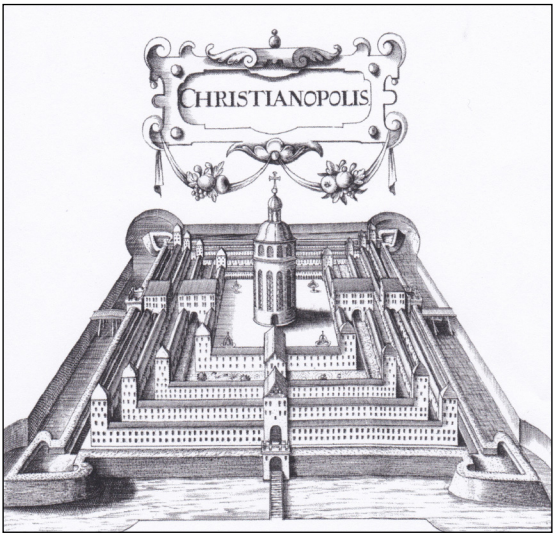
KUNST-, MUSIK- UND THEATER-WISSENSCHAFT



Musik in *Utopia*

Zur Klangwelt der Zukunftsvisionen

Hans Emons

Frank & Timme

Verlag für wissenschaftliche Literatur

Hans Emons Musik in *Utopia*

Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Band 15

Hans Emons

Musik in *Utopia*

Zur Klangwelt der Zukunftsvisionen

Frank & Timme
Verlag für wissenschaftliche Literatur

Umschlagabbildung: Vorsatzblatt zu Johannes Valentin Andreaes
Reipublicae Christianopolitanae Descriptio, Straßburg 1619

ISBN 978-3-7329-0193-7
ISSN 1862-6114

© Frank & Timme GmbH Verlag für wissenschaftliche Literatur
Berlin 2015. Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechts-
gesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Herstellung durch Frank & Timme GmbH,
Wittelsbacherstraße 27a, 10707 Berlin.
Printed in Germany.
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.

www.frank-timme.de

Inhalt

1 Statt eines Vorworts: Musik bei Jules Verne 7
Anmerkungen 1 13

2 Nachgereichte Einleitung 17
Anmerkungen 2 23

3 Zurück in die Zukunft: Musik für die Polis 25
Anmerkungen 3 31

4 Musik auf der Insel 35

4.1 Traktat und Tonkunst – Musik in den Staatsutopien der Renaissance: *Utopia – La Città del Sole – Christianopolis – Nova Atlantis* 35
4.2 *Erste(r) kleinere(r) Exkurs(ion):* Von Atlantis über Vineta nach Kêr-Is 49
4.3 Die Klangwelt des utopischen Romans: François Rabelais – Johann J. Christoffel von Grimmelshausen – Jonathan Swift – Johann Gottfried Schnabel – Wilhelm Heinse 58
4.4 Vorläufiges Resümee 75
Anmerkungen 4 78

5 Pädagogische Provinzen 85

5.1 Knecht und Meister 85
5.1.1 Musik als *Element unserer Erziehung*: Wilhelm Meister in Hofwil 86
5.1.2 „Fiktion einer datierten Zukunft“? Hesses *Glasperlenspiel* 90
5.1.3 Musik in Eschholz und Waldzell – Das Spiel 92
5.2 Der Wohlkonditionierte Musicus? Skinners *Futurum Zwei* 99
Anmerkungen 5 105

6 Das dystopische Jahrhundert 109

6.1 Skrjabins Musik im Gläsernen Staat: Jewgenij Samjatins *Wir* Mit einem Anhang zu Alexander Mossolows „Sozialistischem Realismus“ 109

6.2 Ressentiments als Zukunftsmusik: Aldous Huxleys Schöne Neue Welten 119

6.3 Gesänge der Auflehnung: George Orwells *Nineteen Eighty-Four* 126

6.4 Die angehaltene Zeit: Hermann Kasacks *Stadt hinter dem Strom* 130

6.5 *Exkurs 2:* Lyrische Klänge aus Utopia – Johannes R. Becher, Hans Magnus Enzensberger 135

6.5.1 Johannes R. Becher 135

6.5.2 Hans Magnus Enzensberger 138

6.6 *Astromentale Musik* als ästhetische Utopie: Franz Werfels *Stern der Ungeborenen* 141

6.7 *Exkurs 3:* Die Epiphanie des Rauschens – Zur Musik bei Kafka 150

6.8 William T. Kolderup öffnet seinen Schallplattenschrank: Musik in den dystopischen Texten von Arno Schmidt 159

Anmerkungen 6 166

7 Register 175

8 Abbildungen 179

Zum Autor 180

1 Statt eines Vorworts: Musik bei Jules Verne

Auf den Tag genau ein Jahr vor der Errichtung der Berliner Mauer fand in Paris ein bemerkenswertes Ereignis statt:

> „Am 13. August 1960 strömte ein Teil der Pariser Bevölkerung zu den zahlreichen Stationen der innerstädtischen Eisenbahn und fuhr über die verschiedenen Gleisanschlüsse bis dorthin, wo sich einst das Marsfeld erstreckt hatte.
> Es war der Tag, an dem in der *Ersten Allgemeinen Bildungskreditbank*, einer Schule öffentlichen Rechts, die Auszeichnungen verteilt wurden. Seine Exzellenz, der Minister für die Verschönerung von Paris, sollte bei diesen Feierlichkeiten den Vorsitz führen.
> Die *Erste Allgemeine Bildungskreditbank* entsprach voll und ganz den industriellen Tendenzen des Jahrhunderts: was vor hundert Jahren noch Fortschritt hieß, hatte sich ungeheuer entwickelt. Das Monopol, dieses Nec plus ultra der Vollkommenheit, hielt das gesamte Land in seinen Klauen; Gesellschaften schossen aus dem Boden, verzweigten und entfalteten sich, die unsere Väter durch ihre unerwarteten Erfolge wohl in Erstaunen versetzt hätten….
> Durch eine gezielte Vermehrung von Universitätszweigstellen, Gymnasien, Oberschulen, Grundschulen, christlichen Pensionaten, Vorbereitungsklassen, Seminaren, Vorlesungen, Asylräumen, Waisenheimen war eine durchschnittliche Bildung bis in die letzten Schichten der gesellschaftlichen Ordnung gedrungen. Auch wenn niemand mehr las, so konnte doch jeder lesen, ja sogar schreiben.“[1]

Der Preis dieser gelungenen Alphabetisierung entspricht ihrem Zweck: der Unterordnung aller Kulturtechniken unter die Gesetze der ökonomischen Verwertbarkeit. Während die Studien der Schönen Künste und der Literatur – die französische eingeschlossen – dahinsiechten, Latein und Griechisch „nicht nur tote, sondern begrabene Sprachen“[2] waren und die Werke der Klassiker „in den Regalen des alten Verlagshauses Hachette still vor sich hin“[3] schimmelten, wurden die Leitfäden der Mathematik, die Abhandlungen über Physik und Chemie, die Lehrbücher für praktische Industrie, Handel und Finanzen und für industrielle Künste in Tausenden von Exemplaren gekauft.

„1960 zählte die Bildungskreditbank“, in deren Aufsichtsrat kein einziger Gelehrter berufen wurde („für ein kommerzielles Unternehmen war dies vertrauenerweckender“), „nicht weniger als 157342 Schüler, denen die Wissenschaft mit mechanischen Mitteln eingeflößt wurde.“[4]
Dagegen stammt die letzte Ausgabe der Werke Corneilles aus dem Jahre 1873, auch die letzten Nachdrucke der Werke Racines und Molières sind über hundert Jahre alt; die Namen Hugo, Balzac, Musset und Lamartine sind den Verkäufern in der *Buchhandlung der Fünf Erdteile* gänzlich unbekannt.
So ist das Paris der 1960er Jahre ein Ort der kulturellen Verelendung, in dem Künstler und Kunstenthusiasten als Sonderlinge und aussterbende Spezies zum Scheitern verurteilt sind. Paris, vom Dämon der Elektrizität ergriffen, ist aber gleichzeitig eine bis in den letzten Winkel illuminierte und verstromte Über-Metropole, die über einen Seehafen und ein gewaltiges Kanal- und Schleusensystem direkt mit dem Atlantik verbunden ist, über deren Boulevards – geräusch- und emissionsfrei – pneumatisch betriebene und elektromagnetisch gekoppelte Hochbahnen auf luftig aufgestelzten Trassen schweben, die ihrerseits die Fußgänger vor Schnee und Regen schützen, während in den Straßen automobile Gas-Cabs als Taxis darauf warten, ihre inzwischen mit dem Faxgerät kommunizierenden Fahrgäste von einem Ende der Stadt ins andere transportieren zu dürfen. Noch die Hinrichtung geschieht auf elektrischem Wege: „Es wurde nicht mehr geköpft. Heute vernichtete man durch einen Stromschlag. Damit äffte man die himmlische Vergeltung besser nach.“[5]

Diese etwa hundert Jahre antizipierende Zukunftsvision gehört zum Frühwerk von Jules Verne und entstand zwischen seiner ersten Arbeit *Fünf Wochen im Ballon* und dem berühmten Roman *Reise zum Mittelpunkt der Erde*. Anders als diese beiden Werke fand *Paris au XXe siècle* nicht die Gnade des Verlegers Pierre-Jules Hetzel, lag rund 85 Jahre in einem verschlossenen Safe und wurde erst 1994 entdeckt und 1996 unter dem Titel *Paris im 20. Jahrhundert* ins Deutsche übertragen.
Die utopischen Vorgriffe ins Futur sind, wie oft bei Verne, weniger Kopfgeburten einer produktiven Fantasie als vielmehr konsequente Fortschreibungen der technologischen Trends seiner Zeit.[6] Anders als in vielen seiner Romane steht hier aber die Zivilisationsutopie unter den ehernen Diktaten der Kapitalakkumulation und eines rigorosen Utilitätsprinzips, das jede künstlerische Produktivität – sofern sie sich widerständig einer bloßen Amüsierfunktion entzieht – als rückständig, überflüssig und sogar schädlich aussortiert.

Vernes Schöne Neue Welt ist – aller antizipatorischen Fantasie zum Trotz – eine negative Utopie, eine dystopische Fortschrittsvision, in die auch die Musik eingebunden wird.
Im achten Kapitel – *wo von alter und neuer Musik die Rede ist sowie von der sachgemäßen Verwendung einiger Instrumente* – wird nicht nur die gängige Praxis beschrieben, Operetten (wie Offenbachs *Orpheus in de*r *Unterwelt*) oder Opern (wie Meyerbeers *Die Hugenotten*) den voyeuristischen Bedürfnissen der Finanzmänner zuliebe bis auf die – in möglichst durchsichtigen Trikots getanzten – Ballettszenen zusammenzustreichen; hier wird auch die Musikgeschichte des (realen) 19. Jahrhunderts als vermeintlich unaufhaltsamer Degenerationsprozeß *ad aures* demonstriert.
Der Pianist und Komponist Quinsonnas breitet am Klavier vor seinen Freunden die Geschichte der Musik (von Lully und Rameau bis hin zu Rossini und Meyerbeer) aus und ihren, seiner Ansicht nach, mit Berlioz beginnenden Verfall, der sich mit Verdi (dem „Mann des harmonischen Krachs", dem „Held des musikalischen Getöses, der grobschlächtige Melodien schrieb"[7]) und vor allem mit Wagner fortsetzt.

> „Im vergangenen Jahrhundert", erläutert Quinsonnas, „hat ein gewisser Richard Wagner, eine Art Messias, den man nicht genug gekreuzigt hat, die Zukunftsmusik begründet, und wir erdulden sie; zu seiner Zeit wurde bereits die Melodie abgeschafft, er hielt es für angebracht, auch die Harmonie vor die Tür zu setzen, und das Haus ist leer geblieben."[8]

Die Konsequenzen dieser Musik für die Klangwelt seiner Zeit, für die Neue Musik der Romanzeit von 1960, demonstriert Quinsonnas zum einen dadurch, daß er Michel, den Dichter und unglücklichen Helden des Romans, auffordert, sich auf die Tastatur des Klaviers zu setzen: die dadurch hervorgebrachte „herzzerreißende Harmonie" repräsentiere die Akkorde der heutigen Zeit. Danach trägt Quinsonnas eine eigene – allein aus opportunistischen Motiven heraus verfaßte – Komposition vor*: La Thilorienne, Große Fantasie über die Verflüssigung der Kohlensäure.*[9]

> „Er setzte sich ans Klavier oder stürzte sich vielmehr darauf. Unter seinen Fingern, unter seinen Händen, unter seinen Ellbogen gab das bedauernswerte Instrument unmögliche Töne von sich; wie Hagelkörner stießen die Noten aufeinander und prasselten hernieder. Keine Melodie! Kein Rhyth-

> mus mehr! Der Künstler erhob den Anspruch, jenes letzte Experiment wiederzugeben, das Thilorier mit dem Leben bezahlt hatte (…)
> Und mit einem Faustschlag, der das Elfenbein hätte zermalmen können, ahmte Quinsonnas die Explosion nach.“[10]

Jules Vernes Einfall, Faust- und Gesäßcluster zu akustischen Signaturen einer erst in hundert Jahren erklingenden Musik zu machen, darf man insofern einen futurologischen Treffer nennen, als der Umgang mit Clusterklängen – ob in temperierter Stimmung oder mikrotonal, ob vertikal gesetzt oder mikropolyphon gewoben – für die Klangflächenkomposition der realen 1960er Jahre in der Tat von großer Bedeutung ist, auch wenn Erfindung und Praxis des Clusterspiels bereits ihre Geschichte haben: der junge Charles Ives praktizierte seine Technik des *piano drumming* schon in der Blaskapelle seines Vaters[11], Henry Cowell systematisierte um 1920 die verschiedensten Techniken der Clusterbildung, und in Bergs Oper *Lulu* (1928/1935) liefert das Klavier „mit seinen akrobatischen Akkordballungen und seinen yankeehaften Unterarmeffekten“[12] die Leitklänge für den „Springfritzen“ Rodrigo.
Was in den 60er Jahren die Chance bot, dem Systemzwang seriellen Komponierens zu entrinnen und gleichzeitig die Klangfunde, die bislang von der elektronischen Musik verwaltet wurden, auch dem Orchester zugänglich zu machen, ist freilich in Vernes dystopischer Zukunftsvision ausschließlich negativ besetzt: Neue Musik erscheint als musikalisch sinnloser, in ihrer Gestalt allein chemische Reaktionsprozesse äußerlich nachzeichnender Lärm, der nur graduell verschieden ist von jenem „grauenhaften, betäubenden Lärm“[13], der dem vom *Dämon der Elektrizität* verfolgten Poeten im 16. Kapitel begegnet.
Der bis zur Schmerzgrenze gesteigerte Schalldruck eines *elektrischen Konzerts* entsteht hier dadurch, daß ein einziger Pianist die Lautstärke von 200 elektrisch gekoppelten Klavieren freisetzt – ein wahrlich unüberhörbarer Selbstausdruck einer auch in ästhetischen Belangen allein auf quantitativen Fortschritt bedachten Gesellschaft, vor dem sich Michel in die Stille des Cimetière Père-Lachaise flüchtet.

Paris im 20. Jahrhundert ist sicherlich der musikgesättigste unter Jules Vernes utopischen Romanen, in denen in der Regel die Tonkunst – entsprechend dem eher rückwärtsorientierten Musikverständnis ihres Autors – eine allenfalls sekundäre Rolle spielt. Erwähnenswert sind indessen jene Passagen aus *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren*, die Kapitän Nemos großen Salon im Bauch der „Nautilus“ als *wahrhaftiges Museum* beschreiben, „in dem mit intelligenter

und großzügiger Hand alle Schätze aus Natur und Kunst in einem stilvollen Nebeneinander versammelt waren, wie es das Atelier eines Malers auszeichnet.“[14]
Wie sich Vernes Vorstellung vom Atelier am Makart-Ambiente orientiert, so scheint Nemos Salon, in dessen Mitte ein elektrisch beleuchteter Springbrunnen seinen Dienst tut, eher von der wahllosen Völlerei der Gründer-Gourmands bestimmt als von einem *stilvollen Nebeneinander*. Er gleicht einem Kuriositätenkabinett, in dem Pflanzen, Muscheln und andere ozeanische Fundstücke ebenso zuhause sind wie Antikenreplikate aus Marmor oder Bronze; die *dreißig Bilder von Meisterhand* sind durch glänzende Waffensammlungen sorgfältig voneinander getrennt. In der Gemäldegalerie hängt das Bedeutende neben dem Provinziellen, Renaissancemeister neben Orientmalern, Klassizisten neben Romantikern, heroische Bildkompositionen neben Tierdarstellungen und Genreszenen.

> „Und diese Musiker?“, fragte ich und wies auf Partituren von Weber, Rossini, Mozart, Beethoven, Haydn, Meyerbeer, Hérold, Wagner, Auber, Gounod und zahlreiche andere, die auf einem großen Orgelklavier ausgebreitet waren, welches eine der Wände des Salons einnahm.
> „Diese Musiker“, antwortete Kapitän Nemo, „sind die Zeitgenossen von Orpheus, denn die Unterschiede zwischen den Jahrhunderten verschwinden in der Erinnerung der Toten – und ich bin tot, Herr Professor, ebenso tot wie diejenigen Ihrer Freunde, die sechs Fuß unter der Erde ruhen!“[15]

Eklektisch wie bei der Auswahl der Maler verfährt Verne mit den Namen der Komponisten; ihre Auflistung, bei der das Kanonisierte neben dem zu Recht Vergessenen steht, entspricht weitestgehend der Liste von Favoriten, die Quinsonnas im *Paris*-Roman seinen Freunden vorgestellt hatte. Auch Louis Joseph Ferdinand Hérold ist vertreten, von dessen 20 Opern sich nur *Zampa* (1831) längere Zeit auf den Spielplänen der französischen Opernhäuser halten konnte und von Verne im 3. Kapitel von *Robur, der Eroberer* (1886) ausführlicher gewürdigt wurde. In der noch ohne Illustrationen erschienenen Erstausgabe von *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* taucht zusätzlich der Name Victor Massé auf: ein Freund Jules Vernes und Verfasser von komischen Opern, den Quinsonnas im Paris-Roman als „den letzten Musiker mit Gefühl und Herz“ bezeichnete.[16] Anders als dort wird das Anathema über die Musik Richard Wagners hier zurückgenommen: nach den Erfolgen des *Tristan* (1865), der *Meistersinger* (1868) und des *Rheingold* (1869) mußte selbst Verne seine Position von 1863 revidieren.

Auffällig ist, daß die Namen Haydn, Mozart und Beethoven im ersten Manuskript von *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* erst später hinzugefügt worden sind.[17] Der ursprüngliche Katalog enthielt also ausschließlich Namen von Opernkomponisten, deren Partituren gemeinhin nicht zur Kernliteratur von Tasteninstrumenten wie dem Orgelklavier zählen; eigentümlich ist auch die Wahl des alles andere als fortschrittsweisenden Claviorganums, einer Kombination von Cembalo und Orgel (mit horizontal gelagertem Pfeifenwerk), die vorwiegend zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert gebaut und gespielt wurde. Schließlich harmoniert das ausgestellte musikalische Bildungsgut nur schwer mit dem eigenwilligen Klavierspiel des „Nautilus"-Kommandanten: einem eher schlichten und introvertierten Improvisieren mit den Tönen der pentatonischen Skala, bei der schmerzhafte Dissonanzen wie die kleine Sekunde, die große Septime oder der Tritonus gar nicht erst auftreten können:

> „Die Finger des Kapitäns liefen wieder über die Klaviatur des Instruments, und ich stellte fest, daß sie dabei nur die schwarzen Tasten berührten, was seinen Melodien eine ausgesprochen schottische Klangfarbe verlieh. Bald hatte er meine Gegenwart schon wieder vergessen und war in seine Träumerei zurückgesunken, die ich nicht weiter stören wollte."[18]

Das Bild der Musik, wie es hier gezeichnet wird, ist wenig vorteilhaft: *name dropping* und private Vorlieben, die Orientierung am Durchschnittsgeschmack der Epoche, fachliche Schlamperei und die Verwendung des Klaviers als Instrument intimer Psychohygiene ergeben zusammen noch kein Konzept, das den teils bestechenden technischen Fortschrittsutopien dieses Romans auch nur annähernd kommensurabel wäre.[19]

Versucht man, den Stellenwert der Musik in den beiden hier skizzierten Romanen zu bestimmen, so stößt man auf zwei einander nicht unbedingt ausschließende Tendenzen: auf die Tendenz, das weitgehend unhinterfragte Phänomen Musik als milieutypisches, letztlich aber eher entbehrliches Accessoire der bürgerlichen Kultur und bloßen literarischen Füllstoff zu verwenden; und auf ein wertkonservatives, ja regressives Musikdenken, welches das Vergangene zum Maßstab fürs Zukünftige verklärt, wie es der Dystopie wohl ansteht, auch wenn es mit ihren progressiven Fantasmen zwangsläufig kollidiert.

Beiden Tendenzen wird man im Reich der literarischen Utopien noch häufiger begegnen.

Anmerkungen 1

1) Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*. Aus dem Französischen von Elisabeth Edl, Wien 1996, S. 7 f.
2) ebendort, S. 10
3) ebendort, S. 11
4) ebendort, S. 10
5) ebendort, S. 180
6) Von Experimenten und einzelnen Ausnahmen (wie bei der Weltausstellung 1867) abgesehen, ersetzt erst 1885 die elektrische Straßenbeleuchtung die Gaslaternen; Vernes *Gas-Cabs* sind, bis hin zum Gaspedal, exakt erfundene Auto-Mobile, die durch den gerade entwickelten und im Text mehrfach erwähnten Gasmotor von Etienne Lenoir, dem Prototyp aller Verbrennungsmotoren, angetrieben wurden; zur Archäologie der Telefax-Technik – bei Verne „photographische Telegraphie" genannt – gehört der 1859 von Giovanni Caselli erfundene *Pantelegraph*, durch den die telegraphische Wiedergabe von Texten und Zeichnungen möglich wurde.
7) Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 83
8) a. a. O., S. 76
9) Bei den aufsehenerregenden Experimenten des Physikers Thilorier kam 1840 einer seiner Labormitarbeiter ums Leben. Der Hinweis von Elisabeth Edl (*Paris*, S. 194) auf Charles-Valentin Alkan und seine 1844 komponierte Klavieretüde „Le chemin de fer" macht darauf aufmerksam, daß der Titel der ins Jahr 1960 projizierten *Großen Fantasie* von Quinsonnas nicht völlig aus der Luft gegriffen ist. Bereits zu Vernes Zeiten hatte auch die Musik auf technisch epochale Ereignisse wie die Eisenbahn reagiert. Es sind vor allem drei in Frankreich tätige Komponisten, die dem neuen Transportmittel auf ihre Weise Respekt zollen: Alkan mit der ersten seiner drei „Etudes descriptives" op. 27, Hector Berlioz mit der Nummer 3 seiner *Feuillets d'Album* von 1846 („Le chant des chemins de fer" für Chor und Klavier oder Orchester) und Giacomo Rossini mit seinem um 1860 entstandenen, humorvollen Klavierstück „Un petit train de plaisir. Comico imitatif" aus seinen „Alterssünden" (*Péchés de vieillesse*).
10) Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 80
11) In seinen *Memos* (Kapitel 11) berichtet Charles Ives:
„Als Knabe spielte ich in der Blaskapelle meines Vaters mit, meist an einem der Schlaginstrumente. (…) Ich erinnere mich, daß ich es beim Üben der Trommelstimmen auf dem Klavier (nicht auf den Trommeln – Bedingung der Nachbarn) mit der Zeit satt hatte, ständig die Tonika und die Dominante, das Do und Sol im Baß zu spielen. So begann ich Tonkombinationen auszuprobieren, die die Trommeln nachahmen oder parodieren sollten – im Falle der kleinen Trommel eng nebeneinanderliegende Töne in der rechten Hand – im Falle der großen Trommel weitergespannte Akkorde. Diese hatten wenig mit der Harmonik des Stückes zu tun und waren bloß als sich selbst genügende Klangkombinationen gedacht. Bei besonders explosiven Noten oder besonders starken Akzenten in den Trommelstimmen wurde manchmal die Faust oder die Handfläche gebraucht, wobei die Gruppen in der rechten Hand normalerweise weitergespannt waren als diejenigen in der linken."
(Charles Ives, *Ausgewählte Texte*, hg. von Werner Bärtschi, Zürich 1985, S. 166)

12) Hans Ferdinand Redlich, *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1957, S. 232
Die Leitklänge des Athleten Rodrigo bestehen aus einem Cluster der weißen Tasten (von D_1 bis c), angeschlagen mit linker und rechter Hand, gefolgt von einem Cluster auf den schwarzen Tasten (von des bis b^3), auszuführen mit linkem Unterarm plus rechter Hand.

13) Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 179

14) Jules Verne, *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren*. Aus dem Französischen neu übersetzt und herausgegeben von Volker Dehs, Düsseldorf 2007, S. 116

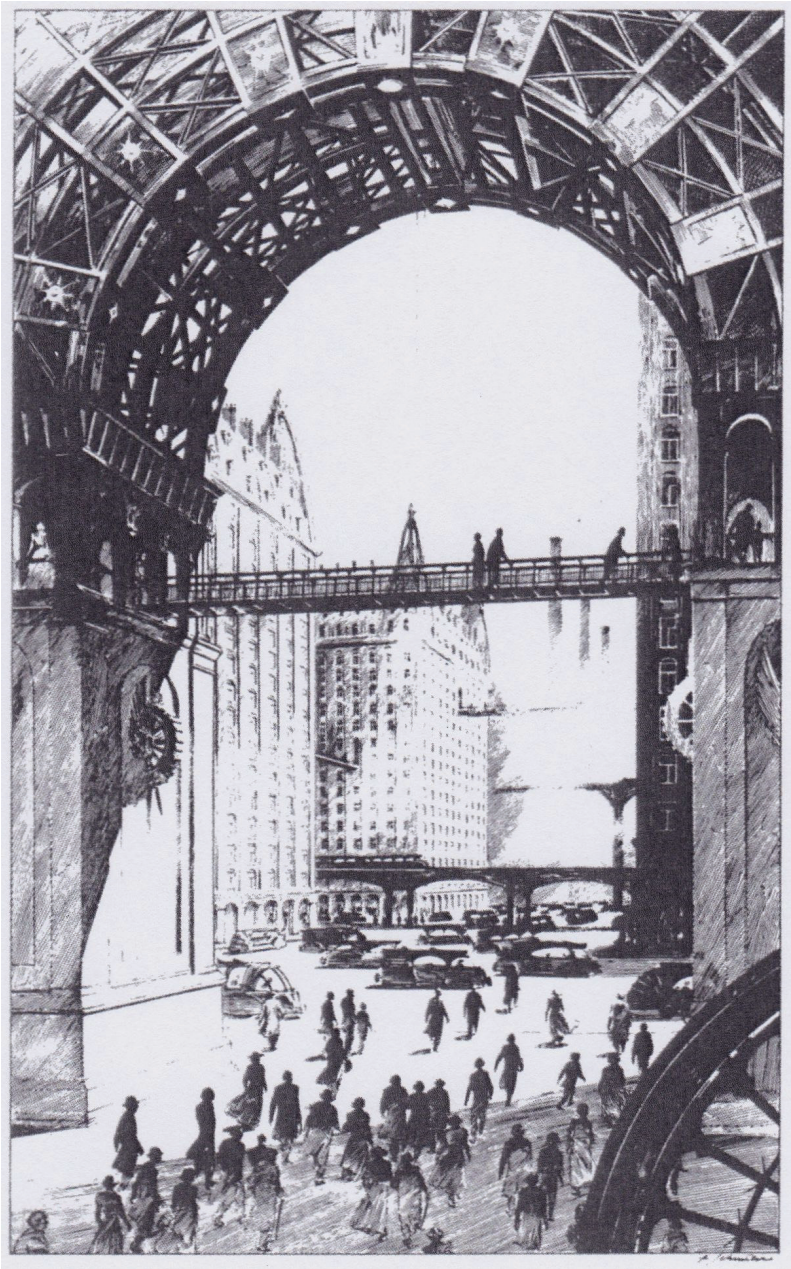
15) a. a. O., S. 117

16) Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*, a. a. O., S. 83

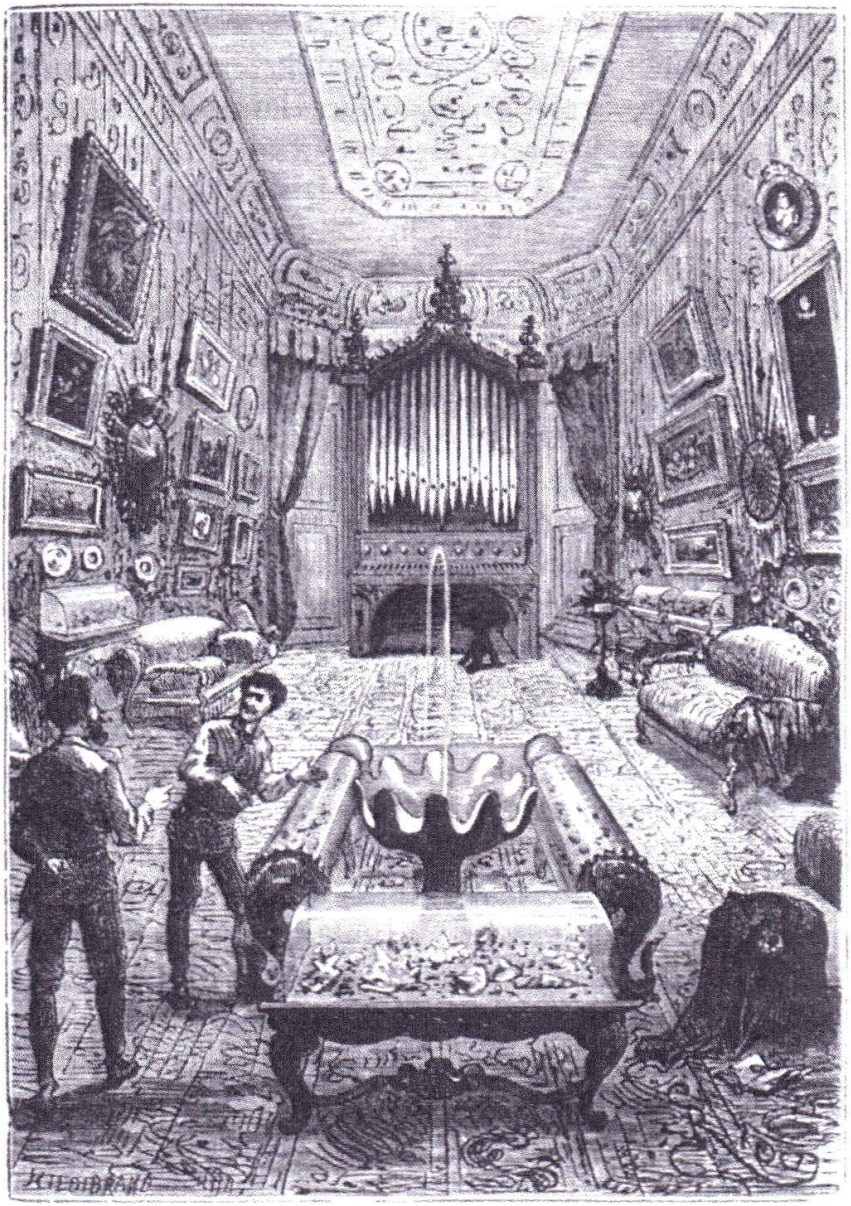
17) vergl. Jules Verne, *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren*, a. a. O., S. 643

18) a. a. O., S. 251

19) Die Verschränkung von Fortschrittsoptimismus mit dem geheimnisvollen Dunkel der Unterwasserwelt in Vernes *Zwanzigtausend Meilen unter den Meeren* hat die argentinische Klangkünstlerin Sol Rezza inspiriert, sich nicht mit der musikalisch eher trivialen Innenwelt der *Nautilus* zu beschäftigen, sondern stattdessen deren subaquatische Umgebung mit Hydrophonen abzuhorchen und die dabei gewonnen Klangergebnisse als mehrkanalige akusmatische Installation in die audiovisuelle Performance „In the Darkness of the World“ (2015) zu integrieren.



Frontispiz zu Jules Verne, *Paris im 20. Jahrhundert*



Jules Verne, Kapitän Nemos Salon an Bord der *Nautilus*

2 Nachgereichte Einleitung

Eine Weltkarte, die das Land Utopia nicht enthielte, verdient diesen Namen nicht, denn ihr fehlt das einzige Land, in dem die Menschheit immer landet.

Oscar Wilde[a]

Utopia, *das Land, das nirgends ist*, galt eine Weile als unauffindbar auf der Weltkarte der Ideen, der Begriff der Utopie selbst schien längere Zeit in Verruf geraten, die Beschäftigung mit ihm obsolet geworden zu sein.
Nach der Implosion der sozialistischen Machstrukturen in den meisten Ostblockländern mochte es so aussehen, als habe sich das Gespenst, das einst umging in Europa, verflüchtigt und mit ihm der Antagonismus konkurrierender Zukunftsmodelle. Vom *zerstörten Traum* und vom *Ende des utopischen Zeitalters* spricht 1991 Joachim Fest[1]; ein Jahr später konstatierte Francis Fukuyama in seiner sehr persönlichen Aneignung der Hegelschen Geschichtsphilosophie gar das *Ende der Geschichte*[2].
Stellt man politische Utopien nicht a priori unter Totalitarismusverdacht, sondern betrachtet sie, mit Richard Saage, als „Fiktionen innerweltlicher Gesellschaften (…), die sich entweder zu einem Wunsch- oder einem Furchtbild verdichten“ und das Ziel verfolgen, den bestehenden Institutionen und Verhältnissen „eine durchdachte und rational nachvollziehbare Alternative“ gegenüberzustellen[3], dann dürften sie auch ein voreilig ausgerufenes Ende der Geschichte überleben.
Wie ergiebig die Beschäftigung mit Manifestationen utopischen Denkens weiterhin sein kann, zeigte – im schützenden Rahmen einer rein literaturwissenschaftlichen Retrospektive – das deutsch-französische Kolloquium von 2002 in Paris, das sich dem deutschsprachigen Roman des 20. Jahrhunderts widmete.[4] Ein dank ihres interdisziplinären Ansatzes ungleich facettenreicheres Bild des gegenwärtigen utopischen Denkens lieferten die beiden internationalen Kolloquien (2005 und 2006) der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, in denen unter dem Generalthema *Utopie heute* neben philosophischen auch ökonomische, naturwissenschaftliche, theologische, psychologische und künstlerische Aspekte des Themas zur Sprache kamen.

Auch die Musik, sonst allenfalls beiläufig erwähnt, war hier mit zwei Referaten vertreten.[5] Dabei bestätigte sich, daß Musik und Utopie zunächst einmal einander eher ausschließende Phänomene sind.[6] Für die Autoren der klassischen Uto-

pien und ‚Staatsromane' war Musik wenig mehr als eine Nebensache, deren aus der jeweiligen Gegenwart vertrautes Erscheinungsbild unhinterfragt in die Zukunft des idealen Gemeinwesens hinein verlängert wurde. Für die Musik wiederum ist der Utopiebegriff zunächst ein bloßes Phantom; als begriffslose Kunst kann sie, anders als die Literatur, Zukunft kompositorisch nicht bewältigen.
Wenn ein Komponist wie Charles Ives „schon zur Blütezeit Debussys die musikalische Welt der 1960er Jahre sondiert" und sich in aller Ruhe daranmachte, „den zeitgenössischen Kuchen zu verzehren, ehe überhaupt sonst jemand am Tische Platz gefunden hatte"[7], dann entsteht daraus keine *mögliche* Musik, die als Blaupause fürs erst (oder niemals) Kommende dienen könnte, sondern die *wirkliche* Musik einer, wenn auch erstaunlichen, Avantgarde ante datum; mit ihr entstehen zugleich die Gründungsdokumente einer genuin amerikanischen, transatlantischen Ästhetik. Anders als der Zukunftsroman existiert eine „Zukunftsmusik" nur als Metapher.
Wie ‚utopisches' Komponieren von der Sache her eigentlich unmöglich ist, so verlieren auch zukunftsweisende Entwürfe wie Busonis „Neue Ästhetik der Tonkunst" oder Skrjabins unvollendetes Projekt „Mysterium" als alle Sinne beanspruchendes Gesamtkunstwerk in dem Maße ihr utopisches Charisma, in dem der geschichtliche Fortschritt sie einholt oder absehbar einholen wird.
Von ‚utopischer' Musik wäre vielleicht am ehesten dort zu reden, wo sich Komponieren zugleich als tendenzielles Korrigieren des gesllschaftlichen status quo versteht: an Mahler wäre zu denken, in dessen Sinfonien die Klassenschranken von ‚hoher' und ‚niederer' Musik durchlässig werden, an Cage, für den die Befreiung der Klänge aus der Verfügungsgewalt des kompositorischen Subjekts zugleich ein Synonym für gesellschaftliche Befreiung darstellt, an die stets mitkomponierten sozio-politischen Implikationen in den Werken Nonos oder Lachenmanns.

Grundsätzlich anders stellt sich die Beziehung zwischen Musik und Utopie dort dar, wo Musik – wie in der Philosophie Ernst Blochs – generell als Kunst des Vor-Scheins interpretiert wird. In Blochs Philosophie – vom frühen *Geist der Utopie* (1918/19) bis zum dreibändigen Werk Das *Prinzip Hoffnung* (1957) – ist Musik ein derart zentrales Element, daß die Verbindung von Utopie und Musik, wie Jürg Stenzl vermutet, „mit Blochs Denken geradezu identisch zu sein scheint."[8]

> „Weil die Musik als innerlich utopische Kunst über alles empirisch zu Belegende im ganzen Umfang hinausliegt", bleibt der *gestaltete Klang* „kein Gegenüber, sondern es ist etwas in ihm, das uns die Hand aufs Herz