ein. In jedem Fall aber orientiert sich die Bedeutung von ‚Utopie‘ – im Unterschied zum ‚Ideal‘ – zugleich an einer vorhandenen, für mangelhaften befundenen, aber veränderlichen Wirklichkeit, ob diese nur als dunkel und unbegreiflich oder außerdem als schlechte und widrige befunden wird. Dennoch: auch das *letzte Maß* für das erwünschte, erwartete, erstrebte ‚*Bessere*‘, – ob dieses von Menschen oder von der Natur oder von Gott hervorgebracht wird, – kann nur im absoluten Ideal des Guten liegen, und wir können uns weder eine Vorstellung von diesem als Objekt machen, noch läßt es sich praktisch verwirklichen, wie besonders scharfsinnig Nikolaus von Kues dargelegt hatte²⁵. ‚Utopie‘ scheint demnach nur der Name für ein ‚Besser-mögliches‘ zwischen dem Schlechten und den Üblen einerseits und dem ‚höchsten Gut‘ andererseits zu sein, wenn man will: formal zwischen Nichts und Seiendem überhaupt, inhaltlich zwi-

21 PLATON, *Politeia*, zit., S. 67 ff.

22 Der *Offenbarung des Johannes* V. 21 zufolge vollzieht sich, nach dem Letzten Gericht, eine neue Schöpfung von Himmel und Erde, und in seinen Visionen sieht Johannes „die Heilige Stadt, ein neues Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabfahren“, erbaut aus Gold und Edelsteinen und mit Toren, die stets offen sein werden, eine Stadt, in welcher es keine Not, keine Übel, keinen Tod mehr geben wird (In: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der Übersetzung Martin Luthers*, Württembergische Bibelanstalt, Stuttgart 1964, S. 325).

23 T. MORUS, *De optimo rei publicae statu, deque nova insula Utopia* (Löwen 1516), Übers. K. J. Heinisch, in: *Der utopische Staat*, Rowohlt, Reinbek 1968.

24 K. MANNHEIM, *Ideologie und Utopie* (1929), Klostermann, Frankfurt a.M. 2015.

25 NICOLAUS VON KUES, *Idiota de mente - Der Laie über den Geist*, in: *Philosophisch-Theologische Werke*, Meiner, Hamburg 2002, Bd. II, S.3 ff.

schen Hölle und Himmel. Die vorhandene irdische Realität kann in dem Fall, eschatologisch verstanden, Züge des ‚Purgatorium‘ der *Göttlichen Komödie* annehmen²⁶.

Wo Ernst Bloch ‚Utopie‘ letztlich auf ein ‚höchstes Gut‘ beziehen will, das von seiner Realisierbarkeit nicht unendlich ausgeschlossenen bleibt, gibt er, – im Glauben an dessen mögliche, materielle Verwirklichung, – grundsätzlich den metaphysik-kritischen Gedanken Kants auf, dem zufolge der Gebrauch höchster Ideen nur ‚regulativ‘ sein könne, niemals aber ‚konstitutiv‘²⁷. In dieser Preisgabe der Metaphysik-Kritik folgt Bloch dem Denken Schellings und Hegels.

V.

Kann aber diese Rückkehr zur vorkritischen Metaphysik das letzte Urteil über den Sinn von ‚Utopie‘ sein? Wie, wenn hier etwas Entscheidendes übersehen wurde? Lässt sich vielleicht die Metaphysik-Kritik Kants auf einer tieferen Ebene der Ontologie zurückgewinnen?

Zumeist setzt man ‚Utopie‘ heute einfach gleich einem ‚Ideal‘, das sich entweder niemals verwirklichen lasse oder nie ganz, aber vielleicht in Teilen, dem man sich gleichwohl, wie Fichte meinte, auf unendliche Weise ‚annähern‘ könne²⁸. Man orientiert und richtet sich nach den utopischen Wunschbildern, als seien sie verwirklichbare oder unrealisierbare Ideale. Doch im Unterschied zum zeitenthobenen Ideal ist nach Bloch die Vorwegnahme einer besseren Wirklichkeit ihrerseits veränderlich in der geschichtlichen Zeit, weil sich das menschliche Subjekt selbst noch nicht vollkommen herausgebildet habe. Das europäische Mittelalter hatte ganz andere Wunschbilder als die Neuzeit usf. Und hierin könnte man eine Analogie zur Musik sehen, die ja nicht nur in der einzelnen Komposition als aufführbare Veränderung in der Zeit verstanden wird, sondern sich überhaupt in ihrer ganzen Entwicklungsgeschichte verändert. Der Wandel der Wunschbilder offenbare demnach ebenso wie die Geschichte der Musik eine grundsätzlich offene Zukunft.

Das allerdings geht weit über ein phänomenologisches Verständnis von Zeit hinaus, wie Edmund Husserl es darlegte; denn das von ihm aufgedeckte Zeit-Verständnis erfährt seinerseits keine zeitliche Veränderung und bildet sich aus zeitenthobenen Strukturen. Was haben sie mit der ‚Örtlichkeit‘ zu tun? – Zurecht betonte Husserl, dass im Hören artikulierter Töne und Klänge, die musikalisch zusammengehören, nicht einfach ein formaler Nacheinander wahrgenommen wird. Das Erklingende ist in sich im Verschwinden begriffen und wird als Verschwindendes, – über den aktuellen sinnlich-akustischen Eindruck und dessen Nachklang hinaus, – „zurückgehalten“ und zugleich einem wiederum diesem vorgängigen Verschwinden von Klängen, das ebenso zurückgehalten wurde, zugeordnet. So bildet sich die Abstufung eines je zurückgehaltenen und doch entgleiten-

26 D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Die Göttliche Komödie*, italienisch und deutsch, Übers. H. Gmelin 6 Bde., Klett-Cotta, Stuttgart 1949.

27 I. KANT, „Von dem regulativen Gebrauche der Ideen der reinen Vernunft“, in Id., *Kritik der reinen Vernunft*, Hrsg. R. Schmidt Ehemalig Kehrbacksche Ausgabe, Meiner, Leipzig 1956, S. 690.

28 J. G. FICHTE, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794), in *Fichtes Werke*, Hrsg. I.H. Fichte, DeGruyter, Berlin 1971, Bd. 1.

den Verschwindens des Verschwindens des Verschwindens, die nicht unendlich fortläuft, sondern schließlich verdämmert. Husserl nannte es, – im Unterschied zur ‚reproduktiven‘ Erinnerung – die ‚primäre‘ Erinnerung, die unser Zeitbewußtsein konstituiert²⁹. Zugleich werden die kommenden Töne und die ihnen vorhergehenden zukünftigen Töne vorweggenommen. Nur akustische Eindrücke, die aufeinander in der Zeit folgen, ergeben also noch keine Musik, nicht einmal ein wahrnehmbares Rauschen von Blättern im Wind und weder einen plätschernden Bach noch einen singenden Vogel oder sprechenden Menschen. Die Zeitlichkeit der Klänge wird erst durch eine ‚retentional‘ und ‚protentional‘ verfahrenende, anschauende Einbildungskraft ermöglicht. Allerdings konnte auch Husserl in seiner Metaphorik nicht darauf verzichten, – diese ‚zeitlosen Zeitstrukturen‘ letztlich von etwas ‚zeitlich Veränderlichen‘ her anschaulich zu machen, nämlich durch einen ‚Fluß‘ (des Bewußtseins), in welchem stetes Verschwinden durch stetes Ankommen ausgeglichen werde und der scheinbar nie austrocknet oder über die Ufer tritt. Und solche ‚Zeit‘ scheint dann irgendwie von einem immerwährenden räumlichen Grund, dem ‚Flußbett‘, getragen und seitlich von beständigen ‚Ufern‘ begrenzt zu sein, die scheinbar allen tellurischen Veränderungen entzogen sind. Auch Husserl blieb der alten Metaphysik eines omnipräsenten ‚Zeitraumes‘ treu, der sich letztlich dem Unterschied von Früher und Später entzieht. – Und doch lässt sich ein Verdrängungscharakter in den Reden, welche die Verflechtungen zwischen einer Räumlichkeit der Zeit und einer Zeitlichkeit des Raumes leugnen, kaum übersehen.

VI.

Vorherrschend wurde die Zeit von einer metaphysisch-mechanisch verstandenen *Dynamik*, also von etwas *Zeitlichem* her verstanden. Ob dieses sich nun linear oder kreisförmig ‚bewege‘, ihrer Form nach wurde sie stets ‚eingebettet‘ in eine unbewegte, ‚geometrisch‘ bestimmbare *Statik* des Raumes, also von etwas *Räumlichen* her. Bis heute gilt der ‚Zeitraum‘ als wesentlicher Inbegriff, dagegen eine ‚Raumzeit‘ nur als Kompositum. Der Raum wird nicht nur als etwas Gefäßartiges, als absolut Umfassende vorgestellt, dass alle zeitliche Dauer und Veränderung einschließe, ohne sich selbst zu verändern; mit der unbeschränkten Omnipräsenz des *Einen* absoluten Raumes scheint schlechthin das *Sein* selbst als uneingeschränkte Anwesenheit gegeben: was *nirgendwo* ist, ist überhaupt nicht. Da man aber „Seele, Vernunft, Geist“ – entgegen ihrer erörterbaren *topoi* – als unräumliche verstanden wissen wollte, als müsse man sie vor einem alles verschlingenden ‚Nichts‘ retten, suchte man den Raum auf die messbare Räumlichkeit aller Dinge der sinnlichen Anschauung zu beschränken, was zugleich nie gelang. – Müßte nicht vielmehr ‚der Raum‘ von der Mannigfaltigkeit der Orte her verstanden werden?

Es ist die wohl grundlegendste ontologische Entscheidung des Abendlandes, die Parmenides in seinem Gedicht erstmals aussprach: ‚Einzig Sein ist, das Nichts *ist* nicht‘³⁰.

29 E. HUSSERL, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1893-1917), Hrsg. R. Boehm, Husserliana, Gesammelte Werke 1950-, Nijhoff, Haag 1966, Bd. 8.

30 PARMENIDES, *Die Fragmente des Lehrgedichts*, Übers. J. Mansfeld, in H. von Steuben (Hrsg.) *Über das Sein*, Griechisch/Deutsch, Reclam, Stuttgart 1995.

Parmenides zielte nicht etwa auf eine *Nichtung* des Nichts selbst, wie sie Platon in den *Sophistes* dann ihrerseits relativierte³¹; er bestand aber darauf, dass ‚Sein‘ von ‚Nichts‘ nicht ausgesagt werden könne. Das unterschied ihn von der späteren Metaphysik, nach der Nichts ‚sei‘, wenn auch in der Weise unbestimmten Seins, das nicht immer schon durch die Bestimmtheit des Seienden differenziert ist. Solcher Metaphysik zufolge kann Verneinung immer nur Verneinung des Seins von bestimmt Seiendem sein, so dass Sein selbst uneinholbar jeder möglichen Verneinung vorgängig scheint, weil sich nur etwas Seiendes verneinen lasse³². Die Frage nach einer dem Sein vorgängigen *Offenheit*, die weder positiv als seiend noch negativ als nicht-seiend bestimmt werden kann, geistert seither als unfeststellbares Problem durch die Geschichte des Denkens. Solche ‚Offenheit‘ scheint nur erträglich zu werden, indem man sie verschließt, nämlich dadurch, daß man sie über die modale Kategorie der Möglichkeit selbst als eine ‚Seinsweise‘ bestimmt: Offenheit wird mit der Räumlichkeit *des Möglich-Seins* identifiziert, und was noch nicht (wirklich) *ist*, ist nur, sofern es möglich ist, selbst wenn es unmöglich zu verwirklichen wäre. Denn auch das Unmögliche selbst *ist* möglich. Damit blieb die uneinholbar absolute Vorgängigkeit des Seins als Anwesenheit unangetastet und bestimmte so, wie Martin Heidegger darlegte³³, die abendländische Metaphysik.

VII.

Ich verwies bereits darauf, daß ‚U-topie‘ als die Verneinung einer bestehenden Örtlichkeit verstanden und doch zugleich als möglicher Ort bestimmt wurde, als noch-nicht-daseiende Örtlichkeit. Unvermeidbar wird so das Örtliche des Ortes zugleich zeitlich gedacht. Orte sind nicht nur immer schon irgendwo wirklich bestehende, sondern zudem in sich werdende, gewesene oder künftig mögliche. Bloch nennt solche Möglichkeit ‚real‘, also seiend, um der vermeintlichen Unmöglichkeit zu entgehen, Orte aus Nichts auftauchen zu lassen. Doch auf diese Weise bleibt eine uneinholbare Vorgängigkeit des Anwesend-Seins im Denken des Abendlandes bestehen.

Geometrisch-technisch wurde ‚Ort‘ als ‚Platz‘ bestimmt, der sich aus (endlichen oder unendlich kleinen) punktuellen ‚Stellen‘ zusammensetzt. An einem solchen ‚Ort‘ ist alles nebeneinander, bestimmbar nach drei Dimensionen, von denen keine einen Vorrang vor den anderen hat. Andernfalls würde ja ein Ort bereits tendenziell durch eine Richtung bestimmt werden, was man ausschließen wollte. Und im Unterschied zur unumkehrbar gedachten *Richtung* der Zeit in der Form des unumkehrbaren Nacheinanders, werden verschiedene Orte durch *Wege* verbunden gedacht, welche grundsätzlich die beliebige Umkehrbarkeit der Richtungen einschließen. Von ihnen her erscheint der Ort schlechthin als das, wohin wir jederzeit und immer wieder *zurückkehren* können. Geometrische Orte und Wege werden also von ihrer Verfügbarkeit her schlechthin als Teile *einer* Räumlichkeit vorgestellt. Ob erreichbar oder nicht, als beständige Raumteile scheinen sie immer schon

31 PLATON, *Sophistes*, in *Sämtliche Werke*, zit., Bd. 4, S. 183 ff.

32 G. W. F. HEGEL, *Wissenschaft der Logik*, in Id., *Werke*, Bd. 6, Hrsg. E. Moldenhauer u.a., Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970, 1. Buch.

33 M. HEIDEGGER, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1951.

gegeben, wenn nicht hier, so dort. Deshalb wurden sie in der Geschichte des Denkens als das bestimmt, was ‚leer‘ oder ‚voll‘ sein kann. Man kann verneinen, daß *etwas* an einem Ort ist oder nicht ist; doch als Raunteile können die Orte gar *nicht nicht sein*. Und das macht die uns unbekannteren Orte in ihrem ‚gewissen‘ Irgendwosein so anfällig und attraktiv für die Besetzung mit Wunschbildern und Begehrensweisen. Orte sind, gemäß dieser Metaphysik, als Teile der Einen, absolut anwesenden Räumlichkeit unverneinbar omnipräsent. Insofern können sie auch gar nicht als ‚u-topisch‘ verneint werden. ‚Unräumliche Orte‘ gelten als widersinnige Fiktionen, die sich allenfalls als Metaphern oder ‚Symbole‘, etwa im Sinne Immanuel Kants als ‚ästhetische Ideen‘, rechtfertigen ließen.

Wie aber, wenn das ‚u‘ oder ‚oy‘ der ‚Utopie‘ gar nicht als ‚Ver-*neinung*‘ eines vorhandenen Raunteils, sondern als ‚*Er-*neinung*‘ einer Offenheit zu verstehen wäre? Wie wenn das damit gemeinte *Nicht-sein*, ob als Mangel erlitten oder als Befreiung begrüßt, nur einen dunklen Schatten wirft, um das verdeckt zu lassen, was weder ist noch nicht ist? Was sich also nicht nur der Entgegensetzung von Ja und Nein, sondern überhaupt dem Gegensatz von Sein und Nichts entzieht? Ich meine eine unvordenkliche *Offenheit* der Orte, die ihrerseits weder geöffnet noch verschlossen werden kann, weil von ihr Sein oder Nichtsein gar nicht ausgesagt werden kann, die also weder durch ein Ja als anwesend, noch durch ein Nein als abwesend erfaßt werden kann. Werden der Offenheit, also dem ‚ungegebenen Dritten‘ zwischen Sein und Nichts, diese zugeschrieben, verwandelt man sie nur in ein vermeintlich ‚unergründliches Geheimnis‘, nämlich in das Sein der Möglichkeit schlechthin. Umgekehrt aber ist das unentscheidbar Dritte der Offenheit immer schon *aprasent* ‚da‘ in den Weisen, wie Orte sich uns *je-weils* geben oder entziehen, indem sie sich uns und wir uns ihnen *nähern* oder sie oder wir uns von ihnen *entfernen*, indem sie sich uns aber auch ‚ent-nähern‘ oder ‚an-fernen‘. Jeden Ort eines Örtlichen ist hier demnach durch die Orte anderer Örtlichkeiten mitbestimmt. Zwar kann Örtliches uns offen oder verschlossen sein: doch verweist gerade auch die Verschlossenheit möglicher Örtlichkeiten, daß auch diese selbst uns zuvor eröffnet sein muß. Die Offenheit möglicher offener Orte steht gar nicht in einem Widerspruch zur möglichen Verschlossenheit bestimmter Örtlichkeiten, sondern ‚geht‘ ihr voraus, – wie wir unvermeidlich verkehrend zu sagen gezwungen sind. Und dennoch können wir auf das unaussprechliche *Außen*‘ der Orte, das weder ist noch nicht ist, achten, wenn wir die Weisen der Orte, – im Gegensatz zu ihren vermeintlich gerichteten oder ungerichteten örtlichen ‚Dimensionen‘, – zu vernehmen wissen: Orte bekunden sich nicht nur in den Weisen der *Nähe und Ferne*, sondern ebenso in den Weisen der *Weite und Enge*, der sich weitenden Enge oder verengenden Weite, in den Weisen der *Tiefe und Oberfläche*, der *Höhe und Niedrigkeit*, der *Leere und Fülle*, des *Besetztseins* und *Freiseins*³⁴. Nah und fern zugleich kann die sich weitende Weite der freien Tiefe eines oberflächlichen Ortes sein... und so fort. Es ist die unübersehbare Mannigfaltigkeit der Weisen, wie Orte ihrerseits aus einer unvordenklichen Offenheit heraus so oder so zu erscheinen oder zu ‚erscheinen‘ vermögen oder sich entziehen und verbergen. Und Örtliches wird daran*

34 Vgl. dazu: H. D. BAHR, *Landschaft: Das Freie und seine Horizonte*, Alber, Freiburg-München 2014, S. 249-265.

teilnehmen, ohne von sich her die Orte zu bestimmen. Als Seinsweisen der Orte sind sie einer Offenheit verdankt, die selbst weder ist noch nicht ist, auch wenn sie uns nur über Örtliches zur Erscheinung kommen. Wir können sie nur dann sinnvoll ‚u-topisch‘ nennen, wenn wir einräumen, daß sie jeder Art von Möglichkeit, selbst der Möglichkeit des Unmöglichen, immer schon ‚vorausgeht‘; daß also ‚U-topie‘ der die Offenheit ‚er-nehmende‘ Name der Orte ist.

VIII.

Diese Andeutungen müssen hier ausreichen, um die vermeintliche ‚Raumlosigkeit‘, gar ‚Unräumlichkeit‘ und die ‚reine Zeithaftigkeit‘ und Zeitlichkeit der Musik in Zweifel zu ziehen. Musik wird durch Orte bestimmt, die sie erst als mögliche hervortreten läßt: utopische Orte.

Schon hinsichtlich ihrer bloß akustischen Erscheinung ließ sich ja nicht leugnen, daß Geräusche und Töne von einer ‚Quelle‘ her ‚Richtungen‘ einschlagen, ‚Kreise ziehen‘, sich rhythmisch in Wellenform ausbreiten usf. Darüber hinaus aber spricht die Musiktheorie von ‚hohen‘ und ‚tiefen‘ Tönen, von ‚Ausdehnungen‘ und ‚Engführungen‘, vom ‚Neben- und Nacheinander‘ mehrerer gleichzeitiger oder sich folgenden Töne, die Harmonien und Melodien bilden und aus artikulierten Unterschieden Rhythmen auftauchen lassen; sie spricht von unauslotbaren musikalischen Tiefen und banalen Oberflächlichkeiten, wie sie von unseren Gefühlen aus erschlossen und befördert werden, und so fort. Aber man hat diese Örtlichkeiten nicht vom utopischen Wesen der Orte her bedacht. – Ich denke, daß eine ‚Raumtheorie‘ der Musik durch ein verändertes Denken der Orte und des Örtlichen erst noch durchzuführen sein wird. Ein erster Schritt dazu wäre getan, wenn diese nicht mehr allein von der Geometrie und der nur sinnlichen Anschauung her thematisiert würden. Das Wort ‚Utopie‘ bezeichnete dann nicht mehr nur ‚Ideale‘ oder ‚Fiktionen‘, sondern den Reichtum solcher Orte, die allein akustisch, als örtlich sinnlich vorhandene, nicht bestimmbar sind.

Die utopischen Orte der Musik sind also keineswegs als isolierte Stellen, Flecken oder Plätze zu verstehen, die durch Wege verbunden und vernetzt werden. Sie sind vielmehr in sich selbst Mannigfaltigkeiten von Weisen (*melos*) und Rhythmen, die wesentlich zueinander *stimmen* müssen, wenn sie nicht nur als ungestimmte, gar als mißstimmige zufällige Geräusche empfunden werden sollen. Sofern Musik komponierte Kunst ist, können die ihr vorgängigen Momente aufeinander *abgestimmt* werden. Solches Abstimmen der Gesangsstimmen gilt nicht minder für das Abstimmen der Instrumente aufeinander. Und das wiederum betrifft nicht nur das anfängliche Abstimmen von Stimmlagen der Sänger und Instrumenten, wie es vor jeder Aufführung durchgeführt wird, sondern gilt durchweg für das ganze musikalische Gebilde, wie es der Komponist entwirft. Solche *Stimmigkeit* des musikalischen Werkes erst vermag schließlich allgemeiner gelungene *Stimmungen* auftauchen zu lassen und Stimmungswechsel herbeizuführen, im Unterschied zu Stimmungslosigkeiten oder gar Misstimmungen, wie misslungene Kompositionen sie verbreiten.

IX.

Es war Immanuel Kant, der in seiner *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* darauf aufmerksam gemacht hat, daß eine gelungene Stimmigkeit und Wohlgestimmtheit musikalischer Werke weder durch eine sinnliche Anschauung noch durch einen rechnenden Verstand noch durch die Weisen des Begehrens erfaßt werden können³⁵. Sie wird vielmehr allein durch davon unabhängige *Gefühle* und *Gemütsbewegungen* als passend oder unpassend erspürt.

Doch welche Art von Musik war je so konservativ und beschränkt, daß sie immer wieder nur die altbekannten Muster der ewig gleichen Seelenzustände, – in der Spannbreite vom ‚Fröhlichen‘ zum ‚Schwermütigen‘, – ins Spiel bringt und variiert? Große und bedeutende Musikwerke unterwarfen sich nie solchen festzuhaltenden Einschränkungen, die letztlich nur einem monotonen sozialen Kode angehören und dort ‚Zusammengehörigkeit‘ propagieren, wo keine geschieht; wo also immer auf dieselbe Weise einfältig gestimmte Klänge und Rhythmen den verarmten Gefühlen und Gemütsbewegungen zugeordnet werden. Nie dagegen variierten große Musikwerke nur die gewohnten Schemata ständig gleicher Seelenzustände, in denen längst nicht mehr feinsinnig gebildete Gefühle zu spüren vermögen, was stimmt oder mißstimmt oder noch nicht stimmt, sondern nur noch dort emotionale ‚Einstimmigkeit‘ suggerieren, wo keine vorkommt. – Vergessen ist das ursprünglich utopische Anliegen, durch Musik allererst die Gefühle und Emotionen selbst zu bilden und ihnen ‚sittliche‘ Gestalt zu geben, um wiederum von diesen Gestalten auf andere Weise komponiert zu werden.

Und da nun, seit Platon und Aristoteles, die ‚Seele‘ als das allgemeine Organ gilt, durch das wir gerührt und bewegt werden, um zu bestimmten Gefühlen zu kommen, hat man bis heute die Seele als Wahrnehmungsorgan für Musik zu bestimmen versucht. Durch Gefühle der Freude oder Traurigkeit, des Jubels oder der Niedergeschlagenheit, durch Gefühle des Zorns oder der Sanftmütigkeit und so fort, so meint man, werden die Arten musikalischer Gestimmtheiten und Stimmungen erfahrbar, auch wenn man diese Gefühle zumeist direkt auf die musikalischen Werke selbst überträgt und meint, es gäbe eine ‚fröhliche‘ oder ‚traurige‘, ‚feierliche‘ oder ‚ausgelassene‘ Musik. Solche unmittelbaren Übertragungen tragen bis heute viel dazu bei, das Wesen der Musik als eine Art ‚Seelenkunst‘ mißzuverstehen und barbarisch zu verarmen. Entsprechend sollen Kompositionen irgendwie diejenigen Gemütsbewegungen und Gefühle ‚abbilden‘, die sie im Hörer dann wieder hervorrufen. Es bildeten sich bestimmte musikalische Genres aus, etwa fröhliche Fest- oder Tanzmusik, düstere Trauer- oder streng getaktete Marschmusik und insgesamt die Welt der Unterhaltungsmusik, zumal der ‚draufhauenden‘ Schlager und ‚dahinschmelzenden‘ Schulzen. Und selbst die ‚ernste‘ und ‚gehobene‘ Musik gliederte man in feierliche, elegische, dramatische, triumphale und heroische oder lyrische Melodien und Rhythmen, um etwas zum Wiedererkennen zu haben. Man schreibt einem psycho-ontologisch völlig abstrakt entworfenen ‚anthropos‘ ein dürftiges, konservatives und schematisches Repertoire an unveränderlichen Gefühlen und Gemütsbewegungen

35 Vgl. I. KANT, „Kritik der ästhetischen Urteilskraft“, § 49 ff, in ID., *Kritik der Urteilskraft*, Hrsg. R. Schmidt, Meiner, Leipzig 1956, S. 215 ff.

zu, die man auf Musikwerke überträgt, die jene ‚abzubilden‘ hätten, sollen sie von den Massen der Menschen akzeptiert werden. – Glücklicherweise aber folgten wirklich bedeutende Musikwerke nie solchen konservativen Borniertheiten. Nie variierten sie bloß, – wie es die heutige Unterhaltungswelt der Schlager und Schulzen tut, – immer wieder nur die altbekannten Schemata der ewig gleichen Seelenzustände.

Es ist dies vielleicht die entscheidendste Leistung der Musik-Philosophie Ernst Blochs, solche schematische Zuordnung bestimmter Kompositionen zu immer denselben Emotionen und Gefühlen grundlegend in Frage gestellt zu haben.

Zwar gebrauchte auch er noch Redewendungen wie: ‚Mozart mache glänzend die Gefühle klingen‘ und ‚die Musik Beethovens sei eine des Sehns, Rufens, Glaubens‘³⁶. Und allgemein spricht er, ähnlich wie Schopenhauer, von einer dem ‚Ton eingeborenen seelenhaften Sprache‘³⁷. Andererseits spürte er, wie vor ihm schon Friedrich Nietzsche³⁸, eine entscheidende Diskrepanz im Verhältnis von Musik und Gefühl auf: schon Bach sei sehr häufig ‚vollkommen gleichgültig gewesen gegen den angenommenen Stimmungsausdruck der Tongeschlechter, ja man finde bei ihm zuweilen sogar Moll für Entschlossenheit und Dur für Milde und Wehmut gesetzt‘³⁹. Derselbe Gesang, der in seiner 179. Kantate Heuchelei untermale, sei im Kyrie der G-Dur-Messe als Flehen um Erbarmen verwendet. Dieselbe Arie drücke in *Die Wahl des Herkules* Wollust und ihre Abwehr aus, und werde zugleich im Weihnachtsoratorium einem Wiegenlied der Maria unterlegt⁴⁰. Denselben Dreiklang verwende Puccini als Akkord des Brütens, Wagner jedoch als einen des Schlafmotivs⁴¹. Und so fort. So blieb ihm nur einzugestehen, daß nichts in Schopenhauers Metaphysik der Musik dunkler bleibe als gerade das ‚unaussprechlich Innige der Musik‘, als die ‚Seele des Willens an sich‘, und nichts bleibe unbegreiflicher ‚als die tiefe Weisheit in ihr als einer Sprache, die die Vernunft nicht verstehe, und die Schopenhauer doch völlig enträtselt haben will‘⁴².

X.

Allerdings müssen wir, wie mir scheint, um das Verhältnis zwischen Musik und Emotionen sowie Gefühlen verstehen zu können, fragen, was unter jenen zu verstehen ist. Beim Ausdruck ‚Emotion‘ denken wir zumeist an ebenso leiblich wie psychisch erlebbare ‚Bewegtheiten‘, wie Musik sie in uns auslösen kann, indem sie uns rührt, erregt, anspannt, entspannt, ohne dass wir nur von ihr kausal determiniert würden. In den Gemütsbewegungen sind wir weder nur passiv Erduldende noch nur aktiv Formende, sondern medial Zulassende oder Verdrängende. Sie sind zudem stets von Gefühlen begleitet, die, – im Unterschied zu Begriffen, – keine inneren Unterscheidungen zulassen,

36 BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, zit., S. 75 und S. 96

37 Ebd., S. 192.

38 Vgl. F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* I (1878), in *Nietzsches Werke*, Kröner, Leipzig 1906 Bd. III, S. 194-195.

39 BLOCH, *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, zit., S. 160.

40 Ebd., S. 127.

41 Ebd., S. 161.

42 Ebd., S. 195.

sondern ihre wesentlichen, allgemeinen Qualitäten in den Strukturen jeweils feinsten oder größter Differenzen zu anderen Gefühlen präsentieren, wodurch sie allerdings ihre Fähigkeit entfalten, dasjenige in *einem* Milieu zu ‚vereinen‘, was, rein logisch und analytisch betrachtet, nur heterogen und zusammenhanglos bliebe. Darin erweisen sich Gefühle nicht als ‚irrational‘, wie so oft behauptet, sondern als *meta-rational*, und sie eröffnen uns aus ihnen selbst heraus ihre räumlich örtlichen Weisen: sie sind tief oder oberflächlich, zeigen Nähe und Ferne, Weite und Enge etc. Nun erhalten zwar Gefühle durch Zu- und Abneigungen zu ihnen eine Richtung auf das Begehren. Doch als Weisen eines *Erspürens* dessen, was stimmt oder nicht, was zueinander passt oder nicht, folgen sie keinem Begehren, auch wenn sie als ästhetische Gefühle zudem solche ‚anderen‘ Gefühle zu präsentieren vermögen, die im alltäglichen Leben vorrangig mit dem Begehren verknüpft sind. Diese werden gleichsam reflektiv in jenen dargestellt. Vor allem aber befähigen uns Gefühle zu Erfahrensweisen, die wir noch nie zuvor hatten, zumal wenn sie auf musikalische Strukturen treffen, die wir zunächst noch gar nicht als ‚Gestimmtheiten‘ zu erkennen vermögen. Derartige Musikwerke können die uns noch unvertrauten Gefühle zu einer verfeinerten Kultur ausbilden, und solcherart gebildete Gefühle regen wiederum geniale Komponisten dazu an, ganz neue Strukturen als künftige Gestimmtheiten in ihren Kompositionen hervorzubringen. Bedeutsame musikalische Werke setzen uns noch unbekanntem utopischen Gestimmtheiten aus, die uns zunächst wiederum ganz unbekanntem, seltsamen und utopischen Gefühlen und Emotionen auszusetzen vermögen, wie wir sie noch nie zuvor erlebt hatten, und die deshalb auch nicht nur, als lustvoll-unlustvolle, irgendwelchen Begehrensweisen unterworfen werden können. Große Musik fordert daher zur Reflexion und Abwandlung der eigenen Gefühle heraus, die wiederum zu neuartigen utopischen Kompositionen führen können. In den Utopien noch unbekannter Gefühle und Emotionen, die wir gleichsam als das Unbekannte unserer selbst erleben, zeigt sich erst eine sich bildende neue, utopisch musikalische Stimmgkeit, die keineswegs nur subjektivistisch eigene Seelenzustände spiegelt. Wo solche utopischen Weisen (*melos und rhithmos*) fehlen, herrscht nur der immer gleiche soziale Kode monotoner Schlager- und Schnulzenwelt; wo sie aber auftauchen, durchbrechen sie die gängigen musikalischen Gestimmtheiten in eine utopische Unbekanntheit hinein, die uns in ihrer Tiefe, Weite und Ferne auch emotional und gefühlsmäßig derart nahegehen kann, dass wir zugleich mit den neuen Werken eine andere kulturelle Gestalt anzunehmen vermögen. Bedeutende Musikwerke durchkreuzen nicht nur die plumpen Zuordnungen altbekannter simpler Gefühle zu bestimmten Tonarten: sie durchbrechen und durchbrechen immer schon gängige Gestimmtheiten in eine utopische Unbekanntheit hinein, so dass die Gemütsbewegungen und Gefühle, die solche Werke zu erfassen vermögen, überhaupt erst durch sie gebildet werden müssen, um auf utopische Weise die utopischen Weisen und Rhythmen erfüllen zu können.