

Werner Michler

„Taten und Leiden unseres Lichts“.

Ernst Blochs Aufsatz „Die Zauberflöte und Symbole von heute“ (1930) im Kontext

Abstract: In exploring the possibilities of renewing Ernst Bloch's legacy in the arts, education and politics, this paper provides a reading of a lesser known essay, "The Magic Flute and Symbols of Today" (1930). The text is read against its contemporary historical and musico-philosophical background and the actual debates in the avantgarde journal *Anbruch*. Bloch's practices of reading and reappraising possibilities are reconstructed, in contrast to those of Adorno. A final section discusses the chances of a Bloch renaissance in the humanities and the social sciences.

Kurzfassung: Zur Frage von Kunst, Bildung und Politik und den aktualisierbaren Dimensionen von Ernst Blochs Œuvre unternimmt der Beitrag eine Lektüre von Blochs wenig beachtetem Text „Die Zauberflöte und Symbole von heute“ (1930). Der Text wird, philologisch abgesichert, im Erstdruck vor dem zeitgeschichtlichen und musiktheoretisch-philosophischen Hintergrund gelesen, im Rahmen der Debattenbeiträge im *Anbruch*. Rekonstruiert wird dabei die Bloch'sche Lektüre- und Aktualisierungsform selbst in Auseinandersetzung mit und Adorno und fragt abschließend nach den Chancen einer Re-Implementierung dieses Denkens in zeitgenössischen Diskurs und Praxis der Kultur- und Sozialwissenschaften.

„Gewiß muß die Tante erst tot sein, die man beerben will; doch vorher schon kann man sich sehr genau im Zimmer umsehen.“ (Bloch, 1985b, 4: 19)

Ernst Blochs Philosophie der Hoffnung und der Utopie, einst eine selbstverständliche Präsenz im wissenschaftlichen und auch im gesellschaftlichen Diskurs, ist heute erst wieder zu entdecken. Mit einer Vergegenwärtigung von Blochs Denkmotiven und auch seines Denkstils könnten in vielen Diskursfeldern elementare Kontrapunkte gesetzt werden. Im Folgenden soll an einem konkreten Fall, einem Aufsatz des Fünfundvierzigjährigen, „Die Zauberflöte und Symbole von heute“ (1930), Blochs spezifische und auch heute noch, so die Überzeugung, anschlussfähige Arbeit an der kulturellen Überlieferung gezeigt werden.

Der bislang wenig beachtete Aufsatz steht an einer entscheidenden Weichenstellung des Œuvres und deutet in vielem auf Blochs im amerikanischen Exil verfasstes Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (1954-1959) voraus. Hier wird eine dichte kontextualisierende Lektüre des Textes versucht, der dazu auch, soweit zu sehen ist, erstmals philologisch erfasst wird; sie möchte die Strategien herausarbeiten, mit denen Bloch auf den kulturellen Kanon zugeht. Am Vorabend der faschistischen Machtübernahme ist solche Arbeit an der Tradition eine Überlebensfrage: Welchen Sinn kann die Vergegenwärtigung historischer Kunst in einer solchen Konfliktsituation haben? Blochs methodische Arbeit an der Kulturgeschichte steht dabei im Dialog mit den intellektuellen (Interpretations-)Praktiken seiner Freunde und Gesprächspartner, darunter Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und Siegfried Kracauer; sie zeigt ihre unverwechselbaren Konturen gerade in der Auseinandersetzung mit ihnen.

Nicht von ungefähr ist es Mozarts und Schikaneders Oper *Die Zauberflöte* (1791), an deren Fall sich Zeitfragen mit besonderer Schärfe stellen ließen. Diese Oper mit ihrer spezifischen symbolischen Textur – sie verbindet die Symbolsprache der Aufklärung mit sehr viel älteren Symboltraditionen – ist selbst immer schon als vielschichtiges Rätselwerk gesehen worden; Bloch fragt gerade hier nach den Symbolen einer befreiten Zukunft (1). Blochs ‚Lektüre‘ setzt den üblichen Interpretationen des Werkes einen neuen Zugang entgegen, der nicht hermeneutisch auf eine verborgene Ganzheit oder allegorisch-‚dekonstruktiv‘ auf deren Verlust oder die Unmöglichkeit der Sinnstiftung setzt. Er isoliert vielmehr die Strebungen und Spannungen in der symbolischen und semantischen Struktur des Musikdramas; in *Erbschaft dieser Zeit* (1935) wird dieses Motiv dann zur Theorie der „Ungleichzeitigkeit“ ausgebaut werden. Bloch zeigt, dass Kulturgeschichte eine Geschichte der Symbolaneignung ist, und führt im selben Zug vor, wie eine eingreifende Kulturtheorie solche Aneignungen vornehmen kann (2). Abschließend wird versucht, vor diesem Hintergrund ‚Bloch'sche‘ Fragen an die gegenwärtigen Kulturwissenschaften zu stellen, nicht zuletzt Fragen nach der Aufklärung und nach dem Verhältnis von Wissenschaft und Kunst (3).

1. Zauberflöten-Fragen

1.1 „... verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne“: Symboliken der *Zauberflöte*

Dass *Die Zauberflöte*, Wolfgang Amadeus Mozarts letzte Oper, entstanden in enger Zusammenarbeit mit dem Wiener Theaterdirektor, Bühnenautor und Librettisten Emanuel Schikaneder, zu einem der zentralen Werke des

europäischen Opernkanons werden würde, war angesichts der labilen und prekären Umstände ihrer Entstehung nicht ausgemacht. Am 30. September 1791 am Wiener Freihaustheater uraufgeführt, fand sich das Singspiel – 21 Musiknummern mit gesprochenen Dialogen – an mehr als einem kultur- und politikgeschichtlichen Kreuzungspunkt situiert. Ostentativ setzt die Ouvertüre mit einem dreifachen Akkord ein und sichert, noch bevor sich der Vorhang öffnet, die Verankerung des Werkes in der Kultur der aufklärerischen Freimaurerei, die solche triadischen Strukturen als Erkennungszeichen benützte; hierher gehören auch die spektakuläre ägyptisierende Symbolik, die Prüfungs- und Einweihungshandlung, der Philosoph Sarastro mit seinem Löwenwagen, die Tempellandschaft mit verschworenen Brüdern, dazu die „Kollektivsymbolik“ (Jürgen Link) der Aufklärung von Licht und Sonne – gegen Nacht und Aberglauben; am Ende „verwandelt sich das ganze Theater in eine Sonne“¹. Der historische Ort der Oper liegt zwar in der ersten Phase der Französischen Revolution, aber auch in den beginnenden Restaurationstendenzen in Österreich am Ende des josephinischen Jahrzehnts; da die Freimaurerei bereits verboten ist, gibt die Oper damit auch ein kontroverses ‚Statement‘ ab (vgl. Irmen 1991, 2006).

Zum anderen steht die *Zauberflöte* literarisch und kulturell in der Tradition des Wiener Volkstheaters und integriert Elemente einer sozial zwar inklusiven, aber dennoch unübersehbar plebejisch geprägten Populär- und Unterhaltungskultur. „Unerhört“, schreibt Bloch in seinem Zauberflötensatz, „was der Revuedirektor Schikaneder“ (eine bewusst anachronistische Charakteristik aus der Berliner Unterhaltungskultur, auf sie wird zurückzukommen sein)

so alles zusammen kannte und zusammengoß, auch wo anders her: Kasperle und Prinzenzier, Ausstattungstücke, die man überbieten wollte, und Maurertum, das dann der höchste Effekt ward: Wieland, Volksposse und Tausend und eine Nacht, Don Quichote, Orpheussage, Shakespeares Sturm, und alles, was gut und teuer, gut und nicht teuer war. Aus hellster Aufklärung kommen Isis und Osiris, genau wie sie dicht neben Kinderliedern stehen [...].²

Über diese literarische und ästhetische Mehrfachcodierung macht die Oper verschiedene Rezeptionsangebote und kann zugleich als Kinderstück, als Humanitätsooper und als klassisches Gipfelwerk ‚gelesen‘ werden.

Hinzu kommt der Anteil von „Improvisation“ (Bloch) an der Entstehung der Oper. Der vieldiskutierte „Bruch“ mutet den Hauptfiguren und ihrem Publikum am Ende des ersten Aktes einen grundlegenden Perspektivenwechsel zu, von der Identifikation der ‚guten‘ Seite mit der Königin der Nacht (Tamino bricht zur Rettung ihrer von Sarastro entführten Tochter auf) zu der mit dem Sonnenreich Sarastros und dem Orden der Eingeweihten, in den Tamino und Pamina schließlich aufgenommen werden. Der ‚Bruch‘ kann auf sehr lokale Gegebenheiten – Konkurrenzprodukte auf anderen Wiener Bühnen in der Schreibzeit des Stückes, die eine Änderung des Plans nahelegten – zurückgeführt werden; er kann aber auch als Hinweis auf eine hintergründige didaktische Struktur des Stückes gelesen werden, das eine performative ‚Initiation‘ des Publikums selbst in Szene setzt. Beide Optionen entfernen die Oper und ihre Deutungen ein Stück weit von dem, was Werken am Beginn des bürgerlichen Zeitalters als einem Zeitalter ‚starker‘ literarischer Autorschaft zugetraut wird: Immer gibt es ein Zuviel oder ein Zuwenig an Intention.

Aus allen diesen Gründen hat die Oper wie wenige andere ihre eigenen Deutungstraditionen entwickelt; es wird wenige musikhtheatralische Werke im Kanon geben, die so stark nach Deutung verlangen, jede Realisierung des Stückes, jede musikalische „Interpretation“ ist daher Interpretation auch im hermeneutischen Sinn. Jedenfalls ist das mit Mitteln psychologischer Hermeneutik schwer zu bearbeitende Rätsel selbst schon sehr früh Teil der Auslegungsgeschichte; zumal der Wiener Entstehungskontext mit Deutungsvoraussetzungen, die man an der protestantischen Innerlichkeits- und Intentionskultur des späten 18. Jahrhunderts gewann, nicht zu erfassen ist. Dass Symbole im Spiel sind, ist offensichtlich; wie stark sie subjektiv belastbar sind, unklar. Die freimaurerische Arkanpraxis arbeitet mit Symbolen und der ‚symbolischen‘ Maurer-Arbeit am Menschen als dem zu bearbeitenden ‚rauen Stein‘. Elementare, wenn man will: archetypische Symboliken werden hier (mit-)benützt. Zur Klärung oder zum Verständnis der Symbolstruktur wurde stets die verwickelte Quellenfrage der *Zauberflöte* herangezogen – Blochs Aufsatz ist hier, wie gesehen, bestens informiert.³ Neben den Genrestücken der Wiener Vorstadt Bühnen sind hier hochliterarische und arkane Texte als Quellen vorgeschlagen worden, neben Joachim Perinets *Kaspar, der Fagottist oder: Die Zauberzither* (1791) Wielands Märchensammlung *Dschinnistan* (1786-1789), Terrassons ägyptisierender Freimaurerroman *Sethos. Histoire ou vie tirée des monumens anecdotes de l'ancienne Egypte* (1731), Shakespeares *The Tempest* (1611), Barock- und Ritterromane – und auch hier steht neben einem Zuviel

¹ Wolfgang Amadeus Mozart: Die Zauberflöte. Neue Mozart-Ausgabe II/5/19, 353 (<https://dme.mozarteum.at/DME/nm>, 20.1.2021). Zu den Kontexten der *Zauberflöte* seien aus der Fülle der Mozart-Literatur nur genannt Branscombe (1991), Braunbehrens (1989) und Assmann (2005). Zur *Zauberflöte* als Märchenoper vgl. Buch (2004). – Mein Dank gilt Benjamin Korstvedt, Clark Univ., Worcester, Mass., und Armin Brinzing, Bibliotheca Mozartiana (Salzburg).

² Der Aufsatz wird zitiert nach dem Erstdruck: Ernst Bloch: Die Zauberflöte und die Symbole von heute. In: Anbruch 12 (1) (1930), 15-17, hier 17, in der Folge mit der Sigle Z. Die spätere Fassung findet sich in den „Literarischen Aufsätzen“, 289-294. Sigliert werden ferner zitiert: „Das Prinzip Hoffnung“ (PH), Bd. 5, sowie „Literarische Aufsätze“ (LA), Bd. 9 der Werkausgabe (Bloch 1985). Die Briefausgabe (Bloch 1985a) wird zitiert als EBB.

³ Einen zeitgenössischen Überblick über die Forschung bietet Blüml (1923); vgl. auch die Arbeiten von Egon von Komorzynski (1901) und – als Basis der Mozartforschung seit Beginn der Zwanziger Jahre – Abert (1919-1921).

an Möglichkeiten ein Zuwenig an Spezifität, es verleiht der Oper ihre merkwürdige Allgemeinheit und Abstraktion, sie partizipiert noch an allen ästhetischen Möglichkeiten der Vormoderne.

Allegorien und Symbole auf Basis von expliziten ritualisierten Symbolpraktiken (Freimaurer), diffuseren Kollektivsymboliken (Aufklärung) und elementaren ‚anthropologischen‘, mythischen Mustern sind also Voraussetzungen der *Zauberflöte* und bestimmen einen der Hauptströme der Geschichte ihrer Deutung, auch ihrer Wirkung. Diese ‚Symbole‘ sind aber, aufgrund ihrer disparaten Geschichte und lockeren Fügung („in der Zauberflöten-Zeit [...] konnte man alles brauchen, in größter Streuung und ideologischer Arbeitsteilung, was den Feudalismus stürzte“, Z 17) porös und heikel. Goethe hat in seinem bekannten Versuch, der *Zauberflöte* einen zweiten Teil zu geben (Fragment, 1802), an den Symbolen der *Zauberflöte* angesetzt und sie im Sinn der Symboltheorie der Klassik vertieft, auch vereinheitlicht und gleichsam glattgebürstet; um den Preis, dass das Experiment nicht zuletzt aufgrund der Disparatheit und Inkongruenz der Symbolsysteme der Schikaneder’schen *Zauberflöte* gescheitert ist.⁴

1.2 Blochs Zauberflötensatz: Text und Kontext

Man kann die *Zauberflöte* also gar nicht *nicht* symbolisch (und/oder allegorisch) lesen, noch weniger aufführen; die Frage nach der Aktualisierbarkeit der Symbole der *Zauberflöte* treibt Blochs Aufsatz von 1930 um. Den ‚phänomenologischen‘ Einstieg, mit dem so viele Bloch-Texte beginnen, liefert hier ein Blick aus der mit einiger Geschwindigkeit fahrenden Eisenbahn. Das allegorische Bild für die Vermittlung von Raum und Zeit setzt an dem an, was heute ‚Kanonisierungsprozesse‘ genannt wird: Die Sträucher an der Trasse liegen dem Reisenden zwar am nächsten, werden aber kaum wahrgenommen, sie sind rasch passiert und rasch vergessen. Die Gebirge in der Ferne hingegen begleiten uns eine lange Zeit, wie im Reich Kultur die Berge „Mozart“ und „Bach“. Diese „streifen ihre Zeit von sich ab“.

Andere große Werke hingegen liegen „nicht recht fern oder draußen“; „[a]n ihnen ist der Anschein, als sei der Boden, auf dem sie stehen, mit uns im eigenen Wagen in Fahrt“, es sind Werke, die ihre Dauer „ihrer immer noch anfangenden Frische“ verdanken, der Nähe zur „Improvisation“, nicht „ihrer Gewordenheit“ und „kluger reifer Gefügtheit mit dem Index der damaligen Kultur, sondern der Spannung von Ur-Inhalten“ (Z 15). Zu ihnen gehören nicht *Figaro* und *Don Giovanni*, wohl aber die *Zauberflöte* und *Fidelio*; ihre Dauer ist „nicht die einer zeitlosen Gewordenheit, sondern die eines dauernden Innervierens“. Die *Zauberflöte* enthält und wird enthalten von einem „Tendenzraum“, einem „Wegraum“, dem der „„Aufklärung““; sie „innerviert“, energetisiert, mobilisiert einen „Raum, in dem sie immer wieder zu ‚geschehen‘ hat“.

Solche Werke sind für Bloch „Zeichen, an denen sich bewegte Zeit nachschaffend und gerade aus Respekt nicht nur nachschaffend finden kann“ (Z 16) – ‚bewegte Zeiten‘ wie die der Weimarer Republik am Ende der Goldenen Zwanziger Jahre, in der Verhärtung der sozialen und politischen Fronten drei Jahre vor der Machtübernahme des Faschismus. Was diese ‚unsere‘ Zeit mit der der *Zauberflöte* verbindet, ist eine ähnlich unentschiedene, ‚bewegte‘ kulturelle Konstellation: „Jahrmart, Revolution in der Luft“, „selbst Märchensinn und Symbole fehlen nicht ganz“: Jean Cocteau, Franz Kafka und „Symbol-Einkleider[]“ wie der Bertolt Brecht der *Dreigroschenoper* arbeiten an Symbolen, wenn auch diese ‚heute‘ „nicht entfernt so verständlich“ und „nicht so revolutionär abgezielt“ wie die der *Zauberflöte* ausfallen. *Die Frau ohne Schatten* von Hofmannsthal und Strauss etwa bilde *Zauberflöten*-Symbole mit „nur dekorativem Traum-Schein“ bloß nach. „Dennoch: es ist auch der symbolische Raum heute nicht unbewohnt, und zwar gerade jener symbolische Raum, in dem ‚Symbole‘ als Spiegel für das noch nicht Gewordene, zum Licht Drängende, nur erst ‚Bedeutende‘ an Menschen und Verhältnissen aufgestellt sind.“ (Z 17) – Soweit der Text des Aufsatzes.

Der Sache nach steht die Entstehung von Blochs Essay „Die Zauberflöte und Symbole von heute“ im Kontext der Inszenierung der *Zauberflöte* für die Berliner Kroll-Oper, die am 10. 11. 1929 unter der musikalischen Leitung von Otto Klemperer und mit einer aufsehenerregenden Regiearbeit von Ewald Dülberg in abstraktem Bühnenbild Premiere hatte.⁵ Der Aufsatz hätte zunächst zeitnah in der *Frankfurter Zeitung* erscheinen sollen, wo Blochs Freund Siegfried Kracauer als Redakteur tätig war.⁶ Dieser Kontext wird auch im Text selbst dezent angespielt, wenn gesagt wird, *Zauberflöte* und *Fidelio*, die eine Oper ein „Märchen in Musik“, die andere eine „Kolportage in Musik“ (Z 15), hätten „etwas von der eigenen, bleibenden, uneingelösten Tendenz und der Improvisation“ an sich und müssten „auch immer wieder anders und neu aufgeführt werden, wenn sie da sein sollen. Dirigiert etwa Klemperer die Zauberflöte, so steht man auf lebendem, nicht historischem Boden, und der Boden bebt so wie

⁴ Vgl. Michler, 2015: 295-346 (zu Mozart/Goethe); 576-583 (zu Hofmannsthal/Strauss: *Die Frau ohne Schatten*).

⁵ Materialien bei Curjel (1975: 275-279), mit Kritiken des Mozart-Forschers Alfred Einstein, des Komponisten Klaus Pringsheim (dem Schwager Thomas Manns) und des Publizisten und Ästhetikers Oskar Bie, der dem Projekt Kroll-Oper verbunden war. Zur stark ‚kubistisch‘ abstrahierenden Regiearbeit Dülbergs vgl. ebd. die Abbildungen 66-70.

⁶ Vgl. EBB 320 (Bloch an Kracauer, 6.12.1929). Im Dezember 1929 urgiert er bei Kracauer: „Es [das Zauberflöten-Manuskript] müsste jetzt gleich erscheinen, oder ich hätte die Mühe, es umzuarbeiten und den sehr guten aktuellen Anlass herauszunehmen. Bitte ersparen Sie mir die Mühe, wenn es Ihnen möglich ist, und drucken Sie die Sache gleich, wenn sie Ihnen recht scheint.“ (EBB 321)

Kindern beim Märchenerzählen." (Z 15, in der zweiten Fassung: „so wie Kinder“, LA 290). Tatsächlich war der Essay unter demselben Titel auch in einem Programmheft der Staatsoper am Platz der Republik abgedruckt worden⁷, der Satz über Klemperer ist dort weggelassen; im Programmheft fehlt aus naheliegenden Gründen auch der Gedanke, es könnte, da in der *Zauberflöte* „zwischen unten und oben“ nicht nur „Parallelhandlung, sondern kaleidoskopische“ statthabe, Paul Klee „wie keiner [...] die Zauberflöte inszenieren, der das Instrument des Kaleidoskops so wunderbar spielt“.⁸

Blochs Aufsatz wurde, um zunächst die weitere Textgeschichte zu resümieren, deutlich überarbeitet und um einige längere Passagen ergänzt in die schon mit Blick auf die Werkausgabe redigierte Sammlung *Verfremdungen I* aufgenommen und erschien dann 1965 in Band 9 der Gesamtausgabe, den *Literarischen Aufsätzen*, mit dem Klammervermerk „(1930)“.⁹ Schließlich bildete er – neben dem einschlägigen langen Kapitel aus *Geist der Utopie* – einen Abschnitt von Blochs Textsammlung *Zur Philosophie der Musik* (1974). Zwischen den Textfassungen der dreißiger und der sechziger Jahre liegen mehrere Durchsichten; die überarbeitete zweite Fassung ist die heute allgemein zitierte. Auf philologische Nachweise haben der unermüdlich verbessernde Bloch und die Redaktion zugunsten des Gegenwartsbezuges und des Gesamtzusammenhangs des philosophischen Werks generell verzichtet (Czajka, 2004: 181), was die Arbeit mit Blochs Texten immer wieder vor einige Schwierigkeiten stellt.

Otto Klemperer, einem Freund und Schüler Gustav Mahlers, stand Bloch freundschaftlich nahe und begleitete sein umkämpftes Direktionsprojekt „Kroll-Oper“ mit großer Sympathie. Klemperer führte die Staatsoper am Platz der Republik, ein zweites Haus neben der der Oper *Unter den Linden*, von 1927 bis 1931 nicht wie eigentlich vorgesehen als Volksbühne, sondern als exponiertes Haus der Moderne, mit Uraufführungen von Arnold Schönberg, Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Ernst Křenek, mit avantgardistischen Regiearbeiten und Bühnenbildern von Caspar Neher, dem Brecht-Freund und -Mitarbeiter, von Giorgio de Chirico, László Moholy-Nagy und anderen. Die Kroll-Oper „gehört“, so Bloch 1974 in Rückschau, „vollständig ins Bild der bewegt kühnen zwanziger Jahre in Berlin und hat es mitgeprägt. Altes wurde dort aufgeführt, als sei es neu, und Neues als eine Ahnung drin, daß eine Aktualität nicht zu der billigen gehöre“; sie „setzte Maßstäbe und gab ein Modell“.¹⁰ Zur ersten Produktion der Direktion, Beethovens *Fidelio* (Klemperer/Dülberg, Premiere am 19. 11. 1927), und zu *Don Giovanni* (Klemperer/Dülberg, 11. 1. 1928) schrieb Bloch Essays für die „Blätter der Staatsoper“, jener über *Fidelio* – *Fidelio* und das Trompetensignal, das mit dem Minister die Erlösung ankündigt, spielen ja im philosophischen Werk eine zentrale Rolle, nicht zuletzt im *Prinzip Hoffnung* – beginnt mit dem denkwürdigen Satz: „Nirgends brennen wir genauer.“ (Curjel, 1975: 339 f., hier 339)

Der Erstdruck des Zauberflötenaufsatzes findet sich dann auch im Jännerheft 1930 des *Anbruch*, der wichtigen, der Moderne auch strengerer Observanz verpflichteten „Monatsschrift für moderne Musik“. In einer redaktionellen Vorbemerkung werden die Aufsätze des Heftes mit dem Titel „Lebendige Oper/Neue Werke in Selbstanzeigen“ auf die „Diskussionen über die Opernkrise“ bezogen – die theoretischen Diskussionen würden zunehmend durch das „schöpferische Programm“ abgelöst, durch „Manifeste einer neuen Praxis“ der Oper, im Heft vertreten durch Křenek („Leben des Orest“), Kurt Weill („Vorwort zum Regiebuch der Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘“, der zweiten Brecht-Oper Weills, Uraufführung am 9. 3. 1930 in Leipzig) und George(s) Antheil („Voraussetzungen für meine Oper ‚Transatlantic‘“). Ergänzt werden die Texte, so die Vorbemerkung, „durch Ernst Bloch, der über die Deutungsmöglichkeiten opernhafter Symbolik spricht“, und weitere Beiträge, u.a. von Adorno.¹¹ Zur Diskussion steht im *Anbruch*, in anderen Journalen und in den Feuilletons das zeitgenössische Musiktheater; neben der Frage der Möglichkeit einer modernen Oper steht die Frage nach Popularität und den populären Formen, nach Operette und Revue, allgemeiner: die Frage nach populären, hoch- und bildungskulturellen sowie avantgardistisch-esoterischen Kulturpraktiken, nach ihrem Verhältnis, den Konfliktlinien zwischen ihnen und der Möglichkeit ihrer Überwindung. Die Verhältnisse waren mit avantgardistischen Opern an der Grenze von „E“ und „U“ wie Křeneks *Jonny spielt auf* (1927), insbesondere aber mit der *Dreigroschenoper* (1928) sowie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) von Bertolt Brecht und Kurt Weill in Bewegung geraten; der Diskussion um die *Dreigroschenoper* verdankt man wichtige und klassische Beiträge von Adorno,

⁷ Ernst Bloch: „Die ‚Zauberflöte‘ und Symbole von heute“. Programmheft der Staatsoper am Platz der Republik vom 20. April 1930 (Curjel, 1975, 343 f.). – Warum das Datum fünf Monate nach der Premiere liegt, findet hier keine Erklärung; das Heft war mir in Autopsie nicht zugänglich.

⁸ Klee hat den Aufsatz vermutlich gelesen (Okuda, 2009: 181 f.).

⁹ Ernst Bloch: *Verfremdungen I*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1962 (= Bibliothek Suhrkamp), S. 97-103. Die Texte in *Verfremdungen* und in LA sind weitgehend identisch, mit nur wenigen punktuellen Abweichungen: „Pamina ist nur der Mutter“ (*Verfremdungen I*, 98) vs. „nun der Mutter“ (LA 290); „und traumreiche Erscheinung“ (*Verfremdungen I*, 99) vs. „traumhafte Erscheinung“ (LA 290). Der Druck in Bloch: *Zur Philosophie der Musik*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 398), 261-266, folgt LA.

¹⁰ Ernst Bloch: *Die Oper, ganz anders*. (Curjel, 1975: 7). Vgl. auch ebd.: 69-73 sowie Ernst Bloch: *Gruß an Klemperer als Conductor der Meister* (1965), LA, 554-556.

¹¹ [Redaktionelle Vorbemerkung.] *Anbruch*, 12 (1) (1930), 1.

Benjamin, Kracauer und Bloch.¹² Blochs Essay „Lied der Seeräuber-Jenny in der Dreigroschenoper“ war ein Kernstück des Themenheftes „Leichte Musik“ (März 1929) des *Anbruch*. Adorno steuerte Schlageranalysen bei.

2. Blochs Lektüren

2.1 Begriffsarbeit

Bloch, in der Weimarer Republik ‚freier‘ Philosoph und Publizist ohne akademische Verankerung, hatte sich mit seinem Erstling *Geist der Utopie* (1918, überarbeitete Fassung 1923) einen Ruf als Musikphilosoph in der Nähe des Expressionismus erworben und stand, ähnlich wie Adorno, in engem Kontakt zur musikalischen Welt. „Mein Lieblingsmusiker war lange Zeit Mozart“ (Bloch, 1977: 30), berichtet Bloch von seiner Jugend; in Blochs *Geist der Utopie* hat Mozart eine ständige Präsenz. Es ist der rokoko-klassizistische Mozart, der „am berückendsten zu singen, geschlossen zu singen“¹³ vermag; Mozart ist „griechisch, gibt das kleine weltliche Ich, leicht, der attische Kontrapunkt, die heidnische Freude“ (Bloch, 1918/2018: 210); die „Mozartsche Oper“ kann den „Kreis des Puppenspiels, der Spieloper, Märchenoper, oberstenfalls des Teppichs zum musikalischen Gnadendrama“¹⁴ nicht verlassen. Eine Ausnahme machen die Priesterszene (Nr. 8; I/15) und der Gesang der Geharnischten in der Prüfungsszene (Nr. 21; II/28), in der sich das ‚Haupt der Gorgo‘ regt und in die reine Formensprache einbricht, es bleibt bei Mozart aber letztlich „siebzehnjährige Musik“.¹⁵ Andere Stufen nehmen Bach, andererseits Beethoven und Wagner ein, der Durchbruch zur jetzt noch „unvorstellbaren Musik“, die aus dieser jüngsten Kunst eine bedeutende Sprache, „eine musikalisch überdeutliche[] Prophetensprache a se“ machen würde, steht gleichwohl noch aus.

Bildet die Idee von einer künftigen Sprachlichkeit der Musik – der Gedanke, „daß die Stunde der Sprache in der Musik noch nicht gekommen ist“ (Bloch, 1977: 138) – das Telos der Musikphilosophie von *Geist der Utopie*, so lässt sich im Zaubrerflötenaufsatz ein ganz anderer Mozart erkennen: nicht der Jahrhundertwende-Mozart des Rokoko, mit dem jener von *Geist der Utopie* verwandt ist, sondern der Mozart der Aufklärung und der Französischen Revolution, jener Mozart, der auch einen ständigen Bezugspunkt in *Das Prinzip Hoffnung* bilden wird. Dort zählen Pamina und Tamino zu den vornehmsten Instanzen für das utopische Motiv des Hohen Paars, in dem Liebe sich zur Gemeinschaft perpetuiert. Im zentralen Kapitel 15 von *Prinzip Hoffnung*, „Entdeckung des Noch-Nicht-Bewußten [...]“¹⁶, findet sich im Abschnitt „Begegnung der utopischen Funktion mit Archetypen“ ein langer Passus zur *Zauberflöte*, wo es um die „Befreiung der archetypisch eingekapselten Hoffnung“ (PH 187) geht, also um eine Schlüsselfrage der Präsenz von Geschichte in der Gegenwart – und um die Frage, wie diese Hoffnung politisch aus ihrer Kapsel zu befreien wäre. Auch im *Zauberflöten*-Essay sind die „Ur-Inhalte“ der *Anbruch*-Fassung in den *Verfremdungen* durch den Begriff der „Archetypen“ ersetzt worden.

Die ‚Befreiung eingekapselter Hoffnung‘ kann als Generalziel Bloch’scher Kulturinterpretation gelten, weshalb hier ein etwas genauerer Blick auf die investierte Begriffsarbeit lohnt. Die Rede von ‚Archetypen‘ anstelle von ‚Ur-Inhalten‘ macht, was den Begriff selbst als auch was seine Definition betrifft, die Sache nicht leichter. Gegen das „Unbewusste“ der Freud’schen Psychoanalyse hatte Bloch ein „Noch-Nicht-Bewusstes“ gesetzt. Auf die Vergangenheit und ihre Aneignung fixiert, konspiriert für Bloch das Freud’sche Unbewusste mit dem philosophischen Mythos der platonischen Anamnesis, der alles Wissen in der Vergangenheit lokalisiert (der dekonstruktivistischen Kritik des Logo-zentrismus steht dieser Gedanke nicht fern). Potenziell reaktionär wird diese Vergangenheitsfixierung dort, wo ‚Archetypen‘ in einer unvordenklichen Archaik angesiedelt werden, bei C. G. Jung und bei Gottfried Benn (PH 68-71). Benn diente in der sog. Expressionismusdebatte als Beleg für Georg Lukács’ These, der Expressionismus habe in den Faschismus geführt; der (Neo-)Klassizist Lukács inszenierte damit, so argwöhnte jedenfalls der dem expressionistischen Impuls tief verbundene Bloch, einen Kampf gegen die Moderne in der Kunst überhaupt. Bloch baut nun den zunehmend mit Jungs Ansatz verbundenen Begriff des Archetyps kurzerhand um. Freud, den Bloch schätzt, wird durch die Einführung des *Noch-Nicht-Bewusstes* ‚ergänzt‘; C. G. Jung, „dieser Erzreaktionär, bei dem überdies das Archaische wie Timbuktu in Zürich auftrat“ (PH 182), hingegen wird begrifflich enteignet.

Der Archetyp ist bei Bloch etwas logisch Vorgängiges, nicht etwas historisch Altes oder gar Primordiales. Manche dieser Bloch’schen ‚Archetypen‘ wie der Tanz auf den Trümmern der Bastille oder das Trompetensignal im *Fidelio*, „tauchten ab origine erst im Verlauf der Geschichte auf [...]. Wäre Archetypisches völlig regressiv, gäbe es keine Archetypen, die selber nach der Utopie greifen, während die Utopie auf sie zurückgreift, dann gäbe es keine vorschreitende, dem Licht verpflichtete Dichtung mit alten Symbolen; Phantasie wäre ausschließlich Regressio.“ (PH 186 f.) Weist diese Formel direkt zurück auf den Kern des *Zauberflöten*-Essays, so lässt sich umgekehrt als

¹² Zusammengestellt u.a. in Unseld (ed.) 1973. Zu Brecht und Musik vgl. Dümling, 1985.

¹³ Bloch, 1918/2018: 101 f. Zu den Positionen Blochs im Zusammenhang der Mozart-Rezeption vgl. Gruber, 2009: 456 f.

¹⁴ Bloch, 1918/2018: 102. Zum ‚musikalischen Teppich‘ bei Lukács und Bloch vgl. Matassi (2007) sowie Korstvedt, 2010: 5-18.

¹⁵ Ebd. Zu den „Geharnischten“ bei Bloch vgl. Korstvedt, 2010: 125-152.

¹⁶ PH 129-203. Das Kapitel wurde 1953 in der DDR vorab veröffentlicht. Ernst Bloch: Die antizipierende Funktion. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 1 (1953), 513-551.

dessen Leistung nicht nur die Umwertung der Oper vom bürgerlichen Bildungsgut zum revolutionären Werk bestimmen, sondern auch die Entdeckung der progressiven, utopischen Funktion der ‚alten‘ wie der neuen Symbole. Der Text rückt damit vom Rand in das philosophisch-ästhetische Zentrum des Bloch'schen Oeuvres.

Im *Prinzip Hoffnung* treten zu den ‚Archetypen‘ die ‚Allegorie‘ und das ‚Symbol‘. Allegorien sind nicht die vom Weimarer Klassizismus abgelehnten ‚frostigen‘ Versinnlichungen des Begriffs, sondern auf die „Alteritas des Weltlebens“ bezogene mehrdeutige Figuren bzw. Figuren der Mehrdeutigkeit, Kategorien des Weges, während das Symbol in Nähe zur Religion auf die „Unitas eines Sinnes“ bezogen ist und eine Kategorie des Ziels bedeutet („[a]llegorische Figurenbildung, symbolische Zielbildung“, PH 203); beide werden von Archetypen gebildet und beide organisieren Archetypen. Die ‚Realchiffren‘ schließlich, „objekthafte[] Chiffren“ (PH 188) bzw. Realsymbole, „Spannungsfiguren, [...] tendenziöse Prozeßgestalten“ (PH 188) komplettieren das Begriffsfeld um eine Linie, die auch in eine qualitative Naturphilosophie hinüberführt.¹⁷

Im Zaubrerflötenaufsatz und seiner Textgeschichte lässt sich die Bildung dieser methodischen Begriffe – und damit der Weg zum ausgereiften philosophischen System Blochs – verfolgen: In der Erstfassung hatten die „in einiger Nähe zur Improvisation“ entstandenen Werke wie die *Zauberflöte* ihre „Form“ nicht „kluger reifer Gefügtheit mit dem Index der damaligen Kultur“ verdankt, sondern „der Spannung von Ur-Inhalten“; in der späten Fassung „der Spannung von durchschlagenden, immer im Jetzt befindlichen, also stets Jetztzeit haltenden Grundzuständen und ihren intentionalen Inhalten.“ „Auszug und Ankunft, Gefangenschaft und Befreiung, Trauralp und Aufwachen sind die Spannungen solcher Gebilde; durch Nacht zum Licht ist einer ihrer“ – nach der Erstfassung: „Ur-Inhalte“, in der späten Fassung dann eben – „Archetypen“.¹⁸

„Symbole“ sind, so lässt sich folgern, in der Kulturanalyse wie in der Wirklichkeit aktive, ‚performative‘ Kategorien. Im selben Sinn gibt es bei Bloch zwar eine von der philosophischen Tradition informierte, aber keine neutrale wissenschaftliche Metasprache; er benützt die Bilder mit, die er analysiert, und benützt ihr Potential, um sie weiterzuentwickeln, weiterzutreiben. In der *Zauberflöten*-Exegese wird von Bloch nicht etwa das Bildfeld ‚leuchten‘ analysiert, sondern der Gegenstand zum Leuchten gebracht, am Herausarbeiten des Lichtes gearbeitet. Exegese, Lektüre steht im Dienst der „utopischen Funktion“, denn das ist ihr performativer Auftrag, eine neutrale, ‚wissenschaftliche‘ Haltung wie die des zur selben Zeit sich etablierenden Strukturalismus ist das nicht. (Eher liegen Bezüge zu Michail Bachtin nahe, auch in der Sprachtheorie.) Das sprachliche Denken Blochs, verantwortlich für seinen oft für dunkel gehaltenen beziehungsreichen Stil, ist seinen Gegenständen gegenüber nicht neutral, sondern steht ihnen in Solidarität oder Gegnerschaft gegenüber.

2.2 Adorno und Bloch: „Taten des Lichts“ gegen „Nachtmusik“

Der *Anbruch* stellte in der Jänner-Nummer 1929, mit der auch Adorno seine Redaktionstätigkeit aufnahm, Bloch seinem Publikum vor: Es sei „gelungen, die Mitarbeit des bedeutenden Philosophen zu gewinnen“, unter Hinweis auf den *Geist der Utopie* und die darin enthaltene Philosophie der Musik, „die als einzige der gegenwärtigen musikphilosophischen Versuche den Stand der vollen musikalischen Aktualität auf den Gebiet gleich entwickelter Totalerkenntnis gerecht wird“.¹⁹ Der erste Beitrag Blochs im *Anbruch*, „Rettung Wagners durch Karl May“, später unter dem Titel „Rettung Wagners durch surrealistische Kolportage“ leicht verändert in *Erbschaft dieser Zeit* (1935), entwickelt eine Reihe von Themen, die auch bald im Zaubrerflötenaufsatz eine Rolle spielen werden, ex negativo. Nicht der leuchtende, unfertige Tendenzraum der *Zauberflöte* steht bei der Analyse der Welt Richard Wagners zur Diskussion, sondern das unheimliche Nachleben des 19. Jahrhunderts, ein zweideutiger ‚Hohlraum‘.

Hier ist die Frage, was es zu erben gäbe, schwerer zu beantworten. Die Allegorie etwa einer „Ludwigshafenia als ‚geglaubter‘ Stadtgöttin“ (Bloch, 1929: 5) seiner Heimatstadt Ludwigshafen ist zugleich mehr und weniger als eine bloße Personifikation: es handle sich um die „Einlegung scheinsymbolischer Nachgeburten in Traumkitsch“ (ebd.)²⁰. Der „Traumkitsch“ ist im Fall Wagner aber nicht das schlimmste Verdikt, sondern gerade das, was Wagners „Rettung“ rechtfertigt: Wagners Traumkitsch ist „ein rätselvoller, rätselvoll gewordener Schein, die *Hieroglyphe im Hohlraum des 19. Jahrhunderts*“. Von Benjamins Allegorieverständnis, der „Barock-Allegorie in der schwierigen Benjaminischen Fassung“ (Bloch), mit deren Hilfe Adorno das 19. Jahrhundert aufschließen möchte,

¹⁷ Vgl. dazu die Nachlasstexte „Gleichnis, Allegorie, Symbol“ (Zürich-Zollikon, 1934) sowie „Zahlen und utopische Figuren (Cambridge, Mass., 1944/1945), Bloch 2000: 373-394 sowie 395-422. Zum Zeichenbegriff bei Bloch vgl. Korngiebel 1998.

¹⁸ Z 15/LA 289. Die Rede von den „Ur-Inhalten“ hat einerseits einen stark platonischen Anklang (Ideen als „Urbilder“), andererseits einen historischen. Bloch bezieht sich hier wohl auf Goethes Verwendung des Prädikats „Ur-“ (wie in „Urphänomen“, „Urwort“, „Urpflanze“); zwei Sätze später wird implizit auf eine Formulierung aus Goethes Vorwort zur *Farbenlehre* (1808) angespielt („Taten und Leiden unseres Lichtes“). – An einer anderen Stelle wird „Ur-Inhalte“ (Z 16, i.O. gesperrt) durch „Grundinhalte“ ersetzt (LA 290).

¹⁹ Im Anschluss an Blochs Aufsatz (Bloch, 1929: 10). Die Bemerkung stammt von Adorno (vgl. EBB 419).

²⁰ ‚Eingelegt‘ wie in Essig und Öl: „der Traumkitsch, in dem Wagner die Bedeutungen *eingeweckt* hat“, Bloch an Adorno, 28.11.1928, EBB 416 f. (meine Hervorh.)

nimmt Bloch Abstand, zugunsten des ‚utopisch-nahen Symbols‘.²¹ Blochs ‚Tendenzraum‘ der *Zauberflöte* lässt sich als Gegenstück, Gegenbild zum ‚Hohlraum‘ von Richard Wagners Jahrhundert lesen. Wagners Symbole – „der Gral ist in der Tat aus den Händen Sarastros genommen“ – sind in der „uns ‚surrealistisch‘ betreffenden“ Erscheinung „noch nicht zugänglich“ (Z 17), sie müssen erst in die Situation hineinreifen – und nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, umgekehrt.

Adorno und Bloch stehen um 1930 im engsten Gedankenaustausch, beider Texte beziehen sich vielfach aufeinander, zitieren einander. Wie liest Adorno die *Zauberflöte*? In seiner wichtigen Exilschrift „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ (1938) ist die *Zauberflöte* ein Schwellenwerk, belegt mit Blochs Zentralbegriff der Utopie: „Die ‚Zauberflöte‘, in der die Utopie der Emanzipation und das Vergnügen am Singspielcouplet genau koinzidieren, ist ein Augenblick selber. Nach der ‚Zauberflöte‘ haben ernste und leichte Musik nicht mehr zusammenzwingen lassen.“²² Wie Bloch und wie die Diskutanten um 1930 fokussiert Adorno die Frage von ‚leichter‘ und ‚schwerer‘, populärer und ‚hoher‘ Musik. Seine Lesart der *Zauberflöte* begnügt sich jedoch im Unterschied zu der Blochs mit dem Konstatieren des vergangenen und uneinholbaren historischen Moments, der nur mehr sentimentalisch zu vergegenwärtigen sei. Seine Lektüre ist ‚nach hinten‘ orientiert, nicht ‚nach vorne‘ wie die Blochs.

In der Alban Berg gewidmeten „Nachtmusik“ – mehr ‚Nachtgedanken‘ denn ‚Kleine Nachtmusik‘ – im ersten *Anbruch*-Heft unter seiner Redaktion sagt Adorno, inspiriert offensichtlich von den Eingangspassagen von Lukács' *Theorie des Romans* (1920):

[...] damals nur wölbte die gleiche Opernkuppel sich über Sarastro und Papageno, als im revolutionären Augenblick das Bürgertum mit den ergriffenen Menschenrechten Freude selbst erreicht meinte; da jedoch die bürgerliche Gesellschaft so wenig der Freude teilhaftig wurde wie Menschenrechte realisierte, haben die Klassen der Musik wie die der Gesellschaft sich geschieden [...].²³

Blochs Zauberflötenaufsatz in derselben Zeitschrift, lässt sich behaupten, reagiert auf diese ‚Nachtmusik‘ mit seiner eigenen taghellen, von Lichtmetaphern und wie von Licht durchfluteten Zauberflötenversion und setzt zu Adornos historischer Musikphilosophie den Kontrapunkt. In der aktualisierbaren, nicht vergangenen, ‚unabgegoltene‘ *Zauberflöte* Blochs werden die „Taten und Leiden unseres Lichts“ (Z 15) gezeigt, „Traumalp und Aufwachen, [...] durch Nacht zum Licht“ (Z 15). Märchen und Kolportage, denen die Oper nahesteht, sind „lichthaft wie ein Wunschtraum“ (Z 15).

In vielen Einzelheiten ließe sich der enge Bezug von Blochs Zauberflötenaufsatz auf Adornos programmatische „Nachtmusik“ zeigen. Bei Bloch herrscht keine bloße Koexistenz ‚unter der gleichen Opernkuppel‘, sondern „Spannung von Ur-Inhalten“ (Z 15), eine tendenzhaltige Gespanntheit, die aktuell bleibt, „[s]o lange die Welt steht oder genauer: so lange die revolutionär gemeinte Welt (das Reich der Freiheit) noch nicht steht.“ (Z 17) Nicht ‚gerade noch‘ unter demselben Himmel stehen die Klassen, oder in „Parallelhandlung“, sondern in der *Zauberflöte* „tausch“, den historischen und den ästhetisch eingespielten Horizont transzendierend, „mit einer fast surrealistischen Anarchie“ „Hohes und Niederes seine träumenden, vom Licht träumenden Gesichter“ (Z 17). Adornos im historischen Moment aufblitzende und vergehende soziale Utopie Papageno-Sarastro – die übrigens im musik- und sozialhistorisch unwahrscheinlichen Duett Pamina/Papageno, Nr. 7, in der *Zauberflöten*-Grundtonart Es-Dur, schon in der Oper selbst installiert ist, und wesentlich triftiger – ist im Vergleich zu Blochs früherem und poetisch reicherem Bild sozialhistorisch konkretistisch; Blochs Gesichtertausch – nahe an den ‚Gesichten‘ des Vor-Scheins – nimmt die ‚allegorische‘ Montage des Films für ein kaum auslotbares, selbst surreales soziales Concerto in Anspruch.²⁴

²¹ „Da scheint mir ein Anderes, noch nie Gewesenes, und etwas, das mit der uns gegebenen Art Symbol so viel gemein hat, daß man es ohne genügende Konkretisierung des ‚utopisch-nahen‘ Symbols kaum greifen kann.“ Bloch an Adorno, 28.11.1928, EBB 416 f. Jameson (1974) hat eine sehr einflussreiche allegorisierende Lesart Blochs vorgetragen, in der seine Theorie, wo sie haltbar ist, sich letztlich als Seitenstück von Benjamin darstellt (ähnlich z.B. Miller 2013). Der aktivistische Zug sowohl von Blochs Ontologie als auch der seiner Lektüren wird damit eingeklammert. Eine Reformulierung, wenn sie denn nötig ist, von Blochs Theoremen in mehrheitsfähige Theoriesprachen steht jedenfalls noch aus.

²² Adorno, 2003a: 17. In der *Einleitung in die Musiksoziologie* widmet Adorno gleich die zweite Vorlesung dem Thema „Leichte Musik“, so wie das *Anbruch*-Heft von 1929, hier spricht er von ‚oberer‘ und ‚unterer‘ Musik und deren Wechselwirkung bei Haydn, dem „Mozart der Zauberflöte“ und Beethoven: „Das letzte Mal, dass sie sich wie auf schmalen Grat, in äußerster Stilisierung versöhnten, war Mozarts Zauberflöte; sehnsüchtig trauern diesem Augenblick noch Gebilde wie die Ariadne von Strauss und Hofmannsthal nach. Bis tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein war leichte Musik zuweilen mit Anstand möglich. Die Phase ihres ästhetischen Verfalls ist eins mit der unwiderrufflichen und beziehungslosen Lossage der beiden Bereiche voneinander“. Adorno, 2003a: 200.

²³ Wiesengrund-Adorno, 1929a: 17. Dass es um den ‚naiven‘ Kosmos im Sinn von Lukács' Griechentum geht, zeigt eine späte Reprise der Stelle: In „Huldigung an Zerlina“ (1952/1953) finden in der *Zauberflöte* „oben und unten, Opera seria, Couplet, Lied, Ziergesang und aufgeklärte Mystik gleichwie zum letztenmal im runden Kosmos sich zusammen[...], ohne Riß zwischen dem Bereich Sarastros und dem Papagenos“ (Adorno, 2003b: 38).

²⁴ In der zweiten Fassung ist das Bild entschärft und nicht auf ‚surrealistischen‘ Austausch von Oben und Unten, sondern kulturhistorisch auf die Toleranz der Aufklärung bezogen: „Und die Gesichter der Götter können sich tauschen, weil sie in der

Adornos „Nachtmusik“ musste noch in einer anderen Hinsicht auf Bloch als starke Provokation wirken. Adorno konstatiert hier, aus Anlass einer Diskussion um zeitgemäße musikalische Aufführungspraxis, schroff den „Zerfall der Werke in Geschichte“. Die Werke (hier: die großen, kanonischen Werke der Musikgeschichte) verlieren, wenn ihre Epoche vorbei ist, ihre semantischen Bezugswelten und werden unrettbar rätselhaft, bloße äußerliche Formen, die ebenso äußerlich bildungsbürgerlich noch weiter aufgeführt und verehrt werden können. Sie verstummen; und der „Wahrheitscharakter des Werkes“ sei „gerade an dessen Zerfall gebunden“. (Wiesengrund-Adorno, 1929a: 18) Eine musikalische Vortragsweise, die einer solchen Einsicht gerecht werden will, muss ‚manifest konstruktiv durchsichtig‘ sein, wie von Schönberg inspiriert; Klemperer mag damit in die Breite des musikalischen Lebens wirken „und ihr Klang mag für lange die Gegenwart der verstummenden Werke dämonisch erzwingen. Jedoch es ist die Stunde zu erwägen, daß der Rede von der Unsterblichkeit der Werke ihre inhaltliche Grenze gesetzt ist.“ (ebd.: 19) Gegen diese Vision von der Erosion aller Möglichkeiten von Verständnis, Rapport und Aktualisierung mit vergangener Kunst setzt Blochs Aufsatz gleich zwei Arten von Unsterblichkeit. Die Großen wie Mozart und Bach „ändern sich mehr in sich selbst als an uns, *streifen ihre Zeit von sich ab und lassen sie zerfallen* [und nicht umgekehrt, W.M.], werden dadurch immer ‚wesentlicher‘ für das, was fast schon ist, aus dem Strom schon fast gerettet ist. Sie sind der Ort für verschiedene, von uns schon abgehaltene Arten, zu sein.“ (Z 15, Hervorh. W.M.) *Figaro* und *h-Moll-Messe* sind, so Bloch am Ende des Aufsatzes, „unsterbliche‘ Werke im höchsten kontemplierbaren Sinn; die *Zauberflöte*, *Fidelio* sind ‚unsterblich‘ auch im aktuellen Sinn.“ (Z 17) Deutlicher lässt sich die Gegenposition zu Adornos These vom ‚Zerfall der Werke‘ in der Geschichte nicht formulieren, unter Vorwegnahme einer Ontologie des Noch-Nicht.

2.3 Die zeitgenössische Musiktheaterdiskussion und die innere Gattungsvielfalt der *Zauberflöte*

Die Diskussion um das Musiktheater um 1930 ist wesentlich eine Diskussion über die Gattungen; und auffällig oft wird als Referenz die alles andere als ‚gattungsreine‘ *Zauberflöte* herangezogen. Wenn die Operette „der letzte Rest kultischen Theaters“ ist, so der Musikwissenschaftler Hans F. Redlich, „dem eine gänzlich entgötterte Welt noch fröhnen [sic] darf“, „sich alle kultischen, sozial-kritischen und formalen Spieltraditionen in das florierende Singspiel hinüberretteten“, bildet die *Zauberflöte* „das Paradigma der Operette vor ihrem (bürgerlichen) Sündenfall“ (Redlich 1929: 97). Für den Komponisten Křenek kommt in „allen guten Theaterstücken“ „das Revueelement zum Ausdruck, am schönsten vielleicht in der ‚Zauberflöte‘, dieser mystischen Revueoper par excellence.“ (Křenek, 1929: 106) Das „dramatische Lebenselement“ der „Revue als Gattung“ ist Křenek zufolge das „Prinzip völliger Abwesenheit eines äußerlich logischen Zusammenhanges im Ablauf ihrer Szenen“ zusammen mit dem „Streben nach zusammenhängender Wirkung“ (ebd.). An der Revueform ist die Selbstständigkeit der Teile (die Brecht in den Noten zu *Mahagonny* als Charakteristikum des epischen Theaters hervorstreichen wird) ästhetisch interessant; es kommt bloß darauf an, ob man sie als Gewinn oder Verlust verbucht. Für Adorno war Weills Musik zur *Dreigroschenoper* immer schon dem Potpourri verpflichtet, mit „nur scheinhafte[r] Einheit ihres Oberflächenzusammenhanges“, der ihren Bruchstückcharakter verdeckt hatte, es sind „Erinnerungsfetzen des zersprengten Opern- und Operettenwesens“. ²⁵ Adorno sieht im Potpourri das Nicht-Mehr, die geschichtsphilosophische Signatur des Verfalls der Einheit des Kunstwerks unter der Dominanz des Warencharakters des bürgerlichen Zeitalters. Křenek hingegen schlägt, wenn er den „Potpourriarakter der Revue“ konstatiert, eine „dem Ideenkreis des Surrealismus“ zugehörnde „Revue mit künstlerischem Gesamtwillen“ ²⁶ vor.

Auch für Bloch ist die Lockerung der Form im Musiktheater zunächst eine Chance für ästhetische und philosophische Erkenntnis, und dann, wie sich zeigen wird, auch eine politische. Wie bei Křenek heißt in den Texten von *Erbschaft dieser Zeit* ‚surrealistisch‘ hier zunächst: Lösung der Teile aus dem Zusammenhang des organischen Kunstwerks, (polemische) Auflösung des Sinnzusammenhangs in seine Elemente, Selbstständig-Werden der Teile. Dieses Prinzip wird in der Form der Revue mit ihren unverbundenen Nummern realisiert gesehen (wenn auch klarerweise nicht aus ästhetischen, sondern aus kommerziellen Gründen). Die Revue ist „eine der offensten und wider alle Absicht ehrlichsten Formen der Gegenwart, als Abdruck jenes Hohlraums, worin sich nichts mehr ohne Lüge schließen läßt, worin sich nur noch Teile begegnen und mischen“, es ist das jener Hohlraum, der sich schon bei Richard Wagner geöffnet hatte. Die Bedeutung der Revue entspringt der „sinnlichen Stärke und Bewegtheit unverkitteter Szenen, aus ihrer Wandelbarkeit und Verwandlung ineinander, aus ihrer Berührung mit dem Traum.“ (Bloch, 1985b, 4: 369) Auch „neue Aspekte des Stegreifs, der Taten linker Hand“ seien der Revue zu verdanken. Ihr Komplement hat die Revue in der ästhetischen Montage als der „Unterbrechung des dramatischen Flusses und lehrhafte Versetzung seiner Teile, kurz, als regiehaftes Politikum“ (ebd., 226). Montage ist eine Form, „sich der alten Kultur zu vergewissern: erblickt aus Fahrt“, man erinnert sich an die Eisenbahnfahrt im *Zauberflöten*-Aufsatz, „und Betroffenheit, nicht aus Bildung.“ (ebd., 228) Benjamins *Einbahnstraße* wird bei Bloch zum „Typ für surrealistische Denkart“. (ebd., 368)

humanen Einweihung und ihrer so wenig mehr angestregten Musik das Gesicht des guten Menschen angenommen haben.“ (LA 293)

²⁵ Wiesengrund-Adorno, 1929b: 316. Zur zeitgenössischen Situation der Operette vgl. Jansen (2004).

²⁶ Křenek, 1929: 107; vgl. zu Bloch, Křenek und dem Surrealismus Henke (2016).

In dieser Zeit befragt Bloch noch zwei weitere charakteristische literarische Gattungen, die ihn zur *Zauberflöte* hinführen. Als nicht-klassisches, offenes Kanonwerk wird die *Zauberflöte* als „Märchen in Musik“ (nicht ‚mit‘ Musik, oder als ‚musikalisches Märchen‘) charakterisiert, der *Fidelio* als „Kolportage in Musik“. Märchen und Kolportage sind bei Bloch positive Kategorien, die in seinem – nie explizierten – Gattungssystem ihren Ort haben.²⁷ Märchen und Kolportage, Jahrmarkt und zirzensische Formen stehen bei Bloch gegen Mythos, Epos und Sage (ähnlich wie bei Bachtin der Roman gegen das Epos, der Karneval gegen die offizielle Kultur): „ganz verschiedene Welt: das Märchen hineinleuchtend in Kolportage, bezeichnet Revolte, die Sage, abstammend vom Mythos, erduldetes Geschick. Ist im Märchen Aufruhr des Kleinen und meint es Aufklärung des Banns, bevor es eine gab, so berichtet die Sage still von Unabänderlichem.“ (Bloch, 1985, 4: 182) Wenn im ‚Zauberflötenraum‘ „Symbole‘ als Spiegel für das noch nicht Gewordene, zum Licht Drängende, nur erst ‚Bedeutende‘“ (Z 17) stehen, ist auch „noch“ „der Märchenspiegel nicht trüb geworden [...] das Märchen erzählt eine Wunscherfüllung, die nicht nur an seine Zeit und das Kostüm seiner Inhalte gebunden ist [...], es zieht uneingelöst, also unveraltet durch die Zeiten“.²⁸ Mit der Revue des ‚Revueleiters Schikaneder‘ und dem nicht-organischen Charakter der *Zauberflöten*-Handlung steht Bloch also mitten im zeitgenössischen avantgardistischen ästhetischen Diskurs, in dem Stichwörter schnell gegeben und schnell aufgenommen werden. Der Märchencharakter der *Zauberflöte* lag immer schon auf der Hand, nicht so sehr der Bezug auf die anderen ‚niederer‘ Formen; für die *Zauberflöte* ergibt sich als Gattungstableau: Märchen, Revue, Kolportage.

2.4 Aneignen, plündern, entern: Kulturgeschichte als „Handgemenge“

Blochs Lesart der Oper, das zeigt schon der Titel des Aufsatzes, will aktualisieren. Die Parallele zwischen Gegenwart und Aufklärungsepoche sieht Bloch in der Überschreitung der Grenzen des Kunstsystems von außen und von unten her: Es „drang doch auch damals Gasse, Lockerung, Jahrmarkt und Revue in die hohe Kunst, und vor allem lag Revolution in der Luft“. (Z 16) In der *Zauberflöten*-Zeit hatte man, das die zweite Parallele, „die sonderbare Kraft, den Dunkelmännern gerade ihre Zeremonien und Symbole zu holen, revolutionäres Licht darin anzustecken“ (Z 16 f.). Damit wird ein Lektüremodell offengelegt, das nicht wie die Hermeneutik auf ein harmonistisches oder wie die allegorisierenden Lektüren Benjamins und Adornos auf ein sentimentalisch-melancholisches Lektüreideal abzielt, sondern auf eines der Aneignung. Das Abnehmen, Zweckentfremden, Stehlen, Rauben ist Lektüeranweisung und politische Strategie; im Vorwort zu *Erbschaft dieser Zeit*, dem ersten großen Exilwerk, wird dann gesagt werden, dieses Buch sei „ein Handgemenge, und zwar mitten unter Anfälligen, ja mitten im Feind, um ihn gegebenenfalls auszurauben“ (Bloch, 1985, 4: 18). Der Faschismus ist ja selbst dadurch gekennzeichnet, die Ungleichzeitigkeiten auszubeuten und alles ideologisch Brauch- und Ausbeutbare zu stehlen, selbst die Idee vom Dritten Reich ist gestohlen (Bloch, 1985, 4: 70 ff., 127 ff.). Die theoretische Praxis des Marxismus ist demgegenüber hilflos. Lukács' apriorische ‚materialistische‘ Analyse etwa reicht zwar ihren Gegenständen nicht den kleinsten Finger, bringt aber andererseits auch nichts nach Hause, „sie schlägt auch keine Enterbrücke“ (Bloch, 1985, 4: 159).

Es geht aber nicht bloß wie bei Lukács oder, anders, bei Adorno um die „Entlarvung des ideologischen Scheins“, nicht bloß um Ideologiekritik, sondern um die „Musterung des möglichen Rests“ (Bloch, 1985, 4: 18), um einen „Feldzug, der [...] vor allem auf Beute ausgeht. Auf Beute an unruhig gewordenen Menschen, an dem häufig zweideutigen, ja revolutionären Material“, um „eine neue Fragestellung“ (Bloch, 1985, 4: 19). Dieses Beutemachen ist die elementare Verkehrsform einer sich abzeichnenden eristischen Kulturgeschichte. Auch der „Jahrmarkt“, so der Wagner-Aufsatz,

betrachtet den Kitsch nicht, sondern plündert. Früher besorgte das, mythischen Mächten gegenüber, das Märchen, mit dem hilflosen, dennoch siegreichen Hänsel, auch Kasperle. Das Märchen wird beerbt von der *Kolportage* (die dem Jahrmarkt so nahe steht): die mythischen Mächte sind ihr der Scheinkitsch der Besitzenden geworden, und sie plündert die gute Stube aus, zwirbelt die Dämonen des Plüschvorhanges, bis ihn sich das Dienstmädchen als Brautmantel umhängen kann. (Bloch, 1929: 6)

Auch gegenwärtig werden Märchensinn und Symbole von Jean Cocteau und anders von Kafka „aus der Mythologie herausgebrochen, in unsere Unwirklichkeit, manchmal in unsere Hoffnung eingetaucht“ (Z 17). Brecht ist „Symbol-Einkleider“ (Z 17). *Die Zauberflöte* zeigt performativ, wie man den Feinden des Lichts ihre Symbole

²⁷ Die Gattung ist vielleicht die wichtigste Aktionsebene der Bloch'schen Kulturanalyse; wichtig geworden ist insbesondere auch das Diptychon „Philosophische Ansicht des Detektivromans“ und „Philosophische Ansicht des Künstlerromans“. Das „Handbuch Gattungstheorie“ (hg. v. Rüdiger Zymner, Stuttgart: Metzler 2010) kommt allerdings ganz ohne Bloch aus.

²⁸ LA 196. In „Das Märchen geht selber in der Zeit“ entziffert Bloch das Märchen hinter Walt Disney und Greta Garbo, Ferenc Molnár und Jean Cocteau (LA 195-199). Nach „Zerstörung, Rettung des Mythos durch Licht“ ist das Märchen „[ü]berwiegend im armen Volk entstanden“; es ist „sehr wenig Ammenmärchen in diesen „so rebellierenden wie wachen, diesen scharf auf Glück ausziehenden, das Glück ständig vorhaltenden, zu ihm aufreizenden Geschichten. [...] Kein Mensch ist leibeigen, keiner in seinen ihm gewordenen, ihm in tausend Herrenmythen zudiktieren Stand geboren. Das ist ein ganz anderes als der Bann, den, konträr zum Märchen, die meisten Sagen ausstrahlen und ideologisieren“ (LA 344 f). Zur Märchentheorie Blochs vgl. Zipes, 1985, 2019; zu Blochs literarischen Lektüren auch Edwards, 2013.

abnimmt – wie den „in der ägyptischen Zeit doch höchst despotische[n], menschferne[n] Sonnenmythos“ (Z 17; in PH wird Ägypten der „Utopie Todeskristall“ zugeordnet, PH 844).

Das Heikle an diesem aneignenden Verfahren hat Bloch selbst genau gesehen: den impliziten Abschied vom historistischen Interpretationsprinzip des historischen Materialismus, damit auch die Differenz zu Lukács' zunehmend schematischer Ideologiekritik (eine marxistische Ästhetik ohne Widerspiegelung ist auch schon in Blochs Wagner-Aufsatz am Werk), zu Adornos Soziologie und zu Benjamins allegorisierenden Denkbildern. In einem Brief an Kracauer extrapoliert Bloch mögliche Einwände gegen seine Interpretationstechniken im Zauberflötenaufsatz: Hat Kracauer den Aufsatz vielleicht nicht aus Versehen, sondern aus Dissens mit Blochs Thesen nicht in der *Frankfurter Zeitung* gebracht? Hat er, Bloch, den Unterschied von französischer und proletarischer Revolution, zwischen Aufklärung und dialektischem Materialismus nicht genügend betont? Läuft eine Abkehr von den Fahrplänen der Geschichte nicht auf eine Anthropologisierung und auf Enthistorisierung hinaus?

Bloch beharrt in seiner Verteidigung gegen den nicht erfolgten Angriff Kracauers darauf, dass der „Antrieb“ von Revolutionen und deren „letzte Urfabel“ „von Freiheit, menschlichem Dasein“ „nicht unvergleichbar“ seien.²⁹ Unerlässlich für Blochs Denken ist das Noch-Nicht; das „nie recht Gewordene der ‚Freiheit‘ hat [...] allerdings eine Ähnlichkeit in seiner Tendenz, die man ohne Leichtsinn pointieren darf.“³⁰ Das erinnert an Benjamins Thesen „Über den Begriff der Geschichte“, wo der Verhängniszusammenhang der Geschichte nicht nur nicht zum Besseren führt, sondern in die Katastrophe, zu seiner Sistierung bedarf es der messianischen Durchschlagung des historischen Kontinuums. Bei Bloch können Ähnlichkeiten, Analogien, Bezüge zu einer, um es mit einer Marx'schen Wendung zu formulieren, materiellen Gewalt werden, die die Massen ergreift, wenn konsistente Symbolarbeit – Arbeit nicht an der Symbolisierung oder der Dechiffrierung von Symbolen, sondern an ihrer Funktion – geleistet wird, die Tendenzen freigelegt werden und die ‚eingekapselte Hoffnung‘ befreit wird. *Zauberflöte* (und *Fidelio*) sind „unsterblich‘ auch im aktuellen Sinn, im Sinn ihres dauernden Aufrufs, dauernd aufgegebenen Problems.“ (17)

3. Ausblick

Die *Zauberflöten*-Exegese im fünfzehnten Kapitel von *Das Prinzip Hoffnung* deutet auf die Kunsttheorie im siebzehnten voraus, sie dient als Beispiel für das Wirken der utopischen Funktion:

[A]lle diese Allegorien und Symbole [haben sich] [...] dem Dienst der Aufklärung als verwendbar gezeigt, ja sie kamen in der Mozartschen Märchenmusik, als undämonischem Tempel, wahrhaft nach Hause. So zieht produktiv-utopische Funktion auch Bilder aus dem unverjährt Gewesenen, soweit sie, trotz allem Bann in ihnen, doppelsinnig zukunfts-fähig sind, und macht sie zum Ausdruck für das immer noch nicht Gewesene tauglich, für Sonnenaufgang. Derart entdeckt die utopische Funktion nicht nur den kulturellen Überschub als zu sich gehörig, sie holt auch aus der doppelsinnigen Archetypen-Tiefe ein Element ihrer selbst zu sich zurück, eine archaisch gelagerte Antizipation noch von Noch-Nicht-Bewußtem, Noch-Nicht-Gelungenem. (PH 187)

Der Kunsttheorie des Vor-Scheins hingegen ist die Erörterung eines historischen Problems vorgelagert. Die Aufklärung ist selbst ja eigentlich kunstfeindlich (PH 243 f.), ihr eignet die „*rationalistische* Herabsetzung der Kunst“ (PH 244), eine kunstfeindliche Ideologiekritik und die Entlarvung der Kunst als bloß ‚schöner Schein‘ (PH 243). Aufklärung lässt sich beerben, indem Kunst aus der Dichotomie Wahrheit/Schein entfernt wird und ihr selbst eine explorative, experimentelle Rolle, als „*Laboratorium*“ und als „*Fest ausgeführter Möglichkeiten*“ (PH 249) zugeteilt wird. Kunst treibt, durch „*Exaggerierung und Ausfabelung*“, „ihre Stoffe, in Gestalten, Situationen, Handlungen, Landschaften zu Ende [...], [bringt] sie in Leid, Glück wie Bedeutung zum ausgesagten Austrag“ (PH 247). Setzt man neben ‚Aufklärung‘ ‚Philosophie‘ oder ‚Wissenschaft‘ und betrachtet man die zentrale Rolle der Kunst im Gesamtwerk, so lässt sich ableiten, dass für Bloch das bloße Konstatieren (scheinbarer) Tatsachen unvollständig ist ohne das explorierende Moment, die Kategorie Möglichkeit und die Kategorien des Nicht und des Noch-Nicht; das können Wissenschaft und Philosophie nur von der Kunst lernen.³¹

Versucht man zusammenzufassen, welchen Ertrag Ernst Blochs lange Befassung mit Mozarts und Schikaneders *Zauberflöte* ‚für uns‘ haben kann, „im Sinn ihres dauernden Aufrufs“, so ließen sich vielleicht die folgenden Aspekte isolieren. Blochs *Zauberflöten*-Aufsatz berührt eine ganze Reihe von Disziplinen und Arbeitsfeldern der Kulturwissenschaften, wobei hier nur die Literaturwissenschaften fokussiert werden sollen. Die Unterscheidung zwischen ‚gefügt‘ und ‚improvisiert‘ Werken zielt auf den Kern der Kanonforschung, auf die Frage, in welcher

²⁹ Bloch denkt hier Kracauers scharfe Kritik von 1922 an seinem Müntzer-Buch weiter (Bloch: Thomas Münzer als Theologe der Revolution, Leipzig: Wolff 1921).

³⁰ Bloch an Kracauer, 11.12.1929, EBB 324.

³¹ Eine sorgfältige und ausführliche Diskussion des Verhältnisses von Ästhetik und Philosophie bei Bloch findet sich bei Kessler 2006; für Kessler stellt die „Metapher [...] als performativ wirksames Organon der ästhetischen Erkenntnis einen ‚systembildenden Kern‘ in Blochs Ästhetik und Philosophie“ dar (41). Performativ heißt hier: dynamisch-produktiv.

Form welche Aspekte von Werken für wen präsent bleiben oder gar präsent bleiben sollen und welche strategischen Konsequenzen sich daraus für die literarische Bildung und auch die Schulkanones ergeben. Die Frage des richtigen ‚Erbens‘ erfordert auch das Aufgeben eines unifizierenden Publikums- bzw. Rezeptionsbegriffs. Blochs Verhandlungen des Vulgären, Leichten, Populären und Plebejischen sind bei allem herrschenden Interesse für das Nichtkanonische selten aufgegriffen worden.

Die Werke selbst stellen sich – bei Verzicht auf holistische hermeneutische Lektüren, denen ohnehin die Dekonstruktion den Garaus gemacht hat – als Palimpseste von Ungleichzeitigkeiten, Latenzen und Spannungen dar, als Unruheherde des Unabgeholtenen, als Kampfplätze von Bedeutungskräften; auch diese Perspektive ist von der Dekonstruktion beerbt worden oder findet in der Psychoanalyse ihren Ort, ihr ist allerdings in der Literaturwissenschaft zur Zeit – mit Ausnahme einiger Lacan'scher Theoreme – nur eine eher marginale Existenz beschieden. Die theoretische Frage nach den Erkenntniskräften der Kunst müsste im Kontext der derzeitigen Debatten um Wissenschaft und Kunst, *artistic research* und künstlerische Epistemologien ihren Platz haben können. Unter performativer und praxeologischer Prämisse ließe sich schließlich mit Bloch fragen, was die Texte und Artefakte eigentlich *tun*.

Aus der Kultur- und Literaturtheorie ist Bloch weitgehend verschwunden, auch die gegenwärtigen Einführungen in die Literaturtheorie kommen ohne Referenzen auf Bloch aus, jene in die Literaturwissenschaft ohnehin.³² Andererseits zeigt schon die kurze Reflexion, wie viele aktuelle Fragestellungen in Bloch ihr fehlendes Zentrum finden könnten, nicht im Sinn eines unifizierenden Gesamtprojektes, doch im Sinn einer Koordination von Interessen, durchaus auch im strategischen Sinn. Auch über den Bereich der Literaturwissenschaften hinaus lassen sich an Blochs Arbeit an den klassischen Kulturgütern wie der *Zauberflöte* verallgemeinerbare Aspekte ablesen. Blochs Werk ist ein starkes Plädoyer für die Wiedereinführung qualitativer und historischer Methoden wenigstens in jene Wissenschaftszweige der Kultur- und Sozialwissenschaften, in denen sich das „szientistische Selbstmissverständnis“, von dem Jürgen Habermas in *Erkenntnis und Interesse* gesprochen hat, zur Gewissheit verfestigt hat; es könnte auch gegen das Vergessen aller wissenschaftstheoretischer und -historischer Aufklärung über die Wissenschaft (vgl. aktuell Schneider 2020) in Stellung gebracht werden.

Nicht zufällig haben die Ideen der Qualitäten im Naturzusammenhang und der „Mitproduktivität eines möglichen Natursubjekts oder konkrete Allianztechnik“ (PH 802-807) eine Entsprechung in der Wissenschaftstheorie Bruno Latours und bei seinem Anreger Gilles Deleuze (eine Linie, die letztlich zum Vitalismus der Jahrhundertwende zurückführt).³³ Andererseits kann die Arbeit an der Wissenschaft/Kunst-Grenze – ohne Aufgabe der erreichten Differenzierungsgewinne – in Blochs Praktiken des Umgangs mit Kulturgütern ein souveränes Vorbild sehen. Die Ontologie des Noch-Nicht-Seins, des Vor-Scheins und insbesondere der Ungleichzeitigkeit lässt sich mit Theoremen des *New Historicism* und der Rede von den „social energies“ in eine nicht-historische kulturwissenschaftliche Praxis umschreiben. Und schließlich zeigte sich an den diskutierten Varianten der Ideologiekritik, dass die aufklärerische Seite, für die Bloch, wenn auch nicht für den hegemonialen liberalen Diskurs von heute, den Begriff des „Kältestroms“ entwickelt hat, nur die eine Seite ist, wenn Aufklärung als ihr Gegenüber nur ‚ungebildete‘ *deplorables* sehen und als Methode der Ideologiekritik nur Lüge und ‚Verschwörungstheorien‘ diagnostizieren kann.

Literatur

- Abert, Hermann. (1919-1921). Wolfgang Amadeus Mozart. Eine Biographie. 2 Bände. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
- Adorno, Theodor W. (2003a). Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (2003b). Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Bd. 17: Musikalische Schriften IV. Moments musicaux. Impromptus. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Assmann, Jan. (2005). Die Zauberflöte. Oper und Mysterium. München, Wien: Hanser.
- Bloch, Ernst. (1918/2018). Geist der Utopie. Erste Fassung. Berlin: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. (1929). Rettung Wagners durch Karl May. Anbruch, 11 (1), 4-10
- Bloch, Ernst. (1977). Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch. Hg. u. eingel. v. Arno Münster. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. (1985a). Briefe 1903-1975. Hg. v. Bloch, Karola u.a. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. (1985b): Werkausgabe. 16 Bde., ein Erg.-Bd. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Bloch, Ernst. (2000). Logos der Materie. Eine Logik im Werden. Aus dem Nachlass 1923-1949. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Blümmel, Emil Karl. (1923). Ausdeutungen der Zauberflöte. Mozart-Jahrbuch, 1, 109-146
- Branscombe, Peter. (1991). W. A. Mozart: Die Zauberflöte. Cambridge: Cambridge UP.
- Braunbehrens, Volkmar. (1989). Mozart in Wien. 4. Aufl. München: Piper.
- Buch, David J. (2004). "Die Zauberflöte", Masonic Opera, and Other Fairy Tales. Acta musicologica, 76 (2), 193-219
- Curjel, Hans. (1975). Experiment Krolloper 1927-1931. Aus dem Nachlass hg. v. Kruttge, Eigel. München: Prestel.

³² Verbreitet waren die einschlägigen Arbeiten und Sammelbände von Gert Ueding; an neueren Arbeiten Czajka 2006.

³³ Eine (trans-)vitalistische Soziologie in Rekurs auf Blochs philosophischen Lehrer Georg Simmel ist in Formierung, vgl. Delitz, Nungesser, Seyfert (eds.), (2018).

- Czajka, Anna. (2004). Das poetisch-rhetorische Anliegen der Sinnbildung im Werk von Ernst Bloch. *Weimarer Beiträge*, 50 (2), 165-194
- Czajka, Anna. (2006). *Poetik und Ästhetik des Augenblicks. Studien zu einer neuen Literaturlauffassung auf der Grundlage von Ernst Blochs literarischem und literaturästhetischem Werk*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Delitz, Heike, Nungesser, Frithjof & Seyfert, Robert (eds.). (2018). *Soziologien des Lebens: Überschreitung – Differenzierung – Kritik*. Bielefeld: transcript.
- Dümling, Albrecht. (1985). *Laßt euch nicht verführen. Brecht und die Musik*. München: Kindler.
- Edwards, Caroline. (2013). Uncovering the 'gold-bearing rubble': Ernst Bloch's Literary Criticism. In: Reeve-Tucker, Alice & Waddell, Nathan (eds.), *Utopianism, Modernism, and Literature in the Twentieth Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 182-203
- Gruber, Gernot. (2009). Mozart und die Nachwelt. In: Knispel, Claudia Maria & Gruber, Gernot (eds.), *Mozarts Welt und Nachwelt*. Laaber: Laaber-Vlg., 249-512
- Henke, Matthias. (2016). Die Idee des Surrealistischen bei Ernst Bloch und Ernst Křenek. In: Henke, Matthias & Vidal, Francesca (eds.), *[Ton]Spurensuche. Ernst Bloch und die Musik*. Siegen: universi, 91-110
- Irmen, Hans-Josef. (1991). *Mozart, Mitglied geheimer Gesellschaften*. Züllich: Prisca.
- Irmen, Hans-Josef. (2006). *Freimaurermusik*. In: Hochradner, Thomas, Massenkeil, Günther (eds.), *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik*. Laaber: Laaber-Vlg., 551-567
- Jameson, Fredric. (1974). *Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Jansen, Wolfgang. (2004). Auf der Suche nach Zukunft: Zur Situation der Operette in den ausgehenden Zwanziger Jahren. In: Grosch, Niels (ed.), *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*. Münster: Waxmann, 27-72
- Kessler, Achim. (2006). *Ernst Blochs Ästhetik. Fragment, Montage, Metapher*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.
- Komorzynski, Egon v. (1901). *Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters*. Berlin: Behr.
- Korngiebel, Wilfried. (1998). *Bloch und die Zeichen: Symboltheorie, kulturelle Gegenhegemonie und philosophischer Interdiskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Korstvedt, Benjamin M. (2010). *Listening for Utopia in Ernst Bloch's Musical Philosophy*. Cambridge: UP.
- Křenek, Ernst. (1929). *Operette und Revue, Diagnose ihres Zustandes*. *Anbruch*, 11 (3), 102-108
- Matassi, Elio. (2007). „Musical Carpets“. *Philosophy of the History of Music 'contra' the Sociology of Music*. *Ad Parnassum*, 5, 71-86
- Michler, Werner. (2015). *Kulturen der Gattung. Poetik im Kontext, 1750-1950*. Göttingen: Wallstein.
- Miller, David. (2013). A Marxist Poetics: Allegory and Reading in 'The Principle of Hope'. In: Thompson, Peter & Žižek, Slavoj (eds.), *The Privatization of Hope: Ernst Bloch and the Future of Utopia*. Durham, London: Duke UP.
- Münster, Arno. (2004). *Ernst Bloch. Eine politische Biographie*. Darmstadt: WBG.
- Okuda, Osamu. (2009). Paul Klee und die Komponisten seiner Zeit. In: Stooss, Toni & Teufel, Tina (eds.), *Paul Klee – Melodie, Rhythmus, Tanz, Katalog zur Ausstellung im Museum der Moderne Salzburg, 25.10.2008-1.2.2009*, 177-187
- Redlich, Hans F. (1929). *Zur Typologie der Operette*. *Anbruch*, 11 (3), 97-101
- Renger, Almut-Barbara. (2006). *Zwischen Märchen und Mythos. Die Abenteuer des Odysseus und andere Geschichten von Homer bis Walter Benjamin*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Rhein, Johannes. (2016). *Widerspiegelung – Vor-Schein – Ausdruck. Modelle ästhetischer Erkenntnis bei Lukács, Bloch und Adorno*. In: Grimm, Marc & Niederauer, Martin (eds.), *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*. Weinheim, Basel: Beltz Juventa.
- Schneider, Peter. (2020). *Follow the Science? Plädoyer gegen die wissenschaftsphilosophische Verdummung und für die wissenschaftliche Artenvielfalt*. Berlin: Ed. Tiamat.
- Unsel, Siegfried (ed.). (1973). *Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wiesengrund-Adorno, Theodor. (1929a). *Nachtmusik*. *Anbruch*, 11 (1), 16-23
- W[iesengrund-Adorno, Theodor.] (1929b). [Rez.:] Kurt Weill: *Kleine Dreigroschenmusik für Blasorchester* (Universal-Edition, Wien). *Anbruch*, 11 (7-8), 316 f.
- Wiesengrund-Adorno, Theodor. (1929c). *Schlageranalysen*. *Anbruch*, 11 (3), 108-114
- Zipes, Jack. (1985). *Populäre Kultur, Ernst Bloch und Vor-Schein*. In: Münster, Arno, Löwy, Michael & Tertulian, Nicolas (eds.), *Verdinglichung und Utopie. Ernst Bloch und Georg Lukács zum 100. Geburtstag. Beiträge des internationalen Kolloquiums in Paris, März 1985*. Frankfurt/M.: Siedler, 239-253
- Zipes, Jack. (2019). *Ernst Bloch. The Pugnacious Philosopher of Hope*. Cham: Springer.

Der Autor

Werner Michler, Prof. Dr. phil. Mag., studierte Germanistik und Philosophie an der Universität Wien. Habilitation 2012. Seit 2013 Professor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Salzburg und Studiengangsleiter für das Unterrichtsfach Deutsch im Cluster Mitte (Sbg./OÖ.). – Lehr- und Forschungsaufenthalte in Wien, Oxford, Münster, Berlin. 2017-2020 Präsident der Österreichischen Gesellschaft für Germanistik (ÖGG). – Forschungsschwerpunkte: Theorie und Geschichte der literarischen Gattungen; Literatur und Naturwissenschaft; österreichische Literatur; Geschichte und Theorie der literarischen Übersetzung; Grundfragen der Poetik; literarische Bildung.

Anschrift: Paris-Lodron Universität Salzburg, Fachbereich Germanistik, Erzabt-Klotz-Straße 1, A-5020 Salzburg, Österreich
eMail: werner.michler@plus.ac.at