

# Autopsie statt Aufbahrung

## Materialien zu Adornos Lyrik-Analysen zusammengestellt von Michael Santak

Die Interpretation von Gedichten und die Analyse der sozialphilosophischen Signifikanz von Lyrik beschäftigte Theodor W. Adorno (\*1903-†1969) nach seiner Rückkehr aus dem US-amerikanischen Exil 1950 in existenzieller Weise. Für ihn bedeuteten einige Gedichte bestimmter Autoren eine poetische Reflexion der gesellschaftlichen Verhältnisse und ein Reservoir an sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten.

Dabei ging es Adorno weniger um Stil-Innovationen als um die rettende Konservierung des bürgerlichen, klassisch-feudalen und antiken Kultur-Erbes. So entstand eine pointierte Kunstsoziologie zwischen revolutionär-utopischer Gesellschaftskritik und konservativ-humanistischer Versöhnung mit der Tradition, die keinesfalls der immanenten Verherrlichung bestimmter Werke diente, sondern deren zuweilen fast schon brachialen Aneignung und Vereinnahmung für eigene philosophische Zwecke. Adorno erkennt in moderner Literatur etwas, das seiner Philosophie unverfügbar ist, und zwar vor allem in den Schauspielen Samuel Becketts, in den Gedichten Paul Celans und in den Erzählungen Franz Kafkas.

Nach dem Bruch im Denken des 19. Jahrhunderts ist Wirklichkeit und Objektivität bloß noch „durchs Subjekt hindurch“ erreichbar. Das Paradigma einer solchen Objektivität, die erst dann wieder erreichbar ist, wenn sie „vollends durchs Subjekt hindurchgegangen“ und vom Ausdruck neu hervorgebracht worden ist, ist die Lyrik (Ästhetik, Vorlesungen 1958/59, in: Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen).

Das hängt mit der Frage nach dem Status philosophischer Erkenntnis nach Auschwitz zusammen. Gemäß seiner unmissverständlichen Anweisung in "Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit" von 1964, "dass jeder Gedanke, der an diesen Erfahrungen nicht sich misst, völlig ohnmächtig, völlig gleichgültig, bloßer Spaß ist", versucht Adorno zu bestimmen, was an literarischen Werken unbestimmbar ist.

Ab 1960 die Kultur der Klassiker mit dem Herzen suchend, besann sich Adorno mit zunehmendem Alter der „großen deutschen Meister“ Stefan George und Rudolf Borchardt, die zwar selten seine romantischen Intentionen einer ethisch-ästhetischen Revolutionierung der gesamten Menschheit verkündeten, aber umso dandyistisch-elitärer seinem dialektischen Praxisbegriff entsprachen in deutlicher Abgrenzung zum von ihm offensiv kritisierten „Praktizismus“ einiger radikaler Studenten der 1968/69-Jahre. Einschlägige Zeugnisse seiner abgrundtief existenziell-drastischen Thesen zur Lyrik („Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“) beinhalten folgende inspirierende Werke Adornos:

1. Kulturkritik und Gesellschaft, 1951;
2. Die Wunde Heine, 1956;
3. Rückblickend auf den Surrealismus, 1956;
4. Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957;
5. Zum Gedächtnis Eichendorffs, 1958;
6. Der Artist als Statthalter, 1958;
7. Jene zwanziger Jahre, 1962;
8. Engagement, 1962;
9. Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins, 1963
10. Meditationen zur Metaphysik, in: Negative Dialektik, 1966;
11. Die Kunst und die Künste, 1967;
12. Ist die Kunst heiter?, 1967;
13. George, 1967;
14. Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Rudolf Borchardts, 1968;
15. Möglichkeit von Kunst heute, 1968;
16. Ästhetische Theorie, 1970.

## 1) Kulturkritik und Gesellschaft (1951)<sup>1</sup>: Zuspitzung provoziert Nach-Denken und Wider-Spruch

Die verfeinernde Übung in der Zuspitzung apodiktischer Sentenzen seiner „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, die Adorno von 1944 bis 1947 im US-amerikanischen Exil verfasste und 1951 unter dem selbstbescheidenen Titel „Minima Moralia“ veröffentlichte, führte in einem weniger privat-intimen Kontext zu der nicht mehr unwidersprochen bleibenden, weil unrelativierten und bewusst provokativen Übertreibung: „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“.

Diesen ungeheuerlichen, aber keineswegs unbedachten Satz schleudert Adorno nach 23 Seiten wohl dosiert-virtuosen, dialektisch ausgewogenen Ausführungen über das Verhältnis von Kultur und Kulturkritik sowie von Gesellschaft und Ideologie in einem absolut düsteren Schlussabsatz heraus, so wie er in der Folge seiner schriftstellerischen Arbeit alle seine Essays mit einem besonders prägnanten Richt(er)spruch abschließen wird.

Die furiose Schlusspassage seines 1949 geschriebenen Essays „Kulturkritik und Gesellschaft“ lautet: **„Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und umso paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich war, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.“**

Welch ein Gedanke! Er enthält in nuce Adornos antinomische und anarchistische Position zu Kunst, Kultur und Gesellschaft, die er in den folgenden Jahren elaborieren und explizieren wird. Sie läuft darauf hinaus, dass niemand die Gesellschaft glaubwürdig kritisieren kann, der an ihr teilhat, wie etwa auch der antikommerziellste Künstler, der Teil des gefräßigen Kulturbetriebs ist und diesem zur Rechtfertigung dieser scheinbar freiheitlichen Gesellschaft dient.

Die Totalität der gesellschaftlichen Verwaltung und die Verdinglichung des kulturellen Lebens macht autonome Kritik und lebendige Kultur unmöglich, die sich dieser erstarrten De-Humanisierung entziehen und ein freies Leben befördern möchte. Dafür müsste sich der kritische Geist aus seiner Selbstbezogenheit und seiner Beschränkung auf die geistige Sphäre entledigen und den Sprung in die kulturelle Praxis wagen, ohne in die Falle einer ornamentalen Beschönigung des Bestehenden und einer ideologischen Ablenkung von den schockierenden Offenbarungen über die menschliche Natur nach der Katastrophe von Auschwitz zu tappen. Der traditionellen Kultur und der unkritischen Kulturkritik misstraut Adorno: „Keine Gesellschaft, die ihrem eigenen Begriff, dem der Menschheit, widerspricht, kann das volle Bewusstsein von sich selber haben“. Die Kulturkritik „teilt mit ihrem Objekt dessen Verblendung“: Indem sie sich geistig mit Kultur befasst, lenkt sich „vom Grauen“ ab. Wir haben es also mit einer Aporie zu tun: Was die Kultur und die Kulturkritik auch tut, sie macht es falsch. Um dieser aporetischen Lage zu entkommen, schlägt Adorno ein dialektisches Verhalten vor, das weder „dem Geistkult“ noch „der Geistfeindschaft“ anhängt: „Der dialektische Kritiker an der Kultur muss an dieser teilhaben und nicht teilhaben. Nur dann lässt er der Sache und sich selber Gerechtigkeit widerfahren.“

Allein der Kulturschaffende, der sich von der Gesellschaft weitmöglichst distanziert – so wie es Adorno für sich selbst intendierte – kann Kultur und beispielsweise auch Gedichte schaffen, die nicht von der vorwaltenden Barbarei ablenken. Die Kritik an Kultur und auch Gedichten wäre gleichfalls nur dann nicht fragwürdig, wenn sie den sozialen Kontext in ihre Kritik einbezieht ebenso wie die ernüchternden Erfahrungen aus der jüngsten Vergangenheit. Doch auch dann werden sie Teil der Gesellschaft, die sie kritisieren.

An dem 1949 geschriebenen Satz „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ wird sich Adorno bis zum Ende seines Lebens abarbeiten – also 20 Jahre lang.

---

<sup>1</sup> Erstdruck in Karl-Gustav Specht (Hrsg.): Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag, Köln/Opladen 1951, S. 228-241. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, Frankfurt 1977, S. 11-30.

## 2) Die Wunde Heine (1956)<sup>2</sup>: Sprache als verkäufliche Ware

Die aus dem objektiven Wirklichkeitsverlust resultierende „zweite babylonische Verwirrung“ (Aufzeichnungen zu Kafka, 1953), kann als das Grundthema von Adornos Lyrikinterpretationen gelten. Sein Heine-Essay ist hierfür besonders aufschlussreich, da er die geschichtsphilosophische Figur des Bruchs in zweierlei Hinsicht konkretisiert, nämlich ökonomisch und im Hinblick auf die moderne jüdische Geschichte. In Heines Gedichten erkennt Adorno zunächst, wie sich Ware und Tausch des Lauts bemächtigen, der sie zuvor negiert hatte. Sie würden der „Gewalt einer fertigen, präparierten Sprache“ erliegen, sich „fungibel“ und „verkäuflich“ machen und damit der „Verdinglichung“ verfallen.

Zugleich enthielten Heines Gedichte bereits den Versuch, der dann bei Baudelaire durchgeführt sei, die kapitalistischen Bedingungen in die poetische Form zu überführen, sie also zum Gestaltungsprinzip zu erheben. Heine „hat gleichsam eine dichterische Technik der Reproduktion, die dem industriellen Zeitalter entsprach, auf die überkommenen romantischen Archetypen angewandt“ und auf diese Weise „den bislang latenten Warencharakter der Sprache hervorgekehrt“.

Gerade hierauf würden sich die Scham und die Wut der Nachgeborenen beziehen und sich dabei sadistisch gegen das Scheitern der jüdischen Emanzipation richten. Der Wechsel von der Kapitalismuskritik zur Kritik der jüdischen Emanzipation vollzieht sich also über ein rezeptionsgeschichtliches Argument, dem zufolge die jüdische Thematik von den Feinden Heines als seine „schwächste Stelle“ ausgemacht wurde, während ihr Hass eigentlich dem Warencharakter seiner Gedichte gilt, der wiederum auf die bislang ausgebliebene „Befreiung der Menschen“ verweist.

„Doch die Transposition der jüdischen in eine allgemeine Frage misslingt, denn die Richtung dieser (recht trivialen) Argumentation wird in der Analyse von Heines Stellung zur Sprache genau umgekehrt: Sie führt vom Warencharakter der Sprache zur jüdischen Fremdheit gegenüber der deutschen Sprache – eine Fremdheit, die Heine davon abgehalten habe, die Spannung zwischen Ausdruck und Mitteilung auszutragen. Seine von der kommunikativen Sprache erborgte Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit ist das Gegenteil heimatlicher Geborgenheit in der Sprache. Nur der verfügt über die Sprache wie über ein Instrument, der in Wahrheit nicht in ihr ist. Dem Subjekt, das die Sprache wie ein vergriffenes Ding gebraucht, ist sie selber fremd. Heines Mutter, die er liebte, war des Deutschen nicht ganz mächtig. Seine Widerstandslosigkeit gegenüber dem kurrenten Wort ist der nachahmende Übereifer des Ausgeschlossenen. Die assimilatorische Sprache ist die von misslungener Identifikation.“

## 3) Rückblickend auf den Surrealismus (1956)<sup>3</sup>: Inwendiges als pornografische Warenfetische

Vor dem Hintergrund zweier Weltkriege und in Auseinandersetzung mit Faschismus und Stalinismus entwickelten Surrealismus und Kritische Theorie in den 1920er- und 1930er-Jahren ihre radikale Kritik der rationalisierten Moderne. Sie intendierten gleichzeitig, die lebendigen Kräfte der Moderne zu verteidigen, indem sie „die latente Irrationalität des herrschenden Rationalitätsprinzips“<sup>4</sup> freisetzen mit dem Ziel einen neuen Begriff der Wirklichkeit zu schaffen, der das Geistige mit hineinnehme, um auf diese Weise zur Lösung der Krise des Rationalitätsdenkens in der sich globalisierenden Moderne beizutragen.<sup>5</sup>

Dafür bietet sich die Lyrik in besonderem Maße an, weil ihre verdichtete Sprache die reale Alltagssprache überwinden und eine surreale Sprache der Imagination herstellen und so eine Gegenwelt konstruieren kann. Modelle dafür liefern die Gedichte Paul Celans und Ingeborg Bachmanns.

In seinem 1956 erschienenen Essay „Rückblickend auf den Surrealismus“ erläutert Adorno die Ziele und Verfahren des Surrealismus:<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Vortrag zum hundertsten Todestag im Westdeutschen Rundfunk, Februar 1956, erschienen in „Texte und Zeichen“, 1956, Heft 3. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*; Frankfurt 1958, S. 146-154.

<sup>3</sup> Erschienen in „Texte und Zeichen“, 1956, Heft 3. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*; Frankfurt 1958, S.155-162.

<sup>4</sup> Andreas Huyssen (2006): *Introduction: Modernism after Postmodernity*. In: *New German Critique* Nr. 99, S. 1 ff.

<sup>5</sup> Zum Zusammenhang von Postmodernismus und Globalisierung vgl. Huyssen (2006): *Introduction: Modernism after Postmodernity*, S. 1 ff.

<sup>6</sup> Folgende Ausführungen stützen sich auf Theodor Wiesengrund Adorno (1997): *Gesammelte Schriften*, hier: Bd. XI, S.101 ff; fortan zitiert nach TWA + Band- + Seitenzahl.

(1.) Der Surrealismus beabsichtigt eine Korrektur der technifizierten Moderne; er ist das „Komplement der Sachlichkeit“, indem er das Grauen mobilisiert, die „Tabus“ wieder aufdeckt, welche die „Sachlichkeit“ zudeckt, die nicht damit fertig wird, dass ihre Rationalität irrational bleibt. Der Surrealismus sammelt ein, was die Sachlichkeit dem Menschen versagt und errettet das Veraltete, ein „Album von Idiosynkrasien“, in denen der „Glücksanspruch“ „verraucht“ ist, der den Menschen in ihrer technifizierten Welt verweigert wird. Wenn der Surrealismus heute „obsolet“ dünkt, so darum, weil die Menschen bereits jenes „Bewusstsein der Versagung“ sich selbst versagen, das im „Negativ des Surrealismus“ festgehalten ist.

(2.) Die surrealistische Verfahrensweise sind Träume, die eine vom bewussten Ich befreite Bildsprache gefunden haben und „beliebig mit den Elementen des Realen umspringen“, um Befremdendes auszudrücken, denn das Vertraute ist vor dem schrecklichen Hintergrund des Weltgeschehens zum Skandal geworden; Lebelement des Surrealismus ist sein „Nonkonformismus“; ihn auf die psychologische Traumtheorie eines Jung oder Freud zu nivellieren, heißt, ihn bereits „der Schmach des Offiziellen zu unterwerfen“: „Was nur Traum sein soll, lässt die Realität unbeschädigt, mag ihr Bild noch so beschädigt sein.“

Ein Vergleich von Benjamins Essay „Der Surrealismus“ von 1929 mit Adornos Essay „Rückblickend auf den Surrealismus“ von 1956 offenbart einen mentalitätsgeschichtlichen Wandel: Während Benjamin die Position des Surrealismus zwischen anarchistischer Fronde und revolutionärer Disziplin bestimmt, besteht für Adorno ein Viertel Jahrhundert später die Aufgabe des Surrealismus nicht mehr in einer Revolution der Geistesart und Lebensverhältnisse.<sup>7</sup>

Entsprechend seiner Kritik der Unmittelbarkeit sieht er das Verdienst der Surrealisten weniger in deren Selbstmissverständnis, dem zufolge surrealistische Kunst unmittelbarer Ausdruck des Unbewussten ihrer Produzenten sei, als darin, dass der Surrealismus registriert, wie das Subjekt bis ins Innerste durch die Gesellschaft geprägt ist, in der es lebt. Surrealistische Collagen sind für Adorno keine "Bilder eines Inwendigen als vielmehr Fetische – Warenfetische – an die einmal Subjektives, Libido sich heftete": Pornografie (TWA XI, 104).<sup>8</sup>

Folgt man Adornos Ausführungen, so habe der Surrealismus nach 1945 zwar sein revolutionäres Pathos abgelegt, die antikonformen Typen des Surrealismus existierten jedoch weiter: der Träumer, der Denkende, der Wartende. Er geht von einer Wiederbelebung des Surrealismus in der Nachkriegszeit unter ästhetischen Vorzeichen aus: „Will man danach [nach 1945] den Surrealismus im Begriff aufheben, wird man nicht auf Psychologie, sondern die künstlerische Verfahrensweise zurückgehen müssen, deren Schema die Montagen sind“ (TWA XI, 102 f). Obschon nach dem Untergang der Stadt Paris, dem Zentrum der surrealistischen Bewegung, die surrealistischen Schocks erheblich an Kraft verloren hatten, geht Adorno von einer erheblichen ästhetischen Relevanz des Surrealismus für die Nachkriegszeit aus.

#### **4) Rede über Lyrik und Gesellschaft (1957)<sup>9</sup>: Der treffenden Ausdruck transzendiert das Individuum**

Der gesellschaftliche Gehalt von Kunstwerken tritt dort am reinsten hervor, wo, wie in der Sprache der Lyrik, die Individuation des Ausdrucks am weitesten vorangetrieben ist.

Im treffenden Ausdruck transzendiert das Individuum seine Individualität und geht auf in die höhere Geistessphäre einer vergessenen Einheit von Subjekt und Objekt.

Als Sphäre des Ausdrucks, in der das Subjektivste sich objektiviert, zeugt die Lyrik am reinsten von dem Bruch zwischen Ich und Welt. Sie wiederholt den Gegensatz in ihrem eigenen Medium, der lyrischen Sprache, indem darin Ausdruck und Mitteilung auseinandertreten.

Adorno konstatiert, dass bereits der späte Goethe mit diesem Widerspruch konfrontiert wurde, der dann bei Heine eine Wunde klaffen lässt, bis er von der Kulturindustrie und vom Jargon der Eigentlichkeit planvoll ausgebeutet wird.

---

<sup>7</sup> Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bde. XII, hier II/1, S. 295 ff.

<sup>8</sup> Theodor W. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus", in: ders., Noten zur Literatur, GS 11, Frankfurt/M. 1974, S. 101-105, hier: S. 104.

<sup>9</sup> Vortrag für RIAS Berlin, mehrfach umgearbeitet, erschienen in den "Akzenten", 1957, Heft 1. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I; Frankfurt 1958, S. 73-104.

„Diese Forderung an die Lyrik jedoch, die des jungfräulichen Wortes, ist in sich selbst gesellschaftlich. Sie impliziert den Protest gegen einen gesellschaftlichen Zustand, den jeder Einzelne als sich feindlich, fremd, kalt, bedrückend erfährt, und negativ prägt der Zustand dem Gebilde sich ein. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre. Die Idiosynkrasie des lyrischen Geistes gegen die Übergewalt der Dinge ist eine Reaktionsform auf die Verdinglichung der Welt.“

## 5) Zum Gedächtnis Eichendorffs (1957)<sup>10</sup>: Sprache ist Widerstand gegen die Sprache

Adornos Essay „Zum Gedächtnis Eichendorffs“ (1957) enthält eine Reminiszenz an seinen Lehrer aus der Frankfurter Gymnasialzeit, der zwar nicht namentlich genannt wird, dem der Philosoph jedoch einen „bedeutenden Einfluss“ auf sich zuschreibt. Gemeint ist der reformorientierte Lehrer und Schriftsteller Reinhold Zickel, mit dem Adorno nach dem Ende seiner Schulzeit auf dem Kaiser-Wilhelms-Gymnasium in Frankfurt-Sachsenhausen noch bis 1924 freundschaftlich verkehrte. 1950 meldete sich Zickel wieder bei dem nach Frankfurt zurückgekehrten Adorno, nachdem letzterer sich bei Verwandten Zickels nach ihm erkundigt hatte. Aus demselben Jahr sind zwei Briefe Zickels überliefert, in denen er auch zu seiner Rolle im Nationalsozialismus Stellung bezieht. Zu einem persönlichen Gespräch kam es allerdings nicht mehr. Nachdem Zickel 1953 verstorben war, bemühte sich Adorno darum, die verstreut publizierte Lyrik des Schriftstellers wieder zugänglich zu machen.

Adornos Bemühungen gipfelten in einem kurzen Essay, mit dem er eine Auswahl von Gedichten Zickels einleitete, der zusammen mit den Gedichten Reinhold Zickels 1958 in der von Walter Höllerer herausgegebenen Literaturzeitschrift „Akzente“ erschien.<sup>11</sup> Hierin bezeichnet Adorno Zickel als Lehrer im doppelten Sinn, bei dem er nicht nur seit seinem zehnten Lebensjahr Unterricht erhalten habe, sondern der insbesondere um 1920 herum auch aus folgendem Grund „nachhaltig“ auf ihn gewirkt habe: „Er stieß die Selbstverständlichkeit der kulturliberalen Voraussetzungen um, unter denen ich aufgewachsen war.“<sup>12</sup>

Eine für Adornos Sprachverständnis zentrale Einsicht wird dem ehemaligen Lehrer hier zugeschrieben: „Dass Sprache Widerstand ist gegen die Sprache, danke ich ihm so gut wie die Vorstellung vom Kunstwerk als einem noch im kleinsten Zug Verantwortlichen, Durchgebildeten, das auf nichts Vorgegebenes sich verlassen darf.“<sup>13</sup> Mit Zickels Namen verband Adorno in diesem Text also eine starke Emphase für die Widerständigkeit künstlerischer, literarischer Sprache gegenüber der Entleerung des Redens und Schreibens durch die Schablonen der kommerziellen, instrumentellen Verwendung.

Angesichts dessen löste die Konfrontation mit Zickels völkischem Roman „Strom“, der 1940 im NS-Deutschland veröffentlicht worden war und von dem Adorno 1960 in Baden-Baden zufällig in einem Antiquariat ein Exemplar entdeckte, bei ihm blankes Entsetzen aus.<sup>14</sup> Das zweibändige Machwerk kreist um den deutschen Maschinenbauer Hermann Österling als Helden, der nach dem Ersten Weltkrieg mit „Ekel“ auf „das Elend seines Volkes“ reagiert, sich gegen Sozialdemokratie und Revolution äußert und als „Führer“ einer Freikorpsgruppe Fabriken vor Streiks schützt,<sup>15</sup> bevor er später in Irland ein Wasserkraftwerk bauen wird. Als idealer Deutscher im Sinne der NS-Ideologie kämpft der Protagonist gegen das mit dem globalen Kapitalismus identifizierte britische Imperium an der Seite der unterdrückten Iren für deren Unabhängigkeit im Energiesektor. Dabei bediente sich Zickel antibritischer Stereotype, rassistischer Essenzialisierungen und eines völkischen Antikapitalismus, der strukturell antisemitisch war. Anstelle widerständiger Sprache und eines „durchgebildeten“ Kunstwerks hatte der frühere Lehrer in der Sprache des Nationalsozialismus geschrieben. Adorno brach seine Lektüre ab und verfügte notariell, dass sein Essay von 1958 „unter keinen Umständen“ wieder im Druck erscheinen dürfe.<sup>16</sup>

---

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno, Zum Gedächtnis Eichendorffs [1957], ursprünglich ein Vortrag zum hundertsten Todestag Eichendorffs im Westdeutschen Rundfunk, November 1857, erschienen in den „Akzenten“, 1958, H. 1. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I; Frankfurt 1958, S. 105-145; wiederveröffentlicht in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 11: Noten zur Literatur, hrsg. von Rolf Tiedemann, Darmstadt 1998, S. 69-94, hier S. 70.

<sup>11</sup> Ders., Gedichte von Reinhold Zickel. Zur Einleitung, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung, 1958, H. 5, S. 273-281.

<sup>12</sup> Ebd., S. 275 f.

<sup>13</sup> Ebd., S. 276.

<sup>14</sup> Horst Stemmler, Rückblicke auf eine Freundschaft. Theodor W. Adorno und sein Lehrer Reinhold Zickel, in: Stefan Müller-Dohm (Hrsg.), Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen, Frankfurt a.M. 2007, S. 175-210, hier S. 203.

<sup>15</sup> Reinhold Zickel, Strom. Erster Band, Berlin 1940, S. 232, S. 234.

<sup>16</sup> Horst Stemmler, Rückblicke auf eine Freundschaft. Theodor W. Adorno und sein Lehrer Reinhold Zickel, a.a.O., S. 203.

## 6) Der Artist als Statthalter (1958)<sup>17</sup> des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts

Unmittelbar praktisch-politische Nutzenanwendung ist der Kunst verwehrt, weil „die Kunst nicht unmittelbar zu den Menschen spricht, als ließe sich in einer Welt universaler Vermittlung das Unmittelbare unmittelbar realisieren“.

„Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zu Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts.“

„In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valéry's Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt“ und sich im richtigen Leben der Menschen erfüllt.

## 7) Jene zwanziger Jahre (1962)<sup>18</sup>: Sinnvoll ist es, sich gegen den Begriff des Sinns spröde zu zeigen

In diesem Essay nimmt Adorno den Gedanken aus der Arbeit von 1951 (siehe 1) wieder auf und diagnostiziert „die gegenwärtige kulturelle Aporie“, die darin besteht, dass der „Begriff einer nach Auschwitz auferstandenen Kultur (...) scheinhaft und widersinnig“ ist.

„Dem Aspekt der Paradoxie in jeglicher Kunst selber kann keiner mehr ausweichen; ihn und kein existentialistisches Philosophem, meint das Stichwort absurd. In jedem ihrer Momente muss die aktuelle Produktion der Krise des Sinnes eingedenk bleiben, der des subjektiv dem Gebilde verliehenen Sinns ebenso wie der einer sinnvollen Verfassung der Welt. Sonst verschachert sie sich an die Rechtfertigung. Die Kunstwerke heute, die allein als sinnvoll sich legitimieren, sind jene, die gegen den Begriff des Sinnes am sprödesten sich zeigen.“

Allerdings gesteht Adorno jetzt ein: „Weil jedoch die Welt den eigenen Untergang überlebt hat, bedarf sie gleichwohl der Kunst als ihrer bewusstlosen Geschichtsschreibung. Die authentischen Künstler der Gegenwart sind die, in deren Werken das äußerste Grauen nachzittert.“<sup>19</sup>

Damit bekennt sich Adorno erstmals in diesem Kontext zum Fortbestand von Kunst nach Auschwitz.

## 8) Engagement (1962)<sup>20</sup>: Literaturphilosophie als Rationalitätskritik

Adorno setzt sich in seinem Essay „Engagement“ kritisch mit den beiden Ansichten Sartres und Brechts auseinander und formuliert ein Plädoyer für eine autonome Literatur, da diese seiner Ansicht nach als einzige ein kritisches Potenzial entfalten kann. Engagierte Kunst setzt ein unabhängiges Subjekt voraus, das Inhalt und Form bewusst verknüpfen kann, um Wirkung zu entfalten. Die Naivität eines unabhängigen Subjekts ist jedoch in der modernen Gesellschaft, nach der Erfahrung der unmenschlichen Barbarei des Holocaust, nicht mehr aufrecht zu erhalten. Der Glaube an ein selbstbestimmtes, selbstmächtiges Subjekt ist obsolet geworden. Dies ist aber unbedingte Voraussetzung für alle rationalistischen Weltanschauungen und Theorien. Adornos literaturtheoretischen Überlegungen sind also im Lichte einer philosophischen Vernunftkritik zu sehen.

Engagierte Literatur setzt die Welt und das Subjekt als ein vernünftiges voraus, was bei der literarischen Aufarbeitung des Grauens die Gefahr birgt, dieses im Nachhinein sinnvoll erscheinen zu lassen und die Leiden der Opfer des Holocaust nachträglich als menschliche Ausnahmeschicksale zu verklären. Das Problem an einer engagierten Literatur ist, dass sie, absichtlich oder nicht, durchblicken lässt, selbst in den sogenannten extremen Situationen, und gerade in ihnen, blühe das Menschliche<sup>21</sup>. Nach Auschwitz darf

---

<sup>17</sup> Vortrag für den Bayerischen Rundfunk, erschienen im „Merkur“, VII Jahrgang, Heft 11. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*; Frankfurt 1958, S. 175-195.

<sup>18</sup> Erstdruck in: *Merkur* 16 (1962), H. 1, S. 46-51. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft II*, Frankfurt 1977, S. 503-506.

<sup>19</sup> Im Erstdruck des Essays hieß es noch etwas milder: „das äußerste Grauen widerhallt“.

<sup>20</sup> Erstdruck unter dem Titel „Zur Dialektik des Engagements“ in: *Die Neue Rundschau* 73 (1962), H. 1, S. 93-110. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 11: *Noten zur Literatur*, Frankfurt 1974, S. 422-424.

<sup>21</sup> Adorno, Theodor W.: *Engagement*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main 1974. Bd.11, S.424.

Literatur und Sprache laut Adorno keine vermeintliche Sinnhaftigkeit und keine eindeutige Botschaft mehr behaupten.

Adorno verwirft die Idee einer Rationalität als Handlungsanleitung, denn reines Vernunftdenken läuft Gefahr, sich in unmenschlichem Fortschrittsglauben zu pervertieren, was die Erfahrung des Holocaust beweist. Aus diesem Denken resultiert Adornos Literaturverständnis. In der modernen Gesellschaft und in deren Kultursystem kann kein Werk, das rational auf gesellschaftliche Verhältnisse rekurriert, diese tatsächlich zu ändern suchen.

Nach Adorno besteht der innere Widerspruch der Kultur darin, dass sie ihr Versprechen von Humanität auf der Basis einer inhumanen, repressiven Gesellschaftsformation gibt – und schließlich selbst dementiert, da sie sich, als Teil der Kulturindustrie völlig den Regeln der Warenproduktion unterwirft.<sup>22</sup>

Kunst bleibt Teil des zweckbestimmten Systems, folgt dessen Regeln und stützt dieses durch seine Existenz, statt es zu stürzen. Es kann also das Individuum nicht befreien, sondern kettet es an diese Wirklichkeit, indem es bestimmte Handlungsweisen vorschreibt. Aus dieser Einsicht folgt sein Diktum: Darum ist es heute in Deutschland eher an der Zeit, fürs autonome Werk zu sprechen als fürs engagierte.<sup>23</sup> Die abstrakten, avantgardistischen Werke zeigen in ihrer Konzeption die Abstraktheit der objektiven Welt, wodurch sie eine Art ästhetischen Widerstand bilden. Hierin liegt die Möglichkeit zu einer zersetzenden Kraft der Literatur. Die rücksichtslose Autonomie der Werke, die sich der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß entzieht, wird unwillkürlich zum Angriff.<sup>24</sup>

Hier greift Adorno die Idee einer autonomen Kunst auf, wie sie seit ihren Anfängen bestand, als Gegenposition zum bürgerlichen, zweckbestimmten Denken. Nur so kann sich Literatur ihrer ökonomischen Verwertbarkeit verwehren und als Opposition bzw. als kritische Reflexion nicht Bestandteil des gegenwärtigen Systems sein. Autonome Kunst bietet vermittels Formsprengung und Sinnaufhebung eine Möglichkeit zur ästhetischen Subversion der gesellschaftlichen Verhältnisse.

„Diese Forderung an die Lyrik jedoch, die des jungfräulichen Wortes, ist in sich selbst gesellschaftlich. Sie impliziert den Protest gegen einen gesellschaftlichen Zustand, den jeder Einzelne als sich feindlich, fremd, kalt, bedrückend erfährt, und negativ prägt der Zustand dem Gebilde sich ein. Im Protest dagegen spricht das Gedicht den Traum einer Welt aus, in der es anders wäre. Die Idiosynkrasie des lyrischen Geistes gegen die Übergewalt der Dinge ist eine Reaktionsform auf die Verdinglichung der Welt.“<sup>25</sup>

Das Verhältnis vom Einzelnen zur Gesellschaft soll unwillkürlich und sich keiner Intention bewusst sein, und ohne direkten Bezug aus der Poesie sprechen und gerade darin seine Wirkung entfalten. Sie kann nur auf diese Weise subversiv sein, indem sie sich der Sinn- und Zweckmäßigkeit der gesellschaftlichen Totalität entzieht. Dies wird deutlich, wenn Adorno über die Werke von Kafka und Beckett spricht: Als Demontagen des Scheins sprengen sie die Kunst von innen her, welches das proklamierte Engagement von außen, und darum nur zum Schein, unterjocht. Ihr Unausweichliches nötigt zu jener Änderung der Verhaltensweise, welche die engagierten Werke bloß verlangen.<sup>26</sup>

Demgegenüber muss engagierte Literatur immer, auch wenn sie diese zu negieren sucht, Teil der Gesellschaft sein und sie als sinnvoll konstituiert voraussetzen. Dieser Aspekt macht sie laut Adorno für ihr eigentliches Bestreben aber wirkungslos. Eindeutiges Engagement vereinfacht die Komplexität der Welt, ist also ideologiegefährdet und sucht damit unbewusst und unabsichtlich das Individuum nicht zu befreien, sondern es zu unterdrücken. Die Sprache spielt bei der eingreifenden Wirkung eine bedeutende Rolle. Sie zu unterlaufen ist die einzig wirksame Kritik. Adorno zufolge „vermittelt die Sprache Lyrik und Gesellschaft im Innersten. Darum zeigt Lyrik dort sich am tiefsten gesellschaftlich verbürgt, wo sie nicht der Gesellschaft nach dem Munde redet, wo sie nichts mitteilt, sondern wo das Subjekt, dem der Ausdruck glückt, zum Einstand mit der Sprache selber kommt, dem, wohin diese von sich aus möchte.“<sup>27</sup>

Autonome Literatur entzieht sich einer Zweckrationalität und steht damit der Gesellschaftsordnung aus einer Verweigerungshaltung kritisch gegenüber. Adorno meint mit einer autonomen Literatur also keine, die losgelöst von ihrer gesellschaftlichen Verantwortung bestehen soll und sich in reinen Formspielereien ergeht.

---

<sup>22</sup> Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno zur Einführung, Hamburg 2005, 4. Auflage, S. 12.

<sup>23</sup> Adorno 1974, S.429.

<sup>24</sup> Adorno 1974, S.425.

<sup>25</sup> Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main 1971, S. 78.

<sup>26</sup> Adorno 1974, S. 426.

<sup>27</sup> Adorno 1971, S. 85.

An der Zeit sind nicht die explizit politischen Kunstwerke, sondern die autonomen Werke, in die Politik eingewandert ist, und zwar dort am weitesten, wo sie sich politisch tot stellen.<sup>28</sup> Autonome Literatur soll dennoch eine sozial eingreifende Wirkung haben, allerdings funktioniert das nur, indem sie sich nicht direkt auf politische und gesellschaftliche Ereignisse und Tendenzen bezieht und sich an sie bindet, sondern in bewusster Differenz und Konkurrenz zur utilitaristischen Gesellschaft steht und dieser Widerstand entgegengesetzt.

### **9) Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins (1963)<sup>29</sup>: Zwang zur Versenkung in die Gebilde**

Die wichtigste Forderung, die Adornos Studien zur Literatur an das Denken stellen, ist, sich dem „Zwang des Gebildes“ zu unterwerfen und die Interpretation durch „Versenkung“ in die Werke jener Sprache anzunähern, die diese Werke von sich aussprechen. An einer Stelle über Georg Simmel entfaltet Adorno 1965 das entscheidende Element dieses Programms: „Er hütet sich, durch die Versenkung ins Inkommensurable ((in die vollständige Unübersetzbarkeit)) des Objekts zu entdecken, was dem Menschen an ihm selber verborgen wäre, und was er vom Objekt nicht ohnehin schon weiß.“ (Henkel, Krug und frühe Erfahrung, 1965).

Entscheidend ist die Implikation dieser These, es gelinge Simmel, indem er an den Objekten bloß das vorfinde, was er bereits mitgebracht habe, auch nicht, etwas darin Verborgenes zu erfahren, denn umgekehrt heißt das: Durch Interpretation wird dem Subjekt etwas sichtbar, was ihm an ihm selbst verborgen ist. Die Verborgeneheit kann sich auf das Subjekt wie auf das Objekt beziehen. Man muss Adornos Auffassung von der geschichtsphilosophischen Dignität grammatischer und orthographischer Details nicht vorbehaltlos zustimmen, um in der grammatischen Unbestimmtheit keine Unachtsamkeit des Autors, sondern einen Reflex der Lehre von der wechselseitigen Bestimmung von Subjekt und Objekt auf der textuellen Ebene zu finden. Doch Adorno verweist zugleich darauf, dass jenes interpretierende Wissen, das sich in der komplexen Relation zwischen dem Erkennenden und dem Werk abspielt, etwas konstitutiv Verborgenes an dieser Relation einschließt. Damit kann die Interpretation zu dem Modus werden, in dem nach 1945 das Undarstellbare darstellbar wird.

### **10) Meditationen zur Metaphysik: in: ND (1966): Verhandlungsorte metaphysischer Erfahrungen**

In seinem philosophischen Hauptwerk „Negative Dialektik“ schreibt Adorno: „Das perennierende Leiden hat so viel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre; drastische Schuld des Verschonten.“

Die Präsenz der Schuld des Lebens im Denken ist – als Erfahrung und Erkenntnis – die Quintessenz dessen, was sich für Adorno durch Auschwitz verändert hat. In der Reflexion dieser Präsenz erkennt das Denken einen blinden Fleck an sich selbst, eine Unbestimmbarkeit, die sich nicht weiter auflösen lässt. Adorno zufolge ist es jedoch möglich, diese Unbestimmtheit zu bestimmen, und zwar durch den Umweg über die Werke, die ebenfalls durch Arbeit am Unbestimmbaren im Medium der Form gekennzeichnet sind. Literatur lehrt solche Unbestimmbarkeit.

„Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Dasein und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“ Die Kultur „perhorresziert ((ablehnen)) den Gestank, weil sie stinkt; weil ihr Palast, wie es an einer großartigen Stelle von Brecht heißt, gebaut ist aus Hundsscheiße. Jahre später als jene Stelle geschrieben war, hat Auschwitz das Misslingen der Kultur unwiderleglich bewiesen.“

„Die kleinsten innerweltlichen Züge hätten Relevanz fürs Absolute, denn der mikrologische Blick zertrümmert die Schalen des nach dem Maß des subsummierenden Obergriffs hilflos Vereinzelteten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes.“

---

<sup>28</sup> Adorno 1974, S. 430.

<sup>29</sup> Vortrag auf der Jahresversammlung der Hölderlin-Gesellschaft, Berlin 7. Juni 1963. Die erweiterte Fassung erstmals publiziert in „Neue Rundschau“, 75. Jahrgang 1964, Heft 1. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur III; Frankfurt 1965, S. 156-209.



## Intelligibler Bereich

Der Begriff des Intelligibeln ist die Selbstnegation des endlichen Geistes. Im Geist wird, was bloß ist, seines Mangels inne; Abschied vom in sich verstockten Dasein ist der Ursprung dessen am Geist, worin er sich sondert von dem naturbeherrschenden Prinzip in ihm. Diese Wendung will, dass er auch nicht sich selber zum Daseienden werde: sonst wiederholt endlos sich das Immergleiche. Das Lebensfeindliche am Geist wäre nichts als verrucht, gipfelte es nicht in seiner Selbstbesinnung. Falsch ist die Askese, die er anderem abverlangt, gut seine eigene: in seiner Selbstnegation überschreitet er sich; der späteren Kantischen Metaphysik der Sitten war das nicht so fremd, wie man erwarten würde. Um Geist zu sein, muss er wissen, dass er in dem, woran er reicht, nicht sich erschöpft; nicht in der Endlichkeit, der er gleicht. Darum denkt er, was ihm entrückt wäre. Solche metaphysische Erfahrung inspiriert Kants Philosophie, bricht man sie einmal aus dem Panzer der Methode heraus.

Die Erwägung, ob Metaphysik überhaupt noch möglich sei, muss die von der Endlichkeit erheischte Negation des Endlichen reflektieren. Ihr Rätselbild beseelt das Wort intelligibel. Seine Konzeption ist nicht durchaus unmotiviert dank jenes Moments von Selbständigkeit, das der Geist durch seine Verabsolutierung einbüßte und das er als auch seinerseits mit dem Seienden nicht Identisches erlangt, sobald auf dem Nichtidentischen bestanden, nicht alles Seiende in Geist verflüchtigt wird. Geist hat, bei all seinen Vermittlungen, an dem Dasein teil, das seine vorgebliche transzendente Reinheit substituierte. Im Moment transzendenter Objektivität an ihm, so wenig es abzuspalten und zu ontologisieren ist, hat die Möglichkeit von Metaphysik ihre unauffällige Stätte. Der Begriff des intelligiblen Bereichs wäre der von etwas, was nicht ist und doch nicht nur nicht ist. Nach den Regeln der Sphäre, die in der intelligibeln sich negiert, wäre diese widerstandslos als imaginär zu verwerfen. Nirgends sonst ist Wahrheit so fragil wie hier. Sie kann zur Hypostase eines grundlos Erdachten ausarten, in welchem der Gedanke das Verlorene zu besitzen wähnt; leicht verwirrt die Anstrengung, es zu begreifen, wiederum sich mit Seiendem.

Nichtig ist Denken, welches das Gedachte mit Wirklichem verwechselt, in dem von Kant zertrümmerten Fehlschluss des ontologischen Gottesbeweises. Fehlgeschlossen aber wird durch die unmittelbare Erhebung der Negativität, der Kritik am bloß Seienden, zum Positiven, so als ob die Insuffizienz dessen, was ist, garantierte, dass, was ist, jener Insuffizienz ledig wäre. Auch im Äußersten ist Negation der Negation keine Positivität. Kant hat die transzendente Dialektik eine Logik des Scheins genannt: die Lehre von den Widersprüchen, in die jegliche Behandlung von Transzendtem als einem positiv Erkennbaren zwangsläufig sich verwickle. Sein Verdikt ist nicht überholt von Hegels Anstrengung, die Logik des Scheins als die der "Wahrheit zu vindizieren. Aber mit dem Verdikt über den Schein bricht die Reflexion nicht ab. Seiner selbst bewusst, ist er nicht mehr der alte. Was von endlichen "Wesen über Transzendenz gesagt wird, ist deren Schein, jedoch, wie Kant wohl gewahrte, ein notwendiger. Daher hat die Rettung des Scheins, Gegenstand der Ästhetik, ihre unvergleichliche metaphysische Relevanz."

## Beckett als Kronzeuge nihilistischer Metaphysik

In seinen Metaphysik-Vorlesungen aus dem Sommer 1965 erklärte Theodor W. Adorno die Dramatik Samuel Becketts zum „einzigsten, wirklich relevanten metaphysischen Gebilde aus der Zeit nach dem Krieg“. In Becketts „metaphysischen Gebilden“ erkennt Adorno eine positive Antwort auf seine in der Negativen Dialektik gestellte Frage, ob metaphysische Erfahrung nach Auschwitz überhaupt noch möglich sei. Becketts Werk gestaltet schwarze Topoi des Transzendierens, die es vermögen, gemäß Adornos ästhetischer Theorie die Erkenntnis „um das von ihr Ausgeschlossene“ zu erweitern. Becketts schriftstellerisches Œuvre markiert Verhandlungsorte metaphysischer Erfahrungen.

Adornos metaphysische Theorie des Verfalls ist der Dekadenz-Philosophie Nietzsches verwandt. Das Subjekt erscheint als Figur des Verschwindens, betritt nur die Bühne der Gegenwart, um sie sofort wieder zu verlassen, substanzlos und ziellos. Die Subjekte sind Personifikationen des Nietzsche'schen Nihilismus, die keine Antwort mehr haben auf **die** großen Fragen nach dem Warum und Wozu von allem. Insofern sind die Figuren Becketts tatsächlich Momente einer fundamentalen De-Personifikation, sind Spuren eines metaphysischen Verschwindens. Beckett zeigt sich dabei als ein zeitgenössischer Schüler Schopenhauers, dessen Willens-Metaphysik krass und gleichsam nackt hervortritt, in Reduktionen auf das Wesentliche. Insofern erfahren wir bei Beckett keine Liquidation des Subjekts, sondern seine Reduktion des Menschen aufs Elementare.

Dass Becketts Drama die Differenz von Hohem und Niedrigem nicht bloß einebnet, sondern negiert, macht einen Aspekt des Beklemmenden des Bühnengeschehens aus – „trübselige Einzelheiten“ notiert Adorno. Ihre Dominanz protestiert nicht nur gegen Tragik und Pathos idealistischer Konstruktionen, sondern schafft

einen neuen Raum bedeutungslos-bedeutender Dinge, etwa das Leinentuch Hamms, die Mülltonnen, der Blick aus dem Fenster, die Geschichten, die im Nichts versanden etc. Dass dazu auch ein sehr spezifischer, oft obszöner und körperbezogener Humor gehört – in Adornos Worten: „irisch“ –, ist unüberhörbar, wird aber von Adorno konsequent ignoriert. Dass Humor und Lachen parodiert werden, wie Adorno meint, scheint mir eine professorale Fehldeutung zu sein. Wo immer in einem literarischen Text Witz, Humor, Satire auftauchen, ist Adorno hörbar irritiert, ja unangenehm berührt. Das ist nicht seine Welt. Wohl aber die Becketts, den Adorno auf diesem Feld gänzlich verfehlt.

Auch eine persönliche Begegnung von Adorno mit Beckett im Februar 1961 in Frankfurt am Mann bei einer Einladung des Suhrkamp-Chefs Siegfried Unseld lief schief. Unseld, Beckett und Adorno waren zum Essen versammelt, und Adorno erläuterte Beckett seine Namenstheorie zum Endspiel, dass der Name Hamm von Hamlet abgeleitet sei. Beckett soll geantwortet haben: „Tut mir leid, Professor, aber an Hamlet habe ich nie gedacht, als ich den Namen erfand.“ Adorno soll auf seiner Herleitung insistiert haben; Beckett war angeblich verschnupft. Nachdem er den gesamten Text Adornos gelesen hatte, soll er einem Bekannten gesagt haben: „Das ist der Fortschritt der Wissenschaft, dass die Professoren mit ihren Irrtümern weitermachen können!“ Adorno hat natürlich insofern recht, als eine Herleitung des Namens einer fiktiven Figur nicht vom Wohlwollen oder der Zustimmung des Verfassers abhängt – entweder sie ist plausibel oder nicht. Was der Autor dazu sagt, ist irrelevant.

Nach Auschwitz erfordert Denken, „auch gegen sich selbst denken“.

### **11) Die Kunst und die Künste (1967)<sup>30</sup>: Zum eigenen Untergang ist die Kunst nicht fähig**

Bei den Problemen der zeitgenössischen Kunst geht es laut Adorno um die zunehmende „Verfransung“ einzelner Kunstgattungen, weil eine Kultur nach Auschwitz „Kunst nicht mehr zulässt“.

„Die Verfransung der Künste (...) möchte heraus aus der ideologischen Befangenheit von Kunst, die bis in ihre Konstitution als Kunst als einer autarkischen Sphäre des Geistes, hinabreicht. (...) Die Verfransung der Kunstgattungen begleitet fast stets einen Griff der Gebilde nach der außerästhetischen Realität. (...) Noch ihr Sinnverlust, den sie adoptiert, als wolle sie sich zerstören, oder wie durch ein Gegengift am Leben sich erhalten, kann, auch gegen ihre Intention, nicht ihr letztes Wort bleiben. Das Nicht-Wissen des emphatisch absurden Kunstwerks, des Beckettschen, markiert einen Indifferenzpunkt zwischen dem Sinn und seiner Negation; allerdings frevelte gegen diese Indifferenz, wer aufatmend positiven Sinn herausläse. (...) Die Verfransung der Künste ist ein falscher Untergang der Kunst. Ihr unentrinnbarer Scheincharakter wird zum Skandal angesichts einer Übermacht der ökonomischen und politischen Realität, die den ästhetischen Schein noch als Idee in Hohn verwandelt, weil sie keinen Durchblick auf die Verwirklichung des ästhetischen Gehalts mehr freigibt. (...) Während die Situation Kunst nicht mehr zulässt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz –, bedarf sie doch ihrer. Denn die bilderlose Realität ist das vollendete Widerspiel des bilderlosen Zustands geworden, in dem Kunst verschwände, weil die Utopie sich erfüllt hätte, die in jedem Kunstwerk sich chiffriert. Solchen Unterganges ist die Kunst von sich aus nicht fähig. Darum verzehren sich aneinander die Künste.“

### **12) Ist die Kunst heiter? (1967)<sup>31</sup>: Angedrehte Heiterkeit ist synthetisch**

Der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz gelte „nicht blank“ für die gesamte Kunst, doch ganz gewiss für „heitere Kunst“, schreibt Adorno in seinem Essay, nachdem er seine Generalthese verkündet hat: „Seitdem die Kunst von der Kulturindustrie an die Kandare genommen wird und unter die Konsumgüter sich einreihet, ist ihre Heiterkeit synthetisch, falsch, verhext. Nichts Heiteres ist vereinbar mit dem willkürlich Angedrehten. Das befriedete Verhältnis der Heiterkeit zur Natur schließt aus, was diese manipuliert und kalkuliert. (...) Der Satz, nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank, gewiss aber, dass danach, weil es möglich war und bis ins Unabsehbare möglich bleibt, keine heitere

<sup>30</sup> Veröffentlicht in: Anmerkungen zur Zeit, Nr. 12. Berlin 1967, S. 25-51. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 10/1: Kulturkritik und Gesellschaft II, Frankfurt 1977, S. 432-453.

<sup>31</sup> Veröffentlicht in: Süddeutsche Zeitung, Nr. 168. 15./16. Juli 1967, S. 71 f. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur IV; Frankfurt 1974, S. 147-157 und in Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 11: Noten zur Literatur, Frankfurt 1974, S. 603 ff.

Kunst mehr vorgestellt werden kann. (...) Komödien über den Faschismus aber machten sich zu Komplizen jener törichten Denkgewohnheiten, die ihn vorweg für geschlagen hält, weil die stärkeren Bataillone der Weltgeschichte gegen ihn stünden. (...) Die geschichtlichen Kräfte, welche das Grauen hervorbrachten, stammen aus der Gesellschaftsstruktur an sich.“

### **13) George (1967)<sup>32</sup>: Mit 17 Jahren erste George-Vertonungen**

Der philosophische und persönliche Werdegang Adornos war eng mit seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Werk und Leben von Stefan George verbunden. Bereits 1921 vertonte der 17-Jährige George-Gedichte. Als erste schriftliche Äußerung Adornos zu George gilt seine Konzertkritik vom August 1923 über Schönbergs George-Lieder. Seine erste von ihm selbst als gültig anerkannte Komposition entstand zwischen 1925 und 1928: Bei seinem „Opus 1“, das er seiner Mutter widmete, handelt es sich um die Vertonung von vier Gedichten Georges. Die Ausführungsanweisung lautet: „sehr heftig aber nicht zu rasch“.

„Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 1“  
von Theodor Wiesengrund

- Darfst du bei nacht und bei tag (aus „Der siebente Ring“);
- Wir schreiten auf und ab im reichen flitter (aus „Das Jahr der Seele“);
- Wir werden noch einmal zu lande fliegen (aus „Das Buch der Hängenden Gärten“);
- Es lacht in dem steigenden jahr (aus „Das Jahr der Seele“).

### **Stefan George, aus: Der siebente Ring, 2. Auflage 1909**

Darfst du bei nacht und bei tag  
Fordern dein teil noch du schatten ·  
All meinen freuden dich gatten ·  
Rauben von jedem ertrag?

Bringt noch dein saugen mir lust  
Der du das erz aus mir schürftest ·  
Der du den wein aus mir schlürftest -  
Schaudr ich noch froh beim verlust?

Ob ich nun satt deiner qual  
Mit meinen spendungen karge?  
Zwing ich dich nieder im sarge ·  
Treib ich ins herz dir den pfahl?

### **Stefan George, aus „Das Jahr der Seele“**

Wir schreiten auf und ab im reichen flitter  
Des buchenganges beinah bis zum tore  
Und sehen außen in dem feld vom gitter  
Den mandelbaum zum zweitenmal im flore.

Wir suchen nach den schattenfreien bänken  
dort wo uns niemals fremde stimmen scheuchten  
In träumen unsre arme sich verschränken  
Wir laben uns am langen milden leuchten

Wir fühlen dankbar wie zu leisem brausen

<sup>32</sup> Vortrag im „Deutschlandfunk“ am 23.4.1967. Veröffentlicht nach dem Typoskript im Nachlass in: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur IV, Frankfurt 1974, S. 45-62.

Von wipfeln strahlenspuren auf uns tropfen  
Und blicken nur und horchen wenn in pausen  
Die reifen früchte an den boden klopfen.

1898

Michael Braun kommentiert im Deutschlandfunk-Lyrikkalender 2007, Verlag Das Wunderhorn, 2006:

Das höchste Gesetz des Lebens ist hier die gravitatische Bewegung. Keine wilde Natur, keine unkontrollierten Regungen, keine „fremden Stimmen“ dürfen die symmetrische Ordnung des Dichters Stefan George (1868–1933) stören.

Die Natur, die das lyrische „Wir“ durchschreitet, ist im erhabenen Raum des Parks domestiziert. In dieser Landschaft gibt es nur noch Artefakte – das Tor, das Gitter, die „schattenfreien bänke“, der „buchengang“. Selbst das „leise brausen“ des Windes wird in das künstliche Paradies eingefügt. Man hat dieses Gedicht aus dem Band Das Jahr der Seele (1898) als einen Akt der Selbstglorifizierung und Einsamkeits-Verherrlichung gelesen, denn die rätselvolle Beziehung der Dichter verwandelte das „Wir“, das einst der fernen Geliebten gewidmet war, in ein abstraktes „Wir“, eingepflanzt in einen statischen Raum des Schönen.

### **Stefan George, aus „Das Buch der hängenden Gärten“**

Wir werden noch einmal zum lande fliegen  
Das dir von früh auf eigen war:  
Du musst dich an den hals des zelters schmiegen  
Du drückst an seinen zäumen den rubin  
In einer heissen nacht und ohne fahr  
Gelangst du hin.

### **Stefan George, aus „Das Jahr der Seele“**

Es lacht in dem steigenden jahr dir  
Der duft aus dem garten noch leis.  
Flicht in dem flatternden haar dir  
Eppich und ehrenpreis.

Die wehende saat ist wie gold noch,  
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich,  
Rosen begrüßen dich hold noch,  
Ward auch ihr glanz etwas bleich.

Verschweigen wir was uns verwehrt ist,  
Geloben wir glücklich zu sein,  
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist  
Als noch ein rundgang zu zwein.

1896

Diese George-Gedichte vertonte Adorno nicht allein deshalb, weil die Zweite Wiener Schule, vor allem Arnold Schönberg und Anton Webern, das ebenfalls taten, sondern weil die Lektüre von George-Gedichte unter einem Verdikt von Adornos Vater stand. Dieser hatte seinen jugendlichen Sohn vor der „Verstiegenheit, Posiertheit und Unnatur dieser Dichtung“ gewarnt. Für ihn seien diese Warnungen vor der „angeblichen Décadence“ geradezu „Lockrufe“ gewesen, sagte Adorno 1967 in einem Hörfunk-Gespräch mit Hans Mayer<sup>33</sup> – umso bezeichnender, dass er seine Kompositionen seiner Mutter widmete und nicht seinem Vater.

---

<sup>33</sup> Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Die veruntreute Gegenwart – der Fall Stefan George, Hörfunk-Gespräch im Norddeutschen Rundfunk ,1967. <http://ubu.com/sound/adorno.html>

Adornos Affinität zu George beruhte auf seiner antibürgerlichen Ablehnung des Bestehenden, repräsentiert durch die väterliche Autorität. 1939 sieht Adorno in seinem Essay über den Briefwechsel mit Hofmannsthal in Georges unversöhnlicher, pseudo-aristokratischer Haltung die Ablehnung der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft und Rationalität. Diese ergibt sich aus „einem Baudelaireschen Hochmut des Verstoßenen“ und aus einer sich unbewusst dichterisch, nicht bewusst theoretisch realisierenden Erkenntnis des objektiven gesellschaftlichen Zwangs.<sup>34</sup> „Der Trotz gegen die Gesellschaft ist einer gegen deren Sprache“.<sup>35</sup> Im Gespräch von 1967 mit Hans Mayer betont Adorno seine Faszination für den „ungeheuren Widerspruch gegen jede Art von etablierter Sprache und etablierter Bilderwelt“, seine Bezauberung vom „ganz Anderen, Fremden“, in dem er ein „Moment von unbewusster gesellschaftlicher Opposition gespürt“ habe.<sup>36</sup>

Am 23.4.1967 hielt Adorno im Deutschlandfunk einen Vortrag, der posthum unter dem Titel „George“ in den „Noten zur Literatur IV“ veröffentlicht wurde.<sup>37</sup> Darin hält es Adorno für naiv, Georges „ideologische Exkursionen vom eigentlich dichterischen Werk scharf abheben“ zu wollen.<sup>38</sup> „Sein Herrschaftswille verbindet ihn einer beträchtlichen deutschen Tradition, der sowohl Richard Wagner angehört wie Heidegger oder Brecht; mit Hitler schlug sie grauenhaft in Politik um.“<sup>39</sup> Georges „gewalttätiger Wille reicht bis in die rein lyrisch intendierten Gebilde hinein (...) kaum ein Gedicht von George, in dem nicht Gewalt selbstzerstörerisch sich bekunde“.<sup>40</sup> George habe trotz seiner Esoterik „quantitativ erheblichen Gruppen des reaktionären deutschen Bürgertums vor Hitler aus der Seele gesprochen. Gerade der esoterische Ton, jenes narzisstisch sich abdichtende Wesen, das nach Freuds Theorie den politischen Führerfiguren ihre massenpsychologische Wirkung verleiht, trug dazu bei.“<sup>41</sup>

Gleichwohl hält Adorno in einer dialektischen Wendung George zugute, dass dieser „brüchig“ und seine Gedichte „authentisch“ seien, sodass „die zur Form sublimierte Erfahrung und Georges sogenannte geistige Haltung auseinandertreten“.<sup>42</sup> Schönbergs kongeniale Vertonungen von George-Gedichte hefteten sich „an so außergewöhnliche Verse wie die Beschreibung des schönen Beets oder jenes subliminal zarte Gedicht von der Vergänglichkeit“.<sup>43</sup>

Der Essay fährt mit weiteren Widersprüchlichkeiten fort: „George verblendete sich dagegen, dass, was ihm morbide und dekadent dünkte, auch in ihm das Stichhaltigste war.“<sup>44</sup> „Die Kraft der Verdichtung und Konzentration ist das glückliche Korrelat zum Kunstfeindlichen an Georges Kunstwillen.“<sup>45</sup> „Manchmal jedoch redet wirklich aus George, wie ein letztes Mal, und wie andere es nur vortäuschten, Sprache selber.“<sup>46</sup> „Mit überfliegendem, musikhafte erotischem Elan gewann er der deutschen Lyrik eine utopische Spur jenseits von Georges retrospektiver Gesinnung“.<sup>47</sup> „Die Gewalt, die noch einmal zum Wort zwingt, ihr Sieg und das maßlose Grauen, das dieser Sieg als selbstvernichtender bereitet – das ist Georges Rätselfigur.“<sup>48</sup>

Damit ist Adornos Dialektik der Rettung zum Stillstand gekommen. Seiner Meinung nach halten Georges Gedichte der selbstzerstörerischen Gesellschaft einen Spiegel vor. Diese gesellschaftskritische Intention zu erkennen, bleibt freilich dem Leser vorbehalten. Ebenso verhält es sich mit der Zartheit und Ursprünglichkeit, die Adorno in diesen Gedichten spürt: Wer es nicht fühlt, der wird es nie erjagen.

---

<sup>34</sup> Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906, GS 10.1, S. 202 ff,

<sup>35</sup> Ebd., S. 236.

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Die veruntreute Gegenwart – der Fall Stefan George, Hörfunk-Gespräch im Norddeutschen Rundfunk, 1967. <http://ubu.com/sound/adorno.html>

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 45 – 62.

<sup>38</sup> Ebd., S. 48.

<sup>39</sup> Ebd., S. 46

<sup>40</sup> Ebd., S. 48.

<sup>41</sup> Ebd., S. 49.

<sup>42</sup> Ebd., S. 50 f.

<sup>43</sup> Ebd., S. 51.

<sup>44</sup> Ebd., S. 52.

<sup>45</sup> Ebd., S. 53.

<sup>46</sup> Ebd., S. 54.

<sup>47</sup> Ebd., S. 55.

<sup>48</sup> Ebd., S. 61 f.

#### 14) Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Rudolf Borchardts (1968)<sup>49</sup>

Beim George-Schüler Rudolf Borchardt, mit dessen Lyrik sich Adorno ab Mitte der 1960er-Jahre intensiv befasste, konstatiert er eine „Verselbständigung des Wortstroms“, der zum „Hermetischen“ tendiert. Darin bestehe – trotz dessen intendierter Antikisierung – die Modernität Borchardts.

„Sprache durchrauscht ihn wie ein Strom. (...) Der redende Gestus fast jeglicher Zeile, die er verfasste, ist weniger der des Redenden als, der Absicht nach, die Epiphanie der Sprache. (...) Die Substanz kristallisiert sich in der Sprache an sich, als wäre es die wahre Sprache der jüdisch-mystischen Lehre. Das verleiht seinen Gebilden den beharrlichen, bis heute fragenden Rätselcharakter. (...) Die redende Energie, die in seiner Lyrik Sprache zur Objektivation verhält, nähert die Gedichte der Musik an.“<sup>50</sup>

„Die Erfahrung des Sprachzerfalls (...) ist dem ungestümen, heftig anklagenden Borchardt die Schuld der Sprache selbst.“<sup>51</sup> Borchardt wolle deshalb eine „radikale Rekonstruktion“ der Sprache; er „will die objektive Sprache überhaupt erst schaffen, die versäumt ward und die solcher subjektiven Schöpfung heftig widerstrebt.“<sup>52</sup> „Während (...) seine antikische Vorstellung von hohem Stil dem Stimmungshaften des Jugendstils von früh auf opponierte, stimmte er mit diesem im Kern überein dadurch, dass er die transsubjektive, objektive Verbindlichkeit der Sprache jenseits der subjektiven Reaktionsweisen, so wie sie mit seiner Idee von hohem Stil übereinkam, durch die Don Quixoterie subjektiver Setzung zu erzwingen hoffte. Das Subjekt überträgt gleichsam die eigene Kraft auf das, was der naiven Ansicht für das Medium seines Ausdruck gilt, um dann ihm sich unterzuordnen.“<sup>53</sup> „Nur wenn die Sprache (...) gänzlich umgepflügt wird, sei Dichtung überhaupt noch möglich. (...) Er erträumte sich von der Dichtung die Wiedergutmachung der Sprache.“<sup>54</sup>

Der Gedanke einer Wiedergutmachung der kulturellen Zurichtungen der Natur klingt auch in Adornos umfassenderem Konzept einer „Resurrektion der Natur“ an. Damit meint er „das Eingedenken in die Natur als Subjekt“.<sup>55</sup> Die Versöhnung mit der äußeren Natur, mit der inneren Natur des Menschen und seiner Sprache erfordert ein anderes Sprechen: „Der Grundhabitus dieser Gedichte ist der eines Sprechens in Dunkel, das sie selbst verdunkelt. Solche Rede ist nicht wie traditionelle Rhetorik an den anderen gerichtet, gar um ihn zu überreden. Sie ruft über den Abgrund hinweg dem undeutlich gewordenen, entschwindenden Anderen zu. Unersättlich fortgesponnen, zeugt sie von der Vergeblichkeit, zu jenem zu dringen, so als sollte in immer erneuten Ansätzen das Unmögliche erreicht werden. Der heroische Gestus der Borchardtschen Rede antwortet verzweifelt auf absolute Einsamkeit. So spricht ein Kind vor sich hin ins Finstere, endlos, um die Angst zu beschwichtigen, die das Schweigen ihm bereitet. Die Situation der Nacht ist die, in der Entfremdung sinnfällig wird.“<sup>56</sup>

Atmete die Nacht so laut,  
Dass ich schlief und doch nicht schlief  
Schlafend so hinaus beehrte,  
Dass ich so ins Dunkle rief.<sup>57</sup>

„Die verlorene Kindlichkeit der nächtlichen Rede ist der verborgene Ursprung von Borchardts Lyrik. Aus ihr schöpft er den Gehalt des Gedichteten, nicht aus dem, was gesagt wird.“<sup>58</sup>

<sup>49</sup> Rudolf Borchardt: Ausgewählte Gedichte. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 7-35.

Abgedruckt in: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 63-89.

<sup>50</sup> Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 63 f.

<sup>51</sup> Ebd., S. 64 f.

<sup>52</sup> Ebd., S. 65.

<sup>53</sup> Ebd., S. 65 f.

<sup>54</sup> Ebd., S. 66.

<sup>55</sup> "Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte", schreiben Horkheimer und Adorno in der "Dialektik der Aufklärung", "drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus« (Max Horkheimer, Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main 1969, S. 262.). In dieser Abgrenzung zum Tier, mutatis mutandis zur Natur, kommt eine fatale Zivilisationsgeschichte zum Ausdruck, hinter der eine mörderische, instrumentelle Vernunft steht. Das Verhältnis zur Natur ist von Angst und Feindschaft bestimmt. Die Natur ist der Menschheit das Nicht-Begriffliche, das sie im Bann hält und ihre Existenz bedroht. Angst und Feindschaft schreiben sich in das westliche Zivilisationsparadigma und mithin in die Naturwissenschaften ein. In der Folge wird das westliche Fortschrittsdenken in Europa gegen die Natur in Anschlag gebracht.

<sup>56</sup> Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 73 f.

<sup>57</sup> Borchardt, Ausgewählte Gedichte. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 52.

<sup>58</sup> Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 74.

Die Einsamkeit und Stille der Nacht weckt die Sehnsucht nach echter Begegnung. Sie transzendiert die Grenzen des Standes, der den Menschen geschichtlich auferlegt ist. Da diese Lösung in der einsamen Stille der Nacht verbleibt, ist sie keine tatsächliche Erlösung von der Entfremdung der Menschen von der Natur, von ihren Bedürfnissen und von ihren Mitmenschen.

„A priori ist einsichtig, dass der aporetischen Dichtung Borchardts derlei Strophen, ein Äußerstes, nur intermittierend, partikular, fragmentarisch gelingen konnten, wie sehr sie auch sein oeuvre von der Emphase des dichterischen Anspruchs erzittert. Aber er hat Zeilen geschrieben, wie sonst nur Musik Stellen kennt, solche, die klingen, als wären sie immer schon da gewesen.“<sup>59</sup>

Für Adorno ist Borchardt DIE jüdisch-messianische Stimme der Nachkriegszeit:

Für Gott, den Ungeborenen, stehe  
Ich euch ein:  
Welt, und sei dir noch so wehe,  
Es kehrt von Anfang, alles ist noch dein!<sup>60</sup>

Und:

Es schimmert unter schlechtem Zelt  
Ganz klein der Trost der neuen Welt.<sup>61</sup>

Adornos Fazit: „Der die Sprache beschwor, bis sie klirrend zu zerspringen drohte, dem hat sie das Echo nicht versagt.“<sup>62</sup>

Dieses Echo der beschworenen Sprache zu vernehmen, übersteigt häufig die Wahrnehmungsfähigkeit und Sensibilität einiger Zeitgenossen der angeblich „sozialen“ Medien.

### **15) Möglichkeit von Kunst heute (1968)<sup>63</sup>: In Kunst hallt die Aussicht auf ein richtiges Leben wider**

Dass die These von 1949 über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz lediglich als provozierender Denkanstoß gemeint war und nicht als Verbot, belegt die 1968 unter dem Stichwort „Möglichkeit von Kunst heute“, geschriebene Passage in seiner 1970 veröffentlichten „Ästhetischen Theorie“. Zunächst wehrt Adorno die These revoltierender Studenten vom Ende der Kunst als totalitär ab.

„Die Zeit der Kunst sei vorüber, es käme darauf an, ihren Wahrheitsgehalt, der mit dem gesellschaftlichen umstandslos identifiziert wird, zu verwirklichen: das Verdikt ist totalitär. Was gegenwärtig beansprucht, rein aus dem Material herausgelesen zu sein und durch seine Stumpfheit wohl das stichhaltigste Motiv fürs Verdikt über die Kunst liefert, tut in Wahrheit dem Material Gewalt an. (...) Wer Kunst abschaffen will, hegt die Illusion, die entscheidende Veränderung sei nicht versperrt. (...) Die Abschaffung der Kunst in einer halb-barbarischen und auf die ganze Barbarei sich hinbewegende Gesellschaft macht sich zu deren Sozialpartner. (...) Ob Kunst heute möglich sei, ist nicht von oben her zu entscheiden, nach dem Maß der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse. Die Entscheidung hängt ab vom Stand der Produktivkräfte. Der schließt aber ein, was möglich, aber nicht verwirklicht ist, eine Kunst, die von der positivistischen Ideologie sich terrorisieren lässt. (...) Leben hat sich, auch mit dem Prospekt eines richtigen, durch Kunst perpetuiert; in authentischen Kunstwerken hallt das Echo davon wider. Affirmation hüllt nicht das Bestehende in Glorien; sie wehrt sich gegen den Tod, das Telos aller Herrschaft, in Sympathie mit dem, was ist. Nicht um weniger ist daran zu zweifeln als um den Preis, dass Tod selber Hoffnung sei.“

Vor dem Hintergrund der marxistisch inspirierten Literaturdebatten der Jahre 1967 und 1968 verteidigte Adorno die Kunst gegen jene, die sie für wirkungslos hielten und abschaffen wollten. Vehement spricht er sich gegen Verbote und Verdikte „von oben“ aus sowie gegen „rabiante Kulturkritik“, die das Kind mit dem Bad ausschüttet.

---

<sup>59</sup> Ebd. S. 88.

<sup>60</sup> Borchardt, Ausgewählte Gedichte. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 56.

<sup>61</sup> Borchardt, Ausgewählte Gedichte. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 94.

<sup>62</sup> Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 89.

<sup>63</sup> Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970, S. 372-374.

## 16) Ästhetische Theorie (1970)<sup>64</sup>: Kunst als gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft

Bereits auf der vierten Seite der posthum veröffentlichten „Ästhetischen Theorie“ stimmt Adorno einen hypothetischen Abgesang auf die Kunst an, indem er auf Hegels geschichtsphilosophische These vom Absterben der Kunst eingeht (Ästhetische Theorie, S. 12 f.): „Die Hegelsche Perspektive eines möglichen Absterbens der Kunst ist ihrem Gewordensein gemäß. Dass er sie als vergänglich dachte und gleichwohl dem absoluten Geist zurechnete, harmoniert mit dem Doppelcharakter seines Systems, veranlasst aber zu einer Konsequenz, die er nie würde gezogen haben: der Gehalt der Kunst, nach seiner Konzeption des Absoluten, geht nicht auf in der Dimension ihres Lebens und Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben. Vorstellbar und keine bloß abstrakte Möglichkeit, dass große Musik – ein Spätes – nur in einer beschränkten Periode der Menschheit möglich war. Die Revolte der Kunst, teleologisch gesetzt in ihrer >Stellung zur Objektivität<, der geschichtlichen Welt, ist zu ihrer Revolte gegen die Kunst geworden; müßig zu prophezeien, ob sie das überdauert. (...) Ästhetik heute hat keine Macht darüber, ob sie zum Nekrolog für die Kunst wird; nicht aber darf sie ihren Leichenredner spielen; generell das Ende konstatieren, am Vergangenen sich leben und, gleichzeitig unter welchem Titel, zur Barbarei überlaufen, die nicht besser ist als die Kultur, die Barbarei als Vergeltung für ihr barbarisches Unwesen sich verdient hat. Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muss aber nicht selber notwendig hinab. Er vermöchte die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre.“ Alles ist offen, alles denkbar. Wie der kulturelle Gehalt fortbestehen kann, wenn alle bisherigen künstlerischen Formen abgestorben sein sollten, ist nicht vorstellbar.“ (ÄT 12 f.)

Für Adorno bilden bestehende Kunstwerke eine gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, indem sie deren (teilweise unbewusste) Wünsche artikulieren und den Anspruch der Menschen auf ein menschenwürdiges gesellschaftliches Leben hochhalten: „Die Grundschichten der Erfahrung, welche die Kunst motivieren, sind der gegenständlichen Welt, vor der sie zurückzucken, verwandt. Die ungelösten Antagonismen der Realität kehren wieder in den Kunstwerken als die immanenten Probleme ihrer Form.“ (ÄT 16)

Die Kunst weist einen sozialen und einen individuellen Aspekt auf. Sie reagiert indirekt auf die Gesellschaft, da sie ein Produkt sozialer Individuen ist: „Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren. Die Konstitution ihres Bezirks korrespondiert der eines inwendigen der Menschen als des Raums ihrer Vorstellung: vorweg hat sie teil an der Sublimierung.“ (ÄT 19)

Die für die Kunst spezifische ästhetische Normativität wird durch die Kunst immer wieder infrage gestellt und überschritten: „Die authentischen Kunstwerke sind Kritiken der Vergangenen“ (ÄT 533)

Adornos „negativer“ Begriff der Kunst vereint alle Kunstarten: „Alle stoßen sich ab von der empirischen Realität, alle tendieren zur Bildung einer dieser qualitativ entgegengesetzten Sphäre: geschichtlich säkularisieren sie die magische und sakrale. (...) Als Antithese zur Empirie (...) ist die Kunst Eines“.<sup>65</sup>

Negativ und antithetisch zur empirischen Realität ist für Adorno die authentische Kunst in einem dreifachen Sinn: Negativ ist die Kunst erstens als autonome, als eine Geltungssphäre sui generis; negativ ist sie zweitens als kritische, als kritisch gegen die empirische Realität gekehrte; und negativ ist sie drittens als jede vorgefundene ästhetische Normativität kritisch überschreitende. Diese Negativität beinhaltet eine Form von Gesellschaftskritik, allerdings in einem komplexen Sinne: Adorno spricht von der „Teilhabe“ der Kunst „an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert“ (ÄT 359). Einen gesellschaftskritischen Gehalt können Kunstwerke allein im Medium des ästhetischen Reflexionsspiels gewinnen, das die Prozessualität der Werke zur Geltung kommen lässt. Das spezifische Reflexionsverhältnis zur Welt und zu uns selbst, in das uns die ästhetische Erfahrung versetzt, fungiert als Medium einer Öffnung von Wahrheits- und Erfahrungsräumen, und somit im außerästhetischen Bereich als diskurs- und erfahrungsöffnend.

Der Künstler wird dabei zum Statthalter für die Utopie, die er in seinem Werk lebendig hält und vorformt, ohne sie in der Wirklichkeit realisieren zu können, denn dort ist die Entwicklung durch den ideologischen Verblendungszusammenhang und die Bürokratisierung und Regulierung der Gesellschaft blockiert. „Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den

---

<sup>64</sup> Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz; Band 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt 1970.

<sup>65</sup> Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, GS 10, S. 448.



stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistet.“ (ÄT 56)

Die Zeit für eine gesellschaftliche Revolution sah Adorno noch nicht gekommen. Er benennt auch keine Bedingungen und Strategien für deren Erreichung. Den Kunstwerken und den Künstlern kommt also lediglich eine passive Rolle des Abwartens und Aufbewahrens zu. Insbesondere gilt es, die Errungenschaften der Aufklärung einschließlich der marxischen Sozial- und der freudschen Psychoanalyse in den Kunstwerken zu bewahren.

Kunstwerke weisen einen „Doppelcharakter“ als autonom und fait social auf (ÄT 340). Als fait social ist ein Kunstwerk das Produkt gesellschaftlicher geistiger Arbeit und wird zur Ware, wo es doch in seiner Autonomie gleichzeitig den Warencharakter abstreift. Kunstwerke verkörpern nach Adorno das Gegenteil von Ideologie und Ware, sie stehen für Glücksversprechen und gesellschaftliche Utopie. Kunst lasse das sprechen, was die Ideologie verberge.

Das Kunstwerk sagt die Wahrheit über die Gesellschaft in einer anderen Sprache als die kritische Gesellschaftstheorie es im Medium des Begriffs tut. Gesellschaftsbezogen ist die Kunst nicht durch die Gestaltung gesellschaftlicher Phänomene, sondern durch die Formen und Mittel der Gestaltung. Das heißt, der soziale Gehalt besteht zum einen darin, dass Gesellschaft und Klassenkämpfe auf die Werkstruktur einwirken, sodass Kunstwerke verstanden werden können als „die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ (ÄT 272); zum anderen wirken Kunstwerke auf die Gesellschaft zurück, nicht durch manifeste Stellungnahme, sondern durch ihre „immanente Bewegung gegen die Gesellschaft“ (ÄT 336).

Laut Immanuel Kant stellt Kunst eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ dar. „Das Ohne Zweck der Kunst ist ihr Entronnensein aus den Zwängen der Selbsterhaltung.“ (Ist die Kunst heiter? 148) Das Heitere an der Kunst ist laut Adorno nicht ihr Gehalt, sondern ihr Verhalten: „Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu lockern. Das ist ihr Heiteres; freilich ebenso, als Veränderung des jeweils bestehenden Bewusstseins, ihr Ernst.“ (ebd. 149)

Wiederholt zitiert Adorno Stendhals Formel von der „promesse du bonheur“, für ihn eine auf die Utopie vordeutende Charakterisierung der Kunst (ÄT 461). Aber: „Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung“ (ÄT 26). Authentische Kunstwerke sei „der kritische Begriff der Gesellschaft [...] inhärent“ sei. Nicht im manifesten Inhalt, sondern in der Struktur der Werke drückten „gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse“ sich ab (ÄT 350 und 344).

Da die moderne Kunst keine verpflichtenden Normen für die künstlerische Gestaltung mehr kenne, müssen die Kunstwerke auf je singuläre Weise aus ihrem Material und ihrer Konstruktion eigene Regeln entwickeln und aus der ihnen eigentümlichen Logik ihre Maßstäbe etablieren. Dann konvergiere Kunst mit Erkenntnis und werde zum Zufluchtsort der Wahrheit und zum Instrument der Gesellschaftsanalyse und der Sozialkritik – so Adornos Auffassung.

Für Adorno spricht aus der authentischen Musik der Moderne das künftige Wir einer befreiten Menschheit. Die Musik tönt für ein unterdrücktes, entfremdetes, verdinglichtes Wir im Namen eines besseren, emanzipierten. Adornos vertrat die Ansicht, dass das Komponieren und das Musizieren als freies Spielen zum einen Teil (dem privaten und lebensweltlichen) einen Ausdruck von spielerischer Freiheit darstellen, die ein Modell für eine befreite, klassenlose Gesellschaft liefern, in dieser es keine entfremdete Arbeit und keine Fremdbestimmung mehr gibt. Zum anderen Teil (dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen) sind berufliches Komponieren und Musizieren für Geld Elemente des ökonomischen Verwertungszusammenhangs, dem alle Menschen zunehmend unterliegen.

Dabei kommt den Kunstliebhabern eine entscheidende Rolle zu: In der potenziell unendlichen Prozessualität von deren ästhetischen Erfahrungen als auswendigem Inbegriff der Autonomie von Kunst behauptet sich deren Eigenlogik gegenüber den Geltungskriterien der Gesellschaft und gegenüber den Geltungskriterien von Wahrheit, moralischer Richtigkeit und gesellschaftlicher Nützlichkeit. Damit machen sich die Kunstwerke und die Kunstliebhaber frei von ihren gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingtheiten.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> „Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten. [...] Kunstwerke lassen umso wahrhaftiger sich erfahren, je mehr ihre gesellschaftliche Substanz die der Erfahrenden ist.“ (ÄT 272)

Gleichwohl verhalten sich gelungene Kunstwerke als gesellschaftliche autonome antithetisch zur Empirie. Darin besteht ihre kritische Funktion gegenüber dem gesellschaftlichen Lebenszusammenhang. Da sich jedoch die spezifische Prozessualität der Kunstwerke nicht auf eindeutige und zeitlos gültige Wahrheiten fixieren lässt, kann Kunst lediglich in einem komplexeren Sinne gesellschaftskritisch sein, und zwar durch ihre Teilhabe „an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert“ (ÄT 359). „Dem objektiven Bedürfnis nach einer Veränderung des Bewusstseins“, so heißt es weiter, „entsprechen die Kunstwerke durch den Affront der herrschenden Bedürfnisse, die Umbelichtung des Vertrauten, zu der sie von sich aus tendieren“ (ÄT 361).

Die Kunst weist erfahrungsöffnende und weltbildende Züge auf, wodurch sie im Medium des ästhetischen Reflexionsspiels einen gesellschaftskritischen Gehalt gewinnen kann, indem sie der Welt einen Spiegel vorhält. Die ästhetische Erfahrung versetzt den Kunstliebhaber in ein spezifisches Reflexionsverhältnis zur Welt, das als Medium einer Öffnung von Wahrheits- und Erfahrungsräumen fungiert. Durch ihre erfahrungs- und diskursöffnende Wirkung können Kunstwerke somit außerästhetische Wirkungen entfalten. Dabei ist das „Sagen“ der Kunstwerke vieldeutig und liefert keine Antworten auf bestimmte Fragen, sondern ein neuartikulierendes In-die-Schwebe-Bringen, ein „Verhandeln“ von Gehalten, die als verhandelte Gehalte im ästhetischen Reflexionsspiel immer wieder infrage gestellt und „zerspielt“ werden. Die Kunst erweist sich auf diese Weise als ein unendliches Reflexionsmedium. Zu dessen Reflexionsspiel gehört die reflexive Distanzierung von objektiven Wahrheitshorizonten als fragwürdig und die Verunsicherung von subjektiven Wahrnehmungsvollzügen. Beides kann außerästhetische Reflexionsprozesse anstoßen – individuelle und soziale. In diesem Sinne ist Adornos Formel von der „bestimmten Negation einer bestimmten Gesellschaft“ durch bestimmte unangepasste und uneigennützig Kunstwerke zu verstehen.

### **Der Zauber des Ästhetischen**

„Kunst wird davon bewegt, dass ihr Zauber, Rudiment der magischen Phase, als unmittelbare sinnliche Gegenwart von der Entzauberung der Welt widerlegt ist, während jenes Moment nicht ausstrahlt werden kann. Einzig in ihm ist ihr Mimetisches zu bewahren, und es hat seine Wahrheit kraft der Kritik, die es durch seine Existenz an der sich zum Absoluten gewordenen Rationalität ausübt. Der Zauber selbst, emanzipiert von seinem Anspruch, wirklich zu sein, ist ein Stück Aufklärung: sein Schein entzaubert die entzauberte Welt. Das ist der dialektische Äther, in dem Kunst heute sich zuträgt.“

Nichtig ist Denken, welches das Gedachte mit Wirklichem verwechselt, in dem von Kant zertrümmerten Fehlschluss des ontologischen Gottesbeweises. Fehlgeschlossen aber wird durch die unmittelbare Erhebung der Negativität, der Kritik am bloß Seienden, zum Positiven, so als ob die Insuffizienz dessen, was ist, garantierte, daß, was ist, jener Insuffizienz ledig wäre. Auch im Äußersten ist Negation der Negation keine Positivität. Kant hat die transzendente Dialektik eine Logik des Scheins genannt: die Lehre von den Widersprüchen, in die jegliche Behandlung von Transzendtem als einem positiv Erkennbaren zwangsläufig sich verwickelt. Sein Verdikt ist nicht überholt von Hegels Anstrengung, die Logik des Scheins als die der "Wahrheit zu vindizieren. Aber mit dem Verdikt über den Schein bricht die Reflexion nicht ab. Seiner selbst bewusst, ist er nicht mehr der alte. Was von endlichen "Wesen über Transzendenz gesagt wird, ist deren Schein, jedoch, wie Kant wohl gewahrte, ein notwendiger. Daher hat die Rettung des Scheins, Gegenstand der Ästhetik, ihre unvergleichliche metaphysische Relevanz.“

### **Adornos Modelle für Literaturkritik**

An Adornos Behandlung bestimmter Schriftsteller lassen sich Modelle für eine sozial-philosophische Literaturkritik ablesen.

Erstes Beispiel: Charles Baudelaire, zu dem Adorno in seiner „Ästhetischen Theorie“ schrieb: „Die Autorität des Neuen ist die des geschichtlich Unausweichlichen. Insofern impliziert es objektiv Kritik am Individuum, seinem Vehikel: ästhetisch schürzt im Neuen sich der Knoten von Individuum und Gesellschaft. [Die Abstraktheit des Begriffs der Moderne] ist gekoppelt mit dem Warencharakter der Kunst. Darum hat Moderne, wo sie erstmals theoretisch sich artikuliert, bei Baudelaire, sogleich den Ton von Unheil. Das Neue ist dem Tod verschwistert. Was bei Baudelaire als Satanismus sich gebärdet, ist die sich selbst als negativ reflektierende Identifikation mit der realen Negativität des gesellschaftlichen Zustands. Weltschmerz läuft über zum Feind, der Welt. (...) Moderne ist Kunst durch Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete; dadurch, nicht durch Verleugnung des Stummen wird sie beredt; dass sie kein Harmloses mehr duldet, entspringt

darin. (...) Der Rest des Abstrakten im Begriff der Moderne ist sein Tribut an diese. Wird unterm Monopolkapitalismus weithin der Tauschwert, nicht mehr der Gebrauchswert genossen, so wird dem modernen Kunstwerk seine Abstraktheit, die irritierende Unbestimmtheit dessen, was es sein soll und wozu, Chiffre dessen, was es ist.“ (ÄT 38-40) „Unter den Gefahren neuer Kunst ist die ärgste die des Gefahrlosen.“ (ÄT 51)

Zweites Beispiel: Paul Valéry, dessen Literatur Adorno einen objektiven gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt zuspricht: „Er setzt die Antithese zu den anthropologischen Veränderungen unter der spätindustriellen, von totalitären Regimes oder Riesenkonzernen gesteuerten Massenkultur, die die Menschen zu bloßen Empfangsapparaten, Bezugspunkten von conditioned reflexes reduziert und damit den Zustand blinder Herrschaft und neuer Barbarei vorbereitet. Die Kunst, die er den Menschen, wie sie sind, entgegenhält, meint Treue zu dem möglichen Bilde vom Menschen.“ (Der Artist als Statthalter, in: Noten zur Literatur S. 192) Der Künstler erhält daher eine gesellschaftliche Funktion: „Der Künstler, der das Kunstwerk trägt, ist nicht der je Einzelne, der es hervorbringt, sondern durch seine Arbeit, durch passive Aktivität wird er zum Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts. (...) In solcher Stellvertretung des gesamtgesellschaftlichen Subjekts aber, eben jenes ganzen, ungeteilten Menschen, an den Valérys Idee vom Schönen appelliert, ist zugleich ein Zustand mitgedacht, der das Schicksal der blinden Vereinzelung tilgt, in dem endlich das Gesamtsubjekt gesellschaftlich sich verwirklicht. Die Kunst, die in der Konsequenz von Valérys Konzeption zu sich selbst kommt, würde Kunst selber übersteigen und sich erfüllen im richtigen Leben der Menschen.“ (ebd., S. 194f) Das erscheint zwar wie ein Wunschtraum, doch immerhin halten bestimmte Kunstwerke, diesen Wunschtraum wach – und zwar nicht bloß die Werke der ernsten Musik, sondern gerade auch jene der leichten Muse.

Drittes Beispiel Samuel Beckett: Adornos Essay „Versuch, das Endspiel zu verstehen“ thematisiert das Paradoxon, dass angesichts der Weltkatastrophe noch immer Kunst existiert. Wenn alle Kunst zum Endspiel im buchstäblichen Sinn wurde, zum Spiel vom Ende der Kunst, dann kann man Adornos Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts insgesamt so überschreiben, wie ihr Autor seine Beckett-Interpretation überschrieb: ein Versuch, das Endspiel zu verstehen. Beckett ist für Adorno deshalb von so großer Bedeutung, weil Literatur für ihn ein unverstellter Ausdruck der tiefgreifenden Krise des bürgerlichen Subjekts ist, ja der „Liquidation des Subjekts“, der „Endgeschichte des Subjekts“, wie Adorno meint. Becketts Stück kann als Parodie des französischen Existentialismus á la Sartre verstanden werden. Allein Sartres Hochschätzung Heideggers macht ihn für Adorno hochgradig suspekt. Das Endspiel ist eine Parodie der existenzialistischen Philosophie nicht in Begriffen, sondern in literarischen Konstellationen. Die Radikalität Becketts beweist sich dabei durch seine unversöhnliche Negativität. Sie ist negative Theologie und negative Ontologie in einem. Becketts ständige Rekurse auf Schopenhauer sieht Adorno als erster und wertet diese Bezüge durchaus positiv.

Beckett stellt Leere und Hoffnungslosigkeit in einer Endzeit-Atmosphäre dar: Der erblindete Hamm (patriarchalisch-nörgelnd und autoritär) sitzt auf einer hell erleuchteten Bühne, die eine Art Dach wie eine Abzugshaube abschließt, im Rollstuhl. Er wird von Clov (verwirrt herumgeisternd), der sein Sohn sein könnte (oder ist?), bedient. Clov humpelt, ist gehbehindert, kann aber immerhin laufen. Er ist Hamms Diener, vielleicht auch so etwas wie sein Sklave, auf jeden Fall von Hamm abhängig, da nur dieser den Speiseschrank öffnen kann. Clov müsste ohne Hamm verhungern. Und Hamm bekäme ohne Clov nicht seine Medikamente. Der Hintergrund ist schwarz. Die beiden, Hamm und Clov, unterhalten sich über Gott und die Welt. Philosophieren. Vor allem über das Ende. Clov: „Ende, es ist zu Ende, es geht zu Ende, es geht vielleicht zu Ende. (Pause). Ein Körnchen kommt zum anderen...“ usw. Dann bricht das Gespräch ab. Clov: „Ich gehe in die Küche...“ Eine bald offene, bald versteckte Aggression beherrscht das Verhältnis der beiden. Manchmal kommt so etwas wie Reue in Hamm hoch: „Ich habe dich zu viel leiden lassen. Pause. Nicht wahr?“ Clov: „Das ist es nicht.“ Leere und Hoffnungslosigkeit. Hamm erzählt den abgedroschenen Witz vom Schneider, der es über Monate nicht fertigbringt, eine Hose zu nähen. Der Kunde, „ein Engländer“, hält ihm vor, Gott habe in nur sechs Tagen die Welt, die W e l t ! erschaffen. Und er, der Schneider, brauche für diese lächerliche Hose Monate?! Darauf der Schneider selbstgefällig: „Aber Milord! Milord! Sehen Sie sich mal die Welt an... und sehen Sie da meine H o s e !“ Anekdoten durchziehen die bleierne Handlungsarmut wie Kondensstreifen. So geht es dahin, Hochproblematisches ins Geplänkel gestreut, plötzlich der harte Kern: Clov schaut mit einem Fernglas nach draußen. Hamm fragt ihn, was er sieht. Clov: „Nichts“. Er sieht „nichts mehr“. Nichts am Horizont. Wogen aus Blei. Er weiß nicht, ob es Tag oder Nacht ist. Es ist draußen „Hellschwarz, allüberall.“ Jeden Tag dieselbe Komödie, der alte Schlendrian. Und dennoch: „Irgendetwas geht seinen Gang.“ Der träge Gang des Weltgeschehens. Darüber hinaus nichts. Oder irgendwas. Jedenfalls ohne Belang. Hamm: „Ich bin nie dagewesen.“ Clov: „Du hast Schwein gehabt.“ Hamm: „Weißt du, was

geschehen ist?“ Clov: „Das ist doch ganz wurscht.“ Sie reden über den Tod. Hamm: „Du stinkst jetzt schon. Das ganze Haus stinkt nach Kadaver.“ Clov: „Die ganze Welt.“ Und ständig Clovs Drohung: „Ich werde dich verlassen.“ „Ich verlasse dich.“ Das Alltägliche mischt sich mit dem Philosophischen, das einem gegen den Kopf prallt wie ein geworfener Stein.

„Die Position des absoluten Subjekts, einmal aufgeknackt als Erscheinung eines übergreifenden und sie überhaupt erst zeitigenden Ganzen, ist nicht zu halten: der Expressionismus veraltet. Aber der Übergang in die verpflichtende Allgemeinheit gegenständlicher Realität, die dem Schein der Individuation Einhalt geböte, ist der Kunst verwehrt. Denn anders als die diskursive Erkenntnis des Wirklichen, von der sie nicht generell, sondern kategorisch getrennt ist, gilt in ihr nur das, was in den Stand von Subjektivität eingebracht, was dieser kommensurabel ist. Versöhnung, ihre Idee, vermag sie zu konzipieren einzig als die zwischen dem Entfremdeten. Fingierte sie den Stand der Versöhnung, indem sie zur bloßen Dingwelt überlief, so negierte sie sich selbst.“ (Versuch, das Endspiel zu verstehen, S. 167 ff) Adornos Beckett-Verständnis bildet den Kern seiner ästhetischen Theorie, und Becketts Figuren sind die lakonischen Zeugen der negativen Dialektik, in der sich jede Hoffnung in bleiche Erinnerungsspuren auflöst. Hinter dem Endspiel kommt negativer Ästhetik zufolge nichts mehr, der Horizont markiert keine Erwartung mehr, sondern wird zur ewigen Grenze des Irrenden. Hamm: „Und der Horizont? Nichts am Horizont?“ Clov, das Fernglas absetzend, sich Hamm zuwendend, voller Ungeduld: „Was soll denn schon am Horizont sein?“ Keinerlei Hoffnung und keinerlei Glückseligkeit – nicht einmal im geduldigen Ertragen der „glücklich-sisyphösen“ Ausweglosigkeit und der mit allen Sinnen erfahrenen „zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt“ (Albert Camus).

Viertes Beispiel Paul Celan: Literatur tendiert laut Adorno zum Verstummen. Beredtes Beispiel bietet Celan. Dessen Lyrik sei „durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durchs Verschweigen sagen. Sie ahmen eine Sprache unterhalb der hilflosen der Menschen, ja aller organischen nach, die des Toten von Stein und Stern. Die Sprache des Leblosen wird zum letzten Trost über den jeglichen Sinn verlustigen Tod.“

Der Künstler wird dabei zum Statthalter für die Utopie, die er in seinem Werk lebendig hält und vorformt, ohne sie in der Wirklichkeit realisieren zu können, denn dort ist die Entwicklung durch den ideologischen Verblendungszusammenhang und die Bürokratisierung und Regulierung der Gesellschaft blockiert. „Die Spitze, welche Kunst der Gesellschaft zukehrt, ist ihrerseits ein Gesellschaftliches, Gegendruck gegen den stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistet.“

„Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinetwillen. Sie straft Produktion um ihrer selbst willen Lügen, optiert für einen Stand der Praxis jenseits des Banns von Arbeit. Promesse du bonheur heißt mehr als dass die bisherige Praxis das Glück verstellt: Glück wäre über der Praxis. Den Abgrund zwischen Praxis und dem Glück misst die Kraft der Negativität im Kunstwerk aus.“

„Kunst ist das Versprechen des Glücks, das gebrochen wird.“ „Stendhals Diktum von der promesse du bonheur sagt, dass Kunst dem Dasein dankt, indem sie akzentuiert, was darin auf die Utopie hindeutet. Weil alles Glück am Bestehenden und in ihm Ersatz und falsch ist, muss sie das Versprechen brechen, um ihm die Treue zu halten.“

„Was im Postulat des Verdunkeltes, wie es die Surrealisten als schwarzen Humor zum Programm erhoben, vom ästhetischen Hedonismus, der die Katastrophen überdauert hat, als Perversion diffamiert wird: dass die finstersten der Kunst etwas wie Lust bereiten sollen, ist nichts anderes, als dass Kunst und ein richtiges Bewusstsein von ihr Glück einzig noch in der Fähigkeit des Standhaltens finden. Dies Glück strahlt von innen her in die sinnliche Erscheinung.“

Man kann Adorno nicht widersprechen, wenn er zu Hegel schreibt: "Tatsächlich trat das von ihm prognostizierte Ende der Kunst in den einhundertfünfzig Jahren seitdem nicht ein".<sup>67</sup> Mittlerweile sind es 200. Statt dass das Ende der Kunst eintrat, obsiegte die Warenform. Die Kunst ist nicht ins Leben übergegangen, sie ist nicht abgestorben, sie hat sich gewandelt und ist mit der Ware verschmolzen, um zu etwas ungleich Mächtigerem zu mutieren, als die Situationisten und auch Adorno es ahnten: zu einem Markt, dem in monopolistischer Konzentration zugespitzten Kunstmarkt der Gegenwart. Viel mehr als mit dem Begriff der Industrie, mit dem sich die Situationisten ebenso wie Adorno mit seiner Prägung der Kulturindustrie

---

<sup>67</sup> Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 309.

abmühen, hat dieser mit den modernen Erscheinungen des Finanzsektors und seiner Distribution zu tun. Es ist eine reine Distributionssphäre, der die zuliefernde Produktion vereinzelt, isoliert, machtlos und als unbemittelte Manövriermasse der anderen Seite gegenübersteht. Der zeitgenössische Geschäftsverkehr von Kunst nimmt zu seinem Gut ein Verhältnis analog zum Derivathandel ein: Es sind in ihrer Natur gleichgültige Objekte einer Antizipation auf die künftige Wertentwicklung. Die Wahrnehmung von Kunst vollzieht sich bloß noch über den darin realisierten Tauschwert.

„Weil aber der Kunst ihre Utopie, das noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie durch all ihre Vermittlung hindurch Erinnerung, die an das Mögliche gegen das Wirkliche, das jenes verdrängte, etwas wie die imaginäre Wiedergutmachung der Katastrophe Weltgeschichte, Freiheit, die im Bann der Necessität nicht geworden, und von der ungewiss ist, ob sie wird.“

„Shakespeare hat in ‚Romeo und Julia‘ nicht die Liebe ohne familiäre Bevormundung propagiert, aber ohne die Sehnsucht nach einem Zustand, wo Liebe nicht länger von der patriarchalen und jeglicher Macht verstümmelt und verurteilt wäre, hätte die Gegenwart der beiden ineinander Versunkenen nicht die Süße, über welche die Jahrhunderte bis heute nichts vermöchten – die wortlose, bilderlose Utopie.“

„Erkenntnis von Kunst heißt, den vergegenständlichten Geist durchs Medium der Reflexion hindurch, abermals in seinen flüssigen Aggregatzustand zu versetzen.“

„Das in der Kunst Vermittelte, das wodurch die Gebilde ein Anderes sind als ihr bloßes Diesda, muss von der Reflexion ein zweites Mal vermittelt werden: durchs Medium des Begriffs.“

„Erst eine Philosophie, der es gelänge, in der Konstruktion des ästhetisch Ganzen solcher mikrologischen Figuren bis in ihr Innerstes sich zu versichern, hielte, was sie verspricht.“