

Über die Musik als *praeludium vitae aeternae* (Das Prinzip Hoffnung)

Von Ernst Bloch

Prunk, Elysium in Oper und Oratorium

Der Klang schwebt, es ist nicht klar, wo er sich befindet. Ebenso ist nicht ganz deutlich, was er ausdrückt, mit der gleichen Weise wurden schon gänzlich verschiedene Texte vertont. Doch kann ein Klang besser als jede Farbe oder Worte auch jenen Übergang ausdrücken, an dem man nicht mehr weiß: ist hier Klage oder Trost. Musik bleibt insgesamt nicht bei der Stange, gewiß nicht im Dur, aber auch nicht im Moll. Sie hat ein völlig einsames, aber lang hinziehendes, unerlöschendes Licht im ausgesagten Schmerz, und für den Ernst hat sie einen Gesang, der noch den schwersten Schritt des Grave als einen zur Hoffnung zurücklegt. Daß es überhaupt Musik gibt, als nirgends sonst vorgebildeten Weg oder Ausweg, dieses durchscheint, überholt bereits die Stoffe, denen sie sich zuwendet. Freilich suchend schwebender Weise zuwendet, so daß die Lösung noch nicht verpflichtend ist; wenige große musikalische Aussagen ausgenommen. Der Weg der Musik ist länger als der malerische, selbst poetische; so ist sie noch lange nicht so gegenständlich wie andere Künste, obzwar weit intensiver auf Gegenstände bezogen, die nicht im Horizont der Empfindung und des Gedankens, sondern des Affekts liegen. Das bedeutet aber zugleich, da alle Affekte auf Lösung drängen: Musik ist unter allen Künsten am meisten darauf ausgerichtet und, kraft des Trostcharakters ihrer Überschwengung, am stärksten dazu imstande, einen Vor-Schein von Mündung zu geben. Freilich auch am unbeschwertesten, mindestens in der nicht so strengen Form der Musik, das heißt dort, wo Kadenz und Finale ohnehin zum Glanz, zur Schaubarkeit des Glanzes hindrängen: in der Oper. An sich, gleich dem Oratorium, ist die Oper nur eine Form, worin das Instrument der menschlichen Stimme mitspielen kann und, ohne Verkehrshindernis zu erregen, zur Geltung kommt. Aber darüber hinaus setzt die Oper sichtbare Handlung; ihre singenden Instrumente sind übers Orchester gerückt, sind Menschen auf einem Schauplatz. Und dazu noch dient die Oper seit dem Barock, worin sie erst breit aufblühte, dem Fest, der Repräsentation, dem gehobenen Dasein. Sie geht, noch weit entschiedener als ein symphonisches Finale, auf Glück aus, auf Triumph, wenn auch gegebenenfalls auf einen stillen, ausatmenden. Bereits die kühlen, antikischen Versuche, mit denen die Oper in Florenz begann, ja mittels derer sie erfunden wurde, zeigten eine überraschende Lust zum hellen Ausgang und seinem Land, trotz des elegischen Stoffes, den sie wählten. Die „Eurydice“ Peris, 1600, endete freundlich, der wenig spätere „Orfeo“ Monteverdis stellt zwar die traurige Rückkehr Eurydikes in die Unterwelt wieder her, aber Apollo versetzt das Paar unter die Sterne. Erst recht braucht die prunkvolle Barock-Oper das *per aspera ad astra* in ihrer Musik: nichts füllte die Festdekoration besser, nichts erlaubte üppigere Zeremonien, nichts evidentere Prunk des happy-end. Das Orchester besaß noch kein Crescendo, doch gerade der ruckweise Wechsel der Tonstärke erlaubte Terrassenbildung des Klangs, vor allem jähen Kontrast. Zusammen mit dem Individuum stiegen nun der dramatische Sologesang auf und die Vertikale des Akkords, mit der dadurch erst möglichen Kadenzwirkung des Siegs; die Dominant- und Tonikawirkung wurde unterstützt durch harmonische Neuerungen wie der neapolitanischen Sext, einem der stärksten Ausdrucksmittel der Barockoper, eben im Hinblick auf erscheinenden Triumph. Der Renaissanceoper bei ihrem Beginn in Florenz lag zweifellos noch Still-Arkadisches näher, und sie hat sich mindestens so an Schäferspiele angeschlossen wie an Antike; die Barockoper aber machte daraus Apotheose. Die Barockoper selber sind verschollen, haben, gleich dem Roman, dem Trauerspiel, sogar der Lyrik dieser Zeit, die neuere Schätzung, welche für Barockbauten, auch Barockplastik kam, noch nicht erlangt. Diese verschiedene Wertauslese

zwischen den einzelnen Kunstarten der gleichen Zeit ist seltsam und ohne Beispiel; doch hat beständiges *Espressivo*, beständiges *Maestoso* in der Nachreife offenbar Grenzen, es erzwingt Fraktionen und Rationen, wonach es aufgenommen werden kann. Auch Meisterwerke wie Scarlattis „Theodora“, wie Purcells „Dido und Aeneas“, selbst Händels „Julius Caesar“ sind als Gesamtgebilde, in ihrem großen Ton und Hintergrund, noch nicht recht reproduzierbar geworden. Josef Fux, der Autor des berühmten „Gradus ad Parnassum“, hatte 1723 zur Königskrönung in Prag eine Festoper komponiert, die von hundert Sängern und einem zweihundert Mann starken Orchester aufgeführt wurde: kein Laut von solchen Kolossen, auch solch fleißiger Üppigkeit dringt mehr herüber. Aber die Aufbautechnik der Opernform selber hat den Barockglanz im Schlechten wie Guten fast nie vergessen; war doch die Oper von der Wiege an bereits auf Elysisches, dann auf Prunkvolles gerichtet. Der großartige Stil der Scarlatti-Arie: langgezogene Anfangstöne mit großen Intervallen, denen bewegter Satz folgt, - dieser Stil wurde zwar in Mozarts „Cosi fan tutte“ (Arie Fiordiligis) verspottet, doch er wirkt bis Weber und darüber hinaus. Nicht in der *opera buffa*, wohl aber in der *opera seria* hält selbst Mozart die große Szene vom Barock her, die theatralische über jedem Alltag, mit Glanz des Schrecks und der Apotheose: so den Seesturm im „Idomeneo“, den Brand des Kapitols im „Titus“. Beide sind zwar keine adäquaten Mozartopern, und das Elysium dieses Genius liegt statt in Apotheosen in der Gartenmusik des „Figaro“, aber auch die „Zauberflöte“ (mit der Regie-Anweisung zuletzt: „Das ganze Theater verwandelt sich in eine Sonne“) endet in dem Triumphton, Triumphland, dem die Barockoper verschworen war. Der Apollo Monteverdis versetzt nach allen Dunkelheiten des Opernschicksals das Paar immer wieder unter die Sterne: die Oper ist optimistisch, und die bedeutenden Ausnahmen davon sind keine oder bestätigen nur die Regel. Wie sehr erst im neunzehnten Jahrhundert (als die Bourgeoisie sich um Repräsentationsglanz bemühte und dazu das Opern-Instrument übernahm) haben Spontini und Meyerbeer, gar Wagner Barockfeste angestellt, Haupt- und Staatsaktionen mit beliebener oder eigener Aurora. Hier drängte sich zugleich die Banalität der großen Szene vor, sofern in ihr zu verabredet Victoria geblasen wird, und die gefährliche Mischung zwischen Wagnis und Konvention im siegreichen Opernfinale; eine Gefahr, die übrigens auch in so viel höherem Stil: eben im symphonischen Finale auftreten kann. Nichts ist dringender in der Opernkomposition, als vor dramatischen Höhepunkten, Tiefepunkten. mit einem Einfall zur Stelle zu sein, der des großen, gar des seligen Augenblicks würdig ist, aber nichts war im neunzehnten Jahrhundert auch mehr von der Routine des Effekts bedroht. Effekt, sagte Wagner, der Meister vom tönenden Schweigen, aber wie sehr erst des Kolosses, ist Wirkung ohne Ursache; dies Wesen oder Nichtwesen also zog vor allem in die großen Ausbrüche, großen Aktschlüsse und Schlußveduten der Oper. Als richtigsten war Effekt noch dort, wo ohnehin Musik der linken Hand, Musik als Schaubegleitung zulässig war: im Ballett, vor allem im Außersichsein des (mit dem Ballett verbindbaren) Bacchanale. Der hier musizierte Liebesgarten enthielt noch ein Erbe an Festlichkeit, worin die Dekoration ein großer Teil der anziehenden und geilen Sache selber ist. Die Einschiffung nach Cythera, die feine, zögernde, ist fern, es sei denn, sie klinge, rückwärts wie vorwärts vereinsamt, in Offenbachs Einleitungsmusik zur Barcarole, in seinen kostbaren Eves und in seines Orpheus „neuestem Konzert“, aber die Liebesgärten und Zauberinseln des Barock erscheinen allerdings, so vergrößert wie magisiert, in den großen Bacchanale durchaus, vorzüglich in dem des Pariser „Tannhäuser“. Hier ist ein Meisterstück von Lust und von sonst nichts mehr in der Welt, ein Abgrund der Satyriasis, aus Tristanklängen herunterdämonisiert, und fern im Abgrund, von dem Ufer, das er nicht hat, tönt der Gesang der Nymphen herüber, der Bordellglanz höherer Ordnung, mit Höllenrose. Doch fragwürdiger eben als im Bacchanale konnten Strand- und Glanz-Salut dort zur Stelle sein, wo Höhepunkte der Opernhandlung, wo vor allem auch Aktschlüsse und die Landschaft des Finale präsent zu machen sind. Ein Klischee wurden hier die diversen Schwerterweihen, Prière-Szenen und Trumpf-Schlüsse bei Meyerbeer und folglich auch bei Wagner. Ein Klischee in statu nascendi wurden Siegmunds Liebesleid und Siegfrieds Schwertgesang, der Einzug der Götter in Walhall und all die anderen transportablen Fortissimi eines angeblich Rechten oder

Wunderlandhaften, das nun durchzubrechen scheint und doch nur Rhetorik bleibt, Wirkung ohne Ursache, großmäuliger Ton. Verdi, obzwar gleichfalls der Meyerbeerzeit zugehörend, hat sich vom Klischee solcher Höhepunkte gerade dadurch freier gehalten, daß er es in den geringeren Partien ausgab und sozusagen darauf beschränkte. Dergestalt strahlt, um ein einziges Beispiel zu geben, der Triumphmarsch in Aida, als so äußerlich gehalten, wie es sich gehört, aber der Augenblick nachher, wo Amneris den Sieger bekränzt, strahlt musikalisch nicht, und die Liebesszene zwischen Othello und Desdemona, wenn die Plejaden das Meer berühren, wenn der Raum klein wird und die Welt tief, unterscheidet sich in diesem ihrem eigenen Tiefepunkt charakteristisch vom verabredeten Höhepunkt eines anderen Aktschlusses, zwischen Siegmund und Sieglinde, wenn hochaufglüht Wilsungenblut. Der Wagner des „Tristan“ braucht gewiß nicht ins Piano und gänzlich Ungemeine gewiesen zu werden, er ist ein Lehrer des Piano und der Aurora zur Nacht ohnegleichen, aber die Konvention des Höhepunkts ist vom „Rienzi“ bis zum „Ring des Nibelungen“ und darüber hinaus der Satansengel, der diesen schlimmsten Genius mit Fäusten schlägt. Der Satansengel ist der Repräsentationsglanz des Barock mitten in der Bourgeoisie, in ihrem deutschen Bündnis mit dem abgestandenen, aufgefrischten, romantisierten Feudalismus; so wurde die angegebene Gefahr des falschen Vor-Scheins von Glanzmündung, Mündungsglanz bei Wagner ebenso deutlich, wie gewiß auch der echte Vor-Schein in der Opern Wunschlandschaft, kraft Musik und kraft eines Geniewerks in Musik, immer wieder vortritt. Und nicht etwa, als wäre das Spektakulum an sich, mit Fortissimo, das vom Barock her so gewaltig bekannte, am Höhepunkt, gegebenenfalls selbst am Tiefepunkt von vornherein unzuständig; das Unzuständige daran bleibt wesentlich nur das Klischee, das beim Pompös- Wunderbaren immer so leicht mit Leere verbundene. Daß auch das Pompös- Wunderbare, sogar das besonders aufgekipfelte, Wirkung mit Ursache sein kann, gewaltig erfüllte Tonika auch in der Oper, sobald nur der verabredete Schwung fehlt: das zeigt im letzten Akt der „Meistersinger“ der Chor des „Wachet auf“, diese unerwartet mächtige Morgenröte, nachdem doch jede Steigerung des Tags schon gekommen zu sein schien. Und auch die feine, die geheimnisvollere Morgenröte wird frei, wo immer ein Höhepunkt, ein Ruhepunkt ohne das Klischee, sich als Höhepunkt zu geben, seine Landschaft zeigt: so bereits im Paukenklang um die erste Begegnung Sentas und des Holländers; so im Quintett der „Meistersinger“; so selbst im Violinklang der Karfreitagswiese. Das ist das Legitime an bedeutender Oper überhaupt: daß sie aus dem ihr eingeborenen Tonika-Glanz auch aus Trauerspiel, wie erst aus Glück, in der Handlung eine Lösung aufgehen lassen kann, die dem gesprochenen Wort in diesem Weithinaus-Ozeanischen fehlt. Mit welchem großbogigem Jubel endet und endet auch nicht die seligmachende Melodie in den letzten Takten der „Götterdämmerung“, das Gegenland zum bombastischen Einzug in Walhall, der hier auch musikhafte entsüht wird. Es gibt hohe Zeit in der Oper, tönend dargestelltes Wunschland, dem es wohl ansteht, wenn es kraft des noch schwebenden Klangs, wie in der gewaltigsten aller Opern: in „Fidelio“, über einem namenlosen Meer mit namenloser Freude aufgeht.

All das setzt freilich einen gespannten Klang voraus, der sich überraschend löst. Das Toben legt sich dann so, daß es im eintretenden Gesang der Ruhe mündet. Aber dieses Münden ist noch selber von der vorhergehenden Unruhe erfüllt, daher ist der Gesang, der es wiedergibt, bezeichnenderweise heiß. Und die Gefahr bleibt hier stets ein reißerischer Eintritt der Tonika (im weiteren als dem grundlegenden harmonischen Sinn). Nun aber gibt es noch eine oft kleinere, immer kühle melodische Gegend, wo eine Art silbernen Gelöstes selber in der Oper aus der Handlung hervortritt. Als arkadische Melodie, ohne vorherige Überhitzung, als Vorraum zu der Wunschlandschaft, wo man das gehabte Wünschen vergißt. Ein scheinbar bescheidenes und sicher sinnfälliges Beispiel hierfür geben die Reigenklänge in Glucks „Orpheus“, vor allem die Elysiumsszene: „Welch reiner Himmel deckt diesen Ort.“ Gluck gab hier mehr als die klangvolle Sinnlichkeit der neapolitanischen Schule und auch mehr als den dramatischen Gegensatz zu den Erregungen und Unseligkeiten seines Höllenchors, vielmehr: hier ist überdramatisches Lento, zugleich durchsichtig einfach. Elysium tritt hervor, hinter dem besiegten

Tod, im Blick des Orpheus auf den reinen Himmel und sein sanfteres Licht, im verklärten Dur des Reigens, dann Chors, zu dessen Klängen Orpheus Eurydike empfängt. Das ist das Modell seraphischer Ruhe in der Oper, vorzüglich aber im Oratorium (zu dem Glucks „Orpheus“ halb gehört); es ist nichts Majestätisches daran, nur Friede, Friede, wie der Koran sagt. Die klassische Erscheinung dessen, was man Ankunfts-Stil in der Musik nennen kann, mag allerdings überhaupt nicht in theatralischen, also Handlungsformen gedeihen, sofern sie auch noch ins Oratorium reichen. Es ist vielmehr gänzlich auf *tranquillitas animi* aufgetragen, und sein Musiker: Palestrina ist der Meister solcher Verklärung. Ihr reiner Regenbogenklang lebt schon in den weltlichen Madrigalen aus Palestrinas Jugend, sie triumphiert in der plötzlichen Einfachheit seiner Messen, sobald das dogmatische Kernwort klingt. Der Rhythmus wird auf ein Mindestmaß der Bewegung zurückgebracht, Chromatik ist vermieden, als Ausdruck individuell gebrochener und Abstandsgefühle. Melodie und Polyphonie werden völlig aufgehellt, vierstimmiger Satz wirkt hier schlechthin behauptend, zeigt herrschende Schlichtheit; Homophonie (oft in reinen Dreiklängen schweigend) unterbricht nicht, sondern krönt einen meisterlichen, von den Niederländern her erhaltenen Kontrapunkt. Palestrina sucht einen Nachhall dessen, was die heilige Cäcilie hört, von der die Legende sagt, daß sie bereits auf der Erde die Engelchöre vernommen hätte. Solche *auditio beatifica* entspricht dem Thomas- und Dante-Ideal einer *visio beatifica Dei*; sie entspricht noch genauer dem Augustin-Ideal der Musik als eines *praeludium vitae aeternae*. Der Palestrina-Stil machte so als einziger praktisch kenntlich, was im Musikideal des ganzen Mittelalters Theorie geblieben war, gelehrt, wenn auch fromme Theorie des Paradieses. Palestrinas Kunst ist wirklich aufgetragen aufs Wunschbild Engelgesang, seine Musik wurde faktisch gehört als Echo himmlischer Klänge. Seit Augustin war die Musik als dieses Echo theoretisch gefeiert worden, er selber hatte dem Hymnengesang der Kirche Anteil an seiner eigenen Bekehrung zugeschrieben, er selber hatte die alte Sphärenharmonie, diesen astral-mythischen Psalter, zuerst zum Engelgesang umgedeutet, zu einem Paradiesklang in nicht mehr planetarischer, sondern menschenähnlicher Gestalt. Dieser Engelsong wird die Erlösten des Herrn aufnehmen und umgeben, also ist jede irdische Musik, die ihre Inspiration aus diesem Oben nimmt, für Augustin eine offene Himmelstür, eben ein „*praeludium vitae aeternae, ut a corporeis ad incorporea transeamus*“ (de musica VI, 2). Augustin war so die eine Quelle des Elysium-Traums in mittelalterlicher Musikanschauung; die andere aber war Dionysios Areopagita, er machte Musik gänzlich bereits zur Engelsprache selber, das ist hier: zu hierarchisch gestufter Botschaft. Musik sollte nun erst völlig von den Zusammenhängen der himmlischen und menschlichen Harmonie handeln; vom Paradies herab senkt sie sich zur *musica mundana*, der kosmischen Harmonie, dann zur *musica humana*, der Harmonie von Leib und Seele, und kehrt zum Paradies zurück. Astralmythisch war das alles freilich noch durchaus, eine astronomische Musiktheorie, christlich umgetauft, und ihre Einwirkung auf wirkliche Musik war das ganze Mittelalter hindurch gering. Nun, bei Palestrina drang Intention auf eine *musica coelestis* in Praxis durch, dergestalt, daß Pius IV. hier einen Superlativ wagte, der, ganz im Geist Augustins, nur an einem Musiker, nicht in Malerei oder Dichtung, das *praeludium vitae aeternae* finden wollte und konnte: „Hier gibt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung jenes Gesangs, den der Apostel Johannes im himmlischen Jerusalem, prophetisch entzückt, vernahm.“ Die Engelchöre allerdings, sie sind eine hypostasierte Mythologie, gleich der Himmelsrose, und *musica coelestis*, sie gehört einzig in die große menschliche Hoffnungsgeschichte und ihre postulierten Räume, nicht in den so sehr als taub erfundenen vorhandenen Himmel. Keine Musik seit Palestrina hat daher diese *musica coelestis* als Besitz wiederzugeben gewagt; gerade als Musik waren alle Sanctus und Gloria dazu gehalten, Berufungen oder Beschwörungen zu sein und keine prätenierten Spiegelungen, auch nicht im scheuesten *Pianissimo*. Beethoven hat Seraphisches gewiß als letztes Wort, aber stets als unbegreifliche Entronnenheit oder als Verheißung des Benedictus, der zu der Hoffnung gekommen ist. Es gibt zwar Ankunftsmusik bei Beethoven durchaus: die signifikantest-erfüllte klingt dort, wo Leonore Florestan die Ketten abnimmt, im Vorgefühl des höchsten Augenblicks; aber die Ankunft und ihr Land breiten sich nirgends zu

englischen Sphären aus. „Über Sternen muß er wohnen“: Das Misterioso dieses Chors der neunten Symphonie ist von dem empirischen Zweifel eines bloßen Kantischen Gottespostulats bewegt und umgeben, es landet nicht in transzendenter, in ausgesungener und aussingbarer Vollendetheit. Musik teilt darum in besonders starkem Maß den Untergang der himmlischen Seinsgewißheit, jedoch so, daß sie, durch Nicht-Entsagen wie durch die angegebene vieldeutige, jedoch mit Wunscheffekt, Wunschlösung zielende Überschwabung zugleich, durch ihren Tendenz-Gegenstand also, den stärksten Vor-Schein eines Gutgewordenen geben konnte. Eines menschenmöglichen Elysium, für das noch keine Konkretion, aber an dem auch keine Mythologie ist. Die utopische Ferne schlägt sich in die Unmittelbarkeit musikhafter Selbst-Berührung ein, die Nähe dieser Musiklandschaft ist wiederum geladen mit Bedeutungen einer extrem humanisierten Fernwelt. Musik hat derart jene paradoxe Perspektive, daß ihre Gegenstände immer größer, folglich näher erscheinen, je mehr sie dem Horizont zurücken, auf dem die Musik liegt und Hoffnung bildet. Auch die durch Palestrina angezeigte Ruhe ist vor dem viel weiterziehenden Wunsch- und Willenswesen Beethoven insuffizient geworden. Sie bleibt aber ihrerseits wiederum ein Korrektiv für ein noch so selten mögliches Andante-Finale, dessen Ankunft die Musik zugleich still und groß klingen läßt.

Quelle: Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, S. 969-977.