

MUSIKK OG UTOPI

En idéhistorisk studie av Ernst Blochs
musikkfilosofi



Av Thomas Østerhaug

Hovedoppgave i idéhistorie,
Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie
og klassiske fag,
Universitetet i Oslo,
februar 2006

Forord

Takk til professor Jan-Erik Ebbestad Hansen for god og konstruktiv veiledning.

Takk til fagreferent Inger Marie Ruud og bibliotekar Jim Isaksen ved Universitetsbiblioteket i Oslo, samt Svein Erik Garnes, for hjelp ved anskaffelse av litteratur.

Takk til Elin Marie Strand, Knut D. van der Wel og Arvid Evjen Andersen for verdifulle innspill.

Takk til Else Cathrine Dahle for all oppmuntring, hjelp og støtte gjennom hele prosessen.

Oslo, februar 2006

Thomas Østerhaug

Innholdsfortegnelse

FORORD

INNLEDNING	1
<i>Blochs forfatterskap</i>	1
<i>Forskningshistorie</i>	5
KAPITTEL 1 – UTOPI	11
BLOCH OG UTOPIEN	12
<i>Ennå-ikke ontologien</i>	15
<i>Håp – det nye prinsippet</i>	18
<i>Subjekt og objekt</i>	20
<i>Abstrakt og konkret utopi</i>	23
<i>Utopi og religion</i>	25
BLOCH SOM HISTORIKER	27
<i>Teleologi?</i>	30
KAPITTEL 2 – ESTETIKK	33
EKSPRESJONISMEN	34
<i>Bloch og ekspresjonismen</i>	37
<i>Ekspresjonismedebatten</i>	41
ÄSTHETIK DES VOR-SCHEINS	45
<i>Symbol og allegori</i>	50
<i>Vor-Schein som fragment</i>	54
<i>Kunst og ideologi</i>	57
<i>Kunstnerisk produksjon</i>	62
KAPITTEL 3 – MUSIKK	67
MUSIKKFILOSOFI I DET 20. ÅRHUNDRET: SCHÖNBERG, BUSONI OG ADORNO	68
BLOCHS MUSIKKHISTORIE	77
<i>Teoretisk grunnlag</i>	79
<i>Gjennomgang av musikkhistorien</i>	81
MUSIKKFILOSOFI	90
<i>Vor-schein i musikken</i>	92
<i>Musikken – den overskridende kunsten</i>	95
<i>Musikalsk tid</i>	98
<i>Form og uttrykk</i>	102
<i>Musikk som språk</i>	104
<i>Det eskatologiske aspektet</i>	107
<i>Musikk som utopi</i>	110
MUSIKK OG HÅP	115
LITTERATURLISTE	121
SAMMENDRAG	131

INNLEDNING

I 1918 ga den tyske filosofen Ernst Bloch (1885-1977) ut sitt første store verk: *Geist der Utopie*. Kapittelet "Philosophie der Musik" utgjør en stor del av denne boka. Hva har en musikkfilosofi å gjøre i ei bok som i følge tittelen handler om utopiens ånd? Og hvilken rolle spiller musikken i resten av Blochs forfatterskap? Denne idéhistoriske studien av Blochs musikkfilosofi ble til i forsøket på å finne et svar.

I det nevnte verket kan man lese at musikken er en indre utopisk kunstart, hinsides alt som er mulig å verifisere empirisk, at musikken er et nytt profetisk språk og en subjektiv teurgi. Foreløpig skjønner vi ikke hva musikken uttrykker, men når den tid kommer vil vi være i en situasjon hvor mennesket har funnet seg selv, hvor det innvendige har blitt utvendig og det utvendige som det innvendige – den tida da mennesket endelig kan gå en oppreist gange, med hodet høyt hevet.

Som disse utsagnene antyder, hadde musikken en enestående stilling for Bloch. Men hva er det ved musikken som gir den denne spesielle rollen? Hva skiller den fra andre kunstarter, og hvorfor har kunsten noe å si i det hele tatt? Ved å se Blochs tanker om musikk i lys av hans øvrige filosofi, og sette dette inn i en historisk kontekst, håper jeg å kunne nærme meg et svar på disse spørsmålene.

Blochs forfatterskap

Blochs forfatterskap strakk seg over mer enn 60 år. Etter studier i musikk, fysikk, psykologi og filosofi, og deltagelse i kretsen rundt Georg Simmel i Berlin og Max Weber i Heidelberg, ga han altså i 1918 ut *Geist der Utopie*. Ekspresjonismen var en sentral bevegelse i tida, og i *Geist der Utopie*, veves mystikk, sosialisme og ekspresjonisme sammen. Boka er en kritikk av krig, kapitalisme og teknologisering – i det store og det hele det Bloch oppfattet som Prøyssens ånd. Opp mot denne maskinkulturen satte han den utopiske ekspresjonismen representert ved det menneskelige ornamentet. I ornamentet ligger det mer enn en vilje til

utsmykning. Kunstverket er et speil hvor vi kan se vår framtid – hvor mennesket møter seg selv, og øverst blant kunststartene står musikken. *Geist der Utopie* er, i tillegg til i seg selv å ha sterke ekspresjonistiske trekk, et forsvar for ekspresjonismen, og samtidig et oppgjør med Lukács og hans klassisisme. Boka fikk en blandet mottagelse. Senere venner, som Otto Klemperer og Theodor Adorno, har ofte lagt vekt på betydningen den hadde for dem, men mange var skeptiske. Det lite tilgjengelige metaforiske språket, og det mange betraktet som fantastiske og mystiske idéer ble sterkt kritisert. Spesielt musikkritikere reagerte negativt, og hevdet Bloch hadde en manglende forståelse for musikk.

I mellomkrigstida ble Blochs forfatterskap sterkere preget av en materialistisk og marxistisk tilnærming, og i boka om Thomas Münzer, som kom i 1921, trakk han linjer fra de kristne kjetternes politiske teologi opp til samtidas revolusjonære marxisme. Millenaristenes tro på et tusenårsrike sammenlignes med marxismens teori om et klasseløst samfunn. Blochs historiesyn kommer klarere fram her enn det hadde gjort i *Geist der Utopie*. Menneskets rolle i historien er klarere framstilt, og han framhevet den stadig tilbakevendende kraften i utopiske forestillinger.

I 1923 ga han ut en sterkt revidert utgave av *Geist der Utopie*. I den nye utgaven fikk kategorien *Noch-Nicht* en mer sentral plass (den nevnes ikke eksplisitt i den første utgaven), og sentrale begreper som øyeblikkets mørke og det ukonstruerbare spørsmålet klargjøres. Hegel oppvurderes og Marx-oppfatningen blir mer presis. I tillegg ble det meste av kapittelet om intellektuelle strømninger i samtida fjernet. (Det ble tatt med i boka *Durch die Wüste* som kom ut samme år).

I mellomkrigstida utviklet Bloch seg til å bli en ledende politisk og kulturell essayist. Samtidig møtte han mange av dem som skulle få stor betydning i livet hans, som Theodor Adorno, Walter Benjamin, Otto Klemperer, Bertolt Brecht og Kurt Weill.

Nettopp Klemperer fikk betydning for Blochs musikkfilosofiske produksjon. Bloch var svært begeistret for den eksperimentelle Kroll-operaen i Berlin, hvor Klemperer var dirigent, og skrev flere innledninger til operaprogrammene.¹ Klemperer hadde også tidlig lest *Geist der Utopie*, og de to innledet et vennskap som varte livet ut. Kroll-operaen engasjerte også Brecht og Weill, og disse hadde en gjensidig innflytelse på hverandre. Bloch

¹ Blochs forbindelse med Krolloperaen er dokumentert i Hans Curjel: *Experiment Krolloper 1927-1931* (Prestel-Verlag, München 1975).

hadde stor sans for Weills musikk, og har viet sangen om sjørøver-Jenny et eget essay.² I Brecht fant Bloch en forbundsfelle i kampen mot den dogmatiske marxistiske estetikken de begge mente å finne blant de ortodokse marxistene. Allikevel var det Klemperer mer enn Brecht som støttet Bloch i forsøket på å avdekke musikkens ontologiske betydning. Antologien *Zur Philosophie der Musik*³ viser tydelig at Blochs filosofiske interesse for musikk avtok rundt 1930, altså samtidig som Kroll-operaen ble lagt ned. Jeg vil ikke trekke sammenhengen mellom disse to forholdene for langt, men den er påpekt av andre.⁴ Uansett skrev ikke Bloch noe mer av betydning for musikkfilosofien før *Das Prinzip Hoffnung*, som forelå i komplett utgave i 1959.

I 1930 kom *Spuren* ut, en samling anekdoter han hadde begynt på mange år før. Den består av små, hverdagslige fortellinger om lengsel og håp, som avdekker en verden full av ennå-ikke-bevisste meninger. Både i personlige opplevelser og ikke minst i kulturelle uttrykk oppdager man ting som ikke er som de skal være, og fungerer som spor i en detektivfortelling. Disse utopiske sporene fra fortid og samtid er med på å peke ut vegen mot en bedre framtid.

Mange av essayene fra mellomkrigstida ble gitt ut i essaysamlingen *Erbschaft dieser Zeit*, hvor Bloch tok opp utviklinga i kunst, filosofi og politikk. Boka var et oppgjør med, og en advarsel mot, den framvoksende tyske nazismen. Samtidig var den også et oppgjør både med tyske kommunisters håndtering av den nazistiske trusselen og deres tro på en automatisert historisk prosess, hvor kapitalismens undergang vil komme av seg selv, uten vår innsats. Her står begrepet ”usamtidighet” (*Ungleichzeitigkeit*) sentralt. Med ”usamtidighet” mente Bloch en samtidskritisk holdning som blir til i ønsket om en videreføring av gamle kulturformer. Sosialistene avfeide dette som reaksjonært, mens nazistene utnyttet denne usamtidige bevisstheten til fulle. Bak nazistenes bedrag ”ist ein Stück älteren und romantischen Widerspruchs zum Kapitalismus, mit Vermisungen am gegenwärtigen Leben, mit Sehnsucht nach einem unklar anderen”.⁵

Sosialistenes avvisning av alt borgerlig gjaldt også for kunsten og filosofien. Bloch mente imidlertid at det finnes visse elementer også i kunst og filosofi framstilt av det borgerlige samfunnet som overskrider den borgerlige ideologien, og boka var også et forsøk

² Ernst Bloch: *Gesamtausgabe* bd. 9, s. 392-396. Heretter vil alle referanser til Blochs samlede verker anføres uten forfatternavn, med forkortelsen GA etterfulgt av nummeret bindet har i verket. Oversikt over *Gesamtausgabe* foreligger i litteraturlista.

³ En samling av Blochs musikkfilosofiske skrifter som ble gitt ut i 1971.

⁴ Bl.a. David Drew i innledningen til den engelske oversettelsen noen av Blochs essays om musikk. *Essays on the philosophy of music* (Cambridge university press, Cambridge 1985), s. xxx

⁵ GA 4, s. 16.

på å trekke ut de delene av den borgerlige kulturen som er av verdi. Han utviklet i forbindelse med dette en teori om kulturell arv. Sammen med teorien om usamtidighet utgjør den grunnlaget for essayene i *Erbschaft dieser Zeit*. Bloch hadde lenge problemer med å få boka utgitt, og da den kom ut i 1935 var allerede nazistene i maktposisjoner, og sosialistene hadde begått mange av de feilene Bloch advarte mot.

Til tross for uenigheter i kunstsynet, førte den sterke motstanden mot nazistene til at Bloch gikk svært langt i sitt forsvar for Stalin og Sovjetunionen. Selv om han var sterkt skeptisk til utviklinga i Sovjet, så han lenge Sovjet som den eneste mulige frelser fra nazistene, og gikk så langt som å forsvare Moskva-prosessene. Dette gikk ikke ubemerket hen, og ga ham store problemer senere.

I 1938 emigrerte Bloch til USA. Det var i tida i USA at han skrev mesteparten av sitt mest omfattende verk: *Das Prinzip Hoffnung* – en encyklopedisk gjennomgang av menneskets drømmer, fantasier og utopier.

I *Das Prinzip Hoffnung* tok Bloch opp igjen temaene han hadde behandlet i *Geist der Utopie*, men mer systematisk og uten den ekspresjonistiske stilen. Det romantiske uttrykket som preget den første boka var byttet ut med en oppfatning av marxismen som en vitenskapelig form for utopisk tenkning. Bloch analyserte de historiske formene for utopisk tenkning, og viste hvordan det ennå-ikke-bevisste opptrer i alt fra små dagdrømmer til gjennomførte utopier. Mennesket var hele tida utgangspunktet for Blochs tenkning, og ut fra menneskets ønske om å overskride en mangelfull tilværelse utviklet han både en teori om menneskets drifter og om håpet som prinsipp for forandring. Mennesket må lære seg å håpe. Kunsten kan være med på å gi mennesket dette håpet ved å opplyse det som mangler, men som fortsatt kan komme.

Etter oppholdet i USA fikk Bloch for første gang en undervisningsstilling i filosofi, og i 1949 dro han til Leipzig for å ta over professoratet etter Hans-Georg Gadamer. Han hadde store forhåpninger om å kunne bidra til oppbyggingen av en sosialistisk stat, og det startet relativt uproblematisk. I 1951 fikk han gitt ut Hegelboka *Subjekt-Objekt*. Hegel hadde blitt viktigere og viktigere for Bloch, men et forsvar for Hegels filosofi var uakseptabelt i en stat som hevdet at filosofien var død og var i sterk opposisjon til idealisme. Det gikk heller ikke mange år før Bloch offentlig kritiserte partiets politikk, og han ble så problematisk for regimet at han fikk undervisningsforbud og store vanskeligheter med å få gitt ut noe som helst. Han hadde alltid vært skeptisk til statssosialisme, og forfektet en menneskelig sosialisme styresmaktene hevdet var idealistisk og revisjonistisk, og dermed uakseptabel i en

marxistisk stat. Han fikk derfor ikke utgitt den tredje delen av *Das Prinzip Hoffnung* før i 1959 (de to første delene hadde kommet i 1952 og 1954), da Suhrkamp bestemte seg for å gi den ut i Vest-Tyskland.

Vest-Tyskland ble da også Blochs hjem de siste årene. I denne perioden kjempet han ufortrødent videre for håpet som både kan skuffes og feile, men aldri må gis opp. Han fikk også gitt ut flere bøker, blant annet *Naturrecht und menschliche Würde* (1961), *Atheismus in Christentum* (1968) og *Das Materialismusproblem* (1972), og han rakk i tillegg å redigere en samleutgave av alle sine verker. I 1975 ga han ut sitt siste verk – *Experimentum Mundi*.

Til tross for en stadig sterkere materialistisk tilnærming, er Blochs forfatterskap preget av en stor grad av kontinuitet. I bunnen for alt ligger framtidsoptimismen med kategorien *Noch-Nicht*, og en motstand mot statiske konsepter og alle former for lukkede systemer. Historien var for ham en prosess med en åpen ende, hvor marxismen skulle bli det første steget mot en verden uten undertrykkelse og fremmedgjøring. For å oppnå dette må folk ta tak i sin egen situasjon. Hans fokus på mennesket førte også til en tilsynelatende vektlegging av subjektet i opposisjon til marxistenes objektivisering. Til tross for alt som skjedde i løpet av Blochs levetid, og til forskjell fra tenkere som Adorno og Horkheimer, holdt han fast ved sin optimisme. Selv om håpet kan skuffes, må man fortsette å tro på en bedre tilværelse:

Jede Epoche muß jedoch ihre eigene Kunst, ihre eigene Revolte hervorbringen. Nur dies ermöglicht den Fortschritt der Menschheit, und dieser Fortschritt wird kommen. Man muß ans "Prinzip Hoffnung" glauben. Ein Marxist hat nicht das Recht, Pessimist zu sein.⁶

Forskningshistorie

Bloch var populær blant studentene, og var sammen med Herbert Marcuse en av de viktigste teoretiske inspirasjonskildene til studentopprøret i 1968. Hans politiske sympatier og tidligere forsvar for Stalin skapte imidlertid problemer, og hans spekulative filosofi forarget mange av kollegene. Allerede Max Weber hadde satt spørsmålsteget ved hans vitenskapelighet, og en ung generasjon sosiologer og filosofer, anført av Jürgen Habermas, beskyldte ham for en førvitenskapelig tenkemåte og etterlyste grunnlaget for spekulasjonene hans. Allikevel blir

⁶ Arno Münster (red.): *Tagträume vom aufrechten Gang* (Suhrkamp, Frankfurt 1977), s. 118.

han av mange, inkludert Habermas, trukket fram som en av de mest sentrale tyske intellektuelle i forrige århundre.⁷

Til tross for dette, har Bloch-forskningen utenfor Tyskland vært begrenset. Sammenlignet med personer som Adorno, Heidegger og Benjamin, er litteraturen om Bloch av lite omfang. De akademikerene som har viet Bloch størst interesse, er teologer som har vært opptatt av hans messianisme og håpsfilosofi. Dette kan virke paradoksalt, tatt i betraktning at han var ateist, men Bloch var gjennom hele sitt forfatterskap opptatt av religionens betydning for folk, og blandet både jødisk messianisme og kristen mystikk sammen med sin revolusjonære filosofi. Målet for Bloch var at mennesket gjennom selvmøtet skulle bli som Gud og skape et gudsrrike på jord – uten Gud. Dette, sammen med hans vektlegging av håpets betydning for mennesket, har vekket mange teologers interesse, ikke minst Jürgen Moltmann, som brukte ham aktivt i sin håpsteologi.

Blochs språk, som særlig i de tidlige verkene er svært billedrikt og metaforisk, er med på å gjøre innholdet vanskelig tilgjengelig, og har sammen med hans tilsynelatende motstridende og paradoksale oppfatninger virket avskrekkende på dem som har forsket på hans tenkning. Flere kommentatorer har forklart den manglende interessen for Bloch, spesielt i USA, med hans politiske sympatier,⁸ noe som umiddelbart virker plausibelt når vi kjenner til hans forsvar for Stalin og Sovjetunionen. Imidlertid blir argumentet vanskeligere å godta når vi ser på den omfattende litteraturen om Heidegger, som vel ikke hadde mindre omstridte sympatier. Men det er ingen tvil om at Bloch, selv om han aldri var medlem av noe parti, og ortodokse marxister har stemplet ham som idealist, framhevet sin tilhørighet til den politiske venstresida, og en marxistisk vinkling av Blochs filosofi har da også vært den vanligste i forskningslitteraturen. Et eksempel på et verk med en slik tilnærming er den første omfattende monografien av Blochs filosofi, Wayne Hudsons *The marxist philosophy of Ernst Bloch*, som fortsatt står som en av de mest betydelige innføringene i Blochs store forfatterskap.⁹

En annen tilnæringsmåte til Blochs filosofi har vært å koble den til den jødiske tradisjonen, ikke minst den jødiske messianismen og dens apokalyptikk. Mange har sporet Blochs utopiske filosofi tilbake til den jødiske messianismen, samt kristen kjetterhistorie og

⁷ Jack Zipes: "Ernst Bloch and the obscenity of hope" i: *New German Critique*, nr 45 (høst 1988), s. 8.

⁸ *Ibid.*, s. 8.

⁹ Eksempler på avhandlinger med marxistisk perspektiv: Wayne Hudson: *The marxist philosophy of Ernst Bloch* (Macmillan, London 1982); Heinz Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik* (Schwann, Düsseldorf 1974); Fredric Jameson: *Marxism and form* (Princeton university press, Princeton 1971).

eskatologi.¹⁰ Hans sterke bånd til tysk idealisme, ikke minst Hegel, men også Schelling og Schopenhauer, blir også ofte trukket fram, i tillegg til den kjensgjerningen at han skrev sine første verker i en tid preget av ekspresjonismen.

Forskningen på Blochs tanker om musikk er svært beskjeden. Carl Dahlhaus var den første betydningsfulle musikkforsker i Tyskland som skrev om Blochs musikkfilosofi etter krigen, og har senere også skrevet et essay om Blochs Wagnerfortolkning. Karl Wörner innlemmet et essay om Bloch i sin *Musik in der Geistesgeschichte* og Tibor Kneif skrev et 50-siders essay i festskriftet *Ernst Bloch zu ehren*.¹¹ Disse er naturlig nok lite omfangsrike, og evner ikke å ta for seg mer enn overflaten av Blochs tanker. I tillegg kom det to relativt omfattende studier på 1980-tallet: Wolfgang Matz' *Musica Humana* og Gerhard Tüns' "Musik und Utopie bei Ernst Bloch", begge med utgangspunkt i doktoravhandlinger.¹² Tüns' avhandling viser tydelig hvordan Blochs musikkfilosofi bygger på hans øvrige filosofi, og tar særlig for seg forholdet mellom subjekt og objekt, men bærer preg av å være skrevet for en akademisk grad. Matz' studie var i utgangspunktet en musikkvitenskapelig avhandling, som senere har blitt gitt ut i en tverrfaglig skriftserie.¹³ Avhandlingen mangler den systematiske oppbygningen vi finner hos Tüns, men påpeker allikevel sammenhengen mellom utopifilosofien og musikken, og tar for seg mange spennende perspektiver ved Blochs musikkfilosofi. Det finnes også andre tekster som berører Blochs tanker om musikk, men disse har andre formål enn et studium av hans filosofi.¹⁴

Utenfor Tyskland har forskningen på Blochs musikkfilosofi vært nærmest ikke-eksisterende. Det nærmeste vi kommer er David Drews innledning til den engelske oversettelsen av noen av Blochs essays om musikk, samt Caryl Flinns *Strains of Utopia*, som

¹⁰ Eksempler på jødisk perspektiv: Anson Rabinbach: "Between enlightenment and apocalypse: Benjamin, Bloch and modern German Jewish messianism" i: *New German Critique*, nr. 34 (vinter 1985), s. 78-124; Leo Löwenthal: *An unmastered past* (University of California press, London 1987); Michael Löwy: "Jewish messianism and libertarian utopia in Central Europe (1900-1933)" i: *New German Critique*, nr. 20, (vår-sommer 1980), s. 105-115. Blochs forkjærlighet for kjettere finner vi i hans bok om Thomas Münzer (GA 2). Kjetternes plass i hans filosofi vil bli tatt opp senere i avhandlingen.

¹¹ Carl Dahlhaus: "Der Ketzer. Marginalien zu den Schriften Ernst Blochs" i: *Stuttgarter Zeitung* (5. jan. 1963) og "Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners" i: *Klassische und romantische Musikästhetik* (Laaber, Laaber 1988), s. 483-494; Karl Heinz Wörner: "Philosophie des musikalischen expressivismus. Die Musik in der Philosophie Ernst Blochs" i: *Die Musik in der Geistesgeschichte* (H. Bouvier, Bonn 1970), s. 1-20; Tibor Kneif: "Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus" i: Siegfried Unseld (red.): *Ernst Bloch zu ehren* (Suhrkamp, Frankfurt 1965) s. 277-326.

¹² Wolfgang Matz: *Musica Humana* (Peter Lang, Frankfurt 1988); Gerhard Tüns: "Musik und Utopie bei Ernst Bloch" (inaugural dissertation, Universitetet i Berlin 1981).

¹³ Marburger germanistische Studien, nr. 9.

¹⁴ For eksempel Hans Mayer: "Musik als Luft vom anderen Planeten" i: Burghart Schmidt: *Materialien zu Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung"* (Suhrkamp, Frankfurt 1978), s. 464-472; Wolfgang Schoenke: *Musik und Utopie* (Dr. R. Kramer, Hamburg 1990).

fokuserer på filmmusikk.¹⁵ I tillegg finnes det også noen tekster som omhandler hans estetikk generelt, og gjennom det også berører hans tanker om musikk.¹⁶ Oversettelsen av *Zur Philosophie der Musik*, samt oversettelsene av *Das Prinzip Hoffnung* og *Geist der Utopie* til engelsk, ser ikke ut til å ha økt interessen for Blochs musikkestetikk, verken i den engelsktalende delen av verden eller i andre land. I Norge begrenser litteraturen om Blochs musikkfilosofi seg til en artikkel av Kjell Skyllstad, publisert i *Studia Musicologica Norvegica* – på tysk.¹⁷

Mangelen på forskning omkring Blochs tanker om musikk framstår for meg som en svakhet i Bloch-resepsjonen. Min oppfatning er at Blochs musikkfilosofi kan fungere som et godt utgangspunkt for å forstå grunnlaget for hele hans filosofi. Samtidig blir også musikkfilosofien lettere forståelig hvis vi setter den i sammenheng med resten av Blochs tenkning.

Temaet for denne avhandlingen er altså forholdet mellom musikk og utopi i Blochs forfatterskap. At utopien sto sentralt for Bloch, og at hans prinsipp håp, som fikk sitt definitive uttrykk i *Das Prinzip Hoffnung*, utgjorde grunnlaget for hans utopiske filosofi, er de fleste Bloch-kommentatorer enige om. Gjennom denne avhandlingen vil jeg forsøke å vise hvordan dette håpsprinsippet også var konstitutivt for hans musikkfilosofi. At håpet også spiller en rolle i Blochs oppfatninger av musikk er heller ingen fremmed tanke, og blir påpekt av både Tüns og Matz, men det har så vidt meg bekjent ikke blitt gjennomført noen omfattende studier av Blochs musikkfilosofi hvor håpet ligger i bunnen.

Bloch skrev aldri noe rent estetisk verk. Han så det som kunstig å skulle skille estetikk fra andre områder som etikk, økonomi og politikk,¹⁸ og vi finner igjen betraktninger om kunst og kulturelle uttrykk i store deler av forfatterskapet. Denne avhandlingen tar derfor ikke for seg ett enkelt verk, men søker å trekke ut det som omhandler kunst, og spesielt musikk, i Blochs arbeider. Det er allikevel to verker som skiller seg ut. Det ene er *Geist der*

¹⁵ Bloch: *Essays on the philosophy of music*, s. xi-xlvi; Caryl Flinn: *Strains of Utopia* (Princeton university press, Princeton 1992).

¹⁶ Maynard Solomon: *Marxism and art* (Alfred A. Knopf, New York 1973) s. 567-576; Jameson: "Ernst Bloch and the future" i: *Marxism and form*, s. 116-159; Jack Zipes' innledning til en oversettelse av noen av Blochs essays: *The utopian function of art and literature* (MIT press, Cambridge 1988).

¹⁷ Skyllstad, Kjell: "Wertungskriterien zeitnaher Sinfonik im Schrifttum von Ernst Bloch und Georg Lukács (Ernst Bloch in memoriam)", i: *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 5. (1979), s. 49-65.

¹⁸ Et syn han bl.a. ga uttrykk for i et intervju med det norske tidsskriftet Kontrast: "Konkret utopi – spekulativ materialisme. Ernst Bloch intervjuet av Kontrast" i: *Kontrast. Tidsskrift for politikk, kultur, kritikk*, nr. 8 (1972), s. 71-72.

Utopie, det første store verk Bloch skrev, som altså inneholder et stort kapittel om musikkfilosofi og -historie. Det andre er Blochs *magnum opus: Das Prinzip Hoffnung*, en encyklopedi over menneskelig håp i fem deler, hvor refleksjoner over kunst og kultur utgjør en stor del.

Blochs musikkfilosofi er altså nært knyttet opp mot hans øvrige filosofiske virksomhet, og det er vanskelig å forstå hans syn på kunst og musikk uten innsikt i hans generelle filosofi. Første del av oppgava vil derfor være en gjennomgang av hans filosofiske kjernetanker, med vekt på utopifilosofien. Her vil viktige begreper i Blochs tenkning bli introdusert, begreper som også hadde betydning for hans forståelse av musikk. I neste kapittel skal jeg ta for meg Blochs generelle tanker om kunst. Ekspresjonismen var den ledende stilretningen i Tyskland da Bloch skrev sine første verker, og jeg vil vise hvordan sentrale elementer i ekspresjonismen faller temmelig nøyaktig sammen med Blochs tanker. Blochs oppfatninger av andre kunstarter enn musikken vil også bli behandlet her. Det siste kapittelet vil omhandle selve temaet for oppgava – musikkfilosofien. Etter en gjennomgang av musikkfilosofien i samtida, representert ved Schönberg, Busoni og Adorno – tre personer Bloch på en eller annen måte hadde et forhold til – skal jeg ta for meg Blochs tanker om musikk, hans utlegning av musikkhistorien, og musikkens rolle i utopifilosofien.

Kapittel 1

UTOPI

I begynnelsen av det forrige århundret var det en oppblomstring av apokalyptisk og utopisk tenkning i Europa. Utopibegrepet ble oppvurdert og gitt en mer positiv betydning i flere europeiske språk, og ble tatt opp i alle åndsvitenskapene som en dimensjon av den menneskelige tenkningen.¹⁹ Spesielt blant jødiske intellektuelle i den tysktalende delen av Europa var utopiske idéer sentrale. Så ulike personer som Ernst Bloch, Walter Benjamin, Georg Lukács, Franz Kafka, Gustav Landauer og Martin Buber opererte alle med utopi som en sentral kategori.²⁰

Etter en kort avklaring av utopibegrepet og hvordan Bloch stiller seg til det, skal jeg i dette kapittelet ta for meg sentrale elementer i Blochs utopifilosofi, som også danner grunnlaget for hans syn på kunst og musikk.

¹⁹ *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1990, s.v. "Utopie", bd. 6, s. 786.

²⁰ Uten å gå for mye inn på årsaken til dette, vil jeg her nevne det Michael Löwy kaller en strukturell homologi mellom jødisk messianisme og libertariansk tenkning. I jødisk messianisme finnes det to sammenhengende, men delvis motstridende tendenser: en restorativ tendens, orientert mot gjenskapelse av en tapt gullalder, og en utopisk tendens, rettet mot en radikalt ny framtid som aldri har eksistert. Dette mener Löwy å gjenkjenne i anarkistiske og revolusjonære idéer. Hos Bakunin og Proudhon er revolusjonær utopi alltid fulgt av en nostalgi for førkapitalistiske samfunnsformer. I den nyromantiske atmosfæren rundt 1900 forenes disse to retningene (jødisk messianisme og revolusjonær utopi) innenfor en generell antikapitalistisk tendens i tysk åndsliv. Löwy: "Jewish messianism and libertarian utopia in Central Europe (1900-1933)", s. 105-115.

Bloch og utopien

Begrepet ”utopi” ble skapt av Thomas More. ”Utopia” er i boka med samme navn en øy med et forbilledlig styresett. Siden boka kom ut i 1516 har begrepets betydning vært gjenstand for debatt. Den opprinnelige betydningen regnes som en latinifisert versjon av de greske ordene ”ou” (ikke) og ”topos” (sted), altså et sted som ikke er. Den latinske ekvivalenten ”nusquam” blir også brukt i brevveksling mellom More og Erasmus, noe som støtter denne oppfatningen. Samtidig ligger det i boka en mulighet for å tolke ”Utopia” som et ordspill, i det More lar øyas poet gi ordet betydningen ”eutopia” – et godt sted. Dette har også gitt opphav til begrepet ”dystopi”, som har motsatt betydning – en negativ utopi, som for eksempel Aldous Huxleys *Brave New World* og George Orwells *1984*. I tillegg finnes det de som har hevdet at Utopia slett ikke er noen idealstat fra Mores synspunkt, spesielt på grunn av den løsslupne seksualmoralen som ikke kan være akseptabel for en katolikk av Mores kaliber.

Det fantes imidlertid forestillinger om perfekte verdener lenge før More. Platons doriske idealstat regnes som opphavet til hele den vestlige tradisjonen, Augustins gudsstat og Joakim av Fiores tredje rike er andre kjente eksempler. Men også eventyrene er fulle av forestillinger om bedre verdener, og forestillinger om et paradisi er velkjente i religiøse sammenhenger. På grunn av forutsetningen om en guddommelig inngripen blir ofte religiøse forestillinger utelatt i definisjoner av begrepet. Det blir også politiske idealforestillinger, som riktignok har en agenda for forbedring, men ikke innebærer den fullkomne forandringen vi finner i utopiene. Selv om dette er hovedregelen, er den ikke uten unntak.

Frihet er det sentrale i Mores samfunn. Han vil fjerne privat eiendom, ha religiøs toleranse og minst mulig arbeid. Han foregriper på mange måter sosialismens kongstanke: menneskehetens befrielse fra økonomiens herrevelde.

På den andre siden av skalaen for utopisk tenkning finner vi samfunn hvor den sosiale orden er konstitutiv. Tommaso Campanellas *Citta del Sole* er prototypen på disse. Her garanterer en sentralistisk stat rettferdig fordeling mellom borgerne. Disse to hovedtendensene (frihet og orden) går igjen i alle utopier, med More og Campanellas som idealtyper på hver sin side.

Rundt 1800 skjedde det en endring i bruken av begrepet. Utopiene fikk en tidsdimensjon de tidligere ikke hadde hatt. Fra å være tenkt som et sted langt borte, dog eksisterende pr. i dag, begynte man å forestille seg Utopia en gang i framtida. De tidlige

sosialistiske utopistene som Robert Owen, Charles Fourier og Claude Henri Saint-Simon var sentrale i denne delen av utopibegrepets historie. Det er nærliggende å trekke fram Kosellecks teori fra *Vergangene Zukunft* om overgangen til historisk tid som forklaring på denne temporaliseringen av begrepet, rent bortsett fra at den da burde ha skjedd noe tidligere. At overgangen skjer så vidt sent for utopibegrepets del, forklares i *Geschichtliche Grundbegriffe* med dets negative bruksområde i forhold til urealiserbare politiske og sosiale idéer.²¹

Samtidig med denne temporaliseringen fikk vi også et forsøk på å fjerne det urealiserbare fra utopien ved hjelp av vitenskapelige metoder. Saint-Simon etablerte sin filosofi ut fra en positivistisk antagelse om at den sosiale verden bygger på lovmessigheter på samme måte som naturen. Denne tankegangen ble videreført av Marx, som også jobbet ut fra antagelsen om at samfunnets framtid kunne utledes gjennom utforskningen av historiske lovmessigheter. Drivkraften for denne utviklingen er produktivkreftene i samfunnet. For Marx og Engels var det viktig å presisere at deres egen filosofi hadde et vitenskapelig fundament, og å markere avstand til sine utopiske forgjengere. Allikevel var de fullstendig klare over den gjelden de sto i til de utopistiske sosialistene, noe som kan spores i tittelen på Engels' *Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft*.

Som bevis på utopibegrepets mer positive betydning og utopienes sentrale rolle i tenkningen etter 1900, kan vi trekke fram utopiforskningen. Selv om "utopi", og spesielt adjektivformen "utopisk", fortsatt blir brukt i den nedsettende betydningen av urealiserbar ønsketenkning, viser de siste tiårenes forskning at utopier ikke bare blir sett på som tankespinn og tøv, men som en viktig del av kulturen. Etter at utopibegrepet hadde fått fotfeste, og utopiteoretiske klassikere, blant annet fra Karl Mannheim og Lewis Mumford, utkom tidlig i forrige århundre, eksploderte utopiforskningen etter 1950. Siden da har det blitt forsket på utopier i stor skala, og både antologier og kommentarer dukker stadig opp.

I denne situasjonen finner vi Ernst Bloch – en av de mest sentrale personene i det forrige århundrets utopitenkning. I tillegg til at utopi var en grunnleggende kategori i hans egen filosofi, gjennomførte han den mest omfattende analysen av det nye, mer positive utopibegrepet. Han avviste å begrense utopibegrepet til den skjønnlitterære sjangeren som kom i kjølvannet av Thomas More:

Doch Utopisches auf die Thomas Morus-Weise zu beschränken oder auch nur schlechthin zu orientieren, das wäre, als wollte man die Elektrizität auf den Bernstein reduzieren, von dem sie

²¹ *Geschichtliche Grundbegriffe*, 1990, s.v. "Utopie", bd. 6, s. 786.

ihre griechischen Namen hat und an dem sie zuerst bemerkt worden ist. Ja, Utopisches fällt mit dem Staatsroman so wenig zusammen, daß die ganze Totalität *Philosophie* notwendig wird (eine zuweilen fast vergessene Totalität), um dem mit Utopie Bezeichneten inhaltlich gerecht zu werden.²²

Bloch gjenkjente utopiske idéer overalt, og gikk i *Das Prinzip Hoffnung* gjennom alle former for menneskelige håp og drømmer. Ikke bare sosialutopier, men også geografiske, teknologiske, medisinske og kunstneriske utopier, samt drømmer, eventyr og myter, ble analysert.

Dette er en svært vid, funksjonell forståelse av utopibegrepet, noe blant andre Adorno har kritisert Bloch for: "Denn wie es nichts zwischen Himmel und Erde gibt, was nicht psychoanalytisch als Symbol für Sexuelles beschlagnahmt werden könnte, so gibt es nichts, was nicht ebenso zur Symbolintention, zur Blochschen Spur taugte, und dies Alles grenzt ans Nichts."²³

Når alt blir utopier, mister også begrepet sin verdi. Når Bloch i tillegg lot til å avvise alle som etter Marx definerte utopier ut fra form, mister også det enorme arbeidet han nedla i å analysere alle former for menneskelige håp og ønsker, litt av sin glans i manges øyne.²⁴ På den andre siden åpner utvidelsen av begrepet for nye innfallsvinkler. Bloch har derfor ofte blitt trukket fram som den som brakte utopibegrepet til heder og verdighet igjen.²⁵

Kritikken av Blochs definisjon viser at begrepet fortsatt er omstridt, noe stadig nye forsøk på definisjoner og avgrensninger, ut fra form, innhold eller funksjon, også viser. Denne uenigheten om definisjonen av begrepet demonstreres ved å se på hvem utopikommentatorene velger å kommentere. Bortsett fra en hard kjerne bestående av Platon, More og Campanella, er det store variasjoner i utvalget.

Visse fellestrekk finnes likevel. Et av disse er utopiens implisitte samfunnskritikk. Om det ikke alltid uttrykkes direkte, så vil en forestilling om noe perfekt likefullt innebære en kritikk av det bestående – med mindre det da er den faktiske tilstand som beskrives. Dermed kan utopien skilles fra systembevarende tenkesett, noe blant andre Max Horkheimer og Karl Mannheim gjorde da de skilte mellom utopi og ideologi. Som vi skal se var dette revolusjonære elementet i utopien av stor betydning også for Bloch.

²² GA 5, s. 14.

²³ Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur* bd. 2 (Suhrkamp, Frankfurt 1970), s. 144.

²⁴ Dette gjelder blant andre Vincent Geoghegan: *Ernst Bloch* (Routledge, New York 1995) og Ruth Levitas: *The concept of utopia* (Philip Allen, New York 1990).

²⁵ Noe Adorno også hevder i en samtale med Bloch, gjengitt som "Etwas fehlt ... über die Widersprüche der Utopischen Sehnsucht" i: *GA Ergänzungsband*, s. 350-368.

Ennå-ikke ontologien

Da Bloch en gang ble spurt om kjernen i filosofien sin, svarte han:

Was sehr nah ist, was unmittelbar vor meinem Auge gefragt, kann ich nicht sehen. Es muß ein Abstand da sein. Dann erst kann es gegenständlich sein. Im anderen Fall ist es noch nicht einmal zuständlich, geschweige gegenständlich. In Sprichwörtern ist es sehr einfach gefühlt: Was er webt, weiß kein Weber – Am Fuß des Leuchtturms ist kein Licht – Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande ...²⁶

Her finner vi utgangspunktet for filosofien, det Bloch kaller ”das Dunkel des gelebten Augenblicks” – det levde øyeblikkets mørke.²⁷ Vi tar naturlig nok utgangspunkt i det som ligger oss nærmest. Imidlertid ligger nået (*das Jetzt*) i mørke, på samme måte som bakken ved fyrårnets fot alltid gjør det. For å få klarhet i samtida må man få avstand, noe som i denne sammenhengen vil si kunnskap om fortid og framtid.

Framtidsorienteringen er det som binder hele Blochs tenkning sammen. Uansett hvilket fenomen han undersøkte, ble framtidsdimensjonen analysert. Den vestlige filosofien har alltid vært basert på idéen om en fullbyrdet verden. Blant annet på grunn av sine forestillinger om tidligere gullaldre, har den tradisjonelle filosofien vært bakoverskuende, og derfor hatt en sperre mot framtida. Bloch ville bryte med denne tradisjonen og skape en filosofi basert på et åpent system, hvor ontologien ikke var satt. Vi må ta høyde for at verden er i en prosess, og at det verden er, eller vil være, forandres. Dette var strengt tatt ingen ny idé, og har stått sentralt hos flere tyske filosofer, blant andre Heinrich Rickert (som Bloch skrev sin doktoravhandling om) og Nicolai Hartmann. Bloch vedkjente seg båndet til Hartmanns prosessfilosofi, og i likhet med Hartmann hadde han sterke bånd til Schelling, og hentet også mye fra Leibniz’ og Aristoteles’ tanker om verdensprosessen. Blochs åpne system er imidlertid mye mer radikalt enn de andres, ikke minst på grunn av ennå-ikke ontologien han stilte opp som løsningen.

”Ikke” (*das Nicht*)²⁸ beveger seg rundt i tilværelsen. All væren er bygget opp rundt ”ikke”, noe som manifesterer seg for mennesket som mangel, som sult: ”Das Nicht ist mangel an Etwas und ebenso Flucht aus diesem Mangel; so ist es Treiben nach dem, was ihm

²⁶ Fra en samtale med Jürgen Rühle. Gjengitt som ”Hoffnung mit Trauerflor” i: GA *Ergänzungsband*, s. 340.

²⁷ Grunntanken i Blochs filosofi er kort sammenfattet i foredraget ”Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins”, som foreligger i GA 13. Denne korte gjennomgangen hviler på dette foredraget, samt del 2 av GA 5.

²⁸ Det er viktig å skille mellom *Nicht*, som hos Bloch er begynnelsen på all bevegelse, og *Nichts*, som er den nihilistiske ødeleggelsen, motsatsen til *Alles*. Se f.eks. GA 5, s. 356-357.

fehlt. Mit Nicht wird also das Treiben in den Lebewesen abgebildet: als Treib, Bedürfnis, Streben und primär als Hunger.”²⁹

Dette ”ikke” er forbundet med noe det mangler, men som det vil ha og streber etter å få. ”Ikke” er rettet mot noe, og da det ennå ikke fullt ut har dette ”noe”, er det heller ennå ikke. Her er vi ved kjernen av Blochs filosofi – hans ennå-ikke ontologi. Vi omgis av den ufullstendige, uferdige verden – en verden som er et produkt av forsøkene på å frambringe det den mangler. Det vil si at alt sikkert værende er et ennå-ikke-værende, ettersom det er relatert til en ufullstendig væren. Væren har alltid vært ufullkommen, og dette ufullkomne streber mot sin fullbyrdelse.

Das Nicht als *Noch-Nicht* zieht quer durchs Gewordensein und darüber hinaus; der Hunger wird zur Produktionskraft an der immer wieder aufbrechenden Front einer unfertigen Welt. Das Nicht als *prozessuales Noch-Nicht* macht so Utopie zum Realzustand der Unfertigkeit, des erst fragmenthaften Wesens in allen Objekten.³⁰

Overskridelsen av hungeren er altså det som driver mennesket. Menneskehetens historie er på grunn av mangelsituasjonen preget av en streben etter en bedre tilværelse, og håpet om å bygge opp noe nytt og bedre hvor alle behov er dekket. Håpet er utopiens motor, det forandrende prinsipp i tilværelsen, og utfolder seg spesielt i kunst, vitenskap og filosofi.

Dette ligger langt fra psykoanalysens lære om seksualdriften som det mest grunnleggende for mennesket. Bloch er i utgangspunktet skeptisk til å snakke om grunnleggende drifter i det hele tatt, nettopp på grunn av at verden er i bevegelse. Hvis man allikevel skal trekke fram én drift som går forut for alle andre, må det i følge Bloch være selvoppholdelsesdriften.

Ennå-ikke ontologien framtrer i to former. En kosmologisk (objektiv) form – det ennå-ikke-værende, og en psykologisk (subjektiv) form – det ennå-ikke-bevisste. Det ennå-ikke-bevisste er betinget av sosiale bestemmelser, og varierer derfor med de historiske omstendighetene. Bloch la vekt på forskjellen mellom sitt begrep om det ennå-ikke-bevisste og psykoanalysens ikke-lenger-bevisste. Det ikke-lenger-bevisste er det som engang har vært bevisst, men som har blitt fortrent. Han anerkjente psykoanalysens forestilling om en gradert bevissthet, men ville ikke gå med på at det underbevisste bare er fortrente idéer. Også det som ennå ikke har blitt bevisst, ligger der. Det ennå-ikke-bevisste er noe demrende i oss, noe framoverskuende, og ikke bakoverskuende som Freuds underbevissthet.

²⁹ GA 13, s. 218.

³⁰ GA 5, s. 359-360.

Bevisstheten gir oss mulighet til å se at ting kunne vært annerledes, og at vi kan forandre dem. På grunn av bevissthetens foregripende karakter, er den også til en viss grad med på å skape framtida.

På bakgrunn av dette var også synet på drømmenes betydning forskjellig hos Bloch og Freud. Freud fokuserte nesten utelukkende på nattdrømmene, drømmer han oppfattet som uttrykk for fortrenkte ønsker. Når du sover, svekkes jeget – og det fortrenkte lurere seg ut i symbolsk forkledning. Bloch ville derimot framheve dagdrømmenes betydning. Dagdrømmene er ikke, slik Freud synes å mene, bare et forstadium til nattdrømmene. Jeget er mindre svekket under dagdrømmene, og den våkne drømmen er verken asketisk eller forsakende. Dagdrømmene har en antesiperende horisont (*Vor-Schein*) og foregriper framtida. De har et overskudd som peker framover mot noe annet, noe helt nytt.

Men ikke alle dagdrømmer er skapende og verdensforbedrende. Private, egoistiske ønsker, som utelukkende dreier seg om deg selv, som har forekommet mange ganger, og ikke inneholder noe nytt, er uekte framtid. For å være ekte framtid må drømmene inneholde noe som ennå aldri har vært – et *Novum*. Det finner vi i de store *Wachträume*: ”Das sind die schöpferischen Wachtraume, emergierend in großen politischen, ökonomischen Konzeptionen, in künstlerischen, philosophischen und wissenschaftlichen Schöpfungen, sich ausgestaltend in einer mehr oder minder aurorisch-antizipierenden Aufdämmerung.”³¹

Det ennå-ikke-beviste er svært tydelig på tre områder: i ungdommen, i endringstider og i produktivitet – ikke minst i kreative kunster. ”Jugend stürmt voran, in der Zeitwende bricht Altes zusammen, in der Produktivität wird Neues geschaffen.”³² Ungdom er overfylt av våkne drømmer og fantasier om sitt eget liv. Perioder som renessansen, tida før den franske revolusjon og den tyske *Sturm und Drang*, er eksempler på tider i endring (hvor det gamle ikke vil forgå og det nye er i ferd med å bli til) – og er fulle av ennå-ikke. Bloch siterte Dante for å beskrive hva han mente: ”L’acqua che io prendo giammai non si corse.” Eller på tysk: ”Das Wasser, das ich fassen, hat man noch nie befahren”.³³

Her finner vi eksempler på det Bloch kalte ”die Front”, ”der jeweils vorderste Abschnitt der Zeit”.³⁴ Fronten er det punktet hvor nåtida møter framtida, og det er nødvendig for mennesket å stå ved fronten for å finne ut hva som er på veg, og gjøre det som skal til for å virkeliggjøre det. Dette radikalt nye som aldri før har vært, kalles som sagt *Novum*. Dette er

³¹ Hanna Gekle (red.): *Abschied von der utopie? Vorträge* (Suhrkamp, Frankfurt 1980), s. 109.

³² Hans Heinz Holz: *Logos spermatikos* (Luchterhand, Darmstadt 1975), s. 55.

³³ GA 5, s. 137 og Gekle: *Abschied von der Utopie?*, s. 109.

³⁴ Holz: *Logos spermatikos*, s. 55.

et klart brudd med den klassiske ontologien som baserer seg på det som har vært, og representerer overgangen til en ontologi basert på et åpent system med utgangspunkt i det som skal komme. Mens det selv er ennå-ikke-værende, gir *Novum* seg til kjenne i utopisk fantasi, i det ennå-ikke-bevisste. I *Novum* åpner noen ganger det høyeste oppnåelige seg: *das Ultimatum*. Det er her mennesket kommer til seg selv, blir fullt ut menneske og endelig kan gå oppreist – det endemålet Bloch kalte *Heimat*.

Fordi væren ennå ikke er seg selv, men likevel skal kunne snakkes om, innførte Bloch kategorien *Vor-Schein*. Denne antesiperende opplysningen formidler forestillinger om *Ultimum*, det siste og ytterste. Den foregriper værens fullførelse, men ikke endelig. Ved å formidle det værendes åpenhet overfor bevisstheten, minner den bare bevisstheten om at enden ennå ikke er her. Som vi skal se senere, er *Vor-Schein* et sentralt begrep i forbindelse med kunstens rolle i utopien.

Imidlertid har disse foregripende drømmene ingen hensikt hvis det ikke finnes noen mulighet for å realisere dem. De objektive, ytre forhold må ligge til rette for det ennå ikke bevisste. Når betingelsene mangler i de ytre forhold, får vi de for tidlig kommende genier som Blochs helt, Thomas Münzer: "Das Noch-Nicht-Bewußte muß sich in gleicher, mindestens verwandter Schwimmrichtung befinden, in einer das bisher Gegebene objektiv selber überholenden, sonst haben wir nur *privat* bleibende Wunschtraume."³⁵

Dagdrømmene og det ennå-ikke-bevisste henger altså sammen. Dagdrømmene er imidlertid avhengige av affekter som gir drømmene deres retning.³⁶ Bloch forsøkte å klassifisere disse affektene, og en viktig gruppe i dette forsøket er forventningsaffektene. Disse kan være både positive, som håp og tro, og negative, som frykt og angst. Forventningsaffektene inneholder forventninger om noe bestemt, og skiller seg fra det Bloch kalte de oppfylte affektene, som misunnelse og tilbedelse, ved sin "*unvergleichlich größeren antizipierenden Charakter* in ihren Intention, ihrem Gehalt, ihrem Gegenstand".³⁷

Håp – det nye prinsippet

Den mest sentrale av affektene er håpet. Håpet er i motsetning til de negative affektene aktivt, og den eneste som kan korrigeres etter forstanden. Gjennom skuffelser og andre

³⁵ Gekle: *Abschied von der Utopie?*, s. 110.

³⁶ GA 5, s. 128.

³⁷ *Ibid.*, s. 83.

erfaringer endres håpet, og det korrigerede håpet blir til *docta spes* – et lærd håp som forbinder våre ønsker med de objektiv-reale mulighetene i verden, og dermed gir håpet et innhold av ekte framtid. *Docta spes* blir en motaffekt til angst og frykt, og det erkjennelsesfilosofiske motstykket til erindringen, i det håpet er en erkjennelse av det mulige i framtida, og ikke, som erindringen, en erkjennelse av det som har vært. Derfor var håpet for Bloch ”*die menschlichste aller Gemütsbewegungen und nur Menschen zugänglich, sie ist zugleich auf den weitesten und den hellsten Horizont bezogen*”.³⁸

Håpet har en lang historie som subjektiv motivasjon, og vi kjenner det blant annet fra historien om Pandoras eske. Imidlertid har de færreste opp gjennom historien tatt hensyn til håpets objektive gjenstand. Unntaket i denne sammenhengen er Heraklit. Hos ham blir det ikke-værende til håpets motsats. I Blochs filosofi blir *Noch* den subjektive faktor som gjør dette ikke-værende til *Noch-Nicht*. Håpet kan være med på å gi verdensforløpet et *telos*, en retning. Dette motivet, som altså stammer fra Heraklit, ble først systematisk utredet av Bloch. Bloch var således den første som ga håp en sentral plass i filosofien, gjennom å gi det et objektivt korrelat.

Die Hoffnung, mit ihrem positiven Korrelat: der noch unabgeschlossenen Daseinsbestimmtheit, über jeder res finita, kommt derart in der Geschichte der Wissenschaften nicht vor, weder als psychisches noch als kosmisches Wesen und am wenigsten als Funktionär des nie Gewesenen, des möglich Neuen. Darum: besonders ausgedehnt ist in *diesem Buch* der versuch gemacht, an die Hoffnung, als eine Weltstelle, die bewohnt ist wie das beste Kulturland und unerforscht wie die Antarktis, Philosophie zu bringen.³⁹

Vanligvis tildeles tenkning eller erkjennelse den sentrale plassen i subjektets vesen. Årsaken til at Bloch i stedet plasserte håpet som sentrum for den subjektive eksistensen, var at håpet er rettet mot framtida. Framtida er den mest vesentlige dimensjonen i menneskets tidsoppfatning, og håpet åpner opp framtida. Samtidig virker håpet som den innerste impuls i all tenkning og erkjennelse.

Framtidas tidsdimensjon er altså grunnleggende for menneskets væren, og i subjektet får dette uttrykk gjennom håpet. Dermed blir håpet sentralt for den filosofiske utforskningen av subjektet. Samtidig er ikke håpet rent subjektivt, men har, eller kan i det minste ha, sin gjenstand i objektet selv. Håpet trenger et objektivt korrelat for å bli konkret, og avdekkingen av håpets fundamentale funksjon blir således ikke en subjektontologi. Håpsfilosofiens konkrete mål er å forbinde det fjerne med det samtidige, å sette prosessen i relasjon til håpet.

³⁸ Ibid., s. 83-84.

³⁹ Ibid., s. 4-5.

I denne sammenhengen spiller kulturelle uttrykk en sentral rolle: [...] *primär am Kulturwerk ist die Hoffnung*; nur sie versteht und vollzieht auch die Vergangenheit, öffnet die lange, gemeinsame Heerstraße”.⁴⁰

Håpet er imidlertid ikke bare grunnlag for studier, men må også kjempes for. Filosofen kan ikke bare være analytiker, men må også være aktivist for håpets sak. Filosofenes viktigste oppgave, i følge Bloch, er å lære folk å håpe, og å vise dem hvilke forutsetninger og følger håpet har.⁴¹ Dette innebærer også å vise hva håpet skjuler. For også pessimistiske innstillinger kan se ut som en utopisk drift, og ikke dens negasjon. Å avsløre disse som det de er, er også filosofiens oppgave.

Subjekt og objekt

Håpet er altså knyttet til subjektet, og selv om resultatet vises på objektsiden, og håpet derfor ikke er rent subjektivt, er det i Blochs tidlige filosofi subjektet som er gjenstand for utopisk erfaring. Målet med tilværelsen er å møte seg selv: ”Ich bin, aber ich habe mich nicht”.⁴² Senere blir det utopiske hos Bloch en mer generell bestemmelse av væren, og naturfilosofiske og ontologiske elementer får en mer framtrædende plass.

Bloch's tidlige filosofi minner allikevel mye om en filosofisk antropologi, med et subjekt som skal komme til seg selv, som ennå ikke er fullbyrdet. Filosofisk antropologi var ikke populært blant materialistene. Horkheimer lanserte blant annet en sterk kritikk av den filosofiske antropologien, som han mente ble ren ideologi på grunn av sin manglende tilknytning til samfunnet. Materialisme og positivt gjennomført filosofisk antropologi er uforenelig.⁴³ Bloch la da også vekt på at filosofisk antropologi ikke sto sentralt for ham, og at man ikke bør redusere det åpne systemet til ren antropologi eller psykologi.⁴⁴

Den tidligere filosofien hadde skapt et skarpt skille mellom subjekt og objekt. Descartes bestemte verden som noe helt annet enn subjektet. Hans tosubstanslære toppet seg i Kants transcendentalfilosofi, som lot den uerkjennelige *Ding an sich* stå uberørt. I den tyske idealismen ble det gjort forsøk på å overvinne denne dualismen, som regel på bekostning av objektet. Fichtes jeg som skaper ikke-jeget, Schopenhauers verden som vilje og forestilling

⁴⁰ GA 7, s. 417.

⁴¹ GA 5, s. 1.

⁴² GA 13, s. 13.

⁴³ Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik* bd. 1, s. 55.

⁴⁴ Michael Landmann: ”Talking with Ernst Bloch. Korčula 1968” i: *Telos*, nr. 25 (høst 1975), s. 182.

og Hegels selvrealisering av verdensånden, er forskjellige uttrykk for dette. Etter at Marx, Nietzsche og Freud oppdaget instanser utenfor subjektet, har imidlertid subjektet blitt mer problematisk for filosofien.

Blochs mål var også å overvinne det skillet som hadde blitt skapt mellom subjekt og objekt. Det hadde allerede blitt gjort mange forsøk på å bygge bro mellom de to sidene, hvor det mest vellykkede i Blochs øyne var det dialektiske. Subjekt og objekt var nemlig for Bloch forbundet dialektisk i prosessen, ikke atskilt som i den dualistiske filosofien. Intensjonene i subjektet og tendensen i objektet, motsvarer hverandre: "Die utopische Funktion im Menschen und die Latenz in der Welt, das unausgeschöpfte Voraus im Menschen und die utopiehaltige Latenz in der Welt", som han skrev i *Experimentum Mundi*.⁴⁵ Først med opphevelsen av subjektets og objektets selvstendighet, en selvstendighet som var en forutsetning for ren tenkning og ren væren, forsvinner menneskets fremmedgjøring fra seg selv og naturen.

Gerade weil utopisches Gewissen sich mit Schlecht-Vorhandenem nicht abspeisen läßt, gerade weil das weitest reichende Fernrohr notwendig ist, um den wirklichen Stern Erde zu sehen, und das Fernrohr heißt konkrete Utopie: gerade deshalb intendiert Utopie nicht einen ewigen Abstand von dem Objekt, mit dem sie vielmehr zusammenzufallen wünscht, als mit einem dem Subjekt nicht mehr fremden.⁴⁶

Den konkrete utopien, som er uttrykket for Blochs framskrittsoptimisme, er altså avhengig av en overensstemmelse mellom subjekt og objekt. I det hele tatt forutsetter Blochs subjekt-objektfilosofi en metafysisk overensstemmelse som slett ikke er uproblematisk innenfor det vi kan kalle postmetafysisk filosofi.⁴⁷

I et forsøk på å fjerne automatiseringen fra den historiske dialektikken, framhevet Bloch imidlertid subjektets rolle. Her finnes det likhetstrekk med Sartre, men til forskjell fra Sartre omgjorde ikke Bloch dialektikken til en ren antropologi. Som alt annet i Blochs tenkning, fungerer også det dialektiske bare hvis det finnes et objektivt korrelat til subjektet. Det må finnes en objektiv motsigelse som kan utløses av det aktive subjektet. Dialektiske sprang er ikke mulig uten at de objektive betingelsene er modne. Subjekt-objekt relasjonen er

⁴⁵ GA 15, s. 66-67.

⁴⁶ GA 5, s. 366-367.

⁴⁷ Et begrep bl.a. brukt av Habermas, som betegner filosofien etter at fornuften ble trukket ut fra den objektive realiteten og ble en del av den historiske utviklingen. Når Gud og metafysikken blir borte som forklaringsfaktorer, hva garanterer da en slik overensstemmelse?

dynamisk, og endrer hverandre gjensidig. Det foranderlige objektet trenger et forandringsvillig subjekt, som i sin tur blir påvirket av den endrede objektverdenen.⁴⁸

Blochs subjektbegrep står sentralt i hans filosofi. Det er tredelt, men utgjør allikevel en enhet. De tre elementene er subjektet i form av individ, samfunn og som natur.⁴⁹ Det mest kontroversielle av disse er natursubjektet. Naturen blir hos Bloch til *agens* for utviklinga.

[Die Materie] ist der gärende Schoß einer substanz, die sich gleichsam selbst erst gebiert, das heißt entwickelt, verdeutlicht und gerade qualifiziert. Das Gärende ist das Subjekt in der Materie, die entstehende Blüte oder Furcht (auf dem dunkel-schweren, vielfach durchkreuzten Weg des Prozesses) ist die Substanz dieses Subjektes.⁵⁰

Naturen er altså subjekt, mennesket er subjektets substans. Subjektiviteten er nært knyttet til den materielle verden. Materien er verdens skjød. Et aktivt, dynamisk materiebegrep som dette er gjenkjennelig hos dem Bloch kalte det aristoteliske venstre – Avicenna, Averroës, Avicbron og Giordano Bruno.⁵¹ Blochs oppfatning av materien er en kombinasjon av dette dynamiske materiebegrepet og en romantisk naturfilosofi som binder materien sammen med bevisstheten.

Verden er imidlertid ikke bare god. Hadde den vært det, hadde det ikke blitt noen prosess. Derfor er det viktig at subjektet kommer på banen for å jobbe for at det er det gode som ligger latent i materien som blir realisert. Historien trenger en inngripende *praxis* for å bli realisert. Forutsetningene for en slik praksis fant Bloch i den dialektiske materialismen, den eneste filosofien som virkelig har overvunnet ”die idealistischen Gegensätze zwischen Denken und Sein, Verstand und Sinnlichkeit, Apriorismus und Empirismus, auch Voluntarismus und Fatalismus”.⁵²

Subjektet hadde altså stor betydning i den unge Blochs filosofi, men var ikke enerådende, og Blochs mål var å skape en syntese. Dette gjaldt også for estetikken. Også kunsten har en subjekt-objekt karakter, og er altså ikke rent subjektiv. Snarere tvert i mot. Kunstnerisk fantasi har kapasitet til å produsere objektiv-reale fragmenter som foregriper sin egen intensjon, og har derfor et korrelat i verdens reelle muligheter som kan virkeliggjøres gjennom teori-praksis. Kunsten er formet av verdens materie, og er et laboratorium for reelle

⁴⁸ GA 8, s. 516.

⁴⁹ Peter Widmer: ”S ist noch nicht P” i: Burghart Schmidt (red.): *Materialien zu Ernst Blochs ”Prinzip Hoffnung”* (Suhrkamp, Frankfurt 1978), s. 339.

⁵⁰ GA 7, s. 375.

⁵¹ Ibid., s. 375.

⁵² GA 15, s. 252.

muligheter. Ved å anskueliggjøre det som unndrar seg begrepslig forståelse, gestalter kunsten på denne måten de ennå ikke realiserte mulighetene i sin tid.

Abstrakt og konkret utopi

For å komme unna den negative bruken av utopibegrepet, og skille mellom de drømmene som innebærer en reell mulighet og de som ikke gjør det, delte Bloch utopiene inn i abstrakte og konkrete. Abstrakte utopier er de som ikke har noen rot i virkeligheten. De sosialistiske utopistenes visjoner hører til disse, og sosialutopier er særlig ofte abstrakte. ”Besonders Sozialutopien konnten abstrakt sein, weil ihr Entwerfen mit der vorhandenen gesellschaftlichen Tendenz und Möglichkeit nicht vermittelt war; und sie konnten nicht nur, sondern *mußten* abstrakt sein, sofern sie [...] zu früh kamen.”⁵³

Felles for de abstrakte utopiene er at de rett og slett er drømmer om den beste forfatningen.⁵⁴ Det bestående samfunnet blir beskrevet negativt. De abstrakte utopiene plasserer seg utenfor virkeligheten, uten forbindelse til omstendighetene i samfunnet de blir til i.

Allikevel inneholder de abstrakte utopiene noe viktig: en kritikk av det bestående. De er ikke ideologier som rettferdiggjør og forsvarer den herskende klasse, men representerer en agenda for forbedring. De snakker på vegne av de kommende bærerene av samfunnet, og saken som fremmes er en i framvekst. På tross av at de er stillestående, har de abstrakte utopiene et overskudd, de foregriper mulighetene til et bedre samfunn. Altså er heller ikke abstrakte utopier bare tankespinn, slik det impliseres i den nedsettende bruken av utopi. I Blochs tenkning er de et viktig alternativ til en ødeleggende nihilisme.

De konkrete utopiene, derimot, er forbundet med ”Tendensen”, med den bevegelse i virkeligheten som går mot en realisering av de objektiv-reale muligheter. Den er dermed også forbundet med ”Latensen”, framtidens mulige innhold som eksisterer i nåtida. Når menneskets håp forbindes med materiens tendens, blir håpet *docta spes*. Nettopp denne enheten mellom håp og prosesskunnskap oppstår fra og med Marx, i følge Bloch. ”Prozeßhaft-konkrete Utopie ist in den beiden Grundelementen der marxistisch erkannten Wirklichkeit: in ihrer Tendenz, als der Spannung des verhindert Fälligen, in ihrer Latenz, als dem Korrelat der

⁵³ GA 13, s. 95.

⁵⁴ GA 5, s. 556. Dette gjenspeiles også i den fullstendige tittelen på Thomas Mores bok: *De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* – altså handler det om den beste staten. GA *Ergänzungsband*, s. 354.

noch nicht verwirklichten objektiv-realen Möglichkeiten in der Welt.”⁵⁵ Den konkrete utopien er levende og foranderlig, i motsetning til de statiske, abstrakte utopiene.

Å skille mellom abstrakt og konkret utopi var nødvendig for Bloch for å kunne bruke utopibegrepet i marxistisk analyse. Marxismen negerer, i følge Bloch, ikke utopien slik de ortodokse marxistene mener den gjør. Ved å anerkjenne det kommende som noe virkelig og avsløre prosessen som må til for å virkeliggjøre utopien, er faktisk marxismen utopiens redning. Reell mulighet er det som binder marxisme og utopi sammen. Marxismen er faktisk en konkret utopi, eller mer presist: ”Darum eben ist Marxismus nicht keine Utopie, sondern das Novum des aktuell vermittelten Nah- wie Endziels einer konkreten Utopie. Ohne abstrakte Schwärmerei, aber mit Phantasie in erforchter Nähe und zugleich praktisch betriebendem Endziel”.⁵⁶

Marxismen deles av Bloch inn i en kald og en varm strøm. Den kalde strømmen er analysen, hvis nyttigste funksjon er å avsløre ideologier og metafysisk illusjon. Gjennom analysen blir marxismen vitenskapelig. Den varme strømmen i marxismen omfatter fantasien, den frigjørende intensjonen og jakten på en tilstand hvor mennesket blir naturalisert og naturen humanisert⁵⁷ – en tilstand uten fremmedgjøring. Mange Bloch-kommentatorer hevder at Bloch var talsmann for den varme strømmens overlegenhet. Dette kan imidlertid diskuteres. Riktignok hevdet Bloch at den kalde strømmen har fått overtaket, men det han ønsket var en jevn blanding av de to strømmene: ”Erst Kälte und Wärme konkreter Antizipation zusammen also bewirken, das weder Weg an sich noch Ziel an sich undialektisch voneinander abgehalten und so verdinglich-isoliert werden”.⁵⁸

For å bevise gyldigheten av drømmene, og også nødvendigheten av menneskelig visjon på vegen til et sosialistisk samfunn, siterte han fra et brev fra Marx til Arnold Ruge:

Unser Wahlspruch muß also sein: Reform des Bewußtseins nicht durch Dogmen, sondern durch Analysierung des mystischen, sich selbst noch unklaren Bewußtseins. Es wird sich dann zeigen, daß die Welt längst den Traum von einer Sache besitzt, von der sie nur das Bewußtsein besitzen muß, um sie wirklich zu besitzen.⁵⁹

Utopien er altså en marxistisk kategori, og et viktig element i formingen av framtida. Allikevel er det ikke mulig å lese ut av Blochs verker hvordan et sosialistisk samfunn vil bli. Utopias natur beskrives i marxistiske termer som frihet og fravær av fremmedgjøring. Målet

⁵⁵ GA 5, s. 727.

⁵⁶ GA *Ergänzungsband*, s. 417.

⁵⁷ GA 5, s. 241.

⁵⁸ *Ibid.*, s. 240.

⁵⁹ *Ibid.*, s. 177.

er glede og verdighet – avskaffelsen av lidelse. ”Die Träume vom besseren leben, in ihnen war immer schon eine Glückswerdung erfragt, die erst die marxismus eröffnen kann.”⁶⁰ Marxismens teori om et klasseløst samfunn har gitt menneskenes dagdrømmer og fantasier et fundament å stå på.

Man bør imidlertid være klar over at Bloch formulerte mange av sine hovedidéer før marxismen ble sentral for ham. Han har også mange ankepunkter mot marxismen, og mye av filosofien hans må ses på som forsøk på å supplere marxismen, på å korrigere de mangler han mener den har. Den dogmatiske marxismen devaluerer mennesket ved å gjøre alt avhengig av økonomiske og sosiale forhold. Marx gjorde i følge Bloch rett i å avvise abstrakt utopisme, men den utopiske tendensen i menneskets psyke som Bloch sporet gjennom historien, tok ikke Marx tilstrekkelig hensyn til. Marx satte ytre ting over menneskelig bevissthet, selv om det er mennesket og ikke tingene som skaper historien. Bloch ville rehabilitere utopi som en sentral marxistisk kategori. For de ortodokse marxistene var dette imidlertid uholdbart, og de beskyldte, som vi har sett, Bloch for både å være idealist og anti-materialist.

Et marxistisk samfunn er heller ikke historiens mål, i følge Bloch. ”Marxismus aber ist die erste Tür zu dem zustand, der Ausbeutung und Abhängigkeit ursächlich ausscheidet, folglich zu einem beginnenden Sein wie Utopie.”⁶¹ Selv i det klasseløse samfunnet vil det finnes urettferdighet, og døden – den største motutopien – vil fortsatt ikke være overvunnet.

Utopi og religion

Nettopp Blochs fokus på døden som den store motutopien førte med seg et sympatisk forhold til religion og dens forsøk på å overvinne døden. Han ville ikke avfeie religionen og hele dens innhold slik marxistene hadde for vane, og behandlet derfor religiøse forestillinger med større respekt enn de fleste marxister. I *Geist der Utopie* var han ikke fremmed for tanken om sjelevandring, men dette forsvant i det senere forfatterskapet. Det som imidlertid hele tiden lå i bunnen for Blochs tenkning, var elementer fra den jødiske og kristne tradisjonen. Den bibelske tradisjonen er i følge Bloch den viktigste kilden til utopisk streben i vår del av verden. Blochs utopifilosofi minner også mye om den sammenblandingen av jødisk messianisme og kristen apokalyptikk vi finner hos de kristne kiliastene.

⁶⁰ Ibid., s. 16.

⁶¹ Ibid., s. 728.

Den jødisk-kristne historien har et humant element som særlig kommer til syne hos kjetterne. Bloch hadde stor sympati for kjettere, og fremhevet deres revolusjonære streben etter en bedre verden. Mens de sosiale prinsippene til den institusjonelle kristendommen i følge Bloch alltid har vært frykt og slaveri, hadde kjettere som Joachim av Fiore, husittene og anabaptistene en helt annen sosial agenda.⁶² Joachims tredje rike var et kommunistisk samfunn hvor de fattiges behov ble ivaretatt. For Bloch var det beste med religionen slik sett at den skaper kjettere,⁶³ og han framhevet derfor viktigheten av å lese Bibelen som kjetterhistorie.

Blochs utopi blir ofte beskrevet som et gudsrrike uten Gud. I *Das Prinzip Hoffnung* satte han også fram radikale påstander om betydningen av det kristne konseptet om Guds rike. En sentral skikkelse for utviklingen av Blochs religionsfilosofi er Feuerbach. I sin religionskritikk førte Feuerbach Gud tilbake til mennesket, noe som senere ble videreutviklet av Marx. Bloch ville vise at Marx ikke la vekt på religionen som redskap for den herskende klasse, men at "die Religion ist der Seufzer der bedrängten Kreatur, das Gemüt einer herzlosen Welt, wie sie der Geist geistloser Zustände ist."⁶⁴ Blochs oppfatning var at religionens ønske om et paradisi er legitimt, og kan brukes fruktbart.

For å få nytteverdi for menneskene må imidlertid religionen avteokratiseres, gudsforestillingen må føres tilbake til menneskene. I likhet med Nietzsche opplevde han at sekulariseringen førte med seg et tomrom der gudene har vært. Dette tomrommet må i følge Bloch fylles, noe mange har oppfattet som hans overordnede prosjekt.⁶⁵ På gudenes plass skal mennesket innføres – *eritis sicut deus*. En religion uten gud opphører nemlig ikke å være religion, men realiserer på et ærlig vis det i religionen man kan beholde og tenke seg inn i. Først når dette skjer, og mennesket er befridd, har religionen utspilt sin rolle.⁶⁶

Blochs forhold til religion kan oppsummeres i uttalelsen om at bare en ateist kan være en god kristen – det vil si: oppfatte sprekraften i Bibelen – og bare en kristen kan være en god ateist, i den betydning at man ikke bare ser bedrageri og nonsens i religionen, men også det menneskeheten kan bruke til sitt beste. Spesielt interessant for Bloch var de messianske forestillingene om Guds rike, som uten Gud blir et frihetens rike *à la* marxismen. Marxismen

⁶² Ibid., s. 590-598.

⁶³ Peter Zudeick: *Djävulens bakdel* (Daidalos, Göteborg 1989), s. 284.

⁶⁴ Karl Marx: "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung" (*Ausgewählte Schriften*, Kindler, München 1962), s. 65-66.

⁶⁵ Maynard Solomon: "Marx und Bloch", i: *Telos* nr. 13; Levitas: *The concept of utopia*, s. 99.

⁶⁶ Rainer Traub og Harald Wieser: *Gespräche mit Ernst Bloch* (Suhrkamp, Frankfurt 1975), s. 189.

gjør i følge Bloch ideen om gudsriket til reell mulighet, men for å komme dit må marxismen ta opp i seg det håpet tanken om Guds rike bærer med seg.

Bloch som historiker

Menneskets streben etter å overvinne mangelsituasjonen er, i tillegg til å klarlegge Blochs antropologi og ontologi, også en nøkkel til å forstå hans historieteori. Det urolige, søkende mennesket er konstant på veg mot sin bestemmelse – å møte seg selv, hvilket vil si at subjektet blir identisk med sitt predikat.⁶⁷ Både mennesket og historien er uferdig og underveis til å bli seg selv – å fullbyrde sin menneskelighet. Nået finner sin forutsetning i framtida, og den virkelige skapelsen ligger i slutten. I motsetning til psykoanalysen og tidligere filosofi, hevdet Bloch at det ikke ligger noen umiddelbar mening i fortida.

Det betyr imidlertid ikke at alt gammelt skal forkastes. Historien skal brukes, men selektivt. Det som er relevant er den aktive forbindelsen mellom fortida og framtida: ”Man kann überhaupt nur auf das in der Vergangenheit fruchtbar zurückgreifen, das selber im gleichen Akt auf uns voraufgreift.”⁶⁸

Mennesket var alltid utgangspunktet for Bloch, så også i historiefilosofien. Angikk det ikke mennesker var det heller ikke filosofisk relevant. Alt Bloch skrev om fra fortida, skulle derfor ha noe å si for menneskene i samtida.

Under den store historien, med sine store kriger og stolte seierherrer, ligger den lille historien. Den er full av tilsynelatende mislykkede, men allikevel viktige, og for framtida avgjørende hendelser. Her finner vi alle de som tapte – kjetterne og drømmerne. For Bloch var det viktig å få fram deres historie. Det interessante i historien er ikke nødvendigvis det vellykkede og faktiske, men utviklingas retning, prosessen underveis, alle de mulige endemål. Inn under dette kommer også hans fokus på ”vanlige” folks drømmeverden, som vi finner uttrykk for i populærkulturen. Spenningen mellom den store og den lille historien viser hvordan historien er en prosess, hele tida i bevegelse, underveis til noe annet. Bloch ville

⁶⁷ Formelen ”S er ennå ikke P” (at subjektet ennå ikke er identisk med sitt predikat) blir ofte brukt som kortform for hele Blochs filosofi (også av ham selv: GA 13, s. 219), og innebærer at subjektets utvikling bestemmes av det det ennå ikke er, av det predikat det ennå ikke har. I denne formelen ligger to overbevisninger som er grunnleggende for Blochs filosofi: For det første at verden i framtida kan bli noe fundamentalt annet enn hva den er i dag, for det andre at den kommende verden kan foregripes gjennom det Bloch kaller *Vor-Schein*.

⁶⁸ Gekle: *Abschied von der Utopie?*, s. 165.

undersøke historiens kommen til seg selv. Denne er noe som stort sett ligger skjult, men den kan anes. I dette arbeidet er filosofien, kunsten og ikke minst musikken viktig. Man kan ikke se rundt historiens hjørner, men man kan lytte rundt hjørnene og finne retningen.⁶⁹

For Bloch var historiens drivkraft motsetningen mellom subjektet og de utilstrekkelige forholdene det lever under, ikke en hegelsk ånd utenfor rekkevidde.⁷⁰ Han var sterkt kritisk til Hegels statiske historiebegrep, hvor filosofien alltid kommer halsende et par skritt etter en anonym verdensånd. Mennesket skaper riktignok historien også hos Hegel, men uten selv å være klar over det. Hegel så i følge Bloch ikke sprengkraften i sin egen dialektikk, i det han formilder negasjonen og dermed ender opp med en valsetakt ”in dem der Weltgeist sein Tänzchen aufführt: eins, zwei, drei; eins, zwei, drei; eins, zwei, drei: Thesis, Antithesis, Synthesis”.⁷¹ Historien ble automatisert og ”man kann die Hände in den Schoß legen und braucht dem Weltgeist sozusagen nur zuzusehen, wie er von Stufe zu Stufe schreitet und immer weiter zum Anundfürsichsein seines Inhalts gelangt”.⁷² For Bloch holdt ikke dette. Vi må delta aktivt og gjøre arbeidet selv hvis historien skal gå framover.

Bloch avviste alt snakk om en lovmessighet i historien. Historien kan nok ha en målrettethet, men han avviste Hegels avsluttede system som mål. Historien er et system av en åpen totalitet hvor ingen kan vite hvilke av mulighetene som vil bli realisert. Historien er så åpen at man ikke kan snakke om noen nødvendighet, heller ikke innenfor dialektikken. Opp igjennom tidene finner vi mange eksempler på at en tendens ikke blir fulgt opp av sin motsetning. Nazismen var for Bloch et nærliggende eksempel på en negativ begivenhet som ikke slo over i noe positivt, og som derfor var meningsløs. Andre epoker har bare dødd ut fordi deres energi var oppbrukt. Historien går ikke bare videre, innimellom gjør den seg også ferdig.

Imidlertid er ikke nedgang nødvendigvis bare negativt. Det finnes også eksempler på at nedgangsperioder har gitt en vekst i kulturen. Et av disse eksemplene er den tyske ekspresjonismen, som Bloch altså selv var en del av.

I tillegg til at noen strømninger renner ut i sanda, er det andre som ennå ikke er virkeliggjort. Nåtida har ikke realisert alle mulighetene som har ligget i fortida, men de er allikevel ikke umuliggjorte. Blochs kategori om det ufullbyrdete (*das Unabgegoltene*) er et av hans viktigste historieteoretiske begreper. Det viser at historien ikke kan reduseres til

⁶⁹ Evnen til å lytte rundt hjørner var en egenskap Bloch savnet hos folk, ikke minst blant kultursnobbene som likte å skryte av sin musikkinnsett, men ikke hørte det vesentlige hos Wagner. GA 9, s. 297.

⁷⁰ Zudeick: *Djävulens bakdel*, s. 203.

⁷¹ Gekle: *Abschied von der Utopie?*, s. 199.

⁷² *Ibid.*, s. 210.

fortid, men at den også rommer et aspekt av det som ennå ikke har blitt til. Det finnes, som Bloch skrev, ”eine Unmenge *Zukunft in der Vergangenheit*”.⁷³ I en senere, mer modnet tid, kan det ufullbyrdete virkeliggjøres.

For Bloch var spesielt to trender i fortida verdt å ta med seg. Den ene er sosialutopiene, som inneholder menneskenes håp, den andre er naturretten, som fokuserer på menneskets verd. Disse trendene inneholder et overskudd som ennå ikke er oppbrukt, og som kan brukes revolusjonært for å oppnå Blochs mål med historien – at mennesket skal kunne gå oppreist, med hodet hevet. Som vi skal se er teorien om kulturelt overskudd sentralt for forståelsen av kunsten og musikkens rolle i det hele.

Historien var for Bloch heller ikke unilineær, og kunne ikke reduseres til et kronologisk kontinuum av tid. Historien har et tidsmangfold, og begivenheter beveger seg med forskjellig hastigheter. Ikke alle er til stede på høyde med tida. Her er vi inne på Blochs teori om usamtidighet. Den inneholder i tillegg til tanken om flere tempi i historien, også en oppfatning av folks reaksjonære nostalgi for tidligere tiders samfunn. Det finnes personer som er fysisk til stede i nået, men som allikevel inkarnerer en annen tids forestillinger og slik sett gestalter en samtidskritisk holdning. Kommunistene avfeide dette glatt som reaksjonært og framskrittsfiendtlig, og drev dermed dem det gjaldt rett i armene på nazistene. Dette, sammen med de ortodokse marxistenes tro på en kvasi-automatisk historisk prosess som av seg selv skal føre til et sosialistisk samfunn, var et sentralt element i Blochs kritikk av deres oppførsel i forbindelse med nazistenes frammarsj.

Kunsten er et godt eksempel på en slik oppfatning av historien. Den store variasjonen i kulturelle uttrykk viser hvor lite treffende en unilineær oppfatning av verdensprosessen er. Som vi skal se oppfattet Bloch, i likhet med Nietzsche, at musikken kom etter de andre kunststartene, noe som tyder på at den er underlagt et annet prinsipp for historisk utvikling. I tillegg vil et kunstverks mening endres ut fra senere hendelser og oppfatninger, og bety forskjellige ting for folk i forskjellige tider og situasjoner.

Ennå-ikke ontologien gjelder altså ikke bare framtida, men også fortida. Ved å bevisstgjøre seg både for- og framtidas muligheter, kan man kaste lys over øyeblikkets mørke.

⁷³ Ibid., s. 165.

Teleologi?

Når man leser Blochs uttalelser om at skapelsen først kommer på slutten, at historien har et mål og lignende, kan man få et inntrykk av at han hadde et teleologisk historiesyn. Verdens målrettethet er på mange måter utopiens *credo*. En av dem som har beskyldt Bloch for teleologi, er Ruth Levitas som skrev: "Indeed the teleology is explicit", og siterte Bloch: "'True genesis is not at the beginning but at the end', and 'the world is full of propensity towards something, tendency towards something, latency of something, and this intended something means fulfillment of the intending'. There is a goal, and one whose content Bloch is sure of [...]"⁷⁴

I Leipzig ble det i 1957 holdt en konferanse om Blochs filosofi. Der kom man fram til at Bloch på grunn av sin antroposentrisme og tanker om menneskets streben og håp, ga utviklingen et mål, noe som brøt med den dialektiske materialismens oppfattelse av materien som evig. Blochs filosofi var teleologisk og forfektet et mål som lå utenfor materien.⁷⁵ Denne konferansen var en del av prosessen som førte til at Bloch ble tvangsemeritert.

Allikevel er det ikke så enkelt. Vi har allerede sett at Bloch avviste Hegels tanker om en lovmessighet i historien, og kritiserte marxistenes tro på historien som en automatisk prosess. Bloch la stor vekt på at historien har en åpen ende, og at det finnes mange mulige retninger historien kan ta, ut fra våre valg. Historien har ikke *ett* mål den er på veg mot. Hvilken veg vi kommer til å gå, er det umulig å forutse. Som Blochs tidligere assistent, Hans Heinz Holz, uttrykte det: "Kennt die Geschichte ein Wohin, so hat sie auch einmal ein Ende. Dann wären alle Möglichkeiten verwirklicht, es gäbe keinen Mangel mehr, keine Widersprüche, auch nichts Treibendes; der Prozeß hörte auf [...]. So meint Bloch es *nicht*."⁷⁶ Selv en fullendt væren må ha en produktivitet og en dynamikk – prosessen slutter aldri.

Henry Cöster har også argumentert mot at Blochs filosofi er teleologisk.⁷⁷ Han hevder at håpet, som det prinsippet som forandrer tilværelsen, ikke er foregripende i betydningen av et organ som gir kunnskap om framtida. Håpet forankres ikke i framtida, men i den aktuelle undertrykkelsen. Hvis håpet oppfattes som et resultat av samtidig undertrykkelse, faller risikoen for en teleologisk tolkning bort.

⁷⁴ Levitas: *The concept of utopia*, s. 92.

⁷⁵ Henry Cöster: *Menniska – hopp – befrielse* (Cöster och Ohlson, Lund 1975), s. 34.

⁷⁶ Holz: *Logos Spermaticos*, s. 24.

⁷⁷ Cöster: *Menniska - hopp - befrielse*, s. 45.

Blochs ønske var å bevisstgjøre menneskeheten til å finne veien mot et samfunn uten fremmedgjøring, hvor mennesket skulle kunne gå en oppreist gange med hodet høyt hevet, skuende framover. Bloch hentet altså fundamentet for sin filosofi i antropologien, i et menneske som er uferdig. Menneskehetens oppgave er å føre verden, og seg selv, til sin fullbyrdelse. I menneskets indre fant han drifter i det ennå-ikke-bevisste, med affekten håp og den utopiske funksjonen som menneskelige former for overskridelse, før han gikk inn på det objektive korrelatet – det som ennå ikke har blitt til. Menneskelig håp og ønsker kan bli virkelighet hvis materien er moden for det. På den andre siden er de latente mulighetene i materien ingenting verdt uten menneskets inngripen. Håpet må lære av sine skuffelser og bli et *docta spes*.

Verden er et åpent system, hvor mennesket skal komme til seg selv. Det indre skal bli det ytre, og det ytre skal bli som det indre.⁷⁸ Når vi kommer dit hen at vi kan lede vår subjektivitet ut i den ytre verden, da kan vi si til øyeblikket: ”Verweile doch du bist so schön”.⁷⁹ For å komme dit må mennesket gripe aktivt inn i tilstanden – historiens rot er det arbeidende menneske:

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. *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. 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 begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat.⁸⁰

⁷⁸ GA 3, s. 291. Undertittelen på kapittelet ”Karl Marx, der Tod und die Apokalypse”.

⁷⁹ GA 5, s. 1192.

⁸⁰ *Ibid.*, s. 1628.

Kapittel 2

ESTETIKK

Som vi har sett er prosessmaterien, i følge Bloch, i sitt vesen utopisk. Blochs utopibegrep har ikke betydningen av et urealiserbart luftslott, men har en konkret funksjon. Dette gjelder også for kunsten. Kunsten er et produkt av menneskets utopiske bevissthet, og inneholder ennå ikke-bevisst kunnskap. Det utopiske frihetsrikets innhold er derfor fullstendig tilstede i kunsten, og det store kunstverket gir smaken på den høyeste lykke.

Første del av dette kapittelet om Blochs estetikk er en redegjørelse for ekspresjonismens rolle i hans filosofi. Etter et forsøk på å gi en bestemmelse av denne stilretningen, vil jeg vise hvor nært opptil ekspresjonistenes forståelseshorisont sentrale elementer i Blochs tenkning ligger. Til slutt skal jeg se nærmere på en debatt mellom Bloch og Lukács om den nye kunsten, den såkalte ekspresjonismedebatten, som vil kaste lys over Blochs holdninger.

Den andre delen av kapittelet er en innføring i Blochs filosofiske estetikk. Her vil jeg vise hvordan grunnprinsippene i Blochs filosofi, som ble skissert i forrige kapittel, også er grunnleggende for Blochs syn på kunsten. Jeg vil også komme inn på Blochs omfattende kulturanalyser, og se hvordan han stilte seg til andre kunstneriske og kulturelle uttrykk enn musikken.

Ekspresjonismen

Tradisjonen fra den tyske idealismen ble mot slutten av 1800-tallet mer og mer problematisk, og da Bloch ga ut sine første verker hadde ekspresjonismen blitt den ledende stilretningen i Tyskland. Ekspresjonismen fikk en avgjørende innflytelse på ham, og *Geist der Utopie* nevnes ofte som et ekspresjonistisk hovedverk og har blitt kalt det filosofiske svaret på kunstens ekspresjonisme.⁸¹ Adorno trakk også fram Blochs tilknytning til ekspresjonismen i sitt essay ”Grosse Blochmusik”:

[...] ist Blochs Philosophie die des Expressionismus. Ihn bewahrt sie auf in der Idee, die verkrustete Oberfläche des Lebens zu durchbrechen. Unvermittelt will menschliche Unvermittelbarkeit laut werden: gleich dem expressionistischen Subjekt protestiert das philosophische Blochs gegen die Verdinglichung der Welt [...] Objektiv ist seine Philosophie intendiert und redet doch unverändert expressionistisch [...] Ihr innerstes Motiv hat sie mit dem literarischen Expressionismus gemeinsam.⁸²

Situasjonen er imidlertid ikke så entydig. At ekspresjonismen var dominerende betyr ikke at den var enerådende, og det fantes flere motsetningsfulle parallelle strømninger som kan forvirre den historiske betrakteren. Ekspresjonismen var også en mangfoldig og motstridende bevegelse, som ikke baserte seg på ett enkelt manifest eller program, og også de verkene som blir kalt ekspresjonistiske er preget av store forskjeller, til dels motsetninger, seg imellom. Denne heterogeniteten skiller ekspresjonismen fra sine forgjengere, og denne mangelen på enhetlig stil betraktes av mange som et kjennetegn på den moderne kunsten. Det settes også ofte spørsmålsteget ved hvorvidt filosofi i det hele tatt kan knyttes til slike stilbegreper.⁸³ Finner man ekspresjonisme bare i maleri og diktning, eller var det en generell følelse av avsky overfor det borgerlige samfunnet som også ble reflektert i samtidas filosofi?

I vid betydning er ekspresjonisme all kunst som har som forsett å vise indre følelser i stedet for objektiv observasjon. Ved en slik bruk av begrepet finner vi ekspresjonister gjennom hele kunsthistorien, for eksempel billedkunstnere som El Greco og Grünewald og komponister som Johan Sebastian Bach. I snever betydning betegner ekspresjonisme en strømning som vokste fram i billedkunsten mot slutten av 1800-tallet, inspirert av van Gogh, Gauguin og Munch, som en reaksjon på den impresjonistiske billedkunsten. Det sentrale for

⁸¹ Se for eksempel David Drews innledning til Bloch: *Essays on the Philosophy of Music*, s. xxii, Trond Berg Eriksens innledning til Bloch: *På spor av virkeligheten* (Gyldendal, Oslo 1972), s. 7.

⁸² Adorno: ”Große Blochmusik” i: *Neue Deutsche Hefte*, nr. 69 (april 1960), s. 22-23, senere utgitt som ”Ernst Bloch’s Spuren” i: *Noten zur Literatur* bd. 2 (Suhrkamp, Frankfurt 1970), s. 131-151.

⁸³ Arno Münster: *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch* (Suhrkamp, Frankfurt 1982), s. 182; Holz: *Logos spermatikos*, s. 53.

ekspresjonismen var å uttrykke det indre, en ny sjeletilstand, subjektivisme og en sosial-etisk aksjonisme.⁸⁴

Selve begrepet ”ekspresjonisme”, som ble skapt av den engelske kunstkritikeren Roger Eliot Fry i 1909,⁸⁵ var også ment som en kontrast til den passive impresjonismen. I løpet av et par år hadde begrepet etablert seg i Tyskland (først i forbindelse med en gruppe franske avantgardister), og ble snart brukt som betegnelse på all samtidig utradisjonell billedkunst. Begrepet ble også brukt i drøftinger av samtidig tysk litteratur, igjen som en motsetning til impresjonismen. Etter hvert ble ”ekspresjonisme” mer spesifikt knyttet til den samtidige billedkunsten i Tyskland og Østerrike, spesielt til de da oppløste gruppene *Die Brücke* og *Der Blaue Reiter*.

Begge gruppene var kollektiver av kunstnere i tyske storbyer – henholdsvis Dresden og München. Både tilnærming og mål var forskjellig fra artist til artist, men alle forsøkte å uttrykke åndelige sannheter gjennom kunsten. De hadde en spontan, intuitiv tilnærming til malingen, og var opptatt av forbindelsen mellom billedkunst og musikk. Spesielt *Die Brücke* tok ofte utgangspunkt i byen, og viste en fiendtlig, fremmedgjørende verden ved hjelp av forvrengte figurer og sterke farger. Målet var, som navnet antydte, å skape en bro over til den nye kunsten. I tillegg til malere som Munch og van Gogh var begge gruppene også påvirket av ”primitiv” kunst fra andre kulturer, hvor de mente å finne mer umiddelbare og ekte uttrykk. *Der Blaue Reiter*, anført av Kandinskij, hadde i tillegg sterk tilknytning til de franske nonfigurative kunstnerne, og beveget seg etter hvert mot en abstrakt kunst.

Men ekspresjonismen fikk ikke gjennomslag bare i billedkunsten. Den litterære ekspresjonismen, som hadde sterke bånd til blant andre Nietzsche og Walt Whitman, fikk stor utbredelse i årene før, under og etter den første verdenskrigen. På samme måte som billedkunstnerne sto også de ekspresjonistiske forfatterne i opposisjon til den naturalistiske og nyromantiske trenden som hadde vært gjeldende, og som de anså for å gi et i beste fall overflattisk bilde av virkeligheten. Diktningen skulle uttrykke en følelsesmessig, indre virkelighetsopplevelse. Estetiske problemer ble heftig diskutert, og det ble i denne perioden utarbeidet en rekke litterære programmer. Ekspresjonistene hadde ofte lite til overs for konkret mening og narrativitet, noe som førte til en oppblomstring innenfor lyrikk og drama

⁸⁴ Münster: *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, s. 181.

⁸⁵ Opprinnelsen til begrepet er like uklart og omstridt som selve bevegelsen, og er godt dokumentert i Marit Werenskiolds doktoravhandling. I følge denne ble ”ekspresjonisme” riktignok også brukt sporadisk i forbindelse med billedkunst helt fra midten av 1800-tallet, men som samlende betegnelse på en kunstretning, slik vi forstår den i dag, dukket begrepet først opp hos Fry i 1909. Marit Werenskiold: ”Ekspresjonismebegrepets opprinnelse og forvandling” (doktoravhandling, Universitetet i Oslo 1981).

på bekostning av romanen. For de ekspresjonistiske dramatikerne ble blant annet Strindbergs skuespill *Ett drömspel* og *Till Damaskus*, hvor rollefigurene fungerte mer som symboler og abstraksjoner enn individer, en inspirasjonskilde. Scenografien bar preg av en utstrakt bruk av lys og skygge, og dialogen kom i bakgrunnen.

Den tyske filmindustrien hentet mye fra det ekspresjonistiske teaterets scenografi og billedkunstens stilistiske bilder. I tillegg til ekspresjonismens posisjon i kulturlivet på den tida og de sterke erfaringene fra krigen, spilte nok også økonomien en rolle for hvordan uttrykket ble i de ekspresjonistiske filmene. Man hadde ikke ressurser nok til å lage filmer som de som kom fra Hollywood, og var nødt til å bruke fantasien og symbolikk for å få fram det de ville. Settene var ofte geometrisk absurde med design på vegger og gulv, og man fikk en karakteristisk bruk av lys og skygger. I motsetning til amerikanernes action-eventyr og romantiske filmer, fikk filmene ofte mer "intellektuelle" temaer, og tok for seg galskap, forræderi og undertrykkelse. Til tross for at de ekspresjonistiske filmene utgjorde en liten del av den samlede produksjonen og ble produsert i løpet av en kort periode, har uttrykket fått stor innflytelse på senere filmer.⁸⁶

Først i 1918 ble "ekspresjonisme" brukt i forbindelse med musikk, og da i litterære sirkler, mer eller mindre synonymt med begrepet "Ausdrucksmusik".⁸⁷ Målet var at alle kunststartene skulle strebe etter musikkens rent ekspressive, ikke-refererende tilstand, en oppfatning vi finner igjen hos Bloch. De fleste anerkjente at musikken i sitt vesen var ekspresjonistisk, og at "ekspresjonistisk musikk" dermed ble en tautologi. Derfor var det heller ikke vanlig at komponister kalte seg ekspresjonister, og i musikken ble ekspresjonismen enda mindre en enhetlig skole enn den var i litteraturen.

I streng forstand utgjorde den musikalske ekspresjonismen Arnold Schönbergs komposisjoner i perioden etter hans tonale produksjon, men før hans strenge tolvtoneteknikk, rundt regnet årene mellom 1908 og 1921, samt visse verk fra hans elever fra den andre wienerskole – Alban Berg og Anton Webern. Kjennetegnene på denne "rene" ekspresjonismen i musikken er at de tok utgangspunkt i Wagners kromatikk og harmoni, men unngikk kadenser, repetisjoner og referanser til formale modeller.⁸⁸ I god ekspresjonistisk ånd satte også Schönberg sannhet som prinsipp for musikken, i motsetning til Wagner og

⁸⁶ Flere av de ekspresjonistiske regissørene flyttet til USA og Hollywood, og ikke minst gotiske skrekkfilmer og *film noir*-sjangeren har benyttet seg av ekspresjonistenes lys/skygge-virkninger.

⁸⁷ *New Grove dictionary of music and musicians*, 2001, s.v. "Expressionism", bd. 8, s. 472.

⁸⁸ *Ibid.*

hans etterfølgere som fokuserte på skjønnhet. Den ekspresjonistiske musikken, som kunsten ellers, skulle inneholde en indre sannhet som avslørte tradisjonens og konvensjonenes løgner.

Det er imidlertid mer vanlig å inkludere all musikk fra denne perioden med lignende kjennetegn i den musikalske ekspresjonismen, noe også Bloch gjorde. Det innebærer at verker av komponister som Mahler, Skrjabin, Bartok, Hindemith og flere andre regnes med. Også en del sceniske verker fra 1920-tallet, ikke minst av Kurt Weill, inneholder sterke ekspresjonistiske virkemidler, selv om musikken i seg selv har gått videre.

Som vi ser av denne korte gjennomgangen, finner vi uttrykk som blir kalt ekspresjonistiske i alle kunstarter, men det er samtidig vanskelig å komme fram til en helhetlig definisjon av bevegelsen. Gottfried Benn påpekte det samme i sin innledning til en antologi av ekspresjonismens lyrikk,⁸⁹ hvor han spør seg hvorfor en del av hans egne dikt blir oppfattet som ekspresjonistiske. Til slutt ender han opp med ”ekspresjonisme” som en betegnelse på kulturelle uttrykk i Tyskland i perioden mellom 1910 og 1920. Jeg vil allikevel hevde at noen elementer var så gjennomgående at de kan brukes som kjennetegn på hele denne strømmingen. Et grunnleggende trekk var vektleggingen av det indre, subjektive uttrykket på bekostning av det objektive, tilsynelatende reelle. Et annet viktig trekk var opprøret mot det bestående, både kunstnerisk og politisk. I likhet med Bloch, bekjente de fleste ekspresjonistene seg til venstresida,⁹⁰ men ikke nødvendigvis til Marx og Engels’ vitenskapelige sosialisme. Ekspresjonistene sto for en emosjonell protest mot urettferdigheten og umenneskeligheten de oppfattet som dominerende i det borgerlige samfunnet.

Bloch og ekspresjonismen

På grunn av at ekspresjonismen var så mangfoldig og derfor så vanskelig lar seg definere, er det også vanskelig å trekke fram sentrale kjennetegn som kan danne utgangspunktet for en sammenligning med Bloch. Jeg vil derfor ta utgangspunkt i noen punkter jeg har beskrevet som sentrale i Blochs tenkning, og vise at disse også kommer til uttrykk i hvert fall i deler av den ekspresjonistiske bevegelsen, ikke minst i litteraturen.

Som vi har sett var Bloch opptatt av oppbrudd og avreise til noe nytt, i motsetning til den gjentagelsen av det gamle og kjente han mente å finne hos de fleste andre, og som har sitt erkjennelsesfilosofiske uttrykk i Platons *anamnesis*. Vi har allerede vært innom flere av

⁸⁹ *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (Limes, Wiesbaden 1955), s. 5-20.

⁹⁰ Det finnes også her unntak, ikke minst Josef Göbbels, som i unge dager betraktet seg som ekspresjonist.

Blochs oppbruddskategorier, slik som *Jugend, Zeitwende, Produktivität, Novum, Front og Ultimum*.

Alle disse kategoriene er del av en forståelseshorisont som ble formulert i den ekspresjonistiske litteraturen. Hele denne generasjonen følte de sto på terskelen til en ny tid, og ungdommelighet, ungdommens opprør, var en forutsetning for en omveltning til dette nye.⁹¹ Dette ønsket om fornyelse, som bunnet i en usikkerhet og utilfredshet med situasjonen, er noe som kan nærme seg et fellestrekk blant ekspresjonistene. Ekspresjonismen var som nevnt en emosjonell protest mot den urettferdigheten og umenneskeligheten de oppfattet i det borgerlige samfunnet, og i denne protesten blandes en før-sosialistisk utopianisme med en kiliastisk-religiøs opphissethet, noe vi kjenner igjen fra Blochs tenkning. Hos den eldre Bloch ble dette forsøkt forbundet med den historisk-dialektiske materialismen.

Denne utopianismen og religiøse opphissetheten ble forent i et eskatologisk moment som ble sentralt for ekspresjonistene. I forrige kapittel slo vi fast at apokalyptisk og eskatologisk tenkning var en trend i tida, og at det har blitt lansert teorier, også i Bloch-forskningen, som knytter dette til en jødisk messianisme, forent med anarkistisk utopi. Uten at det betyr at jeg avviser denne teorien, vil jeg hevde at denne utopisk-apokalyptiske tenkningen er et trekk Bloch har til felles med store deler av det vi kaller den ekspresjonistiske bevegelsen.⁹² Frelseslengselen hos ekspresjonistene gikk i litteraturen etter hvert over i en revolusjonær aktivisme. Eksemplene på ekspresjonismens revolusjonslyrikk er mange, og forskjellen fra den ubestemte letingen etter det nye, som kjennetegner diktningen før 1. verdenskrig, er tydelig.

Også hos Bloch finner vi som nevnt et religiøst moment. Religionen framsto for ham som en viktig bestanddel i menneskets håp og lengsel etter å komme "hjem", og verkene hans er gjennomsyret av mystiske motiver. Forbundet med dette religiøse perspektivet var et annet tema: døden. For Bloch framstod døden som den største mot-utopien, og håpet om dens overvinnelse er en av de viktigste drivkreftene i menneskets streben. Også for ekspresjonistene var døden en grunnleggende erfaring. Som Hanz Heins Holz har påpekt, ser

⁹¹ Karakteristisk nok kaller da også Peter Gay kapittelet om ekspresjonismen for "The revolt of the son". (Peter Gay: *Weimar culture* (Penguin books, London 1992), ss. 107-124). Ernst Wilhelm Lotz har også skrevet et dikt som uttrykker dette klart: "Aufbruch der Jugend" i: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, s. 181.

⁹² Det er ingen motsetning mellom disse to standpunktene. Ekspresjonistene kan godt ha fått denne apokalytisk-utopiske impulsen fra en forening av jødisk tradisjon og anarkistisk revolusjon, så også Bloch. Mitt poeng er å vise at Blochs tanker for en stor grad sammenfalt med sentrale ekspresjonistiske tendenser.

det ut som om man i årene før krigen foregrep denne ødeleggelsen av menneskeheten. Som en fullbyrdelse av drapene under den første verdenskrig steg dikternes dødsklager opp.⁹³

Vi finner også igjen det profetiske elementet fra Bloch i ekspresjonismens diktning, blant annet i Walter Hasenclevers dikt "Christus":

Sein Reich ist verloren. Sein Name entweiht.
Propheten Zions! Trompeten erschallen.
Sei, Mensch, zur Hilfe des Menschen bereit!⁹⁴

Denne strofen inneholder en forventning og et framtidsperspektiv som var vanlig i ekspresjonistisk lyrikk. I en gammel klassiker om ekspresjonistisk diktning, hevdet Arno Schirokauer at: "Expressionismus ist die Verkündigung der Zeit!"⁹⁵ Som bevis for dette fører han en rekke språklige indisier, med tidsadverbet i sentrum. Tidsadverbet kommer i ekspresjonistisk diktning ofte først i setningen, og inneholder en forventning om noe, et framtidsperspektiv. Denne bruken av tidsadverber røper en lengsel etter noe der ute i det fjerne, en lengsel, som i motsetning til den målløse romantiske lengsel, inneholder en ekstatiske tro på et ideal som kan virkeliggjøres. En slik lengsel framhevet Schirokauer som et fellestrekk blant ekspresjonistene.

Dette fokuset på tida er noe vi kjenner igjen fra Blochs forfatterskap, noe som ikke er overraskende i en filosofi som retter seg mot framtida. Ved å ta opp forholdet mellom tid og værene havnet Bloch i nærheten av Heideggers tenkning, som også sprang ut av flere av ekspresjonismens kilder, slik som Nietzsche og Bergson.⁹⁶ Gjennom den teoretiske utlegningen av tidsmessigheten formulerte Bloch filosofisk en erfaring som var avgjørende for ekspresjonismen, og som gikk mot det tradisjonelle statiske verdensbildet.

Vi har nå regnet både Nietzsche og Bergson som kilder for ekspresjonismen. En annen tenker som ble sentral for denne generasjonen var Arthur Schopenhauer. Under innflytelse fra Schopenhauer, men også Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten*, ble det ubevisste og irrasjonelle sentrale elementer for utøvere innenfor alle kulturelle uttrykk. Mens Kant og Hegel ble et anliggende for universitetsfilosofien, ble Meister Eckhart, Jacob Böhme og Kierkegaard filosofer på moten utenfor akademiske kretser. Dette ga seg uttrykk i en vending mot irrasjonelle, åndelige områder blant intellektuelle i førkrigstida, en

⁹³ Holz: *Logos Spermatikos*, s. 57.

⁹⁴ Walter Hasenclever: "Christus" i: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, s. 122.

⁹⁵ Arno Schirokauer: "Expressionismus der Lyrik" i: *Germanistische Studien* (Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg 1957), s. 24.

⁹⁶ Holz: *Logos spermatikos*, s. 59.

motstrømning mot den dominerende dogmatiske empirismen og positivismen. Forkjærligheten for det mystiske og irrasjonelle i denne perioden utgjorde en bred kulturhistorisk strømning, som smittet over på alle kunstneriske uttrykk, og midt i denne tradisjonen sto Bloch.⁹⁷

I forlengelsen av denne irrasjonalistiske strømmingen ble oppfatningen av å leve i en kaotisk tilstand sentral for det kunstneriske uttrykket. Denne følelsen av kaos ga seg ofte utslag i en nihilistisk holdning, altså det som for Bloch sto som den største faren. Samtidig kunne denne følelsen av kaos også danne grunnlaget for en ny optimisme. Ut fra kaoset kunne det nye, ekspresjonistiske mennesket stige, og dette håpet om å overskride situasjonen var både Blochs sentrale idé og et kjennetegn på deler av den ekspresjonistiske kunsten.

Det er imidlertid ikke bare tankeinnholdet som forbinder Bloch med ekspresjonismen. Også måten å uttrykke seg på har likhetstrekk. Tonen i *Geist der Utopie* skilte seg sterkt fra tidligere akademisk filosofi, og i sitt bidrag til festskriftet *Ernst Bloch zu ehren* skrev Adorno: "Vergleichbar wäre dies Tempo dem expressionistischen, verkürzenden. Philosophisch notiert es eine veränderte Stellung zum Objekt. Nicht länger kann es ruhig, gelassen betrachtet werden".⁹⁸ Som eksempel på den skiftende vektleggingen i filosofien i denne perioden, utførte Adorno en sammenligning mellom Bloch og Simmels oppfatninger av en krukke, som viste hvor forskjellig tilnærmingen var.

På samme måte som de ekspresjonistiske dikterne uttrykte seg i bilder, var Blochs tanke-system fullt av bilder og metaforer, og som vi skal se var symboler og allegorier sentrale elementer. Grunnen til det billedrike språket var at gjenstandene det beskriver ikke kan uttrykkes i ord med konkret innhold, og i de språklige bildene kan det som ennå ikke er blitt til komme til syne. For å uttrykke det med Blochs ord, er bildene og metaforene *Vor-Schein* av noe ennå ikke værende. Dette betyr imidlertid ikke at ekspresjonismen ikke var realistisk. For en ekspresjonist kunne virkeligheten bare begripes gjennom ekstraordinære bilder. En naturtro gjengivelse av det man ser sier ingenting om hvordan tingene egentlig er. Dette poenget sto sentralt i ekspresjonismedebatten vi straks skal komme inn på.

Nært beslektet med bruken av bilder var drømmenes betydning. Vi har sett hvordan drømmer og fantasier var viktige elementer i Blochs håpsfilosofi, og hvordan drømmene i motsetning til Freuds drømmeteorik ikke fungerer regressivt, men foregripende. Drømmenes

⁹⁷ Kneif: "Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus", s. 297-298.

⁹⁸ Adorno: "Henkel, Krug und frühe Erfahrung" i: Unseld: *Ernst Bloch zu ehren*, s. 15.

betydning for ekspresjonistene er lett å spore i både diktning og billedkunst, hvor de ofte fungerer som en strøm som kan føre menneskene til nye virkeligheter.

Som vi ser var grunntankene i Blochs filosofi nært beslektet med tendenser i den ekspresjonistiske bevegelsen som dominerte deler av hans samtid. For vårt formål er det spesielt interessant å se at utopitanken og framtidserventningen var hjemmehørende i så vel Blochs tenkning som i ekspresjonistenes verdensanskuelse, samt hvordan man forsøkte å uttrykke det som eksisterer utenfor den synlige verden. Det var nettopp i den sammenhengen musikken fikk sin sentrale rolle. Hvordan Bloch så sin filosofi bekreftet av den musikalske utviklingen i den ekspresjonistiske perioden vil jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Ekspresjonismedebatten

I tillegg til å ha en nær tilknytning til ekspresjonistenes oppfatninger, var Bloch i mellomkrigstida en av de mest sentrale apologetene for den kunstneriske avantgarden, noe den såkalte ekspresjonisme- (eller realisme-) debatten mellom ham og Lukács viste.⁹⁹ Lukács og Bloch hadde begge vært i kretsen rundt Max Weber i Heidelberg, og utviklet der et samarbeid som skulle få stor betydning for deres videre utvikling. Begge var skeptiske til nykantianerne som på den tida dominerte universitetene, og mens Bloch lærte Lukács verdien av tradisjonell filosofi fra Aristoteles til Hegel, fikk han gjennom Lukács kjennskap til Dostojevski, Kierkegaard og Meister Eckhart. De utviklet en type åndsvitenskap i Diltheys forstand, hvor intuisjon og mystisk irrasjonalisme var sentralt, levde i en tilnærmet symbiose og planla en felles filosofi. Likhetene i tenkningen var så stor at de i følge Bloch måtte opprette et reservat for uenigheter dem i mellom.¹⁰⁰ Vennskapet og samarbeidet tok imidlertid slutt, blant annet på grunn av Lukács' avgjørelse om å kjempe i 1. verdenskrig, og Blochs reaksjon på det han så som en innsnevring av Lukács' intellektuelle horisont da Lukács ble kommunist. I tillegg til dette kom en økende uenighet i filosofiske spørsmål.

Bloch hadde allerede i *Geist der Utopie* forsvart ekspresjonismen, og kritisert Lukács' *Die Theorie des Romans* og *Metaphysik der Tragödie*.¹⁰¹ Debatten var altså opprinnelig et oppgjør mellom Bloch og Lukács, men involverte etter hvert flere, og fortsatte utover i

⁹⁹ Dette avkrefter også Habermas' påstand om at Blochs forkjærlighet for den tyske idealismens estetikk førte til at han ikke hadde noe til overs for moderne kunst. Jürgen Habermas: "Zwischen Philosophie und Wissenschaft. Marxismus als Kritik" i: *Theorie und Praxis* (Luchterhand, Neuwied 1963), s. 205.

¹⁰⁰ Münster: *Tagträume vom aufrechten Gang*, s. 102.

¹⁰¹ GA 16, s. 67-77.

mellomkrigstida, blant annet i Blochs *Erbschaft dieser Zeit* og i tidsskriftene *Das Wort* og *Die Neue Weltbühne*.¹⁰²

Lukács overså, i følge Bloch, ekspresjonistiske kunstneres prestasjoner. Selvsagt fantes det svakheter ved ekspresjonismen, men å avvise den som en form for borgerlig dekadanse med proto-fascistiske overtoner holdt ikke mål. Ekspresjonismen var tvert i mot et prometeisk opprør mot kapitalismens kulde, og dens emosjonelle utbrudd inneholdt kritiske, revolusjonære fantasier og drømmer om en verden fri for fremmedgjøring.¹⁰³

Det Lukács oppfattet som forfall og frafall fra klassiske standarder, så Bloch som en helt forståelig umodenhet og forvirring i forbindelse med overgangen fra det gamle til det nye – helt legitimt for noe som akkurat var blitt født. Bloch ga Lukács rett i anklagen om ekspresjonistenes subjektivisme, men var selv mer interessert i ekspresjonismens revolusjonære potensial og hva det kunne avstedkomme.

Lukács avviste imidlertid all modernistisk kunst, ikke bare ekspresjonismen. Modernismen var for ham en manifestasjon av det imperialistiske borgerskapets dekadanse, og han trakk fram de irrasjonelle og pessimistiske tendensene, i tillegg til subjektivismen som overså den sosiale verden. Bloch gjorde, i følge Lukács, den samme feilen som de modernistiske kunstnerne ved at han blandet sammen det som foregikk i bevisstheten med den objektive verden. Dermed så han ikke de sosiale kreftene som lå bak det subjektive.¹⁰⁴

Bloch, på sin side, avviste at tilværelsen under kapitalismen kunne forstås som en panlogisk, homogen totalitet, og argumenterte for at verden var full av dissonanser og brudd. Han benektet ikke at modernismen var subjektiv og inneholdt reaksjonære elementer, men han avviste at den objektive realiteten kunne identifiseres med den nåværende sosiale verden, eller tolkes som noe fullt ut virkelig. Bloch mente at marxismen brøt med en klassisk oppfatning, og så på realiteten som noe uferdig og åpent for dialektiske sprang. På grunn av sin sosiologiserende innstilling, kunne ikke Lukács se de foregripende elementene i overbygningen som kunne sette i gang videre utvikling.

I følge Wayne Hudson har Blochs kritiske forsvar for moderne kunst to sider: For det første gjennomfører han en annerledes analyse av kapitalismens utvikling, hvor montasje og disharmoni var teknikker som trakk oppmerksomheten mot det nye som dukket opp i det

¹⁰² Bloch skrev tre essays om ekspresjonismen i *Erbschaft dieser Zeit* (GA 4): "Der Expressionismus, jetzt erblickt", s. 255-263, "Diskussionen über Expressionismus", s. 264-275 og "Das Problem des Expressionismus nochmals", s. 275-278. Han skrev også to artikler i *Die Neue Weltbühne* sammen med Hanns Eisler: "Avantgarde-Kunst und Volksfront" (9.12.1937) og "Die Kunst zu erben" (6.1.1938). Begge artiklene er gjengitt i *Ernst Blochs Wirkung* (Suhkamp, Frankfurt 1975), s. 188-194 og s. 195-200.

¹⁰³ GA 4, s. 255-278.

¹⁰⁴ Hudson: *The Marxist philosophy of Ernst Bloch*, s. 177.

borgerlige samfunnets sprekker. For det andre har han en annen oppfatning av den virkeligheten kunsten reflekterte. Innenfor en dialektisk-materialistisk sammenheng hevdet Bloch at all stor kunst reflekterte den åpne, uferdige verdens tendens-latens gjennom en mer umiddelbar refleksjon av det eksisterende samfunnet.¹⁰⁵

Et av kjernepunktene i ekspresjonismedebatten var oppfatningen av realisme. Bloch hevdet at en misforståelse av hva som var ekte og realistisk var årsaken til at så mange marxistisk orienterte forfattere valgte bort fantasien til fordel for det de så som virkeligheten.¹⁰⁶ Litteraturen hadde i kjølvannet av dette blitt redusert til en kvasi-journalistisk rapport fra livets overflate. Dette var en oppfatning av realiteten som, i følge Bloch, overså hvor kompleks og dynamisk verden faktisk er, og som utelukket fantasi og følelser. Som vi har sett var drømmer like virkelige for Bloch som noe annet, og ikke minst opphav til og bestanddel i mye stor kunst. Lukács oppfattet samfunnet som en lukket totalitet, men dette var i følge Bloch ikke dekkende for det kapitalistiske samfunnet. Virkeligheten er åpen og fragmentert, og kan ikke gripes av en klassisk realisme. Til tross for (eller kanskje på grunn av) at den kunne virke kaotisk, sto ekspresjonismen for Bloch som den mest vellykkede tilnærmingen til en beskrivelse av den moderne tidas dynamikk.

Bloch's forsvar for ekspresjonismen på 30-tallet kan ses på som et ledd i hans forsøk på å forbinde marxismen med kapitalismens utvikling. Det er ingen tvil om at det var et mål for Bloch å gi drømmene en plass i marxismen og å åpne den for fantasien. Drømmer er kilder for bilder, og viktige for å avdekke det ennå-ikke-bevisste. Den utopiske forestillingsevnen er produktiv i en marxistisk forståelse av begrepet – det er et aktivt engasjement som mennesket bekreftes gjennom. Som alt annet engasjement muliggjør også fantasiene en revolusjon ved å gå hinsides verdens tilstand. Hva drømmene betydde for ekspresjonismen, som en strøm som bærer mennesket mot nye virkeligheter, har vi allerede vært inne på, og hos Bloch får drømmene for første gang i filosofihistorien en erkjennelsesteoretisk betydning.¹⁰⁷ Bloch's oppfatning av Freuds teorier har allerede blitt behandlet, og senere i dette kapitlet vil jeg se på forholdet dem imellom på det estetiske nivået.

Bloch ville oppnå en allianse mellom den politiske og kulturelle avantgarden. Han var enig med Marx i at kapitalismen er fiendtlig til visse former for estetisk produksjon, men han avviste de ortodokse marxistenes kulturpolitikk. Han arbeidet for en estetikk som var vennlig

¹⁰⁵ Ibid., s. 178.

¹⁰⁶ "Marxismus und Dichtung" i: GA 9, s. 135-143.

¹⁰⁷ Holz: *Logos spermatikos*, s. 59.

innstilt mot fantasi og fiendtlig til kapitalismens abstrakte kulde. En marxistisk kulturpolitikk skulle kombinere menneskets store kulturarv med en vilje til å revolusjonere den tradisjonelle kulturen i lys av den teknologiske utviklingen.

Mot Benjamin argumenterte Bloch at marxistene ikke passivt skulle assimilere den kulturelle produksjonens abstrakthet han mente å finne i kapitalismen, men gå aktivt inn og produsere kunst som ville foregripe en ny verden. Det var viktig for kunstnerne å opprettholde tanken om et liv etter kapitalismen, et liv uten fremmedgjøring. Kunsten skulle vise hva som var mulig, hva som ennå ikke var blitt til. Marxismen skulle se bak en kapitalistisk teknikk og mot en sosialistisk teknologi som tillot oppkomsten av utopiske kunstformer. Med dette for øyet gikk Bloch fra å være den fremste forsvaren av avantgarden til å bli en kritiker av avantgardens assimilering inn i en kapitalistisk fremmedgjøring. Blochs vekt på kunst som en kritisk foregripelse var hans viktigste bidrag til østtysk estetikk i hans tid i Leipzig.¹⁰⁸

Den ekspresjonistiske dikteren Gottfried Benn skal en gang ha sagt: ”Man kann nicht sein Leben lang Expressionist sein.”¹⁰⁹ Også Bloch fjernet seg fra den typisk ekspresjonistiske uttrykksmåten, og han knyttet seg stadig sterkere til en marxistisk tilnærming og medfølgende materialisme. Allikevel er den ekspresjonistiske innflytelsen på sentrale elementer i Blochs filosofi umiskjennelig, og Bloch bygger videre på sine tanker fra *Geist der Utopie*, ikke minst i *Das Prinzip Hoffnung*.

¹⁰⁸ For mer om Blochs påvirkning på estetikk i Øst-Tyskland, se John Flores: *Poetry in East Germany* (Yale university press, New Haven 1971), s. 173-177 og Verena Kirchner: *Im Bann der Utopie* (C. Winter, Heidelberg 2002).

¹⁰⁹ Sitert fra Holz: *Logos spermatikos*, s. 53.

Ästhetik des Vor-Scheins

Kunsten er viktig i Blochs utopifilosofi, men ikke all kunst er like utopisk. Et verks utopiske kvalitet bestemmes av dets *Vor-Schein*. Dette er et bilde som er knyttet tett opp til de konkrete utopiene som lyser opp mulighetene for sosial forandring. Blochs estetikk er altså en *Ästhetik des Vor-Scheins*: ”Kunst ist grundlegend als reeller Vor-Schein bestimmt, als ein – zum Unterschied vom Religiösen – immanent-vollendeter.”¹¹⁰ I sin kategorilære viser Bloch hvordan denne foregripende opplysningen tar sikte på muligheten til å virkeliggjøre det utopiske: ”[...] das Reale enthält in seinem Sein die Möglichkeit eines Seins wie Utopie, das es gewiß noch nicht gibt, doch es gibt den fundierten, fundierbaren Vor-Schein davon und dessen utopisch-prinzipiellen Begriff”.¹¹¹ Kunsten er ikke rent subjektiv, og gjennom estetisk forestilling kan man produsere objektiv-reale fragmenter som foregriper sin intensjon, og som har et korrelat i virkelige muligheter som kan frambringes gjennom teori-praksis.

Eben dadurch wird dieser Vor-Schein erlangbar, daß Kunst ihre Stoffe, in Gestalten, Situationen, Handlungen, Landschaften zu Ende treibt, sie in Leid, Glück wie Bedeutung zum ausgesagten Austrag bringt. Vor-Schein selber ist dies Erlangbare dadurch, daß das Metier des *Ans-Ende-Treibens in dem dialektisch offenen Raum geschieht*, worin jeder Gegenstand ästhetisch dargestellt werden kann. Ästhetisch dargestellt, das bedeutet: immanent gelungener, ausgestalteter, wesenhafter als im unmittelbar-sinnlichen oder unmittelbar-historischen Vorkommen dieses Gegenstands. Diese Ausgestaltung bleibt auch als Vor-Schein Schein, aber sie bleibt nicht Illusion; vielmehr alles im Kunstbild Erscheinende ist zu einer Entscheidung hin geschärft oder verdichtet, die die Erlebniswirklichkeit zwar nur selten zeigt, die aber durchaus in den Sujets angelegt ist.¹¹²

Denne passasjen fra *Das Prinzip Hoffnung* inneholder *Vor-Scheins* betydning for estetikken i komprimert form. I ennå-ikke ontologien motsvarer det som ennå ikke har blitt til den estetiske kategorien *Vor-Schein*. Selv om objektets ennå-ikke manifesterer seg i kunstverket som *Vor-Schein*, betyr ikke det at *Vor-Schein* er rent objektivt og det subjektive *Scheins* motsats. *Vor-Schein* er værens måte å vekke den utopiske bevisstheten på, og gjennom den tolke det som ennå ikke har blitt til.

Sitatet tar også opp forholdet mellom *Vor-Schein*, *Schein* og *Erscheinung*. *Schein* er et gammelt begrep i estetisk teori. I *Kritik der Reinen Vernunft* tok Kant opp forholdet mellom *Schein* og *Erscheinung*. Bare *Erscheinung* kunne frambringe kunnskap, fordi den er bestemt

¹¹⁰ GA 5, s. 947.

¹¹¹ GA 15, s. 238.

¹¹² GA 5, s. 247-248.

av vår oppfatning av tid og rom, og er dermed mulig å vurdere og gjendrive. *Schein*, derimot, utgår fra fornuftens forsøk på å overskride grensene for vår erfaring. I utgangspunktet er derfor *Schein* en villedende illusjon, men kan allikevel fungere som et korrektiv til virkeligheten i sin transcendentale, metafysiske form, og gi en mulighet til å overskride erfaringens grenser. Den transcendentale *Schein* er "eine Illusion, die gar nicht zu vermeiden ist".¹¹³

Denne dobbeltheten appellerte til Hegel, som utviklet en dialektikk mellom *Schein* og *Erscheinung*. Værens essens framstår som illusjon, samtidig som den opplyses av et skinn som gir essensen muligheten til å framtre. Gjennom denne dialektikken mellom *Schein* og *Erscheinung*, en dialektikk som er historisk og knyttet til et bestemt øyeblikk, kan vi få kunnskap om et fenomen. Bloch hentet fra Kant grunnlaget for et etisk og politisk ideal i illusjonen som kunne fungere som et korrektiv til virkeligheten. Fra Hegel fikk han forestillingen om at illusjonen som *Scheins* prosess er en historisk objektivisering av subjektet som *Erscheinung*.

So scheint es dieser Orts nötig, Kant durch Hegel hindurchbrennen zu lassen: das Ich muß in allem übrig bleiben; mag es sich auch zunächst zu allem entäußern, durch alles nochmals begreifend, vollendend sich hindurchbewegen, um die Welt aufzuschichten und gesammelt vor Gott zu bringen, so ist doch das wünschende, fordernde Ich, die uneingesenkte Postulatswelt seines Apriori die beste Frucht, der einzige Zweck des Systems [...]¹¹⁴

Blochs kombinasjon av Kants og Hegels oppfatninger av *Schein* og *Erscheinung* oppsummeres på denne måten av Blochs mangeårige medarbeider, Burghart Schmidt:

Vor-Schein vermittelt durch das arbeitende, realisierende Subjekt das, was an ihm noch erst Schein ist, mit dem, was Erscheinung werden könnte, Erscheinung nun allerdings nicht mehr in transzendentalen Sinn Kants, sondern im materialistischen einer unqualifiziert qualitativen Wirklichkeit. Schein wird durch Vor-Schein in wie immer auch ferne, so doch erreichbare, realisierbare Zukunft gerückt, bleibt jedoch problematisch ein Mehr als diese. Vor-Schein ist nicht Systematisieren gemäß der Idee als einer "subjektiven Maxime", sondern subjektive Antizipation eines objektiv Realisierbaren, an dem die Antizipation ihre reale Kritik erfährt, indem sie es real kritisiert, sonst wäre sie mit Planung verwechselbar. Als Antizipation aber erst ist Vor-Schein die Grundkategorie utopischen Philosophierens.¹¹⁵

Schein i Blochs *Vor-Schein* må altså skilles fra tradisjonelle oppfatninger av begrepet. For Bloch innebar begrepet en reell kunstnerisk konfigurasjon som kunne kaste lys over hva som er menneskehetens mulige mål, noe som medfører et element av opplysning. Han tok

¹¹³ Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (Felix Meiner, Hamburg 1998), s. 408.

¹¹⁴ GA 16, s. 294.

¹¹⁵ Burghart Schmidt: *Ernst Bloch* (Metzer, Stuttgart 1985), s. 126-127.

utgangspunkt i Hegels kritikk av oppfatningen at kunst er *Schein* i betydningen illusjon, men i motsetning til Hegel så han ikke kunst som rent gjenskinn av en metafysisk bestemt sannhet. Som skinn av det realsymbolske i objektet var ikke kunsten for Bloch en bedragersk avbildning av virkeligheten, men inneholdt noe objektivt nærværende som viste fram mot sin mulige fullkommenhet. I Blochs system er dermed sannhet innenfor *Scheins* rekkevidde.

Vor-Schein kan altså vekke den utopiske bevisstheten, og tyde det som ennå ikke har blitt til innenfor rekkevidden av dets muligheter. På denne måten viser stor kunst seg i foregripelsen av et fortsatt manglende *Totum* i natur og historie. Når kunsten ”das ungeworden Mögliche im bewegt Wirklichen [...] als realistisches Ideal vorausgestaltet”,¹¹⁶ så betyr ikke det at den formulerer anvisninger til et bedre liv, slik utopiene gjør, men den foregriper den lykketilstanden mennesket lengter etter. Ved at den viser til noe utover seg selv, kan kunsten som *Schein* og *Vor-Schein* overskride ren ideologi, og gjenspeile den historiske prosessen på en måte som gjør at den kan foregripe omrisset av den framtidige lykketilstanden. Dermed blir kunsten grunnleggende for et ønske om å forandre verden. Gjennom dette blir fantasien et hjelpemiddel for å få fram en skjult tendens i verden.

Vor-Schein viser seg i (dag)drømmer, som fantasering om oppfyllelse av ønsker. Disse fantasiene blir i kunsten overført til et materiale, noe som gjør dem håndgripelige også for andre. Gjennom å karakterisere kunsten som *Wunscherfüllungsphantasien* viser det enkle lykkemotivet seg som kunstens orienteringspunkt, noe som står i sterk kontrast til Kants høyt dannede estetiske lyst.¹¹⁷ Blochs arbeider, spesielt *Das Prinzip Hoffnung*, gir gjennom dette et viktig bidrag til en hverdagesestetikk, hvor skillet mellom ”alvorlig” kunst og underholdning viskes ut.

At det er en sammenheng mellom kunst og drømmer er gammelt nytt i tilnærmingen til kunst i Europa. Allerede Platon kalte maleri for en drøm skapt for våkne.¹¹⁸ Til tross for dette, og til tross for den betydningen romantiske diktere som Jean Paul og Novalis ga drømmene, kom en systematisk refleksjon over fenomenet så sent at Freud skrev i sin bok om drømmetyding at: ”Eine Geschichte unserer wissenschaftlichen Erkenntnis der Traumprobleme zu schreiben, ist darum so schwer, weil in dieser Erkenntnis, so wertvoll sie an einzelnen Stellen geworden sein mag, ein Fortschritt längs gewisser Richtungen nicht zu

¹¹⁶ GA 7, s. 524.

¹¹⁷ Julian Nida-Rümelin og Monica Betzler (red.): *Ästhetik und Kunstphilosophie* (Alfred Kröner, Stuttgart 1998), s. 111.

¹¹⁸ Gert Ueding (red.): *Ästhetik des Vor-Scheins* bd. 2 (Suhrkamp, Frankfurt 1974), s. 7.

bemerken ist.”¹¹⁹ Freuds sentrale tese er at hver drøm er en *Wunscherfüllungsphantasie*. Det ønsket som kommer til uttrykk i drømmen stammer fra barndommen, da det av en eller annen grunn har blitt fortrent.

Dagdrømmen er hos Freud en fantasi til erstatning for virkeligheten. Fra disse illusjonene kommer også råmaterialet til den kunstneriske produksjonen. ”Die Dichtung [ist] wie der Tagtraum Fortsetzung wie Ersatz des einstigen kindlichen Spielens.”¹²⁰ Ved å sidestille dagdrømmer og barns lek, fant Freud et argument for dagdrømmenes regressive karakter. Dagdrømmer er bare projeksjon av et mønster fra fortida. Ettersom drømmene er kunstens råvarer, gjelder dette også kunstverkene. Kunstens sannhet ligger i at den representerer en virkelighet som har vært. Det mest kjente eksempelet Freud brukte for å beskrive dette, er historien om Oedipus, hvor ønsket om å ta farens plass oppfylles i dramaet.

Som jeg nevnte i forrige kapittel er Freuds drømmeteorier retrospektiv. Ut fra det vi nå har sett, gjelder det også kunstteorien, og kunstverkene er gjentakelser av tidligere psykodramaer og inneholder et materiale terapeuten må korrigere. Men for ikke å trekke Freuds teorier for langt i forhold til kunsten, er det på sin plass å minne om at hans drømmetydning ikke var en estetisk teori, og at hans avhandlinger om kunst kun var ment som eksempler på psykiske erfaringer. Den avgjørende vendingen i den filosofisk-psykologiske drømmetydningshistorien kom først med Blochs teori om den antesipatoriske bevisstheten.¹²¹ ”Im Tagtraum eröffnet sich so die wichtige Bestimmung eines *Noch-Nicht-Bewußten*, als die Klasse, wozu er gehört.”¹²²

Hos Bloch viser forholdet mellom estetisk aktivitet og drømmene seg på en annen måte enn hos Freud. I *Das Prinzip Hoffnung* – hvor han går veien fra små dagdrømmer, via eventyr og kolportasjelitteratur,¹²³ til de store kunstverkene – skjuler ikke kunstverkene drømmene, men tydeliggjør dem. Her skjules ikke sannheten i en fiksjon, men åpenbares gjennom *Vor-Schein*.

Dagdrømmene har faktisk en kraft til å forandre virkeligheten. I den virkeligheten Bloch beskrev som en prosess er ikke dagdrømmene bare teorier, men bilder som forsterker målet.

¹¹⁹ Sigmund Freud: *Traumdeutung, Studienausgabe* bd. II (S. Fischer, Frankfurt 1989), s. 32.

¹²⁰ Freud: ”Der Dichter und das Phantasieren” i: *Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe* bd. X, s. 178.

¹²¹ Ueding: *Ästhetik des Vor-Scheins* bd. 1, s. 9.

¹²² GA 5, s. 131.

¹²³ Bloch la aldri skjul på sin fascinasjon for slik litteratur, og framhevet ofte den betydningen oppveksten blant markeder og tivoli i industribyen Ludwigshafen hadde hatt for hans filosofi. Se bl.a. ”Ludwigshafen-Mannheim” i GA 4, s. 208-212; ”Über Märchen, Kolportage und Sage” i GA 4, s. 168-186.

Kunst enthält vom Tagtraum her dieses utopisierende Wesen, nicht als leichtsinnig vergoldendes, sondern als eines, das ebenso Entbehrung in sich hat und das, wenn diese von Kunst allein gewiß nicht überwunden, so in ihr auch nicht vergessen, sondern umschlungen wird von der Freude als kommender Gestalt.¹²⁴

Slik blir kunsten til ”Gestalt des ’Traums von einer Sache’”.¹²⁵ Kunstens sannhet ligger ikke i hvorvidt infantile ønskeimpulser er virkelige, men som en formidler av det nye i den historiske prosessen, den prosessen Bloch forstår verden og historien gjennom.

Et annet aspekt ved *Vor-Scheins* betydning for kunsten finner vi i Blochs tidligere omtalte polemikk mot Freud i *Das Prinzip Hoffnung*. Mens Freud så fantasiene som en fortrenning av et opprinnelig begjær, og dermed oppfattet kunsten som en forvrengt ytring fra en traumatisert kunstner, så Bloch mot framtida og tolket forvrengningen som ideologisk dressur.¹²⁶ Imidlertid innebar begge synspunktene en forkastelse av realismen og naturalismen på 1800-tallet. Det som ennå ikke har kommet til syne ble for begge den vesentlige kategorien for det estetiske. For Freud ble materialiseringen av drømmene i kunstverket en tilgang til en autentisk forgangenhet, mens det for Bloch ble tilgangen til en mulig framtid. Blochs kunstteori vendte seg altså bort fra direkte avbildnings- og gjenspeilingsteorier. Den subjektive faktoren i skapelsen av estetiske bilder, medfører at estetisk erfaring ikke kan fortolkes som en ren avbildningsfunksjon for objektive tendenser i virkeligheten. Imidlertid avviste ikke Bloch realismens gjenspeilingsteorier helt og holdent, men hevdet at *Abbildnen*, for å bli fruktbart, måtte gå over til å bli *Fortbildnen*.¹²⁷

Vor-Schein-estetikken er, til tross for at den har lykken som sitt fokus, ingen harmonisk framstilling av kunsten. Jeg vil hevde det snarere er tvert om. Blochs estetikk innehar en kritisk funksjon. Ønskene som bildene uttrykker blir et mål på virkelighetens mangel, og materialiseringen av drømmene gjør denne mangelen sporbar. Her nærmer vi oss tilsynelatende tilhengerne av kritisk teori. Imidlertid finnes det også store forskjeller, i det kulturindustrioppfatningen til forkjemperne for kritisk teori bare tillater kunsten å være den negative utopi av et illusjonært skinn. Dagdrømmene var for disse kimen til et bedrag, ikke en estetisk form for kommunikasjon, slik de framstod for Bloch. Forenklet kan man si at for Adorno var kunstens mål å framstille vrakgodset av sine egne intensjoner, mens det for Bloch

¹²⁴ Ibid., s. 106.

¹²⁵ Ueding: *Ästhetik des Vor-Scheins* bd. 2, s. 11.

¹²⁶ Nida-Rümelin og Betzler: *Ästhetik und Kunstphilosophie*, s. 111.

¹²⁷ GA 13, s. 154-157.

gikk ut på å måle det virkelige ut fra det mulige. Det mulige er ikke i sin helhet bestemt av all tidligere fiasko, og blir således ikke motsagt av det mislykkede.¹²⁸

Symbol og allegori

I følge Bloch er verden full av utopiske tegn og spor. Disse tegnene finner vi spesielt i kunst, myter og eventyr, og filosofene har en hermeneutisk oppgave i å dechiffrere den skjulte meningen bak. Eventyr er fulle av fantasi, og de har også en utopisk forbindelse til det Bloch kalte prelogiske former. Eventyret er nemlig forbundet med nedarvede grunnbilder – eller arketyper. Blochs arketypebegrep skiller seg sterkt fra Carl Gustav Jungs, som i følge Bloch forbandt arketyperne med en 500.000 år gammel hodeløs ubevissthet, som bare kunne dukke opp som *regressio*.¹²⁹

I følge Bloch har arketyperiske bilder dukket opp gjennom hele historien. Mange av dem med spesifikt utopisk innhold. Ett eksempel er forestillingen om en gullalder, som enten har vært, eller skal dukke opp i framtida. Den siste formen er tydelig utopisk, og er kjent fra et utall historier og eventyr, og under mange navn. Andre arketyper er mindre åpenbart utopiske, og noen få inneholder ikke engang et snev av håp. De utopiske arketyperne lurar imidlertid ikke rundt i underbevisstheten, men er tvert i mot noe alle er klare over. I kunstverkene møter vi dem hele tida – gjennom entydige symboler eller flertydige allegorier.

Archetypen sind: das Bild des Feinds, der Mutter, des Retters; die Zwingburg und ihre Erstürmung; das Labyrinth und der Ariadnefaden; der Drachentöter, aber auch der Retter in Knechtgestalt (heimkehrender Odysseus, Jesus) und seine Enthüllung. Archetypisch sind alle Szenen der Anagnorisis als blitzartiger Wiedererkennung (Elektra und Orest, Josef und seine Brüder), archetypisch ist der Weg aus Nacht zum Licht (Zug aus Ägypten nach Kanaan).¹³⁰

De betydningsfulle kunstverkene baserer sin storhet på sitt innhold av *Vor-Schein* og sin utopiske betydning, og forsvinner ikke med tida. Ideologisk sett tilhører de den tida de oppsto i, men som sagt inneholder stor kunst noe som overskrider ren ideologi. Dette er det Bloch kalte kulturelt overskudd – det i kunstverket som er mer enn summen av de enkelte delene,

¹²⁸ Senere kommentatorers oppfatning av Blochs forhold til kritisk teori er verdt et studium i seg selv. Det er ingen tvil om at det var en gjensidig påvirkning, og at et liv i det samme intellektuelle klimaet kan ha ført til lignende standpunkter, men det må også være klart at Bloch aldri var en del av Frankfurterskolen eller deres kritiske teori. Som Wiegmann påpeker blir det helt feil når Heinz Paetzold skriver at "Bloch wäre den Intentionen einer Kritischen Theorie dann treu geblieben" (Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik* bd. 1, s. 57), når han aldri har vært en del av, eller forsvart, kritisk teori. (Wiegmann: *Utopie als Kategorie der Ästhetik*, s. 189).

¹²⁹ GA 13, s. 99.

¹³⁰ Ibid., s. 100.

og som beveger seg hinsides en epokes ideologi. Dette overskuddet bevares etter at den sosiale basisen da det ble skapt er borte, og forblir i prosessen som grunnlaget for senere modning og arv. Det kulturelle overskuddet er i sitt vesen utopisk og tilsvarer det utopisk-konkrete begrepet. Blochs favoritt eksempel på et slikt kunstverk, som han trekker fram i flere sammenhenger, er Beethovens *Fidelio*. *Fidelio* er fylt av den franske revolusjons streben, men kan også si oss noe i dag. Imidlertid kan også statiske kunstverk overgå sin forgjengelige basis og korresponderende ideologi, og eksempler på dette er kunst fra antikkens Hellas og middelalderen, som tilhører sosiale former vi knapt kan tenke oss i dag, men som fungerer som modeller for nyere kunst og som fortsatt kan bevege oss. Kunst er derfor ikke bare den herskende klasses ideologi.

Auch das Amalgam aus guter ökonomischer Analyse, die die Schuppen von der augen fallen läßt, und aus soziologisch-schematischen Scheuklappen zugleich, die die Schuppen andersherum ersetzen, dies Amalgam selbst noch bei Lukács' Literaturtheorie verdeckt nur die utopische Perspektive jeder großen Kunst.¹³¹

Som nevnt kommer arketyperne til syne i kunsten gjennom allegorier og symboler. Fra gammelt av har det vært et tema for estetisk teori å framheve kategorier for å tydeliggjøre hva som er spesielt for estetisk erfaring. Siden Baumgarten la grunnlaget for estetikk som et eget filosofisk område, (ved å bestemme det estetiske som det individuelle logikk) har det, spesielt i tysk estetikk, vært et sentralt tema hvilken estetisk figur som er viktigst, og symbol og allegori har senere blitt sett på som motsatte dikteriske virkemidler.¹³² I tysk klassisisme og romantikk var det symbolet som ble opphøyet på bekostning av allegorien, et syn blant andre Goethe er kjent for å forsvare. Først med Walter Benjamins rehabilitering av den barokke allegorien fikk vi et brudd med denne tradisjonen, et brudd som vises i moderne litteratur. Diskusjonen om allegorien eller symbolets forrang er interessant for denne oppgava, fordi de har forbindelser til så vel kunsten som til utopiske figurer.

Bloch tok utgangspunkt i Benjamins allegorifortolkning.¹³³ For Benjamin var en kunstoppfatning implisert i barokk allegori som stod i motsetning til det klassiske. Symbolet, som manifesterer den klassiske kunstoppfatningen, representerer forsoningen mellom det

¹³¹ Ibid., s. 101.

¹³² Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik* bd. 1, s. 101.

¹³³ Benjamin og Bloch møttes allerede i Sveits i 1918. Benjamin lå både intellektuelt og aldersmessig mellom Bloch og Adorno, og var som Bloch opptatt av jødisk messianisme, eskatologi og mystikk. Med Benjamin opplevde Bloch en tid en lignende symbiose som han i en periode hadde hatt med Lukács. I motsetning til Lukács var Benjamin opptatt av fantasiens plass i marxismen, og han delte Blochs interesse for de små, hverdagslige hendelsenes betydning. Likhetene i noen av skriftene er så påtagelige at Bloch ble beskyldt for plagiat.

endelige og det uendelige.¹³⁴ Allegorien, derimot, ligger hinsides alle kategorier av skjønnhet. ”Unfreiheit, Unvollendung und Gebrochenheit der sinnlichen, der schönen Physis zu gewahren, war wesensmäßig dem Klassicismus versagt. Gerade diese aber trägt die Allegorie des Barock [...] mit vordem ungeahnter Betonung vor.”¹³⁵

Symbolet er forbundet med et mystisk nå, og har en enhet mellom tegn og mening, til forskjell fra allegorien som er knyttet til forgjengelighet, til en kløft mellom fortid, samtid og framtid. Dermed forteller allegorien om en verden som teologisk befinner seg i fordrivelsen fra paradiset, og som kan begripes materialistisk som en fremmedgjort og tingliggjort verden. Estetisk er dette forløpet reflektert i allegorien som tap av *Schein*. Illusjonen om fullkommenhet og vellykkethet blir borte i barokken: ”Von der Scheinlosigkeit aller barocken Lyrik läßt sich als einem ihrer strengsten Charakteristika sprechen. Im Drama ist es nicht anders.”¹³⁶

I kjølvannet av Benjamins allegoribegrep forstod Bloch allegorien som ”versuchte Wiedergabe einer Dingbedeutung mittels anderer Dingbedeutungen”.¹³⁷ Allegorier formidler også arketyper av en bestemt type – ”Archetypen der Vergänglichkeit”. Med dette mener Bloch at allegorienes betydning er ikke ensidig. Allegorier karakteriseres av en flertydighet, mens symboler er innordnet under en ”*Unitas eines Sinnes*”.¹³⁸

Heretter tar Bloch for seg det utopiskes stilling i allegorier og symboler. Symbolintensjonen retter seg mot en utopisk endetilstand som den plutselig lar dukke opp.¹³⁹ Symboler kan dermed karakteriseres som ”*Zielbestimmungen*” til forskjell fra allegorier som er ”*Wegbestimmungen*”. Som representasjon av veien er derfor kunsten like gjennomgående allegorisk som den er forpliktet av symbolets mål, som bestemmer veien.¹⁴⁰ Symbolene forestiller seg *Totum* og *Ultimum* i den historiske prosessen, de sikter seg inn mot det punkt hvor prosessen kan manifesteres. Allegoriene, derimot, formidler bilder av det andre (*Alteritas*) innenfor den historiske prosessen selv. Allegoriene åpenbarer allikevel ikke en utopisk identitet, men de er historisk formidlede bilder av det som ennå ikke er og som derfor ikke kan stå fram i kraft av seg selv.

Her er vi ved kjernen av allegorienes betydning for den utopiske estetikken. Det er umulig for mennesket å forestille seg den utopiske situasjonen. Derfor er en allegorisk

¹³⁴ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Suhrkamp, Frankfurt 1978), s. 180.

¹³⁵ *Ibid.*, s. 195.

¹³⁶ *Ibid.*, s. 200.

¹³⁷ GA 5, s. 201.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*, s. 337.

¹⁴⁰ *Ibid.*, s. 951.

struktur innebygd i utopiske impulsers drift. De peker alltid mot noe annet, noe som aldri kan avsløre seg direkte, og derfor må uttrykke seg i figurer som forutsetter fortolkning.

I følge Bloch er symbolene nedstammet fra den religiøse sfære, for så å bli tatt i bruk i kunsten, mens allegoriene er estetikkens ektefødte barn:

Der Ort des *Allegorischen* ist daher vorzugsweise in der breit anspielenden, immer wieder zur Weltbreite transparenten Kunst, der des *Symbolischen* dagegen vorzugweise in der *Religion* und in *jener Kunst*, die sich der religiösen Symboltiefen bedient oder gar sich zu ihnen hinwendet.¹⁴¹

Blochs estetikk inneholder dermed to komplementære sider: Den symbolske, som kan fungere som fortolkningskategori for klassisk og førklassisk kunst, og den allegoriske, som med sin flertydighet tillater en fortolkning av den fragmenterte moderne kunsten.

Ved siden av de symbolene og allegoriene som stammer fra kunstverkene, stilte Bloch opp en annen type. Disse stammer direkte fra naturen, og Bloch kaller dem *Realsymbole* og *Realallegorien*. Ved hjelp av disse begrepene kunne han behandle naturens objektive figurer, og ikke bare de subjektive forestillingene som dukker opp i forbindelse med de vanlige grunntypene av fantasien – arketyper, symboler og allegorier.

Dermed innførte han også en subjekt-objekt-problematikk i estetikken. Den estetiske virksomheten trenger ”bild-, bedicht- und bedeutbare Gegenstände”.¹⁴² Sagt på en annen måte: Estetisk fantasi trenger objektive gjenstander – det Bloch kaller *Realien* – som den kan utlede sin virksomhet fra. Samtidig blir konstitueringen av estetiske størrelser formidlet subjektivt.

Framhevelsen av den subjektive faktoren i bestemmelsen av estetiske størrelser innebærer, som jeg har nevnt, at estetisk erfaring ikke kan ses på som en ren avbildning av objektive tendenser. Dette får både idealistiske og materialistiske konsekvenser, og er en av grunnene til at ortodokse marxister har vært svært skeptiske til Blochs estetikk.

Den utopiske bevisstheten er ikke en illusjon, men har sin gjenstand i det objektivt eksisterende. Som alt annet er heller ikke naturen ferdig og lukket, men befinner seg i en åpen utopisk tilstand, hvor alle muligheter for realisering ligger latent. Ut fra dette kan vi fastslå at all væren har utopiske elementer som omgir virkeligheten med objektiv-reale muligheter.

Dermed kan vi skille arketypenes hermeneutikk fra den som er passende for kunst. Alle arketyper som ikke er ”eventyrlige” eller ”auroriske” må, i følge Bloch, åpnes opp for å

¹⁴¹ GA 13, s. 340.

¹⁴² GA 9, s. 118.

avsløre deres utopiske innhold. Stor kunst er imidlertid selvlysende og gløder i horisonten. ”Utopie in Werken ist dasjenige, was die bedeutenden Werke gewiß auch negativ fragmentarisch macht, indem die Welt, die darin wirklich bedeutende, selber das Unfertigste ist, ein wie oft Durchkreuztes, wie selten Erfülltes.”¹⁴³

Vor-Schein som fragment

Allegorier blir altså forstått av Bloch som chiffrerte utopier, men som ikke inneholder forventninger om en endetid slik symbolene gjør. I forbindelse med denne utopiske nyfortolkningen av allegori- og symbolbegrepene har Bloch utviklet en teori om fragmentering av kunsten.¹⁴⁴ Kunsten skal gjenspeile virkeligheten, og så lenge virkeligheten ikke er lukket og helhetlig kan heller ikke kunsten være det. Et fullendt, lukket kunstverk er derfor en illusjon. Fragmentet ble dermed en viktig kategori i Blochs estetiske overveielser, noe som var et fellestrekk mellom ham og Walter Benjamin. Fragmentteorien baserer seg da også på Benjamins allegoribegrep.¹⁴⁵

I sitt allegoribegrep la Benjamin vekt på allegoriens henvisning til mottakeren. Verket blir fullført først gjennom den kritiske tilegnelsen av det. Dermed bryter det behagelige og homogene ved verket sammen, og verkets sannhetsgehalt settes på prøve. Verkets forgjengelighet kommer fram når denne sannhetsgehalten forsøkes reddet, og verket ligger dermed gjennomhullet tilbake.

Nettopp i dette hulrommet viser det skjønnes estetisk-utopiske mening seg. Det tilsynelatende fullendte kunstverket blir til fragment når det frigir sitt utopiske innhold. Dette må imidlertid rekonstrueres, og trumfes gjennom mot den falske forestillingen om en avsluttet helhet som tilslører verkets *Vor-Schein*. I stedet for en ruin, oppstår det fra verket en type fragment som yter dybdeinnholdet i kunstverket større rettferdighet enn den fullkommenheten det i utgangspunktet forsøkte å vise fram. Dette gjelder all stor kunst, til og med for en så lukket kunst som den egyptiske. Denne typen fragment kaller Bloch ”nachträglich”. ”Das Inselhafte springt, eine Figuren-Folge voll offener, versucherischer Symbolbildungen geht auf.”¹⁴⁶

¹⁴³ GA 13, s. 104.

¹⁴⁴ GA 5, s. 250-255.

¹⁴⁵ Paetzold: *Neomarxistische Ästhetik* bd. 1, s. 108.

¹⁴⁶ GA 5, s. 253.

Fra denne typen *nachträglich* fragmentering må det fragmentariske skilles ut der det hører hjemme. Bloch begrunner det fragmentariske ut fra sin ennå-ikke ontologi. Det som ennå er ufullendt og befinner seg i prosessen, får sin bekreftelse fra den fragmenterte kunsten. Avstanden til den utopiske endetiden karakteriserer den samtidige verden.

Konkrete Utopie als Objektbestimmtheit setzt konkretes Fragment als Objektbestimmtheit voraus und involviert es, wenn auch gewiß als ein letzthin aufhebbares. Und deshalb ist jeder künstlerische, erst recht jeder religiöse Vor-Schein nur aus dem Grund und in dem Maße konkret, als ihm das Fragmentarische in der Welt letzthin die Schicht und das Material dazu stellt, sich als Vor-Schein zu konstituieren.¹⁴⁷

Fragmentets åpenhet tilbakeviser den tilsynelatende lukkede virkeligheten, og avslører oppfatningen om en avsluttet, harmonisk verden som løgn og falsk bevissthet. Fragmenter er dermed tegn på verdens åpenhet, og at det ennå finnes mål som ikke er oppnådd og derfor trenger en aktiv inngripen for å virkeliggjøres.

Montasje er en form for kunstnerisk uttrykk som uttrykker nettopp denne fragmenteringen av verden. Dette uttrykket var utbredt blant ekspresjonistene, og vi finner det også igjen hos en av Blochs favoritter: Bertolt Brecht.

Eines seiner Mittel, ja das Hauptsächlichste ist die Montage, das heißt bei Brecht: das Herausnehmen eines Menschen aus seiner bisherigen Situation und die Umfunktionierung in eine neue oder die Ausprobierung einer aus anderen Verhältnissen stammenden Verhaltensregel in einem veränderten Verhältnis. Das Experiment mittels Montage ist nicht abstrakt, kein "zersetzender" Eingriff in eine angeblich geschlossen zusammenhängende Wirklichkeit; vielmehr die Wirklichkeit ist selber voller Unterbrechung.¹⁴⁸

For Bloch representerte Brechts verker den kombinasjonen av fortidas kulturelle overskudd og en ny radikalitet han var ute etter. Der Adorno var sterkt kritisk til det han anså som arkaisk hos Brecht, fant Bloch en hermeneutisk bevegelse i Brechts brudd med en aristotelisk dramaturgi og borgerskapets illusjonistiske teater. Brechts bruk av usamtidige elementer var helt på linje med hans eget syn, og er et utmerket eksempel på den foreningen av utopi og kritikk som trengs for å bringe utviklingen i det Bloch anså som riktig retning.¹⁴⁹ *Tolvskillingsoperaen* uttrykte tidas motsetninger på en forbilledlig måte:

Verschiedene Züge mengen sich miteinander, reiben sich. Der kantige Ton und die dicke Luft, die geschlossene Nummer und der aufsässige Inhalt. Die vereinfachten Ausdrucksmittel und

¹⁴⁷ Ibid., s. 255.

¹⁴⁸ GA 4, s. 253.

¹⁴⁹ For mer om Blochs syn på Brecht: "Zur Dreigroschenoper", s. 230-232 og "Ein Leninist der Schaubühne", s. 250-255 i: GA 4.

der äußerst vielstimmige Traum der Seeräuber-Jenny, die frohen Melodien und die blühende Verzweiflung; zuletzt ein Choral, der sprengt. Der Song handelt nicht, sondern berichtet zuständlich, wie die alte Arie; doch ausnahmslos berichtet er einen verfluchten Zustand (und den "verdammten Fühlst-du-mein-Herz-schlagen-Text").¹⁵⁰

Bloch gikk imidlertid lenger enn Brecht, og utviklet sin egen teori om at drama er et *laboratorium possibilis salutis* – en paradigmatiske institusjon hvor virkelige modeller utvikles utenfor den borgerlige kunst som har forfalt til en eskapistisk illusjon.

Teater var i det hele tatt et av de uttrykkene Bloch var mest begeistret for.¹⁵¹ Teateret er et svar på menneskets behov for å forandre seg, både for publikum, men også for skuespillerne som oppfyller dette ønsket på vegne av alle. Dette kaller Bloch "mimisches Bedürfnis".¹⁵² Det mimetiske er viktig for teatre, det uttrykker teaterets poesi, og er det som skiller det å gå i teateret fra å lese ei bok:

Also ist das Theater, zum Unterschied von seinem Buch, die sinnliche Erlebniswirklichkeit, worin Ungehörtes öffentlich gehört wird, worin das der Erlebniswirklichkeit Entlegene plastisch publik wird, worin das Gedichtet-Verdichtete, das Voll-endete wirklich auftritt, als wäre es im Fleisch. Und es ist allemal Mimik, durch welche die Dichtung auf die Ebene des Theaters sich abbildet [...]¹⁵³

I teateret får du derfor et aktivt engasjement (fysiske handlinger som klapping og roping) du ikke finner i annen kunst eller i litteratur. Dette engasjementet medfører en styrking av bedømmelsene som blir gjort, og det at bedømmelsen blir gjort i en gruppe, og ikke isolert som tilfellet stort sett er med lesing, mente Bloch kunne bidra til å føre erfaringen fra teateret ut i verden.

Zu diesem Zweck wird bei Brecht die Entscheidung so scharf und so bedacht aufgezeigt, in Regie und Handlungsführung, daß sie sich allemal über den Theaterabend hinaus zu erstrecken hat. Und zwar auf aktiviert-belehrte Weise, ins besser zu tätigende Leben hinein, also wirklich in die Dinge hinein, *die in des Worts verwegenerer Bedeutung kommen sollen*.¹⁵⁴

I moderne, borgerlig teater, så vel som i deler av sosialistisk teater, finner vi eksempler på det Bloch kaller falsk aktualisering. Med det mente han produksjoner som prøver å ta verkene ut av sin historiske kontekst i et forsøk på å modernisere dem, og dermed ignorerer dramaets historiske dimensjon.

¹⁵⁰ GA 4, s. 231.

¹⁵¹ Blochs teorier om drama foreligger i kap. 30 "Die Schaubühne, als paradigmatische Anstalt betrachtet, und die Entscheidung in ihr" i: GA 5, s. 478-500.

¹⁵² GA 5, s. 478.

¹⁵³ Ibid., s. 487.

¹⁵⁴ Ibid., s. 480.

Jedoch gibt es nicht leicht einen abgeschmackteren Unsinn, als Hamlet in Frack zu spielen oder, mit bescheidenerem Beispiel, den ersten Akt von "Hoffmanns Erzählungen" in eine Chromnickel-Bar zu legen. Oder auch Schillers Räubern Proletenkluft anzulegen und Spiegelberg eine Trotzky-Maske. All das ist ein snobistischer, mindestens übertriebener Rückschlag gegen die ohnehin längst abgelaufene historisierende Theaterspielerei.¹⁵⁵

Det man derimot bør gjøre er å spille stykket slik at det taler til nåtida som et produkt fra fortida. Da får man det Bloch mener er en ekte aktualisering, med både bevaring og nyskapning, "einen überall neuen und neu in sie eingearbeiteten Blick, jedoch so, daß das Zeitaroma der dichtung und ihres Bühnenbilds nirgends verfliegt".¹⁵⁶ Den eneste endringen man kan tillate seg er å fjerne nedstøvete eller umodne deler, men dette kan bare utføres av en av samme kaliber som forfatteren selv.

Samtidig er det viktig å skrive nye stykker. Disse stykkene kan imidlertid ikke bare reprodusere gamle temaer, som er en del av sin samtid og dens ideologi. Passende temaer for moderne sosialistisk teater er, i følge Bloch, motstand og håp som ikke gir etter for skjebnen (som jo bare er en unnskyldning for å opprettholde det bestående).

Kunst og ideologi

Vi har nå flere ganger vært inne på hvordan det kulturelle overskuddet gjør at kunsten overskrider ren ideologi, og at dette ga Bloch en helt annen innfallsvinkel til tidligere, borgerlig kunst enn den som var vanlig blant venstreorienterte filosofer. I denne sammenhengen støter vi igjen på Blochs begrep om objektiv-real mulighet – en forbindelse mellom virkelighet og mulighet som blant annet finnes i kulturuttrykk, og som han utledet fra det han kalte den venstrearistoteliske materieoppfatningen. Den franske revolusjonen og Ludwig van Beethoven er eksempler på denne forbindelsen som viser det mulige i virkeligheten, og som viser at "Kultur erscheint als horizontlicht der Wirklichkeit."¹⁵⁷

Bloch forutsatte i sine sene arbeider en ny marxistisk kulturell hermeneutikk som skulle se bakenfor sosiale kriterier. En slik hermeneutikk skulle fokusere på kulturelle manifestasjoners politiske funksjonalitet, de undertrykte behov og ønsker slike manifestasjoner inneholder, samt de objektive mulighetene slike manifestasjoner tilsikter. Dermed ville hverdagslivets estetikk bli framvist på en slik måte at fremmedgjøring og

¹⁵⁵ Ibid., s. 494-495.

¹⁵⁶ Ibid., s. 495.

¹⁵⁷ Ibid., s. 275.

politisk forvrengning av kulturell produksjon og resepsjon ble avslørt. En marxistisk hermeneutikk vil også finne det revolusjonerende potensialet i usamtidige uttrykk som for eksempel tradisjonell folkekultur.¹⁵⁸

I essayet "Über Gegenwart in der Dichtung"¹⁵⁹ skiller Bloch mellom å skrive "Zeitgemäß" og å skrive "Nach dem Leben".¹⁶⁰ Den første skrivemåten styres av markedskreftene, og reproduserer det gjeldende tanke-systemet. Men selv å skrive litteratur av denne kategorien krever en viss evne, og må derfor skilles fra litteratur som er så middelmådig at den ikke engang kan uttrykke denne overflatiske holdningen.

Bloch ville derfor også sette slik litteratur i en materialistisk historisk kontekst. Av naturlige grunner har ikke tidligere forfattere hatt tilgang til materialistisk kunnskap om samfunnets dynamikk. At de allikevel har klart å trenge dypt ned i sin egen tid er derfor et tegn på storhet. Store kunstnere kan nemlig oppfatte og beskrive prosessen (som jo selvsagt også var der før Marx beskrev den), selv om de ikke nødvendigvis skjønner sin tids egentlige natur. Før vi fikk den marxistiske analysen av samfunnet, hadde forfatterne, i følge Bloch, to ressurser til rådighet: satirisk kritikk og human utopi. Den satiriske kritikken ligger leseren nært, mens det utopiske inneholder de større perspektivene. Ingen av dem er rent subjektive, men inneholder elementer fra den aktuelle sosiale virkeligheten. Til sammen utgjør de det Bloch kalte "kritisk realisme".¹⁶¹ Alle de store forfatterne i denne tradisjonen hadde det samme mål for øye: å mestre det bestående på en poetisk måte.

I det senborgerlige samfunnets fragmentering ble det imidlertid vanskelig å holde på denne formen. Med marxismen fikk man også en ny mulighet for sammensetning av det kritiske og det utopiske. Brecht og Gorkij sto for Bloch som representanter for denne nye retningen – den ene i en kontekst av forfallen kapitalisme, den andre i konteksten av den russiske revolusjonen. Denne kulturelle oppblomstringen Bloch oppfattet på 30-tallet stagnerte imidlertid, og i senere skrifter måtte han innrømme at det hadde blitt skrevet veldig lite god sosialistisk litteratur. Den selvbevisste, kritisk-utopiske litteraturen som skulle vokse ut av sosialismen og erstatte den senborgerlige kunsten, ble aldri en realitet.

I *Literarische Aufsätze* finner vi to komplementære essays om litteratur: "Philosophische Ansicht des Detektivromans" og "Philosophische Ansicht der

¹⁵⁸ Hudson: *The marxist philosophy of Ernst Bloch*, s. 180.

¹⁵⁹ GA 9, s. 143-160.

¹⁶⁰ Ibid., s. 146.

¹⁶¹ Ibid., s. 148.

Künstlerromans".¹⁶² Til tross for store forskjeller i tilnærmingen til disse to sjangrene, er sammenhengen mellom de to interessant, ikke minst i forhold til det kritisk-utopiske perspektivet.

Begge sjangrene var, i følge Bloch, resultater av det borgerlige samfunnet. Detektivfortellinger hadde ikke vært mulig uten borgerlig rettspraksis, hvor beviser ble viktigere enn innrømmelser. Tidligere tider hadde heller ikke noe forhold til sine kunstneres liv, og kunstnerromanen var et produkt av *Sturm und Drang*-perioden og den påfølgende romantikken.¹⁶³ (Bloch er også villig til å hevde at de ble utviklet av den samme personen: E.T.A. Hoffman.)

Kriminalromanen er i tråd med den moderne kapitalismens fremmedgjøring. Det er som regel den minst mistenkelige personen som er gjerningsmannen, og avsløringen er "der Auswechselbarkeit aller gesichtslos gewordenen Menschen".¹⁶⁴ Her finner man gjenklang både i filosofi, vitenskap og litteratur – Marx' avsløring av objektiv falsk bevissthet, og Freuds og Ibsens avsløring av den subjektive. Detektivens arbeid blir en metafor for en kritisk tilnærming: undersøkelsen av samtida og fortida som skal avsløre det autentiske og ekte.

Det som skiller detektivfortellingene fra all annen litteratur, er det Bloch kaller den ufortalte faktoren.¹⁶⁵ Det vil si det faktum at den avgjørende hendelsen for handlingen har skjedd før handlingen. Man må altså avsløre en skjult virkelighet, det oedipale element i fortellingen, hvor personen finner ut noe om sin egen fortid. Et kritisk blikk på fortida for å finne sannheten står sentralt i alle radikale prosjekter, og dette forbinder detektivromanen med det utopisk-kritiske prosjektet.

Til forskjell fra detektivfortellingene mangler kunstnerromanen en felles form. Kunstnerromanen innebærer imidlertid en konstruksjon av en framtid, og utgjør sammen med detektivromanens undersøkelser av fortida den kritisk-utopiske funksjonen.

Wenn die Handlung des Detektivischen – bis herauf zum *Ödipus* – mit dem Aufdecken von *vergangenem Üblem* beschäftigt ist, das *herauszubringen* ist, so beschäftigt sich die Handlung des *Artistischen* – bis herauf zu *Prometheus*, ja bis zur Legende des *Turmbaus* von Babel – mit *gestaltbar Humanem*, das hervorzubringen ist. Bohrendes Ausgraben entspricht dem Detektorischen, gestaltendes Hervorbringen in dem und aus dem Noch-Nicht, das vor uns aufsteigt, entspricht dem Inventorischen, als dem des Werks.¹⁶⁶

¹⁶² Ibid., s. 242-277.

¹⁶³ Geoghegan: *Ernst Bloch*, s. 69.

¹⁶⁴ GA 9, s. 252.

¹⁶⁵ Ibid., s. 247.

¹⁶⁶ Ibid., s. 275.

Detektivromanen var ikke det eneste populærlitterære uttrykket Bloch tok for seg. Kolportasje var en kategori Bloch hadde stor sans for, og han skilte det fra typisk magasin- og bestselgerlitteratur. De sistnevnte er bare med på å opprettholde det herskende tankesettet ved å tilby lykkelige løsninger innenfor det eksisterende kapitalistiske systemet. Kolportasjen, derimot, omfatter eventyr og fortellinger om mirakuløse hendelser. I disse fortellingene er hele verden annerledes: "Es war einmal: das bedeutet märchenhaft nicht nur ein Vergangenes, sondern ein bunteres oder leichteres Anderswo."¹⁶⁷ Riktignok lykkes de underlegne også her, men ikke innenfor rammene av det bestående. Store forandringer må til for at vi skal få den ønskede slutten. Eventyr og kolportasje har ofte en magisk, eksotisk eller "paradisisk" bakgrunn, og de utopiske elementene er åpenbare. Kolportasjen får sin estetiske betydning fra drømmekraften. "Der Traum der Kolportage ist: nie wieder Alltag; und am Ende steht: Glück, Liebe, Sieg."¹⁶⁸

I det hele tatt er Blochs analyser av populærkulturen, hvor han skilte seg fra de fleste av sine samtidige kolleger, et av de mest slående aspektene ved hans estetiske overveielser. I motsetning til Frankfurterskolen utviklet han en positiv hermeneutikk når det gjaldt populærkultur.¹⁶⁹ En slik hermeneutikk skulle korrigere de overintellektualistiske oppfatningene av folks virkelige behov. Massekulturens politiske flertydighet krevde, i følge Bloch, marxistiske studier av fenomenet. Det teoretiske grunnlaget, hvor det utopiske er spredt rundt i samfunnet, medførte at alle berøringspunkter måtte undersøkes, og han fant da også en utopisk impuls i et utall populærkulturelle aktiviteter. Det var viktig for Bloch å ikke overse drømmenes rolle i kulturproduksjonen, og han ville identifisere de utopiske perlene i disse aktivitetene. Han avviste forenklete analyser som fordømmer all personlig utfoldelse som falsk bevissthet skapt av kapitalismens forbruksmentalitet. Selv i en profittorientert kulturindustri klarer mennesket å skape noe positivt, med et utopisk innhold.

I motsetning til Adorno konsentrerte han seg om populærkulturens revolusjonære muligheter, og ikke bare dens bedøvende funksjon. Han skrev tidlig en serie artikler om musikk i film, og fortsatte å utforske filmens utopiske mening. Fenomener som mote, reklame, dans og reiser ble også behørig behandlet. Mye av dette går han gjennom i "Wunschbilder im Spiegel" – den tredje delen av *Das Prinzip Hoffnung*.

Film har i utgangspunktet et stort utopisk potensial, i det Bloch så stumfilmen som forlengelsen av pantomime – et materiale som ikke kan uttrykkes i ord. Her er vi inne på det

¹⁶⁷ GA 5, s. 410.

¹⁶⁸ Ibid., s. 426.

¹⁶⁹ Hudson: *The marxist philosophy of Ernst Bloch*, s. 179.

mimetiske behovet Bloch trakk fram i forbindelse med teateret. Overgangen til lydfilm, som fjernet filmen fra pantomime, økte paradoksalt nok filmens utopiske kraft, idet man fikk mimetiske lyder som ga muligheten for et helt nytt sett med assosiasjoner. Bloch var også opptatt av musikkens rolle i filmene, noe vi skal komme tilbake til i neste kapittel. Det utopiske i filmene er imidlertid helt fraværende i den amerikanske filmindustrien, og Hollywood har blitt en forfalskning uten sidestykke.¹⁷⁰

Lenin nannte den Film eine der wichtigsten Kunstarten, und in der Sowjetunion hat er sich mindestens als wichtigstes Mittel zur politischen Erziehung der Massen ausgebildet. Von solcher Aufklärungsarbeit ist er in Hollywood bekanntlich so weit entfernt, daß er die Roheit und Verlogenheit der Magazingeschichten fast überbietet; der Film ist durch Amerika die geschändetste Kunst geworden.¹⁷¹

Drømmefabrikken har blitt rått, og er bare god for ideologisk fordumming. Som det framgår av sitatet, er politisk opplysning av folket et av filmens viktigste elementer. Film kan også være en bærer av menneskets håp, og vise hvordan verden kan forandres. Hollywood derimot, gjør ikke annet enn å støtte det dominerende tanke-systemet og opprettholde *status quo*. Amerikansk film gir ikke annet enn en lykkelig slutt i en uendret verden.

I det hele tatt var Bloch svært skeptisk til amerikanske kulturelle uttrykk. Dette kommer godt fram i hans betraktninger om dans. Dans var for ham i utgangspunktet en utopisk erfaring, hvor dansens grasiøse bevegelser viser muligheter for en bedre tilværelse manifestert i fysisk bevegelse. Det er imidlertid stor forskjell på dans, og Bloch satte et skarpt skille mellom den moderne dansen som fantes i USA, som jazz og boogie-woogie, som overhodet ikke er utopisk, og den sovjetiske balletten og europeiske folkedansen. Dette skillet er et godt bilde på at deler av kunsten og kulturen bare er ren ideologi, mens andre uttrykk går ut over ideologi og framviser et utopisk overskudd.

Roheres, Gemeineres, Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 ward noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie-Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn, mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitung macht. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder, nicht als Tanz, sondern als Erbrechen. Der Mensch soll besudelt werden und das Gehirn entleert [...]¹⁷²

På den andre siden har vi folkedans og ballett:

¹⁷⁰ GA 5, s. 474.

¹⁷¹ Ibid., s. 475.

¹⁷² Ibid., s. 457.

Ob deutschen Ländler, spanischer Bolero, polnischer Krakowiak oder russischer Hopak: die Form ist genau und verständlich, der bedeutete Inhalt ist Freude jenseits des Lasttags. Die Gelassenheit wie die Ausgelassenheit besagen: Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein.¹⁷³

Das Ballett ist die Schule jedes durchdachten Tanzes; kein Zufall, daß es in der Sowjetunion mit dem Volkstanz, dieser anderen, buntbäurischen Echtheit, zusammen blüht.¹⁷⁴

At Bloch ikke hadde mye til overs for amerikansk kultur er åpenbart, men det er uansett vanskelig å se sammenstillingen av USA og Sovjet i dette tilfellet uten å se det som et ledd i Blochs forsøk på å bevise sosialismens overlegenhet overfor kapitalismen.

Men i det store og det hele er populærkultur et område hvor drømmene får fritt spillerom. Som vi har sett var drømmenes rolle i kulturell og kunstnerisk produksjon et av Blochs sentrale poenger. Drømmene ga Bloch håp, fordi de for ham var tegn på et ønske om en situasjon som er annerledes enn den bestående. Riktignok er mye av drømmene illusjon, men de viser allikevel en vilje til forandring. Menneskehetens virkelige fiende er derfor ikke virkelighetsfjerne drømmer, men nihilisme – mangelen av evne til å drømme i det hele tatt.

Bedingungsloser Pessimismus also befördert nicht viel weniger die Geschäfte der Reaktion als künstlich bedingter Optimismus; letzterer ist immerhin nicht so dumm, daß er an gar nichts glaubt. Er verewigt nicht das Geschleppe des kleinen Lebens, gibt der Menschheit nicht das Gesicht eines chloroformierten Grabsteins. Er gibt der Welt nicht den todtraurigen Hintergrund, vor dem sich überhaupt nichts zu tun lohnt. Zum Unterschied von einem Pessimismus, der selber zur Fäulnis gehört und ihr dienen mag, vereint ein geprüfter Optimismus, wenn die Schuppen von den Augen fallen, nicht den Zielglauben überhaupt; konträr, nun heißt es, den richtigen zu finden, zu bewähren. Deshalb ist selbst über einen bekehrten Nazi mehr mögliche Freude als an sämtlichen Zynikern und Nihilisten.¹⁷⁵

Kunstnerisk produksjon

Siden antikken har det vært en ambivalens i oppfatningen av kunstnerisk produksjon. Hvor stor del av produksjonen er ”naturlig”, og hvor mye er ”kunst” – enten gjennom inspirasjon eller talent? Utgiveren av en samling av Blochs estetiske essays, Gert Ueding, illustrerer denne *natural/ars*-problematikken med et sitat fra Horats’ *Ars Poetica*:

Ob ein Gedicht der Natur oder Kunst Vollkommenheit danke,
Hat man öfter gefragt. Der Fleiß ohne inneren Reichtum
Oder das rohe Genie ist meines erachtens kein Vorteil;
Eines erfordert das andere, und beide verbünden sich innig.¹⁷⁶

¹⁷³ Ibid., s. 458.

¹⁷⁴ Ibid., s. 460.

¹⁷⁵ Ibid., s. 517.

¹⁷⁶ Ueding: *Ästhetik des Vor-Scheins* bd. 2, s. 12.

Denne oppfatningen av overenskomst var dominerende fram til 1800-tallet, da den kulminerte med Hegel. I den tyske idealismens estetikk løste de problemet ved å framheve geniet, idet de definerte forholdet mellom *ars* og *natura* ut fra et begrep om kunstnerisk produktivkraft.

Geniet spilte en sentral rolle også for Bloch, som den som får fram de utopiske sporene gjennom sin kunstneriske produksjon: ”Psychologisch ist Genialität die Erscheinung eines besonders hohen Grades von Noch-Nicht-Bewußtem und der Bewußtseinsfähigkeit, letzthin also Explizierungskraft dieses Noch-Nicht-Bewußten im Subjekt, in der Welt.”¹⁷⁷ Som nevnt var Blochs ennå-ikke-bevisste en psykisk representasjon av det som ennå ikke var blitt til (*Noch-Nicht-Gewordene*). Dermed blir geniet den med størst forutsetning for å uttrykke det potensialet som ligger i den objektive materien, og står derfor ved fronten av utviklinga.

Blochs teorier om usamtidighet og kulturelt overskudd er sentrale for forståelsen av geniets rolle i hans filosofi. Geniet var også for Bloch en representant for sin tids tilstand og rådende ideologi, men klarer allikevel gjennom kunstverket å uttrykke noe som overskrider denne tilstanden. Geniet jobber både med og mot tradisjonen, idet det nye som blir skapt, og som fortsatt er fullt av et uforløst potensial, både er et produkt av og i opposisjon til tradisjonen. Geniet oppnår forandringer som ikke er uunngåelige, og en kulturell tendens uten et kreativt geni vil forbli ufullbyrdet.¹⁷⁸ Et eksempel på en periode hvis kulturelle potensial ikke har blitt realisert på grunn av mangelen på genier, er tomrommet i tysk malerkunst etter Dürer og Holbein. Det kreative geniet står i et skjæringspunkt mellom subjektiv kapasitet og objektiv tendens, og ved geniets hjelp kan dermed distinksjonen mellom subjekt og objekt overskrides. Det er sentralt for at kunsten skal kunne ha den foregripende funksjonen Bloch var ute etter.

Kunstnerisk produksjon går gjennom tre stadier: Inkubasjon, inspirasjon og eksplikasjon. Alle tre er del av muligheten til å komme bak de tidlige grensene for bevisstheten. ”In der *Inkubation* ist ein heftiges Meinen, es zielt auf das Gesuchte, das im dämmernden Anzug ist.”¹⁷⁹ Ut av denne uklare inkubasjonen kommer inspirasjonen, en plutselig opplysning fra utsiden. Språkløsheten, som er et kjennetegn ved inkubasjonen, oppløses. Til slutt opplyses uroen og forutanelsen om den, og gestaltens klare idé trer fram.

¹⁷⁷ GA 5, s. 142.

¹⁷⁸ GA 7, s. 403.

¹⁷⁹ GA 5, s. 138.

Det er dette Bloch kaller eksplikasjonen (*der Explikation*). Til denne eksplikasjonen hører også viten om at det som psykisk framtrer i produksjonen er det som vil bli gestaltet. Ethvert stort kunstverk bekrefter framtida, og er dermed et chiffer i dobbelt betydning: Det er et ennå ikke virkeliggjort ideal, men som allikevel er arketypisk fundert.¹⁸⁰ Det foregripende (*das Vorscheinende*) i kunstverket er det som menneskene fra begynnelsen av oppfatter som hjemlig. Genialitet er det harde arbeidet for å lede det lysende, visjonære øyeblikket mot sitt uttrykk. Bloch siterte Schopenhauer, hvis genibegrep han ellers var skeptisk til, for å uttrykke hva han mente: ”Das Talent gleicht einem Schützen, der ein Ziel trifft, welches die übrigen nicht erreichen können; das Genie dem, der eines trifft, bis zu welchem sie nicht einmal zu sehen vermögen.”¹⁸¹

Til tross for geniets rolle var resepsjonen av kunsten for Bloch, som for Freud og ikke minst Benjamin, like viktig i oppfatningen av kunstverket som selve produksjonen av det. Kunstverket var for Bloch en stadig ny erfaringsbasis for *Vor-Schein*, og kunstnerens intensjon var av liten eller ingen interesse. Årsaken til dette er det fragmentariske elementet i kunsten – at erfaringen av det fragmenterte i virkeligheten er grunnleggende for skapelsen av det estetiske produktet. Kunstverkene, som i likhet med verden rundt er ufullendte, trenger mottagerens interpretatoriske fullendelse. I stedet for å gi et fast resultat, holder moderne kunstverk seg i prosessens åpenhet. Dermed krever de en aktiv mottager, ikke en kontemplativ tilskuer, for å fullføre kunstverket.

Kunstverket er derfor ikke utopisk i seg selv, men åpnes opp av en produktiv resepsjon. Det er ikke verket, men den subjektive fantasien som slipper løs Utopia. Det er subjektets handling – både i produksjonen av verket og i gjenskapelsen gjennom resepsjonen – ikke objektet, som bringer lys til øyeblikkets mørke. Av denne grunn har O. K. Werkmeister stemplet Blochs estetikk som ren spekulasjon.¹⁸²

¹⁸⁰ Wiegmann: *Utopie als Kategorie der Ästhetik*, s. 76.

¹⁸¹ GA 5, s. 142.

¹⁸² O.K. Werkmeister: *Ende der Ästhetik* (S. Fischer, Frankfurt 1971), s. 33-56. Werkmeister er en av dem som har lite til overs for Blochs estetikk. Han har imidlertid møtt stor motbør mot sin Bloch-tolkning, bl.a. av Gert Ueding, som i et essay fra 1969 imøtegår Werkmeister på de fleste punkter. Ueding hevder at Werkmeister har misforstått når han hevder at Blochs estetikk handler om en genikult eller elitær irrasjonalisme. Dette synet er i følge Ueding et produkt av den rådende universitetskulturen som avviser all kunst som *schein*. Den subjektive ansatsen i Blochs estetikk er et produkt av en erkjennelse av at moderne kunst er et resultat av den romantiske estetikken og dens genilære. Werkmeisters oppfatning av genibegrepet er bestemt av 1800-tallets estetikk, og han er ikke åpen for at begrepet kan ha endret seg. ”Geni” er og blir for Werkmeister en ”titanischer Irrationalismus”, og hans Bloch-kritikk står for Ueding som en eksempelsamling på endimensjonal tenkning: ”Trotz dieser Bestimmung der Kunst, die als moderne hervorgeht aus der Subjektivität des Genies, bleibt sie bei Bloch immer bezogen auf ihr objektives Korrelat: die gesellschaftlich-historischen Bedingungen, die sie erst in der Wirklichkeit festmachen”. Ueding: ”Schein und Vor-Schein in der Kunst. Zur Ästhetik Ernst Blochs” i: *Neue Deutsche Hefte* nr. 121 (1969), s. 119.

Blochs vekt på kunstens utopiske karakter har paralleller hos Adorno og Benjamin, i tillegg til Marx i den grad han så på kunst som en modell for arbeid fritt for fremmedgjøring. Både Bloch, Adorno og Benjamin var imidlertid begrenset av den ikke-diskursive karakteren til de utopiske øyeblikkene de ville beskrive, og Bloch hadde problemer med å finne konkrete modeller for den praksisen han strebet etter.

Wayne Hudson er kritisk til Blochs ”overnostalgiske” tilnærming til estetikken, og har hevdet at: ”Like Lukács, he shuns empirical research and sets up a discourse remote from positive knowledge.”¹⁸³ Han trekker også fram at Bloch tar med seg estetikken fra sin tidlige utopiske filosofi inn i marxismen uten å gi materialet en marxistisk form, at han ikke tar inn over seg proletariske kunstformer og arbeiderklassens tradisjoner, og at han ikke behandler politisk litteratur på en tilfredsstillende måte. Denne kritikken er vesentlig i en avhandling som Hudsons, som fokuserer på Blochs marxistiske filosofi. For mitt anliggende blir imidlertid Hudsons kritikk bare en bekreftelse av påstanden om at Blochs filosofiske grunnlag ble lagt i en tid preget av ekspresjonismens anskuelser, og at han tok med seg dette grunnlaget utover i sitt forfatterskap.

Det synes allikevel klart at Bloch utvidet også den marxistiske estetikkens område, og utfordret den latente positivismen på en måte som ga nye initiativer til å ta i betraktning kulturelle uttrykks konstitutive muligheter. Ut fra kunsten trakk Bloch rikere utopiske arketyper enn fra noe annet område. Det er derfor ikke tilfeldig at hans encyklopedi over utopisk bevissthet er gjennomsyret av den store kunstens innhold til alle tider.

Kunsten bringer imidlertid ikke utopien til virkelighet. Bloch hadde allikevel stor tillit til at kunst og litteratur skulle kunne heve det ennå-ikke-bevisste til et stadium hvor det kan gripe retningen menneskeheten må ta for å frambringe fullbyrdelsen av de behov og ønsker vi finner i dagdrømmer. Blochs estetikk var i så måte en motgift mot den pessimismen og hjelpsløsheten intelligensiaen i både Øst- og Vest-Europa ofte uttrykte.

¹⁸³ Hudson: *The marxist philosophy of Ernst Bloch*, s. 182.

Kapittel 3

MUSIKK

Theodor W. Adorno har skrevet om Bloch at musikken tar opp større plass i hans tenkning enn hos nesten noen annen tenker, inkludert Schopenhauer og Nietzsche.¹⁸⁴ I dette kapitlet skal jeg gå nærmere inn på Blochs tanker om musikk, og musikkens rolle i utopifilosofien. Først vil jeg forsøke å danne et bilde av musikkfilosofien i Blochs samtid ved å ta for meg Schönberg, Busoni og Adorno, tre sentrale musikkteoretikere som har hatt innvirkning også på hans filosofi, og sette dem i sammenheng med Bloch. Blochs egen tenkning om musikk vil jeg dele inn i to, og ta for meg hans musikkhistoriske utlegninger og hans musikkfilosofi hver for seg. Dette er et konstruert skille som naturligvis blir noe kunstig, i og med at det også ligger filosofiske betraktninger bak den historiske utlegningen av musikken, og temaene vil derfor bli overlappende. Jeg vil allikevel forsvare en slik inndeling ut fra et ønske om klarhet i framstillingen, og ikke minst fordi Bloch selv gjør en slik inndeling i kapitlet om musikkfilosofien i *Geist der Utopie*.

¹⁸⁴ Adorno: "Grosse Blochmusik", s. 19.

Musikkfilosofi i det 20. århundret: Schönberg, Busoni og Adorno

Jeg har allerede definert begynnelsen av forrige århundre som ekspresjonismens tidsalder. Som nevnt begrenser den musikalske ekspresjonismen seg, i streng forstand, til Arnold Schönbergs komposisjoner fra og med hans andre strykekvartett, som han påbegynte i 1907, til omkring 1920, samt samtidige verker av hans elever i den andre wienerskole. Hans *Harmonielehre* fra 1911, og hans senere utlegning av tolvtoneteknikken, ble like sentral for musikkteorien som hans andre strykekvartett ble for musikkhistorien. Schönbergs skoledannende brudd med den tonale tradisjonen, er noe av det mest skjellsettende musikkhistorien har å by på.

På samme måten som det er vanskelig å utlede noe entydig om ekspresjonismen, er det vanskelig å rekonstruere Schönbergs idéer om musikk. Han sto aldri lenge på de samme standpunktene, og vinglet mellom forskjellige syn på musikk, hvor revolusjonære utbrudd plutselig ble erstattet av tvil og tilbakekalling. Han skrev sine teser og sin musikk i et spenn mellom å være irrasjonell mystiker, strengt logisk rasjonell formalist, senromantiker, ekspresjonist – og altså skaperen av et revolusjonært tonespråk.

For den ekspresjonistiske Schönberg sto det sentralt å finne en måte å uttrykke seg på som ville transcendere den rene subjektiviteten og hans egne snevre følelser, og nærme seg et metafysisk ideal.¹⁸⁵ I operaen *Moses und Aron* problematiseres forholdet mellom idealets uutsigelighet og dets sammenbrudd når det blir uttrykt i ord. For Schönberg var musikken det eneste mediet som kunne uttrykke idéenes egentlige natur, et standpunkt som er nært beslektet med Blochs tanker om forholdet mellom musikk og språk.

I *Harmonielehre*, som kom ut før hans tolvtonelære ble formulert, hevdet han at harmoni, eller ethvert annet system vi kan komme opp med, bare er en av mange mulige metoder for komposisjon. Tonalitet er ingen naturlov, slik mange hadde hevdet før, det er et historisk fenomen med både en begynnelse og en ende. Det er en feilslutning at reglene, fordi de er gyldige for tidligere uttrykk, også må gjelde for alle framtidige uttrykk. I estetikken finnes ingen gudegitte lover, bare indikasjoner som er anvendelige fram til de blir helt eller delvis overgått og eliminert av en ny situasjon. Denne oppfatningen av alle lovers,

¹⁸⁵ Enrico Fubini: *The history of music aesthetics* (Macmillan, Basingstoke 1991), s. 476.

prinsippers og teories relativitet lå i bunnen for all hans tenkning, og han skrev i innledningen til *Harmonielehre* at:

Soviel in diesem Buche auch theoretisiert wird [...] geschieht es doch stets mit dem vollen Bewußtsein, daß ich nur Vergleiche, in dem oben gezeigten Sinn, bringe: Symbole; daß nur bezweckt wird, scheinbar fernliegende Ideen zu verbinden, durch Einheitlichkeit der Darstellung die Faßlichkeit zu fördern, durch den Reichtum der Beziehungen aller Tatsachen zu einer Idee befruchtend und anregend zu wirken. Nicht aber um neue ewige Gesetze aufzustellen.¹⁸⁶

I fortsettelsen av dette skrev han at han ville gi sine elever en slett estetikk for å sikre at de ble gode håndverkere. Dette idealet om musikken som håndverk, er et syn som ligger langt fra Blochs antitekniske holdning i *Geist der Utopie*. Det skiller seg også fra Schönbergs ideal i andre skrifter, hvor han til tider framviste et elitistisk syn, med guddommelig inspirasjon som et viktig element, som ligger nært opp til Blochs geniestetikk.¹⁸⁷

Tanken om en utvikling og stadig forandring i kunsten, som gjenspeiler livet som også beveger seg, er kanskje det viktigste elementet i Schönbergs estetikk. Ved å bane vei for senere utvikling, utgjorde *Harmonielehre* et viktig moment i moderne musikkshistorie. Den legitimerer alle slags nyvinninger, og la det teoretiske grunnlaget for senere komposisjonsteknikker.

En annen komponist med musikkfilosofiske aspirasjoner var Ferruccio Busoni, som i 1906 ga ut *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Busonis tanker om musikk dreide seg i hovedsak rundt det umulige forsøket på å forene Bach, Mozart og Liszt med sine egne idéer.¹⁸⁸ Hvis han skulle ha lyktes med en slik artistisk syntese, ville han ha skapt en absolutt perfekt, universell musikk – en musikk som ville avvise alle grenser, både etniske, geografiske, politiske og åndelige. Imidlertid har det vært Busonis kritikk av romantikken, Wagner og etablissementet som har fått størst innflytelse på ettertida.

Hans *Entwurf* er en link mellom utopisk filosofi og kunstnerisk futurisme, og i et etterord til Busonis bok skriver H. H. Stuckenschmidt da også at dette er "ein Stück echter Utopie".¹⁸⁹ Boka, hvis rekkevidde og aktualitet også kan bevares uavhengig av de tidsbetingede omstendighetene, øvet en berettiget kritikk av perspektivløsheten musikken rundt århundreskiftet hadde endt opp i, og var med på å hjelpe den stivnede musikkshistorien til igjen å utvikle seg.

¹⁸⁶ Arnold Schönberg: *Harmonielehre* (Universal Edition, Wien 1966), s. 6.

¹⁸⁷ Fubini: *The history of music aesthetics*, s. 460-461.

¹⁸⁸ Alfred Einstein: *Musikkens historie* (Gyldendal, Oslo 1962), s. 158.

¹⁸⁹ Ferruccio Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Insel Verlag, Frankfurt 1974), s. 76.

I 1917, altså samme året som Bloch fullførte *Geist der Utopie*,¹⁹⁰ kom Busonis *Entwurf* i en utvidet utgave. Denne nye utgaven leste Schönberg, og fylte margene med kommentarer. Hos Busoni finnes det mange likhetstrekk med Blochs tenkning, og nærmest som en innbydelse til sammenligning mellom de to, ga Suhrkamp i 1974 ut en ny utgave av Busonis bok, med Schönbergs bemerkninger, samtidig som de ga ut *Zur Philosophie der Musik*,¹⁹¹ en samling av Blochs musikkfilosofiske essays.

Både Blochs og Busonis bøker ble altså forfattet i årene før og under den første verdenskrigen, og er preget av håpet om en *Anderswerden* – en tid med frihet, etter den menneskelige forhistorie. ”Die Musik als Kunst, die sogenannte abendländische Musik, ist kaum vierhundert Jahre alt, sie lebt im Zustand der Entwicklung; vielleicht im allersten Stadium einer noch unabsehbaren Entwicklung, und wir sprechen von Klassikern und geheiligten Traditionen!”¹⁹² Busonis oppfatning av at musikkhistorien først begynner med renessansen, og kanskje enda senere, og at all tidligere musikk bare har vært en forberedelse av denne egentlige musikken gjennom å utforske det håndverksmessige, var en oppfatning Bloch delte. De tok begge for seg hele musikkhistorien, med det formål å overvinne selv de største mestrene, og plassere dem som forhistorien til den musikalske forløsningen som skulle komme. Busoni ventet på den nye Giotto, mens Bloch formulerte forventningen om ”*unsere im Dunkel, in der Latenz jedes gelebten Augenblicks verborgene Selbstbegegnung, Wirbegegnung, unserer durch Güte, Musik, Metaphysik sich zurufende, jedoch irdisch nicht realisierbare Utopie*”.¹⁹³ Denne nye og befridde musikken skulle i sin tur hjelpe framveksten av et nytt og befridd samfunn. Dermed har vi et annet fellestrekk: Forståelsen av all spekulasjon over musikkens framtid som et sosialfilosofisk fundament. For begge var musikken kunsten over alle kunster, og for begge inngikk musikken i en utopisk forestilling.

En av forbindelseslinjene mellom Bloch og Busoni var Arnold Schönberg. Schönberg var verken utopist eller filosofisk idealist, og han var kritisk til Busonis traktat. Han var som nevnt opptatt av at kunsten, i likhet med samfunnet, utviklet seg, men denne evolusjonen var biologisk fortolket, i motsetning til Busonis historiske utviklingbegrep. Dermed kunne Schönberg i sine randbemerkinger skrive at Busonis ”dekadanse” er et historikerbegrep, og at det vil være riktigere å bruke biologenes begrep om ”degenerering”: ” ”Degenerierung tritt

¹⁹⁰ *Geist der Utopie* kom ut i 1918, men var ferdig i mai 1917.

¹⁹¹ Bibliothek Suhrkamp nr. 397 og 398.

¹⁹² Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 10.

¹⁹³ GA 3, s. 201.

ein, wenn ein Neues entstehen will. Dann schlagen die alten Dinge aus der alten Art, aber sie schlagen dabei teilweise bereits in die neue.”¹⁹⁴

Hans Mayer har påpekt at dette er en bemerkelsesverdig uttalelse. Den viser nemlig at Schönberg, ulikt Busoni, holdt det for mulig å oppleve dette nye her vi befinner oss nå, ikke i en eller annen hinsidighet. Det nye oppstår i det gamles degenerering. I det Schönberg overvinner Busonis ”utopisch-resignativen Idealismus” legger han veien åpen, ikke bare for en ny estetikk, men for en helt ny tonekunst.¹⁹⁵

Blochs musikkfilosofi ble altså til samtidig med nytgivelsen av Busonis verk og Schönbergs kritiske anmerkninger. I den første utgaven av *Geist der Utopie*, hvor musikkfilosofien utgjør omtrent en tredel av boka, står musikken fram som et instrument for den utopiske ånd. I den reviderte utgaven fra 1923 har musikkfilosofien blitt noe redusert, og framstår mer som et moment av en utopisk ånds fenomenologi.

Uavhengig av utgave skinner fellesskapet med Busoni og Schönberg gjennom. Ikke bare sammenlignet Bloch seg med begge to, han hadde også kontakt med Busoni. Han møtte aldri Schönberg, men påberopte seg ham som vitne for sine filosofiske teser i hvert fall to ganger. Den ene i forbindelse med kunstens frihetssfære, den andre i en polemikk mot Stravinskij.¹⁹⁶

Busoni var en svoren tilhenger av absolutt musikk, og han motsatte seg alle forsøk på etterligning av virkeligheten gjennom musikk og musikkteater: ”Der größte Teil neuerer Theatermusik leidet an dem Fehler, daß sie die Vorgänge, die sich auf der Bühne abspielen, wiederholen will”.¹⁹⁷ Et annet sted skrev han:

Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen, als der allein ihr zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert [...]¹⁹⁸

Dette likte ikke Schönberg. Han var enig i Busonis kritikk av den daværende italienske *Verismus*, men han anså en musikalsk realisme for å være mulig. I hans anmerkninger til Busonis traktat står det: ”Die Musik kann den Menschen nachahmen, wie er *innerlich* ist, und

¹⁹⁴ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 69.

¹⁹⁵ Hans Mayer: ”Musik als Luft von anderen Planeten”, s. 468.

¹⁹⁶ GA 3 s. 157-158 og GA 9, s. 238-239. Enrico Fubini kaller sågar *Geist der Utopie* for ”a book that may be read as a highly articulate philosophical counterpart of Schoenberg’s own musical, moral and aesthetic aims and intentions in the years between the anguished nightmares of his expressionist phase and the re-establishment of order by means of his new twelve-note system.” Fubini: *The history of music aesthetics*, s. 476.

¹⁹⁷ Busoni: *Ästhetik der Tonkunst*, s. 21.

¹⁹⁸ *Ibid.*, s. 24.

in diesem Sinn ist eine Program-Musik möglich.”¹⁹⁹ Bloch, derimot, delte Busonis oppfatning av operaen, og i *Geist der Utopie* skrev han: “[...] damit, nach Busonis guter Operntheorie, das Unmögliche der Musik dem Unmöglichen, Visionären der Handlung sich verbinde und derart beide möglich werden”.²⁰⁰ Altså blir to umuligheter til sammen en mulighet.

Busoni, Bloch og Schönberg trodde alle de skulle gå inn i en ny tid. Den store *Anderswerden* fant imidlertid aldri sted, musikken fortsatte å være tonekunst og ble aldri musikk i Busonis betydning. Til tross for at Busoni gikk lenger enn Bloch, og endte med å føre musikken opp i en kosmisk harmoni – et Nirvana, er innflytelsen fra Busonis spekulasjon om en fri framtidsmusikk på Blochs tidlige oppfatning ikke til å underslå.

Ved siden av Bloch er antakeligvis Adorno den filosofen som har gitt musikken den mest sentrale rollen i sin filosofi. I tillegg til at han har vært sentral for den senere estetikken, hadde Adorno også en enorm innflytelse på komponistene i generasjonen etter at hans filosofi om den nye musikken kom i bokform. Adorno hadde tidlig lest *Geist der Utopie*, som gjorde et uutslettelig inntrykk. Da Bloch bodde i Berlin på slutten av 20-tallet ble de gode venner, og både Bloch, Walter Benjamin og Bertolt Brecht hadde stor innflytelse på den noe yngre Adorno. Adorno fikk imidlertid etter hvert problemer med å akseptere de andres nære forhold til Sovjet, og da han flyttet til Frankfurt brøt han med både Brecht og Bloch. Også Blochs spekulative og berusende filosofi fikk senere gjennomgå. Bloch mente på sin side at Adorno var altfor preget av klassisk-estetisk dannelse og at han ble mer og mer esoterisk, og mindre og mindre venstreorientert.²⁰¹

I følge *New Grove dictionary of music and musicians* er det 20. århundrets viktigste bidrag til musikkfilosofien teorier om musikkens forhold til samfunn og historie.²⁰² Nettopp musikkens sosiologiske dimensjon er kjernen i Adornos musikkfilosofi. Hele hans estetikk er rettet mot kulturindustrien. Under kapitalismen, hvor alt kan bli en vare på et marked, har popularisert kunst blitt en kompensasjon for urettferdighet i samfunnet, og fungerer som et hjelpemiddel for å opprettholde den undertrykkende situasjonen. Subjektene blir passive konsumenter av slike ideologibekreftende kulturelle uttrykk, og deres frihet er derfor truet.

¹⁹⁹ Ibid., s. 63.

²⁰⁰ GA 3, s. 135. Bloch synes dette var et så godt poeng at han nevner det en gang til i samme bok: “[...] gemäß Busonis echtem Durchblick – das Unmögliche der Musik dem Unmöglichen, dem Visionären der Handlung verbinde und derart beide möglich werden.” Ibid. s. 201.

²⁰¹ Münster: *Tagträume vom aufrechten Gang*, s. 51.

²⁰² *New Grove dictionary of music and musicians*, 2001, s.v. “Philosophy of music”, bd. 19, s. 619.

Musikkens oppgave i denne situasjonen er å frambringe en mer generell sannhet, og samtidig yte musikkens særegenhet rettferdighet. Problemet for Adorno var at den tradisjonelle vestlige musikken hadde blitt klisjefylt, banal og ideologisk, og mistet sin evne til å uttrykke sannheten.

Til tross for resignasjonen overfor det moderne samfunnet, forfektet Adorno troen på musikkens autonomi og dens mulighet til å opprettholde troen på en fullendt menneskelig tilværelse. Han holdt fast ved den romantiske idéen om et samspill mellom det som kan uttrykkes i språket og det unike uttrykket musikken kan ha gjennom sin historiske form. Den nye musikken vil bare være meningsfull hvis den ikke assimileres inn i den moderne verdens dominerende tendenser. Det musikalske uttrykket Adorno anså som tro mot slike filosofiske krav, var musikken fra den andre wienerskoles komponister: Schönberg, Berg og Webern.

Schönberg var en felles inspirasjonskilde for Bloch og Adorno. Innflytelsen kan illustreres med et eksempel som gjelder forfall i det musikalske materialet – nærmere bestemt den forminskede septimakkorden.

I *Harmonielehre* skrev Schönberg:

[...] er war der "ausdrucksvolle" Akkord dieser Zeit. Wo es sich um den Ausdruck des Schmerzes, der Erregung, des Zornes oder sonst eines heftigen Gefühles handelt, dort findet man fast ausschließlich ihn [...] Aber bald hat er sie ausgespielt [...] Er hatte den Reiz der Neuheit und damit an Härte, aber auch an Glanz verloren. Einer neueren Zeit hatte er nichts mehr zu sagen. So sank er aus der höheren Sphäre der Kunstmusik in die tiefere der Unterhaltungsmusik. Dort findet er sich nun als sentimentaler Ausdruck sentimentaler Angelegenheiten. Er ist banal und weichlich geworden. Banal geworden! Er war es nicht von Haus aus; er war hart und glänzend.²⁰³

I et avsnitt i *Geist der Utopie* hvor Bloch, med støtte fra Schönberg, hevdet at en akkords ekspressivitet utelukkende skyldes dens nyhet, er hans beskrivelse av septimakkordens skjebne nesten en ren kopi:

Deshalb ist beispielsweise der glänzende und harte verminderte Septakkord, der einstmals neu war, neu wirkte und so bei den Klassikern für alles, für Schmerz, Zorn, Erregung und jedes heftige Gefühl stehen konnte, jetzt, nachdem der Radikalismus verschwunden ist, unrettbar in die bloße Unterhaltungsmusik als sentimentaler Ausdruck sentimentaler Angelegenheiten gesunken.²⁰⁴

I *Philosophie der neuen Musik* uttrykte Adorno det på denne måten:

²⁰³ Schönberg: *Harmonielehre*, s. 287-288.

²⁰⁴ GA 16, s. 193.

Die Schäßigkeit und Vernutztheit des verminderten Septimakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr [...] Der verminderte Septimakkord, der in den Salonpiècen falsch klingt ist richtig und allen Ausdrucks voll am Beginn von Beethovens Sonate op. 111. [...] die dynamische Konzeption der Tonalität als ganzer verleiht dem Akkord sein spezifisches Gewicht. Der historische Prozeß jedoch, durch den er es verloren hat, ist irreversibel. Als abgestorbener repräsentiert der Akkord selbst in seiner Versprengtheit einen Stand der Technik als ganzer, der dem aktuellen widerspricht.²⁰⁵

Et annet fellestrekk mellom Bloch og Adorno er tanken om at musikken er noe mer enn bare lyden av tonen. Det er ikke snakk om lyd i naturvitenskapelig betydning, men heller en tonenes metafysikk. En slik tanke om musikken som gjennomsyret av ånd minner oss om Eduard Hanslick, som med sin formalisme for øvrig skiller seg sterkt fra Bloch.²⁰⁶ Med Blochs ord uttrykkes det slik:

Er ist, um musikhaf zu werden, schlechthin auf das Blut des Aufnehmenden und Ausübenden angewiesen [...] Die Weite aller möglichen Teiltöne oder der gesprengten Tonalität, in welche sich die neue Musik wieder hinauswagt, ist gut und vermag dem erschöpften romantischen, ja selbst Bachschen System neue Impulse zuzuführen; aber jede sogenannte ästhetische Tonphysik bleibt öde ohne eine neue Ton-Metaphysik, der sie dient.²⁰⁷

Blochs utopiske dimensjon er også i stor grad tilstede i Adornos tenkning. Blochs utopiske musikkvisjoner i *Geist der Utopie* tilsvare Adornos tanker om kunstens *promesse de bonheur* og gåtefulle karakter. Selv i de mest negativt ladede kunstverk kan det dukke opp noe som peker på muligheten for forandring: ”Die Konstellation von Seiendem und Nichtseiendem ist die utopische Figur von Kunst. Während sie zur absoluten Negativität gedrängt wird, ist sie kraft eben jener Negativität kein absolut Negatives.”²⁰⁸ Kunstverket innehar alltid en bekreftende rest. Disse ordene er hentet fra *Ästhetische Theorie*, hvor vi finner Adorno på sitt mest utopiske. Bare som estetikk kan filosofien komme til seg selv, og filosofien blir derfor degradert fra posisjonen som *prima philosophia* til å bli kunstens håndlanger og fortolker. Filosofiens problem er at den forsøker å forstå det ikkebegrepslige gjennom begrepslige midler. Dens nye oppgave er å fortolke det gåtefulle i kunstverket som gjør det til en drivkraft for sannheten. I dette skjæringspunktet mellom kunst og filosofi, som er *Ästhetische Theories* kjerne, er det Adornos utopiske dimensjon kommer klarest til uttrykk.

²⁰⁵ Adorno: *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften* bd. 12, (Suhrkamp, Frankfurt 1975) s. 40-42

²⁰⁶ Hanslick utfordret med sin bok *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) følellesestetikken som dominerte samtidas musikkforståelse. Han avviste at følelser utgjorde musikkens egentlige innhold og verdi, og har blitt stående som den store formalisten. Han har hatt stor innflytelse på senere musikkestetikk, og mye av musikkfilosofien på Blochs tid tok utgangspunkt i en kritikk av Hanslick.

²⁰⁷ GA 3, s. 183.

²⁰⁸ Adorno: *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* bd. 7 (Suhrkamp, Frankfurt 1970), s. 347.

Til tross for at også Adornos filosofi innehar en utopisk dimensjon, er det åpenbart at Blochs musikkfilosofi er mer metafysisk rettet og musikken mer transcendent enn hos Adorno. Adornos lidenskapelige opptatthet av det håndverksmessige og de materielle krav i musikken, som også var en arv fra Schönberg, ligger langt fra Blochs uttalelse om at musikken ligger hinsides alt som er mulig å verifisere empirisk.²⁰⁹

Sie wissen, daß der Gegenstand "Liquidation der Kunst" seit vielen Jahren hinter meinen ästhetischen Versuchen steht und daß die Emphase, mit der ich vor allem musikalisch den Primat der Technologie vertrete, strikt in diesem Sinne und dem Ihrer Zweiten Technik zu verstehen ist.²¹⁰

Man kan kanskje si at Bloch overlot til Adorno å utvikle en rasjonell musikkfilosofi og -sosiologi i etterkrigstida, selv om Bloch også ble mer opptatt av sosiale sammenhenger utover i forfatterskapet. Adornos innflytelse på Blochs syn på det sosiale aspektet ved musikken er, som vi skal se, tydelig i *Das Prinzip Hoffnung*.

Adornos *Versuch über Wagner* er interessant i forbindelse med Blochs filosofi. Den sterkt kritiske holdningen til Wagner står i kontrast til Blochs positive, men ikke ukritiske, holdning. Antitesen styrkes av Adornos vending til Schönbergs andre strykekvartett, et verk som var sentralt for den oppfatningen av musikk Bloch framviser i *Geist der Utopie*, men hvor Adorno nådde fram til den motsatte konklusjonen. Allikevel inspirerte den nye starten som annonseres i denne strykekvartetten Adorno til å endre sin oppfatning av Wagners negative innflytelse til en idealisme à la Bloch, som bekrefter musikkens årelange protest og dens løfte om et liv uten frykt.²¹¹

Men kunstens løfte om lykke er et løfte som stadig blir brutt.²¹² Gjennom framstillingen av Bloch belyste Adorno sitt eget standpunkt. Det er ingen tvil om at hans negativitet er sterkere enn Blochs,²¹³ men negativiteten må ikke oppfattes som absolutt, men dialektisk. Spesielt gjelder dette musikken. Det er da også på musikkens område at de to filosofenes komplementære natur kommer klarest til uttrykk, men å hevde at Adornos filosofi er en oppdatering av Blochs er en misforståelse av begge. Forholdet mellom de to var ikke en historisk følge. For Bloch var musikken et fenomen som hele tida over alt hadde

²⁰⁹ GA 3, s. 206.

²¹⁰ Adorno i brev til Benjamin, 18.3.1936. I: Theodor W. Adorno: *Adorno Benjamin Briefwechsel 1928-1940* (Suhrkamp, Frankfurt 1994), s. 168.

²¹¹ Adorno: *Versuch über Wagner, Die musikalische Monografien, GS 13*, s. 145.

²¹² Adorno: *Ästhetische Theorie*, s. 205.

²¹³ En forskjell Adorno selv gir uttrykk for i "Blochs *Spuren*" i: *Noten zur Literatur* bd. 2, s. 131-151.

berøringspunkter med hans filosofi, og som pekte mot den transcendent framtida Adorno mistet troen på i 40-åra.

Selv om forholdet mellom dem kjølnet betraktelig, er det med tanke på deres bekjentskap og felles filosofiske interesseområde oppsiktsvekkende at Adorno i sin *Philosophie der neuen Musik* bare har én eneste referanse til Bloch, en fotnote som refererer til Ernst Blochs distinksjon mellom den dialektiske og matematiske essensen i musikken.²¹⁴ Hans påstand i samme bok om at idéen om en bedre verden har mistet all den kraft den noengang måtte ha hatt på menneskeheten,²¹⁵ kan vanskelig ses på som annet enn en avvisning av Blochs tanker i *Geist der Utopie*.

I *Negative Dialektik* heter det at "Hoffnung auch nur zu denken, frevelt an ihr und arbeitet ihr entgegen".²¹⁶ Dette sitatet er representativt for Adorno etter 2. verdenskrig. Alt han skrev de siste 20 årene av sitt liv var preget av den reevalueringen av alle verdier som fulgte etter holocaust. I *Ästhetische Theorie* kommer implikasjonene for kunsten klart til uttrykk:

Weil aber die Kunst ihre Utopie, das noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie durch all ihre Vermittlung, hindurch Erinnerung, die an das Mögliche gegen das Wirkliche, das jenes verdrängte, etwas wie die imaginäre Wiedergutmachung der Katastrophe Weltgeschichte, Freiheit, die im Bann der Necessität nicht geworden, und von der ungewiß ist, ob sie wird. In ihrer Spannung zur permanenten Katastrophe ist die Negativität der Kunst, ihre Methexis am Finsteren mitgesetzt.²¹⁷

Selv om de er inverterte, er disse temaene umiskjennelig Blochs. De var da også utgangspunkt for en samtale om motsetninger i utopisk lengten som ble spilt inn for radiokanalen Südwestfunk i 1964.²¹⁸ Her forfektet Adorno enighet med Bloch da han hevdet at vi ikke *vil* at utopien skal være realiserbar. Eksemplet var en tidligere enighet med Bloch om at moderne medisins mål om å avskaffe døden er utmerket som et insentiv, men motbydelig som mål. I det Adorno tok seg i å ha blitt en talsmann for en optimisme, bemerket han at det utopiske elementet som manglet i østblokk-sosialismen hadde tillatt den å bli et instrument for undertrykkelse. At dette elementet også mangler i vesten var de begge enige om.

²¹⁴ Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, s. 180. Hvor han hadde referansen fra opplyste Adorno aldri om, men det er fra essayet "Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik" fra 1923, senere utgitt i GA 10, s. 501-514.

²¹⁵ Ibid., s. 27.

²¹⁶ Adorno: *Negative Dialektik* (Suhrkamp, Frankfurt 1966), s. 392.

²¹⁷ Adorno: *Ästhetische Theorie*, s. 204.

²¹⁸ Gjengitt som: "Etwas fehlt ... über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht" i: GA *Ergänzungsband*, s. 350-368.

Vennligheten Adorno framviste i dette intervjuet var nok ikke helt reell. Det samme gjelder hans bidrag i *Ernst Bloch zu ehren*, festskriftet til Blochs 80-årsdag.²¹⁹ I avslutningen av *Minima Moralia* får vi et mer reelt bilde av forholdet mellom de to: ”die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, zur Spiegelschrif ihres Gegenteils zusammenschießt”.²²⁰ Adornos etterkrigsfilosofi, også hans filosofi om den nye musikken, skisserer en motsats til *Geist der Utopie* og *Das Prinzip Hoffnung*.

Blochs musikkhistorie

I tida omkring forrige århundreskifte nådde forskningen på musikkhistorien et punkt hvor den begynte å kreve oppmerksomhet rundt hvordan musikken egentlig hadde vært framført. Dette førte blant annet med seg stilriktige oppføringer av gammel musikk med originale instrumenter (som i praksis betydde barokkmusikk med blokkfløyte og cembalo) og en tilbakeføring til den opprinnelige gregorianske korallen i den katolske kirken. Samtidig begynte også så smått filologisk kunnskap å gjøre seg gjeldende i forskningen på middelalderens musikkhistorie. Imidlertid skulle det gå mange år før denne forskningen fikk innflytelse på musikalsk praksis.

Noe av det viktigste som skjedde i denne tida var gjenoppdagelsen av Bach. Bach hadde lenge vært neglisjert i musikkforskningen, men i årene rett etter århundreskiftet ble det utgitt flere bøker om ham.²²¹ I en tid hvor man la vekt på ekspressivitet ble spesielt de sterke ekspressive elementene i Bachs musikk fremhevet, et trekk vi finner igjen i Blochs utlegninger.

En annen komponist som på den samme tiden fikk sin plass blant de store var Anton Bruckner. August Halm ga rett før krigsutbruddet ut *Die Symphonien Anton Bruckners* som Ernst Kurth bygde videre på i sin Bruckner-monografi.²²² Oppvurderinga av Bruckners musikk var også et utslag av tidas irrasjonalistiske anskuelser, og, i følge Tibor Kneif, mer et tidstypisk trekk enn symptomatisk for Bruckners musikk.²²³ Også for Bloch var Bruckner en

²¹⁹ Adorno: ”Henkel, Krug und frühe Erfahrung”, i: *Ernst Bloch zu ehren*, s. 9-20.

²²⁰ Adorno: *Minima Moralia* (Suhrkamp, Frankfurt 1969), s. 334.

²²¹ For eksempel Albert Schweitzer: *J.S. Bach. Le musicien-poète* (1905), Andre Pirro: *L’Esthétique de J.Seb.Bach* (1906). Arnold Schering skrev flere bøker om Bach fra 1900 og utover.

²²² Ernst Kurth: *Anton Bruckner* (Bern 1925).

²²³ Kneif: ”Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus”, s. 296.

av de sentrale komponistene, og plassen han har viet Bruckner i *Geist der Utopie* vitner om den tette forbindelsen han hadde til sin samtids musikkforskning.²²⁴ Halm hadde i det hele tatt stor innflytelse på Bloch, og hans tanker fra *Von zwei Kulturen der Musik* og artikkelsamlingen *Von Grenzen und Ländern der Musik*²²⁵ fant gjenklang i *Geist der Utopie*, så vel som i Ernst Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* som kom ut i 1917.

Et annet aspekt ved Blochs tenkning som viser hans sterke tilknytning til samtida er hans nære forhold til musikken som ekspressiv kunst. Denne vektleggingen av det ekspresjonistiske i musikken er også grunnlaget for den gjennomgangen av musikhistorien og de historiefilosofiske problemene Bloch presenterer i *Geist der Utopie*.

I følge Bloch begynte musikkens historie som skrik,²²⁶ et skrik som både uttrykker et behov og samtidig stiller det. Til å begynne med ble skriket bare akkompagnert av støy. Først med oppfinnelsen av panfløyta oppstod det skalaer og faste tonehøyder. Bloch brukte Ovids fortelling om Pan og nymfen Syrinx som illustrasjon på musikkens opphav.²²⁷ Historien starter med at Pan jakter på nymfen, som flykter fra hans erotiske tilnærmelser. Flukten stanser ved elva, hvor Syrinx bønnfaller bølgene om å forvandle henne, og da Pan tar tak i det han tror er nymfen, får han ikke annet enn sivrør i hendene. Mens han sørger over tapet av sin elskede, lager vinden lyd i rørene, og grepet av melodis skjønnhet limer Pan sammen rør av forskjellig lengde og begynner å blåse i dem. Å spille på fløyta gir Pan trøst ved en følelse av forening med nymfen som er borte, men allikevel ikke er borte fordi hun forblir hos ham gjennom fløytas toner. Ovids fortelling forklarer både musikkens opphav som en velordnet rekke noter, og behovet for musikk i opplevelsen av at noe mangler. Den viser hvor tett forbundet musikkens subjektive og utopiske elementer er. Det som muliggjør for subjektiviteten å uttrykke sitt innerste, er også drivkraften for en utopisk avvisning av mangler.

²²⁴ En uhøytidelig opptelling i den andre utgavens register (GA bd. 3) viser at det er 13 oppføringer på Bruckner, hvorav fire går over flere sider. De eneste komponistene med flere oppføringer er Bach, Beethoven, Mozart og Wagner.

²²⁵ *Von zwei Kulturen der Musik* kom ut i 1913 og *Von Grenzen und Ländern der Musik* i 1916. Med sine 5 bøker og over 100 essays hadde Halm stor innflytelse på synet på musikalsk analyse, estetikk og utdanning, og forholdet mellom musikk og samfunn. Med røtter i den tyske idealismen, spesielt Hegel og Schopenhauer, utviklet han en tilnærming til musikkforståelse som var relatert til Husserls tidlige fenomenologi. Halm fokuserte på form som en dynamisk prosess, med opphav i det han kaller musikkens "Formwille". Denne formviljen har ekvivalenter i Kurths "Tonwille", Schönbergs "Wille eines Tons" og Blochs "Wille der Tonart". Halms estetikk var et forsøk på å reformere både nostalgien som var utbredt før 1. verdenskrig, og den desillusjonerte etterkrigskulturen, og han utfordret det vanlige synet på musikk og måter å forstå den på.

²²⁶ GA 5, s. 1244.

²²⁷ Ibid.

Teoretisk grunnlag

At historieskriving ikke er en objektiv, kronologisk framstilling av hendelser har historikerne lenge vært klar over. Historiens forløp er ikke en ordnet rekke av hendelser, en slik orden er det opp til historikerne å skape. Til tross for denne erkjennelsen, var få beredt til å følge Blochs utlegning av musikkhistorien som faktisk innebar en *korreksjon* av kronologien.

Det finnes to vanlige måter å skrive historie om musikkens utvikling på: som historien om musikalske former, eller som musikkens sosialhistorie. Imidlertid anerkjente Bloch i *Geist der Utopie* verken den sosiologiske sammenhengen eller formhistorien som bestemmende faktorer. I tråd med den antipositivistiske, teknikkскеptiske holdningen som også preget samtida, forkastet Bloch teknisk utvikling som basis for utlegningen. Konstruksjonen av en historisk kontinuitet med hensyn til teknisk utvikling ble oppfattet som lite fruktbar, fordi den ignorerte musikalsk innhold og dermed bare ble en positivistisk opptelling av fakta. De store komponistenes storhet ligger ikke i musikalsk teknikk historie. Et eksempel er Beethoven, hvis nyskapning på ingen måte lå i teknikken. Store musikalske personligheter er usammenlignbare, og i sannhet født til noe større enn teknikkens lenker.

Etter at den tekniske tilnærmingen har sviktet, er det heller ikke håp for en sosiologisk framgangsmåte som skaper sammenhenger mellom tidligere tiders likheter. Musikk framstår i *Geist der Utopie* mer eller mindre som en negasjon av samfunnet, hvor en dyp subjektiv erfaring utvikles til forskjell fra den overflatiske vi finner i det tingliggjorte livet. Denne spenningen mellom musikk og samfunn fikk Bloch til å avvise at musikk sosiologi har noen forklaringskraft. Bare middelmådige komponister har kolleger i andre kunstarter som uttrykker seg på samme måte, slik at det kan ses som et uttrykk for en periode. Å hevde at Mozart uttrykker østerriksk rokokko eller Beethoven empire-stilen, er i beste fall overflatisk. Musikken må derfor ikke forholde seg alt for historisk til fortida, men opplyse framtida, som en utopisk ånd. Riktignok kan sosialhistorien skape en ytre sammenheng musikkens utvikling foregår innenfor, men de sosiale faktaene har ingen innflytelse på musikkens vesen. Det betyr ikke at musikken ikke er historisk, men den historien som er relevant i denne sammenhengen er ikke den sosiale, men historien om menneskets indre møte med seg selv, det Bloch kalte selvmøtet (*Selbstbegegnung*). Blochs grunnleggende innstilling til fortolkningen av musikkhistorien blir formulert tydelig i dette sitatet:

Die der Geschichte der Musik fast durchgehends wesentliche Lockerung des Unwesentlichen und zunehmende Subjektivierung, Adäquation des Suchens und Abenteuers, des Geistes der

Neuzeit an sich selbst, zu sich selbst gehorcht auch in seinem Imprévu und gerade in dessen Impressive einem expressionistischen, aufs Wesentliche gerichteten Gedanken, einem Gedanken, der immer wieder das trouver über das construer siegen läßt.²²⁸

Så begynner da heller ikke Bloch sin musikkfilosofi med en systematisk innføring i musikkens utvikling, men med en linje som underbygger hans ennå-ikke ontologi, hvor musikken, gjennom sin ekspressive kapasitet, trenger dypere inn i samtidas mørke enn noe annet. Musikken har nå, i følge Bloch, nådd et stadium hvor vi kan få et nytt overblikk ved å skille det som tidligere har vært historisk sammenlenket, et standpunkt som blant annet resulterte i at han satte Mozart før Bach.

Til grunn for denne musikkens historiefilosofi, slik den foreligger i *Geist der Utopie*, ligger en modell med tre skjemaer som deler den vestlige musikken inn i tre perioder. Fra musikkhistoriens materiale utvikles således refleksjonsrammer for den utopiske selverkjennelsesprosessen. Bloch låner i denne forbindelse Lukács' begrep om "Teppich".²²⁹

Det første skjemaet (*Teppich*) består av "das endlose vor sich Hinsingen, der Tanz und die Kammermusik".²³⁰ Sangen og dansen er i utgangspunktet noe spontant som dukker opp med en umiddelbarhet som utelukker et personlig preg. Dermed blir det, til tross for at det er et genuint uttrykk, anonymt.²³¹ Kammermusikken har sunket ned fra et høyere nivå. Dette skjemaet kjennetegnes av et avvik mellom ytre skinn og indre struktur, og regnes derfor av Bloch som uekte *Teppich*.

Det andre skjemaet består av "das geschlossene Lied, Mozart oder die Spieloper, weltlich klein bewegt, das Oratorium, Bach oder die Passionen, geistlich klein bewegt, und zuoberst die Fuge".²³² I motsetning til det første skjemaet er dette ekte *Teppich*. Formene har her fått et personlig preg, og har ikke sunket ned fra et høyere nivå til en tilstand der det savner et formål. Det har en lyrisk beveget, sammenføyhet som skal lyse inn i det tredje skjemaet. Dette andre skjemaet representerer dynamiske tilstander, et trekk som minner om Ernst Kurths tilbakeføring av det melodiske til former for spenning.²³³ Mozart og Bach er

²²⁸ GA 3, s. 62.

²²⁹ Begrepet "Teppich" er et hjelpebegrep Lukács bruker i sin romanteori som symbol på den rene, ublandete formen.

²³⁰ GA 16, s. 97.

²³¹ Det er ikke usannsynlig at Bloch her tenker på ritualer i "primitive" stammekulturer, hvor den som framfører bare er et instrument samfunnet uttrykker seg gjennom. Å se slike kulturer som uttrykk for våre egne tidligere utviklingsstadier var i tråd med tidas antropologi. Et eksempel på et slikt syn i forbindelse med musikkhistorien finner vi i Einsteins *Musikkens historie*.

²³² GA 16, s. 97.

²³³ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Max Hesse, Berlin 1922).

denne fasens sentrale komponister. Hos Mozart er det det lille verdslige jeget, hos Bach det lille åndelige jeget som blir tema.

Det tredje skjemaet er ”das offene Lied, die Handlungsoper, Wagner oder die transzendente Oper, das große Chorwerk und Beethoven-Bruckner oder die Symphonie”.²³⁴ Dette er de løsrevne formene, store på det verdslige området, det Bloch kaller *Ereignisformen*. De tilegner seg alle uekte og ekte ”tepper” og fullfører dem. Her forlater det åpne lied den lukkede lyrismen for å innlate seg på en dialektisk utforming av tida. Det store verdslige luciferiske jeget trer fram, et jeg som ikke er fornøyd med noe gitt, og som er fullt av militante forventninger om et høyere liv – et liv som ennå ikke har blitt funnet noe sted i musikkhistorien. Det som gjenstår for å fullbyrde musikken (og tilværelsen) er det store åndelige/hellige jeget, ”die oberen drei Stufen des Menschseins, die völlig angelangte Musik”.²³⁵

Hvilken hensikt skal så en musikkhistorie tjene? Med betoningen av musikkens utopiske fortolkningsmulighet har Bloch berørt dette spørsmålet. Blochs hensikt var ikke, slik Paul Bekker mente og kritiserte ham for,²³⁶ å gi en prognose på den musikalske utviklingen for å kunne spå forløpet til framtidens kultur, slik for eksempel Spengler hadde gjort. Blochs interesse bestod i å trekke noe ut av musikken som kunne vise muligheten for en totalitet. Slike tegn ligger nemlig, i følge Bloch, i musikkverkene.

Gjennomgang av musikkhistorien

De tre nevnte skjemaene (*Teppich*) brukes så til å dele inn musikkhistorien. Det er imidlertid verdt å merke seg at uttrykkene i de første skjemaene ikke forstummer når de avløses av et nytt, men virker videre gjennom musikkhistorien.

²³⁴ GA 16, s. 97-98.

²³⁵ Ibid., s. 212.

²³⁶ Paul Bekker var en av de mest sentrale musikkritikerne i datidens Tyskland, og svært skeptisk til Blochs *Geist der Utopie*. Han trakk spesielt fram Blochs tvilsomme musikkhistorie og sviktende innsikt i musikalsk analyse, og hevdet at Spengler allerede hadde oppnådd det Bloch forsøkte. Margarete Susman gikk i rette med dette synet, og poengterte at Bloch og Spenglers prosjekter på ingen måte kunne sammenlignes. Hun framhevet at Bekkers autoritet på det musikalske området ikke ga ham rett til å isolere de musikalske lagene fra verket, for så å hevde at dets musikologiske svakheter ødela hele strukturen. Susmans svar på Bekkers kritikk er gjengitt i Unseld: *Ernst Bloch zu ehren*, s. 383-394.

Den gamle musikken

Bloch uttrykte ingen begeistring for den gamle musikken. Vi har riktignok ikke tilgang til antikkens musikk, men ut fra det vi vet, har den ut fra Blochs syn ikke mye å gi oss. Han plasserte den gregorianske sangen i det første historiefilosofiske skjemaet, som ”endlos vor sich hinsingen” – den er i følge Bloch ”erloschenes Gut”.²³⁷ Og det står ikke bedre til med resten av middelalderens og renessansens musikk, selv om den framviser et større utopisk innhold enn den gregorianske sangen.

Riktignok innrømmet Bloch allerede i *Geist der Utopie* middelaldermusikken en religiøs betydning vi i vårt sekulariserte samfunn ikke vet å verdsette, og den gregorianske sangen blir i *Das Prinzip Hoffnung* tillagt evnen å gi musikken en ”Tendenz zu moralischer Ordnung”.²³⁸ På samme måten ble også renessansekomponeistene Dufay og Ockeghem anerkjent når det gjelder satslæren, men musikken var fortsatt håpløst ulyrisk, uttrykksløs og umelodisk. Først med Orlando di Lasso og Palestrinas forening av tendensene fra italiensk melodi og flamsk kontrapunkt, oppnådde musikken full frihet, og et tonespråk som kunne få fram nyanser i følelser og subjektivitet vokste fram.

I *Das Prinzip Hoffnung* blir mye av kritikken mot den tidlige musikken trukket tilbake, og Bloch fastslår at ”*Ausdruck eines menschlichen Inhalts ist also ersichtlich nicht auf romantischen beschränkt, als wäre dieser alles und ohne inh nur Tonmaschine*”.²³⁹

Gerhard Tüns påpeker at Bloch har et problem i skillet mellom barokken og wienerklassisismen, og spør: Når Bloch hevder Palestrinas enhet mellom ”anima christiana und ihrem Tongefüge”²⁴⁰ og hos Bach observerer et religiøst affektrike, nødvendiggjør ikke da wienerklassisismens helt forskjellige uttrykk en differensierende behandling av den gamle musikken?²⁴¹

Bloch har riktignok sett dette problemet, og skrev: ”Ein neuer Ausdruck ist hier gebildet, er setzt sich fort im Fugato des Trauermarschs in der Eroica, das ohne Mozarts vorgang kaum entstanden wäre und, nun durchaus dynamischer Kondukt, nicht quietas in fuga ist”.²⁴² Imidlertid tok han ikke særlig hensyn til det, og opprettholdt en udifferensiert fortolkning av uttrykket i jakten på den utopiske funksjonen.

²³⁷ GA 16, s. 83.

²³⁸ GA 5, s. 1270.

²³⁹ Ibid., s. 1250.

²⁴⁰ Ibid., s. 1251.

²⁴¹ Tüns: ”Musik und Utopie bei Ernst Bloch”, s. 146.

²⁴² GA 5, s. 1287.

Wienerklassisismen

Blochs oppfatning av wienerklassisismen startet med Mannheimskolen og Glucks operareform med sin ”Modell *seraphischer Ruhe*”,²⁴³ som riktignok hadde sin opprinnelse hos Palestrina. Etter Gluck fikk vi en rekke operaer som manglet det skarpe skillet mellom arie og resitativ, og som løsrev seg fra den barokke operaens skjematisme. De beskriver helt andre forhold. Denne typen operaer kalte Bloch ”handlingsoperaer”, og blant disse finner vi Beethovens *Fidelio* og Wagners *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser* og *Der Meistersinger von Nürnberg*. Mozart var denne tidlige klassisismens høydepunkt, men han er utenkelig uten Mannheimskolen og *opera buffa*.²⁴⁴ Mozarts musikk peker videre mot senere vinninger, og hans eventyroperaer fullendes i Wagners *Tristan und Isolde* og *Parsifal*.

Musikk kan på dette stadiet fortsatt bare forstås gjennom en menneskerikets mystikk, og i den forbindelse finnes det, i følge Bloch, fire måter å komponere på – fire typer kontrapunkt – som forholder seg til en metafysisk-etisk jegsfære.²⁴⁵ Mozart representerer den første typen kontrapunkt – det lette, attiske kontrapunkt, som uttrykker det lille verdslige jeget og den hedenske gleden, jegets tredje nivå i okkultismens sjudelte menneske.

Den andre typen kontrapunkt finner vi hos Bach, som Bloch dermed plasserte etter Mozart. Dette er et middelaldersk, arkitektonisk kontrapunkt som har vokst ut av det lille åndelige jeget, fullt av håp. Bach bygde imidlertid med sin korall en bro over til adagioen i Beethovens 9. symfoni, som viser en ”Aufhorchen des Subjekts”.²⁴⁶

Beethoven befinner seg trygt plantet i klassisismen. Han skapte ikke noe nytt teknisk, og utviklet ikke akkordmaterialet – det skjedde først med Liszt, Wagner og Debussy. Med Beethoven fikk musikken et kolportasjepreg, og ble fragmentarisk. Som vi så i forrige kapittel har verden også i det fragmentariske et utopisk korrelat, for ut fra negativiteten blir det positive utledet. Imidlertid ligger ikke den egentlige utopiske funksjonen i de utenomjordiske refleksjonene, men i ”Schrift der luziferischen Leittafel”,²⁴⁷ som Beethoven har oppfattet som det ubetingtes tonefigurer.

Beethovens symfonikk trenger inn i jegets øvre regioner, og er sammen med Wagners og Bruckers musikk en tredje måte å ha kontrapunkt på, et barokk, dramatisk kontrapunkt som har ført ”das große weltliche, luziferische Ich, sucherisch, aufständig, trostlos an allem

²⁴³ Ibid., s. 974.

²⁴⁴ GA 16, s. 87.

²⁴⁵ Ibid., s. 211.

²⁴⁶ GA 5, s. 1289.

²⁴⁷ Ibid., s. 1242.

Gegebenen, voll von kämpferischen Ahnungen eines höheren Lebens”²⁴⁸ inn i musikken. Det eneste som da står igjen er den typen kontrapunkt som representerer det store åndelige jeget, de øverste nivåene av menneskets være, musikken som har nådd sin endelige være, som er det kommende rikets kunst.

[...] und das sprach- und sieggekrönte Angekommensein dieser unvorstellbaren Musik wird den Kontrapunkt des Nacheinander zu der Gleichzeitigkeit einer Aussage, einer verstandenen, im gleichen Griff besitzbaren Satzbedeutung, einer musikalisch überdeutlichen Prophetensprache a se, der völligen Selbstbegegnung, des eingeatmeten, einatmenden Logos verdichten.²⁴⁹

Romantikken

I sammenheng med utlegningen av den romantiske musikken, stilte Bloch spørsmålstegn ved dens utopiske autentisitet. Ikke all musikk er egnet til å gi et passende uttrykk for håp, og han kritiserte musikk som ga uttrykk for ”weibisches Schluchzen” og ”kitschige Effekte”.²⁵⁰ Den romantiske musikken er, i følge Bloch, sterkt rammet av disse overflatiske effektene, noe som i stor grad skyldes småborgerskapets forbruk av følelser til reduserte priser. Til tross for dette romantiske søppelet finnes det positive elementer også i romantikken som passer inn i Blochs skjema, blant annet hos Schubert, som er Beethovens sanne arving og Bruckners forløper, og ikke minst hos Wagner.

Wagner var kanskje den komponisten Bloch hadde det mest komplekse forholdet til, og hans tolkninger av Wagners operaer endret seg i løpet av forfatterskapet.²⁵¹ I *Geist der Utopie* plasserte Bloch, som vi har sett, Wagner under det tredje historiefilosofiske skjemaet, og han tilhører den tredje måten å skrive kontrapunkt på – det dramatiske kontrapunktet. Operaene *Der Fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* og *Meistersinger* er alle handlingsoperaer i *Fidelios* kjølvann. *Tristan und Isolde* og *Parsifal*, derimot, tar steget videre, fullbyrder Mozarts eventyroperaer og fører fram til det store verdslige jeget.²⁵²

Bloch så i *Tristan und Isolde* en egen lengsels-, kjærlighets- og dødsmotivikk, og fant her et forbilledlig uttrykk for menneskelige dagdrømmer:

²⁴⁸ GA 16, s. 211.

²⁴⁹ Ibid., s. 212.

²⁵⁰ GA 5, s. 1248 og 1254.

²⁵¹ Carl Dalhaus hevder sågar at Wagner er så viktig for Bloch at hele hans musikkfilosofi kulminerer med denne skaperen av det totale kunstverket. (Dalhaus: ”Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners”, i: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber 1988, s. 483-494) Dette er et synspunkt jeg ikke deler, og som det vil framgå av denne avhandlingen, reserverer jeg den plassen i Blochs filosofi for Beethoven.

²⁵² GA 16, s. 141.

Tristan und Isolde sind dem lauten Tag entronnen, handeln nicht. Es ist unser eigenes tieferes Träumen, dort zu finden, wo die Worte und Schritte nicht mehr eilen. Wir sind es, die mitgehen, wir trüben uns chromatisch, wir bewegen uns in Sehnsucht und schwimmen dem Traum entgegen, der in der vorrückenden Nacht sich bildet.²⁵³

Også *Parsifal* har en utopisk tematikk, og spesielt de minst handlingsnære avsnittene har et utopisk potensial:

[...] und die Musik des Parsifal, wenigstens dort, wo sie nicht bloße Handlung ist, also der Irrnis und des Leidens Pfade dramatisch durchmißt, sondern still wird und dem himmlischen Morgenglühen seine unbewegte, metadramatische, ontologische Deutung zu schulden sich bemüht: beim letzten Mittag, bei den Exequien, bei der zunehmenden Dämmerung in der Tiefe und dem wachsenden Lichtschein aus der Höhe, bei der frommen, rätselhaften Blasphemie des: "Erlösung dem Erlöser", - diese ontologische Musik des Parsifal will nichts als in jenen innersten Tag in das Wort "Seele" hineinführen, das nicht mehr von dieser und kaum noch von jener Welt ist, kaum noch dem äonenhaften Lichtprunk der alten Throne, Herrschaften und Mächte zugetan. Das ist ein Licht, von neuem über alle verhallenden Worte hinaus oder nur noch jenem einen Wort entgegen, das die Riegel sprengt, dem nichts so nahe kommen kann als das neue sich Vernehmen und Eingedenken der Musik [...]²⁵⁴

Til tross for Blochs begeistring for Wagner og oppfyllelsestankens musikalske realisering i *Tristan und Isolde* og *Parsifal*, samt hyllesten av Wagner som skaperen av den uendelige melodi, var Bloch svært klar over grensene for Wagners evner. Ikke minst gjaldt dette svakhetene ved Wagners visjon om en musikalsk revolusjon gjennom å skape det totale kunstverk.

Spesielt *Der Ring des Nibelungen* ble utsatt for Blochs kritikk, blant annet på grunn av de sterke pangermanske overtonene. I tillegg ble verket kritisert for sin mangel på begrepslig klarhet og nedsenking i det ubevisste. *Nibelungenringen* mangler sannhet og forblir "kunst" på en dårlig måte, uten noen plass i historiefilosofien eller metafysikken.

Ikke noe sted er Blochs oppfatning av Wagner fjernere fra Wagner-fortolkere som Thomas Manns og Hans Mayers enn i hans karakteristikk av Siegfried som en germansk-teutonsk "prahlerisch Held",²⁵⁵ og i bruk av begreper som "schwül", "tonaler Dunst" og "inadäquater Brunst"²⁵⁶ i vurderingen av *Ringens* tonespråk. Blochs kritikk peker på metodiske problemer som oppstår ved den tette forbindelsen mellom tekst og musikk. Selv om musikkens utopiske potensial stod i sentrum for Bloch, kan det ikke betraktes løsrevet fra sitt dramatiske grunnlag. I denne sammenhengen kan vi trekke fram teksten fra Brünnhildes

²⁵³ GA 3, s. 109.

²⁵⁴ Ibid., s. 116.

²⁵⁵ Ibid., s. 118.

²⁵⁶ Ibid., s. 120.

siste sang, som for Bloch var et av de få utopiske momentene i *Ringene*. Også her er imidlertid kjærligheten for lite menneskelig.

Bloch tok heller ikke hensyn til de radikale holdningene Wagner sto for i årene før 1850. Oppdagelsen av en politisk tekst kalt "Die Kunst und die Revolution", som er sterkt preget av Bakunins tanker om nødvendigheten av en revolusjonær avskaffelse av den undertrykkende staten, støtter opp om de progressive Wagner-fortolkeres teser (deriblant Mann og Mayer) om den protomarxistiske Wagner og hans sosial-utopiske visjoner.

"Die Nähe der utopischen Sozialisten ist unverkennbar", skrev Hans Mayer om Wagner, og fortsatte:

Ob Saint-Simon, Fourier oder Proudhon: stets kreisten diese Systeme um den Gegensatz produktiver und unproduktiver Schichten in der bestehenden Gesellschaft. Wagner bleibt ihr Schüler. Produktiv allein sind die Nibelungen, doch sind sie zur Selbstherrschaft nicht fähig. Es gilt, die feudale Zwingherrschaft durch Wotans humane Regierung zu ersetzen. An eine Diktatur der Nibelungen ist bei Wagner nicht zu denken. (Nibelungenmythos und Kommunistisches Manifest entstehen gleichzeitig!) In der ursprünglichen Fassung paßt Wagners Nibelungenkonzept gar nicht schlecht zu seinen patriarchalisch-revolutionären Gedanken über das Verhältnis von Republikanismus und Königtum.²⁵⁷

Thomas Mann uttrykte lignende tanker, men Bloch var mer skeptisk. Antakeligvis kjente han ikke til "Die Revolution", mens Wagners senere reaksjonære og protofascistiske holdninger var velkjente – godt hjulpet av det ettermælet familien og framtrede representanter for NSDAP la opp til – holdninger som også førte til sterk kritikk fra Adorno, som karakteriserte Wagner som en dårlig musiker i den svulstige nasjonalistiske patos' ånd.²⁵⁸ Uansett er Blochs kritikk av *Ring*-syklusen i *Geist der Utopie* så fokusert på den musikalsk-lyriske uttrykksformen at en refleksjon over politisk og filosofisk symbolikk i verket måtte ha kommet i bakgrunnen.

Imidlertid nyanserte Bloch bildet etter hvert, ikke minst i forhold til ledemotivteknikken i *Ringene*, hvor han utledet flere betydningslag ved hjelp av begrepet "Ungleichzeitigkeit". Ledemotivene er ikke bare en påminnelse om det som har skjedd, en innhentende regresjon, men like mye en foregripelse av det som skal skje. Blochs standpunkt ble etterhvert å se bort fra alle mørke flekker i Wagners liv og bare vurdere musikken. Når man bare ser på manifestasjonene av idéene om oppfyllelse og håp, som leder Blochs filosofiske vandringer gjennom musikkhistorien, blir Wagners musikk like mye framtidsrettet som betenkelig, og et høydepunkt i musikkhistorien ingen kan benekte.

²⁵⁷ Hans Mayer: *Richard Wagner. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt, Hamburg 1959), s. 144.

²⁵⁸ Adorno: "Versuch über Wagner" i: *Die musikalische Monografien, Gesammelte Schriften*, bd. 13, s. 7-148.

Bruckner tok det hele et skritt videre, og bragte sangen tilbake til verden.²⁵⁹ Han lærte riktignok mye av Wagner, men fjernet det overopphetede og bloddryppende i Wagners musikk. Bruckners store prestasjon var, kort fortalt, ”daß er wieder melismatische, kammermusikalische Kultur des Einzelnen eingeführt und damit allerdings den symphonischen Körper entgiftet”.²⁶⁰ Med Wagner og Bruckner ble det første historiefilosofiske skjemaet gjeninnført i musikken. Både den endeløse syngingen til seg selv, den primitive dansen og kammermusikken ble sikret i den dramatisk-harmoniske praksis.

På et område overgikk Bruckner til og med Beethoven: Hos Bruckner er ikke finalen ment som en publikumsspreder. Den er utviklet på en måte som skal føre oss til musikkens egen sfære, bli en åpning inn til musikkens mest romlige og objektive del. Bloch trakk fram August Halms fortolkning, som plasserer Bruckner som Beethovens fullbyrder, og tilskrev selv Bruckner fortjenesten av å ha befridd musikken fra Wagners musikkdrama, og ført den tilbake til den absolutte musikken.²⁶¹ Forsvaret Bloch leverte for Bruckner er et godt eksempel på hvilken status absolutt musikk hadde hos ham.

Den nye musikken

Adorno hevdet at musikkfilosofi måtte være en filosofi om den nye musikken. Blochs forfatterskap er en gjendrivelse av denne påstanden, og den samtidige musikken spiller en relativt marginal rolle i forfatterskapet. Allikevel mente den unge Bloch at musikkens ekspressive gehalt, det han kaller det egentlige *Musikhafte*, ble virkeliggjort i samtidas musikk. I likhet med Bergson (og i tilknytning til dennes tanker om *durée vraie*), så han det uartikulerte og ubevisste – det ennå-ikke-bevisste – som den sanne og egentlige menneskelige væren. I forlengelsen av dette hevdet han at objektiv form i musikken skjuler det vesentlige, og først etter løsrivelsen fra den vil musikken bli, som jegets ubetingede uttrykk, *Musikhaft*. Nettopp denne løsrivelsen fra tidligere perioders formmessige lenker var det som skjedde i den nye musikken (og også i andre former for kunst), og musikken var dermed igjen åpen for den profetiske rollen den var tiltenkt hos Bloch.

Som nevnt dreide den musikalske ekspresjonismen seg om Schönberg og hans elever. I forbindelse med Schönbergs harmonilære blir den atonale musikkens åpenhet betonet. Der den klassisk-romantiske tradisjonen alltid setter en musikalsk ende på stykket, slutter den nye

²⁵⁹ GA 16, s. 126.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid., s. 129.

musikken med noe nytt, uendelig og uoppfylt.²⁶² Schönbergs musikk nærmer seg imidlertid, i følge Bloch, faretruende en subjektløshet. Musikkens utopiske funksjon opprettholdes bare hvis forholdet til subjektet ikke oppløses og musikken ikke forholder seg helt og holdent til det objektive. Får det subjektfremmede materialet overtak, kan ikke lenger musikken gjøre utopien gjennomsigtig gjennom sorgen og trøsten. I Schönbergs musikk klarte imidlertid Bloch å gjenopplive ideen om "Hohlraum mit Funken",²⁶³ og koble den sammen med Benjamins kategori "sjokk".²⁶⁴ Den nye musikken reflekterer det hulrommet som har oppstått i samtida, og dens sjokkartethet er et kriterium både for subjektiviteten og strukturen. På tross av at Schönbergs musikk aldri er oppløftende, er altså ikke fortvilelsen total, det er ikke snakk om nihilisme. Hulrommet blir opplyst av en gnist som finnes i musikken. Schönbergs vagerende akkorder avslører også en søken, og er tyngt av det håpet som ligger i materiens potensial. Til og med tolvtonemusikken med sine rasjonelle prinsipper er en atmosfærisk musikk, og ikke en maskinmusikk som den Stravinskij med sin neoklassisisme siktet mot.²⁶⁵

Allikevel var det for Bloch Mahler mer enn Schönberg som utgjorde toppen av den samtidige musikkens ekspressive trang. Mahler skapte en uant, visjonær musikk, og fikk i denne sammenheng en tilsvarende rolle for Blochs musikkfilosofi som Dostojevski hadde for Lukács' romanteori.²⁶⁶ "[...] niemand ist bisher in der Gewalt seelenvollster, rauschendster, visionärster Musik dem Himmel nähergetragen worden als dieser sehnsuchtvollen, heiligen, hymnenhaften Mann",²⁶⁷ heter det om Mahler.

Vi har allerede sett at Blochs interesse for musikk avtok rundt 1930. Det er heller ingenting som tyder på at han fulgte med på musikkens utvikling etter at han forlot Tyskland, ei heller etter at han kom tilbake. Til tross for hans store interesse for komponister som Schönberg, Mahler, Bartok og Stravinskij, viser han ikke etterfølgerne noen oppmerksomhet, og senere musikk blir derfor ikke behandlet.

Populærmusikk

Som vi så i forrige kapittel, var Bloch på kant med mange av sine samtidige når det gjaldt forholdet til populærkulturelle uttrykk. Når det kommer til musikken blir han imidlertid like

²⁶² GA 5, s. 1283.

²⁶³ Ibid., s. 1282.

²⁶⁴ Mens sjokket har en terapeutisk funksjon for Benjamin, ved å gjøre virkeligheten bevisst, betyr det hos Bloch begynnelsen på en opphøyning hvor det nye lykkes i horisonten.

²⁶⁵ GA bd. 5, s. 1281-1282.

²⁶⁶ Kneif: "Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus", s. 292.

²⁶⁷ GA 16, s. 123.

elitistisk som noen annen, populær musikk har aldri vært bra: "[...] je dünner das Instrument, je nichtiger die Musik, je vulgärer der Zuhörer, desto sicherer war sie beliebt",²⁶⁸ et fenomen vi kjenner til helt siden den greske musikeren Timotheus. Den eneste musikken som gjelder for Bloch er den vestlige kunstmusikken. Jazz blir knapt nevnt (bortsett fra det tidligere siterte avsnittet i forbindelse med dans), det samme gjelder andre former for populærmusikk.

Et unntak er filmmusikk. Bloch skrev tidlig i forfatterskapet, mens stumfilmen fortsatt var enerådende, to essays om bruk av musikk i kinoen.²⁶⁹ I det første essayet beklaget Bloch bruken av musikk i filmens "Jahrmarktsexistenz".²⁷⁰ Vi har tidligere vært inne på Blochs forkjærlighet for film, men musikk i kinoen går dårlig. Man lærer seg visse figurer som skal ledsage hendelser på lerretet, men ut fra klaverspillerens likegyldighet eller overtrøtthet oppstår det et misforhold mellom det begrensede antallet klaverstykker og det voksende filmreportoiret. Opphevelsen av alle lukkede former i filmen fører til en "inventionslos Gedehtes" i klaverakkompagnementet, slik at "die aneinandergefügten, zerbrochenen, wieder verschmolzenen und durchkomponierten Salonstücke zu ihrer beklagenswerten Existenz gelangen".²⁷¹ Hvis filmen ledsages av et orkester blir situasjonen litt bedre, men også her dukker det opp vilkårlige utelatelser og smakløse forlengelser.

I det andre essayet ble filmens musikalske bakgrunn dekket med begrepet "Teppich". Her trakk Bloch fram problemet med musikkens *Ding an sich*-kvalitet, for musikkens funksjon er i utgangspunktet primær. Bloch innførte her begrepet "Südmusik", i motsetning til den rådende nordlige musikken, som han håpte skulle utvikle den sangbare melodien som kunne tjene et nytt totalt kunstverk som "zauberhafter Tonfries".²⁷²

Også operetter, opéra comique og andre sceniske framstillinger ble undersøkt av Bloch, men underlagt forskjellige kriterier for bedømmelse. I forhold til dette er å bemerke, at verken kriteriet til form eller temaets svingende elementer skaper kunstteoretiske normer i rammene for Blochs estetikk. Problemet ligger heller i den utopiske nytten. Ettersom sinnelaget og skjønnheten henger sammen, kan sinnelaget bestemme det utopiske og bli et fundament til en kritikk av den utopiske ånd, slik det framstår i Blochs essay "Lied der Seeräuberjenny in der 'Dreigroschenoper'".²⁷³ Kunsten står som både spørsmål og svar på humaniseringen av verden, og inntretr på *docta spes*' side. "Das ganze Weltsein ist ein

²⁶⁸ GA 5, s. 1270.

²⁶⁹ "Über die Melodie im Kino": GA 9, s. 183-187, og "Nochmals die Melodieschicht im Kino": GA 9, s. 187-190.

²⁷⁰ GA 9, s. 183.

²⁷¹ Ibid., s. 184-185.

²⁷² Ibid., s. 190.

²⁷³ Ibid., s. 392-396.

Erfragen seines Sinns und blickt, mit tausend Augen, auf tausend Wegen vorgewalteter Vermittlung, die Sagenden um gründlichere Auskunft, die Schlüsselsucher um Aufschluß an.”²⁷⁴

Musikkfilosofi

Blochs historiske utlegning hviler på et historiefilosofisk grunnlag hvor blant annet geniet og begrepet om usamtidighet står sentralt.²⁷⁵ Både avvisningen av teknikk og sosiologi som grunnlag for musikkhistorien, og alternativet han kom opp med, har sammenheng med geniestetikken. For den unge Bloch var det geniet som drev utviklingen videre, og som vi har sett er geniet uavhengig av historien. Den menneskelige sjelen, som er Blochs musikalske subjekt, er uhistorisk.

Genial musikk er imidlertid utenkelig uten et solid håndverksmessig grunnlag.²⁷⁶ Men som vi har sett anså ikke Bloch den musikalske teknikkens historie som identisk med de store musikernes historie. Selv om Bloch ikke avviste håndverk og teknikk, lå hans hovedvekt på det musikalske språket *sui generis*. De store personlighetene i musikkhistorien er forbundet med musikkens vesen gjennom noe annet enn bare det håndverksmessige. ”Die großen Ichs sind unvergleichlich und wahrhaft zu anderem als der technischen Schnur geboren.”²⁷⁷ Musikkfering er subjektiv og gir den beste tilgangen til en ”Hermeneutik der Affekte, vorzüglich der Erwartungsaffekte”.²⁷⁸

Bloch forbandt på en kløktig måte genibegrepet og teorien om usamtidighet med forestillingen om musikkens ungdommelighet. De store musikkverkene har en ungdommelig, revolusjonær karakter som begrunnes i en metafysisk modell for musikkhistoriens utvikling, som orienterer seg rundt en teori om en stadig mer vidtgående foryngelse av musikalske strukturer, former og uttrykksmidler. Ungdommen som ikke dør, men stadig fornyer seg, bringer med seg modenheten i geniet. ”Wenn der neue Ton an sich schon der bessere ist, so ist er es gewiß nicht wegen seines glatten Gesichts oder wegen seiner nur die

²⁷⁴ Ibid., s. 119.

²⁷⁵ Disse begrepene ble gjennomgått i forrige kapittel, og vil derfor ikke få særlig oppmerksomhet her.

²⁷⁶ Et syn Schönberg formidler i sin *Harmonielehre*: ”Ich habe den Kompositionsschülern eine schlechte Ästhetik genommen, ihnen dafür aber eine gute Handwerkslehre gegeben”, s. 6.

²⁷⁷ GA 3, s. 55.

²⁷⁸ GA 5, s. 1257.

Abwechslungsbedürftigen reizenden Überraschung, sondern weil die Zeit, die sich entwickelnde Neuzeit als Begriff gefaßt, den Musiker braucht und liebt”.²⁷⁹

I forbindelse med musikkens ungdommelighet spurte Bloch: ”Liegt vor allem in der ganz rätzelhaften Tatsache, daß die Musik immer jünger, immer ungebundener und weiträumiger geworden ist, auch eine Garantie für ihre Unerschöpflichkeit und zeitgeistige Immunität?”²⁸⁰ Dette spørsmålet klarte han imidlertid ikke å gi noe entydig svar på. Det er mange ting som tyder på at svaret skal være positivt, men ikke uten forbehold. Fordi de går så dypt, besitter nemlig ikke musikalske strukturer sin ungdommelighet bare som en egenskap. De blir snarere yngre fordi de blir gamle, og dermed hviler på seg selv. Skjult bak denne hvilen ligger det som gir musikken sin ”nygammelhet”.

Forestillingen om musikkens ungdommelighet baserer seg på Nietzsches oppfatning om at musikken kom senere, og derfor ikke nådde sitt høydepunkt samtidig som de andre kunststartene. Til tross for at han kritiserte Nietzsche for å knytte dette i alt for stor grad til fortida, i stedet å opplyse det fra et framtidsperspektiv, overtok Bloch denne oppfatningen og siterte Nietzsche:

Die Musik kommt als die Letzte aller Pflanzen zum Vorschein. Ja, mitunter läutet die Musik wie die Sprache eines versunkenen Zeitalters in eine erstaunte und neue Welt hinein und kommt zu spät. Erst in der Kunst der niederländischen Musiker fand die Seele des christlichen Mittelalters ihren vollen Klang. Erst in Händels Musik erklang das Beste von Luthers und seiner Verwandten Seele, der große jüdisch-heroische Zug, welcher die ganze Reformationsbewegung schuf. Erst Mozart gab dem Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten und der Kunst Racines und Claude Lorrains in klingendem Gold heraus. Erst in Beethoven und Rossinis Musik sang sich das achtzehnte Jahrhundert aus, das Jahrhundert der Schwärmerei, der zerbrochenen Ideale und des flüchtigen Glücks.²⁸¹

Riktignok innrømmet Bloch at det finnes en viss sosial samtidighet – også store komponister, som for eksempel Bach, hadde sosiale tilknytninger. Men å forklare alt fra utsiden bidrar ikke til å gjøre totalbildet forståelig. Det finnes nemlig også en del av Bachs produksjon sosiologien ikke klarer å fange opp. Dette overskuddet, som i større eller mindre grad gjelder alle kulturelle uttrykk, ble også tatt opp i forrige kapittel.

Imidlertid endret Blochs forhold til musikk sosiologi seg utover i forfatterskapet. I tillegg til en vending mot materialisme, skyldes dette antageligvis en innflytelse fra Adorno. Illustrerende for den eldre, mer materialistisk anlagte Blochs syn på musikk sosiologi, er hans utlegning om Schönberg i *Das Prinzip Hoffnung*, hvor han også tok for seg tekniske

²⁷⁹ GA 16, s. 95.

²⁸⁰ GA 3, s. 61.

²⁸¹ Ibid., s. 57.

kategorier. Det nye i forhold til *Geist der Utopie* er konstruksjonen av sammenhengen mellom uttrykk, materiale og historie, uten å neglisjere noen av dem.

Schönbergs Musik bleibt derart Ausdruck durchaus, im besonderen bleibt sie Ausdruck des Subjektstands dieser übergehenden Zeit, als eines undeutlichen, nicht aber gelegneten oder unterschlagenen [...] Schönbergs Kunst ist entschieden nicht das bekannte Maschinenwesen dieser Zeit, mit ebenso bekanntem Neuklassisismus verkleidet; sie reflektiert vielmehr den Hohlraum dieser Zeit und in ihm brauende Atmosphäre, geräuschloses Dynamit, lange Vorwegnahmen, suspendierte Ankunft.²⁸²

At Bloch så musikken som uttrykk for en epokes *Subjektstand*, viser tydelig sporene av en innflytelse fra Adorno. Dermed kunne han i *Das Prinzip Hoffnung* hevde at ingen kunst er så sosialt forankret som musikken, og at musikalske uttrykk speiler tida. Ut fra denne kjensgjerningen utledet han tre påstander. For det første at dominerende ideologier strukturerer musikalsk produksjon og forbruk. Slik kunne han se den udramatiske fugen som uttrykk for det statiske stendersamfunnet, sonaten, med sin konflikt mellom to temaer, som uttrykk for den kapitalistiske dynamikken og den atonale musikken som uttrykk for oppløsningstendensene i det senborgerlige samfunnet.²⁸³ For det andre gjør musikkens umiddelbarhet den til det mest treffende uttrykket for de undertrykte klassers ønsker og streben: "Wobei die Musik kraft ihrer so unmittelbar menschlichen Ausdrucksfähigkeit zugleich mehr als andere Künste die Eigenschaft hat, das zahlreiche Leid, die Wünsche und Lichtpunkte der unterdrückten Klasse aufzunehmen."²⁸⁴ For det tredje har musikken, på grunn av sin evne til å uttrykke menneskets dypeste håp, et mye større kulturelt overskudd enn noen annen kunst. Altså nettopp det som gjorde at Bloch i *Geist der Utopi* ikke ville gå inn på en sosiologisk analyse av musikken, fordi økonomiske og sosiologiske termer ikke kunne klassifisere det essensielle i musikken.²⁸⁵

Vor-schein i musikken

I forrige kapittel beskrev vi Blochs tanker om kunsten som en *Ästhetik des Vor-Scheins*. Det som i kunsten generelt har en symbolsk eller allegorisk karakter, framtrer i musikken som en *Hellhören*, men mer ubestemt enn i litteraturen. Blochs foretrukne eksempel på et slik ubestemt musikalsk innhold er Bachs parodier.

²⁸² GA 5, s. 1281-1282.

²⁸³ Ibid., s. 1258.

²⁸⁴ Ibid., s. 1249.

²⁸⁵ GA 16, s. 91.

Hvis man tar for seg det utviklede konseptet om kunstnerisk *Vor-Schein*, så ser man i hvilken fundamental forstand Blochs estetikk baserte seg på musikk. *Vor-Schein* er i sitt vesen ikke-begrepslig, selv i språklige kunstarter. *Vor-Schein* er noe navnløst som ligger over det saklig framstilte, ikke ulikt Walter Benjamins aurabegrep:

Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagenen Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinem Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dies Zweiges atmen.²⁸⁶

Benjamins *Aura* er ikke det samme som Blochs utopiske *Vor-Schein*, men beskrivelsen av dens flyktige vesen passer også på *Vor-Schein* – en beskrivelse som er eminent musikalsk. Fra materialet er musikken rett og slett en auratisk kunst, den byr ikke på illusoriske virkeligheter: *Schein* løser seg ved den fra alle saklige objekter. Og allikevel snakker musikken med betydelig klarhet og har sitt eget innhold – den inneholder sågar kunstens hemmelighet. Ikke noe annet viser så tydelig at sannhetsgehalten ikke nødvendigvis er å finne i begreper, i saklige objekter: ”Es gibt [...] noch eine andere Wahrheit, als diejenige dessen, was gerade existiert”.²⁸⁷ I *Vor-Schein* ligger det noe mer, en musikalsk fortryllelse som gjør ferden til en reise ut i det utopiske. Allikevel er ikke *Vor-Schein* et musikalsk begrep, det eksisterer også i de tingliggjorte, mer entydige kunster. Imidlertid er det i musikken det navnløse lysskjæret er bevart på sitt reneste, men prisen er, i hvert fall foreløpig, fraværet av all reell mening.

Det at musikken fjerner *Vor-Schein* lengst mulig unna enhver håndgripelighet, fjerner den også fra dens største fare: den skinnaktige illusjon. Musikk peker ikke på andre virkeligheter, den sprenger heller disse inn i sitt eget meningssystem, og dens åpne rom er alt annet enn illusjon. Nettopp det som gjør at musikken oppfattes som den definitive kunsten for formal analyse, er det som gir den dens store intensitet og dens grunnleggende betydning i den utopiske estetikken. Det oppfylte øyeblikk er håpsfilosofiens mål, og mot det sikter også musikken. ”Vor-Schein als reales Fragment”²⁸⁸ innebærer den fragmentariske menneskelige lykke, verdens vellykkethet, og musikk skaper i sine største momenter det oppfylte øyeblikk

²⁸⁶ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Suhrkamp, Frankfurt 1975), s. 18.

²⁸⁷ GA 16, s. 227.

²⁸⁸ GA 5, s. 250.

som et fragment i tidens kontinuum. Fordi den avholder seg fra ord, bevarer musikken sin *promesse de bonheur*.

Et begrep som er nært beslektet med *Vor-Schein*-begrepet er "overskudd", et slektskap som også påpekes av Bloch selv: "Musik ist unter allen Künsten am meisten darauf ausgerichtet und, kraft des Trostcharakters ihrer Überschwebung, am stärksten dazu imstande, einen Vor-Schein von Mündung zu geben".²⁸⁹

Vi har tidligere vært inne på Blochs begrep om kulturelt overskudd, som er det i kunstverket som går ut over summen av de enkelte delene. Vellykket musikk fungerer i utopisk sammenheng som trøst. "Ruf ins Entbehrte"²⁹⁰ tilsikter et overskudd som ikke forlater det menneskelige sjikt:

Und keine Kunst hat wieder so viel Überschuß über die jeweilige Zeit und Ideologie, worin sie steht, einen Überschuß freilich, der erst recht die menschliche Schicht nicht verläßt. Es ist der des Hoffungsmaterials, auch noch im tönenden Leid an Zeit, Gesellschaft, Welt, auch noch im Tod; das 'Schlage doch, gewünschte Stunde, gewünschte Stunde, schlage doch' der Bachschen Kantate geht durch die Finsternis und gibt als Klang, dadurch daß er da sein kann, einen unbegreiflichen Trost.²⁹¹

Musikken lykkes i å formidle en spesiell form for trøst. Den er delaktig i oppbyggingen av en i nået erfart, tilstedeværende identitet. Motviljen mot utslettelsen av identiteten er et mulig opphav til den bevegende, inntrengende musikken.

I forbindelse med denne siden av kunstverket møter vi den ideologiske siden av Blochs filosofi. Som vi har sett i forbindelse med avvisningen av musikk sosiologien, er ikke kunst en refleksjon av virkeligheten, selv om den selvsagt er forbundet med den. Kunsten er en refleksjon av en "Traum von einer Sache",²⁹² deri ligger dens utopiske funksjon. Kunsten får sitt overskudd i det den forlater virkeligheten og lar en fullkommen situasjon framtre. Ideologi blir på denne måten meningsbærende ved at den bringer med seg en "verschönernde, verdichtende, vervollkommende oder bedeutungshafte Übersteigerung".²⁹³

Blochs overskuddsbegrep skjelner altså mellom erfaringen av nået, som tilkommer det han kaller *laboratorium possibilis salutis*, og det kulturelle overskuddet, som opprettholder den utopiske erkjennelsesfunksjonen i kunsten.

²⁸⁹ Ibid., s. 969.

²⁹⁰ Ibid., s. 1244.

²⁹¹ Ibid., s. 1249-50. At denne kantaten nå antas å ha vært skrevet av en annen, har ingen betydning for Blochs resonnement.

²⁹² Ibid., s. 170.

²⁹³ Ibid.

Overskuddet kan altså ses på som det virkende elementet, en vellykket trøst, i en tilstedeværende erfart identitet. Bloch tilkjente kunstverket en berettigelse til å frambringe en identitetsprosess. Utopisk reelt blir bare det samfunnet som frigir kunstverket fra forsoningens prestasjon, det vil si fra overskuddets påvirkning. Når kunsten setter en av de fastlåste sosiale oppfatningene i bevegelse, er det utledet av en moralsk idé. *Vor-Schein* framstiller dermed symbolet på en identitet oppnådd gjennom den sosiale realiteten. Forenklet kan vi si at det kulturelle overskuddet betyr en forbedring gjennom kunsten, kunstens *Vor-Schein* gjennom samfunnet. Imidlertid er *Vor-Schein* bare mulig å erfare i kunstens aura.

Musikken – den overskridende kunsten

”Overskridelse” er et sentralt begrep i Blochs filosofi. I *Das Prinzip Hoffnung* illustrerte Bloch grenseoverskridelsen med eksemplene Don Quijote og Faust, og endte opp med å definere musikken som ”die utopisch überschreitende Kunst schlechthin”.²⁹⁴ Betingelsene for overskridelsen er åpenhet og potensial, og den kunstarten som har størst grad av åpenhet er, som vi har sett, musikken.

Å skape en bedre tilværelse er opp til menneskene selv. Den eneste måten vi kan forandre omgivelsene på er gjennom arbeid – det er gjennom arbeid vi blir mennesker, altså verdensforandrende subjekter. Menneskets metamorfose, gjennom sosio-økonomiske årsaker, tilsvarer menneskehetens historie. I fronten for denne utviklingen står de personene Bloch kalte de ”Höchstgezüchteten”,²⁹⁵ de som beveger seg hinsides grensene, som har størst mulighet for å tre inn i *Novum*. Dette er utopiske typer, og som slike er de også forent som oppdiktete, ideelt framstilte figurer – de er verdens Don Quijoter og Fauster, lysbringende og verdensforandrende Lucifere og Prometheuser.

Det finnes imidlertid en type materie som er lettere å tro og håpe på enn andre, mer synlige materier. Denne materien informerer om sin virksomhet i verden, men ligger utenfor den oppnådde synlighet: ”Und nicht zu übersehen, geschweige zu überhören ist: dieser Stoff des Prometheischen, all das unter Überschreitendem, Don Giovanni, Don Quichotte, Faust

²⁹⁴ Ibid., s. 1242. Kapittel 49: ”Leitfiguren der Grenzüberschreitung; Faust und die Wette um den erfüllten Augenblick”, kapittel 50: ”Leitafeln abstrakter und vermittelter Grenzüberschreitung, anzeigt an Don Quichotte und Faust” og kapittel 51: ”Überschreitung und intensitätsreichste Menschwelt in der Musik” i *Das Prinzip Hoffnung* omhandler Blochs tanker om overskridelse.

²⁹⁵ Ibid., s. 1239.

Bezeichnete tritt in seiner weiteren Gestalt, wenn auch durchaus noch innerhalb der Kunstwelt, nun in *Musiklicht* nahe.”²⁹⁶

Den neste overskridelsen, det poetiske som skal gå utover det hittil tilgjengelige, kommer altså i klangsjiktet. Dette sjiktet er fortsatt ubestemmelig, men for Bloch allikevel nært, og han brukte Fausts opplevelser for å forklare hva han mente:

Aus luftigen Tönen quilt ein Weißnichtwie,
Indem sie ziehn, wird alles Melodie,
Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.²⁹⁷

Utgangspunktet for utvidelser av bevisstheten var altså hos Bloch det usigbare, det som begrepene ikke dekker, men som musikken vil skape ordene til.²⁹⁸ Det betyr imidlertid ikke at den kan gi semiotiske signaturer. Musikkens uttrykk er nettopp ordløsheten, som den bruker for å forsvare sin kontakt med de utopiske begrepene i Blochs filosofi, som for eksempel det ukonstruerbare spørsmålet og øyeblikkets mørke. ”Musikklyset” hos Bloch ligger ennå i et mørke. Tomrommet som eksisterer mellom skinn og væren opptar så vel musikken som utopien.

I tillegg til bruk av reelle, rasjonelle emner som harmonilære og kontrapunkt, inneholder Blochs begrep om overskridelse en irrasjonell dimensjon.²⁹⁹ Denne irrasjonaliseringen av bevisstheten var, i følge Kneif, en tendens i tida, og hadde sin rot i romantikken. Den førte med seg en oppfatning av at faktaene, som hadde vært grunnlaget for virkelighetsoppfatningen, selv var ulogiske. Bloch brukte denne innsikten til å rettferdiggjøre den utopiske virkeligheten overfor empiriens sannhet, og skrev: ”Es gibt, wodurch eben der verantwortliche Künstler dem Philosophen näher steht als der subjektlose Empiriker, noch eine andere Wahrheit, als diejenige dessen, was gerade existiert”.³⁰⁰

Den irrasjonelle impulsen i Blochs tenkning skyldes ikke minst Arthur Schopenhauer, en filosof som Bloch anså som en forutsetning for både Nietzsche, Freud, Marcuse og

²⁹⁶ Ibid., s. 1241.

²⁹⁷ Ibid., s. 1242.

²⁹⁸ GA 16, s. 243.

²⁹⁹ Det irrasjonelle elementet i Blochs musikkfilosofi er dokumentert av Kneif: ”Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus”.

³⁰⁰ GA 16, s. 227. Gerhard Tüns trekker i sin avhandling om Blochs musikkfilosofi det irrasjonelle inn i naturen. Skepsisen må i den forbindelse være plassert utenfor naturen. Hvis overskridelsen er irrasjonell så blir den foranlediget av naturen og bedømt av kulturen. Hvis den er av spekulativ art vil den benytte den irrasjonelle naturen som fundament for tankefigurer. Overskridelsen blir gjenstand for skepsis, men gjennom den blir også håpsmaterialet språklig. Musikk som språkløst språk beriker seg på dialogen mellom natur og bevissthet, mens den selv altså befinner seg midt mellom skinn og væren. Tüns: ”Musik und Utopie bei Ernst Bloch”, s. 125.

Adorno. Schopenhauer er, etter David Drews oppfatning, den eneste filosofen hvis pessimisme var så konstruert at den kunne brukes som basis for Blochs optimisme.³⁰¹

I forordet til *Die Welt als Wille und Vorstellung* betegnet Schopenhauer sin filosofi som en organisme der delene gjenspeiler helheten, mens helheten på sin side er betinget av selv den minste del.³⁰² Det samme forholdet mellom den enkelte tanke og den overordnede utopifilosofien, altså mer organisk enn logisk, kjennetegner også Blochs forfatterskap, ikke minst *Geist der Utopie*. Musikkfilosofiens sentrale plass i denne boka peker også mot Schopenhauers store verk.

Den romantiske oppvurderingen av musikken fikk en slags kosmologisk rettferdiggjøring i Schopenhauers filosofi. Musikken er ikke en avbildning av idéene slik de andre kunstene er, men en direkte avbildning av verdensprinsippet: viljen. Schopenhauer hevdet at hvis musikkens uttrykk kunne forklares, ville vi få den sanne filosofi, som kan løse alle verdensgåtens knuter.³⁰³ Bloch førte denne påstanden til det ekstreme, og for ham ble musikk i seg selv, på sitt beste, filosofi. For en slik forståelse av musikk er det en forutsetning at musikken blir sett på som billedløs og uten narrativ form, eller som Bloch skrev i den andre utgaven av *Geist der Utopie*: "[...] die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt".³⁰⁴

Forberedt av Schopenhauer, samt Hartmanns *Philosophie des Unbewußten* ble det uforklarlige og ubevisste til en dyptgripende erfaring for generasjonen etter 1900. Det er også betegnende at Meister Eckhart, Jacob Böhme og Kierkegaard ble filosofer på moten, mens nykantianisme og Hegelrenessanse ble et anliggende for universitetsfilosofien. For Bloch og de andre forfatterne av halvvitenskapelig musikkitteratur i disse årene, handlet det ikke bare om en personlig interesse for tonekunstens mystiske aspekter, men det var en bred kulturhistorisk strømning som også smittet over på musikkfilosofiske problemstillinger. Dermed ble en stor del av musikkfilosofien utenfor universitetene preget av irrasjonalistiske tolkningsforsøk. Med basis i denne oppfatningen, hevder Tibor Kneif at musikkestetikken i første del av 1900-tallet ga et eget bidrag til okkultismen. Dette ga seg uttrykk i kunstnerisk fortolkning, så vel som i allmenne åndelige, vitenskapelige og sosiale foreteelser.³⁰⁵

³⁰¹ Fra forordet til den engelske oversettelsen av Blochs musikkfilosofiske essays: *Essays on the Philosophy of Music*, s. xxv.

³⁰² Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (F.A. Brodhaus, Leipzig 1859), s. viii

³⁰³ Ibid., s. 312.

³⁰⁴ GA 3, s. 206.

³⁰⁵ Kneif: "Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus", s. 297-298. Også Fritz Stege uttrykker lignende tanker i sin avhandling *Das Okkulte in der Musik*.

Selv om den kan være uregjerlig, er ikke klangverdenen demonisk,³⁰⁶ men den inkorporerer mer enn noen annen kunst det luciferiske, eller prometeiske: ”alle *Grenzüberschreiter zum absoluten Augenblick sind ebenso Tongestalten*”.³⁰⁷ Og grenseoverskriderne er komponistene selv, som Mozart, Bach, Beethoven og Wagner.

Størst av alle grenseoverskridere er Beethoven. Hans navn står på Lucifers ledetavle (*Leittafel*) og alle overskridere hører til hans rike. Overskriderne går over grensen fra deres moralske sfære, såfremt tonesjiktet ikke har blitt et språk- og bilderom *sui generis*, som del av en annen forekomst av omverdenen. Dette er spesielt riktig i tilnærmingen til det oppfylte øyeblikket, med et sentrum som vokser ut over den verden det eksisterer i – den verden figurer som Don Quijote og Faust alltid lengter etter, i stedet for den nåværende fremmedgjørende.³⁰⁸

Musikalsk tid

At åpenhet og mulighet er forutsetninger for overskridelsen innebærer et romlig perspektiv. Et annet aspekt ved overskridelsen er tida. I musikkverk kan man utvikle framtida som tidsforløp, ettersom man i verkets begynnelse foregis en ende. Dette minner oss om Husserls begreper om retensjon og protensjon. Fenomenologene, deriblant Husserl, brukte ofte musikk for å eksemplifisere sin forståelse av tida. Bloch gikk imidlertid ikke god for fenomenologenes tidsoppfanging, og først med Leopold Conrads intensjonale tidsbegrep fikk vi en oppfatning av musikalsk tid som er sammenlignbart med Blochs.³⁰⁹

For Bloch var ikke tid en *a priori* anskuelsesform, slik den var det hos Kant. Tida er historieanalog og speiler mulighetene for en historisk materie. Det ideologiske overskuddet transcenderer en epokes produksjon. ”Eine große Kunst, eine große Philosophie ist also nicht nur ihre Zeit, in Bildern, in Gedanken gefaßt, sondern sie ist: *die Fahrt ihrer Zeit und das Zeitanliegen überhaupt*, in Bildern, in Gedanken gefaßt.”³¹⁰ Tida blir forstått som ideologikonform, og blir først med den utopiske forventningen oppfattet som overhistorisk og

³⁰⁶ Som Bloch påpeker, finnes det unntak, bl.a. hos Wagner og Berlioz. GA 5, s. 1242.

³⁰⁷ GA 5, s. 1242.

³⁰⁸ Ibid.

³⁰⁹ I følge Conrad er den musikalske tid aperspektivisk, og har en sjelelig tidsverdi i stedet for en logisk. Tida frambringer muligheter, som blir til oppfylte tidsmomenter gjennom intuitiv fantasi. Den levde tida berører framtidens horisont, noe som impliserer en intensjonal musikkforståelse. Tüns: ”Musik und Utopie bei Ernst Bloch”, s. 87.

³¹⁰ GA 7, s. 404.

fri fra ideologi. Musikkfilosofisk betyr det at tid ikke oppfattes i musikkens form, men i dens oppfylte *An sich*.

Denne erfaringen har sammenheng med musikkens mangel på konkret tilhørighet (*Situationslosigkeit*). Allerede Hegel erkjente problemet med kunstens *Situationslosigkeit* da han hevdet at åndens sanne og sentrale form manifesterer seg i situasjonen. Hegel fant dette fraværet av situasjon i egyptisk skulptur, ”das sichere Beruhen auf sich selbst in starrer Ruhe”.³¹¹ For Bloch var ikke dette en utopisk avgjørende erfaring av ro: ”[...] in allen ägyptischen Gebilden und Gesichtern herrscht namenlose Angst vor dem Tode und kein anderes Rettungsmittel vor ihm als seine Bejahung, als das Verschweigen des inneren Lebens, als das Werdenwollen wie Stein”.³¹²

Hos Bloch går nemlig veien til *Situationslosigkeit* over det indre livet, den organisk-psykiske lengsel, ”*der freie Geist der Ausdrucksbewegung an sich*”.³¹³ I denne forbindelse brukte Bloch musikalske uttrykk som orgelpunkt og roens tonika som symboler for fenomener som endemål, bevaring og overskridelse. Det fullkomne eksemplet er sonaten med sin prosess og endetonika.

Tida i *Situationslosigkeit* blir så til en erfart bekreftelse av det mytologiske, hvor den utopiske funksjonen framstår som *Musikwille*. Den mytiske bevisstheten har frambragt kategorier fra en foregripende fantasi, som ikke bare forsikrer et mytisk overskudd: ”Was im Orkus des Gewesenen noch Eurydike ist, die selber nicht ausgelebte, das findet Orpheus, und nur für ihn ist es Eurydike.”³¹⁴ Mytologisk tid, og tid generelt, er ”ein Stück der ältesten Dämonie”.³¹⁵ Bloch undersøkte dette i det han kaller ”*Zeitraffer*” og ”*Zeitlupe*”.³¹⁶ Mens *Zeitraffer* gjør hendelser fremmede og trykkende, framstår det under *Zeitlupe* som et vennlig eventyr, som *pia fraus*. *Zeitlupe*-forløpets abstraksjon indikerer en ro som gir dybde. Denne roen og dybden finner vi særlig i langsom musikk, og hvilken rolle den spiller i Blochs filosofi skal vi komme tilbake til i avsnittet om musikkens eskatologiske aspekt.

Av det framlagte ser vi at Blochs tidsbegrep speiler hele uttrykksmåten til hans utopiske filosofi. Verken Kants transcendentale tidsoppfatning eller de fenomenologiske filosofenes tidsforståelse treffer Blochs standpunkter om tid og historisk materie, selv om det finnes enkelte likheter, spesielt med Conrad.

³¹¹ G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*, i: *Werke in 20 Bänden*, bd. 13 (Suhrkamp, Frankfurt 1975), s. 262.

³¹² GA 3, s. 33.

³¹³ Ibid., s. 38.

³¹⁴ GA 5, s. 182.

³¹⁵ GA 9, s. 544.

³¹⁶ Ibid., s. 543-548.

Et aspekt ved musikken som er nært knyttet til tida er rytmen. Avsnittet ”Beziehungen des Rhythmus”³¹⁷ dreier seg da også stort sett om tidsbegrepet i musikken. Her brukes for første gang begrepet ”Ankunft” som senere skulle bli så sentralt for musikkapittelet i *Das Prinzip Hoffnung*.

Formelt sett er rytme en tidsform, og den er ikke skilt fra refleksjonen (slik harmonien er). I den musikalske tida virker nemlig et dypere liv. Ikke bare fordi tidsforløpet i musikken er annerledes enn den ytre tida musikkverket utspiller seg i, men også fordi den går videre, og virker ekspansiv og historisk. I musikkverket blir det klart hvor viktig det er at ting skjer til rett tid, endringer i takt og rytme vil forandre hele uttrykket. For Bloch var rytmen en *primus agens*, med aner i gammel bondedans og med gjenlevende spor i ville stammers berusende bevegelser for å oppnå kontakt med åndeverdenen.³¹⁸ Blochs rytmeforståelse fører ham i så måte nærmere en kosmisk teori om stjernenes rytmer enn et formalt musikkteoretisk rytmebegrep.

Også når det gjaldt rytme forkastet Bloch middelalderens musikk. Først i wienerklassisismen integreres til fulle den rytmiske spontaniteten man finner i dans, og man finner den spede starten til dette hos Bach. Idealfiguren ble atter en gang Beethoven, og Bloch viste til hans bruk av synkoper, som Wagner senere bygger på. Bloch støttet opp om Karl Grunskys synkopebegrep som avviste Hugo Riemanns:

Es ist ein Schleppen oder Vorwärtsdrängen, ein Retardieren oder Antezipieren des melodischen Zugs; oder wie Grunsky die Synkope gegen Riemann zum ersten Mal richtig bestimmt hat, ein neuartiges Herausholen und Neubetonen taktmäßig unbetonter Stellen, ein Neues im Takt, ein Spannen und sich Messen des Betonten am Unbetonten wie des Unbetonten am Betonten, wodurch es vermittelt der Reibungen, die durch das Nebenher verschieden geteilter Zeiten entstehen, möglich wird, mehrere Rhythmen, wenn auch nur am Stoß beim Taktende fühlbar, gleichzeitig durchzuführen.³¹⁹

Som sitatet viser, lå det noe nytt i den aksentuerte synkopen Beethoven til fulle realiserte. Med denne nyheten gir synkopen musikkformidlingen en utopisk dimensjon, i forskyvningen av betoningen ligger et *Novum*. Også rytmen tydeliggjør altså et spor av *Vor-Schein*.

Et anliggende i forbindelse med rytmen, hvor Bloch igjen trådte inn på irrasjonalitetens område, er en tematikk hvor det tenkende subjekt overskrider sitt eget selvs grenser, og som seende strekker hånda ut mot drømmen. Bloch sammenlignet måten taktstreken skjærer inn i det opplysende, formørkende og skiftende – tonenes magiske flukt,

³¹⁷ GA 16, s. 195-200.

³¹⁸ GA 3, s. 102.

³¹⁹ Ibid., s. 101.

med prosessen hvor synlige legemers bevegelse blir mulig for oss å oppfatte. De ytre geberder, som har etablert seg i dansen som uttrykksfulle, regelmessige bevegelser, ble oppfattet av Bloch som å bety det samme for musikken som legemer gjør for lyset, som jo ikke ville skinne hvis det ikke ble brutt av disse. På samme måte ville ikke musikken være forståelig uten rytmen, som fører det plastiske sammen med harmoniene. En slik utopisk-ontologisk musikk henter sin tidsmessighet fra det okkultes tidsmål. Hos Wagner, og ikke minst i Mahlers 8. symfoni, finnes det allerede eksempler på en korrespondanse med okkulte tempi, hvor de punktuerte rytmene representerer en okkult oppstigning. Her hører vi også den andre musikken, den andre typen klang, musikkens hemmelige sfære som er fylt med den andre siden. Men den høres ikke bare der:

[...] sondern auch was den ganzen Verlauf eines Satzes angeht, seine tiefliegende rhythmische Tonikabeziehung überhaupt, wird die Zeitgestaltung substanzial: keine Forme, sondern eine Form, keine Krücke auf naturalistischem Boden oder auch bloße triviale Körperschönheit, sondern die Chiffre zu einer seelenhaften Aktion, die sich wesentlich innen, in dem Gegenstandgebiet der Musik selber abspielt.³²⁰

Tidsgestaltningen blir altså substansiell. Dens dypere funksjonalitet er et ennå knapt avdekket rytmisk tonikaforhold. Hvis man avdekker dette forholdet, vil man ikke bare gjenoppdage sonatens langtrekkende vesen, men også dens ikke-fragmentariske kvalitet, det som betegnes med temaets seier. I ny musikk er det ikke lenger en reprise med en gjeninnføring av hovedtonearten som gir denne følelsen av triumf. Hele den nye musikkens storhet og framtid ligger i at temaet aldri blir endelig bestemt. Musikken former stadig seg selv, og tar det nye og uendelige ved enden alvorlig. Imidlertid betegnet replisen i sonaten ikke bare en retur, men også en ankomst – nettopp det elementet den revolusjonære spenningen blir meningsløs uten. Replisen utgjorde sonatens høydepunkt, og for å oppnå samme effekt uten gjenkjennelsen er vi avhengige av rytmen, som er det elementet i musikken som er minst påvirket av den gamle tonalitetens endelikt.

Rytmen blir derfor nødvendig for at *Tonika der Ruhe* skal foregripe ankomsten. Dette er den store musikkens – *Ereignisformens* – mål, hvor den virksomme tida, med symbolsk, irrasjonell lovmessighet, lar kjenne den nye musikken (som altså mangler replisen) for å bringe det ”Logische im Kosmos zur Wirkung”.³²¹ Dermed tar den spesifikt musikalske tida en vending hvor den slår over i en romform som framstiller utopien som stedsbevissthet.³²²

³²⁰ GA 16, s. 197.

³²¹ GA 3, s. 167.

³²² GA 5, s. 1286-1287.

Form og uttrykk

Historien om Pan og Syrinx forteller ikke bare om musikkens opprinnelse som en ordnet tonerekke, men også om musikk som menneskelig uttrykk. Når rørene begynner å lage lyd er det ”Geburtsstätte der Musik als eines menschlichen Ausdrucks, tönenden Wunschtraums”.³²³ Musikken begynner som lengsel, som ”Ruf ins Entbehrte”.³²⁴ Den uttrykksfulle musikken oppstår hos de lavere klasser, hos bønder og gjeterne, til forskjell fra den tidligere seremonielle musikken.

Menneskelig uttrykk er uatskillelig fra musikken: ”Ausdruck ist und bleibt so sehr terminus a quo und terminus ad quem der Musik, daß gute Musik ihn so notwendig gestaltet, wie schlechte ihn herbeischwindelt”.³²⁵

Et kunstfilosofisk problem som er nært beslektet med uttrykkskategorien er forholdet mellom form og innhold. Teknikk er uatskillelig fra musikk, kanskje mer enn i andre kunstarter. Fra denne spenningen mellom en tilstedeværende teknikk og en ikke fastsatt betydning, stammer debatten om musikkens form og innhold. Som vi har sett avviste Bloch teknisk utvikling som utgangspunkt for musikkhistorien, noe som har sammenheng både med oppfatningen av materien og teknologiskepsis. For den unge, mystisk influerte Bloch var materien i bunn og grunn en klamp om verdensåndens fot, en hindring for den frie utfoldelsen av det indre. Avvisning av teknisk utvikling som vesentlig, har sammenheng med en teknologiskepsis som livnærer seg av den antitekniske impulsen som fantes i den ekspresjonistiske filosofien.³²⁶

Sieht man ein Tonstück von der technischen Seite an, so stimmt alles und besagt nichts, wie bei einer algebraischen Gleichung; sieht man es aber von der poetischen Seite, so sagt es alles und bestimmt nichts [...] Hier nützt es nichts, sich an das Technische zu halten, das tot und Schablone bleibt, wenn man es nicht durch seinen Schöpfer interpretiert [...]³²⁷

Nærheten til konservativ kulturkritikk, som profetier om aftenlandets undergang, er umiskjennelig, men det er ikke kynisk resignasjon, men utopi, en ny tid i gjæring, som trer fram. I *Geist der Utopie* var musikkens innhold enerådende, og dikotomien form-innhold ble konsekvent brukt mot formestetikken, som en motpol til Hanslick. Her viste Bloch hvor lite

³²³ Ibid., s. 1244.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Ibid., s. 1255.

³²⁶ Avsnittet ”Die technische Kälte” er et godt eksempel på denne teknologiskepsisen. GA 3, s. 20-23.

³²⁷ GA 3, s. 131.

formen har å si for musikken ved å trekke fram hvordan like bevegelser kan representere helt forskjellige ting, godt underbygd med en rekke eksempler.³²⁸

Imidlertid forandret dette bildet seg noe. Som vi har nevnt tilegnet Bloch seg i løpet av forfatterskapet et stadig mer materialistisk syn, og i *Das Prinzip Hoffnung* finner vi en utlegning av Schönbergs musikk også i tekniske kategorier, hvor den tekniske figuren tolkes som innhold (riktignok under uttrykkets forrang). I følgende sitat fra *Das Prinzip Hoffnung* finner vi et estetisk standpunkt som verken kan kalles innholds- eller formestetikk: ”Er singt als unbändiger Exodus wie als Extrakt, Musik ist die utopisch übershreitende Kunst schlechthin, ob sie nun zieht oder baut.”³²⁹ Form og uttrykk i musikken blir ikke skilt, men heller forsøkt integrert.

Bloch var allikevel mest opptatt av det utopiske innholdet i musikken – å utlede uttrykk frambrakt av antesipasjon. Bloch insisterte derfor på uttrykkets forrang, men uten å miste formstrukturen av syne. ”Gjenstanden”,³³⁰ som uttrykket manifesterer seg i, ble også undersøkt, blant annet i essayet om musikkens matematiske og dialektiske karakter.³³¹

Her tok Bloch et oppgjør med Herbarts formalisme, hvor det musikalsk skjønne er betinget av akkordenes proporsjoner ut fra tallforhold, hvorpå Bloch hevdet at ikke engang fugen kan sammenlignes med matematikkens lukkede system. På samme måte diskrediterte Bloch Boethius og Keplers forsøk i forbindelse med pytagoreisk tallmystikk – å tenke musikken som matematisk i en himmelsk harmoni. Ordenen i harmonikk og kontrapunkt er skapt av mennesker som Mozart, Bach og Beethoven, og ikke en utenommenneskelig, sfæreharmonisk ordning av stemmene.³³² Hvis musikken bare er forståelig tidsstrukturell eller matematisk, som avbildning av planetsystemer, eller, som Hanslick hevdet, utelukkende er tonende bevegede former,³³³ kan den ikke fungere som utopikum. I denne sammenhengen bemerket Bloch: ”Es kommt nur darauf an, einen Punkt zu finden, von dem aus ein Blick auf die gleichsam in den Fenstern des Werks liegenden utopischen Bedeutungsländer zu werfen ist.”³³⁴ Som sannhetsvitne trakk han fram Schönberg – ikke den atonale komponisten, men

³²⁸ GA 16, s. 159-164.

³²⁹ GA 5, s. 1242.

³³⁰ Denne ”gjenstanden” kan være forskjellige musikalske former som fuge, sonate, lied, eller konkrete eksempler på disse som for eksempel *Fidelio* og *Ein deutsches Requiem*.

³³¹ ”Über das mathematische und dialektische Wesen der Musik” i: GA 10, s. 501-514.

³³² GA 5, s. 1269.

³³³ Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch Schönen* (Breitkopf & Hartel, Wiesbaden 1978), s. 59.

³³⁴ GA 3, s. 152.

forfatteren av *Harmonielehre* – og betegnet harmoniske forbindelser som ”inneres Müssen”.³³⁵

Blochs tenkning viser en spenning mellom form og uttrykk i musikken. Musikkens mening blir ikke omskrevet av de båndene formen legger på den. Formen foregriper det forjettede land, riktignok gåtefullt, men den inneholder allikevel en profeti om en annen verden, og fungerer dermed som drivkraft i historien. Men selv om det ofte er formen alene som legger igjen et inntrykk, kan veldig lite gripes gjennom formen i seg selv. Løsningen blir å se musikken som en form som tenderer mot uttrykk, som et uferdig språk. Musikken som uttrykk er brolagt med formen. Ut fra dette kan vi slutte at Blochs formteori egentlig er en uttrykksteori. De rent formale aspektene ved musikken ble aldri analytisk undersøkt.

Musikk som språk

I gjennomgangen av musikkhistorien så vi at den fjerde måten å komponere på – den siste typen kontrapunkt – skulle representere det store åndelige jeget, det sene rikets kunst, musikken som overtydelig profetspråk *a se*.

Musikk er altså et språk. Det er endog et overtydelig språk, men allikevel uforståelig for mennesket i dag – det er som stotringen til et lite barn.³³⁶ Dette har igjen sammenheng med musikkens unge alder, og er et trekk vi kjenner igjen fra Busoni. Også hos ham er alle tidligere musikkverk egentlig bare en begynnelse: ”[...] ist die Tonkunst das Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch geführt werden muß. Es ist eine jungfräuliche Kunst, die noch nichts erlebt und gelitten hat”.³³⁷ Barnemetaforen viser i tillegg til den umiddelbare erfaringen som barn som regel blir tillagt, et trekk vi også finner igjen i ekspresjonistenes forkjærlighet for det ”primitive”, opprinnelige uttrykket. Bruken av denne metaforen på musikken antyder hva estetikerer ser som musikkens potensial. På samme måte som de første brokker av ord som avtegner seg i barnlig stamming utvikler seg til å bli et forståelig språk, slik vil også musikkens språk bli forståelig. De dager står for døra, da det overstrømmende indre liv ikke lenger kan uttrykkes i annet enn musikk, etikk og metafysikk. Når musikken har kastet av seg alle lenker vil den kunne uttrykke menneskets egentlige vesen og innerste dyp på en tilfredsstillende måte, og bli det kommende menneskets metafysiske språk.

³³⁵ GA 16, s. 192.

³³⁶ Ibid., s. 155.

³³⁷ Busoni: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, s. 9-10.

Vi beveger oss nå inn på området for debatten omkring absolutt musikk.³³⁸ Som nevnt ga Bloch absolutt musikk forrang, noe han hadde til felles med Busoni. Blant annet hadde Bruckner en høy stjerne hos Bloch for sin bruk av instrumentalmusikk, som gjorde Wagners musikk klarere. Wagner var en av dem som ikke ville la tonen finne sitt medfødte, åndelige språk. I sin visjon om det totale kunstverket overkompenserte han, i følge Bloch, det dunkle ved bruk av ordets begripelighet. Dermed mistet også Wagner den store muligheten han hadde til å uttrykke det ennå-ikke-bevisste.

Ordet kan nemlig aldri nå opp til musikken. Musikkens helhet ligger over tekstens helhet, derfor kan heller ikke oversettelse av musikk tilbake til hverdagspråk tilføre noe av betydning i hermeneutisk henseende. Til og med det gode ordet – det dikterisk verdifulle – kommer til kort overfor musikken, og på samme måte overvinner selv den mest primitive musikk diktningen. Imidlertid kan musikalsk akkompagnement ha en handlingsopprettende kraft og tilføre innholdet noe. Dermed kunne Bloch hevde at Webers musikk forvandler *Euryanthe* til nesten meningsfull diktning.³³⁹ På samme måte var det uviktig at librettoen til *Fidelio* er klisjéfyllt og mangler poetisk uttrykkskraft da Bloch ga denne operaen den sentrale plassen vi straks skal se at den fikk.

I *Geist der Utopie* lurer Bloch på hvor klarsynet (*das Hellsehen*) har blitt av, og stiller spørsmålet om vi ikke kan bringe ”das Hellsehen und die Musik in Zusammenhang”.³⁴⁰ De siste 400 årene, etter Luther og renessansen, har det blitt stadig mørkere: ”[...] wir sind das Einzige, das in allem äußeren und oberen Dunkel nicht ausgelöscht werden kann”.³⁴¹ Det treffende blikket er forandret. Perserne, egypterne, grekerne – alle uten betydelig tonekunst – var mestre på det ferdige og avsluttede. Det nye mennesket har i stedet for det gamle billedriket, fått håp gjennom musikkens trøstesang. Klarsynet er i ferd med å forsvinne, og det Bloch vil oppnå er, som vi har sett, at musikken skal utvikles fra det indre som et ”Prophetensprache a se”, hvor det svinnende klarsynet erstattes av en ”Hellhören”.³⁴² Øret

³³⁸ ”Absolutt musikk” var et begrep som først dukket opp hos romantiske filosofer som Herder, Wackenroder, Tieck, Hoffmann og Jean Paul, til tross for at allerede Boethius ga uttrykk for lignende tanker. Utover 1800-tallet ble det et sentralt begrep, ikke minst hos Hanslick og Wagner (som gjennom sin motstand introduserte det som konsept). Også i nyere musikkfilosofi har absolutt musikk vært et viktig tema. Begrepet innebærer et ideal om musikalsk renhet, et ideal musikken i mange tilfeller har blitt nektet gjennom forbindelser til sang, drama eller andre utenommusikalske føringer. Begrepet er også nært beslektet med problematikken rundt det musikalske uttrykk. Er all musikk ekspressiv, bare noe av den, eller ingenting?

³³⁹ GA 16, s. 172.

³⁴⁰ Ibid., s. 228.

³⁴¹ Ibid., s. 230.

³⁴² Blochs tanker om at en *Hellhören* skal erstatte den avdankede *Hellsehen*, og gjøre det mulig å oppfatte en ny verden, kan minne om Charles Ives’ tanker i *Essays before a sonata* som kom ut omtrent samtidig som *Geist*

hører nemlig mer enn det begreper kan forklare forstanden – med Blochs mer dikteriske ord: ”[...] das Licht, das im Herzen brennt, erlischt, wenn er in den Verstand gebracht wird”.³⁴³

Den synlige verden er for kraftløs til å romme ånden, men i ørets klarsynthet er det et annet lys. Musikkens funksjon er full åpenhet, akkurat som verden er åpen. Som en indre, utopisk kunst strekker musikken seg hinsides alt som kan belegges empirisk, og er den eneste subjektive teurgi.³⁴⁴ Et slik teologisk aspekt er noe av det som skiller Bloch fra Adorno. Mens Bloch åpent snakket om dette, om enn med forbehold, ville Adorno bare se det negativt bevart, altså i fortielsen. Begge hadde tanker om musikkens språklikhet, og også Adorno oppfattet kunstverk som uttrykk for noe som ennå ikke er til.³⁴⁵ Men mens Bloch positivt uttrykker det oppnådde målet, forblir Adorno i fortielsen.

Til tross for Blochs metaforbruk må musikken beskyttes fra en fortolkning som profetenes hviskende språk. Den kommende *Hellhören* skal ikke forstås som en magisk forhåndskunnskap om framtida som tingliggjør den. Den må forstås som avtrykk av reelle tendenser i kunstnerens materiale. Skjer det, framtrer det enkelte verkets mulige betydninger ut fra en utopisk overskridelse av alle begrensninger. *Det* er musikkens innhold: den utopiske, musikalske transcendering av denne verdens ting ut i det åpne.

Det verbale uttrykket er altså totalt underlagt musikkens egentlige anliggende: å bli et språk *sui generis*. Siden musikkens muligheter for uttrykk ligger hinsides noe som helst vi kan sette navn på, dreier det seg i siste instans ikke om uttrykket i musikken, men musikken selv som uttrykk, altså den totale summen av mening, betydning og representasjon. Musikalsk uttrykk er alt i alt representant for en artikulering som går mye lengre enn det som til en hver tid er kjent. Dette har skjedd, i forskjellige kontekster, i all stor musikk, men det vil bare bli fullt ut forstått når språkets tid har kommet til musikken.

Brangäne hört noch als Hörnerschall, was Isolde im Schweigen der Nacht als Quell hört; soll heißen: auch jede bisherige Musik wird, wenn kraft gelingender musikalischer Poesis a se solche Hellhörigkeit gelingen sollte, *später noch andere als ihre bisherigen Ausdrucksgehalte vernehmen lassen und herausgeben* [...] *Keiner aber hat Mozart, Beethoven, Bach so, wie sie wirklich rufen, nennen, lehren, schon gehört*; das wird erst viel später eintreten, in der vollsten Nachreife dieser und aller großen Werke.³⁴⁶

der Utopie. Her beskrives Hawthorne-bevegelsen som musikk ”about something that never will happen, or something else that is not.” Den orakulære Beethoven gjenoppdages hos Ives gjennom Emerson og Thoreau.

³⁴³ GA 16, s. 222.

³⁴⁴ Ibid., s. 234.

³⁴⁵ Adorno: *Ästhetische Theorie*, s. 168-176.

³⁴⁶ GA 5, s. 1256-1257.

Slik tar den unge, utopiske kunsten musikk en egen retning i utviklingen mot en ”durchgeformten *exprimatio*”, til forskjell fra den emosjonelle eller deskriptive *espressivo*.³⁴⁷ Dette uttrykkets *utopikum* er språket gjennom musikken, forstått som en *Hellhören* – en *poesis a se*.

Det eskatologiske aspektet

Når Bloch i sin filosofi tillegger musikken klarsynets kraft, nærmer det seg en religiøs mystikk. Bloch var ateist, og ingen jødisk eller kristen mystiker, men nærheten til en mystisk gudserfaring er stor i tankene om musikkens *Hellhören* og selvmøtet den skal føre med seg. Når musikken tildeles en slik rolle, kan den heller ikke innholdsmessig skilles fra et eskatologisk perspektiv. Musikkens funksjon i håpsfilosofien blir eskatologisk i det den foregriper identiteten og formidler den mellom den reelle verden og de teologiske rammene.³⁴⁸ Nå er begreper som ”identitet”, ”oppfylthet” og ”vellykkethet” ord som ikke kjenner sitt eget innhold, men disse begrepenes abstrakte karakter viser eskatologiens billedløse tilstand. Det oppfylte øyeblikket kan ikke uttrykkes på annen måte enn som et mulig ønske, som Fausts ”Verweile doch, du bist so schön”. Imidlertid er ikke den eskatologiske utopien et løfte om frelse, men snarere et intensivt ønske om frelse i absolutt forstand.

I tillegg til det frelsesmessige aspektet ved en utopisk endetilstand, har vi også en annen mulig, høyst reell ende: døden. Døden er tilværelsens siste stopp, og dermed den mest brutale motsigelsen av utopien – rett og slett en ikke-utopi. Bloch anerkjente religionen som det hittil mest vellykkede forsøket på å overvinne denne anti-utopiske tilstanden, filosofien kan ikke nærme seg døden på annen måte enn nettopp å benevne den som den totale ikke-utopi. Kunsten kan imidlertid nærme seg døden og det hinsidige på en helt annen måte, utenfor vissheter og religiøse løfter. Også i dette henseende står musikken i en særklasse, i det den kan gripe sin gjenstand uten bruk av bilder og dermed kan overskride det rent tinglige ved verden. De andre kunststartene kan bare uttrykke det hinsidige i forestillinger om det dennesidige.

Aber wenn es noch dahingestellt sein mag, ob Sterbende Musik hören, so hören doch Lebende in der Musik höchst wahlverwandt ein Sterben; Todesraum grenzt vermittelt an Musik. Er

³⁴⁷ Ibid., s. 1257.

³⁴⁸ Matz: *Musica Humana*, s. 169.

grenzt an ihre häufige Introviertheit, er grenzt vor allem an ihr unsichtiges Material, an ihre beständige Tendenz, im Unsichtbaren, worin sie beginnt, wohin sie weiterzielt, ein Universum ohne Äußerlichkeit zu bezeichnen.³⁴⁹

Det finnes to sentrale sjangre i den vestlige kunstmusikken som befatter seg med døden: requiemet og sørgemarsjen. En feil mange komponister gjør, er å tro at den tekstlige, innholdsmessige befatningen med de siste ting garanterer musikkens dybde. Teksten er, som vi har sett, bare en illustrasjon til musikken. Den ekspressive musikken trenger ikke noe symbol for det virkelige, slik andre kunstarter må ha, dens selvfortolkende språk snakker umiddelbart, uten å være avhengig av det tinglige – dog foreløpig på bekostning av forståelighet.

Die Musik der großen Requiems verschafft keinen Kunstgenuß, sondern Betroffenheit und Erschütterung; und der Kirchentext, der aus den Frühzeiten chiliastischer Angst und Sehnsucht entsprungene, gibt der Musik seine großen *Archetypen* heraus, unabhängig von den vergänglichen patristischen Formen. Also bringt die Musik selber die im Requiem wirkenden Symbole der Erwartung wieder hervor; sie sind ihr eingeschrieben.³⁵⁰

Religionen søker tilflukt i musikken. Dette er fordi religionen, som filosofien, bare kan uttrykke trøst som falsk bevissthet. Det er dermed ikke prestens ord som sprer håp, men musikken i requiemet. Så har da de fleste mennesker, i følge Bloch, heller ikke trodd på kirkens døds- og fordømmelsesbudskap de siste 200 år, mens det fortsatt lever i musikken.³⁵¹ Musikken er det sterkeste lyset mot dødens mørke, og dens håp er vissheten i det fjerneste. I og med at musikken ikke kjenner døden som endegyldig (uten at den sier noe om hva annet døden er) blir den nettopp Blochs *non omnis confundat*.

Musikken er altså ikke bare den mest utopiske, men også den mest eskatologiske av alle kunstarter, fordi dens materiale bare er tenkelig som transcenderende. Blochs fortolkning bestreber alltid å vise at musikken uttrykker noe den egentlig ikke er. Så selv om den eskatologiske dimensjonen ligger i materialet, åpenbarer den seg naturligvis ikke med samme intensitet i alle verker. Wolfgang Matz trekker fram to musikalske typer for eskatologisk intensitet i Blochs musikkfilosofi: andante-adagio og *Fidelio*.³⁵² Som vanlig i Blochs filosofi finner man her en konstruksjon som spenner mellom to poler, uten at han selv uttrykker

³⁴⁹ GA 5, s. 1290.

³⁵⁰ Ibid., s. 1292.

³⁵¹ Ibid.

³⁵² Matz: *Musica Humana*, s. 179. *Fidelio* blir behandlet i GA 5, s. 1295-1297, andante-adagio i GA *Ergänzungsband*, s. 179-184.

denne dikotomien eksplisitt. Dualismen spenner i dette tilfellet mellom de to polene seier og ro.

Beethovens *Fidelio* sto for Bloch som symbol på den menneskelige befrielse. Fideliofortolkningen er både et av de mest storartede og et av de viktigste elementene i Blochs filosofi. Kjærligheten Leonore utviser i operaen er ikke en egoistisk kjærlighet, men en nestekjærlighet, som ikke er et falskt moralbud, derimot en erkjennelse av et utopisk-moralsk håp. *Fidelio* er et verk som uttrykker det mest intensive håp ut fra den mørkeste situasjon. Blochs fortolkning dreier seg rundt trompetsignalet, et moment i operaen som er tilstede hele verket igjennom. Dette eskatologiske øyeblikket trer ikke tilbake i en idealistisk fjernhet, men ligger i nået. Trompetsignalet er nemlig apokalyptisk – det står utenfor enhver utvikling, og er det momentet som radikalt skiller det som var før fra det som kommer etter. Blochs *Fidelio*-tolkning viser hvordan det reddende eskatologiske øyeblikket ikke blir umiddelbart frambrakt av mennesker (det er ikke Leonores innsats for å redde sin kjære som er den utløsende årsaken), men at det allikevel er avhengig av jordiske begrensninger.

Den andre musikalske modellen for eskatologisk intensitet er andante-adagio. Mens *Fidelio* kretser rundt forandringens mystiske øyeblikk og lyser opp utbruddet fra den mørke natt i gleden ved den messianske ankomsten, lar andante-adagioen utopien stråle opp hinsides prosessen, som et utsagn om lykksalig ro. ”Es gibt auch im bewegten Wesen Orte, um anzulegen. Der Sieg zuletzt, sich durch Widriges hindurchschraubend, ist in der Sonate nicht das einzige Verweilen. Stiller, wenn auch beladener und eingehüllter, geschiet es im *langsamen Satz*, im Andante oder Adagio.”³⁵³

Fidelio opptar ennå ikke hele det vellykkede ønskelandskapet. Nettopp landskapet, eller naturen, er det udramatiske, langsomme tempos aspekt. Slik naturhistorien utvider det sosiale, slik må andante-adagio fullende *Fidelio*. Foregripelsen av den forsonte naturen betyr en verden i evig fred, hinsides til og med Fideliobefrielsen. Den langsomme satsen er imidlertid ikke et bilde på stillheten etter stormen, den er også et mysterium, og berører den filosofiske kjernen av det musikalske finaleproblemet. Den klassiske allegroavslutningen kan nemlig ikke oppfylle den langsomme andante-adagiosatsens løfte. Igjen blir Beethoven eksemplet, og både Hammerklaviersonaten og A-mollkvartetten, så vel som den niende symfonien, viser hvordan det mest intensive uttrykket åpner helt nye muligheter for finalen, som må prøves ut for å holde stykket sammen. Befrikk fra tidas tvang blir den store adagio til et fyrtårn for framtida.

³⁵³ GA *Ergänzungsband*, s. 179.

Großes Adagio ist so das wahre Finale der Symphonie, ist ein Kehraus, der zur Musik hinführt, nicht von ihr abführt. Das Adagio dröhnt keinem verabredeten Schlußpunkt entgegen, vielmehr: es zieht die Flugperspektive des Finales, noch bevor sie kam, zum Besten zusammen, zu einer Art höchstes Gut in der Musik.³⁵⁴

Hvis andante-adagioen er symfoniens sanne finale, innebærer det at musikken er et åpent spørsmål. Dette poenget kan illustreres med de to siste satsene i Mahlers tredje symfoni. Den nest siste er en lystig beskrivelse av det himmelske paradiset, mens den siste er en langsam sats som går utover dette paradiset og dets gleder – ut i det åpne hinsidige.³⁵⁵ Det samme uttrykkes i Beethovens *Fidelio*. Imidlertid er heller ikke dette den endelige løsningen. For i en slik ”liten” verden som man finner hos fangevokteren i *Fidelio*, er ikke foregripelsen av løsningen på en gåte en løsning, men en ny gåte. Eskatologisk sett blir dermed den filosofiske løsningen på musikkens finaleproblem en insisteren på den ukjente endens åpenhet.

Musikken inneholder et løfte om lykke, men da den ikke vet hva denne lykken er, kan den bare skjult nærme seg bildet av den. Dermed kan den eskatologiske musikken bare framstille lykken negativt, i *Fidelio* ved å styrte de onde, i andante-adagio som fravær av angst.

Den eskatologiske dimensjonen i musikken betyr imidlertid ikke at musikken kan oppheve døden. En avskaffelse av døden kan aldri skje gjennom utopien, og er heller ikke Blochs mål. Hvis det hadde vært målet hadde det oppfylte øyeblikket blitt redusert til en sekularisert religion. Døden kan ikke bekjempes i enkelte liv, men håpsprinsippet kan bli sterkt nok til å gjendrive den menneskelige meningsløshets dødelige ikke-utopi. Tanken på det oppfylte øyeblikket tar brodden fra døden, og er et argument mot nihilismen og ufriheten, som Bloch så som de største farene på menneskets vei til møtet med seg selv.

Musikk som utopi

Vi har nå gått gjennom forskjellige aspekter ved musikken slik Bloch forstod den. Bloch uttalte aldri eksplisitt et hierarki innenfor kunstene, men jeg mener allikevel å ha belegg for å hevde at han satte musikken øverst. Dette har sammenheng med det vi har kalt musikkens *Situationslosigkeit*, en arv han har fra romantikken, hvor musikken, som den kunsten som var minst forbundet med noe konkret, ble oppvurdert nettopp på grunn av dette. Kunstens rolle i

³⁵⁴ GA 5, s. 1289.

³⁵⁵ Matz: *Musica Humana*, s. 183.

utopifilosofien er knyttet til dens *Vor-Schein* og kulturelle overskudd, som består av det i kunsten som ikke er knyttet til den per i dag eksisterende verden. På grunn av sin mangel på konkret tilhørighet og ikke-begrepslige karakter, er musikken fri til å uttrykke noe mer enn sosio-økonomiske sammenhenger. Musikken blir dermed naturlig nok den kunstarten med høyest grad av *Vor-Schein* og størst overskudd, og dermed det fenomenet som best kan foregripe en framtidstilstand.

Musikken blir altså sentral for utopifilosofien fordi den i mindre grad enn de andre kunstartene er betinget av samfunnet, og dermed i mye større grad kan uttrykke ideelle bilder av selvet. En slik frihet fra sosiale betingelser er i seg selv konstitutivt for håpet. Musikkens stilistiske utvikling viser hvordan forskjellige idealer om menneskesubjektet utvikler seg uavhengig av samfunnet. Hver stil presenterer et nytt utopisk syn på selvet, og gir et bilde på hvordan mennesket ser på seg selv i en gitt periode. Slik kan den menneskelige driften mot subjektets forsoning med seg selv uttrykkes forskjellig i forskjellige perioder, og allikevel forbli konstant i den generelle naturen. Fri fra de historiske omstendighetene som ledet til deres uttrykk, formidler musikken alltid tilstedeværende universelle muligheter. Alle de forskjellige historiske uttrykkene musikken har hatt beskriver altså idealer som er relevante for folk til enhver tid.

Musikken er et middel til både å forme og å representere affekter. Det menneskelige og det tonelige korresponderer todimensjonalt. Dette skjer til tross for at musikken er den kunsten som er minst knyttet til verden. Blochs etisk bestemte, eudaimonistiske utlegning ga seg utslag i filosofien, i det han mente at brutt utopi var musikkidentisk. Det som vil utopi, og fornemmer retningen, vil gjenfinne seg selv modifisert i den aktuelle tonen. Dette er historisk formidlet, og utopifilosofien bringer dermed fortida i tale, selv om dens hensikt er å framstille framtida. I kunsten ligger strukturene som spådommer om det utopiske frihetsriket. Som Hans Heinz Holz uttrykker det: "Im Kunstwerk wird die Bewegung der Welt aus der Extensität der Zeit in die Intensität des Seins hineingenommen".³⁵⁶ Dette må ikke forstås som en estetisk reduksjonisme, det er mer en kompensasjon for forsakelse, fordi kunstverket som minimert utopi har sin anvisningskarakter i forsakelsens inversjon.

Forenklet kan man si at utopi blir til kunst, til musikk. "Das Desiderium",³⁵⁷ som Bloch kalte det, menneskets eneste ærlige egenskap, har historisk sett manifestert seg i det symbolske: i Faust, i gotikken og i musikken:

³⁵⁶ Holz: *Logos spermatikos*, s. 117.

³⁵⁷ GA 5, s. 4.

Kunst ist grundlegend als reeller Vor-Schein bestimmt, als ein – zum Unterschied vom Religiösen – immanent vollendeter. Eben dadurch wird dieser Vor-Schein erlangbar, daß Kunst ihre Stoffe, in Handlungen, Situationen wie Gestalten, zu Ende treibt, in Leid, Glück wie Bedeutung zum ausgesagten Austrag bringt.³⁵⁸

Den kulturelle virkeligheten er belagt med taushet. Hvordan dette skal motvirkes gir ikke Bloch noe tydelig svar på. Han henviser til geniet, som fornemmer ”Auftrag der Zeit”³⁵⁹ ut fra den dialektiske svingningen mellom natur og ånd, fra tenkningen som blir overskridelse. I tillegg må den utopiske væren frambringes hermeneutisk i begrepets form. ”*Docta spes, begriffene Hoffnung*, erhellt so den Begriff eines Prinzips in der Welt, der diese nicht mehr verläßt.”³⁶⁰ I det dialektisk-materialistiske håpet til den eldre Bloch, fører dette med seg en slags sosialisme, som er den konkrete utopiens praksis.

Det kan imidlertid være vanskelig å skjønne forholdet mellom kunsten og samfunnet. Den sosiologiske sammenhengen mellom musikk og samfunn gir ikke innsikt i mekanismene for forandring og formidling mellom musikk og utopi. Både hvordan bevegelsen mellom musikk og samfunn skal forstås, og den psykologisk interessante overgangen mellom musikk og håp, blir liggende litt i det blå.

Gerhard Tüns viser oss hvordan vi kan trenge litt lenger inn i dette problemet ved å ta opp dissonansens rolle i prosessen.³⁶¹ Hvilken del av den prosessuale helheten, dissonans eller konsonans, har vi å gjøre med i forholdet mellom håp og musikk? Må man trekke inn et annet affektprinsipp, slik som for eksempel sorg? Beethovens to prinsipper i musikken hjelper oss ikke, men Halms forståelse av utviklingen mellom dissonanser og konsonanser kan fordype spørsmålsstillingen. Hans innblikk i modulasjonen som ”Ausweichen”³⁶² viser til parallellene mellom liv og musikk, men hans isolerte assosiasjoner vedrørende musikalsk håpstatematikk forblir stort sett bare intuisjoner uten prinsipiell vekt.

Mens det første nivået av utopien er relativt uproblematisk for musikken, og så vel utopisk som psykologisk ensidig, oppstår det et problem når man kommer inn på formidlingen av utopien. Problemet vanskeliggjøres gjennom den siden av utopiske muligheter som, selv om de er reelle, ikke kan gripe sin endegyldige sannhet. Det utopien en gang skal bli, foreligger enn så lenge i virkelighetens ufullendte materie. Denne kimen må musikken tjene, det som kommer til syne som musikalsk ytring må være *Numen* for den

³⁵⁸ Ibid., s. 947.

³⁵⁹ Ibid., s. 140.

³⁶⁰ Ibid., s. 5.

³⁶¹ Tüns: ”Musik und Utopie bei Ernst Bloch”, s. 134.

³⁶² August Halm: *Von Zwei Kulturen der Musik* (Georg Müller, München 1920), s. xxv.

praktiske fornuft. Slik gir *Vor-Schein* seg etisk til kjenne. Overgangen til det siste stadiet blir altså mediatisert gjennom etikk.

Dermed går vi over til den etiske siden av det utopiske forholdet til musikk. Tanken om etisk rensing gjennom musikken er gammel. De gamle grekerne betonte i sin etoslære mer det musikalsk-gode enn det musikalsk-skjønne, ofte med et frelsesperspektiv. Dette frelsesperspektivet finner vi også i Blochs musikkhermeneutikk. Bloch betegner, som vi har sett, musikken både som en tonende ønskedrøm, urgammel magi og rop etter det savnede. Tonekunsten skal i følge den utopiske filosofien også gi et etisk initiativ. *Etos* presses fram gjennom anvendelsen, og for å identifisere seg med den må musikken vise en utopisk-etisk ”smittsomhet”. Dette kravet grunnes blant annet i musikkens auratiske kvaliteter, som fortrinnsvis forutsetter kunstverkets helhet. ”Daher ist bei Beethoven das Einzelne nichts und das Leben im Zusammenhang alles, Kraft, Geradheit, konflikthafter Aufbruch und eine Lösung, die kein Besitz, sondern ausschließlich Gewinn ist.”³⁶³

Det betyr imidlertid ikke at det er umulig å snakke om tonen, men her er det unødvendig, fordi den ikke-begreplige musikken, i følge den utopiske fortolkningen, gjør indre kategorier til motivering av det etiske. At det i den filosofiske forandringen kommer inn et spekulativt element, blir av Bloch oppfattet som en fordel i forhold til psykologiske tolkningsforsøk av musikken. ”Die Musik regiert schlechthin und will absolut werden, es gibt grundsätzlich keine andere als absolute und darin per se sprechende, rein nur noch spekulativ deutbare Musik.”³⁶⁴

Følgelig tilhører den også øyeblikket: ”’O, Gott welch ein Augenblick’ – genau auf diese, durch Beethoven in Metaphysik gehobenen Worte entsteht ein Gesang, der, ohnehin das Verweilen selbst, würdig wäre, niemals ein Ende seiner Ankunft zu nehmen”.³⁶⁵ Mer betydningsfull utopisk sett er imidlertid den musikken som blir kiliastisk, også hos Beethoven, i det den lar en moralsk patos skinne gjennom. For en slik musikk moralitet er artshistoriske ansatser bare ytre stoff. En slik moralitet består i løsningen av konfliktfylte oppbrudd, i den konfliktfylte tendenskunnskapen (*docta spes*), og eksempelet er sonatens to prinsipper.

For Bloch er alle framtidstolkningene bare forbilledlige hvis de er ”*Abwandlungen des Grundinhalts: höchstes Gut*”,³⁶⁶ og står i forhold til den estetiske sfæres inneboende

³⁶³ GA 3, s. 175.

³⁶⁴ Ibid., s. 145.

³⁶⁵ GA 5, s. 1296.

³⁶⁶ Ibid., s. 198.

utsagn om fullkommenhet. Kunsten skal garantere for en forkynnelse av håpet og utopien, og her spiller musikken en sentral rolle. Musikken er utopiadekvat, fordi den, som utopien, mangler det den krever som ideal: den ideelle virkeligheten. På denne måten blir musikken realutopisk.

Til forskjell fra den politisk-ideologiske musikk sosiologien, hvor vi får en overføring av den politiske viljen på musikken, ligger musikken hos Bloch *a priori* i samfunnet. Ikke den heteronomt ledete, men den frie skapende kunstneren føyer seg inn i den historiske sannhetens oppbygning. Målet for Bloch er ikke en politisering av musikken, men en humanisering av samfunnet ledet av musikken – av komponister som Beethoven og Mahler. Blikket blir skjerpet av en estetisk overskridelse, mens virkeligheten blir brakt i analogi med kunstobjektet. Musikk som den ”intensitätsreichste, erwartungsreichste Kunst”³⁶⁷ løfter i det utopiske språket tingverdenen ut av sin egen harmonistatus, konstituerer sjikter gjennom bilder av sin egen totalitet og er både umiddelbarhet og modifisert umiddelbarhet, forvikling og distanse. På denne måten blir musikken nyttig på tross av, eller kanskje heller på grunn av, sin isolerte, lukkede kunstværen.

Imidlertid kan musikken aldri bringe utopien til virkelighet. Å overskride situasjonen vil alltid være opp til mennesket selv, gjennom arbeid og politisk aktivitet. Men Bloch fastholdt at selv om kunsten og musikken ikke kan forandre samfunnet, kan den uansett: ”[...] wie Wiesengrund mit Recht sagt, ihre Veränderung vorweg bedeuten, indem sie ”aufnimmt” und lautspricht, was unter der Oberfläche sich auflöst und bildet. Vor allem illuminiert sie die Antriebe derer, die auch ohne Musik in die Zukunft marschieren, doch mit ihr leichter”.³⁶⁸

Det musikken kan gjøre, er å hjelpe oss på veien. Ved å vise hvordan samfunnets strukturer er undertrykkende, at det finnes håp om en annen tilværelse hvor våre mangler er opphevet, og gjennom sitt overskudd og foregripende lys vise hvilke muligheter vi har og kanskje hvilken retning vi bør gå. At Bloch selv var overbevist om hvilken retning som var den riktige har ingenting å si for innholdet i tenkningen, og selv om han hadde klare motforestillinger mot både den prøyssiske militærmakten og nazistene, var det nihilismen, en situasjon blottet for håp, som var Blochs største fiende.

³⁶⁷ GA 15, s. 176.

³⁶⁸ GA 4, s. 232.

Musikk og håp

Utgangspunktet for avhandlingen var å undersøke forholdet mellom musikk og håp i Blochs filosofi. Det er nå på tide å samle noen av trådene, og se nærmere på dette forholdet.

Vi har sett hvordan håpet er grunnleggende for Blochs filosofi, som drivkraft i den mangelsituasjonen mennesket opplever, og i ønsket om å overskride den. Hans utlegninger fokuserer på det subjektive håpet, men forutsetter at dette har et objektivt korrelat, hvor den foregripende bevisstheten produserer ennå-ikke-bevisst kunnskap. Han skiller mellom oppfylte- og forventningsaffekter, hvor de sistnevntes objekter fortsatt ligger i framtida. Håpet er den mest militante forventningsaffekten, som motiverer de som står i front av utviklingen, og arbeider for å oppfylle lengselen etter å komme hjem.³⁶⁹

Denne militante optimismen er fullstendig klar over at prosessen ikke bare inneholder muligheten for suksess, men også fiasko. Nærværet av objektivt håp garanterer på ingen måte realiseringen av de mulighetene som ligger der, men håpet er den beste sjansen vi har, og vi må derfor sette vår lit til det for å oppfylle drømmen om en virkelig humanisme. ”Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen”.³⁷⁰ Håpets styrke ligger i at det kan korrigere seg selv, og ut fra skuffelser bli et *docta spes* – et håp forstått dialektisk med basis i reelle muligheter.³⁷¹

Den utopiske hermeneutikken Bloch utviklet i sin tidlige filosofi, framstår i hans senere verker som en dialektisk-materialistisk håpshermeneutikk i hans åpne system. Her innrømmer han det sosiale aspektet en rolle, og at den utopiske funksjonen er blandet med ideologi. Imidlertid finnes, spesielt i kunsten, et kulturelt eller ideologisk overskudd som overskrider den undertrykkende situasjonen. Dermed beveger håpet seg inn på estetikkens område.

Kort sagt kan vi si at Blochs oppfatning var at store kunstverk inneholder sterke menneskelige håp og lengsler, og derfor står i spissen for utopiske uttrykk. Spesielt gjennom geniet, som står ved fronten av utviklinga, får kunstverket en foregripende karakter, uttrykt gjennom Blochs begrep *Vor-Schein*. Kunst kan altså presentere forestillinger av det som ennå ikke har blitt til. Selv om Blochs stadig økende materialistiske og marxistiske fokus endret mye i hans tilnærming til kulturelle uttrykk, forble denne grunnleggende forestillingen basis for hans filosofi.

³⁶⁹ GA 5, s. 126-128.

³⁷⁰ Ibid., s. 1.

³⁷¹ Ibid., s. 8.

På toppen av alle kulturelle uttrykk sto musikken. Bloch utarbeidet aldri et hierarki blant kunstene, men ut fra hans skrifter, ikke minst *Geist der Utopie*, er det klart at han satte musikken øverst. Grunnen til dette var, som vi har sett, sammensatt, men en sentral årsak var musikkens manglende tilknytning til noe konkret. Fordi musikken ikke er bundet av materien og språket, kan den uttrykke det andre kunstneriske uttrykk, og til og med filosofien, ikke makter. Musikken er derfor i sitt vesen en ekspresjonistisk kunst. Som vi har sett var dette en tanke som var utbredt i første del av forrige århundre.

Vi har nevnt at Schopenhauer hadde stor innflytelse på Blochs filosofi gjennom sine tanker om musikken som direktelinje til viljen og dens filosofiske kraft. Men Schopenhauer hadde i følge Bloch mislykkes i å ta tak i de foregripende og utopiske elementene i musikken. Tanken om den utopiske kraften i musikken måtte Bloch derfor hente fra et annet sted, nærmere bestemt fra Schopenhauers eldre samtidige, Jean Paul.

I *Geist der Utopi* hadde Bloch ennå ikke noe begrep om konkret utopi, men tankene om musikkens utopiske kraft skinner gjennom i dette sitatet fra Jean Paul i utgaven fra 1923:

Warum vergißt man darüber, daß die Musik freudige und traurige Empfindungen verdoppelt, ja sogar selber erzeugt, daß sie allmächtiger und gewaltsamer als jede Kunst uns zwischen Freude und Schmerz ohne Übergänge in Augenblicken hin und her stürzt – ich sage, warum vergißt man eine höhere Eigentümlichkeit von ihr: ihre Kraft des Heimwehs, nicht ein Heimweh nach einem alten verlassenen Land, sondern nach einem unbetretenen, nicht nach einer Vergangenheit, sondern nach einer Zukunft?³⁷²

Likheten med *Das Prinzip Hoffnungs* avslutning er slående. Nå avslutter den setningen riktignok en bok om håp, ikke om utopiens ånd i musikken, men den illustrerer allikevel hvor tidlig hjemlengselen dukket opp som en faktor i Blochs filosofi. Denne hjemlengselen fant han altså også uttrykt hos Jean Paul, som bevis på musikkens utopiske funksjon.

Både fortida, samtida og framtida, det bevisste og ennå-ikke-bevisste klinger i musikken. Tonematerialet inneholder det femte element – menneskene:

Die Weltwurzel, die in Musik weitertreibt, ist letzthin doch die Menschwurzel eines ihr adäquaten Weltseins, die durchaus utopisch-tendierende, nicht archaisch fixierte. Und das schaffende Dunkel, worin sie noch steht, ist nicht die Finsternis des Schopenhauerschen Willens, sondern das durch alles hindurchtreibende, in der Welt selber verborgene Inkognito des Jetzt. *Musik in ihrer unübertrefflichen Existenznähe ist das am nächsten verwandte und das öffentlichste Organ dieses Inkognito*, als des quellenden Existere, das in konzentrischen Præludien sich hier zu lichten sucht.³⁷³

³⁷² GA 3, s. 199-200. Blochs anførselstegn.

³⁷³ GA 5, s. 1278.

Slik fører filosofien musikken inn i mennesket, og opplyser den ut fra mennesket.

At "das Wunsch- und Willenswesen"³⁷⁴ Beethoven er sentrum i en slik musikkfilosofi er ikke rart, og i sentrum av Beethovens komposisjoner står *Fidelio*. Jan Robert Bloch forteller hvor viktig denne operaen var for faren:

Florestan, Bloch's matador of the upright gait, sings: "Words of truth I bravely uttered, and these chains are my reward." Whoever knows Bloch knows the meaning of the trumpet signal for him. Everything was in it. Nothing moved him more. Florestan's "To freedom, to freedom in heaven above," Leonora's answer to "O, my Leonora, what have you endured for me?": "Nothing, nothing, my Florestan!" brought tears to his eyes, made his voice catch. At that moment, the libretto and score were the presemblance (*Vorschein*) of the highest moment, were themselves Augustine's "dies septimus nos ipse erimus."³⁷⁵

Trompetsignalet i *Fidelio* er en arketype av høyeste utopiske rang, som forkynner den kommende redningen. Ministerens (som symboliserer Messias) ankomst legemliggjør "den Archetypus der rächend-erlösenden Apokalypse".³⁷⁶ Hos Beethoven blir all musikk til Prometheus-overtyre, og alle grenseoverskridere hører til hans verden.³⁷⁷ I følge Bloch har musikken hans "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"³⁷⁸. Beethovens musikk er kiliastisk, og om *Fidelio* skrev Bloch:

Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als bloße Hoffnung. Sie leuchtet als reines Menschenwerk, als eines, das in der ganzen von Menschen unabhängigen Umwelt Beethovens noch nicht vorkam. So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache und der *Ruf-Aura um getroffene Intensität, erlangte Wir-Welt*, sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.³⁷⁹

Hans Mayer har trukket det så langt som å hevde at uten Beethovens *Fidelio* ville Blochs håpsprinsipp vært utenkelig.³⁸⁰ Det hadde i hvert fall manglet et konkret eksempel. I *Das Prinzip Hoffnung* ga Bloch en utførlig begrunnelse av det utopiske elementet i *Fidelio*. Her satte han *Fidelio* opp mot Brahms' *Ein Deutsches Requiem*, som begge er "musikalische

³⁷⁴ Ibid., s. 977

³⁷⁵ Jan Robert Bloch: "How can we understand the bends in the upright gait?" i: *New German Critique*, nr. 45 (1988), s. 23-24.

³⁷⁶ GA 5, s. 186.

³⁷⁷ Ibid., s. 1242. Bloch bruker i denne sammenhengen Lucifer og Prometheus i samme betydning, som lysbringere for menneskeheten. I tillegg er det en referanse til et tidlig verk av Beethoven.

³⁷⁸ Ibid., s. 977.

³⁷⁹ Ibid., s. 1296-1297.

³⁸⁰ Hans Mayer: *Versuche über die Oper* (Suhrkamp, Frankfurt 1981), s. 72.

Einweihungen in die Wahrheit der Utopie”, og minnet oss om requiemets ord: ”Denn wir haben hier keine bleibende statt, aber die zukünftige suchen wir”.³⁸¹

For Bloch var *Fidelio*, som vi har sett, en utopi som står opp mot den mest avgjorte ikke-utopi: døden. Spesielt Leonore-overtyren, som ”[...] in Wirklichkeit eine utopische Erinnerung ist, eine Legende der erfüllten Hoffnung, konzentrisch um das Trompetensignal”.³⁸² Naturligvis kan utopien aldri avskaffe døden, men håpsprinsippet kan bli sterkt nok til å gjendrive den menneskelige følelsen av meningsløshet. Det oppfylte øyeblikket var et argument i Blochs kamp mot nihilismen. Pizarro er alltid den dødelige motutopien som Florestan, Leonore og trompetsignalet står mot:

Trägt die Musikgestalt Pizarro nicht alle Züge des Pharaos, Herodes, Geßler, des Winterdämons, ja des gnostischen Satans selber, der den Menschen in den Weltkerker brachte und darin festhält? Wie nirgend sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als bloße Hoffnung. Sie leuchtet als reines Menschenwerk. Als eines, das in der ganzen von Menschen unabhängigen Umwelt Beethovens noch nicht vorkam. So steht Musik insgesamt am den Grenzen der Menschheit [...].³⁸³

Det eneste som kan formidle håpsprinsippet renhet er absolutt musikk, i dette tilfellet Leonore III-overtyren. Ut fra det vi har sett, er det klart at Bloch mener håpet ligger i Beethovens musikk, ikke i librettoen han synes å mene mangler verdi. At Beethoven selv gikk god for librettoen, og faktisk valgte den ut på bekostning av andre, ser ikke ut til å ha hatt betydning for Blochs resonnement.

Fidelio skiller seg fra alle andre kostymeteatre, fra alle verker på operarepertoiret, noe som ble tydelig for Bloch da han satte de enkelte delene av verket i forhold til hverandre. Verket går fra den lille til den store verden, fra idyllen til herskapssatire, til dødsmusikk, til dityrambe. Stor og liten verden viklet inn i hverandre finner vi igjen hos både Shakespeare, i *Faust* og i *Tryllefløyten*. Den lille verden med fangevokteren, portneren og lignende hører til verkets struktur på samme måte som Papagenos verden i *Tryllefløyten*, men mens Mozart og Schikaneder lot de bestå ved siden av hverandre, arbeidet Goethe i *Faust* og Beethoven i *Fidelio* med en kronologisk følge.

Håpet er nødvendig for alle små verdener. Bloch viser i sin analyse av *Fidelio* hvor sterkt håpsprinsippet utfolder seg i fangevokterens lille verden:

³⁸¹ GA 5, s. 1293.

³⁸² Ibid., s. 1296.

³⁸³ Ibid., s. 1296-1297.

Alles ist auf Zukunft gestellt, "dann ruhn wir von Beschwerden", jeder Ton ist stellvertretend. "Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?" fragt Rocco Leonore; und nun zieht sich die Szene zusammen, vier Stimmen bauen pures Innen auf [...] Marzeline singt es für Leonore, die Hoffnung erhellt das Ziel, in großer Gefahr.³⁸⁴

Opp gjennom historien har det vært flere forsøk på å "redde" *Fidelio* fra trivialitetens trussel. Bloch hadde et annet fokus. Som forsvarer av eventyrenes og kriminallitteraturens utopiske kraft, og et menneske som hele livet nektet å gi opp barndommens drømmer, hadde kolportasjen for ham et viktig utopisk innhold, og han framhevet alltid kolportasjeaktige elementer hos de store kunstnerne, for eksempel Wagner.³⁸⁵ Også i *Fidelio* finnes det tallrike kolportasje-elementer som forutsetter et folkelig, troende publikum. Leonores forvandling til *Fidelio*, Marzellines triste kjærlighet, Jaquinos sjalusi, Florestans sult og det forløsende trompetsignalet er alle eksempler på dette.

Florestan er kanskje den oppreiste ganges matador, men Leonore ble for Bloch selve menneskeliggjøringen av håpsprinsippet når hun synger:

Komm, Hoffnung, laß den letzten Stern
der Müden nicht erbleichen!
Erhelle mein Ziel,
sei's noch so fern,
die Liebe wird's erreichen.³⁸⁶

Dermed kan vi snu hele utgangspunktet for denne avhandlingen på hodet, og hevde at det ikke var håpet som var konstitutivt for Blochs musikkfilosofi, men derimot musikken, eksemplifisert gjennom Beethovens *Fidelio*, som la grunnlaget for hele Blochs håpsfilosofi.

³⁸⁴ Ibid., s. 1295.

³⁸⁵ "Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage" i: GA 4, s. 372-381.

³⁸⁶ Fra librettoen til Beethovens *Fidelio*, EMI Classics 2002, s. 85.

LITTERATURLISTE

Tekster av Bloch:

Gesamtausgabe (GA), Suhrkamp, Frankfurt:

Bd. 1: *Spuren*, 1969

Bd. 2: *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, 1969

Bd. 3: *Geist der Utopie. Zweite Fassung*, 1964

Bd. 4: *Erbschaft dieser Zeit*, 1962

Bd. 5: *Das Prinzip Hoffnung*, 1959

Bd. 6: *Naturrecht und menschliche Würde*, 1961

Bd. 7: *Das Materialismusproblem, seine Geschichte und Substanz*, 1972

Bd. 8: *Subjekt - Objekt. Erläuterungen zu Hegel*, 1962

Bd. 9: *Literarische Aufsätze*, 1965

Bd. 10: *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, 1969

Bd. 11: *Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz*, 1970

Bd. 12: *Zwischenwelten in der Philosophiegeschichte*, 1977

Bd. 13: *Tübinger Einleitung in die Philosophie*, 1970

Bd. 14: *Atheismus im Christentum*, 1968

Bd. 15: *Experimentum Mundi*, 1975

Bd. 16: *Geist der Utopie, erste Fassung*, 1971

Ergänzungsband: *Tendenz. Latenz. Utopie*, 1978

- A philosophy of the future*, oversatt av John Cumming, Herder and Herder, New York 1970
- Essays on the philosophy of music*, oversatt av Peter Palmer, Cambridge university press, Cambridge 1985
- På spor av virkeligheten*, oversatt av Trond Berg Eriksen, Gyldendal, Oslo 1972
- Spor*, oversatt av Henning Goldbæk, Henning Vangsgaard og Herbert Zeichner, Tiderne Skifter, København 1985
- The principle of hope*, oversatt av Neville Plaice, Stephen Plaice, and Paul Knight, MIT press, Cambridge 1986
- The spirit of utopia*, oversatt av Anthony A. Nassar, Stanford university press, Stanford 2000
- The utopian function of art and literature*, oversatt av Jack Zipes og Frank Mecklenburg, MIT press, Cambridge 1988

Annen litteratur:

- Adorno, Theodor W.: "Ernst Blochs *Spuren*" i: *Noten zur Literatur* bd. 2, Suhrkamp, Frankfurt 1970, s. 131-151
- _____. "Grosse Blochmusik" i: *Neue Deutsche Hefte*, nr. 69, (april 1960), s. 14-26
- _____. "Henkel, Krug und frühe Erfahrung", i: Unseld, Siegfried (red.): *Ernst Bloch zu ehren*, s. 9-20
- _____. *Minima Moralia*, Suhrkamp, Frankfurt 1969
- _____. *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt 1966
- _____. *Philosophie der neuen Musik, Gesammelte Schriften* bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt 1975
- _____. *Theodor W. Adorno. Walter Benjamin. Briefwechsel 1928-1940, Theodor W. Adorno. Briefe und Briefwechsel* bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt 1994
- _____. "Versuch über Wagner" i: *Die musikalische Monografien, Gesammelte Schriften* bd. 13, s. 7-148
- _____. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften* bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt 1970
- Andersen, Jørn Erslev m.fl. (red.): *Ernst Bloch. En introduktion*, Modtryk, Århus 1982
- Arvon, Henri: *Marxist esthetics*, Cornell university press, London 1973

- Bartonek, Leo og Svensson, Bo: "Utopins samtid – samtidens utopi: Ernst Blochs kritik av det utopiska", i: *Radix* nr. 3-4 (1978), s. 112-141
- Beethoven, Ludwig van: *Fidelio*, EMI classics 2002
- Benestad, Finn: *Musikk og tanke*, Aschehoug, Oslo 1976
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp, Frankfurt 1975
- _____. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp, Frankfurt 1978
- Berghahn, Klaus Ludwig: "'L'art pour l'espoir'. Literatur als ästhetische Utopie" i: Arnold, Heinz Ludwig (red.): *Text+Kritik Sonderband* (1982), s. 5-20
- Bloch, Jan Robert: "How can we understand the bends in the upright gait?", i: *New German Critique*, nr. 45 (høst 1988), s. 9-39
- Brown, Judith: "Ernst Bloch and the utopian imagination", www.arts.monash.edu.au/eras/edition_5/brownarticle.htm
- Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel Verlag, Frankfurt 1974
- Congdon, Lee: *The young Lukács*, University of North Carolina press, 1983
- Curjel, Hans: *Experiment Krolloper 1927-1931*, Prestel-Verlag, München 1975
- Cöster, Henry: *Menniska – hopp – befrielse. En systematisk studie i Ernst Blochs spekulativa marxism med speciell hänsyn till hans kristendomstolkning*, Cöster och Ohlson, Lund 1975
- Dahlhaus, Carl: "Der Ketzer. Marginalien zu den Schriften Ernst Blochs" i: *Stuttgarter Zeitung* (5. jan. 1963)
- _____. "Ernst Blochs Philosophie der Musik Wagners", i: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber, Laaber 1988, s. 483-494
- Einstein, Alfred: *Musikkens historie*, oversatt av Pauline Hall, Gyldendal, Oslo 1962
- Eriksen, Trond Berg: "Ernst Bloch – homo viator", i: *Egne veier*, Universitetsforlaget, Oslo 1997, s. 301-325
- Ernst Blochs Wirkung. Ein Arbeitsbuch zum 90. Geburtstag*, Suhrkamp, Frankfurt 1975
- Fitzgerald, William: "The questionability of music", i: *Representations*, nr. 46 (våren 1994), s. 121-147
- Flinn, Caryl: *Strains of utopia. Gender, nostalgia and Hollywood film music*, Princeton university press, Princeton 1992

- Flores, John: *Poetry in East Germany. Adjustments, visions and provocations 1945-1970*, Yale university press, New Haven 1971
- Freud, Sigmund: *Traumdeutung, Studienausgabe* bd. II, S. Fischer, Frankfurt 1989
- _____. ”Der Dichter und das Phantasieren”, i: *Bildende Kunst und Literatur, Studienausgabe* bd. X, S. Fischer, Frankfurt 1989, s. 169-180
- Fubini, Enrico: *The history of music aesthetics*, oversatt av Michael Hatwell, Macmillan, Basingstoke 1991
- Gay, Peter: *Weimar culture. The outsider as insider*, Penguin books, London 1992
- Gekle, Hanna (red.): *Abschied von der Utopie? Vorträge*, Suhrkamp, Frankfurt 1980
- _____. ”The wish and the phenomenology of the wish in *The principle of hope*” i: *New German Critique*, nr. 45 (høst 1988), s. 55-80
- Geoghegan, Vincent: *Ernst Bloch*, Routledge, New York 1995
- Geschichtliche Grundbegriffe*, bd. 6, Klett-Cotta, Stuttgart 1990
- Gramer, Wolfgang: *Musik und verstehen*, Mathias Grünewald Verlag, Mainz 1976
- Gunnarson, Gunnar: *Dikten och demonerna*, Bo Caverfors, Stockholm 1969
- _____. *De stora utopisterna*, bd. 1 og 2, Tidens forlag, Stockholm 1973
- Habermas, Jürgen: ”Zwischen Philosophie und Wissenschaft. Marxismus als Kritik”, i: *Theorie und Praxis*, Luchterhand, Neuwied 1963, s. 162-215
- Halm, August: *Von Zwei Kulturen der Musik*, Georg Müller, München 1920
- Hanslick, Eduard: *Vom musikalisch-schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 19. opplag, Breitkopf & Hartel, Wiesbaden 1978
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik, Werke in 20 Bänden*, bd. 13, Suhrkamp, Frankfurt 1975
- Heyworth, Peter: *Otto Klemperer. His life and times*, Cambridge university press, Cambridge 1983
- Holz, Hans Heinz: *Logos spermatikos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt*, Luchterhand, Darmstadt 1975
- Horster, Detlef: *Utopi och materialism. En introduktion till Ernst Blochs filosofi*, oversatt av Joachim Retzlaff, Röda bokförlaget, Gøteborg 1981

- Hudson, Wayne: *The marxist philosophy of Ernst Bloch*, Macmillan, London 1982
- Jameson, Fredric: "Ernst Bloch and the future" I: *Marxism and form*, Princeton university press, Princeton 1971, s. 116-159
- _____. "Reification and utopia in mass culture", i: *Social Text*, nr. 1 (vinter 1979), s. 130-148
- Jones, John Miller: *Assembling (post)modernism. The utopian philosophy of Ernst Bloch*, Peter Lang, New York 1995
- Jung, Werner: "The early aesthetic theories of Bloch and Lukács", i: *New German Critique*, nr. 45 (høst 1988), s. 41-54
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, Felix Meiner, Hamburg 1998
- Kellner, Douglas og O'Hara, Harry: "Utopia and marxism in Ernst Bloch", i: *New German Critique*, nr. 9 (høst 1976), s. 11-34
- Kerkhoff, Manfred: "Die Rettung des Nicht-Identischen. Zur Philosophie Theodor. W. Adornos" i: *Philosophische Rundschau*, 21/1-2 (1975), s. 56-74
- Kirchner, Verena: *Im Bann der Utopie*, Universtiätsverlag C. Winter, Heidelberg 2002
- Kjerschow, Peder Christian: *Før språket. Musikkfilosofiske essays*, Vidarforlaget, Oslo 2000
- Klos, Michael: "Ernst Bloch og utopien", i: *Arr – idéhistorisk tidsskrift*, nr. 4 (1992), s. 65-77
- Kneif, Tibor: "Ernst Bloch und der musikalische Expressionismus" i: Unseld, Siegfried (red.): *Ernst Bloch zu ehren*, s. 277-326
- Kohler, Ralf-Alexander: "(Simon) Ernst Bloch", i: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyclopädie der Musik*, Personteil bd. 3, Bärenreiter, Kassel 2000, s. 99-102
- "Konkret utopi – spekulativ materialisme. Ernst Bloch intervjuet av Kontrast" i: *Kontrast. Tidsskrift for politikk, kultur, kritikk*, nr. 8 (1972), s. 60-74
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Max Hesse, Berlin 1922
- Landmann, Michael: "Talking with Ernst Bloch. Korčula 1968" i: *Telos*, nr. 25 (høst 1975), s. 165-185
- Levitas, Ruth: *The concept of Utopia*, Philip Allen, New York 1990
- Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, Limes, Wiesbaden 1955

- Löwenthal, Leo: *An unmastered past*, University of California press, London 1987
- Löwy, Michael: "Interview with Ernst Bloch", i: *New German Critique*, nr. 9 (høst 1976), s. 36-45
- _____. "Jewish messianism and libertarian utopia in Central Europe (1900-1933)", i: *New German Critique*, nr. 20 (vår-sommer 1980), s. 105-115
- _____. *Redemption and utopia*, Stanford university press, Stanford 1992
- Manuel, Frank og Manuel, Fritzie: *Utopian thought in the Western world*, Blackwell, Oxford 1979
- Markun, Silvia: *Ernst Bloch. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1977
- Marx, Karl: "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung" i: *Ausgewählte Schriften*, Kindler, München 1962, s. 65-82
- Matz, Wolfgang: *Musica Humana. Versuch über Ernst Blochs Philosophie der Musik*, Peter Lang, Frankfurt 1988
- Mayer, Hans: "Musik als Luft von anderen Planeten. Ernst Blochs 'Philosophie der Musik' und Ferruccio Busonis 'Neue Ästhetik der Tonkunst'", i: Schmidt, Burghart: *Materialien zu Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung"*, s. 464-472
- _____. *Richard Wagner. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1959
- _____. *Versuche über die Oper*, Suhrkamp, Frankfurt 1981
- Münster, Arno (red.): *Tagträume von aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt 1977
- _____. *Utopie, Messianismus und Apokalypse im Frühwerk von Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt 1982
- Münster, Arno, Löwy, Michael og Tertulian, Nicolas (red.): *Verdinglichung und Utopie. Ernst Bloch und Georg Lukács zum 100. Geburtstag*, Sendler, Frankfurt 1987
- Negt, Oscar: "Ernst Bloch. The german philosopher of the october revolution" i: *New German Critique*, nr. 4 (vinter 1975), s. 3-16
- New Grove dictionary of music and musicians*, 29 bd., Macmillan, London 2001
- Nida-Rümelin, Julian og Betzler, Monica (red.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Alfred Kröner, Stuttgart 1998

- Nielsen, Poul: *Musik og materialisme*, Borgen, København 1978
- Norris, Christopher: "Utopian deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man and the politics of music" i: *Deconstruction and the interest of theory*, University of Oklahoma press, Norman 1989, s. 29-58
- Paddison, Max: *Adorno's aesthetics of music*, Cambridge university press, Cambridge 1993
- Paetzold, Heinz: *Neomarxistische Ästhetik*, bd. 1 og 2, Schwann, Düsseldorf 1974
- Petrak, Albert M.: "Ferruccio Busoni. His life and times",
www.rprf.org/PDF/Busoni_Bio.pdf
- Pickar, Gertrud Bauer og Webb, Karl Eugene (red.): *Expressionism reconsidered*, Wilhelm Fink Verlag, München 1979
- Rabinbach, Anson: "Between enlightenment and apocalypse: Benjamin, Bloch and modern German jewish messianism" i: *New German Critique*, nr. 34 (vinter 1985), s. 78-124
- Schirokauer, Arno: "Expressionismus der Lyrik" i: *Germanistische Studien*, Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg 1957, s. 19-117
- Schmidt, Burghart: *Ernst Bloch*, Metzger, Stuttgart 1985
- _____ (red.): *Materialien zu Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung"*, Suhrkamp, Frankfurt 1978
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, F.A. Brodhaus, Leipzig 1859
- Schulz, Walter: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Neske, Pfullingen 1985
- Schölzel, Arnold: "Ernst Bloch", i: *Utopie – kreativ Heft* nr. 15, (november 1991), s. 53-58
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre* 7. utg, Universal Edition, Wien 1966
- Schoenke, Wolfgang: *Musik und Utopie. Ein Beitrag zur Systematisierung*, Dr. R. Kramer, Hamburg 1990
- Skyllstad, Kjell: "Wertungskriterien zeitnaher Sinfonik im Schrifttum von Ernst Bloch und Georg Lukács (Ernst Bloch in memoriam)", i: *Studia Musicologica Norvegica*, nr 5. (1979), s. 49-65
- Solomon, Maynard: "Marx and Bloch. Reflections on Utopia and art", i: *Telos*, nr. 13 (høst 1972), s. 68-85
- _____. *Marxism and art*, Alfred A. Knopf, New York 1973
- Stadler, Klaus (red.): *Lust an der Musik. Ein Lesebuch*, Piper, München 1989

- Susman, Margarete: "Geist der Utopie" i: Unseld, Siegfried (red.): *Ernst Bloch zu ehren*, s. 383-394
- Traub, Rainer og Wieser, Harald (red.): *Gespräche mit Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt 1975
- Tüns, Gerhard: "Musik und Utopie bei Ernst Bloch. Inaugural dissertation", Universitetet i Berlin 1981
- Über Ernst Bloch*, Suhrkamp, Frankfurt 1968
- Ueding, Gert (red.): *Literatur ist Utopie*, Suhrkamp, Frankfurt 1978
- _____. "Schein und Vor-Schein in der Kunst. Zur Ästhetik Ernst Blochs", i: *Neue deutsche Hefte* nr. 121 (1969), s. 109-129
- _____. (red.): *Ästhetik des Vor-Scheins*, bd. 1 og 2, Suhrkamp, Frankfurt 1974
- Unseld, Siegfried (red.): *Ernst Bloch zu ehren. Beiträge zu seinem Werk*, Suhrkamp, Frankfurt 1965
- Weissberg, Liliane: "Utopian visions: Bloch, Lukács, Pontoppidan", i: *The German Quarterly*, (våren 1994), s. 197-210
- Werenskiold, Marit: "Ekspresjonisme-begrepets opprinnelse og forvandling", doktoravhandling, Universitetet i Oslo 1981
- Werkmeister, O.K.: *Ende der Ästhetik*, S. Fischer, Frankfurt 1971
- Widmer, Peter: "S ist noch nicht P" i: Burghart Schmidt (red.): *Materialien zu Ernst Blochs "Prinzip Hoffnung"*, s. 339-350
- Wiegman, Hermann: *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik*, J.B. Metzler, Stuttgart 1980
- Wolin, Richard: "Utopia, mimesis, and reconciliation: A redemptive critique of Adorno's *Aesthetic Theory*", i: *Representations* nr. 32, (høst 1990), s. 33-49
- Wörner, Karl Heinz: *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, H. Bouvier, Bonn 1970
- Zabel, Gary: "Ernst Bloch and the utopian dimension in music" i: *Musical Times*, nr. 131 (februar 1990), s. 82-84
- Zipes, Jack: "Ernst Bloch and the obscenity of hope. Introduction to the special section on Ernst Bloch" i: *New German Critique*, nr. 45 (høst 1988), s. 3-8

Zudeick, Peter: *Djävulens bakdel. Ernst Blochs liv och verk*, översatt av Per Carleheden, Daidalos, Göteborg 1989

Zwerens, Gerhard: "Ernst Bloch als Nietzscheaner oder die Lust am erektiven Denken", i: *Utopi – kreativ Heft* nr. 15, (november 1991) s. 79-87

Sammendrag

I 1918 ga den tyske filosofen Ernst Bloch ut sitt første store verk: *Geist der Utopie*. Kapitlet ”Philosophie der Musik” utgjør om lag en tredel av dette verket. Hvilken rolle har musikken i ei bok om utopiens ånd? Hvilket forhold er det mellom musikk og utopi i resten av Blochs forfatterskap?

Disse spørsmålene er utgangspunktet for denne idéhistoriske avhandlingen om Blochs musikkfilosofi. Ved å se hans musikkfilosofi i lys av hans øvrige filosofiske produksjon, og sette det inn i en historisk sammenheng, håper jeg å kunne belyse dette.

Hele Blochs forfatterskap dreier seg rundt en utopifilosofi, hvor målet er at mennesket skal komme seg ut av den mangelsituasjonen det oppfatter å være i, og nå en tilstand hvor det blir fullt ut menneske, hvor det føler det har kommet hjem. Drivkraften i denne prosessen, og dermed grunnlaget for utopifilosofien, er Blochs prinsipp håp.

Denne avhandlingen er et forsøk på å vise at håpet også er konstitutivt for hans musikkfilosofi. Blochs oppfatning var at store kunstverk inneholder spesielt sterke menneskelige håp og lengsler, og derfor står i spissen for utopiske uttrykk. Øverst blant kunststartene står musikken. Det er særlig geniet, som står ved fronten av utviklinga, som gir kunstverkene den foregripende karakteren Bloch mener de har. Kunst kan altså presentere forestillinger av det som ennå ikke har blitt til, men som ligger i materien som et uforløst potensial. Selv om Blochs stadig økende materialistiske og marxistiske fokus endret mye i hans tilnærming til kulturelle uttrykk, forble denne grunnleggende forestillingen basis for hans filosofi.

Til tross for at Blochs tanker om kunst og musikk gjennomsyrrer store deler av forfatterskapet, har forskningen på hans musikkfilosofi vært marginal, og utenfor Tyskland nærmest ikke-eksisterende. Dette står for meg som en stor svakhet ved Bloch-resepsjonen, i det jeg ser hans musikkfilosofi som en inngangsport til forståelse av grunnlaget for hele hans filosofi, samtidig som hans estetikk blir lettere forståelig når man ser den i lys av hans øvrige filosofi. Avhandlingen starter derfor med en gjennomgang av Blochs generelle filosofi, med hovedvekt på utopifilosofien. Deretter kan det estetiske bestemmes, før jeg går inn på selve temaet for avhandlingen – musikkfilosofien.