

Reinke Schwinning

## **Vom Abwaschmädchen zur Seeräuberkapitänin. Musik als Mittel politisch-ideologischer Vermittlung in der Musikphilosophie Ernst Blochs**

*Abstract:* Music is often used in various educational contexts. Especially in the (often inglorious) history of imparting political and ideological subject matters, the effectiveness of this usage is undisputed. In his music philosophy, established in his early magnum opus *Geist der Utopie*, Ernst Bloch explores the question of what causes the special effect music has on recipients. According to his epistemology, music provides listeners with a unique way of self-encounter and utopian visions of possible futures, thanks to its expressiveness and immediacy. Bloch's theory, which tries to explain the educational effectiveness of music, is put to the test by himself: In his writings on Bertolt Brecht's and Kurt Weill's *Threepenny Opera*, he examines the postulated ability of its musical rendering to convey Marxist-revolutionary ideas.

*Kurzfassung:* In Erziehung, Bildung und anderen Lehr-Lern-Kontexten wird häufig Musik eingesetzt. Gerade in der (oft unrühmlichen) Geschichte der Vermittlung politisch-ideologischen Gehalts ist die Wirksamkeit dieses Einsatzes wohl unbestritten. Ernst Bloch geht in seiner Musikphilosophie, die er in seinem frühen Hauptwerk *Geist der Utopie* etabliert, der Frage nach, worin die besondere Wirkung von Musik auf Rezipierende begründet ist. Er formuliert eine Erkenntnistheorie, gemäß der Musik dank ihrer Ausdruckskraft und Unmittelbarkeit den Menschen einzigartige Selbstbegegnung sowie Ahnung von utopischen Zukunftsvisionen ermöglicht. Dieses Modell, das die pädagogische Wirksamkeit von Musik erklären sollte, stellte er auch auf die Probe: In seinen Schriften zu Bertolt Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* richtet er seine Aufmerksamkeit auf das von ihm vermutete Vermögen der Vertonung, marxistisch-revolutionäre Ideen zu vermitteln.

### **1. Unter klingendem Spiel: Musik, Erziehung, Bildung**

„Wo man singet, laß dich ruhig nieder,  
Ohne Furcht, was man im Lande glaubt;  
Wo man singet wird kein Mensch beraubt:  
Bösewichter haben keine Lieder.“ (Seume, 1810: 271)

Diese erste Strophe von Johann Gottfried Seumes Gedicht *Die Gesänge* von 1804 ist verkürzt geradezu sprichwörtlich geworden. Der Tenor der bis heute viel strapazierten „Weisheit“: Singen und Musizieren ist von solch unbezweifelbarer moralischer Reinheit, dass ein Einhergehen von Gesang und verwerflichem Handeln undenkbar ist. Dass Seumes über 20 Strophen umfassende Lobeshymne auf das Lied schon zu seiner Entstehungszeit nicht viel mit der Wirklichkeit gemein hatte, ist Gemeinplatz: Erst gute zehn Jahre zuvor war unter Gesängen von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit die Französische Revolution zu einem Blutbad eskaliert und im jungen neuen Jahrhundert massakrierten sich Soldaten der Revolutions- und Koalitionsarmeen mit klingendem Spiel, nicht ohne auch jenseits der „Felder der Ehre“ – mit Soldatenliedern auf den Lippen – zahlreiche Kriegsverbrechen zu verüben. Spätestens mit dem 20. Jahrhundert sollte in Anbetracht des beispiellosen Zivilisationsbruchs des Holocausts jeder Zweifel ausgeräumt sein: Wenn zu den Liedzeilen „Es zittern die morschen Knochen“ oder „Die Fahne hoch“ systematisch verfolgt, gefoltert und gemordet wurde, kann von moralischer Reinheit des Gesangs keine Rede mehr sein. Seumes gedichtete Beschwörung „Des Gesanges Seelenleitung bringet [...] / Mächtig vorwärts jeder Tugend Keim“ (a. a. O.: 274) entpuppt sich somit wohl eher als idealistischer Wunschtraum und „Mit dem Liede greift der Mann“ durchaus „zum Schwerte“, jedoch nicht nur, „Wenn es Freyheit gilt, und Fug, und Recht“ (a. a. O.: 273) zu erstreiten, sondern durchaus auch zu – gelinde gesagt – zweifelhaften Taten. Gesungen wurde und wird in allen Kulturen und Nationen, in allen Schichten, Ständen und Gruppierungen, zu allen Zeiten. Kurz: Gesang ist kein Alleinstellungsmerkmal „guter Menschen“.<sup>1</sup>

Dennoch streift Seume einen bemerkenswerten Zusammenhang:

„Mit Gesange weiht dem schönen Leben  
Jede Mutter ihren Liebling ein  
Trägt ihn lächelnd durch den Mayenhain,  
Ihm das schönste Wiegenlied zu geben.

Mit Gesängen eilet in dem Lenze  
Rasch der Knabe von des Meisters Hand,

---

<sup>1</sup> Ebenfalls mit Referenz zu Seume befasst sich Stefanie Stadler Elmer (2004) ausführlich mit Liedern als Hilfsmittel zu Erziehung und Indoktrination.

Und die Schwester flieht am Wiesenrand  
Mit Gesang dem Gaukler Blumenkränze.“ (Seume, 1810: 272)

Ohne in eine tiefere Interpretation des Gedichts einzusteigen, wird deutlich: Nicht nur die Tugend soll das Singen festigen, auch ist es wichtiger Bestandteil von Erziehung und Bildung. Sei es als beruhigendes Wiegenlied oder zur Beschleunigung von Ausbildung und Erwachsenwerden.

Dass Musik – oder genauer gesagt: Lieder – zu pädagogischen Zwecken genutzt werden, ist allerdings auch schon zu Seumes Lebzeiten nichts Neues. Der Musikforschung liegen Quellen pädagogischer Kinderlieder vor, die bis ins 13. Jahrhundert zurückreichen (vgl. Freitag, 2001: 76).<sup>2</sup> Für die darauffolgenden Jahrhunderte ist der Einsatz von Kinderliedern in zahlreichen Bereichen dokumentiert – von der religiösen oder humanistischen Erziehung bis hin zur ideologischen Festigung oder politischen Indoktrination (vgl. a. a. O.: 82–89; 94–96; 215–217; 232–237). Eine vergleichsweise junge Erscheinung sind Bestrebungen seit dem 20. Jahrhundert, Kinder und Jugendliche durch Lieder zu eigenständigem, emanzipiertem Denken anzuregen und sie in ihrer Persönlichkeitsentwicklung zu unterstützen. Beispielhaft seien hier die 1920er Jahre genannt, in denen etwa die Gedichte von Joachim Ringelnatz Vertonung fanden oder aber die Bewegung der Kinderliedermacher in der BRD der 1970er-Jahre, allen voran Frederik Vahle, dessen wohl bekannteste Schöpfung die selbstbewusst-emanzipierte „Anne Kaffeekanne“ ist.

Musik wurde und wird also wirkungsvoll zur Unterstützung verschiedenster Formen des Lernens (im weitesten Sinne) eingesetzt: Von Wiegenliedern in der Erziehung (im Sinne intentionaler Sozialisation) über Indoktrination durch ideologische Gesänge bis hin zu einem Beitrag zur Bildung (im Sinne von Enkulturation) durch emanzipatorische Lieder.<sup>3</sup>

An welcher Stelle betritt nun Ernst Bloch den Ring? Wie sich gezeigt hat, funktioniert Einflussnahme über Musik ausgezeichnet. Dies liegt an der besonderen Wirkung, die Musik auf Menschen hat: Wie jede Kunstform berührt sie Rezipierende auf eine ihr eigene Weise. Im Lied kommt darüber hinaus Text hinzu, sodass sich musikalische und semantische Aspekte miteinander verbinden.

Nichts Geringeres, als diese besondere Wirkung von Musik zu ergründen und zu erklären war Blochs Ziel in seinem frühen, expressionistischen Hauptwerk *Geist der Utopie*, das in der ersten Fassung 1918 erschien und in einer zweiten Fassung 1923<sup>4</sup> neu aufgelegt wurde. In seiner darin enthaltenen, etwa 150 Seiten umfassenden „Philosophie der Musik“ seziiert er aus einer psychologistisch-phänomenologischen Perspektive heraus methodisch das Verhältnis von Klang und Rezeption, von Musik und Sprache. Bloch kommt zu dem Schluss, dass die besondere Kraft der Musik in ihrem einzigartigen epistemischen Potenzial begründet liegt. Auf dieser Annahme baut letztlich seine gesamte frühe Philosophie der Utopie auf (vgl. Schwinning, 2019a: 319). So überrascht es nicht, dass er sich – etwa im Fall der Brecht-Weill'schen *Dreigroschenoper* – auch an konkreten Beispielen damit auseinandersetzt, wie Musik quasi pädagogisch nutzbar gemacht werden kann: Zur Vermittlung utopischer Ideen, zum ideologischen Einwirken auf das Publikum. Bloch entwirft mit seiner Musikphilosophie also nicht nur eine Theorie für Funktion und besondere Wirksamkeit von Einflussnahme durch Musik, er versucht auch, die Kohärenz seines Modells mit Beispielen zu belegen.

Diesen zwei Facetten widmet sich dieser Beitrag. Es soll dabei ausdrücklich nicht darum gehen, Blochs Ideen zu vertreten, sie an zeitgenössischen (musik-)philosophischen, psychologischen oder erziehungs-/bildungswissenschaftlichen Positionen zu messen und zu bewerten. Auch ist dies kein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der *Dreigroschenoper*, dies liegt im Kompetenzbereich der Brecht- und Weill-Forschenden. Vielmehr sollen hier Blochs Gedankengänge philologisch fundiert aufbereitet und verständlich zusammengefasst werden, um die ideengeschichtliche Distanz eines ganzen Jahrhunderts zu überbrücken und heutigen Lesenden eine eigene Interpretation zu erleichtern. Denn vor allem bei den stark expressionistisch geprägten und intertextuell dicht verwobenen frühen Schriften Blochs der 1910er- bis 1930er-Jahre gilt es, zwischen der literarischen Sprache und den teils dahinter verborgenen Argumentationen zu vermitteln – was nur durch präzises philologisches Arbeiten gelingen kann.

---

<sup>2</sup> Kinderliedforschung ist in der Musikwissenschaft unterrepräsentiert und wird hauptsächlich in der Germanistik betrieben. Erschwert wird die Arbeit durch den Mangel an historischen Musikalien: Die Herstellung von Notenabschriften oder -drucken war jahrhundertlang teuer und aufwändig – und damit „bedeutender“ Musik vorbehalten (vgl. Freitag, 2001: 71). Pädagogischen Kinderliedern steht die Sphäre der Lieder gegenüber, die Kinder selbst seit jeher singen, in einem Prozess kreativer Schöpfung, Tradition und stetiger Veränderung.

<sup>3</sup> Zur Bestimmung der erziehungs-/bildungswissenschaftlichen Begriffe wird an dieser Stelle auf die Zusammenfassung der entsprechenden (und für den Verfasser dieses Beitrags fachfremden) Diskurse von Wolfgang Nieke (2020) zurückgegriffen.

<sup>4</sup> Verwendet wird im Folgenden die zweite Fassung von 1923. Die erste Fassung wurde von Bloch selbst als „vorläufige Fixierung, als gedrucktes Konzept“ (Bloch, 1923: Titelei) bezeichnet, die Neuauflage der zweiten Fassung von 1964 ist durch ihre zahlreichen, nicht sicher datierbaren Änderungen als Quelle für die *frühe* Musikphilosophie Blochs nur bedingt geeignet (vgl. Schwinning, 2019a: 18).

## 2. Selbstbegegnung und Selbstportrait: Die epistemische Schlüsselrolle der Musik

Die besondere Wirkung von Musik erklärt Bloch mit der herausragenden Stellung, die sie in seiner Erkenntnistheorie und seiner gesamten Philosophie der Utopie einnimmt. In seiner grundlegenden Musikphilosophie in *Geist der Utopie* etabliert er Musik als zentrales Mittel menschlicher Expressivität einerseits, einzigartiger transzendentaler Erkenntnis andererseits.<sup>5</sup> Bloch attestiert ihr nicht weniger als das Vermögen zur „Artikulation dieses Grundgeheimnisses, dieser letzten Frage und unbegrifflichen, fremd vertrauten Lösung, unseres sich selbst in Existenz Verstehens“ (Bloch, 1923: 186)<sup>6</sup>. Durch Musik kann, so Bloch, der Mensch eine Ahnung von einer möglichen Zukunft erlangen, was ihn zu utopischem Denken ermächtigt.

Ungeachtet der expressionistischen, dichten Sprache von *Geist der Utopie* ist Blochs Grundlegung seiner Epistemologie und Ästhetik prinzipiell stringent. Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass sich die unmittelbare Gegenwart der Wahrnehmung entzieht – versucht man, den gegenwärtigen Augenblick mit dem Bewusstsein zu erfassen, ist er schon vergangen. In diesem „Dunkel des Gelebten Augenblicks“ (Bloch, 1923: 245) vermutet Bloch nicht nur den „eigentliche[n] Seinzustand, die eigentliche Realität und Logizität der Welt verborgen“ (a. a. O.: 244), sondern auch „das Kommende“ (a. a. O.: 243) und somit Ausblicke auf mögliche zukünftige Zustände der Welt. Dieses unergründliche Dunkel und die davon ausstrahlende Ahnung von einer (besseren) Zukunft ist der Keim des Bloch'schen Utopismus. Jegliche Annäherung an das Dunkel ist für Bloch mit dem entscheidenden Makel der Mittelbarkeit behaftet, das ein wirkliches Begreifen, die „letztmögliche Selbstbegegnung“ (a. a. O.: 5), verhindert.

Nur die Künste sind gemäß Bloch in geringerem Maße von diesem Makel betroffen: Die reflexive Unmittelbarkeit des Moments ästhetischer Wahrnehmung komme der Selbstbegegnung am nächsten. Unter den Künsten wiederum hebt Bloch die Musik als die einzige Kunstform heraus, der das Potenzial zum wahren Ergründen des Dunkels innewohne. Diese Sonderrolle begründet Bloch in der herausragenden Expressivität musikalischen Ausdrucks sowie der einzigartigen Unmittelbarkeit auditiver Wahrnehmung (vgl. Schwinning, 2019a: 101 f.). Ausgehend von dieser phänomenologisch-psychologistischen Position führt er vier Thesen zum „gebrauchten Ton“ (Bloch, 1923: 121) ins Feld, in denen er die überlegene Ausdruckskraft der Musik gegenüber Sprache und allen anderen menschlichen Ausdrucksformen postuliert und ihr das Vermögen zuschreibt, Wahrnehmungen genuin *wirklich* erscheinen zu lassen, sie zu „verwirklichen“ (vgl. Schwinning, 2019a: 267 f.). Darin sieht er nicht nur ein epistemisches Primat der Musik begründet, sondern auch ihr (wenngleich noch nicht voll ausgeschöpft) Potenzial, transzendente Inhalte wie Utopien zu verwirklichen und damit für die Rezipierenden real werden zu lassen (a. a. O.: 319). Sie ist damit in Blochs Epistemologie ein zentrales Werkzeug menschlicher Erkenntnis.

Mit diesen Eigenschaften wäre Musik ideal für Zwecke der Vermittlung, Erziehung, aber auch Indoktrination geeignet: Folgt man Bloch, sind es ihre Expressivität und Unmittelbarkeit, die uns für sie empfänglicher als für jede andere menschliche Ausdrucksform machen; ihr Vermögen zur Verwirklichung ließen sie auf diese Weise Gehalt vermitteln, der sich nicht einmal sprachlich fassen lässt. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Bloch selbst sich später, im *Prinzip Hoffnung*, auch mit dem Potenzial der „sittliche[n] Wirkung“ (Bloch, 1959: 1276) von Musik auseinandersetzt. Im Kapitel „Tonmalerei, nochmals Naturwerk, die Intensität und Moralität Musik“ greift Bloch die in früherer Philosophie verbreitete Annahme auf, dass Musik die Menschen bessern kann, hin zu einem „vorbildlichen Miteinander“ (ebd.). Die intertextuell dichte Passage wäre sicherlich einen eigenen Kommentar wert, sie soll aber hier nur in Kürze skizziert werden. Der Annahme moralitätsbildenden Potenzials der Musik widerspricht Bloch nicht und stellt fest, dass einige antike und frühchristliche Philosophen – namentlich Platon, Augustinus von Hippo sowie Pseudo-Justinus – bereits auf den starken Subjektbezug moralischer Musik hinweisen: „Item, der Tonbezug lenkt mit der sittlichen Wendung und Wirkung ganz auf menschliche Gründe (...)“ (a. a. O.: 1278). Gewissermaßen als Kronzeugen ruft er Beethoven auf, dessen Musik wie keine andere „durchdrungen von moralischer Leidenschaft“ (a. a. O.: 1278) sei. Dass Bloch die (wenn auch unzuverlässig) überlieferten<sup>7</sup> und durch die Anführungen implizierten Ideen Beethovens gefallen, leuchtet ein – leitet doch

<sup>5</sup> Für überblickshafte Zusammenfassungen von Ästhetik und Musikphilosophie in *Geist der Utopie* siehe: Korstvedt, B. (2010). Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy. Cambridge u. a.: Cambridge University Press; Czajka-Cunico, A. (2000). „Wann lebt man eigentlich?“. Die Suche nach der „zweiten“ Wahrheit und die ästhetische Erfahrung (Musik und Poesie) in Ernst Blochs Geist der Utopie. In: Weigand, K. (Hrsg.), Bloch-Almanach 19 (= Periodicum des Ernst-Bloch-Archivs der Stadt Ludwigshafen am Rhein). Mössingen: Talheimer, 103–156; Vidal, F. (2012). Ästhetik. In: Dietschy, B. et al. (Hrsg.), Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. Berlin: De Gruyter, 13–38.

<sup>6</sup> Für einen ausführlichen philologischen Kommentar der entscheidenden Kapitel der „Philosophie der Musik“ in *Geist der Utopie* siehe Schwinning (2019a).

<sup>7</sup> Beide „Bekanntnisse“ (Bloch, 1959: 1278) Beethovens, die Bloch (ohne Quellenangabe) anführt, sind nur indirekt überliefert und stammen aus der Feder der Schriftstellerin Bettina von Arnim (geb. Brentano). Sie finden sich in zwei Briefen Arnims. Das erste Zitat stammt aus einem literarisch stark ausgeschmückten Schreiben an Fürst Hermann von Pückler-Muskau (entstanden zwischen 1832 und 1844, vgl. Henke, 2020: 251), in dem sie schildert, wie sie 1810 bei einem Aufenthalt in Wien Beethoven kennengelernt habe und ihm näher gekommen sei (Brentano, 1873: 91). Das zweite Zitat geht auf den von ihr 1835 veröffentlichten (größtenteils fiktiven) Briefwechsel mit Johann Wolfgang Goethe zurück, in dem sie ebenfalls in blumigen Worten

demgemäß auch Beethoven aus einem höheren Erkenntnisvermögen der Musik ihre Moralität ab. An dieser Stelle bringt Bloch seine eigene, in *Geist der Utopie* begründete Epistemologie des Dunkel des gelebten Augenblicks<sup>8</sup> ein, hier des „Inkognito“ (Bloch, 1959: 1278), und formuliert seine Kernthese zur Moralität der Musik:

„Musik in ihrer unübertrefflichen Existenznähe ist das am nächsten verwandte und das öffentlichste Organ dieses Inkognito, als des quellenden Existere, das in konzentrischen Praeludien sich hier zu lichten sucht. Und die Welt oder Auswendigkeit, zu der moralitas musicae ihren unterirdischen Bezug hat, den Bezug des dauernden Unterstroms oder des Tonflusses ante rem: diese Welt ist nicht die bereits gewordene, sondern die, welche darin umgeht, welche als regnum hominis nur erst in Zukunft, Angst, Hoffnung bevorsteht.“ (Ebd.)

In ihrem aus der Unmittelbarkeit zur Welt und zu den Rezipierenden resultierenden epistemischen Potenzial liegt demnach für Bloch ein Vermögen von Musik zur Moralbildung. Sie könne so dem Menschen einen Ausblick auf seine mögliche zukünftige, bessere, anzustrebende – utopische – Existenz zeigen. Damit löst sich auch die den Abschnitt einleitende, kryptische Frage auf: „Auch der Mensch unter Menschen wollte ja gemalt werden, und wie näher, besser, gebessert als tönend?“ (a. a. O.: 1276) Musik zeichne, so Bloch, dank ihrer epistemischen Eigenschaften dem Menschen ein antizipatorisches<sup>9</sup> „Selbstporträt durch Töne, in einem vorbildlichem Miteinander“ (ebd.).

So konstruiert Bloch, ausgehend von seiner Musikphilosophie in *Geist der Utopie*, ein Modell zur Erklärung der besonderen Eignung von Musik für Zwecke der Einwirkung auf den Menschen, sei es im Rahmen von Erziehung oder Propaganda – oder aber zur moralischen Bildung, wie seine Ausführungen zu Musik und Moralität im *Prinzip Hoffnung* deutlich machen.

### 3. Schmugglerin mit Schlagerwaffen: Vermittlung revolutionärer Utopie durch Musik

Das von Bloch postulierte epistemische Vermögen von Musik und ihre Bedeutung für utopisches Denken lassen sie prädestiniert dafür erscheinen, eine wichtige Rolle in Erziehung und Bildung einzunehmen. Tatsächlich wendet sich Bloch diesem Aspekt jedoch nur in wenigen seiner musikbezogenen Schriften zu. In seinen zahlreichen Essays und Werkbesprechungen mit musikästhetischem und politisch-ideologischem Fokus – etwa zu Igor Stravinskis *Geschichte vom Soldaten* und *Oedipus Rex* (Bloch, 1935a), Richard Wagners Musikdramen (u. a. Bloch, 1929: 4–10) oder Ludwig van Beethovens *Fidelio* (u. a. Bloch, 1927) – ergründet Bloch vorrangig das Verhältnis zwischen Musik und Utopie (vgl. Schwinning, 2019b: 124–126). In diesen Beiträgen, die in einschlägigen Zeitschriften der Weimarer Republik erschienen, widmete er sich etwa dem quasi religiösen, revolutionären Befreiungsmoment, das er in Beethovens Rettungsoper *Fidelio* vermutet oder auch in der *Dreigroschenoper* Kurt Weills und Bertolt Brechts. Vor allem in seinen Aufsätzen zu letzterer ist Blochs Leitgedanke jedoch tatsächlich die *Vermittlung* von utopischem Gehalt an die Rezipierenden.

In dieser Hinsicht interessant sind zwei Besprechungen Blochs von Brechts und Weills äußerst erfolgreichem Bühnenwerk: „Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper“ (in zwei Fassungen in *Musikblätter des Anbruch* und *Die Weltbühne* erschienen: Bloch, 1929b und Bloch, 1929c) sowie „Zur Dreigroschenoper“ (1935 erschienen im Essayband *Erbschaft dieser Zeit*: Bloch, 1962<sup>10</sup>). In den beiden Fassungen des Seeräuber-Jenny-Artikels arbeitet Bloch, mit der ihm eigenen hohen Dichte intertextueller Verweise, drei Deutungsschichten für die titelgebende Ballade sowie die gesamte *Dreigroschenoper* heraus (vgl. Schwinning, 2019b: 135; Schwinning, 2019c: 42–45). Die erste Schicht bildet demnach ein Befreiungsmotiv: Bloch vergleicht einerseits das von Polly in einer tagträumerischen Ballade verkörperte „Abwaschmädchen“ (Bloch, 1929b: 125) Jenny, heimliche Seeräuberkapitänin, die auf die (gewaltsame) Errettung aus ihrer prekären Situation durch „ihr“ Piratenschiff wartet, mit den Wagner'schen Figuren Elsa (die in *Lohengrin* ihrer Rettung durch einen Erlöser harret) und Senta (die im *Fliegenden Holländer* ihrerseits den Titelhelden erlösen will). Andererseits zieht er davon ausgehend eine

---

einen Monolog Beethovens wiedergibt (Brentano, 1835: 197). Bloch zitiert auffällig oft nicht akkurat. Vielleicht lagen ihm abweichende Quellen vor, vielleicht zitierte er aber auch teilweise aus dem Gedächtnis.

<sup>8</sup> Tatsächlich spielt Bloch an mehreren Stellen auf die entsprechenden Passagen seiner „Philosophie der Musik“ an: So grenzt er sich explizit von Schopenhauer ab (Bloch, 1959: 1278), womit er Bezug nimmt auf das Kapitel „Über das Ding an sich in der Musik“, in dem er sich mit dessen Idee von Musik als Emanation des Weltwillens auseinandersetzt, die er als Grundlage Wagner'scher Ästhetik vermutet (Bloch, 1923: 177–178; das Kapitel ist ausführlich kommentiert in Schwinning, 2019: 268–317). Auf das gleiche Kapitel verweist er mit der Erwähnung der Sage von Hero und Leandros (Bloch, 1959: 1279). In *Geist der Utopie* dient es ihm dazu, den transzendentalen Charakter von Musik zu beschreiben: Nicht „die *Glut Leanders also*, die Schopenhauer allein intendierte, sondern durchaus, viel sicherer noch, brennt die Lampe Heros im Inneren großer Musik (...)“ (Bloch, 1923: 186).

<sup>9</sup> Antizipation ist für Bloch im *Prinzip Hoffnung*, so fasst Jan Rehmann es zusammen, der Begriff für „die allgemeine menschliche Fähigkeit, Zukünftiges vorwegzunehmen, es zielhaft ‚vor‘-zu-haben“ (Rehmann, 2012: 3). Sie äußert sich etwa in Trieben, Tagträumen sowie literarischer Zukunfts-Fiktion und liegt allen Utopien zugrunde (vgl. ebd.).

<sup>10</sup> Im Folgenden wird auf den Nachdruck der erweiterten Suhrkamp-Ausgabe (= Ernst Bloch Gesamtausgabe 4) von 1962 zurückgegriffen (Bloch, 1962).

Parallele zwischen der *Dreigroschenoper* und Beethovens *Fidelio*, indem er das Erscheinen des königlichen Boten im dritten Dreigroschenfinale mit der Ankunft des Ministers bei Beethoven vergleicht. So wie der Minister höhere Gerechtigkeit walten lasse und die Protagonisten freispreche (die sich ebenso selbst aus ihrer Lage befreien könnten), löse auch der Königsbote die Handlung als *Deus ex Machina* auf – nur dass Brecht und Weill ironischerweise den Schurken begnadigen und in den Adelsstand erheben ließen sowie ihn mit einem Choral überhöhten (vgl. Schwinning, 2019c: 42 f.). Das Moment der Befreiung deutet Bloch zweifach. Zum einen, in der zweiten Deutungsschicht, eröffnet er eine christlich-eschatologische Perspektive. Dazu setzt er unter anderem den von Jenny erwarteten Freibeuter mit dem „himmlischen Bräutigam“ (Bloch, 1929c: 298) gleich, auf den „Die junge Nonne“ im gleichnamigen Schubert-Lied (D 828) warte (vgl. Schwinning, 2019c: 44). In der dritten und zentralen Deutungsschicht schließlich legt Bloch das Befreiungsmotiv ideologisch-revolutionär aus. In der *Anbruch*-Fassung fasst er, eine Zeile von Frau Peachum aus dem dritten Dreigroschenfinale zitierend, in einem Satz zusammen:

„Wenn die reitenden Boten des Königs nur öfter kämen: Die Niedrigen werden erhöht, die Hohen erniedrigt werden, der Herr bricht ein um Mitternacht, zu Schiff statt zu Pferd und mehr gegen als vom König (...).“ (Bloch, 1929b: 126)

Noch konkreter wird Bloch, in beiden Fassungen, an späterer Stelle:

„In Weills Gebet einer Jungfrau sind die Fluchtmotive nicht nur sentimental und die ‚Frömmigkeit‘ ist nicht romantisch. Man spürt den unstatischen Hintergrund der Zeit. Vor zehn Jahren wäre Senta noch nicht als Braut des roten Freibeuters erschienen (...). Auch das ‚Sie wissen immer noch nicht, wer ich bin‘ hätte nicht seine süßen und gefährlichen Hintergründe, wäre kein revolutionärer Zustand in der Welt und der unterdrückte Mensch nicht in jedem Sinn auf dem Marsch, sich zu konkretisieren.“ (Bloch, 1929b: 127; Bloch, 1929c: 298 f.)<sup>11</sup>

Mit Blick auf die Geschehnisse der ausgehenden 1920er Jahre vermutet Bloch in der träumerischen Ballade sowie in der gesamten *Dreigroschenoper* zugleich Diagnose und *konkrete* Utopie: Diagnose einer gebrochenen Gesellschaft einerseits, andererseits hoffnungsvolle Utopie von einer nahenden Ermächtigung der Unterdrückten im marxistischen Sinne – eine Vision, welche der Realität der tatsächlichen Entwicklung eines rapide erstarkenden Nationalsozialismus nicht standhalten sollte (vgl. Schwinning, 2019c: 45). Dass auch die Erlösung Jennys, stellvertretend für die unterdrückte Arbeiterklasse, am Ende der *Dreigroschenoper* ausbleibt, nimmt Bloch ebenso enttäuscht zur Kenntnis wie die Tatsache, dass das – im Wortsinne – revolutionäre Gedankengut offenbar nicht auf das Publikum übergreifen konnte:

„Die Gäste lachen zwar über Jennys Lied und finden es nett, die Bürger reagieren sich ab und helfen der Dreigroschenoper zu einem Erfolg, den ihr Bierulk, aber nicht diese starke Dynamitstelle verdient hätte. Der Kerl der Seeräuber-Jenny kommt leider nicht als Bote des Schlusses und beschießt die Stadt (was die revolutionäre Logik des Stückes gewesen wäre) (...).“ (Bloch, 1929c: 127)

So sieht er sich schließlich als Leidensgenossen des Abwaschmädchens, vergeblich auf die ‚Erlösung‘, den Umschwung wartend. Diese „Adventsstimmung“ (ebd.) charakterisiert er mit Anspielungen auf die bayrische Königshymne „Heil unserm König, Heil“<sup>12</sup> sowie auf die Johann Sebastian Bach zugeschriebene „Kantate“ für Alt, Streicher, Continuo und Glocke „Schlage doch, gewünschte Stunde“<sup>13</sup>:

„Glüh‘, heil‘ge Flamme, glüh‘ – an Lumpen brennt sie am besten. Schlage doch, gewünschte Stunde, gewünschte Stunde, schlage doch – auch die Seeräuber-Jenny singt Kantaten, soweit sich von einer so ungebildeten und geschundenen Person überhaupt etwas erwarten läßt.“ (Ebd.; Bloch, 1929b: 299)

Bei dieser Enttäuschung ließ es Bloch jedoch nicht bewenden. In seinem Essay „Zur Dreigroschenoper“ widmet sich Bloch erneut ihrem seiner Meinung nach revolutionären ‚Unterbau‘, und diesmal postuliert er eine besondere Eigenart der Musik des Werkes: Ein Vermögen, die Diagnose der gescheiterten Gesellschaft sowie die Utopie

<sup>11</sup> Auch hier zitiert Bloch aus der *Dreigroschenoper*, aus Pollys Ballade der Seeräuber-Jenny: „Man sagt: ‚Geh wisch deine Gläser, mein Kind,‘ und man reicht mir den Penny hin, und der Penny wird genommen und das Bett wird gemacht, es wird keiner mehr drin wohnen in dieser Nacht und sie wissen immer noch nicht, wer ich bin, und sie wissen immer noch nicht, wer ich bin“ (Weill, 1928: 84). Mit „Gebet einer Jungfrau“ spielt Bloch möglicherweise erneut auf Schubert an (Ellens Gesang III, „Hymne an die Jungfrau“, D 839 – besser bekannt als „Ave Maria“). Denkbar ist aber auch, dass er das im 19. Jahrhundert äußerst populäre Klavier-Salonstück „Das Gebet einer Jungfrau“ der polnischen Komponistin Tekla Bądarzewska-Baranowska im Sinn hatte.

<sup>12</sup> Der Beginn der dritten Strophe lautet: „O heil‘ge Flamme, glüh‘, / Glüh und verlösche nie / Fürs Vaterland!“ (Boehm, 1901: 38). Die Ähnlichkeit mit der Kaiserhymne „Heil dir im Siegerkranz“ des Deutschen Reichs, die auf die gleiche Melodie gesungen wurde, ist unverkennbar.

<sup>13</sup> BWV 53, eigentliche eine Arie, als deren Autor zeitweise Melchior Hoffmann galt (vgl. Glöckner, 2001). Im Text der Arie wird der jüngste Tag, die Ankunft Christus herbeigeseht: „Schlage doch, gewünschte Stunde, / brich doch an, gewünschter Tag! / Kommt, ihr Engel, auf mich zu, / Öffnet mir die Himmels-Auen, / Meinen Jesum bald zu schauen / In vergnügter Seelen-Ruh‘. / Ich begeh‘ von Herzens Grunde/ Nur den letzten Seigerschlag.“ (Bach, 1863: 53–58)

einer besseren in Klang zu setzen und auf diese Weise subtil zu *vermitteln*. Dies funktioniert, so Bloch, durch die kompositorische Einbindung von Elementen populärer Musik, die den von Weill begründeten Songstil<sup>14</sup> charakterisiert. Dadurch erfüllen die Songs in Blochs Augen einen geradezu pädagogischen Zweck: Im Gewand des Bekannten, Gefälligen würden die Songs subversiv revolutionäres Gedankengut in die Rezipienten einpflanzen.

„Weill gelang eher, auf sehr lebendige Art, die faulen Wasser auszuschöpfen, gerade die des Schlagers. (...) Die falschen Töne, versetzten Rhythmen dieses Spaßes werden auskomponiert und enthüllt. Dadurch wird die Triebbefriedigung, die das Publikum sonst an Schlagern findet, verraten und verräterisch umgesetzt; nämlich die *Ware* als Schlager hört auf, und er erscheint als ein verhinderter Ersatz für ein *Gut*. Weill erreichte in leichter, ja vulgärer Maske viele, an die die vorgeschrittene Musik nicht herankam.“ (Bloch, 1962: 230)<sup>15</sup>

Um den resultierenden Effekt auf das Publikum zu beschreiben, greift Bloch auf Karl Marx zurück. Nach Marx wird aus einer „Ware“ – einem beliebigen „Ding, das durch seine Eigenschaften menschliche Bedürfnisse irgendeiner Art befriedigt“ – ein „Gut“ mit „Gebrauchswert“, wenn es darüber hinaus nützlich ist (Marx, 2017: 49 f.). Weill nimmt demnach, so Bloch, der Ware des Schlagers ihre entscheidende Eigenschaft der bloßen Bedürfnisbefriedigung. Ein Gut wird sie dadurch aber offenbar nicht, lediglich ein „verhinderter Ersatz“ tritt hervor. In diesem Vorgang liegt wohl der konstatierte Verrat: Den Hörenden wird gewissermaßen vorgeführt, dass ihnen in bloßer Unterhaltungsmusik ein höherwertiges Gut vorenthalten wird.

Der Eingängigkeit der Musik stellt Bloch zudem die Nähe der Handlung zum sozialen Niedergang der Gesellschaft der späten 1920er Jahre an die Seite. Die „Bettler und Gauner“ der *Dreigroschenoper* seien „nicht mehr solche der Opera buffa, gar des Lumpenballs, gar der Wohltätigkeit, sondern der zersetzten Gesellschaft in Person“ (Bloch, 1962: 231). Die Nähe zum Publikum betonte Bloch bereits in seinem Seeräuber-Jenny-Artikel, indem er die (kindhafte) Tagtraumhaftigkeit der Ballade hervorhob:

„Wer versteht denn das kleine Liedchen am besten? Die Kinder würden den Finger strecken [heben (Bloch, 1929b)], dass sie es sind; und dann die Mädchen im Elternhaus und dann die Jungens in der Schule. Auch sie haben ihre unendliche Erzählung, in der sie gesittete Mordbrenner sind; das begleitet und spinnt sich auf dem Schulweg, vorm Einschlafen, es kann ein Kriegsschiff ‚Argo‘ sein und der Träumer selbst der ‚Fürstadmiral‘ (...).“ (Bloch, 1929b: 298; Bloch, 1929c: 126)

Auf diese Weise – Song und Tagtraum kombinierend – werde die Musik der Dreigroschenoper, so fasst es Bloch im *Dreigroschenoper*-Aufsatz in Worte, von einer der Triebbefriedigung verschriebenen „Hure im bürgerlichen Straßendienst“ zu einer „anarchistischen Schmugglerin“ des revolutionären, utopischen Gedankenguts, das er im Seeräuber-Jenny-Artikel unter der Oberfläche des Werks diagnostiziert zu haben glaubt (Bloch, 1962: 231).

Trotz allen Potenzials, das er sieht, betrachtet Bloch die Möglichkeiten der *tatsächlichen* Einflussnahme durch Musik auf gesellschaftliche Verhältnisse allerdings als eingeschränkt. So kommt er zu dem Schluss:

„Der Song handelt nicht, sondern berichtet zuständlich, wie die alte Arie; (...) aus dem Querschnitt beider läßt sich die Zukunft einer Gesellschaft freilich noch nicht vorhersagen, gar betreiben. Der Genuß überhaupt, den solche Musik mit sich führt, steht der Verwandlung der Gesellschaft – wenn nicht im Weg, so nicht immer auf dem Weg; ihr Ton hat nur bisweilen sein Schwert. Hier sind künstlerische Grenzen überhaupt gezogen, auch Stärkerem als dem Versuch der Dreigroschenoper und ihrer Schlagerwaffen. Der Nagel, den noch die politisch gezielteste Musik und Dichtung auf den Kopf treffen, ist der gegebenen Wirklichkeit nur sehr mittelbar einer zum Sarg.“ (Ebd.: 231 f.)

Zwar könne, so Bloch weiter, „Musik Gesellschaft nicht ändern,“ jedoch vermöge sie, „wie Wiesengrund mit Recht sagt, ihre Veränderung vorweg bedeuten, indem sie ‚aufnimmt‘ und lautspricht, was unter der Oberfläche sich auflöst und bildet“ (ebd.: 232). Damit nimmt Bloch Bezug auf einen musiksoziologischen Aufsatz Theodor W. Adornos in der *Zeitschrift für Sozialforschung* von 1932. Den Aufsatz „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“, in dem Adorno seine späteren Betrachtungen zum Topos der „Kulturindustrie“ grundiert, beginnt er mit einer Feststellung:

<sup>14</sup> Im so genannten Songstils hat Weill Elemente der populären Musik, vom Schlager über „Jazz“-Tänze bis zur Jahrmarktmusik werden „kunstmusikalisch“ verarbeitet und dabei verfremdet (vgl. Hinton, 2012: 27 f.; 144–147). Unter „Jazz“ verstand man im Europa der 1920er- und 1930er-Jahre wohlgerne vor allem Tanzmusik weißer Jazzorchester – wie dem Paul Whitemans – aus den USA, kannte sie jedoch selten aus erster Hand (vgl. Knauer, 2016).

<sup>15</sup> Bloch schreibt die musikalische Umsetzung der *Dreigroschenoper* vollumfänglich Weill zu. Ihm war offenbar nicht bekannt, dass Brecht nicht nur Textautor war, sondern sich auch als Ideengeber maßgeblich an der Vertonung beteiligte. Albrecht Dümmling (2017: 13–28) weist auf die enge Kooperation Brechts und Weills bei der Komposition hin. Insbesondere der Refrain der „Seeräuber-Jenny“ geht demnach auf ein gleichnamiges Lied Brechts zurück, das vermutlich auf das Jahr 1926 zu datieren ist (vgl. ebd.).

„Wann immer heute Musik erklingt, zeichnet sie in den bestimmten Linien die Widersprüche und Brüche ab, welche die gegenwärtige Gesellschaft durchfurchen und ist zugleich durch den tiefsten Bruch von eben jener Gesellschaft abgetrennt, die sie selber samt ihren Brüchen produziert, ohne doch mehr als Abhub und Trümmer der Musik aufnehmen zu können.“ (Adorno, 1932: 103)

Adorno schließt von dieser kausalen Abkopplung von Musik und Gesellschaft darauf, dass Musik in der Gesellschaft einzig als „Ware“ mit dem „Wert des Marktes“ fortexistiere, die sich „mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tauschens“ unterordne (ebd.). Bloch hingegen betont das *mittelbare* utopische Potenzial durch vermittelte Erkenntnis.<sup>16</sup> Vor dem Hintergrund des zuvor im Aufsatz und in seinen Beiträgen zum „Lied der Seeräuberjenny“ aufgezeigten vermeintlichen revolutionären Gehalts der *Dreigroschenoper* konstatiert er abschließend:

„Vor allem illuminiert sie die Antriebe derer, die auch ohne Musik in die Zukunft marschieren, doch mit ihr leichter. Weills Musik hat als einzige heute gesellschaftlich-polemische Schlagkraft (...). Der Kanonensong zeigte, daß auch links Soldaten wohnen, aber die richtigen. Und die Seeräuber-Jenny kam (...) dem Herzen des Volks so nahe wie früher die Königin Luise<sup>17</sup>. Nichts zeigt klarer, wessen Schlager und die Lust des mischenden Stegreifs jetzt fähig sind.“ (Bloch, 1962: 232)

Damit macht Bloch die Musik Weills zur Probe aufs Exempel für die Sonderstellung der Musik in seiner Epistemologie. Im bereits betrachteten Abschnitt zur Moralität der Musik im *Prinzip Hoffnung* bringt Bloch in einem Satz auf den Punkt, was er in seinen früheren Schriften vielerorts impliziert: „Die [besonders nahe] Beziehung zu dieser Welt macht Musik gerade gesellschaftlich seismographisch, sie reflektiert Brüche unter der sozialen Oberfläche, drückt Wünsche nach Veränderung aus, heißt offen“ (Bloch, 1959: 1297). Folgt man Bloch, vermag Musik in ihrer epistemischen Unmittelbarkeit und ihrem Vermögen, einen Ausblick auf die Welt zu geben, die „erst in Zukunft, Angst, Hoffnung bevorsteht“ (ebd.), einen einzigartigen Raum des Lernens eröffnen. Die Vertonung des Texts verwirklicht ihn, gemäß Blochs zweiter These zum gebrauchten Ton in *Geist der Utopie*, sinnfällig, also sinnlich unmittelbar (vgl. Schwinning, 2019a: 139). Bloch erklärt damit das Hören der *Dreigroschenoper* zu einer besonderen Art der Bildung: Die Musik transportiert nach seinen Vorstellungen zugleich Gegenwartsbeschreibung und (in diesem Fall marxistische) Zukunftsutopie – doch *begreifen* die Rezipierenden diesen Gehalt nicht intellektuell, sie *erfahren* ihn unmittelbar.<sup>18</sup>

#### 4. Schluss: Der Nagel, der keiner zum Sarg ist

Sicherlich ist Blochs Interpretation der *Dreigroschenoper* und so auch die – von Adorno geteilte – Vorstellung einer „richtigen Lesart“, die vom Publikum „missverstanden“ wurde (Hinton 1990: 182 f.), in der heutigen Brecht-Weill-Rezeption längst überholt. So weist Hinton diese „Missverständnis-These“ (a. a. O.: 181) entschieden zurück und stellt die „allgegenwärtige Mehrdeutigkeit“ (a. a. O.: 192) des Bühnenwerkes heraus, durch die sich jede möglicherweise enthaltene Botschaft selbst negiere (vgl. a. a. O.: 189). Eine „sozio-polemische Wirkung, wie es Bloch und Adorno behaupten,“ so Hinton, gebe es „höchstens indirekt“ (ebd.). Auch jenseits der Brecht-/Weill-Rezeption spielt die Musikphilosophie Ernst Blochs, die einige Jahrzehnte lang durchaus weite Kreise zog, im disziplinären Diskurs zeitgenössischer Musikästhetik kaum noch eine Rolle – was nicht verwundert, wirkt sie doch bereits für das frühe 20. Jahrhundert aus der Zeit gefallen. Selbst wenn Bloch seine Systematik materialistisch und psychologisch-phänomenologisch begründete, blieb sie doch tief in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts verhaftet: Mit den Mitteln des (kontinentalen) philosophischen Zeitgeistes versuchte er letztlich, das frühromantische Konzept des Ausdrucks eines höheren, „unaussprechlichen“ Sinns durch Musik zu verteidigen.

Ob man sich auf seine unzeitgemäße Epistemologie nun einlässt oder nicht – ihre Erklärung der Wirkung von Musik auf die Hörenden ist zumindest bemerkenswert. Ausgehend von der Unmittelbarkeit der sinnlichen Wahrnehmung und der Kraft ihres Ausdrucks versucht Bloch, die Intensität gelungener Rezeptionssituationen zu

<sup>16</sup> Adorno – seit Januar 1929 Mitglied der Redaktion beim *Anbruch* – veröffentlichte einen Monat nach Blochs *Anbruch*-Artikel über das „Lied der Seeräuber-Jenny“ in der 1929er Märzangabe der Zeitschrift *Die Musik* ebenfalls einen Aufsatz „Zur Dreigroschenoper“, dessen Duktus deutlich nahelegt, dass ihm Blochs Schrift bekannt war. Dass Bloch 1935 wiederum Adorno aufgreift, zeigt den Einfluss beider Autoren auf die Lesart der *Dreigroschenoper* des jeweils anderen.

<sup>17</sup> Luise Herzogin zu Mecklenburg (1776–1810), Gemahlin von König Friedrich Wilhelm III. wurde nach ihrem Tod zunehmend mythisch verklärt als Königin des Volks. Bloch hebt damit auf den Paradigmenwechsel in der Gesellschaft ab: Das Volk liebe nun die Seeräuber-Jenny, Symbol der Revolution, wie es vormals Luise verehrt habe, die symbolisch für die (preußische) Autokratie steht.

<sup>18</sup> Die Kompatibilität der *Dreigroschenoper* mit Blochs Musikphilosophie ist kein Zufall. Sein Konzept der Verwirklichung, dargelegt in den Thesen zum gebrauchten Ton, fußt in einer wesentlichen Annahme auf der Operntheorie Ferruccio Busonis, dem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Triest 1907 bzw. Leipzig 1916). Wie Busoni geht Bloch davon aus, dass Musik erst dann ihr größtes Vermögen zum Ermöglichen von Unmöglichem erreichen kann, wenn sie nicht versucht, eine eigene Realität zu erschaffen und die Rezipierenden dadurch regelrecht in Trance zu versetzen (wie etwa in Wagners Musikdramen). Diese Ästhetik fand über den Einfluss des Busoni-Schülers Weill auf Brecht auch maßgeblichen Eingang in die Entwicklung des epischen Theaters und der „epischen Oper“ (vgl. Schwinning, 2019a: 165; Hinton, 2012: 37 f. und 46–48).

ergründen. In den einzigartigen epistemischen Eigenschaften, die er in *Geist der Utopie* schließlich in Musik gefunden zu haben glaubt, sieht er größtes Potenzial: Wenn der Mensch durch sie eine zukünftige, bessere Welt erahnen und seinem zukünftigen, besseren Selbst begegnen könnte, wäre ihre Macht zur Bildung eines neuen, Utopie anstrebenden Menschentums grenzenlos.

Aber ist sie das wirklich? Es ist interessant zu beobachten, wie Bloch in seinen späteren Essays zur *Dreigroschenoper* einerseits seine Musikphilosophie auf die Probe stellt, andererseits die Einflussmöglichkeiten der Musik relativiert. Ist sie für Bloch in *Geist der Utopie* noch die allmächtige, apokalyptische „Artikulation [des] Grundgeheimnisses“ (Bloch, 1923: 186) trifft sie später zwar den „Nagel [...] auf den Kopf“, ist aber „der gegebenen Wirklichkeit nur sehr mittelbar einer zum Sarg“ (Bloch, 1962: 231 f.), wenn auch mit „gesellschaftlich-polemische[r] Schlagkraft“ (Bloch, 1962: 232). Möglicherweise klingt an dieser Stelle die Resignation des exilierten Marxisten durch, oder es ist eine Distanzierung von den Superlativen des überbordenden Expressionismus, der in *Geist der Utopie* noch den Ton angibt.

So oder so wird der Musik durch die (scheinbare) Relativierung ihrer mystischen Überhöhung innerhalb der Bloch'schen Ästhetik – und ganz im Einklang mit dem unberührten Kern seiner Musikphilosophie – eine etwas bodenständigere und gewissermaßen pädagogische Funktion zugewiesen: Die Vermittlung politisch-ideologischer Utopie sowie die Bildung eines besseren, moralischeren Menschen.

### Literatur

- Adorno, T. W. (1932). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1 (1/2), 103–124.
- Bach, J. S. (1863). Schlage doch, gewünschte Stunde. Cantate für eine Altstimme [Erstabschrift vor 1761]. In: Rust, W. (Hrsg.), *Bach-Gesellschaft Ausgabe*, Bd. 12. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Bloch, E. (1923). *Geist der Utopie* (zweite Fassung). Berlin: Paul Cassirer.
- Bloch, E. (1927). Zu Fidelio. *Blätter der Staatsoper*, 8 (8), 1–3.
- Bloch, E. (1929a). Rettung Wagners durch Karl May. *Anbruch*, 11 (1), 4–10.
- Bloch, E. (1929b). Lied der Seeräuber-Jenny in der *Dreigroschenoper*. *Musikblätter des Anbruch*, 11 (3), 125–127.
- Bloch, E. (1929c). Lied der Seeräuberjenny. *Die Weltbühne*, 25 (8), 297–299.
- Bloch, E. (1935). Zeitecho Stravinskij. In: Ders., *Erbschaft dieser Zeit*. Zürich: Oprecht & Helbing, 173–181.
- Bloch, E. (1959). Das Prinzip Hoffnung (= Ernst Bloch Gesamtausgabe 5). Frankfurt/Main: Suhrkamp (Reprint 1985).
- Bloch, E. (1962). Zur *Dreigroschenoper*. In: Ders., *Erbschaft dieser Zeit*. Erweiterte Ausgabe (= Ernst Bloch Gesamtausgabe 4). Frankfurt/Main: Suhrkamp (Reprint 1985), 230–232.
- Boehm, O. (1901). Die Volkshymnen aller Staaten des deutschen Reiches. Beiträge zu einer Geschichte über ihre Entstehung und Verbreitung. Wismar: Eberhardtsche Hof- und Ratsbuchdruckerei.
- Brentano, B. (1835). Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. Seinem Denkmal. Berlin: Ferdinand Dümmler.
- Brentano, B. (1873). 5. Bettina an Pückler. In Wien. In: Pückler-Muskau, H. & Assing-Grimelli, L. (Hrsg.), *Fürst Hermann von Pückler-Muskau. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1. Hamburg: Hoffmann & Campe (Reprint Bremen: Europäischer Literaturverlag 2011), 90–94.
- Dümling, A. (2017). Von wem stammt „Die Seeräuber-Jenny“? Quellen, Rezeption und Reaktionen. *Dreigroschenheft. Informationen zu Bertolt Brecht*, 24 (3), 13–28.
- Freitag, T. (2001). Kinderlied – Von der Vielfalt einer musikalischen Liedgattung. Frankfurt/Main u. a.: Lang.
- Glöckner, A. (2001). Hoffmann, Melchior. In: *Grove Music Online*. URL (Zugriff 01, 2021): <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013159>
- Henke, M. (2020). *Beethoven. Akkord der Welt*. München: Hanser.
- Hinton, S. (1990). Misunderstanding the „Threepenny Opera“. In: Ders. (Hrsg.), *Kurt Weill. The Threepenny Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 181–192.
- Hinton, S. (2012). *Weill's Musical Theater. Stages of Reform*. Berkeley u. a.: University of California Press.
- Knauer, W. (2016). Jazz, Jazz in Europa. In: Lütteken, L. (Hrsg.), *MGG Online*. URL (Zugriff 01, 2021): <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50337>
- Marx, K. (2017). *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Erster Band* (41. Auflage). Unveränderter Nachdruck der 11. Auflage 1962. Berlin: Dietz.
- Nieke, W. (2020). Erziehung, Bildung, Lernen. In: Haring, M. & Witte, M. D. (Hrsg.), *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online*. Weinheim & Basel: Beltz Juventa. URL (12, 2020): [https://content-select.com/media/moz\\_viewer/5eda2836-f540-4e9c-a41e-1573b0dd2d03](https://content-select.com/media/moz_viewer/5eda2836-f540-4e9c-a41e-1573b0dd2d03)
- Raab, C. (2007). Unsterbliche Geliebte. In: Loesch, H. & Raab, C. (Hrsg.), *Das Beethoven-Lexikon* (= Riethmüller, A. (ed.), *Beethoven-Handbuch* 6), 798–801.
- Rehmann, J. (2012). Antizipation. In: Dietschy, B., Zeilinger, D. & Zimmermann, R. E., *Bloch-Wörterbuch*. Berlin: De Gruyter, 3–13.
- Reichsjugendführung (Hrsg.) (1938). *Wir Mädels singen. Liederbuch des Bundes Deutscher Mädels*. Wolfenbüttel & Berlin: Georg Kallmeyer.

- Schwinning, R. (2019a). Philosophie der Musik in Ernst Blochs frühem Hauptwerk „Geist der Utopie“. Siegen: Universi.
- Schwinning, R. (2019b). Utopie. Konkret. Musikbeispiele in Ernst Blochs frühen Schriften. In: Vidal, F. (Hrsg.), „Fremdes zuhause, unvertraute Fremde“. Zur aktuellen Debatte über „Fremd und Eigen“ aus Blochscher Perspektive (= Bloch-Jahrbuch 2018/2019). Würzburg: Königshausen & Neumann, 123–145.
- Schwinning, R. (2019c). „Frohe Melodien und blühende Verzweiflung“. Kurt Weill und Ernst Bloch. In: Henke, M. (Hrsg.), Zeitgenossenschaft! Ernst Krenek im Netzwerk der Moderne. Schliengen: Argus, 35–46.
- Seume, J. G. (1810). Gedichte (Dritte, neuvermehrte und verbesserte Ausgabe). Wien & Prag: Franz Haas. Hier zitierte Fassung: Berliner Ausgabe (2013). Vollständiger, durchgehender Neusatz mit einer Biographie des Autors bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Stadler Elmer, S. (2004). „Wo man singt, da lass dich ruhig nieder...“ Erziehung und Verführung durch Lieder. In: Schärer, K. (Hrsg.), Königswege, Labyrinth, Sackgassen. Zürich: Chronos Verlag, 215–233.
- Weill, K. & Brecht, B. (1928). Die Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern. Hier zitierte Fassung: Hinton, S. & Harsh, E. (Hrsg.) (2000). Partitur und Kritischer Bericht, Gesamtausgabe Kurt-Weill-Edition, Reihe 1, Bd. 5. Wien: Universal Edition.

#### *Der Autor*

Reinke Schwinning studierte Schulmusik und Philosophie. Seit 2014 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft der Universität Siegen. Seine 2017 fertiggestellte Dissertation ist ein philologischer Kommentar zu den Schlüsselkapiteln der „Philosophie der Musik“ in den zwei ursprünglichen Fassungen von Ernst Blochs frühem Hauptwerk *Geist der Utopie* (1918/1923). Seine Forschung konzentriert sich neben dem musikbezogenen Schaffen Blochs auf Musikästhetik, Musik des 20. und 21. Jahrhunderts sowie auf epistemische und ideologische Aspekte von Videospieldmusik.

Anschrift: Historische Musikwissenschaft, Fakultät II, Department Kunst und Musik, Universität Siegen, Adolf-Reichwein-Straße 2, D - 57068 Siegen, Deutschland.  
eMail: [schwinning@musik.uni-siegen.de](mailto:schwinning@musik.uni-siegen.de)