

Versuche, Adornos Philosophie zu verstehen

von Michael Santak, Jahrgang 1957, Magister Artium 1983 in Neuerer Deutscher Literaturwissenschaft und Soziologie sowie Kulturanthropologie und Europäischer Ethnologie an der J.-W.-von-Goethe-Universität in Frankfurt

0) Vorwort	2
I) Ästhetik und Metaphysik	
1. Jargon der Genüsslichkeit: zur Freude, Adorno zu lesen	3
2. Adornos musikalisches Freiheitsideal: Zur gesellschaftskritischen Sprache von Musik	4
3. Adorneskes zum existenzialistischen Art Rock von „Pink Floyd“	43
4. Ästhetik als Retterin der Ethik: Adornos Kierkegaard-Kritik	82
5. Autopsie statt Aufbahrung: Adornos Lyrik-Analysen	87
6. Adorno in Contemplatio: Negative Metaphysik des stillen Glücks	109
7. Materialistische Metaphysik: Adornos Tanz um Transzendenz und negative Theologie	111
II) Ethik und Sozialkritik	
1. Dialektisches Denken: Adornos Methode, die Gesellschaft gedanklich zu analysieren	116
2. Was bedeutet Adornos berühmteste Sentenz?	120
3. Moralphilosophische Quellen: Ästhetische Responsivität und ethische Responsibilität	123
4. Denken ist Tun, Theorie ist Praxis: Adornos Modell des politischen Engagements	128
5. Die Hitzköpfe Theodor W. Adorno und Hans-Jürgen Krahl und der geschuldete Hahn	134
6. Adornos Kritik der politischen Ökonomie	136
7. Adornos Studien zum autoritären Charakter	140
8. Fußball als fremdenfeindlicher Bewusstseinsverlust	146
9. Busenattentat auf einen wildgewordenen Keiler	148
10. Die offene Intellektuellen-Ehe der Adornos	153
11. Moral in Liebesbeziehungen: Adornos Machismo in Me-Too-Zeiten	173
12. Moral im Strafrecht: Befreiung des Sexus statt Befreiung vom Sexus	182

Diese Versuche stellen Zitate und Ansichten zur Verfügung und genügen keinerlei wissenschaftlichen Standards.

0. Vorwort

Adornos Flaschenpost kam kürzlich am Neckarstrand in Heidelberg an. Darin stand: „Mir ist so mies, Teddie.“
Ich bin versucht, Teddie zu antworten: „Mir ist gar nicht so mies; ich habe ja deine Philosophie“.

Hintergrund

Max Horkheimer und Theodor W. Adorno verstanden ihre „Dialektik der Aufklärung“ als Flaschenpost an nachfolgende Generationen. Horkheimer schrieb 1940 in New York: „Angesichts dessen, was jetzt über Europa und vielleicht die ganze Welt hereinbricht, ist ohnehin unsere gegenwärtige Arbeit wesentlich zur Überlieferung durch die Nacht hindurch bestimmt, die kommen wird: eine Art Flaschenpost.“

65 Jahre später

„Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen.“ — Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*

I.1 Jargon der Genüsslichkeit: zur Freude, Adorno zu lesen

Meine feinfühlig-e Ehefrau hatte sofort die erotische Komponente von Adornos philosophischen Texten gespürt. Sie meinte eines Abends bei unserer gemeinsamen Adorno-Lektüre: „Das ist doch reine Begriffs-Wichserei“.

- Porno von Adorno?
- Ungehemmter Mind-Sex?
- Adorno, ein extrascharfer Aufklärer, der zugleich ein bigotter Kritiker des destruktiven Missbrauchs von Aufklärung war?
- Ein unverhohlener Philosoph im Boudoir und lasterhafter Lehrmeister obszöner Sünden, der erbauliche Wichsvorlagen für abgeklärte Libertins schrieb?

Derart drastisch hat meine Frau die geistige Einheit von Leib und Seele wohl nicht gemeint – doch der „mundus intelligibilis“, der durch reines Denken erbaute Kosmos, garantiert wahrlich libidinöse Höhepunkte ohne Pause und Ende – vor allem in Adornos gockelstolzer Diktion exquisiter Geistesakrobatik – pardon: Dialektik.

Um diese geistige Ekstase bei der Lektüre von Adornos Texten zu erreichen, bedarf es philosophischer Bildung und hingebungsvoller Devotion zum hemmungslosen Denken.

Adornos verbale Artistik scheint voller Pathos zu sein, doch ist sie getragen von seiner ernsthaften Versenkung in die Gegenstände. Alles ist spontan verständlich, aber unmöglich aus dem Gedächtnis wiederzugeben.

Sein ästhetisches Credo verlangt eine Dichte und sachbezogene Präzision, die nicht auf Kosten der Verstehbarkeit, wohl aber der Resümier- und Referierbarkeit geht, denn das Verdichtete erlaubt keine nochmalige Verdichtung.

Adorno sagte den Bewunderern seiner sprachlichen Brillanz und gegen die kaum versteckten Vorwürfe wegen seiner verschwurbelten Sätze: „Heute hat der Muff, den keine Bomben explodieren ließen, mit der Wut auf die vorgebliche Unverständlichkeit der neuen Kunst sich verbündet.“ Als Schriftsteller werde man die Erfahrung machen, „dass je präziser, gewissenhafter, sachlich angemessener man sich ausdrückt, das literarische Resultat für umso schwerer verständlich gilt, während man, sobald man lax und verantwortungslos formuliert, mit einem gewissen Verständnis belohnt wird“.

Adorno war ein verdichtender Dichter, der das Ungefähre und Simplifizierte hasste. Seiner romantischen Lebenshaltung gemäß drückte er seine tief empfundenen Wahrheiten so aus, dass sie ihre Tiefe und ihre Geheimnisse beibehielten.

I.2 Adornos musikalisches Freiheitsideal:

Zur gesellschaftskritischen Sprache von Musik

Materialien zur sozialen Rolle der Künste unter besonderer Berücksichtigung von Pink Floyd

Musik gilt Adorno als Modell einer freien Gesellschaft. Allerdings unterliegt sie der zunehmenden Kommerzialisierung, die diese Freiheit einschränkt. Adornos geschichtsphilosophische Zerfallsthese (und dessen entsprechend sozialkritische Grundhaltung), seine musikphilosophischen Ausführungen (und Hoffnungen) zur „autonomen“ Musik sowie dessen sozialpsychologisch-metaphysischen Themen „Entfremdung“ und „Identität“ in der westlichen Nachkriegsgesellschaft liefern einen theoretischen Bezugsrahmen zur Interpretation von Pink Floyd und anderer progressive Rockbands.

Natürlich ist Adorno ein sehr subjektiver Schlüssel zur Interpretation von Pink Floyd, der von meinen persönlichen Vorlieben geprägt ist, doch ich denke, dass er gerade wegen seiner programmatischen Negativität¹ zu deren melancholisch-düsteren Klängen passt, die mich aus diesem Grund schon früh nachhaltig angesprochen haben. Beide sind „dark“ und gleichzeitig auf eine bewundernswerte Weise naiv, denn mit der Gitarre in der Hand die Welt zu verändern, dieser Traum ist mit der Rock- und Popmusik ebenso untrennbar verbunden wie mit der Kritischen Theorie. „We all want to change the world“, sangen die „Beatles“ im Jahr 1968, doch bereits 1971 konstatierten „Ten Years After“ ernüchtert: „I'd love to change the world / But I don't know what to do / So I leave it up to you“.

Ich sehe Übereinstimmungen in den Bereichen Musik und Philosophie zwischen Adorno und Pink Floyd, weil ich denke, dass deren frühe Stücke als „Neue Musik“ bezeichnet werden können, die dessen Empfinden von der „bürgerlichen Kälte“ auf künstlerische Weise ausdrücken. An einigen Stücken von Pink Floyd lässt sich die Dialektik von Natur- und Kunstästhetik, die Technisierung der Kunst und den damit verbundenen Verlust der Aura des Kunstwerks, die Denaturierung und Entfremdung des modernen Lebens sowie die Unmöglichkeit der Einzigartigkeit von autonomer Kunst in der kommerzialisierten Welt zeigen.

Adorno bezog eine philosophische Position außerhalb der Gesellschaft, um diese grundlegend kritisieren zu können. Noch heute bin ich der Meinung, dass Adorno historisch recht hatte gegenüber optimistischeren Philosophen der Frankfurter Schule wie Marcuse, Habermas und heute Helmut Rosa, was allerdings vor allem daran liegt, dass er niemals eine positive Aussage über das Was und Wie der gesellschaftlichen Veränderung machte, sondern immerzu alles und jeden kritisierte, was ihn nicht unbedingt sympathisch erscheinen ließ. Deshalb hätte er Pink Floyd – wie alle anderen Pop- und Rockgruppen dieser Welt – als gesellschaftlich affirmativ und als Teil der kommerziellen Kulturindustrie abgetan. Aufgrund seiner großbürgerlichen Sozialisation hatte er keinerlei Zugang zu populärer Kultur.²

¹ Die Negativität bei Adorno ist eine doppelte: Erstens erscheint ihm fast alles, was ihm begegnet, als negativ, zweitens glaubt er, die intendierte Zukunft bloß negativ beschreiben zu können, also als Gegenteil des bestehenden Negativen. Das hat einerseits mit einem religiösen Bilderverbot zu tun, also der Forderung „Du sollst dir kein Bild machen (von Gott)“, und andererseits mit der Vorsicht im Umgang mit Hoffnungen, Wünschen und Utopien, die zeittypischen Veränderungen unterliegen können.

² Ein charakteristisches Statement Adornos zum Gemeinschaftserlebnis beim Fußball, dem Pink Floyd in „Fearless“ durch die Aufnahme von „You'll never walk alone“ ein musikalisches Denkmal setzten: „Wird eine Fußballweltmeisterschaft vom Radio übertragen, deren jeweiligen Stand die gesamte Bevölkerung aus allen Fenstern und durch die dünnen Wände der Neubauten hindurch zur Kenntnis zu nehmen gezwungen ist, so mögen selbst spektakulär verschlammte Gammler und wohl situierte Bürger in ihren Sakkos einträchtig um Kofferradios auf dem Bürgersteig sich scharen. Für zwei Stunden schweißt der große Anlass die gesteuerte und kommerzialisierte Solidarität der Fußballinteressenten zur Volksgemeinschaft zusammen. Der kaum verdeckte Nationalismus solcher scheinbar unpolitischen Anlässe von Integration verstärkt den Verdacht ihres destruktiven Wesens.“ (Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute, 1968, in: Soziologische Schriften I, S. 188 f) Adorno erachtete „eine bestimmte Festigkeit des Ichs“ für mündige Bürger für nötig, „wie sie am Modell des bürgerlichen Individuums gebildet ist“ (Erziehung zur Mündigkeit, 1969, S. 143). Indem viele Menschen „sonntags auf dem Sportplatz jede Besinnung verlieren“, erweisen sie sich nach Adornos Meinung als „unmündig“ (ebd., S. 134). Adorno konstatierte einen Zerfall der bürgerlichen Aufklärungs-Ideale und der Vernunft des bürgerlichen Subjekts. Sie würden zu verdinglichten Marionetten des von ihnen selbst geschaffenen Gesellschaftssystems, die sich nur allzu willig einlullen und um das wahre Leben betrügen lieben.

Doch Adorno und Pink Floyd stellen lediglich die eine Seite meiner Vorlieben dar, und ich sehe keinen Widerspruch darin, dass ich gleichzeitig ein glühender Anhänger der „Sex Pistols“ und von Leonard Cohen sein kann, die ebenfalls politische und gesellschaftskritische Aussagen gemacht haben und in ihrem musikalischen Ausdruck nicht unterschiedlicher sein könnten.

Adornos kompositorisches Werk

Insgesamt 32 Musikwerke komponierte Wiesengrund-Adorno in den Jahren 1918 bis 1945. Der größte Teil dieser Kompositionen Adornos ist mit seinem väterlichen Geburtsnamen Wiesengrund unterschrieben. Das ist der Name, der sich mit dem jüdischen Schicksal seiner Emigration und mit seiner Zugehörigkeit zur Zweiten Wiener Schule verbindet. Für Alban Berg war Adorno stets „Mein lieber Wiesengrund“. Den ausgeschriebenen Namensteil Wiesengrund kürzte Adorno 1937 im Zuge seiner Heirat mit Margarete Karplus zu einem „W.“ ab, da die Übersiedlung der beiden in die antisemitischen und antikommunistischen USA anstand. Selbst die Heirat der beiden seit 1923 Verlobten erfolgte auf Drängen von Max Horkheimer, der ihm eine Arbeitsstelle am „Institut für Sozialforschung“ angeboten hatte, das bereits 1931 zunächst nach Genf, kurz darauf nach New York verlegt worden war.

Für Adornos Lieder und Klavierwerke sind die Noten in praktikabler Form verfügbar. Für die Aufführung der Kammermusik und der Orchesterwerke hingegen müssen separate Instrumentalpartituren erst geschrieben werden.

I. Klavierlieder (16)

- Vier Gedichte von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 1 (1925–1928)
- Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier op. 3 (1928)
- Klage. Sechs Gedichte von Georg Trakl für Singstimme und Klavier op. 5 (1938–1941)
- Sechs Bagatellen für Singstimme und Klavier op. 6 (1923–1942)
- Vier Lieder nach Gedichten von Stefan George für Singstimme und Klavier op. 7 (1944)
- Zwei Propagandagedichte von Brecht (1943)
- Sept chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano (1925–1939)
- Die Nachtigall (Theodor Storm) für Singstimme und Klavier (1918)
- Schließe mir die Augen beide (Theodor Storm) für Singstimme und Klavier (1918)
- Sechs Lieder aus Der Siebente Ring von Stefan George für eine Singstimme und Klavier (1921)
- Wenn ich auf deiner brücke steh (Stefan George, aus: Der Siebente Ring) für Singstimme und Klavier (1922)
- Chanson-Postkarte (Joachim Ringelnatz) für Singstimme und Klavier (1934)
- Marschlied (Detlef v. Liliencron) für Singstimme und Klavier (1934)
- Lebhafter Marsch (Berlin, 31. März 1934)
- Trois chansons populaires françaises arrangées pour une voix et piano (1939)
- Rüsselmammuts Heimkehr. Lied für eine Singstimme und Pianoforte von Archibald Bauchschleifer (1941)

II. Chöre (1)

- Drei Gedichte von Theodor Däubler für vierstimmigen Frauenchor a cappella op. 8 (1923-1945)

III. Kammermusik (7)

- Zwei Stücke für Streichquartett op. 2 (1925/26)
- Sechs Studien für Streichquartett (1920)
- Streichquartett (1921)
- I. Streichtrio (1921/22)
- II. Streichtrio (1922)
- Satz für Streichtrio (1925)
- Der Frühling (Hölderlin) für eine Singstimme und Bratsche (8. Februar 1922)

IV. Orchestrales (3)

- Sechs kurze Orchesterstücke op. 4 (1920–1929)
- Zwei Lieder mit Orchester aus dem geplanten Singspiel „Der Schatz des Indianer-Joe“ nach Mark Twain (1932/33)
- Kinderjahr. Sechs Stücke aus op. 68 von Robert Schumann, für kleines Orchester gesetzt (1941)

V. Klavierwerke (12)

- Klavierstück (1920)
- Klavierstück (1921)
- Drei Klavierstücke (1924)
- Adagietto. Hommage à Bizet (1927)
- Très calme et doux (Frankfurt a. M., 9. Mai 1927)
- Pferdekinderballett P. K. B. Eine kleine Kindersuite (1933)
- Langsame Halbe (1934)
- Immer ganz zart (Berlin, 14. März 1934)
- Heftige Achtel (Berlin, 14. Februar 1934)
- Die böhmischen Terzen (1945)
- Valsette (ca. 1945)
- Presto (ca. Oktober/November 1945)

VI. Solowerke für Streicher (2)

- Sonate für Cello allein [Fragment] – (1921/22)
- Variationen und Andante grazioso für Violine allein [Fragment] – (Los Angeles, 17. Oktober 1946)

„Durchaus rhapsodisch“ lautet eine Vortragsanweisung Adornos, die der „Sonate für Cello allein“ (1921/22) vorangestellt ist. Diese Anweisung gibt eine interpretatorische Haltung vor, die sich dem freien Vortrag mit Nachdruck verpflichtet. Adornos Kompositionen selbst scheinen durch die Vortragsanweisung nicht zum Schlechtesten getroffen. Der Rhapsode ist dem Wortsinn nach jemand, der Lieder „zusammennäht“, also zusammenfügt. Betrachtet man die Entstehungsweise von Werken wie Adornos „Sechs Bagatellen op. 6“, so ließe sich kaum Charakteristischeres über Adorno als Komponist sagen. Die spannungsdurchzogene Vortragsbezeichnung, die die vehemente Konsequenz des durchaus mit der Form freier Rhythmen und dem Eigenrecht des Bruchstückhaften im Rhapsodischen verbindet, mag dabei auch das dynamische Verhältnis von Komposition und Interpretation in den Blick rücken, das für Adornos Verständnis des musikalischen Werks konstitutiv war. Zumal in einer Zeit, in der sich die kompositorische Sprache immer mehr verfestigte, sich selbst reglementierte und reglementiert wurde, sollte zumindest der Interpret Rhapsode bleiben, Freiheitsmomente schaffen, entgegenhalten.

Ende April 1923 wurde ein Streichquartett des neunzehnjährigen Theodor Wiesengrund-Adorno an der Frankfurter Oper aufgeführt. Dieses Werk war im Stil seines großen Vorbilds Arnold Schönberg komponiert, denn schon für den Achtzehnjährigen stand 1922 fest, dass „Schönbergs Können einzig“ ist (GS XIX, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 11). Allein jene ästhetischen Formen könnten Gültigkeit beanspruchen, schrieb der junge Kritiker, die das einzelne Subjekt von sich aus zu füllen vermag, ohne sich bloß auf Überlieferung oder Konvention zu verlassen: „Nur vom Ich aus und seiner weiterwirkenden Entscheidung lässt sich über das Ich hinauswachsen, kein objektives Gehäuse fasst uns, wir müssen unser Haus selbst bauen“ (GS XIX, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 24). Die Neue Musik enthalte das Potenzial, Freiheit auszukomponieren.

Musik in der Philosophie Adornos

Die Erfahrung von Faschismus, Stalinismus und der beiden Weltkriege legte für Theodor W. Adorno den Schluss nahe, dass (zumindest bis zum Kriegsende) die Vernunft in ihr Gegenteil umgeschlagen ist, da sie für inhumane Zwecke eingesetzt wurde. Er sprach von instrumenteller Vernunft im Unterschied zur kritischen Vernunft. Diese kritische Vernunft zeige sich (zumindest in dieser geschichtlichen Situation) laut Adorno allein in bestimmten gesellschaftskritischen Kunstwerken, die einerseits die Negativität der Welt darstellen, diese aber zugleich kritisieren und die Hoffnung auf ihre Überwindung wachhalten. Beispiele für solche Kunstwerke sah Adorno in der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs, in der Lyrik Paul Celans, der Prosa Franz Kafkas und den Theaterstücken Samuel Becketts. Meines Erachtens würde auch der mit Klangexperimenten und sinfonischen Elementen arbeitende Artrock von Pink Floyd, insbesondere in der Zeit von Roger Waters, in diese Reihe passen. Doch dazu später mehr, denn zunächst gilt es, die Zeitumstände für die Entwicklung von Adornos Musikphilosophie zu umreißen.

Einige Monate nach dem Abschluss seines Philosophiestudiums im Juli 1924 ging der 21-jährige Adorno am 5. März 1925 nach Wien, um bei Alban Berg Kompositionsunterricht zu nehmen. In Wien blieb er bis zum 25. August 1925. Wien war zur Zeit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert eines der bedeutendsten Keimzentren künstlerisch-intellektueller Kreativität in Europa und damit der damaligen (noch nicht globalisierten) Welt. Hier entstanden unter anderem die aufklärerische Psychoanalyse Sigmund Freuds („Traumdeutung“, 1900), die empiristisch-rationalistische Philosophie Ernst Machs und Ludwig Wittgensteins („Wiener Kreis“), die revolutionäre Architektur von Adolf Loos, die innovative Literatur Arthur Schnitzlers („innerer Monolog“), die Jugendstil-Gemälde Gustav Klimts und die expressionistische Malerei Oskar Kokoschkas. In der Musik entwickelten Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern („zweite Wiener Schule“) neue Kompositionsmethoden in Fortsetzung der „ersten Wiener Schule“ (Monn, Wagenseil) und der Wiener Klassik (Haydn, Mozart, van Beethoven). Als Ursachen dieser außergewöhnlichen Schöpfer- und Schaffenskraft der Wiener mag man den finanziellen Reichtum der kaiserlich-königlichen Donaumonarchie von Österreich-Ungarn ansehen, deren Zentrum und Kaisersitz Wien war, sowie die erhöhte Multikulturalität

Wiens als Folge ihrer Anziehungskraft auf die Kreativen aller Kulturen und Religionen.³ Die bürgerliche Lebenskultur, die Adorno im Wien der Zwanzigerjahre und zuvor in Frankfurt am Main und bei Familienurlaube in Amorbach genossen hatte, gingen für Adorno durch das Dritte Reich, die erzwungene Emigration zunächst nach England, dann in die USA, den Terror der Sowjets und die Nachkriegsrestauration mit Westintegration und beschleunigtem Wirtschaftswachstum verloren und er bedauerte den Zerfall des bürgerlichen Subjekts und den Niedergang des Bildungsbürgertums.

Diesen Zerfallsprozess der bürgerlichen Welt instrumentierte die Musik Arnold Schönbergs auf besondere Weise. Die Kompositionslehre Schönbergs reagierte auf die grundlegenden Veränderungen des gesellschaftlichen Lebens aufgrund der industriellen Revolution mit der Entwicklung neuer Kompositionstechniken jenseits der traditionellen Dur-Moll-Tonalität. Die Musik trat in die Phase der Moderne ein, der es darum ging, neue Ausdrucksformen zu entwickeln, die der veränderten Zeit entsprachen – sie wurde zur „Neuen Musik“.

Eine zentrale These des Philosophen Adorno lautet, dass allein gesellschaftlich autonome und (in seinen Worten) „authentische“ Neue Musik das Bewusstsein für ein „richtiges“ Leben bewahren kann. Dieses Potenzial sah Adorno insbesondere in der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs. Diese Form der nicht so leicht konsumierbaren Kunstmusik sollte das Individuum gegenüber der Totalität von Staat und Wirtschaft schützen und einen privaten Bereich der geistigen und spielerischen Freiheit eröffnen.

Für Adorno hatte Musik eine doppelte Funktion: einerseits als Ausdruck der Gesellschaft, andererseits als Kritik an der Gesellschaft. Sie hält der Gesellschaft einen kritischen Spiegel vor und liefert ein Modell für eine bessere Gesellschaft, indem sie zeigt, dass Veränderungen (zunächst im musikalischen Material) möglich sind. Sie birgt ein Glückversprechen und hält zumindest die Hoffnung auf Erlösung wach.

Adorno hat nie bestritten, dass seine Kindheit glücklich war. Musik spielte eine große Rolle in diesem Glück. Die Kopplung dieses Glücks mit einer sehr bald auch weitgehend selbstständigen Erarbeitung jeder Art von musikalischem Handwerkszeug, praktischem wie theoretischem, hat in frühen Jahren zu Adornos unerschütterlicher Überzeugung beigetragen, dass in der Musik etwas auch philosophisch Entscheidendes zur Debatte steht, was je nachdem als Wahrheit oder auch nur als das Richtige bezeichnet werden kann. Man findet diese Überzeugung bei ihm freilich meistens in der Gestalt der Negation. Aber aus der Genauigkeit und dem Fleiß, mit dem Adorno immer wieder Lüge und Betrug in der Musik und ihrer öffentlichen Organisation aufsuchte und auffand, kann man schließen, dass man dort seiner Meinung nach etwas Anderes finden müsste, ein Gegenbild zur bestehenden Gesellschaft.

Warum aber betreibt jemand, der in der Immanenz der Musik so glücklich ist und auch so sicher in ihr, der Welt des Nichtidentischen, dem nicht von Begriffs- und Identitätslogik geknechteten Anderen so nahe zu sein, ausgerechnet und überaus ausgiebig Musiksoziologie? Nun, weil auch für Adorno das Glück der Musik nicht vollständig ist, wenn man es ganz allein genießen muss. Die Musiksoziologie, die detaillierte und einflussreiche Erfindung von Hörertypen und die Kritik der bürgerlichen „Ideologie der Musik“ haben auch ihren Sinn in der negativ-dialektischen Ermittlung einer „Gemeinschaft“, die diesen Namen natürlich genauso wenig je tragen darf wie „Elite“. Es geht aber um die Dis-

³ Zur kreativen Atmosphäre Wiens im Jahr 1925 schrieb Adorno 1955 in seinem Essay „Kleiner Dank an Wien“: „Oft habe ich damals gestaunt über das, was meiner Unreife ein Widerspruch schien zwischen der Kühnheit der Innovation und der hochmütigen Lässigkeit, mit der zahllose Kategorien eines fest gefügten gesellschaftlichen und auch geistigen Gefüges hingenommen wurden. Die Reichsdeutschen galten der Wiener Avantgarde vielfach als eine Art geschichtsfremder und plumper Provinzialen, und nie werde ich vergessen, wie Alban Berg im Dezember 1925 in Berlin mir in vollem Ernst auseinandersetzte, die Deutschen äßen allesamt nur Dreck. Allmählich lernte ich verstehen, dass gerade diese halb naive Befangenheit im Traditionellen die Voraussetzung zum Kühnen, unbotmäßig Zarten abgab. Man musste gleichsam gesättigt sein mit der ganzen Tradition, um sie wirksam negieren, um ihre eigene lebendige Kraft gegen die Erstarrung wenden zu können. Nur wo eine Tradition so überwältigend ist, dass sie die Kräfte des Subjekts bis ins Innerste formt und zugleich ihnen sich entgegensetzt, scheint etwas wie ästhetischer Avantgardismus überhaupt möglich zu sein [...]. In Berlin, der Metropole als tabula rasa, hat es denn auch eine eigentliche Avantgarde damals kaum gegeben; Figuren wie Brecht, die deren Begriff am nächsten kamen, hatten selbst etwas von jenem Süddeutsch-Traditionellen, das in Wien die Atmosphäre bildete, in der die große produktive Opposition von Schönberg und Loos, von Karl Kraus und [...] auch von Freud gedieh“. Adorno (1955), S. 552f.

tanzierung von denen, die auch ein Erlebnis mit Musik haben, ein Erlebnis aber, das mit großen argumentativem Aufwand getrennt und unterschieden werden muss von dem eigenen, dessen Charakter sowieso eher selten positiv benannt wird – daher sein erbitterter argumentativer Kampf gegen populäre Musik. Doch dazu später mehr – zunächst widmen wir uns Adornos Musikheiligen Arnold Schönberg.

Die Neue Musik Schönbergs

Schönbergs Wirken

Der am 13. September 1874 in Wien geborene Arnold Schönberg, Sohn des aus Pressburg (Bratislava, Slowakei) stammenden Kaufmanns Samuel Schönberg und der Pragerin Pauline Schönberg, geborene Nachod, besaß einen derart starken künstlerischen Ausdruckswillen, dass er nicht nur in der Musik Stil- und Schulbildendes schuf, sondern auch in der expressionistischen Malergruppe des „Blauen Reiters“ (Wassily Kandinsky, Paul Klee u. a.) mitwirkte. Musikalisch gestaltete Schönberg die moderne Musik mit. Dieser ging es seit Richard Wagners Abkehr von der Funktionsharmonik und seit dem musikalischen Impressionismus darum, neue Ausdrucksformen zu entwickeln, die den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen entsprachen. Teilweise verstanden sich die modernen Künstler auch als gesellschaftliche Avantgarde, die den Menschen die Augen für die Veränderungen und deren Auswirkungen öffnen wollten.

Das ging so weit, dass einige Komponisten das alte Dur-Moll-System komplett ablehnten und sich atonalen Kompositionen widmeten. Bei atonalen Kompositionsweisen sind alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter (Halbton-Tonleiter) gleichwertig. Atonale Kompositionen haben keine tonalen Zentren. Es gibt keinen Grundton und keine Zusammenklänge, die durch Terzschichtungen entstehen, wie es in der tonalen Kompositionsweise üblich ist. Keine Regel bestimmt, welche Töne miteinander erklingen sollen: alles ist erlaubt. Daraus ergibt sich ein bewusster Verzicht auf Wohlklang und Schönheit. Die Radikalität dieser Entwicklung rief schockartige Wirkungen hervor, die Schönberg als einen musikalischen Revolutionär auswiesen, der sich von allen traditionellen Bindungen gelöst hatte. Dies übte eine faszinierende Anziehungskraft auf ähnlich radikal und revolutionär gestimmte Intellektuelle aus, wie beispielsweise Theodor W. Adorno. In diesem Zusammenhang sei an die Schockreaktionen der jungen Musikavantgarde im Londoner UFO-Club Mitte der 1960er-Jahre erinnert, unter anderem wegen der markerschütternden Schreie von Roger Waters im Stück „Careful with that axe, Eugene“.

Schönbergs erste Schaffensperiode von 1899 bis 1907 gilt als tonale Phase im Stil der Spätromantik. Diese Musikstücke waren sehr expressiv, sodass ihre Aufführungen beim Publikum und bei der Kritik auf Unverständnis stießen. Deshalb gründete Schönberg mit seinem Musiklehrer und Schwiegervater Alexander von Zemlinsky im März 1904 den „Verein schaffender Tonkünstler“, „mit dem sie der allgemeinen Verständnislosigkeit gegenüber der Neuen Musik entgegenwirken“⁴ wollten. Von 1908 bis 1921 widmete sich Schönberg aus „Zwang zum Ausdruck“⁵ der Atonalität.⁶

⁴ Gervink (2000), S. 23.

⁵ Michels (2008), S. 491.

⁶ Atonale Musik oder Atonalität bezeichnet allgemein eine Musik, die auf der chromatischen Tonleiter gründet, deren Harmonik und Melodik nicht auf ein tonales Zentrum bzw. einen Grundton fixiert ist – im Gegensatz zur (Dur-Moll-)Tonalität oder Modalität. Der Begriff wurde anfänglich in polemischer Absicht von der konservativen Musikkritik auf die Kompositionen der Wiener Schule, insbesondere auf Arnold Schönbergs Drei Klavierstücke op. 11 (1909), angewandt und war ursprünglich mehr ein Schlagwort als ein musiktheoretischer Terminus. Sowohl Schönberg als auch Alban Berg lehnten diesen Begriff ab, weil sie ihn im Sinne von „ohne Töne“ (statt „ohne Tonart“) verstanden. Rückblickend betrachtet stellt der Paradigmenwechsel Tonalität/Atonalität um die Jahrhundertwende weniger eine „Revolution“ als vielmehr eine „Evolution“ dar, deren Grenzen durch den Zusatz „freie“ (Tonalität/Atonalität) auch in der (musik-)wissenschaftlichen Terminologie zunehmend verwischt werden. Obwohl sich bereits in Werken des 16. Jahrhunderts, insbesondere im „manieristischen“ italienischen Madrigal, stark chromatische Passagen finden, die in der Spätromantik wieder aufgegriffen wurden, kann von Atonalität erst ab dem frühen 20. Jahrhundert die Rede sein. Die frühe Atonalität der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich in eine Phase der sogenannten freien Atonalität und etwa ab 1925 in eine Phase der zwölftönen, später auch seriellen Atonalität gliedern.

In Wien kam es am 5. Februar 1907 anlässlich der Uraufführung von Schönbergs „1. Streichquartett“ zu einem Tumult, bei dem sich der Direktor der Wiener Hofoper, Gustav Mahler, mit einem protestierenden Zuschauer anlegte. Auch die Uraufführung der „Ersten Kammer-symphonie“ am 8. Februar 1907 führte zu einem Skandal in Wien. Lautstarke Proteste und Missfallenskundgebungen der Zuhörer „von bislang nicht gekanntem Ausmaß“⁷ erregte 1908 das „2. Streichquartett“ bei seiner Wiener Uraufführung. Dagegen erzielte am 3. September 1912 in London die Uraufführung der „Fünf Orchesterstücke“ einen beachtlichen Erfolg, „gemessen an den Wiener Uraufführungsskandalen“⁸. Auch die am 16. Oktober 1912 in Berlin stattfindende Uraufführung der „Pierrot lunaire“-Melodramen war ein voller Erfolg. In Wien endete jedoch am 31. März 1913 erneut ein Konzert mit Werken von Berg, Mahler, Schönberg, Webern und Zemlinsky mit einem riesigen Eklat.⁹

Aus Enttäuschung über die öffentliche Ablehnung seiner Musik gründete Schönberg im November 1918 in Wien den „Verein für musikalische Privataufführungen“ von Werken Neuer Musik, zu dessen Veranstaltungen lediglich eingetragene Abonnenten Zutritt hatten. Jegliche Beifalls- oder Missfallenskundgebung war untersagt. Die Presse durfte nicht darüber berichten. Dieser Verein bestand drei Jahre.

Von 1921 bis 1951 komponierte Schönberg überwiegend nach seiner eigens entwickelten Methode, der Zwölftontechnik (Dodekaphonie), die mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen auskommt. Obwohl er die Entwicklung der Zwölftontechnik im Sommer 1921 abschloss,¹⁰ erläuterte er seinen Schülern ihre Funktionsweise erst zwei Jahre

Die Preisgabe der Tonalität ist, abgesehen von einigen Gegenbewegungen, eine der wenigen Konstanten der Neuen Musik und verbindendes Element verschiedener Stilrichtungen der Moderne, wie etwa Aleatorik, Mikrotonalität oder Mikropolyphonie. Damit hat die Atonalität zwar einerseits zur zunehmenden Komplexität (aus der Sicht ihrer Befürworter) oder zur zunehmenden Beliebigkeit (aus der Sicht ihrer Gegner) der zeitgenössischen Musik und dem damit verbundenen „Bruch mit dem Publikum“ beigetragen, andererseits verbietet sich aufgrund ihrer vielfältigen Erscheinungsformen ein ästhetisches Pauschalurteil (sei es positiv oder negativ).

Auch im Bereich populärer Musik wird auf Atonalität Bezug genommen, wie zum Beispiel das Berlin Atonal Festival, welches seit 2013 wieder stattfindet, verdeutlicht.

Um 1960 wurden im Free Jazz atonale Strukturen erreicht. Maßgeblich sind hier vor allem freie Improvisationen (teilweise im Kollektiv) und eine sehr freie Formgestaltung. Zugleich werden rhythmische Grundmuster oftmals aufrechterhalten. Die Jazzforschung konnte zeigen, dass sich die improvisierenden Musiker häufig an modalen Skalen orientierten, also auch tonale Einflüsse in das Spiel integriert werden (Jost 1975). Typisch ist auch die Verwendung von Leitönen oder grundlegenden Motiven. Gemeinsamkeiten mit und Differenzen zu der postseriellen Musik analysiert Kumpf (1976).

Ebenfalls existieren atonale Klangmuster nicht selten in der Filmmusik; hier besonders häufig im Sound Design. Sound Design (Tongestaltung) ist die kreative Arbeit mit Klängen und Geräuschen.

⁷ Gervink (2000), S. 25.

⁸ Ebd., S. 28.

⁹ Vgl. ebd., S. 30f: „Der Skandal dieses als ‚Watschenkonzert‘ in die Geschichte eingegangenen Ereignisses ist einzigartig. Ein Zeitungsbericht schildert die Reaktionen des Publikums: ‚Das gestrige Konzert des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik artete zu beispiellosen Skandalszenen aus [...]. Sofort nach dem ersten Teile des Programmes, einem Orchesterstücke von Anton von Webern, lieferten sich die Beifallspender und Zischer einen minutenlangen Kampf, der sich freilich noch in Grenzen bewegte, welche von anderen Schönberg-Veranstaltungen her satt-sam bekannt sind. Nach dem zweiten Orchesterstücke ging ein Lachsturm durch den Saal, der von den Anhängern der nervenabspannenden und provokanten Musik mit donnerndem Applaus übertönt wurde. [...] die Stimmung im Saale [ließ] das Schlimmste befürchten [...]. Nach dem Op. 9 von Schönberg [...] mischten sich leider in das wütende Zischen und Klatschen auch die schrillen Töne von Hausschlüsseln und Pfeifchen und auf der zweiten Galerie kam es zur ersten Prügelei des Abends. [...] Die Musik überbietet alles bisher Gehörte und es ist nur der Gutmütigkeit der Wiener zuzuschreiben, dass sie sich bei ihrem Anhören mit herzlichem Lachen begnügen wollten. Dadurch aber, dass Schönberg inmitten des Liedes abklopfte und in das Publikum die Worte schrie, dass er jeden Ruhestörer mit Anwendung der öffentlichen Gewalt abführen lassen werde, kam es neuerlich zu aufregenden und wüsten Schimpfreien, Abohrfeigungen und Forderungen. Herr von Webern schrie auch von seiner Loge aus, dass man die ganze Bagage hinausschmeißen sollte und aus dem Publikum kam pünktlich die Antwort, dass man die Anhänger der miss-liebigen Richtung der Musik nach Steinhof [die Wiener Landesirrenanstalt, Anmerkung von Gervink] abschaffen müsste. Das Toben und Johlen im Saale hörte nun nicht mehr auf. Es war gar kein seltener Anblick, dass irgend ein Herr aus dem Publikum in atemloser Hast und mit affenartiger Behendigkeit über etliche Parkettreihen kletterte, um das Objekt seines Zornes zu ohrfeigen.“

¹⁰ „Seinem Schüler Josef Rufer gegenüber kündigt er an, er habe ‚eine Entdeckung gemacht, durch welche die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten hundert Jahre gesichert‘ sei.“ Ebd., S. 35.

später. Jeder, der von dieser Kompositionstechnik nicht überzeugt war, wurde aus dem Schönberg-Kreis ausgeschlossen. Beispielsweise kam es 1926 zum Zerwürfnis mit seinem Schüler Hanns Eisler, der im Jahr zuvor gegenüber Zemlinsky leise Zweifel an der Zwölftontechnik geäußert hatte.¹¹

Die Zwölftontechnik liefert laut Schönberg eine Art Ersatz für die funktionsgebundene Tonalität: „Der Sinn der Methode, mit zwölf Tönen zu komponieren, liegt in der Wiederherstellung der Wirkungen, für die früher die strukturellen Funktionen der Harmonie sorgten. Sie kann [aber] nicht alles ersetzen, was die Harmonie in der Musik seit Bach [...] bis in unsere Tage bewerkstelligt hat: Abgrenzung, Unterteilung, Zusammenhang, Verknüpfung, Assoziation, Vereinheitlichung, Gegenüberstellung, Gegensatz, Veränderung, Höhepunkt, Entspannung, Auflösung usw.“¹²

Den Ausgangspunkt des Komponierens mittels der Zwölftontechnik bildet die Reihe. Die Reihe ist ein frei zu wählendes melodisches Gebilde, das alle zwölf Töne der chromatischen Skala je einmal enthält. Diese Reihe bleibt in einer Komposition stets gleich. Sie entspricht einem musikalischen Gedanken, dem „Einfall“ und bildet die Grundlage der Komposition. Die Reihe erscheint in vier gleichberechtigten Gestalten: der Grundgestalt, der Umkehrung, dem Krebs (Rücklauf) und der Krebsumkehrung (Rücklauf der Umkehrung). Diese können jeweils auf die zwölf verschiedenen Stufen der Halbtonskala transponiert werden. Somit ergeben sich 48 für eine Komposition verfügbare Reihen. Nicht alle dieser Reihen müssen verwendet werden. Aus der Reihe werden Melodien, Themen, Harmonien und Akkorde abgeleitet.

Laut Schönberg besteht die Zwölftonmethode aus drei Komponenten¹³: „Die Konstruktion einer Grundreihe von zwölf Tönen geht auf die Absicht zurück, die Wiederholung jedes Tones so lange wie möglich hinauszuschieben. [...] Dagegen werden durch die regelmäßige Verwendung einer Reihe von zwölf Tönen alle anderen Töne auf die gleiche Weise betont, und dadurch wird der einzelne Ton des Privilegs der Vorherrschaft beraubt.“

„Die andere Funktion ist die vereinheitlichende Wirkung der Reihe. [...] Die Vereinheitlichung ist auch hier das Ergebnis der Beziehung zu einem gemeinsamen Faktor.“

„Der dritte Vorteil der Komposition mit einer Reihe von zwölf Tönen ist, dass das Auftreten von Dissonanzen geregelt wird. [...] Wenn in der Musik überhaupt andere als die erlaubten Dissonanzen zugelassen werden, scheint es, dass als Möglichkeit, ihnen allen einen Bezug zu geben, die Ordnung einer Grundreihe zu diesem Zweck das logischste und überschaubarste Verfahren ist.“

Auch die Zwölftonmusik stieß nicht auf ungeteilten Beifall des Publikums. Die Uraufführung der „Variationen für Orchester“ am 2. Dezember 1928 in Berlin verlief nicht ungestört. Allerdings kam es zu keinem handfesten Skandal wie bei früheren Uraufführungen atonaler Stücke in Wien. Erfolgreicher verlief am 6. November 1930 in Berlin die Uraufführung der „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“. Schönberg zeigte sich überrascht von diesem Erfolg, da er selbst kaum noch an eine Anerkennung seiner Musik durch das Publikum geglaubt hatte.

Seit den frühen 1930er-Jahren löste sich die Zweite Wiener Schule nach und nach auf, weil Schönberg 1933 emigrieren musste, Berg 1935 starb und Webern zunehmend vereinsamte und verstummte.

Mit 58 Jahren, am 24. Juli 1933, konvertierte Schönberg zum jüdischen Glauben zurück (nachdem er mit 23 Jahren, am 21. März 1898, vom Judentum zum Protestantismus übergetreten war) und komponierte im August und September 1938 das traditionelle jüdische „Kol Nidre“, das am 4. Oktober desselben Jahres in Los Angeles uraufgeführt wurde.

Die Zwölftonmusik Schönbergs erlangte nach dem Zweiten Weltkrieg ihre größte stilbildende Wirkung auf die Neue Musik und führte zur Entwicklung der seriellen Musik, die das Reihungsprinzip der Zwölftonmethode auch auf die Tondauer (metrische und rhythmische Folgen), Tonstärke (dynamische Bezeichnungen in Reihenordnung) und Klangfarbe (reihengeordnete Instrumentalfarbwerte bzw. Besetzungsfolgen) anwendet.

¹¹ Vgl. ebd., S. 38.

¹² Schönberg (1976), S. 380.

¹³ Ebd., S. 380f.

Im Januar 1946 wurde Schönberg zum Ehrenpräsidenten der „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik“ ernannt. Vom „National Institute of Arts and Letters“ in New York erhielt Schönberg im Mai 1947 einen Preis für hervorragende Leistungen, der mit 1000 Dollar dotiert war.

Im selben Jahr erschien Thomas Manns Musikerroman „Doktor Faustus“, dessen Hauptfigur ein verdecktes Porträt Arnold Schönbergs und der Neuen Musik darstellt. Da jener erdichtete Komponist seine avantgardistischen Werke unter dem Einfluss des Teufels schreibt und am Ende wahnsinnig wird, protestierte Schönberg öffentlich gegenüber Mann¹⁴, dem er überdies vorwarf, seine Ideen gestohlen und seine Musik nicht verstanden zu haben. Thomas Mann hatte die Hintergrundinformationen zur Neuen Musik vom Philosophen Theodor W. Adorno erhalten, den er in der Figur des Teufels porträtierte. Zur Zeit der Entstehung von Manns Roman wohnten übrigens alle drei Beteiligten sehr eng beieinander im kalifornischen Exil in Pacific Palisades bei Los Angeles. Unter den ausgewanderten deutschsprachigen Künstlern bestand zwar ein reger Kontakt, doch gab es auch viele persönliche Konflikte und ideologische Kämpfe zwischen ihnen. Schönberg hielt beispielsweise nicht viel von Adorno – weder musikalisch noch philosophisch.

Ebenfalls 1947 komponierte Schönberg das Musikstück „A Survivor from Warsaw“, op. 46, das am 4. November 1948 in Albuquerque (New Mexico) uraufgeführt wurde. „Das nur wenige Minuten dauernde, eindringliche Stück, in dem Schönberg den Nazi-Terror im Warschauer Ghetto schildert, hat einen triumphalen Erfolg [...]“¹⁵

Zu seinem 75. Geburtstag am 13. September 1949 erhielt Schönberg die Ehrenbürgerwürde der Stadt Wien. In den Jahren vor Schönbergs Tod am 13. Juli 1951 setzte sich die Neue Musik weltweit erfolgreich durch und entwickelte sich weiter. Die Schönbergsche Richtung der Neuen Musik wird auch im 21. Jahrhundert weiterhin gespielt, insbesondere Bergs Opern „Wozzek“ und „Lulu“, die häufig zur Aufführung kommen.

Neue Musik im 21. Jahrhundert

Die Neue Musik entfaltete nach dem Zweiten Weltkrieg eine weltweite Dynamik, die zu einer breiten Differenzierung der Verfahrensweisen führte. Während es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nur drei Richtungen der Neuen Musik gab (die expressionistische Schönbergs, die neoklassizistische Strawinskys und die folkloristische Béla Bartóks) entwickelte sich in den 1950er-Jahren die serielle Musik mit mathematisierenden Methoden des Komponierens und die konkrete Musik mit Hilfe neuer Instrumente wie etwa der Mundorgel und elektronischer Klangerzeugung (Synthesizer¹⁶). Dabei wich die verbindliche Fixierung der Notation einer bloßen Aufzählung einzelner Klang- und Geräuschelemente sowie Hinweisen auf die Art der Ausführung. Nicht nur die Kompositionen veränderten sich in Richtung offener Collagen, sondern auch die Aufführungspraxis erhielt neue Impulse durch die gleichzeitige Darbietung in verschiedenen Sälen, auf Straßen und Plätzen. Dabei nahm der Zuhörer eine aktive Rolle ein und wurde zum Mitgestalter, da er durch seine Wahl des Standorts und seine Bewegungen seinen Höreindruck mitbestimmte.

Ab den 1970er Jahren setzte ein Trend zur Individualisierung ein und die Komponisten der Neuen Musik lösten sich vom Serialismus.¹⁷ Durch die Einbeziehung anderer Musikrichtungen wie Jazz- und Rockmusik entwickelte sich beispielsweise in den USA die „minimal music“. Der Rückgriff auf traditionelle, auch wieder tonale Elemente führte zu

¹⁴ Oftmals in seinem musikalischen Wirken hatten ihm Zuhörer und Kritiker, die seine Theorie nicht verstanden, vorgeworfen, geistesgestört zu sein.

¹⁵ Gervink (2000), S. 52.

¹⁶ Ein Synthesizer ist ein Musikinstrument, welches auf elektronischem Wege per Klangsynthese Töne erzeugt. Er ist eines der zentralen Werkzeuge in der Produktion elektronischer Musik. Man unterscheidet analoge und digitale Synthesizer. Ebenso wie in vielen anderen Technikbereichen haben digitale Geräte die Analogtechnik fast vollständig abgelöst. Viele ältere Analoggeräte werden jedoch wegen ihrer charakteristischen Eigenschaften immer noch eingesetzt und haben teilweise Kultstatus unter Musikern erreicht. Der charakteristische Klang bestimmter verbreiteter Geräte und die kreative Nutzung von deren Eigenarten hat vielfach die Entwicklung ganzer Musikrichtungen beeinflusst, etwa bei Acid House, Techno und Drum and Bass.

¹⁷ Vgl. Lexikonartikel „Neue Musik“ in: Das neue Lexikon der Musik (1996), Band 3, S. 426.

einer neoromantischen Richtung der „neuen Einfachheit“, die auf mehr Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit der musikalischen Erfahrung abzielte.

In der Neuen Musik des 21. Jahrhunderts kann man von einem postmodernen Stilpluralismus sprechen. In György Ligetis Werken sind zum Beispiel musikalische Einflüsse aus verschiedenen Kulturen und Zeiten zu beobachten. Gänzlich eigenständige Positionen vertreten der Engländer Kaikhosru Shapurji Sorabji, der Este Arvo Pärt, der Mexikaner Conlon Nancarrow und der Amerikaner Harry Partch, dessen Musik ein eigenes mikrotonales Instrumentarium benötigt.

Die Bedeutung von Schönbergs Werk für Adornos Musikphilosophie

Adornos Verhältnis zur Schönberg-Schule

Theodor Wiesengrund-Adorno kam am 11. September 1903 als Sohn des wohlhabenden jüdischen Weinhändlers Oscar Wiesengrund und der ehemaligen kaiserlichen Hof-Opernsängerin Maria Wiesengrund, geborene Calvelli-Adorno delle Piane, in Frankfurt am Main zur Welt. Im amerikanischen Exil kürzte er seinen Familiennamen väterlicherseits zu einem W. ab und nannte sich seit den 1940er Jahren Theodor W. Adorno.

Theodor W. Adorno beschreibt als 30-Jähriger eine eindrucksvolle Familienszene, die für seinen musikalischen und musiktheoretischen Werdegang charakteristisch ist: „Jene Musik, die wir die klassische zu nennen gewohnt sind, habe ich als Kind kennengelernt durchs Vierhändigspielen. Da war wenig aus der symphonischen und kammermusikalischen Literatur, was nicht ins häusliche Leben eingezogen wäre [...]. Sie schienen mir gemacht, umgeblättert zu werden, und ich durfte sie umblättern, längst ehe ich die Noten kannte, nur der Erinnerung und dem Gehör folgend [...]. Vierhändigspielen legten mir die Genien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts als Geschenk an die Wiege im beginnenden zwanzigsten. Die vierhändige Musik: das war die, mit welcher sich noch umgehen und leben ließ, ehe der musikalische Zwang selber Einsamkeit und geheimes Handwerk befahl [...]“.¹⁸

Diese kindliche Idylle des freien Spielens mit Musik verbunden mit der Allmacht des Kindes, das für die Erwachsenen die Noten umblättert und damit offensichtlich ihr Handeln steuert, bleibt für Adorno zeitlebens ein wünschenswerter Idealzustand, den er immer wieder in seinen Musik- und Literaturinterpretationen durchscheinen ließ und durch die streng-argumentative Steuerung seiner Gesprächspartner in Wissenschaft und Kunst durchzusetzen versuchte.¹⁹

Mit 15 Jahren (1918) komponierte Adorno zwei Lieder zu Gedichten Theodor Storms „Die Nachtigall“ und „Schließe mir die Augen beide“, die er seiner von ihm bewunderten älteren Freundin Else Herzberger widmete.

Mit 16 Jahren, am 5. September 1920, schickte Adorno die von ihm komponierten „Sechs Studien für Streichquartett“ an Arnold Schönberg. In seinem Begleitbrief schrieb Adorno: „Hochverehrter Herr Schönberg, obwohl ich weiß, dass Ihre ganze Kraft dem Werke gehört und nicht irgendeinem, übersende ich Ihnen meine »Sechs Studien für Streichquartett« mit der Bitte um Beurteilung. [...] Als ich vor nunmehr zwei Jahren im hiesigen »Verein für Theater und Musikultur« Ihr fis-moll-Quartett op. 10 kennen lernte, spürte ich mit Schrecken beinahe und voll Ehrfurcht ein Ziel musikalischen Schöpferturns verwirklicht, das ich schon als Kind dunkel gefühlt, längst ehe ich nur Ihren Namen vernommen. Zu einer Zeit, da die große Mehrzahl der Musikalischen und Allzumusikalischen nicht fähig war, durch den Mantel einer freilich unerhört neuen Technik hindurch die gebietende Seele zu begreifen, wurde mir das Erlebnis Ihrer Musik zuteil und bestimmte meinen Gang. [...] Der Zyklus op. 21 bedeutet für mich – trotz Mahler – die größte Tat neuer Musik.“²⁰

¹⁸ Adorno (1933), S. 303.

¹⁹ Dieses lebenslang wirksame Leitbild Adornos beinhaltet Friedrich Schillers Erkenntnis aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), die das bürgerlich-revolutionäre Ideal von Humanität und Freiheit konkretisiert, dass der Mensch nur da ganz Mensch ist, wo er spielt bzw. nur dann, wenn er spielt, z. B. Musik.

²⁰ Theodor W. Adorno Archiv (2003), S. 64.

Schönbergs Urteil sei ihm in musikalischer Hinsicht notwendig, führte der jugendliche Adorno aus. „Einmal: um der Wahrhaftigkeit mir selbst gegenüber willen, die mich zwingt, für die Autochtonie meines Gestaltens ein höheres Kriterium anzurufen als mein eigenes Unterscheidungsvermögen, das von Eitelkeit verfälscht sein kann. Dies höhere Kriterium finde ich einzig in Ihnen verkörpert, ohne dessen Wirkung meine Entwicklung illusorisch wäre. – Sodann: weil Sie allein Freiheit und Distanz der neuen Formung gegenüber gewonnen haben, um aus der (scheinbaren) technischen Komplizität atonaler Gebilde die Irrationalität der Seele lösen zu können.“²¹

Auf eine Antwort Schönbergs wartete Adorno vergebens. Erst fünf Jahre später, als er bereits als promovierter Doktor der Philosophie mit 21 Jahren nach Wien zog (vom 5. März bis 25. August 1925, also genau zu der Zeit, in der Schönberg seinen Schülern die Zwölftontechnik vermittelte), um beim Schönberg-Schüler Alban Berg Komposition zu studieren, traf er sein Vorbild. Über die Begegnung schrieb er seinem Freund Siegfried Kracauer am 14. März 1925:

„Berg nahm mich mit [...]. Schönberg entsann sich bei der Nennung meines Namens sofort, dass ich ihm einmal etwas geschickt (kleine Quartettstücke); und sprach dann mit mir, wie etwa Napoleon mit einem jungen Adjutanten sprechen mag, der von einem entlegenen Kriegsschauplatz kommt [...].“²²

Adorno hatte sich durch die (Nicht-)Reaktion des „Meisters“, wie er Schönberg ehrfurchtsvoll nannte, nicht entmutigen lassen. Bereits dem 19-Jährigen war es vergönnt, dass Ende April 1923 sein erstes Streichquartett zusammen mit Liedern Ludwig Rottenbergs, des Leiters der Frankfurter Oper, öffentlich in Frankfurt aufgeführt wurde.

Adornos Bewunderung für Schönbergs Werke stieß bei diesem jedoch auf eine große Reserve, weil ihm das Rechterhabende und zugleich Rebellische an Adornos Verhalten missfiel. Diese Spannungen zeigten sich auch darin, dass Adorno seine „Philosophie der neuen Musik“ vor Schönberg geheim zu halten versuchte, obwohl beide im Exil Nachbarn waren.²³

Adornos Musikphilosophie

In seiner „Philosophie der Neuen Musik“ von 1949 entwickelte Adorno einen historisch bewussten Begriff des musikalischen Materials, der die Musik nicht als etwas Naturgegebenes, Zeitlos-Ewiges ansieht, sondern als historisch zeitbedingt, die aber dennoch eine Eigengesetzlichkeit aufweist. Die Musik ist von der Gesellschaft gemacht, gleichzeitig Teil dieser Gesellschaft und nimmt Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft.²⁴

Deshalb gibt es laut Adorno eine „objektiv“ richtige Musik, die dem zeitgemäßen Stand des musikalischen Materials entspricht. Dieser korrespondiert mit dem Stand der gesellschaftlichen Entwicklung.²⁵ Adorno vertrat die These, dass allein eine solche zeitgemäße, „authentische“ Musik das Bewusstsein für ein „richtiges“, das heißt selbstbestimmtes und gesellschaftlich bewusstes Leben bewahren kann. Ein Modell dafür lieferte die Neue Musik, insbesondere die der Wiener Moderne, die eine Überwindung der traditionellen Tonalität anstrebte, um sich zeitgemäßere Ausdrucksformen erarbeiten zu können. Ein gesellschaftskritisches Potenzial sprach Adorno insbesondere der Zwölftonmusik Arnold Schönbergs zu. Dabei verstand er die Zwölftontechnik mit dem „Gefüge ihrer Stangen, Schrauben und Gewin-

²¹ Ebd., S. 66.

²² Ebd., S. 67.

²³ Vgl. Theodor W. Adorno Archiv (2003), S. 67.

²⁴ Vgl. Adorno (1949), S. 38: „Die Annahme einer geschichtlichen Tendenz der musikalischen Mittel widerspricht der herkömmlichen Auffassung vom Material der Musik. (...) Alle seine spezifischen Züge sind Male des geschichtlichen Prozesses.“

²⁵ „Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, rühren vielmehr davon her, dass das »Material« selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Desselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozess und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts mehr voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft [...].“, ebd., S. 39f.

de“²⁶ jedoch nicht als eine Kompositionstechnik, sondern als eine Art Werkzeugkasten, so wie etwa die Farbanordnung auf der Palette nicht über die Maltechnik entscheidet²⁷.

Der Zwölftontechnik gestand er die Möglichkeit zu, in die Entwicklung des musikalischen Materials konstruktiv eingreifen zu können und damit das Bewusstsein für die Möglichkeiten von Veränderungen der Gesellschaft wach zu halten. Dissonanzen galten Adorno als Hinweise auf gesellschaftliche Widersprüche und damit auf Gesellschaftskritik.²⁸

Gleichzeitig hielt in den Augen Adornos die Rationalität der Zwölftontechnik der rational durchorganisierten Gesellschaft einen kritischen Spiegel vor.²⁹ Er sah in der Zwölftonrationalität das gleiche „falsche“ Grundprinzip einer Vertauschung von Mittel und Zweck verwirklicht wie in der Gesellschaft. So wie in der Zwölftonmusik „die Konstellation der Mittel unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird“³⁰, so herrscht in allen Lebensbereichen das Tauschprinzip der Geldwirtschaft, dem es nur nebenbei um den Nutzen der Dinge für das Glück der Menschen geht. Dadurch erhält die Zwölftonmusik für Adorno die Rolle eines Belegs seiner These vom Umschlag der Rationalität in Aberglauben und Irrationalität: „Das Zahlenspiel der Zwölftontechnik und der Zwang, den es ausübt, mahnen an die Astrologie, und es ist keine bloße Schrulle, dass viele ihrer Adepten dieser verfielen. Die Zwölftonrationalität nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System [...] dem Aberglauben sich an.“³¹

Die Zwölftontechnik galt Adorno als eine Form der Organisation des musikalischen Materials, ohne dass man darin einen Sinn erkennen kann. Deshalb kam für ihn die Zwölftontechnik keinesfalls als Tonalitätsersatz infrage.³² Auch die kontrapunktische Führung der einzelnen Stimmen vermag keine sinnvolle Harmonik wieder herzustellen, weil die voneinander unabhängigen Stimmen nicht absichtsvoll, sondern lediglich zufällig aufeinander bezogen sind. Zu einer absichtsvollen Disposition von Zusammenklängen ist die Zwölftonmusik jedoch nicht fähig, weil sie nicht auf Zusammenklänge konzipiert ist. Durch die absolute Totalität des Kontrapunkts mangelt es an wahrnehmbaren Kontrasten. „Es gibt in der Zwölftontechnik nichts mehr, was vom Gewebe der Stimmen differierte, weder vorgegebenen Cantus firmus noch harmonisches Eigengewicht.“³³ Daraus folgt die Unfähigkeit zwölftöniger Materialorganisation zur Entwicklung musikalischer Formen, da Wiederholungen verboten sind. Deshalb sieht Adorno ihr Gelingen grundsätzlich infrage gestellt, obwohl er ihr eine gesellschaftskritische Erkenntnisfunktion zugesteht: „Die Unangemessenheit aller Wiederholung an die Struktur der Zwölftonmusik, wie sie sich in der Intimität der imitatorischen Details bemerkbar macht, definiert die zentrale Schwierigkeit der Zwölftonform [...]. Der Wunsch, die große Form gleichsam über die Kritik der ästhetischen Totalität durch den Expressionismus hinweg zu rekonstruieren, ist so fragwürdig wie die »Integration« einer Gesellschaft, in der der ökonomische Grund der Entfremdung unverändert fortbestehen bleibt, während den Antagonismen durch Unterdrückung das Recht entzogen wird, zu erscheinen. Etwas davon ist in der integralen Zwölftontechnik gelegen. Nur dass in ihr – wie vielleicht in allen Phänomenen der Kultur, die im Zeitalter der totalen Planung des Unterbaus ganz neuen Ernst gewinnen, indem sie jene Planung dementieren – die Antagonismen nicht ebenso bündig sich verscheuchen lassen wie in einer Gesellschaft, die von der neuen Kunst nicht bloß abgebil-

²⁶ Ebd., S. 70.

²⁷ Ebd., S. 63.

²⁸ Vgl. ebd. 93 sowie Adorno (1956), S. 148: „Um jede dieser Dissonanzen liegt ein Schauer. Sie werden als etwas Ungeheuerliches gefühlt und sind vom Autor nur mit Furcht und Zittern eingeführt.“

²⁹ Die „Philosophie der neuen Musik“ nimmt inhaltlich Bezug auf die „Dialektik der Aufklärung“, die sich die gesellschaftskritische Frage stellt, warum die Menschheit trotz der Aufklärung wieder in Barbarei zurückfällt. Die Antwort von Max Horkheimer und Adorno lautet, dass Rationalität unvermeidlich mit Herrschaft verbunden ist. Adorno schreibt in der Vorrede zu seiner Musikphilosophie: „Das Buch möchte als ein ausgeführter Exkurs zur »Dialektik der Aufklärung« aufgenommen werden.“ Ebd., S. 11. Die „Dialektik der Aufklärung“, also die herrschaftsausübende Nebenwirkung von Rationalität, bildet das Gravitationszentrum von Adornos Philosophie, um das alle seine Gedanken kreisen.

³⁰ Ebd., S. 67.

³¹ AaO.

³² Vgl. ebd., S. 91: „In keinem Betracht ist sie Tonalitätsersatz.“

³³ Ebd., S. 92.

det, sondern zugleich »erkannt« und damit kritisiert wird. Die Rekonstruktion der großen Form durch die Zwölftontechnik ist nicht bloß fragwürdig als Ideal. Fragwürdig ist ihr eigenes Gelingen.“³⁴

Die laut Adorno objektiv notwendige konstruktive Aufklärung und technische Rationalisierung der Musik schlägt aus ebenso objektiven Gründen über den Kopf des Komponisten hinweg in ihr Gegenteil um, in ein Finsteres und Irrationales. Diese philosophiehistorischen Vorbehalte Adornos gegenüber der Zwölftontechnik brachten ihm Schönbergs Vorwurf der Ignoranz ein. Gleichwohl erkannte Adorno die geschichtliche Bedeutung von Schönbergs Musik an. Weder für ihn noch für Schönberg gab es ein Zurück zur traditionellen Tonalität und Harmonik.

Was Adorno an der von ihm so genannten Zwölftonrationalität als „notwendig falsches Bewusstsein“ (so eine charakteristische Formulierung Adornos) kritisiert, ist, dass ihre Rationalität der Herrschaft dient und alle inneren Regungen unter die Kontrolle des Komponisten bringen will.³⁵ Dadurch macht sich der Komponist selbst überflüssig und verliert seine natürliche Freiheit. Die Zwölftontechnik kann zum Selbstzweck und zur technischen Bastellei werden. Dadurch schlägt der eigentliche Zweck der Technik, den Zwang der Tradition und der Herrschaft zu brechen, in ihr Gegenteil um und wird selbst zum Zwang, der den Komponisten beherrscht. Die strenge Befolgung der Regeln der Zwölftontechnik hatte, wie Adorno feststellte, in die Erstarrung geführt. Rationalität wird irrational, Aufklärung zum Mythos, Vernunft zu einer „zweiten“, verinnerlichten „gesellschaftlichen Natur“, der man ebenso wenig entrinnen kann, wie der „ersten“, biologischen.³⁶ Die Instrumente des Fortschritts geraten zu von Menschen gemachten Instrumenten der Herrschaft über Menschen. Die Dialektik der Aufklärung (sprich: der Rationalität) wirkt sich in der Musik in einer Sterilität aus, die einzig durch die Souveränität Schönbergs oder – in Thomas Manns poetisch-bildhafter Übertreibung – durch die Genialität des Teufels (also Adornos) überwunden werden kann.

Diese Zwölftonrationalität stellt somit ein Dokument des Entwicklungsstands der Menschheit dar. Diese Verhärtung der künstlerischen Form lässt sich aber gleichzeitig als Kritik an diesem harten Leben interpretieren. Somit erkennt die Neue Musik das Leiden der Menschen, stellt es dar und negiert es zugleich. Die Neue Musik ähnelt deshalb dem Verhalten von Geisteskranken, weil sie an der Gesellschaft irre wurde.³⁷ Die Neue Musik stellt somit eine Art Nachahmung der verrückten Gesellschaft dar, sowie im selben Atemzug eine Art Versprechen auf Glück, zumindest ein Versprechen auf das Glück der Erkenntnis: „All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen.“³⁸

Um aussagekräftig bleiben und eine gesellschaftliche Wirkung entfalten zu können, muss die Musik immer wieder neu sein. Alles andere – sowohl der Rückgriff auf vormoderne Stile als auch die Verwendung ehemals funktionierender Schemata – würde zum Stillstand der Kunst führen und immer wieder Gleiches hervorbringen, wie Max Horkheimer und Adorno in der „Dialektik der Aufklärung“ an Beispielen der zunehmenden Kommerzialisierung von Musik, Literatur

³⁴ Ebd., S. 93.

³⁵ „Nachdem die Utopie, die der französischen Revolution die Hoffnung verlieh, mächtig zugleich und ohnmächtig in die deutsche Musik und Philosophie eingegangen war, hat die etablierte bürgerliche Ordnung Vernunft vollends funktionalisiert. Sie ist zur zwecklosen Zweckmäßigkeit geworden, die eben deshalb sich in alle Zwecke spannen lässt. Sie ist der Plan an sich betrachtet.“ Horkheimer/Adorno (1947), S. 112.

³⁶ Vgl. Adorno 1949, 68: „Die Zwölftonstimmigkeit, die jeglichen in der musikalischen Sache an sich seienden Sinnes gleich wie einer Illusion sich entschlägt, behandelt Musik nach dem Schema von Schicksal. [...] Es entfaltet sich zwangsläufig Zug um Zug; zwangsläufig, weil ihm jeder Schritt von der alten Übermacht der Natur vorgeschrieben wird. Schicksal ist Herrschaft auf ihre reine Abstraktion gebracht [...]. Musik, welche der historischen Dialektik verfiel, hat daran teil. Die Zwölftontechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt die Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen.“

³⁷ Vgl. Adorno (1956), S. 143: „Als Musik zum ersten Male an alledem gründlich irre ward, wurde sie zur Neuen. Der Schock, den diese Musik in ihren heroischen Zeiten, etwa bei der Wiener Uraufführung der Altenberg-Lieder von Alban Berg oder der Pariser des »Sacre du Printemps« von Strawinsky dem Publikum versetzte, ist nicht bloß, wie die gutartige Apologie es möchte, dem Ungewohnten und Befremdenden als solchem zuzuschreiben, sondern einem Aufstörenden und selber Verstörten.“

³⁸ Adorno (1949), S. 126.

und Film darstellen: „Bei allem Fortschritt der Darstellungstechnik, der Regeln und Spezialitäten, bei allem zappelnden Betrieb bleibt das Brot, mit dem Kulturindustrie die Menschen speist, der Stein der Stereotypie“³⁹.

Adorno spricht von der „Freiheit der Aktion“, die die Musik zurückgewinnen müsse: „Gerade dafür aber wird durch die Zwölftontechnik geschult, nicht sowohl durch das, was sie ablaufen lässt, als durch das, was sie verbietet. Das didaktische Recht der Zwölftontechnik, ihre gewalttätige Strenge als Instrument der Freiheit, tritt wahrhaft an jener anderen zeitgenössischen Musik hervor, die solche Strenge ignoriert. Die Zwölftontechnik ist polemisch nicht weniger als didaktisch.“⁴⁰

Adornos Polemik gegen Strawinskys „Primitivismus“ als Modell für Regression

Adorno fordert Gesellschaftskritik in der Musik. Adornos Kritik an der Musik Strawinskys, lässt am deutlichsten erkennen, worum es ihm in der neuen Musik eigentlich geht. Neben der ausufernden kompositionstechnischen Kritik an Strawinsky, dreht sich Adornos Begutachtung um zwei zentrale Themen, die er in der Musik Strawinskys erkannt haben will: Zum einen die Subjektbehandlung in der Musik, damit einhergehend die Opferrolle, die Kollektivierung und die Ausrottung des Individuums, damit einhergehend die Verstärkung von autoritären Tendenzen und zum anderen die Herabwürdigung der Musik zur Industrieware. Die Musik wird zur Ware, weil Strawinsky sich an die bestehenden Marktkriterien anpasst und seine Musik somit reine Gebrauchsmusik sei. Adorno wirft ihm vor, dass er nichts selbst erschaffen hätte, sondern sich nur der Musiksprache anderer Komponisten bediene und alte Musik im neuen Gewand verkaufe. Dieser Reaktionismus ist Teil des Vermarktungsmechanismus der kommerziellen Musik.

Zunächst möchte ich die generellen Maßstäbe der Musikphilosophie Adornos darstellen, um dann auf die genannten Hauptaspekte der Kritik an Strawinsky einzugehen.

Für Adorno ist nur die Musik authentisch, die dem Entwicklungsprozess der Gesellschaft oppositionell gegenübersteht, indem sie Missstände dieser aufdeckt und kritisch hervorhebt. Musik muss Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen sein, um überhaupt als Kunstobjekt zu gelten. Dies ist nicht als Funktion der Musik anzusehen, was Adornos Prinzip der funktionslosen Kunst widersprechen würde. Die Gesellschaftskritik der Kunst ist als eine Art „Funktion zweiten Grades“ anzusehen. Diese gesellschaftliche Entwicklung zielt auf einen konfliktfreien und friedlichen Zustand aller Menschen. Würde dieser Zustand erreicht, gäbe es keinen Grund zur Kritik, und damit keine, für Adorno, authentische Musik mehr. An diesem Ziel angelangt kommt seine Argumentation an einen Punkt, der in sich widersprüchlich ist. Adorno beschreibt keine konkrete Zielsetzung der Musik, oder der Kunst, sondern nur die Zielsetzung der gesellschaftlichen Entwicklung und diese versteht sich von selbst als fiktional.

Merkmale der nicht-authentischen Musik sind, dass diese Musik keine Kritik an der Gesellschaft hervorbringt, dass sie sich unter die Marktkriterien der populären Musik unterordnet und dass sie die von der Kunsttheorie aufgestellten Regeln und Gesetzmäßigkeiten anwendet. Nach Adorno kann Musik und auch Kunst im Allgemeinen nur authentisch sein, wenn sie der Kunsttheorie einen Schritt voraus ist. Sobald ein Stilmittel, eine Gattung, oder ein musikalisches Sujet von den Kunst-, bzw. Musikwissenschaftlern erkannt, analysiert und benannt ist, kann es für die kompositorische Praxis nicht mehr von Bedeutung sein, da es durch seine wissenschaftliche Erfassung, durch nicht Musikschaffende, sondern Kunstbeschreibende und -erforschende, zu etwas in die Gesellschaft Involviertem verkommen ist. Der Künstler/ Komponist ist also ständig zur Erfindung von Neuem gezwungen. Orientiert sich Musik an den bestehenden Marktkriterien, so missachtet sie dieses Gebot der authentischen Musik und degradiert sich damit selbst zur Ware⁹. So wird Musikgenuss zum Fetisch, da die Musik nur noch eine Ware und kein Kunstobjekt mehr darstellt. Musik, die der Kunsttheorie nachkomponiert ist und weder Kritik, noch Loslösung von den gesellschaftlichen Normen vorweisen kann, ist für Adorno keine Kunst mehr. Die Kunstwissenschaft und die Kommerzialisierung der Kunst durch die Industriegesellschaft sind eine Entität, die der Kunst feindlich gegenüber stehen. Diese vereinnahmen die Kunst. Durch die Erschließung der Musik wird sie industriell verwertbar, woraus eine kommerzielle Vermarktung folgt, welche nur Erfolg

³⁹ Horkheimer/Adorno (1947), S. 177.

⁴⁰ Ebd., S. 111f.

versprechen kann, wenn sie, wie Adorno sagt, alle Musik „gleichmacht“. Für Adorno folgt daraus der Schluss, dass Kunst um als Solche zu gelten, für den Kulturmarkt unbrauchbar sein muss. Kunst muss funktionslos sein, darf also keinerlei übergeordnetem Zweck dienen. Selbst Musik mit politischen Intentionen ist für Adorno keine authentische Musik mehr. Sogar Jazz gehöre zur höchst verabscheuenswerteren Musik, da er zu kommerziell, also zu angepasst an die Industrie sei. Kunst dürfe nur ihrer selbst willen hergestellt werden und keinesfalls irgendeiner Verwertung dienen, da in diesem Fall keine Opposition der Kunst gegenüber der Gesellschaft mehr gegeben wäre und sie sich den vorherrschenden Maßstäben anpassen und unterwerfen würde.

Auf polemische Art zeichnet Adorno im zweiten Teil der Philosophie der Neuen Musik, „Strawinsky und die Restauration“ ein Bild von Rückständigkeit und Opportunismus, die er Strawinsky vorwirft. Strawinskys Musik steht für Adorno im krassen Gegensatz zur Moderne. Er wirft ihm sogar vor, kein „dem Werk innewohnendes Material“ (PhdNM, Seite 20) zu besitzen, also alles zu kopieren. Auch wenn Strawinskys Musik nicht so eine revolutionäre Wende gebracht hat, wie die Musik Arnold Schönbergs und der gesamten Zweiten Wiener Schule, ist sie doch nicht das, was schon fünfzig, oder auch nur zehn Jahre vorher komponiert wurde. Strawinsky geht ganz neue Wege der Ausdruckssteigerung durch Polytonalität und Polyrhythmik. Der Gestus seiner Musik, speziell in den Ballettmusiken, ist sehr innovativ und eröffnet dem neuen Abstrakten Ballett ganz andere Möglichkeiten. Schon allein aus diesem Grund, der Verwendbarkeit der Musik als „Begleitmusik“ zum Tanz/ Ballett, muss Adorno Werke wie Petruschka und Le Sacre du Printemps ablehnen – es ist für ihn bloße Gebrauchsmusik.

Die Musik wurde für das Ballett geschrieben und besitzt damit eine feste Funktion, der sie sich unterordnet. Die Musik ist verwertbar und in die Gesellschaft integriert. Musikalisch kritisiert Adorno hieran, dass Strawinsky in seiner Musik zu häufig die Melodie, oder die Hauptstimme ausspart, da der Fokus nicht auf einer ausgereiften Melodie, oder einer Solostimme liegt, sondern alle Aufmerksamkeit auf den Tanz gerichtet sein soll. Sowohl das Augenmerk des Publikums, als auch das des Komponisten liegt allein auf dem Bild, dem die Musik dient. „Die Musik ist dem Bild unterworfen“. Da Strawinskys Musik jeglicher temporären Entwicklung, wie Übergängen, Steigerungen, oder Spannungsaufbau, entsagt, nähert sich diese der bildenden Kunst an und wird zum „Parasit[en] der Malerei“.

Auch wenn in Le Sacre du Printemps, nach Strawinskys Aussage, nur ein einziges Volksliedzitat enthalten ist (PhdNM, Seite 23), hört man doch deutlich die Bezüge zur russischen Folklore durch die ekstatischen Ausschweifungen hindurch. Selbst dieser Rückgriff ist für Adorno Grund zur Kritik. Er stellt diese Anleihen als primitiv und einfallslos dar, vergleicht sie mit den einfachen Tonfolgen des Impressionismus und nennt sie „altertümliche tonale Einschläge“. Dem Zuhörer etwas vorzusetzen, was er schon kennen, oder schon oft gehört haben könnte, was bei Volksmusik anzunehmen der Fall ist, ist für Adorno weit entfernt von Kunst.

Doch nicht nur die russische Volksmusik ist in Strawinskys Musik eingearbeitet, sein Werk ist durchzogen von alter Musik. Die Musik sei tonal einzuordnen, also diatonisch, und nicht einer übergeordneten Skala entnommen, wie es die Dodekaphonie vorschreibt, welche für Adorno das Maß der Dinge in der Komposition Neuer Musik darstellt. Die Diatonik und noch schlimmer die Pentatonik sind, nach Adorno, Merkmale der kommerziellen Musik, deren niederste Ausprägung der Schlager darstellt. Strawinskys Kompositionsweise ist veraltet, ohne dabei kritisch zu sein, oder zu parodieren. Adorno meint, dass der Komponist nicht einmal versucht, etwas Nachgeahmtes zu hinterfragen oder zu verspotten, sondern es bloß übernimmt. Strawinsky schreibe „Musik über Musik“. Polemisch wirft Adorno Strawinsky „Nekrophilie“ vor. Er würde nur alte Musik betrachten und dieses Ergebnis könne keinen mehr schockieren. Doch allein die Geschehnisse um die Uraufführung des Le Sacre du Printemps sprechen eindeutig dagegen. Die Menschen waren so schockiert von Musik und Tanz, dass es zu verbalen und handgreiflichen Auseinandersetzungen kam.

Auch wenn der Rückgriff auf das harmonische Gerüst der präatonalen Musik die Musiksprache für Adorno mildern mag, ist die Behauptung, dass Strawinsky nur auf Musik zurückgreift, die es bereits gab, nicht haltbar. Strawinsky hat einen stark ausgeprägten und deutlich von anderen Komponisten zu unterscheidenden Stil. Seine Art zu komponieren mag nicht neu, aber in jedem Falle einzigartig sein.

Die Musik Strawinskys sei nicht darauf aus, aktuelle Zustände der Gesellschaft aufzudecken, zu hinterfragen und dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten, sondern, die Musik verführe den Zuhörer und verstärke nur die Tendenzen der modernen Industriegesellschaft, so Adorno. Kollektivierung, das Annehmen der Opferrolle und Selbstausslöschung des Subjekts, sind die Schlagwörter in Adornos Kritik gegen Strawinsky. Er erklärt dies am Beispiel der Ballettmusik zu *Le Sacre du Printemps*. Um die Kritik verständlich zu machen, sei die Handlung kurz skizziert: „Alte Männer sitzen im Kreis und schauen dem Totentanz eines Mädchens zu, das geopfert werden soll, um den Gott des Frühlings günstig zu stimmen.“ so lautete die Vision Strawinskys zu seinem Werk. Das zentrale Thema des Werkes ist das heidnische Ritual. Der erste Teil des *Sacre* ist geprägt von Ritualen, wie Der mystische Reigen junger Mädchen, oder Spiel der rivalisierenden Stämme und Ähnlichem. Im zweiten Teil, welcher die Überschrift *Das Opfer* trägt, wird schließlich eines der jungen Mädchen ausgewählt und auf die Prozession vorbereitet. Nach der Verehrung des Opfers, folgt der eigentliche Opfertanz. Nach einer rituellen Einleitung beginnt der ekstatische Tanz, der in den Tod des jungen Mädchens und ihre Aufopferung gipfelt.

Es kommt zum Zerfall des Individuums, das sich ohne Gegenwehr dem Stamm, als Symbol für die gesamte Gesellschaft, opfert. Während Adorno bei Schönbergs Musik immer wieder die Erstarkung des mächtigen Einzelwesens betont, zerfällt bei Strawinsky alles Individuelle. Das Opfer ergibt sich taub in sein Schicksal und tanzt sich selbst zu Tode. Keine Gegenwehr, oder Reflexion kommt zustande. Nur die Trauer bleibt als einzige Gegeninstanz zur Opferhandlung bestehen. Das Kollektiv des Stammes ergibt sich in sein Schicksal und das, des jungen Mädchens.

Dieses „Opfer ohne Tragik“ findet sich sowohl im *Sacre*, als auch in *Petruschka*. Es ist ein Opfer gegen die Menschlichkeit und verherrlicht die Macht des Kollektivs. Die Masse hat die Macht, das Individuum auszulöschen. Für Adorno kommt hier deutlich das Prinzip der Selektion zum Vorschein (PhdNM, Seite 34). Doch die Ausrottung des Subjekts geschieht nicht nur durch das übermächtige Kollektiv, sondern auch in entgegengesetzter Richtung: Das Individuum identifiziert sich mit dem Stamm und opfert sich für die Masse auf. Es herrscht eine allgegenwärtige Gleichgültigkeit gegenüber dem Individualisierten. Eine Gleichgültigkeit, die Adorno mit dem krankhaften Desinteresse von Schizophrenie-Erkrankten, der Hebephrenie, vergleicht (PhdNM, Seite 35). Generell zieht Adorno mehrfach Vergleiche zum psychisch Krankhaften, wie er es bereits in seiner Gesellschaftstheorie getan hat.

Während das Opfer sich zu Tode tanzt, sitzen die Weisen des Stammes dabei und schauen, ohne einzugreifen zu. Dieses bloße Zuschauen interpretiert Adorno als sadomasochistisch (PhdNM, Seite 37). Für ihn steckt in dieser passiven Haltung des Stammes ein lustvolles Empfinden, der Genuss der Zerstörung. Diese schändliche Handlung wird ungemildert vor Augen geführt, ohne dass es den Zuschauer stören könnte. Durch die Darstellung eines Stammes, einer Gesellschaftsform, die längst überholt und archaisch wirkt, kann sich der Betrachter ruhig zurücklehnen, ohne sich dabei mit einer handelnden Figur identifizieren zu müssen. Adorno nennt dies die „Negerplastik“, die dem Zeuge dieser Vergehen die Möglichkeit gibt, sich vor dem Gefürchteten zu schützen und nicht jenem zu verfallen, was da, scheinbar weit entfernt, auf der Bühne passiert. Der Zuschauer erhebt sich über das Dargebotene und fühlt sich überlegen. Er kann das, was er sieht, als etwas weit Entferntes, oder aber für etwas Nicht-reales erklären. Diese „Flucht in ein Phantasma“ stelle den Beginn der Unterdrückung dar, da sich das Publikum nicht mehr kritisch zum Stück verhalte, sondern sich durch das Dargebotene in eine Art Halbschlaf versetzen lasse und sich ergebe. Durch diese Flucht aus dem Alltag, soll dessen Schrecken und Rationalität durch einen Traum vergessen gemacht werden. Diese Ergebnisheit sei jedoch nur Ausdruck der Zeit, in der das Stück geschrieben wurde, aber keine hinterfragende und aufrüttelnde Kritik an dieser. Strawinsky ist so gesehen Vollstrecker und Katalysator für die gesellschaftlichen Tendenzen seiner Zeit und nicht der Antagonist, der er für die Gesellschaft, nach Adorno, sein sollte.

Die archaischen tonalen Rückgriffe verstärken dabei noch diese Wirkung. Strawinsky hält dem Publikum etwas Altbekanntes und Bewährtes vor. Nach Adorno geht das sogar so weit, dass sich die Musik „mit der vernichtenden Instanz identifiziert“. Einen besonderen Einfluss auf die hypnotisierende Rolle der Musik, spielt für Adorno die „Wiederholung des Immergleichen“. Dabei behauptet Adorno, dass Strawinskys Musik zu großen Teilen aus nur wenigen Elementen bestünde, welche immer wieder wiederholt werden, ohne auch nur eine Variation zu erfahren. Diese Wiederholungen

werden willkürlich nebeneinandergesetzt, ohne Sinnzusammenhang. So, wie Schizophrenie-Erkrankte, die in ihrer Motorik eingeschränkt sind und nur noch einen sehr beschränkten Kanon an Bewegungen ausführen können, diesen immer wiederholen müssen, besteht Strawinskys Komposition nur noch aus Wiederholungszwang. Die Folge ist, dass sich der Betrachter leicht einhören und dem Geschehen sofort folgen kann und da er nichts Neues zu erwarten hat, auch nicht mehr kritisch mit der Musik umzugehen braucht, sondern sich in die Handlung ergeben kann. Dadurch, dass die Musik leicht zu verfolgen ist, wird sie, für Adorno auch langweilig.

Die Musik im *Sacre* entfernt sich, nach Adorno, vom Subjektiven und bereitet dem Publikum das zweifelhafte Vergnügen der Übermacht. Auch hierfür bedient sich Adorno dem Vokabular der Psychologie. Schizophren nennt er die „Entfremdung der Musik vom Subjektiven“.

Adorno wirft Strawinsky nicht nur vor, un kreativ im Schaffensprozess zu sein und seine Musik nur aus den Erkenntnissen alter Musik zu schöpfen, sondern spricht dieser sogar den Rang ab Kunst zu sein. Nach Adornos Kunstverständnis, ist Strawinskys Musik zu angepasst an die Gesellschaft. Seine Musik fördert den Prozess der Kollektivierung und zerstört dabei alle individuellen Formen. Der Zuschauer wird von der archaischen Musik in den Bann gezogen und lässt so, als sadomasochistischer Betrachter, die Opferhandlung, ohne dabei etwas zu empfinden, an sich vorüberziehen. Durch diese unkritische Haltung Strawinskys gegenüber der Gesellschaft, steht seine Musik im Gegensatz zur modernen Musik.

Für Adorno steht Strawinsky eher dem Schlager, und ähnlichen kommerziellen Musikformen nahe. Seine Musik sei nur Untermalung für das Ballett und damit nicht funktionslos. Es ist in Adornos Augen nur Gebrauchsmusik. Die Musiksprache ist von Strawinsky so einfach gehalten, dass der Zuschauer sich dieser schnell fügen kann. Ständige Wiederholungen und die Verwendung altertümlicher Wendungen, nehmen den Hörer ein und sorgen dafür, dass er sich der Wirkung nicht mehr entziehen kann. Ihm wird die Ergebenheit gegenüber dem Kollektiv und die Opferrolle aufgeprägt. Die Musik soll einzig dazu dienen, dem Betrachter Fügsamkeit und Gehorsam gegenüber den Autoritäten aufzuktroyieren.

Adornos Kritik ist stark polemisch und polarisierend. Selbst Schönberg meinte dazu, dass man das nicht so hätte schreiben müssen. Doch genau wie Strawinskys Musik, ist auch Adornos Kritik nicht mehr als ein Produkt seiner Zeit. Adorno war stark beeinflusst durch die Marktentwicklung, die er in den USA beobachtete. Die Kriterien, die er zur Bewertung für Musik ansetzt sind keinesfalls objektiv und wissenschaftlich allgemein gültig. Die vielen Wertungen, die er vornimmt, stehen seinem eigenen Anspruch der objektiven wissenschaftlichen Arbeit konträr gegenüber.

Adornos Meinung zur Bedeutung von Kunst für die Gesellschaft

Zentral für die Musikphilosophie Adornos ist das Theorem vom unilinearen Fortschritt des musikalischen Materials, der sich in der „Verbrauchtheit und dem Neuwerden von Klängen, Techniken und Formen“ manifestiere. Die Vorgeformtheit des musikalischen Materials verleihe ihm einen Eigensinn und stelle Anforderungen an die kompositorische Arbeit, die gleichwohl die Spontaneität des Subjekts verlange. Die Forderungen, die das Material an den Komponisten stelle, rühren daher, „dass das ‚Material‘ selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze“ (Philosophie der Neuen Musik, Seite 39). Der Materialbegriff sei gleichsam die „Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“. Als „Objektivierung künstlerischer, geistiger Arbeit“ berge es – vermittelt durch das in der Gesellschaft seiner Zeit verankerte Bewusstsein des Künstlers – „Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft“.

Für Adorno bilden Kunstwerke eine gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, indem sie dessen (teilweise unbewusste) Wünsche artikulieren und den Anspruch der Menschen auf ein menschenwürdiges gesellschaftliches Leben hochhalten: „Die Grundsichten 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) „Kunst ist die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft, nicht unmittel-

bar 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)

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.“ (ÄT 56) Die Zeit für eine gesellschaftliche Revolution sieht Adorno noch nicht gekommen und 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 für Adorno 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 seien „die ihrer selbst unbewusste Geschichtsschreibung ihrer Epoche“ (ÄT 272), wobei ihnen „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 – so Adornos Auffassung.

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.

Adornos Idiosynkrasie gegenüber populärer Musik

Beim Lesen von Adornos Musikessays und ganz besonders bei seinen Abhandlungen zum Jazz⁴¹ von 1936 und zur Popular Music⁴² von 1941 hatte ich das Gefühl, dass er eigentlich alles ganz treffend beschrieben hat, doch dass die aus diesen Beschreibungen abgeleiteten Bewertungen nicht stimmen. In der Tat sind die Standardisierung und die mangelnde Komplexität das entscheidende Kriterium, das Popmusik von anderer Musik unterscheidet. Verräumlichung durch Wiederholung wurde, viel mehr, als Adorno ahnen konnte, zur Signatur der Popmusik-Entwicklung der letzten 50 Jahre und – auf der anderen Seite der Musikskala – die zentrale Methode minimalistischer Musik. Die von Adorno kritisierte Fetischisierung bestimmter Fragmente eines doch nur als Ganzes richtig verstandenen Werks zu Lieblingsstellen, zu sogenannten Melodien, hat sich ebenfalls in einer ungeahnten Drastik verschärft zur Fetischisierung noch viel kleinerer Klangelemente, nämlich von Sounddetails.

Das ist von Adorno nicht nur sehr früh richtig beschrieben worden, sondern es ist auch tatsächlich das Wesentliche am Unterschied von neuerer populärer Musik, also Popmusik, zu anderen Formen von Musik. Adorno hat also gerade aus der heuristischen Lage seiner individuellen Abgrenzungsnotwendigkeit seinen Blick auf die wesentlichen Merkmale fokussieren können und sich nicht wie so viele andere, gerade auch Musiksoziologen, mit den Nebensachen der Vermarktung, der Entfremdung und der Korruption aufgehalten, die ihm natürlich ebenfalls bekannt waren.

Allerdings ist der Grund für diesen Scharfsinn nicht vor allem in der Genauigkeit des misstrauischen Blicks zu finden, sondern eher in gewissen Parallelen zwischen Adornos eigenen Absichten und denen der Popmusik bzw. derjenigen, die Popmusik nutzen, denn nichts kennzeichnet die Nutzung von Popmusik so stark wie die Asymmetrie zwischen der Sicherheit der individuellen emphatischen Verbindung und der Unsicherheit ihrer öffentlichen Berechtigung, ihrer Realität, ihrer Objektivität, ihrer Wahrheit. Popmusikfans wissen immer ganz genau, dass sie eine starke Verbindung zu ihrem Gegenstand haben, aber dessen öffentliche Organisation ist immer prekär. Die anderen sind die falschen Fans oder ich bin falsch für die anderen oder meine Leidenschaft ist peinlich. Coolnessregeln und komplizierte Verabredungen über Zusammengehörigkeiten und richtige Interpretationen sind das Ergebnis einer zutiefst unklaren Beziehung zwischen individuellem und öffentlichem Gebrauch meiner Musik, der immer zwischen individueller Enttäuschung bei der öffentlichen Begegnung mit meiner intim favorisierten Musik und der totalen Euphorie über nie gekannte Gemeinschaftserlebnisse schwankt.

Auch Adorno hatte nämlich mit dem Auseinanderbrechen einer Sphäre zu tun, in der es noch eine Musik und einen Umgang gab oder gegeben zu haben schien, in der die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft auch für das Verhältnis von privater Emphase und öffentlichem Gebrauch, zwischen Musikerlebnis und Musikleben sorgten. Die von Adorno sowohl musiksoziologisch wie musikimmanent beschriebenen Verfallsphänomene scheinen alle von einem mehr oder weniger unsichtbaren Fluchtpunkt aus geschrieben zu sein, an dem ein solches Verhältnis noch heil war. Er war allerdings auch schlau genug, diese unbeschädigte Zeit immer dann weiter nach hinten zu verlegen und nie offen zu verklären, wenn es konkret wurde. Natürlich war die bürgerliche Gesellschaft niemals heil, dennoch schien sie danach zu verlangen, ihre Geschichte als die eines Verfalls, eines Absturzes aus hoher Höhe zu schreiben.

Adorno wollte trotz der Verfallsperspektive nicht die Denkbare der Musik, das ganz Andere zu sein oder es zumindest aufscheinen zu lassen, aufgeben. Gleichzeitig konnte das immer weniger vom real existierenden Musikleben aus gedacht werden, das in einen Spießerauftrieb einerseits und das avantgardistische Nerd-o-Rama Darmstadt andererseits zerfiel. Andere Milieus, die so was wie ein gelungenes Soziales auf musikalischer Basis behaupteten, brachten ihn auf – wie am berühmtesten die Welt des Jazz, mit der er am berühmtesten in einem Aufsatz abrechnete, den er unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler veröffentlichte.

Auch diese und andere Aggression lesen sich – so genau sie auch formuliert und argumentiert sein mögen – eher wie die eines parteiischen Anhängers und Verteidigers einer anderen Musik, nicht wie die eines Analytikers der Jazzsituation aus freien Stücken. Adorno wurde durch Jazz aufgebracht, weil sich hier eine soziale Alternative jenseits des

⁴¹ Theodor W. Adornos Kritik am Jazz kulminiert in folgenden Aussagen: Der Jazz ist Ware im strikten Sinn, der Jazz transportiert Pseudo-Individualität, der Jazz bestimmt sich durch Schlüpfrigkeiten, der Jazz etabliert Totalitarismus.

⁴² Theodor W. Adorno, On Popular Music: „The whole structure of popular music is standardized“.

bürgerlichen Musiklebens auftrat. Und er wusste, dass Gegenargumente nicht nur aus der Immanenz der ungeliebten Jazzmusik gewonnen werden konnten. Er musste stärkere Geschütze auffahren. Jazz musste da getroffen werden, wo er sich als Alternative zu einer untergegangenen Welt aus Musik, als Versöhnung von Sinnlichkeit und Intellekt anbot, zwischen den Beinen: Der Jazzmusiker, besser der Typus, den er vertrat, wurde als Impotenter enttarnt, schlimmer: als mit seiner Impotenz einverständener Sozialcharakter, der sich die eigene Unterwerfung als Freiheit inszeniert. Der gestattete kleine Ausbruch (Break, improvisierter Chorus) führt immer wieder freiwillig zurück unter das Joch eines standardisierten Themas. Der gestattete Ausbruch, die als freiwillig erlebte Unterwerfung – diese Motive kehren prominent wieder im „Kulturindustrie“-Kapitel der „Dialektik der Aufklärung“. Die an der Abwehr des Jazz gewonnene Wahrheit erweist sich als zentraler Zug des ganzen Zusammenhangs der Kulturindustrie.

Es ist oft darüber gestritten worden, welchen Jazz (natürlich den falschen, weich gespülten von Paul Whiteman) Adorno wann gehört hat und ob seine verschiedenen Texte gegen den Jazz anders ausgefallen wären, wenn er besseren kennen gelernt hätte. In den 1950er- und 1960er-Jahren waren natürlich die deutschen Anhänger kritischer Theorie oft Jazzfans, und Mitstreiter der Kritischen Theorie wie Herbert Marcuse begeisterten sich, in den USA lebend, während der 1960er für den ganzen Komplex aus afroamerikanischer und jugendkultureller Musik als Soundtrack der Befreiung. Man hört auch von Generationen begeisterter junger kritischer Theoretiker, die immer neue Jazz-Entwicklungen und schließlich sogar Hendrix-Platten in der Absicht, den Chef, nämlich Adorno, umzustimmen, vergeblich in die Sprechstunde geschleppt haben sollen.

Aber ich denke, dass der reale musikalische Referent der Jazztheorie nicht der Punkt ist: Adorno hatte ein ganz anderes Ideal einer Musik als utopisches Potenzial. Anders als der Pop-Fan, der seine Ergriffenheit und das daraus abgeleitete ganz Andere in letzter Instanz mit der kontingenten Tatsache begründen musste, dass man nun mal Fan ist (in der Kindheit, Jugend, Sowieso-Krise plötzlich und unerwartet von genau dieser und genau keiner anderen Musik ergriffen wurde), wollte Adorno noch mit einer Objektivität musikalischen Gehalts argumentieren: Es steckt alles in der Komposition, und deren Blödheit lässt sich argumentativ zeigen – und damit, dass meine Gefühle für eine andere unblöde Musik im Recht sind, und zwar, in letzter Instanz, als Gefühle argumentativ im Recht (was natürlich so nie ausgesprochen wurde).

Deswegen ahnte er aber auch so genau, dass man den neuen populären Musiken nur beikommt, wenn man sie bei dem (natürlich seinerzeit völlig unausgesprochen) Anspruch packt, der sie in Konkurrenz zu seinem eigenen Modell setzt. Und das war nicht einfach nur ihr musikalischer Gehalt. Deswegen tappte er nicht in die nahe liegende Falle, der Popmusik einfach nur unterkomplexe Kompositionen vorzuhalten, sondern bemühte sich gleich, die Sozialcharaktere fertig zu machen. Anders als die meisten Freunde und Feinde der Popmusik ahnt Adorno schon sehr früh, dass Popmusik ein ganz anderes System ist als ernste Musik. Seine Defizite als Musik konnten nicht allein das Problem sein, obwohl sie berücksichtigt und in die Argumentation integriert sein mussten, denn es galt ja auch ein Denken zu verteidigen, das musikalischen Gehalt als Kategorie stark machte.

Er hätte auch Recht mit seinen Bewertungen, nicht nur seinen Beschreibungen haben können, wenn er nicht einen fundamentalen Unterschied stets übersehen musste, der beim Jazz schon einsetzt und bei Popmusik endgültig wird. Jazz und Popmusik sind nie ausdrucks-künstlerisch zu verstehen gewesen. Adorno rennt offene Türen ein, wenn er das verdinglichte und fetischistische Verhältnis ihrer Akteure zu ihrem Material geißelt, denn genau das ist ja der Witz an Jazz und Pop: Jazz ist eine Musik, die entstand, weil eine Kultur von aus der herrschenden Kultur Ausgeschlossenen sich der längst fertigen Ausdrucksmittel der Unterdrückerkultur bemächtigte und dieses Material von Anfang an als verdinglicht und in hohem Maße abstrakt verstand. Jazz beginnt am Fremdheitspol und arbeitet sich an diesem fremden Material im Laufe eines Jahrhunderts langsam musikalisch ab, zum Ausdruckspol hin und wieder zurück.

Zu einer Ausdruckskultur allerdings, die aber auf der mehrfachen Fremdheit eines Materials gründet, das nicht nur zu einem großen Teil das Ausdrucksinventar der anderen, wenn auch nicht immer antagonistisch gegenüberstehenden, so doch fremden Kultur ist, sondern außerdem auch sogleich industrialisiert und standardisiert erscheint. Diese Stan-

dardisierung des Europäischen hat aber auch immer etwas von einer doppelten Negation in der Perspektive der Afro-amerikaner des frühen 20. Jahrhunderts.

Popmusik hingegen besteht nur noch aus gegebenen und vorgefundenen Zeichen. Sie beginnt erst nach dem Ende der Verfallsgeschichte, die Adorno erzählt. In ihr gibt es keine primäre Ausdruckskultur mehr, keine Subjektwerdung durch Anwendung einer verstandenen und überwundenen Sprache, sondern ein zunächst vollständig der kulturindustriellen Produktion ausgeliefertes Gebrauchen gefundener, fertiger und oft schon vernutzter Zeichen, die die Betreffenden aber als lebensrettend empfinden („My life was saved by Rock 'n' Roll“): elektrisch verstärkte, technische Geräusche, von Tanz und Bildern untermalte und so vergrößerte Mini-Pointen, Fetisch-Sounds, Mode-Artikel. Im Gegensatz zum Jazz werden nicht einfach die vorgefundenen Melodien und Instrumente der anderen anders gespielt, also andere Töne selbst körperlich hervorgebracht, sondern die Aneignung geschieht durch elektrische Verstärkung, soziale und private Umcodierungen und einen fortgesetzten anderen Gebrauch inmitten der diesen Gebrauch zunächst begünstigenden hochgradig sekundären Welt.

Später in Sub- und Gegenkulturen entsteht dann so was wie eine neue Sprache, eine der Sprache Bricolage und des fortgesetzten Umbaus, die mittlerweile längst eine eigene vermittelte Ausdrucksform hervorgebracht, ihre technische Form (digital sampling) gefunden hat und vielleicht auch ein bisschen müde geworden ist. Ihre Phänomene lassen sich prima beschreiben und eintragen in Adornos brillante Verfallsgeschichte, aber bewerten lassen sie sich von dieser aus nicht, denn sie haben am Nullpunkt des Ausdrucks begonnenen, eine ganz andere Sprache zu entwickeln, die sich zur Tradition europäischer Musik verhält wie ein Cargo-Kult zu einer von Gott persönlich diktierten Gesetzestafel oder wie Fotografie zu Malerei.

Übrigens: Was Adorno 1941 unter „Popular Music“ verstand, hat nichts mit Popmusik zu tun, da diese erst später entstand und da deren Wurzeln im „Rhythm´n´Blues“ liegen, der Musik der schwarzen Bevölkerung in den USA, die dem späteren Rock´n´Roll und damit dem ersten popmusikalischen Phänomen den Weg bereitete. Waren zu jener Zeit noch die Genres in „schwarze“ und „weiße“ Musik unterteilt und klar voneinander getrennt, änderte sich dies Mitte der 1950er-Jahre, als Rhythm´n´Blues-Bands wie „The Crows“ oder „The Orioles“ die „weißen“ Charts stürmten. Als dann noch weiße Musiker wie Bill Haley und Elvis Presley schwarzen Rhythm´n´Blues sangen, den sie mit weißer Country-Musik kombinierten und damit den Rock´n´Roll erfanden, war der Skandal perfekt. Musik wurde das Ventil der rebellierenden Jugend und die Popmusik im eigentlichen Sinne war geboren, die ihren Ausdruck zunächst im Rock´n´Roll fand und zu einer internationalen Jugendbewegung wurde.

Die Auslöser dieser musikalischen Rebellion lagen im wachsenden politischen Bewusstsein der Jugendlichen sowie in gesellschaftlichen Veränderungen, die sich ab Mitte der 1950er-Jahre auch in der Musik widerspiegelten. Mit der oft konservativ-bürgerlichen Weltanschauung ihrer Eltern konnte die Jugend nichts mehr anfangen, und sie suchte nach neuen Idealen, die ihrem Lebensgefühl und Weltbild entsprachen. Abgrenzung, Protest und Provokation manifestierten sich sowohl in den Songtexten, die die Sorgen und Wünsche der Teenager zum Ausdruck brachten, als auch in den für jene Zeit unsittlichen Outfits und skandalösen Bühnenshows. Jukebox, Langspielplatte und Radio sorgten für nahezu unbegrenzte Verbreitung und trugen zur Kommerzialisierung der Popmusik bei, deren Protagonisten zu Ikonen und Helden einer ganzen Generation aufstiegen.

So stand die Ausbildung einer neuen jugendlichen Subkultur mit der Entstehung der Popmusik in direktem Zusammenhang. Anfang der 1960er-Jahre wurde Europa Schauplatz eines weiteren Meilensteins in der Geschichte der Popmusik, den die Beatles durch ihre eingängige und melodische Unterhaltungsmusik setzten. Weitere Bands und die Hippie-Ära führten diese Entwicklung fort, die Ende der 1960er-Jahre sowohl ihren Höhepunkt erreichte als auch ihren Abschluss fand. Die Popmusik begann sich zu wandeln, und verschiedene Stilrichtungen spalteten sich von ihr ab. Der Rock emanzipierte sich in den 1970er-Jahren endgültig von der Popmusik und bildete wie der Funk oder die Disco-Musik ein eigenes Genre. Nach dieser Abspaltung befreite sie die Popmusik auch von ihrem politischen sowie rebellischen Image, und der sogenannte weiche Mainstream-Pop fand Einzug in die Musikwelt, den Bands wie beispielsweise „Abba“ perfekt verkörperten.

In den 1980er-Jahren kamen weitere Genres wie der New Wave, Hip Hop, Elektro oder hierzulande die Neue Deutsche Welle hinzu, denen Grunge, Techno und R'n'B in den 1990ern folgten. Auch wenn diese eigenen Stilrichtungen eine ganze Jugendkultur prägten, wollten sie alle nicht mit dem Begriff „Popmusik“ in Verbindung gebracht werden. Die Entwicklung der Popmusik von ihren rebellischen Wurzeln im Rock 'n' Roll bis zum weichgespülten Mainstream-Pop verdeutlicht die enorme Wandelbarkeit dieser Musikform. Auch wenn sich keine allgemeingültige Definition für den Terminus formulieren lässt, so könnte die Popmusik als ein gesellschaftliches Phänomen bezeichnet werden, das in der Musik einer Jugendkultur zum Ausdruck kommt, sich in jeder Generation neu erfindet und von der breiten Masse gefeiert wird.

Adornos These zur möglichen Überwindung von Entfremdung durch Musik

In seinem frühen Aufsatz von 1932 – Zur gesellschaftlichen Lage der Musik – befindet Adorno, dass alle Musik das Zeichen der Entfremdung trage und als Ware fungiere.⁴³ Über ihre Authentizität entscheide, ob sie sich Marktbedin-

⁴³ In seiner unvollendeten „Ästhetischen Theorie“ schreibt Adorno 1969 zum Verhältnis von Entfremdung und Kunst: „Modern 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. (...) Unter den Gefahren neuer Kunst ist die ärgste die des Gefahrlosen. Je mehr Kunst das Vorgegebene aus sich ausschied, desto gründlicher ist sie auf das zurückgeworfen, was gleichsam ohne Anleihe bei dem ihm Entrückten und fremd Gewordenen auskommt, auf den Punkt der reinen Subjektivität: die je eigene und damit abstrakte. Die Bewegung dorthin ist vom extremen Flügel der Expressionisten, bis zu Dada hin, stürmisch antezipiert worden. Den Untergang des Expressionismus indessen verschuldete nicht nur der Mangel an gesellschaftlicher Resonanz: auf jenem Punkt ließ nicht sich beharren, die Schrumpfung des Zugänglichen, die Totalität der Refus, terminiert in einem ganz Armen, dem Schrei, oder in der hilflos ohnmächtigen Geste, buchstäblich jenem Da-Da. Es wurde wie dem Konformismus so sich selbst zum Spaß, weil es die Unmöglichkeit der künstlerischen Objektivierung einbekennt, die doch von jeder künstlerischen Äußerung postuliert wird, ob sie es will oder nicht; freilich, was bleibt schon übrig als zu schreien. Folgerecht haben die Dadaisten versucht, dies Postulat zu beseitigen; das Programm ihrer surrealistischen Nachfolger sagte der Kunst ab, ohne sie doch abschütteln zu können. Ihre Wahrheit war das Bessere keine Kunst als eine falsche, aber es rächte sich an ihnen der Schein der absolut fürsichseienden Subjektivität, die objektiv vermittelt ist, ohne dass sie ästhetisch die Position des Fürsichseins zu überschreiten vermöchte. Die Fremdheit des Entfremdeten drückt sie nur im Rekurs auf sich selbst aus. Mimesis bindet Kunst an die einzel menschliche Erfahrung, und sie ist allein noch die des Fürsichseienden. Dass nicht auf dem Punkt sich beharren lässt, hat keineswegs nur den Grund, dass dort das Kunstwerk jene Andersheit einbüßt, an der das ästhetische Subjekt einzig sich objektiviert. (...) Tatsächlich hat Kunst durch die Spiritualisierung, die ihr während der letzten zweihundert Jahre widerfuhr und durch die sie mündig ward, nicht, wie das verdinglichte Bewusstsein es möchte, der Natur sich entfremdet, sondern der eigenen Gestalt nach dem Naturschönen sich angenähert. Eine Theorie der Kunst, welche deren Tendenz zur Subjektivierung in einfache Identität setzt mit der Entwicklung der Wissenschaft gemäß subjektiver Vernunft, versäumte zugunsten von Plausibilität den Gehalt der künstlerischen Bewegung. Kunst möchte mit menschlichen Mitteln das Sprechen des nicht Menschlichen realisieren. Der reine Ausdruck der Kunstwerke befreit vom dinghaft Störenden, auch dem sogenannten Naturstoff, konvergiert mit Natur, so wie in den authentischsten Gebilden Anton Webers der reine Ton, auf den sie sich kraft subjektiver Sensibilität reduzieren, umschlägt in den Naturlaut; den einer beredten Natur freilich, ihre Sprache, nicht ins Abbild eines Stücks von ihr. Die subjektive Durchbildung der Kunst als einer nichtbegrifflichen Sprache ist im Stande von Rationalität die einzige Figur, in der etwas wie Sprache der Schöpfung widerscheint, mit der Paradoxie der Verstelltheit des Widerscheinenden. Kunst versucht, einen Ausdruck nachzuahmen, der nicht eingelegte menschliche Intention wäre. Diese ist lediglich ihr Vehikel. Je vollkommener das Kunstwerk, desto mehr fallen die Intentionen von ihr ab. Natur mittelbar, der Wahrheitsgehalt von Kunst, bildet unmittelbar ihr Gegenteil. Ist die Sprache der Natur stumm, so trachtet Kunst, das Stumme zum Sprechen zu bringen, dem Misslingen exponiert durch den unaufhebbaren Widerspruch zwischen dieser Idee, die verzweifelte Anstrengung gebietet, und der, welcher die Anstrengung gilt, der eines schlechthin Unwillentlichen. (...) So sehr Kunst von der universalen Entfremdung gezeichnet und gesteigert ward, darin ist sie am wenigsten entfremdet, dass alles an ihr durch den Geist hindurchging, vermenschlicht ist ohne Gewalt. Sie oszilliert zwischen der Ideologie und dem, was Hegel dem einheimischen Reich des Geistes bescheinigt, der Wahrheit des Gewisseins seiner selbst. Mag immer der Geist in ihr weiter Herrschaft ausüben, in seiner Objektivierung befreit er sich von seinen herrschaftlichen Zwecken. Indem die ästhetischen Gebilde ein Kontinuum schaffen, das ganz Geist ist, werden sie zum Schein des blockierten An sich, in dessen Realität die Intentionen des Subjekts sich erfüllen und erlöschen würden. Kunst berichtigt die begriffliche Erkenntnis, weil sie, abgespalten, vollbringt, was jene von der unbildlichen Subjekt-Objekt-Relation vergebens erwartet: dass durch subjektive Leistung ein Objektives sich enthüllt. Jene Leistung vertagt sie nicht ins Unendliche. Sie verlangt sie ihrer eigenen Endlichkeit ab, um den Preis ihrer Scheinhaftigkeit. Durch Vergeistigung, radikale Naturbeherrschung, die ihrer selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die des Anderen. Was am Kunstwerk gegen das Subjekt als Beständiges, als rudimentärer Fetisch fremd sich instauriert, steht ein fürs nicht Entfremdete; was aber in der Welt sich verhält, als überlebte es als unidentische Natur, wird zum Material von Naturbeherrschung und zum Vehikel gesellschaftlicher Herrschaft, erst recht entfremdet. Der Ausdruck, mit dem Natur am tiefsten in die Kunst einsickert, ist zugleich schlechthin deren nicht Buchstäbliches, Memento dessen, was der Ausdruck nicht selbst ist und was doch anders als durch sein Wie nicht sich konkretisierte.“

gungen widersetze oder unterwerfe. Ihre gesellschaftliche Funktion erfülle sie, wenn „sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung“ bringe (GS 18: 731). Unter den Formen der Neuen Musik billigt er Authentizität vornehmlich der atonalen Musik der Schönberg-Schule zu. Nach Aussage des Komponisten und Musikwissenschaftlers Dieter Schnebel hatte er „große Schwierigkeiten mit Musik, die anders strukturiert war als die der Wiener Schule“. So galten ihm Strawinski als „technisch reaktionär“ (GS 12: 57) und Paul Hindemith als dessen neoklassizistisches Pendant.

Zentral für die Musikphilosophie Adornos ist das Theorem vom unilinearen Fortschritt des musikalischen Materials, der sich in der „Verbrauchtheit und dem Neuwerden von Klängen, Techniken und Formen“ manifestiere. Die Vorgeformtheit des musikalischen Materials verleihe ihm einen Eigensinn und stelle Anforderungen an die kompositorische Arbeit, die gleichwohl die Spontaneität des Subjekts verlange. Die Forderungen, die das Material an den Komponisten stelle, rühren daher, „dass das ‚Material‘ selbst sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewusstsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbstvergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze“ (GS 12: 39). Der Materialbegriff sei gleichsam die „Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft“. Als „Objektivierung künstlerischer, geistiger Arbeit“ berge es – vermittelt durch das in der Gesellschaft seiner Zeit verankerte Bewusstsein des Künstlers – „Spuren der jeweils herrschenden Gesellschaft“.

Als ein Schüler der Schönberg-Schule sieht Adorno im Übergang von der Tonalität zur Atonalität der Zwölftontechnik einen qualitativen Fortschritt, analog zum Bruch von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion in der Malerei (GS 12: 15). Der Musikwissenschaftler Carl Dahlhaus beurteilt Adornos Stellung zum Zwölftonsystem wie folgt: Einerseits hielt er es „für die notwendige Konsequenz aus der fortschreitenden Verdichtung der thematischen Arbeit von Beethoven über Brahms bis zu Schönberg, andererseits sah er in ihr einen Systemzwang, der die Musik gleichsam aushöhlte. Das blieb bei ihm als offene Dialektik stehen.“ In seinem Kranichsteiner Vortrag von 1961 „Vers une musique informelle“ betrachtet Adorno die Zwölftontechnik als notwendiges Durchgangsstadium „zur Überwindung der Tonalität und hin zu einer befreiten, nachtonalen Musik“ – einer musique informelle. Zu ihrer Charakterisierung verwendet Adorno starke Bilder: Sie sei „in allen Dimensionen [...] ein Bild der Freiheit“ und „ein wenig wie Kants ewiger Frieden“ (GS 16: 540).

Wie steht es mit der Wahrheit als Wesen der Musik schlechthin, d.h. auch wenn sie keine kritische, sondern eher eine verstellende oder zudeckende Wahrheit ist? Hier lohnt sich ein Blick auf eine frühere Studie Adornos aus dem Jahr 1932 „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik“ sowie auf seine „Schlageranalysen“ aus dem Jahr 1929.

In diesem kurzen Aufsatz werden einerseits drei Schlager aus den Jahren 1915, 1925 und 1928 analysiert und nicht so sehr wegen der Banalität der musikalischen Form kritisiert, als vielmehr wegen der Banalität der Texte, die das gestimmte Lebensgefühl der Menschen in den jeweiligen Jahren vor dem Hintergrund des noch nicht abgerissenen Fadens zur Vorkriegswelt, der allmählichen Erholung von der Inflation bzw. eines gewissermaßen stabilisierten Europas widerspiegeln. Völlig unkritisch und kitschig wie generell die leichte Gebrauchsmusik zu allen Zeiten affirmativ-versöhnend-tröstend ist. Trotzdem bringt solche Musik gerade dadurch die Stimmung einer Zeit, und sei sie eine banale, zum Erklingen, was Adorno nicht ausdrücklich zur Kenntnis nimmt. Die Stimmung dieser banalen Schlager passt genau zur Sprache der Songs, die ihren begleitenden Sinn klar zum Ausdruck bringt. Für eine solche kritische Analyse aber braucht es weder die Folie einer avancierten Kompositionstechnik noch eine kritische dialektisch-materialistische Theorie der kapitalistischen Gesellschaft, sondern lediglich eine kritische Haltung gegenüber dem das Bestehende affirmierenden Kitsch, mit dem sich die meisten zufriedengeben, auch wenn sie sich als kritisch Denkende verstehen.

Bei jener längeren Studie geht es andererseits nicht um das Verhältnis von Philosophie zur Musik, sondern um das Verhältnis der kritischen Gesellschaftstheorie zur Musik, was naheliegt, da für Adorno Philosophie mehr oder weniger mit kritischer Gesellschaftstheorie identisch ist. Diese Identität erscheint bereits in der Verwendung des Begriffs des "Formgesetzes" in dem früheren Aufsatz: „Ihr [der Musik] frommt es nicht, in ratlosem Entsetzen auf die Gesellschaft

hinzustarren: sie erfüllt ihre gesellschaftliche Funktion genauer, wenn sie in ihrem eigenen Material und nach ihren eigenen Formgesetzen die gesellschaftlichen Probleme zur Darstellung bringt, welche sie bis in die innersten Zellen ihrer Technik in sich enthält. Die Aufgabe der Musik als Kunst tritt damit in gewisse Analogie zu der der gesellschaftlichen Theorie.“ (GLM:731)

Mit anderen Worten: der Musik bleibe allein "der kritische Weg [...] noch offen" (VPM:176), und zwar durch ihre eigenen innermusikalischen "Formgesetze". Wie in dem späteren Aufsatz von 1953 geht es um "Musik, die heute ihr Lebensrecht bewähren will", (GLM:732) was ihr nur gelingen kann, wenn sie in "ihrem Material [...] die Probleme rein ausform[t], die das Material — selber [...] gesellschaftlich-geschichtlich produziert — ihr stellt; die Lösungen, die sie dabei findet, stehen Theorien gleich". (ebd.) Von daher müsse sie — wie die kritische Gesellschaftstheorie auch — dann den schwierigen Weg über die Praxis in die gesellschaftliche Wirklichkeit finden, um eine "Veränderung der Gesellschaft" (GLM: 731) vermittelt einer nicht bloß "geistesgeschichtlichen", sondern vermittelt ihrer "historisch-materialistischen" (ebd.) Methode hervorzubringen. Kritische Gesellschaftstheorie und kritische Musik haben beide als "deren objektive Intention die Überwindung der Klassenherrschaft [...], dessen Abschaffung in der Gesellschaft das unverrückbare Ziel des proletarischen Klassenkampfes ist ". (GLM: 732, 751) Dass diese Musik "unverständlich" (GLM: 731) sei, liege daran, dass "das empirische Bewusstsein der gegenwärtigen Gesellschaft [...] bis zur neurotischen Dummheit von der Klassenherrschaft zu deren Erhaltung gefördert wird, [... kann aber nicht] als positives Maß einer nicht mehr entfremdeten, sondern dem freien Menschen zugehörigen Musik gelten. Wie die Theorie über dies gegenwärtige Bewusstsein der Massen hinausgreift, muss auch die Musik darüber hinausgreifen". (ebd.) Eine kritische Musik solle aber nicht so tun, als könnte sie eine (bloß scheinbare) Unmittelbarkeit herstellen, die den totalen verdinglichten Warencharakter der Musik und die damit einhergehende Trennung von ihrer Produktion und Konsumtion in der durch die Wertverdinglichung entfremdeten Gesellschaft überwinden würde.

Vielmehr erfülle "die fortgeschrittenste kompositorische Produktion der Gegenwart [...] ihre dialektische Erkenntnisfunktion am genauesten" (GLM:733), indem sie den "ungemein heftige[n] Widerstand" (ebd.) erfährt, der darauf hindeutet, "dass die dialektische Funktion dieser Musik in der Praxis, ob auch bloß negativ, als 'Destruktion', bereits fühlbar wird". (ebd.) Hiermit wird Adornos Verständnis der historisch-materialistischen Dialektik als ein Spiel und ein Kampf zwischen Kräften in der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit deutlich. Insofern liegt der Gedanke einer durchgehenden "Negativen Dialektik" gegen das Bestehende nah — auch in der Nachkriegszeit, wo er nicht mehr von einer Überwindung der Klassengesellschaft spricht.

Solch kritische Musik dürfe nicht mit der sogenannten ernstesten Musik verwechselt werden, denn deren Kultivierung stelle zum größten Teil eine bloß nostalgische Reminiszenz an historisch überholte Musik dar, oder, wie ich es sagen würde: Sie ist nichts anderes als das unter dem faden Schein des Zeitlosen Noch-mal-zum-Erklingen-bringen der Stimmungen gewesener Zeiten, die als Wiederholung aus der zeitlichen Ferne tröstende Zuflucht von einer als allzu hart und verworren empfundenen Wirklichkeit der Gegenwart bietet. Deshalb auch Adornos heftiger Widerstand gegen den Neoklassizismus in der Musik seiner Zeit.

Leistet nur die avancierteste Musik Widerstand gegen die bestehende Klassengesellschaft? Leistet nur eine kritische Musik solchen Widerstand, die sich der Warenform versagt? Wie steht es mit einer Protestmusik in herkömmlicher musikalischer Form, die ihren Widerstand gegen das Bestehende gerade in dieser eingängigen musikalischen Form, aber mit wohldurchdachten kritischen Texten zum Ausdruck bringt? Zählt nur Widerstand gegen die bestehende Gesellschaftsform und nicht etwa der Widerstand gegen eine Geisteshaltung, eine — verstellend ideologische — geschichtliche Denkweise, auf der eine solche Gesellschaftsform beruht? Denn — gegen Marxens elfte Feuerbachthese — man kann eine Gesellschaft nur verändern, wenn der Geist etwas zu dieser Veränderung im Sinn hat.

Gibt es eine wünschenswerte Form der Gesellschaftung, die geschichtlich die Vergesellschaftung durch das Medium des verdinglichten Werts überwinden könnte, ohne die Welt in erneute geschichtliche Desaster zu stürzen? Denn jedes Vergesellschaftungsmedium ist auch notwendigerweise ein Machtmedium, sei es des verdinglichten Werts, sei es der Politik oder welcher Art der gesellschaftlichen Macht auch immer. Oder gibt es geschichtliche Möglichkeiten

eines menschenfreundlicheren statt eines entfremdeten Umgangs mit dem verdinglichten Wert selbst als Vergesellschaftungsmedium? Geschichtliche Möglichkeiten, die auf eine Überwindung des blinden Wertfetischismus zugunsten einer aufgeklärten Transparenz des verdinglichten Werts setzen, ohne den verdinglichten Wert als Vergesellschaftungsmedium, das auch ein Medium der individuellen Freiheit ist, abschaffen zu müssen? Welchen Beitrag könnte eine kritische Musik, die nicht unbedingt die avancierteste Kompositionstechnik voraussetzt, zu einem solchen geschichtlichen Kampf leisten? Und stellt Schönbergs Kompositionstechnik die ultimative Kompositionstechnik dar?

Gibt es eine wünschenswerte Form der Gesellschaftung, die geschichtlich die Vergesellschaftung durch das Medium des verdinglichten Werts überwinden könnte, ohne die Welt in erneute geschichtliche Desaster zu stürzen? Denn jedes Vergesellschaftungsmedium ist auch notwendigerweise ein Machtmedium, sei es des verdinglichten Werts, sei es der Politik oder welcher Art der gesellschaftlichen Macht auch immer. Oder gibt es geschichtliche Möglichkeiten eines menschenfreundlicheren statt eines entfremdeten Umgangs mit dem verdinglichten Wert selbst als Vergesellschaftungsmedium? Geschichtliche Möglichkeiten, die auf eine Überwindung des blinden Wertfetischismus zugunsten einer aufgeklärten Transparenz des verdinglichten Werts setzen, ohne den verdinglichten Wert als Vergesellschaftungsmedium, das auch ein Medium der individuellen Freiheit ist, abschaffen zu müssen? Welchen Beitrag könnte eine kritische Musik, die nicht unbedingt die avancierteste Kompositionstechnik voraussetzt, zu einem solchen geschichtlichen Kampf leisten? Und stellt Schönbergs Kompositionstechnik die ultimative Kompositionstechnik dar?

Überhaupt schätzt Adorno die Musik grundsätzlich nach ihrem Potenzial ein, die kapitalistische Gesellschaft zu verändern, ihre Bewusstseinsformen durch Enthüllung des wahren entfremdeten Zustands der kapitalistischen Gesellschaft zu sprengen, die durch den verdinglichen Wert mit seinen Waren, Geld, Lohn- und Kapitalformen vermittelt ist. Dies kommt daher, dass seine Philosophie eine kritische, dialektisch-materialistische Gesellschaftstheorie ist. Dialektisch-materialistisch nach Adornos Verständnis, weil sie die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Kräften und Mächten real fordert, um sie in einen anderen, nicht mehr entfremdeten Zustand der Gesellschaft aufzuheben.⁴⁴ Voraussetzung dafür ist die Entlarvung der Ideologien der kapitalistischen Gesellschaft. Aber erschöpft dies die Möglichkeiten von Kritik? Gibt es ein kritisches Denken mit einem anderen Fokus, das den kritikwürdigen Zustand der Welt anders diagnostiziert, indem es etablierte Denkweisen, d.h. heutige Ideologien, die sich nicht auf die kapitalistische bzw. bürgerliche Gesellschaftsform als solche beziehen, destruiert?

Gibt es auch Widerstandsformen der Musik, die nicht mit den avanciertesten Techniken, sondern in einfachen, von unten kommenden tonalen Formen — wie etwa Rock, Blues, Punk oder Rap — komponiert sind, die kritische Sprengkraft in sich bergen? Vor allem durch das, was sie sagen, in Verbindung mit den klanglichen Mitteln, die sie einsetzen? Die Texte von alltäglicher Gebrauchsmusik müssen keineswegs banal sein, sondern können aus einem tieferen, kritischen Denken schöpfen. Diese Vorgehensweise wäre analog zu Adornos Vorschlag: "Denkbar wäre [...], dass man etwa in Umlauf befindlichen Melodien der bürgerlichen Vulgärmusik neue Texte unterlegte, um sie auf diese Art dialektisch 'umzufunktionieren'", (GLM:752) ein Vorschlag, den er mit Blick auf den "bislang konsequentesten proletarischen Komponisten, Eisler" (ebd.) macht, der auch aus der Schönbergsschule hervorging.

In Absetzung von den traditionell kultivierten Formen der klassischen Musik gibt es nicht nur radikal neue Kompositionsverfahren wie die Zwölftontechnik oder die Cagesche Aleatorik, sondern auch alternative Klangfarben und auch

⁴⁴ Ein Modell für die Aufhebung von Entfremdung skizziert Adorno 1966 in seiner „Negativen Dialektik“: „Noch die Theorie der Entfremdung, Ferment der Dialektik, verwirrt das Bedürfnis, der Heteronomen und insofern irrationalen Welt nahe zu kommen, nach dem Wort des Novalis »überall zu Hause zu sein«, mit der archaischen Barbarei, daß das sehnsüchtige Subjekt außerstande ist, das Fremde, das, was anders ist, zu lieben, mit der Gier nach Einverleibung und Verfolgung. Wäre das Fremde nicht länger verfemt, so wäre Entfremdung kaum mehr. (...) Das Unheil liegt in den Verhältnissen, welche die Menschen zur Ohnmacht und Apathie verdammen und doch von ihnen zu ändern wären; nicht primär in den Menschen und der Weise, wie die Verhältnisse ihnen erscheinen. Gegenüber der Möglichkeit der totalen Katastrophe ist Verdinglichung ein Epiphänomen; vollends die mit ihr verkoppelte Entfremdung, der subjektive Bewusstseinszustand, der ihr entspricht. Sie wird von Angst reproduziert; Bewusstsein, verdinglicht in der bereits konstituierten Gesellschaft, ist nicht deren Konstituens. Wem das Dinghafte als radikal Böses gilt; wer alles, was ist, zur reinen Aktualität dynamisieren möchte, tendiert zur Feindschaft gegen das Andere, Fremde, dessen Name nicht umsonst in Entfremdung anklängt; jener Nichtidentität, zu der nicht allein das Bewusstsein, sondern eine versöhnte Menschheit zu befreien wäre.“

Rhythmen — besonders afrikanischen Ursprungs —, die im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts entdeckt und entwickelt worden sind. Der schon längst fortgeschrittene Abbau der stickig-konservativ bürgerlichen Unterscheidung zwischen sogenannter ernster Musik und Unterhaltungsmusik hat auch neue Hörräume geöffnet. Alternative Klangfarben sind vor allem durch elektrische und elektronische Musiken erzeugt worden, die andere, heutige Stimmungen auf 'natürliche' Weise zur Resonanz bringen, weil das Elektrische und Elektronische so markant zur heutigen Welt gehören und so die Stimmung eines heutigen Lebensgefühls ausstrahlen. Solche elektrisch generierten Stimmungen — die keineswegs bloß affirmativ, beruhigend, beschwichtigend zu sein brauchen, sondern verstörend, aufregend, belebend, aggressiv, aufwühlend, aufmüpfig, ermutigend sein können — in Verbindung mit geeigneten, aussagestarken Texten — enthalten sehr wohl kritisches Potential. Das ist bisher noch gar nicht verwirklicht worden, denn den Songschreibern und Librettisten sowie den Literaten und Künstlern überhaupt ist die Verbindung zu einer kritischen Philosophie mit ihren radikalen Diagnosen der Zeit, die tiefer als die politischen Diagnosen einer kritischen Gesellschaftstheorie liegen, längst abhandengekommen.

Adornos Auseinandersetzung mit der neuen Musik in seinen Kranichsteiner Vorträgen

Adorno ist jedoch, im Vergleich zu seiner Ablehnung des Jazz, die von ihm inhaltlich kaum aktualisiert wurde (vgl. GS 10.1: 123 ff.) gegenüber der neuen Musik in viel höherem Maße zu einer direkten Auseinandersetzung bereit, damit er bei dieser Kritik „nicht ohne weiteres stehenbleibe“ (KV 264)⁴⁵. Er „möchte das ganz gerne etwas modifizieren.“ (KV 343). Wie weit sich Adorno in den Kranichsteiner Vorträgen von seiner anfänglichen Kritik an der mechanistischen Kompositionsweise des Serialismus wegzubewegen versucht, zeigen die Unterschiede in seiner Positionierung zwischen den früheren und späteren Vorlesungen am deutlichsten. So wiederholt Adorno etwa im ersten Vorlesungszyklus „Der junge Schönberg“ weitgehend seine Kritik aus „Das Altern der neuen Musik“: „Sondern das, wogegen ich mich wende und worin ich eine Gefahr sehe, ist wirklich nur das, dass die Arbeit an bestimmten, bis zu einem gewissen Grad sogar außerkünstlerischen Mitteln sich anstelle der Darstellung der künstlerischen Idee oder des komponierten eigentlich setzt. Das heißt, ich glaube, dass die Mittel eine Funktion des künstlerischen Sinnes sein müssen und nicht umgekehrt. Und ich glaube vor allem nicht, dass es ein künstlerisches, eigentlich künstlerisches Verfahren ist, erst Mittel beizustellen und dann darauf zu warten, ob von irgendwoher dann der Sinn vielleicht sich auch einstellt. [Beifall im Auditorium] Das ist etwas, was man sich gerade heute doch sehr schwer vorstellen kann, dass sich das in dieser Ordnung vollzieht.“ (KV 88) Denn falls „[wir] nun glauben, wenn wir uns neuen Materialien zuwenden, dass dann wir eine Art Pionierarbeit leisten und dass dann diesen Materialien der Sinn zuwächst“, so droht für Adorno in dieser Form „infantilen Bastelns“ ganz drastisch „ein Rückfall in den Kultus des bloßen Materials“, die „Gefahr einer Regression“ (KV 88f.). Er warnt damit vor einer Musik, die „bei einem ihr fremden System, ihr äußerlichem System gewissermaßen Schutz sucht, was nicht die Courage mehr hat, absolut dem eigenen Sinn mehr zu gehorchen“ (KV 89). In späteren Kranichsteiner Vorlesungen lässt sich gerade an diesem zentralen Aspekt seiner Kritik eine schrittweise, vorsichtige Modifikation erkennen – angeregt nicht zuletzt durch zeitgenössische Kritiker, durch andere Theoretiker wie Herbert Eimert und neuere Arbeiten jüngerer Komponisten wie Pierre Boulez' „Le Marteau sans maître“ und Stockhausens „Gesang der Jünglinge“, die er zur Kenntnis nimmt und an denen für ihn „sich eine Art Umwandlung oder Wendung ankündigt“ (KV 325):

So formuliert Adorno sein Anliegen in einer der Vorlesungen zu „Kriterien der neuen Musik“ durchaus diplomatisch: wenn durch reine Konstruktionsprinzipien auch etwa entgegen der Absicht und dem Willen der einzelnen Komponisten so etwas herauskäme wie neue Charaktere und wie eine Wendung überhaupt zu den Charakteren, dann wäre das an sich schon etwas außerordentlich Wichtiges. (KV 325)

In „Vers une musique informelle“ radikalisiert Adorno seine Auffassung nochmals und erklärt experimentelle und konstruktive Verfahren zu einem Konstitutionsprinzip der „gesamten traditionellen Musik“ (KV 424): „Wenn Eimert formu-

⁴⁵ Adorno, Theodor W.: Kranichsteiner Vorlesungen 1955 bis 1966 (KV), in: Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, Band 17. Hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp 2014. 642 Seiten.

liert hat, es sei erstaunlich, wieviel vernünftige Musik heute trotz der mechanischen Rezepte zustande kommt, dann wäre dieses Staunen auf die traditionelle Musik in weitestem Maß zu übertragen [, da bereits dort, etwa bei Beethoven,] der Kompositionsprozess in einem Maß einem Puzzlespiel in Wirklichkeit weit ähnlicher war, als die Apostel der absoluten schöpferischen Subjektivität im allgemeinen sich träumen lassen.“ (KV 425)

Der tendenziell mechanistische Aspekt serialistischen Komponierens kann von Adorno also gelten gelassen werden, insofern er kritisch, gegen die metaphysische Vorstellung eines schöpferischen, genialischen Subjekts oder eines rein transzendenten „Sinns“ verstanden wird. Diese Kritik gilt auch im historischen Rückblick und steht in Zusammenhang mit Adornos Denkfigur einer Erkenntnis des Älteren durch das jeweils Neueste – eine Denkfigur, die er etwa in Bezug auf Bach formuliert hat (GS 14: 139ff.). Im Umkehrschluss lässt sich so aber auch der zukünftige Anspruch einer „musique informelle“ extrapolieren: „Gerade dadurch, dass dieses in der Geschichte der gesamten abendländischen Musik waltende rational-mechanische Prinzip nach außen gekehrt wird, dadurch hört es auf [...] Ideologie zu sein, und dadurch eröffnet sich zugleich die Möglichkeit [...] von diesem mechanischen Bann eigentlich uns frei zu machen.“ (KV 426) Das Dilemma ist, dass es nicht möglich ist, aus den objektiven physikalischen Gegebenheiten allein den Zeitkern der Musik zu entwickeln, während andererseits die bloß subjektive oder psychologische Reduktion auch deshalb nicht möglich ist, „weil ja ohne das Moment der objektiv-physikalischen Vorgänge so etwas wie nun musikalische Phänomene auch nicht möglich wären.“ (KV 427f.) „Wenn man die Dialektik dieses Dilemmas in ihrer ganzen Konsequenz verfolgt, ergibt sich die nachgerade utopische Perspektive einer anderen, informellen Musik, nämlich dadurch dass in einer ›musique informelle‹ im positiven Sinn die Momente der Rationalisierung der Musik, wie wir sie heute in ihren äußersten Konsequenzen erlebt haben, doch positiv aufgehoben bleiben. Das künstlerisch ganz und gar Artikulierte allein ist das Bild des Unverstümmelten und damit der Freiheit.“ (KV 431)

Adorno lässt also selbst im Versuch, seine eigene Kritik zu reflektieren und die kritisierte Position dialektisch aufzuheben, nicht völlig von dem Anspruch ab, von dem aus er seine Kritik formuliert hat: Rationalität wird zu einem Moment der Forderung, durchartikulierte, musikalische Sinnzusammenhänge von gleichsam objektiver ästhetischer Notwendigkeit herzustellen, also „die Technik als eine Funktion der künstlerischen Idee zu begreifen“ (KV 125) beziehungsweise sich zu fragen, „wie vollkommen emanzipierte Musik klanglich zum zwingenden Sinnzusammenhang sich organisieren lasse“ (KV 519). Den Begriff des „Sinns“ versteht Adorno dabei jedoch nicht hermeneutisch, als Ausdruck transzendenter Ideen oder als eine Art analysierbarer Kernbedeutung, sondern als die Aufgabe der Konstruktion eines völlig immanenten, werkinternen Verhältniszusammenhangs. Was ist unter einer solchen Intention genauer zu verstehen? Im Zuge der „Kranichsteiner Vorlesungen“ benennt Adorno diesen Widerspruch zwischen der irreversiblen Befreiung des musikalischen Materials und der letztlich bindenden, organisierenden Kraft des „Sinns“ wiederholt mit der philosophischen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ – in der die Selbständigkeit der einzelnen Elemente aber gewahrt bleiben soll. Darüber hinaus benutzt er eine ganze Reihe weiterer, teils metaphorischer Begriffe, die der Entwicklung der neuen Musik, der gegenüber traditionelle musikalische Kategorien problematisch würden, gerecht werden sollen: So spricht er von Kunst als „Krauffeld“ oder bezieht sich auf die Schönbergsche Formulierung vom „Triebleben der Klänge“, erläutert Schönbergs „Kontrapunkt“ als ein die freie Tonalität organisierendes Prinzip, aber auch Gustav Mahlers Forderung nach der „Deutlichkeit“ der Instrumentation, verweist auf die Notwendigkeit von „Innenspannung“ oder „Verbindlichkeit“ in den Kompositionen, um so im Widerspruch zur angeblich vergleichgültigenden Entwicklung der neuen Musik dennoch zur Ausbildung von individuellen musikalischen Charakteren oder motivisch-thematischer Arbeit zu gelangen. Solche Begrifflichkeiten und Intentionen ziehen sich durch die gesamten „Kranichsteiner Vorlesungen“ und können als Erläuterungen der zentralen Formel von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gelesen werden.

Ob solche widersprüchlichen Ansprüche an das moderne Komponieren überhaupt in Form von musikalischem Sinn einlösbar sind, ist natürlich fraglich. In einem seiner letzten Texte zu dem Thema – der im Juli 1969 geschriebenen Einführung für den Band „Nervenzpunkte der neuen Musik“ – bemerkt Adorno: „Das Verzweifelte der Fragestellung wird nicht verdeckt.“ (GS 16: 648) – das Problem aber wäre immerhin benannt. Bis in die Gegenwart hat Adornos

Fragestellung dann auch weniger Anlass zur Verzweiflung, als zu philosophischer Reflexion gegeben, wie neuere Publikationen zum Thema zeigen, in denen der Begriff des musikalischen Sinns ebenfalls eine zentrale Rolle spielt (Hindrichs 2014: 185–224). Inwiefern diese aktuelle Diskussion Adornos Intentionen aufgreift und inwiefern Adornos Überlegungen etwas zur gegenwärtigen Diskussion beitragen, kann anhand der „Kranichsteiner Vorlesungen“ im Mitvollzug der Gedanken und jenseits bekannter Adorno-Klischees besser eingeschätzt werden.

Zur Aktualität von Adornos Musikphilosophie

Die Aktualität von Adornos Musikphilosophie besteht meiner Meinung nach in deren unbedingtem Festhalten am Humanitätsideal und am Wahrheitsanspruch von Kunst. Adornos Grundhaltung gegenüber Musik, diese sehr ernst und lebenswichtig zu nehmen, kann auch heute noch ein Modell für die fundierte Auseinandersetzung mit Musik liefern. Seine Art von Musikanalytik bezieht auch die neuesten Entwicklungen ein und trägt zu ihrer kritischen Würdigung bei. Ein ähnlich kompetenter Kritiker der aktuellen Musikszene wäre auch heute wünschenswert und eine Bereicherung für die Feuilletons und die Musikwissenschaft.

Allerdings scheint mir seine Parallelisierung von musikhistorischer und gesellschaftlicher Entwicklung und ihre Wechselwirkungen ein wenig kurzschlüssig zu sein. Um aber Adornos Auffassung, dass allein authentische, von gesellschaftlichen Zwängen freie Musik ein Modell bieten kann, wie ein „richtiges“ Leben in einer „falschen“ Welt⁴⁶ funktionieren könnte, verstehen zu können, muss man bedenken, dass die Zeit, in die Adorno 1903 hineingeboren wurde, von zwei schrecklichen Weltkriegen, von menschenverachtenden, faschistischen und kommunistischen Diktaturen sowie von der persönlichen Vertreibung aus Europa in die sozialdarwinistisch-utilitaristische Zweckrationalität Nordamerikas geprägt war. Adornos Musikphilosophie bleibt notwendigerweise den Gesellschaftsverhältnissen der 1920er und 1930er Jahre, in denen sie wurzelt, verhaftet. Die Zeiten haben sich (glücklicherweise) geändert. Wir leben in einer Demokratie und seit vielen Jahrzehnten im Frieden. Hundert Jahre nach den Anfängen der Moderne kann die Neue Musik deshalb ebenso wenig aktuelle Gültigkeit beanspruchen wie eine Philosophie, die sich damit beschäftigt. Aktuell ist dagegen nach wie vor der Anspruch der modernen Kunst und ihrer philosophischen Deutung, die Forderungen der bürgerlichen Revolution nach Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit sowie die noch lange nicht eingelösten Forderungen der Aufklärung nach Selbstbestimmung und Befreiung des Individuums aus gesellschaftlichen Zwängen wach zu halten. Das Projekt der Moderne ist noch nicht vollendet. Die bürgerlich-utopischen Ziele sind noch nicht erreicht und können wahrscheinlich auch niemals erreicht werden. Heute sind die Hoffnungen auf eine Verwirklichung der bürgerlichen Utopie zwar einem größeren Realitätssinn gewichen. Dennoch gilt es auch in unserer Gegenwart, die Notwendigkeit einer fundamentalen Gesellschaftskritik von einem künstlerisch-intellektuellen Standpunkt außerhalb der Gesellschaft ins Bewusstsein der Menschen zu bringen, um den Gedanken an Humanität zu stärken und unser Handeln an diesem Ideal zu messen. Dafür liefert Adorno ein Modell ästhetischer Erfahrung – sowohl beim Hören als auch beim Komponieren von Musik – als Schlüssel zur allumfassenden Sensibilisierung gegenüber Unstimmigkeiten auf allen Gebieten und als ein Modell für eine freiere, gerechtere und menschlichere Gesellschaft.

Da sich die gesellschaftlichen Konstellationen in den demokratischen Staaten mittlerweile gewandelt haben, lässt sich auch ein etwas entspannter und positiverer Umgang mit den unterhaltenden Künsten und den Massenmedien denken, da diese durchaus emanzipatorische Elemente von Selbstbestimmung enthalten können. Dazu ließen sich bestimmte Musikformen nutzen, die ursprünglich nicht von der Kulturindustrie geplant und produziert wurden, wie z. B. Reggae, Rap und Punk. Diese wurden von Jugendlichen für sich selbst entwickelt oder aus der etablierten Musikszene übernommen und in kleinen Gruppen weiterentwickelt. Diese Musikstile bergen aktivierende Impulse, die zu einer Bereicherung des Lebens und der Gesellschaft beitragen können. Auch der alternative Gebrauch klassischer Musikinstrumente ließe sich in sogenannten bildungsfernen Schichten für kreative Innovationen und künstlerische Lernprozesse ausprobieren. So könnte der von Adorno in seiner Musikphilosophie zugrunde gelegte utopische Gehalt des bürgerlichen Freiheitsideals wieder stärker in die Gesellschaft getragen werden. Außerdem könnte sich eine zeitge-

⁴⁶ Nach der berühmten Sentenz „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“, Adorno (1951), S. 42.

mäße Musikpädagogik auf pädagogisch-aufklärerische Konzepte von Adorno stützen. In seinem letzten öffentlichen Gespräch am 14. August 1969, das er mit dem Pädagogik-Professor Hellmut Becker führte und das unter dem Titel „Erziehung zur Mündigkeit“ im Hessischen Rundfunk gesendet wurde, schlug Adorno eine Erziehung zum Widerstand vor, die er sich auch an öffentlichen Schulen vorstellen konnte:

„Ich würde [...] sagen, dass die Gestalt, in der Mündigkeit sich heute konkretisiert, die ja gar nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, weil sie an allen, aber wirklich an allen Stellen unseres Lebens überhaupt erst herzustellen wäre, dass also die einzige wirkliche Konkretisierung der Mündigkeit darin besteht, dass die paar Menschen, die dazu gesonnen sind, mit aller Energie darauf hinwirken, dass die Erziehung eine Erziehung zum Widerspruch und zum Widerstand ist. Ich könnte mir etwa denken, dass man auf den Oberstufen von höheren Schulen [...] gemeinsam kommerzielle Filme besucht und den Schülern ganz einfach zeigt, welcher Schwindel da vorliegt, wie verlogen das ist; dass man in einem ähnlichen Sinne sie immunisiert gegen gewisse Morgenprogramme, wie sie immer noch im Radio existieren, in denen ihnen sonntags früh frohgemute Musik vorgespielt wird, als ob wir [...] in einer »heilen Welt« leben würden [...]; oder dass man mit ihnen einmal eine Illustrierte liest und ihnen zeigt, wie dabei mit ihnen unter Ausnutzung ihrer eigenen Triebbedürfnisse Schlitten gefahren wird; oder dass ein Musiklehrer [...] Schlageranalysen macht und ihnen zeigt, warum ein Schlager [...] objektiv so unvergleichlich viel schlechter ist als ein Quartettsatz von Mozart oder Beethoven oder ein wirklich authentisches Stück der neuen Musik. So dass man einfach versucht, zunächst einmal überhaupt das Bewusstsein davon zu erwecken, dass die Menschen immerzu betrogen werden, denn der Mechanismus der Unmündigkeit heute ist das zum Planetarischen erhobene *mundus vult decipi*, dass die Welt betrogen werden will.“⁴⁷

Beispielsweise arbeiten bestimmte Fernsehserien, Filme und Schlager mit Stereotypen, Klischees und Schemata, bei denen der Zuschauer bzw. der Zuhörer sofort weiß, wie der Film ausgeht bzw. der geübte Hörer bereits an den ersten Takten des Liedes seine Fortsetzung erkennt. Diese billige Machart stellte für Adorno eine Form von Verdummung dar, vor der er warnte und gegen die er sich wandte.⁴⁸

Eine ähnliche Verdummung stellt der weichgespülte Wohlstands-Pop dieses 21. Jahrhunderts dar. Bestes Beispiel: „Die Toten Hosen“, eine Rotz-Kotz-Pubertäts-Punk-Band, die sich dermaßen etabliert hat, dass ihre kuschligen Songs („Tage wie diese“) auch für Banker und Cabrio-Fahrer konsumierbar geworden sind. Den heutigen Rich-kids-pseudo-pop-no-message-Bands ist das Outfit wichtiger als der Bandsound. Rock sucht man vergebens, allenfalls findet man Indie-Soße mit völlig entschärften Gitarrenamp-Sounds. Da fehlt der emotionale Druck der Rebellion gegen die Kriegsgeneration, die zum einen ihrerseits total traumatisiert sich wieder zurechtfinden musste (die Guten wie die Bösen), sich aber beharrlich weiter an alten Glaubenssätzen orientierte und damit bei den Kindern genau diese wahrscheinlich erstmal unbewusste Rebellion evozierte. Und die, die sich mit R'n'R befreit haben, waren dann die neuen Vorbilder für meine Generation sowie Ursache und Wirkung für den kulturellen Flächenbrand im Westen – radikale Brandrodung im Geiste, die wohl beste Gehirnwäsche des 20. Jahrhunderts. Der „Spiegel“ schrieb Anfang April 2019 über den 75-jährigen Roger Daltrey von „The Who“, der kurz vor dem Blitz-Krieg in London geboren wurde: Während nach diesem Krieg „The Beatles“ ein freundliches Lächeln und „The Rolling Stones“ ein anzügliches Grinsen zeigten, waren „The Who“ das grimmige Gesicht der Nachkriegs-Generation, die mit Verstärkern aus dem Kriegsministerium Musik machten. Diese Nachkriegs-Generation hat sich ihr Kriegstrauma mit dem R'n'R selbst wegtherapiert. Vielleicht die beste aller Möglichkeiten zu dieser Zeit: mit dem Credo „Sex & Drugs and R'n'R“ gegen epigenetische Traumata, wie es Pink Floyd in „The Wall“ (Schule) und „A Momentary Lapse Of Reason“ (Krieg) taten. In den 1960er- und

⁴⁷ Adorno (1969), S. 145f.

⁴⁸ Vgl. Horkheimer/Adorno (1947), S. 201: „Der permanente Zwang zu neuen Effekten, die doch ans alte Schema gebunden bleiben, vermehrt bloß, als zusätzliche Regel, die Gewalt des Hergebrachten, der jeder einzelne Effekt entschlüpfen möchte. Alles Erscheinende ist so gründlich gestempelt, dass nachgerade nichts mehr vorkommen kann, was nicht vorweg die Spur des Jargons trüge, auf den ersten Blick als approbiert sich auswies. [...] Solche Natur, kompliziert durch die immer gegenwärtigen und sich selbst übertreibenden Ansprüche des spezifischen Mediums, macht den neuen Stil aus, nämlich »ein System der Nicht-Kultur, der man selbst eine gewisse 'Einheit des Stils' zugestehen dürfte, falls es nämlich noch einen Sinn hat, von einer stilisierten Barbarei zu reden.“

1970er-Jahren gab es eine enorme Stil-Vielfalt: The Beatles, The Rolling Stones, The Who, The Bee Gees, The Cream, The Nice, Pink Floyd, Soft Machine, Frank Zappa, King Crimson, Genesis, Yes, ELP, Procul Harum, Jethro Tull, Queen, Supertramp, Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin, ACDC usw., nicht zu vergessen Michael Jackson, Elton John und Tom Jones etc.⁴⁹ Diese musikalische Kreativität fehlt heute, weil der Impuls der Nachkriegs-Befreiungs-Euphorie verfliegen und einer Wohlstands-Wohlfühl-Lethargie gewichen ist.

Die Veharmlosung der gesellschaftskritischen Intentionen der Popmusik und der Niedergang der Rockkultur setzten in den 1980er-Jahren ein, die von einer kaum überschaubaren Stilvielfalt und Stilvermischung geprägt war. In dieser Zeit existierte kein spezifischer Rockmusikstil mehr, „es sei denn mit der Formel ‚anything goes‘. Alles ist heute gleichzeitig möglich“, stellt Werner Faulstich 1994 fest.⁵⁰ Gründe dafür sieht Faulstich in der Visualisierung der Rockmusik, bei der Text und Musik zu Sekundärfaktoren abgewertet werden. Zudem hat Rockmusik keine herausragende kulturelle Funktion mehr. Sie ist zu einem Faktor unter vielen in der Freizeit- und Unterhaltungsindustrie abgesunken. Primär sind dagegen die ökonomischen Verwertungsinteressen der Musikindustrie. Rockkultur ist nicht länger eine Alternative zu den bürgerlichen Konventionen, ihren Autoritäten und Werten. Faulstich konstatiert: „Damit hat Rockmusik ihren Protestcharakter als Gegenkultur verloren und ist selber Mainstream geworden“ (ebd., S. 14).

Hinzu kommt, dass immer mehr Geld in das Musik-Business floss und Geld bekanntlich den Charakter verdirbt.⁵¹ Geld korrumpiert selbst die Sensibelsten. Die Frage lautet: Warum machen reiche Musiker schlechtere Musik als arme? Ähnliches gilt für Kunstmaler (van Gogh) und Schriftsteller (Büchner).

Um es musiksoziologisch auf den Punkt zu bringen, kann man den Trennschnitt zwischen Authentizität und kommerzieller Verwässerung in dem Moment setzen, wo der Musiker den Teufelsbund mit dem Erfolgsversprechen des Plattenvertrags eingeht. Bei Jimi Hendrix fand mit der Knebelung an einen Vertrag der innere Musiktod statt. Mit dem Erfolg begann das tote Kopieren der eigenen Musik, sozusagen die Replik des Originals. Bildlich gesagt: das Masterband kam in die Kopieranstalt, und mit der Plattenpressung begann der Verrat am Authentischen.

Der Blues war nun ein Massenprodukt, und der gefühlte Weltschmerz ein kapitalistisches Massenprodukt zum Nachfühlen und Imitieren. Dazu muss man wissen, dass Hendrix wochenlang mit seinem Freund Billy Cox zu Fuß durch Kalifornien lief. Sie hatten kein Geld, mussten um Essen betteln und schliefen nachts in leeren Baracken am Straßenrand. Jimi soll dabei seine Gitarre immer um den Hals gehabt haben. Authentischer geht Blues wohl kaum. Alles, was danach kam, war dann nichts anderes als der Weg in die Hall of Fame. Hendrix hat sich nie um Verträge gekümmert, die Plattenfirma musste ihm sogar Geld leihen, damit er sich eine Gitarre kaufen konnte. So pervers war das schon zu Beginn des Rock-Business.

Weiteres Beispiel „Beatles“: Nach dem Star-Club Erfolg in Hamburg gingen die Beatles nach London, wo sie Brian Epstein trafen und ihren ersten Plattenvertrag unterschrieben. Der schnelle Erfolg mit einem Hit nach dem anderen führten in den nächsten Jahren zu einem bis dahin nie dagewesenen Starruhm. Die Beatles waren einer der ersten Bands, die in den USA in einem Stadion spielten. Und hier passierte der Bruch! Sie standen auf der Bühne und konnten sich selbst nicht mehr hören (Publikum zu laut!). Allein die jahrelange Routine half ihnen, den Gig zu überstehen, ohne das von außen jemand was merkte. Danach verließen sie das Stadion in einem gepanzerten Militärtransporter, und abends im Hotel beschlossen sie; nie wieder aufzutreten. Ihr Übererfolg war der Killer des Authentischen.

⁴⁹ Die beiden Letztgenannten wurden ebenso wie John Lennon und Paul McCartney von der britischen Königin Elisabeth II. zum „Sir“ geadelt.

⁵⁰ Faulstich (1994), S. 12.

⁵¹ Aus einer Studie: Denken Menschen an Geld, scheinen sie eher zum Betrug zu neigen. Zu diesem Ergebnis kamen amerikanische Wissenschaftler 2013 in der Zeitschrift "Psychological Science". Ihre Probanden mussten verschiedene Aufgaben lösen, etwa aus vorhandenen Wörtern Sätze bilden. Der Inhalt dieser Worte ließ die Freiwilligen unbewusst entweder über Geld, Zeit oder etwas Neutrales nachdenken. Anschließend nahmen die Probanden an einem Zahlenspiel teil. Für jede gelöste Aufgabe erhielten sie als Anreiz Geld. Bei ihren eigenen Angaben zu den gelösten Aufgaben hatten die Freiwilligen nur scheinbar unbemerkt die Möglichkeit, ihre Erfolge nach oben zu korrigieren. Ergebnis: Probanden, die unbewusst über Geld nachdachten, tendierten eher zum Betrug. Wer hingegen über Zeit reflektierte, verhielt sich moralischer. Weitere Experimente der Forscher legten nahe: Über Zeit nachzusinnen, lässt einen offensichtlich über das eigene Leben nachdenken und als Folge eher Dinge tun, auf die man stolz sein kann.

Die Beatles machten das einzig Richtige: Um sich musikalisch weiterzuentwickeln, arbeiteten und lebten sie quasi im Studio. Mit Hilfe von George Martin (klassisch ausgebildeter Komponist) und der rasanten Entwicklung der Studio-technik gelang ihnen u.a. das wichtigste und beste Pop-Album der Rockgeschichte: „Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band“ Nach diesem Zenit, der auch die weitere Mutation des Authentischen in der Musik markiert, beginnt in der Musikgeschichte die Diversifikation und die Massenwucherung der stilistischen Unübersichtlichkeit. Alles explodierte. Die Zeit von 1967 bis 1970 wurde zur goldenen Ära. Doch bereits 1971 war die große Kreativität vorbei. Die vielen Bandauflösungen und Toden (v.a. im Jahr 1970)⁵² hinterließen Chaos, aber auch Neuorientierung und experimentelle Weiterentwicklungsversuche in allen Genres.

Mit der totalen Elektrifizierung der Musik Ende der 1970-er Jahre (z.B. elektronische Schlagzeugsounds) blieb für die Gründer nur die kommerzielle Anpassung oder der „rebellische“ Ausstieg. Viele Bands lösten sich auf, obwohl die Gründe eher banaler Natur waren, wie „künstlerische“ Übersättigung und fette Kontostände. Aber der Rock 'n Roll war eigentlich schon nach „Woodstock“, das als Höhe- und gleichzeitig Endpunkt der im Mainstream angekommenen Hippiebewegung in den USA gilt.

Mit der totalen Technisierung vor allem in der Studiowelt driftete die gesamte Musikszene immer weiter weg von irgendwelchen ursprünglichen, authentischen Maximen und der Kommerz bleibt als einzige Motivations-Maxime bis heute für die Mehrzahl aller Musiker alternativlos die Ausgangsbasis für alle weiteren Lebenswegentscheidungen im Raum stehen.

Das Historisch-Werden von Adornos Musikphilosophie

Adornos Auffassung, dass das musikalische Material geschichtlich vorbestimmt ist und eine Aussage zur Gesellschaft macht, halte ich für nicht absolut stichhaltig. Meiner Meinung nach beinhaltet Musik vor allem ein faszinierendes, unterhaltendes und gefühlsbetontes Element, das nicht direkt politisch zu verstehen ist. Ein Indiz dafür sehe ich darin, dass heute auch noch die Musik längst vergangener Zeiten (Klassik, Romantik) bedeutsam ist, obwohl ihre geschichtlichen Bedingungen heute nicht mehr vorliegen. Etwas Anderes ist es, wenn mit Hilfe der Musik direkt im dazugehörigen Text oder dem Libretto einer Oper bestimmte Bezüge zu einem geschichtlichen Sachverhalt hergestellt werden (Nationalhymnen, Arbeiterlieder, Spirituals, Gospelsongs, Bluesgesänge, Protestsongs oder auch die Darstellung des Holocaust). Diese ausdrücklich politisch oder religiös „engagierte“ Musik war von Adorno jedoch nicht als „autonom“ anerkannt worden. Auch nicht gemeint sind politische Instrumentalisierung von Musik wie etwa die Marschmusik von Soldaten, die Fanfareninstrumentierung politischer oder karnevalistischer Kundgebungen sowie die Heavy-Metal-Musik rechtsradikaler Jugendgruppen.

Die reine Musik ohne erläuternden Text mit bestimmten gesellschaftskritischen Bedeutungen zu verbinden, ist meiner Meinung nach eine Überinterpretation und birgt die Gefahr, dass persönliche Meinungen geäußert werden, die nicht beweisbar sind. Die Unterscheidung zwischen „fortschrittlicher“, „rückschrittlicher“ und „veralteter“ Neuen Musik erscheint mir etwas dogmatisch. Musik reicht zu weit ins Unbewusste hinein, als dass sie rational-philosophisch oder gar politisch gedeutet werden könnte. Im Komponieren und Musizieren kann man seine Gefühle ausleben. Die Ausdrucksmöglichkeiten der Musik sind so vielfältig, dass jeder einen Musikstil finden kann, der ihm persönlich entspricht. Aus diesem persönlichen Musikgeschmack sollte man jedoch kein Dogma machen und nur das als einzig wahre Musik gelten lassen, so wie es Adorno in seiner Musikphilosophie tat. Er vertrat einen sehr engen Musikbegriff, der alles „Gefühlvoll-Triebhafte“ ausschloss, wie z. B. Ballettmusik und den Jazz. In unserer Gesellschaft gilt das Prinzip des Stilpluralismus, der zwar nicht bedeutet, dass alles gut und richtig ist, was es gibt, aber das Gebot der Toleranz erfor-

⁵² Brian Jones von den „Rolling Stones“ lebte vom 28. Februar 1942 bis zum 3. Juli 1969;
Alan Wilson von „Canned Heat“ vom 4. Juli 1943 bis zum 3. September 1970;
Jimi Hendrix vom 27. November 1942 bis zum 18. September 1970;
Janis Joplin vom 19. Januar 1943 bis zum 4. Oktober 1970
Jim Morrison von „The Doors“ vom 8. Dezember 1943 bis zum 3. Juli 1971.
Sie alle starben im Alter von 27 Jahren.

dert, die Meinungen, Empfindungen und Wünsche von anderen zu respektieren. Musik bedeutet jedem etwas Anderes und kann demnach unterschiedlich interpretiert werden. Jeder kann schließlich seine eigene Interpretation der Bedeutung von Musik vertreten, da sie relativ viele Freiräume lässt. Diese Freiheit der Musik von gesellschaftlich-politischen Bedeutungen spricht dafür, dass sie nur wenig von Rationalität beherrscht wird. Von daher stimme ich mit Adorno überein, dass der Musik ein spielerisches und befreiendes Potenzial innewohnt. Es kommt aber vor allem darauf an, die nötige Kompetenzen zu erwerben, diese Möglichkeiten des freien Spiels mit Musik kreativ und konstruktiv für sich und die Gesellschaft zu nutzen, indem die Menschen befähigt werden, Musik zu genießen, selbst Musik zu spielen und vielleicht sogar eigene Musik zu komponieren – das muss aber nicht unbedingt Neue Musik sein.

Auch die politische Haltung Adornos, die Gesellschaft von einem Standpunkt außerhalb der Gesellschaft zu kritisieren, ist bereits zu seiner Lebenszeit historisch geworden. Für Adorno als verkopftem Theoretiker gab es in der politischen Praxis, die ab 1968 weltweit auf dem Programm stand, keinen Platz mehr. Sein Tod könnte als Flucht vor der Tat gedeutet werden. Nach dem nervenaufreibenden Landgerichtsprozess gegen seinen begabtesten Schüler Hans-Jürgen Krahl und andere protestierende Studenten, die er mit Polizeigewalt aus dem Institut für Sozialforschung werfen ließ, ermattete die dünne Höhenluft der Alpen die Lebenskraft des herzkranken Philosophen.

Zuvor hatte Adorno von Februar bis August 1969 mit Herbert Marcuse in einem intensiven Briefwechsel einen Dissens ausgetragen, von dem Adorno in einem Brief an Horkheimer bereits befürchtete, er könnte einen „Bruch zwischen ihm und uns“ herbeiführen. Marcuse kritisierte Adornos Praxis-Abstinenz ebenso wie Habermas' Vorwurf des „linken Faschismus“ gegenüber den rebellierenden Studenten sowie die polizeiliche Räumung des besetzten Instituts. Adorno verteidigte Habermas' Vorwurf. Auch er sah jetzt Tendenzen, die „mit dem Faschismus unmittelbar konvergieren“, und nahm, wie er Marcuse schrieb, „die Gefahr des Umschlags der Studentenbewegung in Faschismus viel schwerer als Du“. Am Tag nach der Gerichtsverhandlung gegen Krahl fuhr Adorno mit seiner Frau übereilt in den lang ersehnten Sommerurlaub in die Schweizer Berge nach Zermatt auf 1.600 Meter Höhe. Ungenügend akklimatisiert, fuhr er mit der Seilbahn noch weiter hinauf in Richtung Matterhorn, das 4.478 Meter hoch aufragt. Mit Herzbeschwerden wurde er in eine Klinik gebracht, wo er am 6. August 1969 einem Herzinfarkt erlag.

Die Schweizer Alpen hatten für Adorno, der sich als „Bergmensch“ bezeichnete, die Bedeutung einer individuellen Ideallandschaft. In der „Ästhetischen Theorie“ findet man einen Satz über Zermatt, wo das Matterhorn erscheint, als sei es das Kinderbild des absoluten Bergs, wie wenn er der einzige Berg auf der ganzen Welt wäre. In der „Negativen Dialektik“ gewinnt ein weiterer Aspekt Gewicht: „Das Moment, in dem Natur und Geschichte einander kommensurabel werden, ist das von Vergängnis.“⁵³ Gleichwohl lässt sich einzig im unzerstörten Naturschönen noch eine Spur davon identifizieren, was sich dem Zwang zur gesellschaftlichen Identität und den ökonomischen Verwertungszwängen entzieht. Dieses Potenzial zur Befreiung ist bei Adorno im Begriff des Nichtidentischen zusammengefasst. Das Nichtidentische ist das Einzigartige, Unwiederholbare, das Begriffslose, Besondere und Einzelne – der Augenblick des Glücks. Kunst wird von Adorno folgerichtig auf die Nachahmung des Naturschönen verpflichtet, das aufgrund seiner Beschaffenheit notwendigerweise unfixierbar ist. Für Adorno gehört die Natur, wie er in seiner Abiturarbeit schrieb, zu den „heimlichen Dingen“, auf die Dichter und Musikanten gehen, „die ums Letzte und Heimlichste kämpfen mit dem wachen Mut verwegener Gedanken; sie haben alle die Natur geliebt, Goethe und Hölderlin, Schubert und Mahler (...); all diese ungleichen Menschen haben sich verloren, um sich zu finden, sie haben ihre Seele gefunden, sie wurden erhoben in ihre Heimat.“⁵⁴

Bezüge zwischen Adornos negativer Dialektik und Pink Floyds Progressive Rock

Auch Pink Floyd war den Geheimnissen der Natur auf der Spur – inklusive denen des Universums, beispielsweise in "Interstellar overdrive" und in "Set the control for the heart of the sun". Im Unterschied zu Adorno waren diese britischen „Musikanten“ allerdings nicht von den „heimlichen Dingen“ der Berge fasziniert, sondern von Tieren: Beispiele

⁵³ Adorno (1966), S. 353.

⁵⁴ Adorno, Gesammelte Schriften, Band 20, S. 733.

sind zu hören in "A saucerful of secrets", "Several species of fury animals" und "Seamus", in denen sie mit Klangcollagen arbeiten. Sie komponierten sogar eine komplette Suite mit dem Titel "Animals", die Stück wie "Dogs" und "Pigs" enthält.

Musikalische Bezüge zwischen Neuer Musik und Prog-Rock: Insbesondere die ausgedehnten Suiten von Pink Floyd erreichen symphonisches Niveau, vor allem in „Ummagumma“ (1969), "Atom heart mother" (1970), "Meddle" (1971) und "Shine on you crazy diamond". Das Konzeptalbum "The Wall" kann als Rock-Oper gehört werden. Im Grunde prägt die Suiten-Struktur alle Werke der Gruppe.⁵⁵ Das Doppelalbum „Ummagumma“ von 1969 enthält Geräuschcollagen, die an die Musique concrète der französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry erinnern. Die komplexe Klangarchitektur dieser Platte und die der 1970 folgenden „Atom Heart Mother“ sprengen das Korsett des Pop-Songs und enthalten Schockelemente, die der Popmusik zuvor fremd waren. Das gilt ebenso für die Experimente mit elektronischen Musikinstrumenten und Aufnahmetechniken. Pink Floyd bemüht sich um artifizielle Neuerungen und ihre Studioproduktionen zielen auf die Charakteristika des „abgerundeten Werks“. Ihr eigentümlicher Personalstil umfasste neben der Klangästhetik auch die künstlerische Gestaltung der Plattenhüllen (Hipgnosis).

Gesellschaftskritik: Adorno war in seinen zwanziger Jahren dogmatischer Leninist. Roger Waters Mutter war Kommunistin. Beide intendieren gesellschaftliche Verbesserungen. Möglicherweise entsprechen dieser Intention die Stücke der psychedelischen Phase eher als die der gesellschaftskritischen Phase. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Adornos Aussage: Das Heitere an der Kunst ist 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“ (Adorno, 1967, Ist die Kunst heiter?, S. 149).

@ „Comfortably numb“: bequeme Gefühllosigkeit = Adorno wollte ein Buch über den Kältestrom in unserer Gesellschaft schreiben. In seiner „Negativen Dialektik“ von 1966 findet sich ein gespenstischer, fast autobiografischer Satz. Adorno fragt sich, ob nach Auschwitz noch leben dürfe, „wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen“. Und dann spricht er von der Kälte, der es zum Weiterleben bedarf. Kälte meint hierbei eine moralische Kälte. Bürgerliche Kälte bezeichnet bei Adorno das moralische Grundprinzip der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Die dort das Leben bestimmende, kompetitive Vereinzelung und die Vergesellschaftung der Subjekte zum Kampf um knappe Güter und Lebenschancen verlange diesen – so meint Adorno – stets die Konzentration auf die individuelle Selbsterhaltung ab. Verbunden damit sei nicht nur eine Entfremdung der Menschen unter- und gegeneinander, da diese sich bloß noch als isolierte Subjekte mit ebenso isolierten Interessen begegneten, sondern auch eine tendenzielle Gleichgültigkeit, vor allem gegenüber jenen Menschen, die dabei zum Verfügungsobjekt des eigenen Partikularinteresses gemacht werden müssen, insbesondere durch Verwertung ihrer Arbeitskraft. Die erfolgreiche Selbstbehauptung unter den Prämissen universeller Konkurrenz bedinge die mehr oder weniger konsequente Verdrängung der

⁵⁵ Eine Suite (frz. *suite* ‚Abfolge‘) ist in der Musik eine vorgegebene Abfolge von Instrumental- oder Orchesterstücken, die ohne längere Pausen hintereinander gespielt werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte sich daneben der Name Partita, im 18. Jahrhundert wurden Suiten auch oft durch Ouvertüren eingeleitet. Die modellhafte Form des einzelnen Satzes einer barocken Suite ist die Suitensatzform. Ihre typischen Merkmale zeigen z. B. die Menuette Bachs. Ein Suitensatz ist zweiteilig; beide Teile enden mit Wiederholungszeichen. Grundlegend für die Form ist der harmonische Verlauf: Der erste Teil eines Satzes in Dur führt meist zur Dominante, der zweite Teil von der Dominante zur Tonika zurück. Der Rückweg ist meist ausgeweitet durch die Kadenz zu einer benachbarten Tonart – beispielsweise zur Tonikaparallele. Steht der Suitensatz in Moll, führt der erste Teil des Satzes entweder in die Tonikaparallele oder in die Oberquint-Tonart in Moll. Sehr beliebt sind Suiten auch bei Filmmusiken, wo diese ebenfalls ein zusammen geschnittenenes Best-Of eines Soundtracks darstellen (häufig werden die einzelnen Stücke über Crossfades zusammengefügt, so das von manchen Stücken lediglich Fragmente auftreten). Sehr häufig findet sich die Suite eines Soundtracks an letzter Stelle des CD-Scores, als sogenannte End-Credits Suite. Auch für Orchesterkonzerte sind Filmmusiksuiten beliebtes Repertoire – wobei ebenfalls nicht nur Originalorchestrationsen, sondern ebenfalls zahlreiches Material für Laienorchester mit vereinfachter/abgespeckter Instrumentation, bzw. Orchestration zur Verfügung steht (beispielsweise fehlen in diesen Arrangements häufig eher problematische oder teure Instrumente, wie Kontrafagott, und ebenso schweres Laufwerk o. Ä. wird häufig vom Arrangeur vereinfacht).

Tatsache, dass der eigene Vorteil, den es in der Gesellschaft zu suchen gilt, immer den Nachteil eines anderen impliziert.⁵⁶

An Adornos Behandlung bestimmter Schriftsteller lässt sich ein Modell für dessen potenzielle Position zum Prog-Rock ableiten

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 Gefahrlösen.“ (ÄT 51) Wer denkt dabei nicht an die markerschütternden Schreie in „Careful with that axe Eugene“ und an die genuschelten Worte im Einleitungsstück von „Meddle“ „One of these days“: „One of these days I'm going to cut you into little pieces“?

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, wie beispielsweise „St. Tropez“ und in dem Soundtrack „Obscured by clouds“ zum Film „La Vallée“, in dem es um die Suche nach dem Paradies geht, das laut Landkarte von einer Wolke verdeckt ist.

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

⁵⁶ Adorno spricht in seinem Vortrag „Erziehung nach Auschwitz“ von der Kälte als einem »Grundzug der Anthropologie« unter bürgerlich-kapitalistischen Prämissen, der nicht bloß mit-, sondern vielmehr hauptverantwortlich gewesen sei für jenes gesellschaftliche Grauen, wie es in Auschwitz eine völlig neue und ungeahnte Dimension erreicht hat: „(...) wären sie [die Menschen] also nicht zutiefst gleichgültig gegen das, was mit allen anderen geschieht außer den paar, mit denen sie eng und womöglich durch handgreifliche Interessen verbunden sind, so wäre Auschwitz unmöglich gewesen, die Menschen hätten es dann nicht hingenommen. [...] Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, dass nur ganz wenige sich regten« (Adorno 1966, S. 101). Bürgerliche Kälte ist somit nicht lediglich Resultat, sondern geradezu Ermöglichungsbedingung zutiefst inhumaner gesellschaftlicher Verhältnisse, in welchen noch das größte menschliche Unrecht seinen Lauf nehmen kann.

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 ständigen Rekurse auf Schopenhauer sieht Adorno als erster und wertet diesen Bezug 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 überließ, so negierte sie sich selbst.“ (Versuch, das Endspiel zu verstehen, S. 167 ff) Dieses radikal-trotzige Festhalten am Negativen, Dissonanten und Unerträglichen, am Schockierenden und Verstörenden ist auch in „Careful with that axe Eugene“ zu hören. 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?“

In seinen Metaphysik-Vorlesungen aus dem Sommer 1965 erklärte Theodor W. Adorno die Dramatik Samuel Becketts zum „einzigem, 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 ebenso wie die meditativen Suiten von Pink Floyd 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 er 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.

Den hier artikulierten gesellschaftskritischen Kunstanspruch realisierte Pink Floyd vor allem in ihren Konzeptalben. Mit „The Dark Side Of The Moon“ gelang ihnen 1973 ein düsteres Tongemälde über die Pressionen des Alltagslebens und die Reaktionen darauf: Entfremdungsgefühle, Verdrängung von Leid bis zur Schizophrenie. Auch die folgenden Produktionen „Wish You Were Here“ (1975), „Animals“ (1977), „The Wall“ (1979) und „The Final Cut“ (1983) waren als Konzeptalben konzipiert. In „The Wall“ geht es um die Isoliertheit und Bedeutungslosigkeit des jungen Menschen in der Massengesellschaft. In „The Final Cut“ wird der Falklandkrieg Großbritanniens kritisiert.

Dass die radikalen, nicht mehr bloß Text und Musik ergänzenden Musique-concrète-Kompositionen der zweiten Phase (v.a. in „Ummagamma“, 1969) von Pink Floyd später nicht weiter verfolgt wurden, ist laut Hans-Jürgen Feurich auf eine „bewusst kalkulierte Marktanpassung“⁵⁷ zurückzuführen.

⁵⁷ Feurich 1977, S. 71

Was ist das Faszinierende an Pink Floyd und an Adornos Philosophie?

Beide stellen intellektuelle Nervenkitzel dar; sie inspirieren und lassen Platz für Projektionen. Die Songs von Pink Floyd werden nicht nur wegen ihrer Melodie, sondern zu einem großen Teil auch wegen der außergewöhnlichen Texte verehrt. Bei den ersten Alben waren es die fantasievollen und - zugegeben - oft verschrobenen Lyrics von Syd Barrett. Danach entstanden viele Texte unter der Federführung von Roger Waters, der es verstand, verschiedene Gedanken und Aspekte auf geniale Art miteinander zu verweben. Beide machen es dem deutschsprachlichen Hörer nicht leicht, verständlichen Zugang zu den Songs zu finden, und auch dem Übersetzer werden nicht nur Stolpersteine, sondern ganze Felsen vor die Füße geworfen. Beispiel: „One of These Days“ ist das erste Stück auf dem Pink-Floyd-Album „Meddle“ aus dem Jahr 1971. Es handelt sich um ein instrumentales Stück – abgesehen von der verzerrten Wiedergabe der Worte „One of these days I'm going to cut you into little pieces“ (deutsch: „An einem dieser Tage werde ich dich in kleine Stücke schneiden“. Nach Aussage von Roger Waters war mit der Textzeile „jemanden in Stücke zu schneiden“ der englische Disk-Jockey Jimmy Young gemeint.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1929). Schlageranalysen. In: Anbruch 11/1929. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Band 18, S. 778-787. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form SGA:778 zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1932). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. GS, Band 18, S. 729-777. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form GLM:729 zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1933). Vierhändig, noch einmal, in: ders., Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze, GS 17, S. 303-306.
- Adorno, Theodor W. (1936). Über Jazz (veröffentlicht unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler).
- Adorno, Theodor W. (1938). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens.
- Adorno, Theodor W. (1941). On Popular Music.
- Adorno, Theodor W. (1949). Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 12.
- Adorno, Theodor W. (1951). Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 4.
- Adorno, Theodor W. (1953). Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. Erstveröffentlicht in Archivio di Filosofia Nr. 1 Filosofia dell' Arte Roma 1953. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 1997/1984 S. 149-176. Hier in der Form VPM:149 zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1953). Der Artist als Statthalter, zitiert nach: Noten zur Literatur I, 1958. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 175-195.
- Adorno, Theodor W. (1955). Kleiner Dank an Wien, zitiert nach: Gesammelte Schriften 20 □ 2, S. 552-553.
- Adorno, Theodor W.: Kranichsteiner Vorlesungen 1955 bis 1966 (KV), in: Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen, Band 17. Hg. von Klaus Reichert und Michael Schwarz. Berlin: Suhrkamp 2014. 642 Seiten.
- Adorno, Theodor W. (1956). Das Altern der Neuen Musik, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, zitiert nach: GS 14, S. 143-167.
- Adorno, Theodor W.(1961). Vers une musique informelle, In: Gesammelte Schriften in 20 Bänden; Band 16: Musikalische Schriften I–III. Darin: Quasi una fantasia - Musikalische Schriften II. Adorno nennt sein Konzept „informelle Musik“ – eine Musik, die „alle ihr äußerlich, abstrakt, starr gegenüberstehenden Formen abgeworfen hat“ und ihre Stringenz in jedem Stück neu aus sich selbst frei entwickelt. Eine solche Musik brauche keine Kategorien mehr wie Vor- und Nachsatz oder Spannungs- und Auflösungsfeld.
- Adorno, Theodor W. (1961). Versuch, das Endspiel zu verstehen, zitiert nach: Noten zur Literatur II, 1961. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 188-236.
- Adorno, Theodor W. (1962). Engagement, in: ders., Zur Dialektik des Engagements, 1973. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 7-30.

- Adorno, Theodor W. (1962). Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 14.
- Adorno, Theodor W. (1966). Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 6.
- Adorno, Theodor W. (1966). Erziehung nach Auschwitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1967). Ist die Kunst heiter? In: Süddeutsche Zeitung, 15.7.1967. Zitiert nach: Noten zur Literatur IV, 1974. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 147-157.
- Adorno, Theodor W. (1969). Erziehung zur Mündigkeit. Teilweise mit Hellmut Becker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1970). Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 7.
- Blake, Mark (2016). Pink Floyd. Die definitive Biografie. Höfen: Hannibal Verlag.
- Das neue Lexikon der Musik (1996), vier Bände, auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Großen Lexikons der Musik“ (1978-82/1987), Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Faulstich, Werner (1994). Einführung: Niedergang der Rockkultur? Chronologie eines Jahrzehnts“. In: Werner Faulstich und Gerhard Schäffner (Hgg.). Die Rockmusik der 80er-Jahre, S. 7-15. Bardowick: Wissenschaftlicher Verlag.
- Feurich, Hans-Jürgen (1977). „Warengeschichte und Rockmusik“. In: Wolfgang Sandner (Hg.). Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott Verlag. S. 53-80.
- Gervink, Manuel (2000). Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag.
- Gruber, Fritz (2017): 1000 Mal gehört – 1000 Mal fast nix kapiert. München: Quinto Verlag.
- Hinners, Andreas (2005). Progressive Rock. Musik zwischen Kunstanspruch und Kommerz. Marburg: Tectum Verlag.
- Horkheimer, Max; Theodor W. Adorno (1947). Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. GS 3.
- Margotin, Philippe; Jean-Michel Guesdon (2018). Pink Floyd. Alle Songs. Die Geschichten hinter den Tracks. Bielefeld: Verlag Delius Klasing.
- Mason, Nick (2018). Inside out. Meine Geschichte mit Pink Floyd. Hamburg: Edel Books.
- Michels, Ulrich (2008). dtv-Atlas Musik. Durchgesehene und aktualisierte Ausgabe des im dtv in zwei Bänden 1977 und 1985 erstmals erschienenen dtv-Atlas Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Morenga, Michael (1998). Rockgitarristen-Lexikon. Berlin: KDM Verlag.
- Reisch, George A. (2007). Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene! (Popular Culture and Philosophy, Band 30). Pink Floyd's sound and light shows in the 1960s defined psychedelia, but their later recordings combined rock, orchestral music, literature, and philosophy. Dark Side of the Moon and The Wall ignored pop music's usual structures to focus on themes of madness, despair, brutality, and alienation. Here, 16 scholars set delve into the heart of Pink Floyd by examining ideas, concepts, and problems usually encountered not in a rock band's lyrics but in the pages of Heidegger, Foucault, and Sartre. These include the meaning of existence, the individual's place in society, the contradictions of art and commerce, and the blurry line between genius and madness. The band's dynamic history allows the writers to explore controversies about intellectual property, the nature of authorship, and whether wholes, especially in the case of rock bands, are more than the sum of their parts.
- Santak; Michael (1983). Analysen von Punk-Rock-Texten. Am Beispiel der Sex Pistols, Adornos Kulturkritik und der britischen Cultural Studies, Magisterhausarbeit. J.-W.-Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Schaffner, Nicholas (2005). Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone. Höfen: Hannibal Verlag.
- Schönberg, Arnold (1922). Harmonielehre III., vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: Universal-Edition.
- Schönberg, Arnold (1976). Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- Theodor-W.-Adorno-Archiv (2003). Adorno. Eine Bildmonographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

- Werner-Jensen, Arnold (2008). Geschichte der Musik. Mainz: Schott Music.
- Wicke, Peter (2017). Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: Verlag C.H.Beck

I.3 Adorneskes zum existenzialistischen Art Rock von „Pink Floyd“

Ausgangslage

- **Theodor W. Adorno:** am 11. September 1903 geboren in Frankfurt am Main, am 6. August 1969 gestorben in Visp in den Schweizer Alpen (1933-1938 Exil in Oxford, 1939-1950 Exil in den USA); kritische Gesellschafts- und Kulturtheorie, sozialpsychologische Philosophie.
- **Erster Weltkrieg:** vom 28. Juli 1914 bis zum 11. November 1918.
- **Zweiter Weltkrieg:** 1. September 1939 bis zum 2. September 1945.
- **Vietnamkrieg:** vom 1. November 1955 bis zum 30. April 1975.
- **Antibabypille:** Am 23. Juni 1960 erfolgte die offizielle Zulassung als Verhütungsmittel. Am 18. August 1960 kam in den Vereinigten Staaten die erste Antibabypille auf den Markt.
- **Pink Floyd:** aktiv von 1964 bis 2014; Progressive Rock, Art Rock, „Abiturienten-Rock“.
- **Mondlandung:** Am 21. Juli 1969 um 3:56 Uhr deutscher Zeit sprach Neil Armstrong seine berühmten Worte: „That’s one small step for man... one giant leap for mankind“.
- **Woodstock:** vom 15. August 1969 bis zum 18. August 1969.

Intro

Die philosophischen Begriffspaare von „Entfremdung und Erlösung“ und „Identität und Differenz (Nichtidentität)“ in der westlichen Nachkriegsgesellschaft liefern einen theoretischen Bezugsrahmen zur Interpretation zur Pop- und Rockmusik der 1960er-Jahre, zum Beispiel der Folkmusik von Bob Dylan, der Rockmusik von Jimi Hendrix und den „Rolling Stones“ mit Mick Jagger, der Popmusik von „The Beatles“ mit John Lennon und Paul McCartney, dem Progressive Rock von „Pink Floyd“ mit Roger Waters und David Gilmour, von „The Who“ mit Pete Townshend sowie von Frank Zappa und seinen „Mothers of Invention“, dem Blues von B. B. King, dem Soul von Aretha Franklin plus dem Jazz, Rock’nRoll, Rhythm’n’Blues, PunkRock, HipHop, Rap, Reggae und vieler weiterer Stile, die von unten entstanden und nicht allein von der Musikindustrie von oben lanciert wurden.

David Gilmour von „Pink Floyd“ singt 1994 in „The Division Bell“: „To a life consumed by slow decay/Encumbered forever by desire and ambition/There’s a hunger still unsatisfied/Our weary eyes still stray to the horizon“. „Auf ein Leben, das von langsamem Verfall geprägt ist/Für immer belastet durch Verlangen und Ehrgeiz/Es gibt einen noch immer ungestillten Hunger/Unsere müden Augen schweifen noch immer zum Horizont.“

Die Übereinstimmungen in den Bereichen Musik und Philosophie zwischen der von Adorno bevorzugten „Neuen Musik“ und den genannten populärmusikalischen Stilen und Künstlern, bestehen darin, dass sie Adornos Empfinden von der „bürgerlichen Kälte“ auf künstlerische Weise ausdrücken. An einigen Stücken von Pink Floyd lässt sich die Dialektik von Natur- und Kunstästhetik, die Technisierung der Kunst und den damit verbundenen Verlust der Aura des Kunstwerks, die Denaturierung und Entfremdung des modernen Lebens sowie die Unmöglichkeit der Einzigartigkeit von autonomer Kunst in der kommerzialisierten Welt zeigen.

Adorno bezog eine philosophische Position außerhalb der Gesellschaft, um diese grundlegend kritisieren zu können – dass er dabei niemals eine positive Aussage über das Was und Wie der gesellschaftlichen Veränderung machte, sondern immerzu alles und jeden kritisierte, ließ ihn nicht unbedingt sympathisch erscheinen. Deshalb hätte er Pink Floyd – wie alle anderen Pop- und Rockgruppen dieser Welt – als gesellschaftlich affirmativ und als Teil der kommerziellen Kulturindustrie abgetan. Aufgrund seiner großbürgerlichen Sozialisation hatte er kaum Zugang zu populärer Kultur.⁵⁸ Doch meines Erachtens entging ihm deshalb der mit Klangexperimenten und sinfonischen Elementen arbeitende Artrock von Pink Floyd, insbesondere in der Zeit von Roger Waters.

⁵⁸ Ein charakteristisches Statement Adornos zum Gemeinschaftserlebnis beim Fußball, dem Pink Floyd in „Fearless“ durch die Aufnahme von „You’ll never walk alone“ ein musikalisches Denkmal setzten: „Wird eine Fußballweltmeisterschaft vom Radio

Was hat Adorno mit Pink Floyd zu tun?

Eine populärmusikalische Fortführung von Adornos großbürgerlich-ästhetizistischer Musikphilosophie kommt an der Behandlung der Progressive Rockband Pink Floyd nicht vorbei, denn deren Mitglieder kannten sich offensichtlich in Philosophie aus. Das zeigen nicht allein die fast wörtlichen Übernahmen aus Sartres Hauptwerk „Das Sein und das Nichts“ (1943) im Stück „Echoes“ (auf „Meddle“, 1971) und die Vertonung von Camus' Essay „Der Mythos des Sisyphos“ (1942) im Stück „Sisyphus Parts 1 – 4“ (auf „Ummagumma“, 1969), sondern beispielhaft auch folgende Korrespondenzen zwischen den Lyrics von Pink Floyd und Adornos „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“ mit dem Titel „Minima Moralia“ (1951).

Pink Floyd And if I show you my dark side / Will you still hold me tonight? //
 And if I open my heart to you / And show you my weak side //
 What would you do?

The final cut, 1983, vom gleichnamigen Album; Lyrics von Roger Waters.

Adorno: Geliebt wirst du einzig, wo du schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren.
 Adorno, Minima Moralia, 1951, S. 218.

Pink Floyd Don't accept that what's happening/ It's just a case of others' suffering /
 Or you'll find that you're joining in / The turning away. //
 No more turning away / From the weak and the weary /
 No more turning away / From the coldness inside. //
 Just a world that we all must share / It's not enough just to stand and stare //

On the turning away, 1987, vom Album „A Momentary Lapse of Reason“, Lyrics von Anthony Moore.

Adorno: Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen.
 Adorno, Minima Moralia, 1951, S. 67

Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, dass nur ganz wenige sich regten.“

Adorno, Ästhetische Theorie, 1970, S. 101.

Pink Floyd war ebenso wie Adorno den Geheimnissen des Menschen (z. B. der Menschwerdung in „Echoes“ auf dem Album „Meddle“ von 1971), der Entstehung und des Untergangs des Universums („Interstellar Overdrive“, „Set the Controls for the Heart of the Sun“) und der Natur auf der Spur, beispielsweise im mystisch-monumentalen „A saucerful of secrets“, im schockierenden Dschungel-Hörspiel „Several species of fury animals“, im lieblich-sanften „Meadows“ mit tödlichem Ausgang und im häuslichen Singstück für einen heulenden Hund „Seamus“⁵⁹, Stücke, in denen sie mit Klangcollagen von Tierstimmen arbeiten. Sie komponierten sogar – in Anlehnung an George Orwells

übertragen, deren jeweiligen Stand die gesamte Bevölkerung aus allen Fenstern und durch die dünnen Wände der Neubauten hindurch zur Kenntnis zu nehmen gezwungen ist, so mögen selbst spektakulär verschlammte Gammler und wohl situierte Bürger in ihren Sakkos einträchtig um Kofferradios auf dem Bürgersteig sich scharen. Für zwei Stunden schweißt der große Anlass die gesteuerte und kommerzialisierte Solidarität der Fußballinteressenten zur Volksgemeinschaft zusammen. Der kaum verdeckte Nationalismus solcher scheinbar unpolitischen Anlässe von Integration verstärkt den Verdacht ihres destruktiven Wesens.“ (Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute, 1968, in: Soziologische Schriften I, S. 188 f) Adorno erachtete „eine bestimmte Festigkeit des Ichs“ für mündige Bürger für nötig, „wie sie am Modell des bürgerlichen Individuums gebildet ist“ (Erziehung zur Mündigkeit, 1969, S. 143). Indem viele Menschen „sonntags auf dem Sportplatz jede Besinnung verlieren“, erweisen sie sich nach Adornos Meinung als „unmündig“ (ebd., S. 134). Adorno konstatierte einen Zerfall der bürgerlichen Aufklärungs-Ideale und der Vernunft des bürgerlichen Subjekts. Die Menschen würden zu verdinglichten Marionetten des von ihnen selbst geschaffenen Gesellschaftssystems, die sich nur allzu willig einlullen und um das wahre Leben betrügen ließen. Diese Auffassung kann man für elitär halten. Andererseits kultivierten Pink Floyd ihre Publikumsscheu bis zur Errichtung einer Mauer zwischen sich und den Fans (The wall).

⁵⁹ Musikerhunde sind eine Unterart der Hundeheit.

sozialkritischen Roman „Animal Farm“ – eine komplette Suite mit dem Titel "Animals", die Stück wie "Dogs", „Sheeps“ und "Pigs" für die einzelnen Agenten der gesellschaftlichen Versklavung, Verdummung und Ausbeutung enthält. Was Adorno und Pink Floyd verbindet, ist ihr gemeinsames Faible für Tiere⁶⁰, die sich bei Adorno nicht allein in den vielen Tiernamen zeigt, die Adorno sich (Nilpferd Archibald), seiner Mutter (Nilpferdstute), seiner Ehefrau (Giraffe) und seinem vorgesetzten Freund Max Horkheimer (Mammut) gibt, sondern die sich auch im Briefwechsel mit seinem großen Vorbild Walter Benjamin offenbart. Darin schreiben sie über Franz Kafkas Erzählung „Forschung eines Hundes“ und über Charles Fouriers „Theorie der vier Bewegungen und der allgemeinen Bestimmungen“ und kommen zu dem Schluss: Die Wahrheit zeigt sich als Schönheit, die im Weltlauf zum Scheitern verurteilt ist, doch wo Trauer über das Schicksal der Menschheit ist, da ist auch Trost und Dankbarkeit, dass die traurigen Werke, wie die von Pink Floyd, geschaffen wurden und über die eigene Einsamkeit hinwegtrösten. Benjamin bedankt sich brieflich bei Adorno für dessen hoffnungslos schönen Gedanken, dass die Menschenseelen in Tierkörpern, wie Kafka sie darstellte, ein mentales Versteck gegen die transzendente Obdachlosigkeit der Intellektuellen darstellen.

Musikalisch experimentieren Pink Floyd mit den Techniken der Neuen Musik, mit elektronischen Musikinstrumenten und mit „Musique concrète“, die dem Komponisten Adorno das Modell für seine ideologiekritische Musikphilosophie liefert. Sie bemühten sich um artifizielle Errungenschaften und nannten ihren Stil „Art Rock“. Ein Merkmal des Art Rock ist, dass jede Gruppe einen eigenen Personalstil entwickelt hat, der auch die Klangästhetik und die Gestaltung der Plattenhülle umfasst, beispielsweise die Cover Art von Roger Dean für „Gentle Giant“ und „Yes“ sowie die von „King Crimson“ und von „Hipgnosis“ für „Pink Floyd“.

Das Doppelalbum „Ummagumma“ von 1969 (mit dem bereits erwähnten avantgardistischen Monumental-Epos „Syssyphus“ sowie den Dschungelgeräuschen in dem Stück „Several Species of Small Furry Animals Gathered Together in a Cave and Grooving with a Pict“) enthält Geräuschcollagen, die an die Musique concrète der französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry sowie an Karlheinz Stockhausen erinnern. Die komplexe Klangarchitektur dieser Platte und die der 1970 folgenden „Atom Heart Mother“, die in Vier-Kanal-Quadrophonie aufgenommen wurde, sprengen das Korsett des Popsongs und enthalten Schockelemente, die der Popmusik zuvor fremd waren. Das gilt ebenso für die Experimente mit elektronischen Musikinstrumenten und innovativen Aufnahmetechniken, beispielsweise 1973 auf dem Konzeptalbum „The Dark Side of the Moon“, vor allem in den Stücken „Time“ und „Money“. Mit diesem Album gelingt ihnen „ein düsteres Tongemälde über die Pressionen des Alltagslebens und die Reaktion darauf: Entfremdung, Verdrängung, Schizophrenie, in denen sich die Isoliertheit und Bedeutungslosigkeit des jungen Menschen in der Massengesellschaft offenbaren“.⁶¹ Pink Floyd bemüht sich um artifizielle Neuerungen, und ihre Studioproduktionen zielen auf die Charakteristika des abgerundeten Gesamtkunstwerks. Ihr eigentümlicher Personalstil umfasste neben der Klangästhetik auch die künstlerische Gestaltung der Plattenhüllen (von Hipgnosis).

Zu Prog-Rock allgemein und „Pink Floyd“ im Besonderen

Rockmusik präsentierte sich in den 1960er- und 1970er-Jahren als eine selbstbewusste zeitgenössische Kunstform, anknüpfend an die Alltagserfahrungen und Kunstbedürfnisse einer Generation, die sich eben keinesfalls in „Sex and

⁶⁰ "Die Idee des Menschen in der europäischen Geschichte drückt sich in der Unterscheidung vom Tier aus. Mit seiner Unvernunft beweisen sie die Menschenwürde. Mit solcher Beharrlichkeit und Einstimmigkeit ist der Gegensatz von allen Vorvorderen des bürgerlichen Denkens [...] hergebetet worden, dass er wie wenige Ideen zum Grundbestand der westlichen Anthropologie gehört. [...] Die Behavioristen haben ihn bloß scheinbar vergessen. Dass sie auf die Menschen dieselben Formeln und Resultate anwenden, die sie, entfesselt, in ihren scheußlichen physiologischen Laboratorien wehrlosen Tieren abzwängen, bekundet den Unterschied auf besonders abgefeimte Art. Der Schluss, den sie aus den verstümmelten Tierleibern ziehen, passt nicht auf das Tier in Freiheit, sondern auf den Menschen heute. Er bekundet, indem er sich am Tier vergeht, dass er, und nur er in der ganzen Schöpfung, freiwillig so mechanisch, blind und automatisch funktioniert, wie die Zuckungen der gefesselten Opfer, die der Fachmann sich zunutze macht. [...] Dem Menschen gehört die Vernunft, die unbarmherzig abläuft; das Tier, aus dem er den blutigen Schluss zieht, hat nur das unvernünftige Entsetzen, den Trieb zur Flucht, die ihm abgeschnitten ist. Der Mangel an Vernunft hat keine Worte." Theodor W. Adorno/Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Ffm 1981, 219.

⁶¹ Graves/Schmidt-Joos/Halbscheffel 1998: darin der Eintrag „Pink Floyd“

Drugs and Rock'n'Roll“ erschöpften. Die Klangexperimente der Beatles eröffneten neue Horizonte, die viele Bands als Herausforderung begriffen.

Das Doppelalbum „Ummagumma“ (1969) von Pink Floyd enthält Geräuschcollagen, die an die Musique concrète der Französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry erinnern. Auch das Album „Atom Heart Mother“ (1970) sprengte mit seinen komplexen Klangarchitekturen das Korsett herkömmlicher Pop- und Rock-Songs.

Die progressive Rockmusik wurde mit Pink Floyd, Genesis, Yes und Emerson, Lake & Palmer nun selbst zu einer Stilrichtung neben anderen – eine Synthese aus Jazz, Rock und Klassik, zusammengehalten durch den Glauben an ihre eigene Fortschrittlichkeit (daher die Bezeichnung „progressive Rock“).

Das Klangdesign wurde immer innovativer, komplexer und dominanter. Mit der Möglichkeit zur Manipulation der klanglichen Eigenschaften von Instrumenten und Singstimmen verschob sich der Schwerpunkt des Musizierens allmählich von seinen notierbaren Parametern, wie Tonhöhe, Dynamik und formalem Ablauf sowie den melodischen und harmonischen Aspekten, auf die reproduzierbaren Details des klanglichen Ausdrucks. Der Sound wurde damit zur zentralen ästhetischen Kategorie. Mit orchestralen Klangbildern, komplizierten metrischen Strukturen, harten Heavy-Metal-Riffs und harmonischen Anleihen aus dem Jazz verkörpern Pink Floyd exemplarisch den Art Rock der 1970er-Jahre. Allerdings stehen sie gleichzeitig für den Verfall der Rockkultur, die ihren Protestcharakter als Gegenkultur zunehmend verlor und zum Mainstream wurde.⁶² Das Konzeptalbum von 1973 „The Dark Side of the Moon“ hielt sich 15 Jahre in den Top 100 der amerikanischen „Billboard Charts. Die Verlockungen durch Popularität und Reichtum führten zur Anpassung an den Markt, der von konventionellen Hörgewohnheiten dominiert wird.

Mit der Digitalisierung der Musikproduktion erhielt diese Tendenz im musikalischen Produktionsprozess noch einmal einen entscheidenden Schub, da sich damit die Methoden des Klangdesigns von den aufwendigen und teuren Apparatketten der analogen Technik lösten. Die Digitaltechnik hielt bereits in den 1970er-Jahren Einzug in die Aufnahmestudios, auch wenn bis zur Einführung der CD Anfang der 1980er-Jahre weiterhin analog veröffentlicht wurde.

Die Musik von Bach über die Wiener Klassik sowie der musikalische Traditionsbruch durch die musikalische Moderne ab etwa 1890 (Neue Musik in Wien und Blues, Gospel, Jazz in den USA) und die Ausdifferenzierungen in Soul, Rock ,n' Roll, Rhythm ,n' Blues, Hard Rock bis zu Metal und zur Vereinigung all dieser Stile zum Progressive Rock bilden eine folgerichtige Weiterentwicklung des musikalischen Materials und des klanglichen Ausdrucks mit neuen technischen Möglichkeiten zur synthetischen Klangerzeugung.

Mit dem Progressive Rock von „Frank Zappa and the Mothers of Invention“, „Pink Floyd“, „King Crimson“, „Gentle Giant“, „Emerson, Lake & Palmer“ und vielen anderen Bands entwickelte sich von etwa 1965 an die Rockmusik zu einer eigenständigen Kunstform, in der sich Subjektivität und Privatheit mit Öffentlichkeit und Politik auf einzigartige Weise verwoben. Aus dem pubertären Geschrei enthusiastischer Teens wurde der Sound einer weltweiten Kulturrevolution von einer Generation, die in diesen romantisch-expressionistischen Gesamtkunstwerken den erfahrbaren Ausdruck gemeinsamer Wert-Gefühle und Sinn-Konstruktionen suchte.

Neu war das Klangkonzept einer multimedialen Performance mit akustischen, visuellen und szenischen Mitteln, die neue gesellschaftliche Horizonte eröffnen sollte. Insbesondere die frühen „Pink Floyd“ präsentierten eine selbstbewusste zeitgenössische Konzeptmusik in einer Synthese aus Hard Rock und Free Jazz kombiniert mit Bach, Wagner, Mahler, Schönberg und Stockhausen.

Doch deren gesellschaftspolitische Hoffnungen erwiesen sich als Illusionen. Die 1980er-Jahre brachten die revolutionären Intentionen und die musikalische Innovations-Dynamik abrupt zum Versiegen. Die US-amerikanischen Reagonomics und der mit ihr verbundene europaweite Thatcherismus stoppten die gesellschaftliche Ausbreitung der subversiven und anarchistischen Hippiekultur.

Stattdessen startete der kapitalistische Ökonomismus zum finalen Siegeszug durch: Mit der Liberalisierung der Finanzmärkte, der Privatisierung von öffentlichen Infrastrukturen, der radikalen Senkung von Unternehmenssteuern und

⁶² Vgl. Faulstich 1994, Seiten 13 und 14

dem massiven Abbau von Sozialstandards setzte sich eine funktionalistische Kultur durch, in der allein materieller Erfolg, privater Wohlstand und individueller Konsum zählten.

„Pink Floyd“ kritisierten diese politökonomische Entwicklung mit ihren beiden Konzeptalben „Animals“ und „The Wall“ sowie mit einigen politisch expliziten Songs des Albums „The Final Cut“, das 1983 die Ära von Roger Waters und damit auch die direkten politischen Botschaften der Band beendete.

Egoismus und Geiz, Neid und Rücksichtslosigkeit des Neoliberalismus sowie der raue Straßen-Sound von Punk und Gangsta-Rap mündeten in eine systemkonforme Kultur des Klassenkampfes von oben – ein ökonomischer und soziokultureller Roll-back, der zum Wiedererstarken von fremdenfeindlichem Nationalismus führte. Der Traum von Love, Peace & Freedom war nach zwanzig Jahren ausgeträumt.

Im Nachhinein berührt beim Hören von Bob Dylan, John Lennon, Frank Zappa, Roger Waters und anderen deren unbekümmerter Optimismus, dem Adorno nie anhing – schließlich sorgte doch der globalisierte Turbo-Kapitalismus weltweit für unaufhörlichen Wohlstand und unendlichen technischen Fortschritt, wenn auch mit wesentlich schlechterer Musik.

Pink Floyds drei große Suiten: Atom Heart Mother, Echoes und Shine On You Crazy Diamond

„Atom Heart Mother“ ist eine sechsteilige Suite der britischen Band Pink Floyd. Sie erschien 1970 auf dem gleichnamigen Album, auf dem sie die gesamte erste Seite der Platte einnimmt. Sie ist mit 23:43 Minuten die längste ungeschnittene Komposition der Band. Nur der Song „Shine On You Crazy Diamond“ ist länger; er wurde allerdings vor der Veröffentlichung in zwei Teile geteilt, die das Album „Wish You Were Here“ einrahmen. Die Suite wurde von allen vier Bandmitgliedern und Ron Geesin geschrieben. Das Stück hatte während seiner Produktion eine Reihe von Arbeitstiteln. Das Hauptthema wurde von David Gilmour als Theme From an Imaginary Western (Thema aus einem imaginären Western) bezeichnet. Der erste Arbeitstitel für das gesamte Stück war Epic (episch, gewaltig). Dieser Titel stand auch als Überschrift auf Ron Geesins Originalpartitur. Später war der Titel The Amazing Pudding (Der unglaubliche Nachtisch). Erst 1970 wurde der endgültige Titel festgelegt. Bassist Roger Waters schlug dem Verantwortlichen John Peel vor, in einer Zeitung nach einem passenden Titel zu suchen. Er fand im Evening Standard vom 16. Juli 1970 einen Artikel über eine schwangere Frau, der ein durch eine Atombatterie angetriebener Herzschrittmacher eingesetzt werden sollte. Die Überschrift des Artikels lautete „Atom Heart Mother“ (Atomherzmutter).

Father's Shout (0:00–2:54)

Das Lied beginnt mit einem tiefen Ton einer Hammond-Orgel. Danach setzen die Bläser ein, die durch eine chromatische Melodie eine dramatische Wirkung erzeugen. Bei 1:22 setzt das Schlagzeug ein. Den darauffolgenden Teil kann man als Hauptthema bezeichnen. Am Ende wird die Musik ruhiger. Zwischendurch kann man die Geräusche einer Kutsche und eines Motorrads hören.

Breast Milky (2:55–5:26)

In Breast Milky kommt ein Violoncello dazu, das von Bass und Orgel begleitet wird. Bei 3:27 kommt zusätzlich auch das Schlagzeug hinzu. Darauf folgt ein von David Gilmour gespieltes Solo auf der Slide Guitar.

Mother Fore (5:27–10:12)

Dieser Teil beginnt mit leisen Tönen von Roger Waters' Bass und Richard Wrights Orgel, die von einem Chor[4] begleitet werden, der immer lauter wird. Bei 8:51 kommt Nick Masons Schlagzeug hinzu.

Funky Dung (10:13–15:29)

Funky Dung ist stark vom Funk geprägt. Im Hintergrund spielt die Band, während David Gilmour ein zweites Gitarrensolo spielt. Bei 13:21 setzt wieder der Chor ein, der diesmal unzusammenhängende Silben singt. (... Ua, sicopa, mi,

tucafi, sasasasasa, fsss, rroiti, rapatika, uopocha, rapatika ...) Danach kehrt die Musik wieder zum Hauptthema aus Father's Shout zurück.

Mind Your Throats, Please (15:30–19:13)

Dieser Teil beginnt mit Geräuschen. Nachdem eine verzerrte Stimme „Here is a loud announcement“ („Hier kommt eine laute Ankündigung“) ruft, ist etwas, das an eine vorbeifahrende Lokomotive erinnert, zu hören. Die Geräusche mäßigen sich und verstummen ganz, stattdessen werden nun verschiedene Stellen aus dem bisherigen Stück einzeln ein- und ausgeblendet. Dadurch entsteht ein Gefühl von „Unordnung“. Außerdem ist ein mit einem Leslie-Kabinett verfremdetes Klavier zu hören (denselben Effekt nutzten Pink Floyd später bei „Echoes“ vom Album „Meddle“). Kurz vor Ende ruft dieselbe verzerrte Stimme „Silence in the studio!“ („Ruhe im Studio!“), woraufhin sich die Instrumente bzw. Chöre wieder zu „ordnen“ scheinen, und sie spielen alle in konstanter Lautstärke eine Reprise des Hauptthemas.

Remergence (19:14–23:43)

Remergence beginnt mit dem Ende des Hauptthemas, das in Mind Your Throats, Please begann. Danach folgt eine Reprise des Cellosolos. Später hört man ein an das Slide-Solo aus Breast Milky erinnerndes, mit zwei Gitarren eingespieltes Solo. Zum Schluss spielen alle Instrumente und der Chor ein letztes Mal das Hauptthema aus Father's Shout, bis alle auf dem letzten Ton des Stückes enden.

„Echoes“ ist eine Komposition der britischen Rockgruppe Pink Floyd, die lange Instrumentalteile, Soundeffekte und Improvisationen enthält. Das von allen vier Mitgliedern (Roger Waters, Richard Wright, David Gilmour und Nick Mason) geschriebene Echoes ist das Finale des Albums Meddle. Das Stück läuft über eine Länge von 23:31 und belegt die zweite Seite der Vinyl-Schallplatte vollständig. Es ist die drittlängste Komposition der Gruppe, nach Atom Heart Mother (23:35) und dem zusammengesetzten Shine On You Crazy Diamond (über 26 Minuten). Im Vergleich dazu ist Echoes jedoch nicht aufgeteilt, wurde aber aus Fragmenten zusammengesetzt. Es wurde für den Film Live At Pompeii als Anfang und Ende verwendet, und in dem Surf-Film Crystal Voyager untermalt die komplette Komposition brechende Meereswellen in der Abendsonne.

Bemerkenswert ist das Intro, bei dem Richard Wright auf seinem Flügel durch stete Wiederholung eines einzigen hohen Tons (ein dreigestrichenes h) den Klang eines Echolots nachahmt. Der Flügel wird dabei über ein Leslie-Cabinet gespielt, einen Orgel-Verstärker mit rotierendem Lautsprecher. Der Ton bekommt dadurch ein eigenartiges Tremolo. Der Klang unterscheidet sich deshalb deutlich von dem eines unverstärkt gespielten Flügels. Die Beatles hatten drei Jahre zuvor diesen Klangeffekt erstmals auf dem „Weißen Album“ im Lied Don't Pass Me By verwendet.

Die Klangexperimente im Mittelteil von Echoes verweisen deutlich auf die Vorgängeralben A Saucerful of Secrets und Ummagumma. Roger Waters erzeugt auf seinem E-Bass mit einem Bottleneck durch gleichmäßige Kreisbewegungen gespenstisch heulende Klänge, während Gitarrist David Gilmour mittels umgekehrt angeschlossener Wah-Wah-Pedal kreischende, an Möwenschreie erinnernde Laute erzeugt, die als seagull effect („Möwen-Effekt“) bekannt wurden. Richard Wright ist nur leise hörbar mit seiner Hammond-Orgel, die entweder mit einem Lautstärke-Pedal gekoppelt war oder deren interner Lautstärkeregler während des Spielens bedient wurde. Das Stück endet mit einem steigenden Shepard-Risset-Glissando.

Das Stück hatte seinen Ursprung in 36 Musik-Experimenten, die unabhängig voneinander von jedem Band-Mitglied geschrieben wurden. Als Arbeitstitel wurden diese Fragmente Nothing, Parts 1–24 (auch wenn es sich um 36 Elemente handelte) genannt. Die weiteren Ausarbeitungen wurden entsprechend The Son of Nothing und The Return of the Son of Nothing betitelt. Während dieser Phase der Entwicklung des Stückes wurde an der ersten Strophe von Echoes gearbeitet. Ursprünglich beschrieb der Text das Aufeinandertreffen zweier Himmelskörper (Text: „planets meeting face to face“), doch wegen Waters' zunehmender Bedenken, dass Pink Floyd durch solche Titel in die Schublade des Space Rock gesteckt werden würde, schrieb man die Texte neu und verwendete Unterwasser-Bilder dazu.

Bezüge zwischen Adornos negativer Dialektik und Pink Floyds Progressive Rock

Wie Adorno war „Pink Floyd“ den Geheimnissen der Natur auf der Spur – inklusive denen des Universums, beispielsweise in "Interstellar overdrive" und in "Set the control for the heart of the sun". Im Unterschied zu Adorno waren diese britischen „Musikanten“ allerdings nicht von den „heimlichen Dingen“ der Berge fasziniert, sondern von Tieren: Beispiele sind zu hören in "A saucerful of secrets", "Several species of fury animals" und "Seamus", in denen sie mit Klangcollagen arbeiten. Sie komponierten sogar eine komplette Suite mit dem Titel "Animals", die Stück wie "Dogs" und "Pigs" enthält.

Insbesondere die ausgedehnten Suiten von Pink Floyd erreichen symphonisches Niveau, vor allem in „Ummagumma“ (1969), "Atom Heart Mother" (1970), "Meddle" (1971) und "Shine on you crazy Diamond". Das Konzeptalbum "The Wall" kann als Rock-Oper gehört werden. Im Grunde prägt die Suiten-Struktur alle Werke der Gruppe.⁶³ Das Doppelalbum „Ummagumma“ von 1969 enthält Geräuschcollagen, die an die Musique concrète der französischen Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry erinnern. Die komplexe Klangarchitektur dieser Platte und die der 1970 folgenden „Atom Heart Mother“ sprengen das Korsett des Pop-Songs und enthalten Schockelemente, die der Popmusik zuvor fremd waren. Das gilt ebenso für die Experimente mit elektronischen Musikinstrumenten und Aufnahmetechniken. Pink Floyd bemüht sich um artifizielle Neuerungen, und ihre Studioproduktionen zielen auf die Charakteristika des „abgerundeten Werks“. Ihr eigentümlicher Personalstil umfasste neben der Klangästhetik auch die künstlerische Gestaltung der Plattenhüllen von „Hipgnosis“.

Elemente politischer Gesellschaftskritik: Adorno war in seinen zwanziger Jahren dogmatischer Leninist. Roger Waters Eltern waren Kommunisten. Beide – Adorno und Waters – intendieren gesellschaftliche Verbesserungen. Möglicherweise entsprechen dieser Intention die Stücke der psychedelischen Phase eher als die der gesellschaftskritischen Phase. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an Adornos Aussage: Das Heitere an der Kunst ist 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“ (Adorno, 1967, Ist die Kunst heiter?, S. 149).

Waters berichtete, dass seine Anliegen beim Schreiben der Texte für das Album „The Dark Side of the Moon“ „politischer und philosophischer Natur“ waren.⁶⁴ Er konzipierte das gesamte Album als Meditation über „den Druck und die Sorgen, die uns von unserem Potenzial für positives Handeln ablenken.“⁶⁵ „Der Druck, viel Geld zu verdienen; die Zeitsache, die Zeit, die sehr schnell vergeht; organisierte Machtstrukturen wie die Kirche oder die Politik; Gewalt; Aggression.“⁶⁶

⁶³ Eine Suite (frz. *suite* ‚Abfolge‘) ist in der Musik eine vorgegebene Abfolge von Instrumental- oder Orchesterstücken, die ohne längere Pausen hintereinander gespielt werden. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts etablierte sich daneben der Name Partita, im 18. Jahrhundert wurden Suiten auch oft durch Ouvertüren eingeleitet. Die modellhafte Form des einzelnen Satzes einer barocken Suite ist die Suitensatzform. Ihre typischen Merkmale zeigen z. B. die Menuette Bachs. Ein Suitensatz ist zweiteilig; beide Teile enden mit Wiederholungszeichen. Grundlegend für die Form ist der harmonische Verlauf: Der erste Teil eines Satzes in Dur führt meist zur Dominante, der zweite Teil von der Dominante zur Tonika zurück. Der Rückweg ist meist ausgeweitet durch die Kadenz zu einer benachbarten Tonart – beispielsweise zur Tonikaparallele. Steht der Suitensatz in Moll, führt der erste Teil des Satzes entweder in die Tonikaparallele oder in die Oberquint-Tonart in Moll. Sehr beliebt sind Suiten auch bei Filmmusiken, wo diese ebenfalls ein zusammen geschnittenenes Best-Of eines Soundtracks darstellen (häufig werden die einzelnen Stücke über Crossfades zusammengefügt, so das von manchen Stücken lediglich Fragmente auftreten). Sehr häufig findet sich die Suite eines Soundtracks an letzter Stelle des CD-Scores, als sogenannte End-Credits Suite. Auch für Orchesterkonzerte sind Filmmusiksuiten beliebtes Repertoire – wobei ebenfalls nicht nur Originalorchestrationsen, sondern ebenfalls zahlreiches Material für Laienorchester mit vereinfachter/abgespeckter Instrumentation, bzw. Orchestration zur Verfügung steht (beispielsweise fehlen in diesen Arrangements häufig eher problematische oder teure Instrumente, wie Kontrafagott, und ebenso schweres Laufwerk o. Ä. wird häufig vom Arrangeur vereinfacht).

⁶⁴ John Harris, *The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece*, Cambridge, Massachusetts, Da Capo 2000, Seite 89.

⁶⁵ Ebd., Seite 80.

⁶⁶ Nicolas Schaffner, *Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey*, New York, Dell 1991, Seite 176.

@ „**Comfortably numb**“: bequeme Gefühllosigkeit = Adorno wollte ein Buch über den Kältestrom in unserer Gesellschaft schreiben. In seiner „Negativen Dialektik“ von 1966 findet sich ein gespenstischer, fast autobiografischer Satz. Adorno fragt sich, ob nach Auschwitz noch leben dürfe, „wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen“. Und dann spricht er von der Kälte, der es zum Weiterleben bedarf. Kälte meint hierbei eine moralische Kälte. Bürgerliche Kälte bezeichnet bei Adorno das moralische Grundprinzip der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft. Die dort das Leben bestimmende, kompetitive Vereinzelung und die Vergesellschaftung der Subjekte zum Kampf um knappe Güter und Lebenschancen verlange diesen – so meint Adorno – stets die Konzentration auf die individuelle Selbsterhaltung ab. Verbunden damit sei nicht nur eine Entfremdung der Menschen unter- und gegeneinander, da diese sich bloß noch als isolierte Subjekte mit ebenso isolierten Interessen begegneten, sondern auch eine tendenzielle Gleichgültigkeit, vor allem gegenüber jenen Menschen, die dabei zum Verfügungsobjekt des eigenen Partikularinteresses gemacht werden müssen, insbesondere durch Verwertung ihrer Arbeitskraft. Die erfolgreiche Selbstbehauptung unter den Prämissen universeller Konkurrenz bedinge die mehr oder weniger konsequente Verdrängung der Tatsache, dass der eigene Vorteil, den es in der Gesellschaft zu suchen gilt, immer den Nachteil eines anderen impliziert.⁶⁷

„One of These Days“ ist das erste Stück auf dem Pink-Floyd-Album „Meddle“ aus dem Jahr 1971. Es handelt sich um ein instrumentales Stück – abgesehen von der verzerrten Wiedergabe der Worte „One of these days I’m going to cut you into little pieces“ (deutsch: „An einem dieser Tage werde ich dich in kleine Stücke schneiden“. Nach Aussage von Roger Waters war mit der Textzeile „jemanden in Stücke zu schneiden“ der englische Disk-Jockey Jimmy Young gemeint.

Die Songs von Pink Floyd werden nicht nur wegen ihrer Melodie, sondern zu einem großen Teil auch wegen der außergewöhnlichen Texte verehrt. Bei den ersten Alben waren es die fantasievollen und oft verschrobenen Lyrics von Syd Barrett. Danach entstanden viele Texte unter der Federführung von Roger Waters, der es verstand, Gedanken auf geniale Art miteinander zu verweben und poetisch auszudrücken.

Was ist das Faszinierende an der Musik von Pink Floyd und an Adornos Philosophie?

Beide stellen intellektuelle Nervenkitzel dar; sie inspirieren und lassen Platz für Projektionen. Beide bergen den gesellschaftskritischen Impuls des 20. Jahrhunderts, der im 21. Jahrhundert verebbt zu sein scheint; einesteils, weil die spielerisch-kreative Befreiung der Menschen zumindest für meinungsrelevante Bevölkerungskreise realisiert zu sein scheint; andernteils, weil die endlosen Kriege und Handelskriege, die Hungersnöte dort trotz Überernährung hier und die Kluft zwischen Reich und Arm immer unlösbarer werden und keine Hoffnung auf eine humane Gesellschaft mehr gestatten, sondern allenfalls kleine Reformen denkbar erscheinen lassen.

Faszinierend finde ich Adornos feste Überzeugung, dass Musik die Welt kritisieren und ihr eine Utopie von Freiheit entgegensetzen kann – so wie die Musik von Pink Floyd. Pink Floyd setzen Adornos philosophisches Programm in musikalischer und multimedialer Form um – wahrscheinlich, ohne Adornos Werk gelesen zu haben. Dieses beruht auf der Erkenntnis, dass die Aufklärung, sprich: das Vernunftprinzip, das zur Befreiung von Mythen dient (z. B. dem Glauben an Götter), in ihr Gegenteil umschlagen kann, nämlich in die Errichtung eines neuen Mythos der Rationalität, der alle gesellschaftlichen und persönlichen Bereiche bestimmt (z. B. die rationelle Organisation von Massenmorden in Faschismus und Stalinismus). Wie instrumentelle Zweckrationalität den Kindern eingebläut wird, zeigen Pink Floyd im

⁶⁷ Adorno spricht in seinem Vortrag „Erziehung nach Auschwitz“ von der Kälte als einem »Grundzug der Anthropologie« unter bürgerlich-kapitalistischen Prämissen, der nicht bloß mit-, sondern vielmehr hauptverantwortlich gewesen sei für jenes gesellschaftliche Grauen, wie es in Auschwitz eine völlig neue und ungeahnte Dimension erreicht hat: „(...) wären sie [die Menschen] also nicht zutiefst gleichgültig gegen das, was mit allen anderen geschieht außer den paar, mit denen sie eng und womöglich durch handgreifliche Interessen verbunden sind, so wäre Auschwitz unmöglich gewesen, die Menschen hätten es dann nicht hingenommen. [...] Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, dass nur ganz wenige sich regten« (Adorno 1966, S. 101). Bürgerliche Kälte ist somit nicht lediglich Resultat, sondern geradezu Ermöglichungsbedingung zutiefst inhumaner gesellschaftlicher Verhältnisse, in welchen noch das größte menschliche Unrecht seinen Lauf nehmen kann.

Album "The Wall" – wie sie in der Musikindustrie und anderswo praktiziert wird, in "Have a Cigar", "Welcome to the Machine", "Money" sowie im Album "Animals".

Adornos Ablehnung populärer Musik bezieht sich vor auf den Schlager und den Jazz. Beide bieten für den Fortschritt des musikalischen Materials nichts Neues. Sie sind dem Fortschritt der Musik gegenüber zurückgeblieben und bleiben gefangen im Konsumkapitalismus. Daher ist es für Adorno aussichtslos zu glauben, Popmusik und politischer Protest ließen sich zusammenbringen. Der von Jimi Hendriks mit der Elektrogitarre zerfetzten US-Nationalhymne und dem Protestsong über den Vietnamkrieg ergeht es nicht anders als allen anderen Songs der populären Musik: Sie werden zur genießbaren Ware.⁶⁸

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1929). Schlageranalysen. In: Anbruch 11/1929. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Band 18, S. 778-787. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form „SGA:778“ zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1932). Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. GS 18, S. 729-777. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Hier in der Form „GLM:729“ zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1933). Vierhändig, noch einmal, in: ders., Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze, GS 17, S. 303-306.
- Adorno, Theodor W. (1936). Über Jazz (veröffentlicht unter dem Pseudonym Hektor Rottweiler). In: Zeitschrift für Sozialforschung, V/1936: S. 235-259.
- Adorno, Theodor W. (1938). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: Zeitschrift für Sozialforschung. In: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. Gesammelte Schriften, Band 14. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1941). On Popular Music. Studies in Philosophy and Social Science, New York: Institute of Social Research, IX/1941, S. 17-48. With the assistance of George Simpson.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max (1947). Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. GS 3. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1949). Philosophie der neuen Musik. GS 12. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1951). Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. GS 4.
- Adorno, Theodor W. (1953). Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik. Erstveröffentlicht in Archivio di Filosofia Nr. 1 Filosofia dell' Arte Roma 1953. Abgedruckt in: Gesammelte Schriften Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. 1997/1984 S. 149-176. Hier in der Form VPM:149 zitiert.
- Adorno, Theodor W. (1953). Der Artist als Statthalter, zitiert nach: Noten zur Literatur I, 1958. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 175-195.
- Adorno, Theodor W. (1955). Kleiner Dank an Wien, zitiert nach: Gesammelte Schriften 20 □ 2, S. 552-553.
- Adorno, Theodor W. (1956). Das Altern der Neuen Musik, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt, zitiert nach: GS 14, S. 143-167.
- Adorno, Theodor W. (1958). Rede über Lyrik und Gesellschaft, in: ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971, S. 78.
- Adorno, Theodor W. (1960). Mahler. Eine musikalische Physiognomie, zitiert nach: GS 13, S. 149-319. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1961). Versuch, das Endspiel zu verstehen, zitiert nach: Noten zur Literatur II, 1961. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 188-236.

⁶⁸ Vgl. Kemper 1991 und Mohr 2019 sowie Adornos Statement auf <https://www.youtube.com/watch?v=-njxKF8CkoU>
www.philohd.de

- Adorno, Theodor W. (1962). Engagement, in: ders., Zur Dialektik des Engagements, 1973. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 7-30.
- Adorno, Theodor W. (1962). Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. GS 14. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1966). Negative Dialektik. GS 6. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1966). Erziehung nach Auschwitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1966). Die Kunst und die Künste, GS 10. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1967). Ist die Kunst heiter? In: Süddeutsche Zeitung, 15.7.1967. Zitiert nach: Noten zur Literatur IV, 1974. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. S. 147-157.
- Adorno, Theodor W. (1969). Erziehung zur Mündigkeit. Teilweise mit Hellmut Becker. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W. (1970). Ästhetische Theorie. GS 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Adorno, Theodor W. (1986). Die musikalischen Monographien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. Darin: Versuch über Wagner; Mahler. Eine musikalische Physiognomik; Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs
- Adorno, Theodor W. (1993). Beethoven. Philosophie der Musik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Anders, Marcel (2001). Roger Waters – Reise in die unbewältigte Vergangenheit. In: Gitarre & Bass, Februar 2001, S. 54-59.
- Baacke, Dieter (1972) Beat – die sprachlose Opposition. München.
- Blake, Mark (2016). Pink Floyd. Die definitive Biografie. Höfen: Hannibal Verlag.
- Das neue Lexikon der Musik (1996), vier Bände, auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Großen Lexikons der Musik“ (1978-82/1987), Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag.
- Faulstich, Werner (1994). Einführung: Niedergang der Rockkultur? Chronologie eines Jahrzehnts“. In: Werner Faulstich und Gerhard Schäffner (Hgg.). Die Rockmusik der 80er-Jahre, S. 7-15. Bardowick: Wissenschaftlicher Verlag.
- Feurich, Hans-Jürgen (1974). Grundzüge einer musikalischen Warenkunde. In: Musik und Bildung. Zeitschrift für Theorie und Praxis der Musikerziehung, Mai 1974, S. 299-304.
- Feurich, Hans-Jürgen (1977). „Warengeschichte und Rockmusik“. In: Wolfgang Sandner (Hg.). Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott Verlag. S. 53-80.
- Flender, Reinhard; Hermann Rauhe (1989). Popmusik: Aspekte ihrer Geschichte, Funktion, Wirkung und Ästhetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gervink, Manuel (2000). Arnold Schönberg und seine Zeit. Laaber: Laaber Verlag.
- Graves, Barry; Siegfried Schmidt-Joos; Bernward Halbscheffel (1998). Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte. Reinbek: Rowohlt.
- Gruber, Fritz (2017). 1000 Mal gehört – 1000 Mal fast nix kapiert. München: Quinto Verlag.
- Harris, John (2000). The Dark Side of the Moon: The Making of the Pink Floyd Masterpiece, Cambridge, Massachusetts, Da Capo.
- Hartwich-Wiechell, Dörte (1974). Pop-Musik: Analysen und Interpretationen. Köln: Arno Volk Verlag/Hans Gerig.
- Herrwerth, Thommi (1977). Partys, Pop und Petting. Die Sixties im Spiegel der BRAVO. Marburg.
- Hinners, Andreas (2005). Progressive Rock. Musik zwischen Kunstanspruch und Kommerz. Marburg: Tectum Verlag.
- Hollstein, Walter (1969). Der Untergrund. Zur Soziologie jugendlicher Protestbewegungen. Neuwied/Berlin.
- Hollstein, Walter (1981). Die Gegengesellschaft. Reinbek.
- Jaenicke, Dieter (1980). Bewegungen. Versuch, die eigene Geschichte zu begreifen. Berlin.
- Jones, Cliff (1996). Another Brick in the Wall: The Stories behind Every Pink Floyd Song. New York, Broadway.

- Kemper, Peter (1991). Der Rock ist ein Gebrauchswert. Warum Adorno die Beatles verschmähte. In: Merkur, 45. Jg., H. 510/511, S. 890-902.
- Kerouac, Jack (1963). Gammler, Zen und hohe Berge. Reinbek.
- Klein, Richard; Mahnkopf, Claus-Steffen (Hrsg.) (1998): Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik. Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Macan, Edward (2007). Theodor Adorno, Pink Floyd, and the Psychedelics of Alienation, in: Reisch, George A., Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene! (Popular Culture and Philosophy, Band 30).
- Mahnkopf, Claus-Steffen (2006). Kritische Theorie der Musik. Weilerswist: Verbrück Wissenschaft.
- Margotin, Philippe; Guesdon, Jean-Michel (2018). Pink Floyd. Alle Songs. Die Geschichten hinter den Tracks. Bielefeld: Verlag Delius Klasing.
- Mason, Nick (2018). Inside out. Meine Geschichte mit Pink Floyd. Hamburg: Edel Books.
- Michels, Ulrich (2008). dtv-Atlas Musik. Durchgesehene und aktualisierte Ausgabe des im dtv in zwei Bänden 1977 und 1985 erstmals erschienenen dtv-Atlas Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Mohr, Georg (2019). Jazz als Interferenz. In: Richard Klein, Johann Kreuzer, Stefan Müller-Dohm (Hrsg.): Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage, Berlin: Metzler, S. 194-201.
- Morenga, Michael (1998). Rockgitarristen-Lexikon. Berlin: KDM Verlag.
- Reininghaus, Frieder; Kemp, Judith; Ziane, Alexandra (Hrsg.) (2020). Musik und Gesellschaft. Marktplätze, Kampfplätze, Elysium. Band 1: Von den Kreuzzügen bis zur Romantik 1000 – 1839. Band 2: Vom Vormärz bis zur Gegenwart. 1840 – 2020. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Reisch, George A. (2007). Pink Floyd and Philosophy: Careful with that Axiom, Eugene! (Popular Culture and Philosophy, Band 30).
- Salzinger, Helmut (1982). Rock Power oder Wie musikalisch ist die Revolution? Reinbek.
- Sandner, Wolfgang (Hrsg.) (1977). Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott.
- Santak; Michael (1983). Analysen von Punk-Rock-Texten. Am Beispiel der Sex Pistols, Adornos Kulturkritik und der britischen Cultural Studies, Magisterhausarbeit. J.-W.-Goethe-Universität Frankfurt am Main.
- Schaffner, Nicolas (1991). Saucerful of Secrets: The Pink Floyd Odyssey. New York, Dell.
- Schaffner, Nicholas (2005). Pink Floyd. Vom Underground zur Rock-Ikone. Höfen: Hannibal Verlag.
- Schönberg, Arnold (1922). Harmonielehre III., vermehrte und verbesserte Auflage. Wien: Universal-Edition.
- Schönberg, Arnold (1976). Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag.
- Schwendter, Rolf (1971). Theorie der Subkultur. Hamburg.
- Theodor-W.-Adorno-Archiv (2003). Adorno. Eine Bildmonographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Wellmer, Albrecht (2003). Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie. In: Axel Honneth (Hrsg.): Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003, S. 237-278. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Werner-Jensen, Arnold (2008). Geschichte der Musik. Mainz: Schott Music.
- Wicke, Peter; Kai-Erik und Wieland Ziegenrucker (1917). Handbuch der populären Musik. Mainz: Atlantis-Schott.
- Wicke, Peter (2017). Rock und Pop. Von Elvis Presley bis Lady Gaga. München: Verlag C.H.Beck
- Willis, Paul (1981). Profane Culture. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur. Frankfurt/Main.

Anhang: Pink Floyd – Eine Band mit existenzialistischen Botschaften

Wie weit Adorno und Pink Floyd beieinander oder auseinanderliegen, zeigt folgende Gegenüberstellung	
Theodor W. Adorno	Pink-Floyd-Lyrics (1967 – 2014)
Was an der Kunst ohne idealistischen Muff Ernst heißen kann, ist das Pathos der Objektivität, die dem kontingenten	There is no other day Let's try it another way

<p>Individuum vor Augen stellt, was mehr und anders ist als es in seiner geschichtlich notwendigen Unzulänglichkeit. Das Risiko der Kunstwerke hat daran teil, Bild des Todes in ihrem Bereich. Jener Ernst aber wird relativiert dadurch, dass ästhetische Autonomie außerhalb jenes Leidens verharrt, dessen Bild sie ist und von dem sie den Ernst empfängt. Nicht nur ist sie Echo des Leidens sondern verkleinert es; Form, Organon ihres Ernstes, ist auch das von Neutralisierung des Leidens. Damit gerät sie in eine unschlichtbare Verlegenheit. Die Forderung vollständiger Verantwortung der Kunstwerke vergrößert die Last ihrer Schuld; darum ist sie zu kontrapunktieren mit der antithetischen nach Unverantwortlichkeit. Diese erinnert ans Ingrediens von Spiel, ohne das Kunst so wenig kann gedacht werden wie Theorie. Als Spiel sucht Kunst ihren Schein zu entsühnen. (Ästhetische Theorie, 1970)</p>	<p>You'll lose your mind and play Free games for may See Emily play. (1967)</p>
<p>Die elektrische Ladung des Wortes Sein bei Heidegger verträgt sich gut mit dem Lob des frommen oder gläubigen Menschen schlechthin, das die neutralisierte Kultur spendet, als sei Frömmigkeit und Gläubigkeit an sich ein Verdienst, ohne Rücksicht auf die Wahrheit des Geglautben. Diese Neutralisierung kommt bei Heidegger zu sich selbst: Seinsfrömmigkeit durchstreicht vollends den Inhalt, der in den halb oder ganz säkularisierten Religionen unverbindlich mitgeschleift war. Von den religiösen Gebräuchen ist bei Heidegger, der sie einübt, nichts übrig als die generelle Bekräftigung von Abhängigkeit und Unterwürfigkeit, Surrogat des objektiven Formgesetzes von Denken. (Negative Dialektik, 1966)</p>	<p>Witness the man who raves at the wall Making the shape of his question to heaven Whether the sun will fall in the evening Will he remember the lesson of giving? (1968)</p>
<p>Anders aber als die Absicht der Systeme, ist das Geschlossene heteronom: unerreichbar vom vernünftigen Willen sowohl der Einzelnen wie jenes gesellschaftlichen Gesamtsubjekts, das bis heute nicht verwirklicht ist. (Negative Dialektik, 1966)</p>	<p>And I'll climb the hill in my own way Just wait a while, for the right day. [...] Go down in your own way And every day is the right day. (1971)</p>
<p>Noch die Theorie der Entfremdung, Ferment der Dialektik, verwirrt das Bedürfnis, der Heteronomen und insofern irrationalen Welt nahe zu kommen, nach dem Wort des Novalis »überall zu Hause zu sein«, mit der archaischen Barbarei, dass das sehnsüchtige Subjekt außerstande ist, das Fremde, das, was anders ist, zu lieben, mit der Gier nach Einverleibung und Verfolgung. Wäre das Fremde nicht länger verfemt, so wäre Entfremdung kaum mehr. (Negative Dialektik, 1966)</p>	<p>Strangers passing in the street By chance two separate glances meet And I am you and what I see is me And do I take you by the hand And lead you through the land And help me understand The best I can. (1971)</p>
<p>In der Anarchie der Warenproduktion offenbart sich die Naturwüchsigkeit der Gesellschaft, wie sie im Wort Leben,</p>	<p>Who are you and who am I To say we know the reason why?</p>

<p>einer biologischen Kategorie für ein wesentlich Soziales, mitschwingt. Wäre der Produktions- und Reproduktionsprozess der Gesellschaft den Subjekten transparent und von ihnen bestimmt, so würden sie auch nicht mehr von den ominösen Lebensstürmen passiv hin- und hergeworfen. Damit verschwände, was so Leben heißt, samt der fatalen Aura, die der Jugendstil im industriellen Zeitalter um das Wort legte, zur Rechtfertigung der schlechten Irrationalität. (Negative Dialektik, 1966)</p>	<p>Some are born; some men die Beneath one infinite sky There'll be war, there'll be peace But everything one day will cease All the iron turned to rust All the proud men turned to dust And so all things, time will mend So this song will end. (1972)</p>
<p>Elitärer Hochmut stünde der philosophischen Erfahrung am letzten an. Sie muß sich Rechenschaft darüber geben, wie sehr sie, ihrer Möglichkeit im Bestehenden nach, mit dem Bestehenden, schließlich dem Klassenverhältnis kontaminiert ist. In ihr wenden sich Chancen, die das Allgemeine Einzelnen desultorisch gewährt, gegen das Allgemeine, das die Allgemeinheit solcher Erfahrung sabotiert. Wäre diese Allgemeinheit hergestellt, so veränderte damit sich die Erfahrung aller Einzelnen und würde vieles ab von der Zufälligkeit, die bis dahin unheilbar sie entstellt, auch wo sie noch sich regt. (Negative Dialektik, 1966)</p>	<p>The memories of a man in his old age Are the deeds of a man in his prime You shuffle in the gloom of the sick room And talk to yourself as you die. Life is a short warm moment And death is a long cold rest You get your chance to try In the twinkling of an eye Eighty years with luck or even less. (1972)</p>
	<p>Breathe, breathe in the air. Don't be afraid to care. Leave but don't leave me. Look around and choose your own ground. Long you live and high you fly And smiles you'll give and tears you'll cry And all you touch and all you see Is all your life will ever be. Run, rabbit run. Dig that hole, forget the sun, And when at last the work is done Don't sit down it's time to dig another one. For long you live and high you fly But only if you ride the tide And balance on the biggest wave You race towards an early grave. (1973)</p>
<p>Leben, das Sinn hätte, fragte nicht danach. Negative Dialektik, 1968, S. 369</p>	<p>Tired of lying in the sunshine staying home to watch the rain. You are young and life is long and there is time to kill today. And then one day you find ten years have got behind you. No one told you when to run, you missed the starting gun. Every year is getting shorter; never seem to find the time. Plans that either come to naught or half a page of scribbled lines Hanging on in quiet desperation is the English way The time is gone, the song is over,</p>

	Thought I had something more to say. (1973)
	With, Without And who'll deny that's what the fightings all about Get out of the way, it's a busy day And I've got things on my mind For want of the price of tea and a slice The old man died. (1973)
	And everything under the sun is in tune But the sun is eclipsed by the moon. (1973)
	Remember when you were young, you shone like the sun Now there's a look in your eyes, like black holes in the sky Well you wore out your welcome with random precision Rode on the steel breeze. (1975)
	Welcome my son, welcome to the machine What did you dream? It's alright we told you what to dream. (1975)
Der Mechanismus der Reproduktion des Lebens, seiner Beherrschung und seiner Vernichtung ist unmittelbar der gleiche, und demgemäß werden Industrie, Staat und Reklame fusioniert. Minima Moralia, 1951, S. 62	And did we tell you the name of the game, boy? We call it "Riding The Gravy Train". (1975)
	How I wish, how I wish you were here We're just two lost souls Swimming in a fish bowl Year after year Running over the same old ground And how we found The same old fears Wish you were here. (1975)
	You gotta be able to pick out the easy meat With your eyes closed You gotta strike when the moment is right Without thinking You have to be trusted By the people that you lie to Everything's done under the sun And you believe at heart, everyone's a killer Who was broken with trained personnel? Who was fitted with collar and chain? (1977)
	The Lord is my shepard, I shall not want He makes me down to lie Through pastures green, he leadeth me the silent waters by. With bright knives he releaseth my soul. He maketh me to hang on hooks in high places. He comverteth me to lamb cutlets. For lo, he hath great power and great hunger.

	<p>When cometh the day we lowly ones, Through quiet reflection, and great dedication, Master the art of karate. Lord, we shall rise up. And then we'll make the buggers eyes water. (1977)</p>
<p>Der Panzer verdeckt die Wunde. Philosophie und Lehrer, 1969, S. 45</p>	<p>We don't need no education We dont need no thought control No dark sarcasm in the classroom Teachers leave them kids alone Hey! Teachers! Leave them kids alone! All in all it's just another brick in the wall. All in all you're just another brick in the wall. (1979)</p>
<p>Geliebt wirst du einzig, wo du schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren. Minima Moralia, 1951, S. 218</p>	<p>And if I show you my dark side Will you still hold me tonight? And if I open my heart to you And show you my weak side What would you do? (1983)</p>
<p>Die fast unlösbare Aufgabe besteht darin, weder von der Macht der anderen, noch von der eigenen Ohnmacht sich dumm machen zu lassen. Minima Moralia, 1951, S. 67</p>	<p>Don't accept that what's happening Is just a case of others' suffering Or you'll find that you're joining in The turning away. No more turning away From the weak and the weary No more turning away From the coldness inside. Just a world that we all must share It's not enough just to stand and stare Is it only a dream that there'll be No more turning away? (1987)</p>
	<p>There's an unceasing wind that blows through this night And there's dust in my eyes that blinds my sight And silence that speaks so much louder than words Of promises broken. (1987)</p>
	<p>Sell your soul for complete control Is that really what you need? You can lose yourself this night See inside there is nothing to hide Turn and face the light. (1994)</p>
	<p>On the day the wall came down The Ship of Fools had finally run aground Promises lit up the night like paper doves in flight. (1994)</p>
	<p>For millions of years mankind lived just like the animals Then something happened which unleashed the power of our imagination We learned to talk</p>

	All we need to do is make sure we keep talking. (1994)
	So I open my door to my enemies And I ask could we wipe the slate clean? But they tell me to please go fuck myself You know you just can't win. (1994)
	There was a ragged band that followed our footsteps Running before time took our dreams away Leaving the myriad small creatures trying to tie us to the ground To a life consumed by slow decay. Encumbered forever by desire and ambition There's a hunger still unsatisfied Our weary eyes still stray to the horizon Though down this road we've been so many times. (1994)
	Speech has allowed the communication of ideas, Enabling human beings to work together, to build the impossi- ble. Mankind's greatest achievements have come about by talking. Our greatest hopes could become reality in the future, With the technology at our disposal, the possibilities are un- bounded. All we need to do is make sure we keep talking. (2014)

Fünf Phasen, eine Message: Entfremdung

Pink Floyd instrumentieren in fünf Schaffensperioden alle fünf Formen von Entfremdung:

1. am Anfang (Syd Barrett) die Entfremdung von sich selbst (Drogenrausch, Wahnsinn, Selbstmord),
2. in der Mitte (Roger Waters) die Entfremdung von der Arbeit (Fremdbestimmung, Leistungsdruck, Sinnlosigkeit, Monotonie) und
3. vom Produkt der Arbeit (Ausbeutung, Verdinglichung) sowie
4. am Ende (David Gilmour) die Entfremdung von den Mitmenschen (Apathie, Abbruch der Kommunikation; Aggression, Destruktion) und
5. von der Natur (Umweltzerstörung, Atomkraft).

Fünf Phasen der „Free Four“

1. Psychedelische Phase (1965-1968), Ära Syd Barrett

Das erste Album von Pink Floyd, das am 5. August 1967 erschien, stellt den musikalischen Ausdruck eines LSD-Trips dar und trägt den märchenhaften Titel „Der Pfeifer vor dem Tor zur Dämmerung“ oder anders übersetzt "Der Flötist vor dem Morgengrauen". Dieser Titel stammt aus dem Kinderbuch „Der Wind in den Weiden“ von Kenneth Grahame, das 1908 veröffentlicht wurde. Er deutet auf die kindliche Phantasiewelt, in der sich Syd Barrett zeitlebens eingerichtet hatte. In diesem Album artikulieren die beiden Space-Rock-Songs "Astronomy Dominé" und „Interstellar Overdrive“ die zeittypische Hoffnung auf die Eroberung des Weltraums. Sie instrumentieren aber auch die außerirdische Leere zwischen den Sternen und die innerweltliche Leere vieler Menschen.

Leere Ferne : Ferne Leere

Die "herrsüchtige" und gleichzeitig "göttliche" Astronomie, das sphärische Eröffnungstück des ersten Pink-Floyd-Albums, stellt ein frühes Meisterwerk des talentierten Syd Barrett dar, das die Band bereits 1966 spielte. Syd gilt seither als Begründer des Genres "Space Rock". Musikalisch demonstriert es den experimentellen und antikonformistischen Ansatz von Pink Floyd, die bereits im Intro eine Atmosphäre erzeugen, die an Cape Canaveral denken lässt: Eine Stimme simuliert den Funkkontakt zwischen den Wissenschaftlern im Kontrollzentrum und den Astronauten im Weltraum, während Morsezeichen durchgegeben werden. Teile dieses Intros hörten deutsche Fernsehzuschauer lange Zeit als alarmierende Erkennungsmelodie des ARD-"Brennpunkts", einer aktuellen Programmerkänzung der regelmäßigen "Tagesschau". Textlich erzählt diese zauberhafte Mini-Space-Opera von einer düster-bedrohlichen intergalaktischen Reise zu Jupiter, Saturn, Neptun und anderen Planeten. Syd spricht von "unheilvollen Sternen" und "eisigen Wassern in den Tiefen" sowie von einem "Kampf gegen Depressionen". Die offensichtlich von LSD beflügelten Alliterationen spielen mit dem Klang von Worten und mit rätselhaften Doppeldeutigkeiten, wie es bei den Dichtern der Beat Generation wie etwa Bob Dylan und der Popliteratur wie etwa Leonard Cohen zu dieser Zeit üblich war.

Mit ihrem revolutionären psychedelischen Mega-Hit „Interstellare Schnellreise“ (ein Titel, der aus einer berühmten amerikanischen Science-Fiction-Novel stammt) führten Pink Floyd im Sommer 1967 im UFO eine LSD-geschwängerte, von avantgardistischen Light-Shows untermalte Sound-Orgie auf. Dieser halluzinierende Song warf alle Rock-Standards radikal über den Haufen, indem er die drei fundamentalen Effekte von LSD in die Musik übertrug: De-Dynamisierung, De-Chronisierung und De-Personalisierung. Ähnlich wie ein LSD-Trip ist „Interstellar Overdrive“ kein klar durchstrukturiertes Stück, sondern beanspruchte live auf der Bühne durchaus mal die doppelte Zeit, also 20 Minuten.

LSD war zwar kein Heilmittel gegen Entfremdung, aber ein zu dieser Zeit bei Jugendlichen beliebtes Gegengift, das Gleiches mit Gleichem zu heilen versuchte – also Chaos mit Chaos. Doch dieser Versuch scheiterte. Die synthetische Droge LSD verhieß, die Risse und Wunden der Nachkriegsära zu heilen sowie die Ängste und Traumata vergessen

zu machen – die verlorene Einheit des Menschen und die verlorene Einigkeit wiederzuerlangen und das von vielen Sozialisationsinstanzen formierte Individuum zu seiner ursprünglichen Natur zurückzuführen.

Der strukturelle Aufbau von „Interstellar Overdrive“ besteht aus drei Elementen, die durch die Sektoren A-B-A repräsentiert werden können. Sektion A eröffnet mit einer tuckernden Gitarre und einem Bass-Dröhnen, das bald in das Hauptthema mündet: Syd Barretts einprägsames E-Dur-Gitarrenriff, das chromatisch von B-Dur bis zum tonikalen E-Dur-Akkord abfällt. Obwohl Syd Barretts helles Timbre und seine klingelnden Power-Chords an Pete Townshend von „The Who“ und den Freakbeat-Sound von Mitte der Sechziger erinnern, fügt die asymmetrische Sechs-Takt-Konstruktion des Riffs, die die üblichere Viertakt-Länge ersetzt, einige Unregelmäßigkeiten hinzu, die auf kommende Dinge hindeuten. Dieses Riff wird viermal wiederholt.

Der lange Abschnitt B beginnt nach 52 Sekunden. Während des ersten Teils von Sektion B (von 0:52 bis 2:16) bilden der 4/4-Rock-Backbeat des Schlagzeugs und die pochenden Ostinato-Patterns der Bassgitarre den rhythmischen Schwerpunkt, den ein Kaleidoskop-Netz fragmentarischer Keyboard-Themen unterstützt sowie die klingelnden Power-Chords der Gitarre und atomisierte Lead-Guitar-Lines. So ungewöhnlich diese Passage für die damaligen Verhältnisse auch war, so gewöhnlich ist sie doch im Vergleich zu dem, was als nächstes kommt. Bei Minute 2:17 fällt das Schlagzeug vollständig aus, und das Zentrum der rhythmischen Schwerkraft verschiebt sich zum Bass. Während das Tempo konstant bleibt, wechselt der Takt von 4/4 auf 6/8, was auf Roger Waters wiederholter, punktierter halben Note auf Gis seines Rickenbacker-Basses zurückzuführen ist. Dieses hohe, durchdringende Ostinato mit einer einzigen Note, das den Wahnsinn modelliert, wird von düsteren Orgelakkorden und pointillistischen Schüben von Gitarrennoten begleitet.

Das Schlagzeug taucht bei Minute 3:34 auf magische Weise aus einem pulsierenden Orgelakkord wieder auf und verstärkt zunächst das vorherrschende 6/8-Metrum, doch bei Minute 4:01 wechselt Nick Mason in Reaktion auf die fragmentarischen Bass-Ostinato-Muster von Roger Waters zurück zum 4/4-Takt. Während der nächsten zwei Minuten verschiebt sich das Zentrum der rhythmischen Schwerkraft unvorhersehbar zwischen Bass- und Schlagzeugparts, wobei langsam treibende Orgelakkorde, fragmentarische Gitarren- und Orgel-Lead-Lines und unheimliche Gitarren-Glissandi in einer geballten Mischung höher wirbeln. Bei Minute 6:15 taucht das Stück am tiefsten in den interstellaren Raum ein. Das Schlagzeug fällt erneut aus, und das metrische Gefühl droht sich vollständig in einen Strudel pulsierender Orgelakkorde und schimmernder Beckenspritzer aufzulösen. Bei Minute 6:48 nimmt die Bass-Line von Waters kurz einen kryptischen Bezug auf das chromatisch absteigende Eröffnungs-Gitarrenriff. Ab diesem Zeitpunkt wird das Gefühl für das Metrum langsam wiederhergestellt, und – fast wie aus einem Traum erwacht – erscheinen Elemente des ersten Gitarrenriffs mit zunehmender Klarheit. Syd Barrett tritt bei Minute 7:12 mit einem chromatisch absteigenden Arpeggio ein, das besonders deutlich auf sein Eröffnungriff hinweist. Abschnitt B endet mit einem wütenden Snare-Drum-Roll, der uns zu dem tuckernden Dröhnen zurückführt, das den Song eröffnete. Jetzt jedoch schwankt das Hauptriff zwischen rechtem und linkem Lautsprecher, worauf Nick Mason den interstellaren Weltraumausflug mit einem murmelnden Bongotrommelsolo endgültig zur Erde zurückbringt.

Der lange Mittelteil von „Interstellar Overdrive“ erinnerte mich sofort an Strawinskys „Sacre du Printemps“, denn die technischen Merkmale der beiden Stücke sind sich überraschend ähnlich. Beide bestehen aus abgegrenzten Abschnitten, die durch ein kurzes melodisch-rhythmisches Ostinato definiert sind und von einer dichten Schicht flackernder, instabiler Themen und fragmentarischer Akkordfolgen überlagert werden. Ein Block wechselt plötzlich zu einem anderen, der sich in Bezug auf Metrum, Klangfarbe und Textur erheblich unterscheidet.

Das akustisch-philosophische Ziel von Pink Floyds „Interstellar Overdrive“ liegt ähnlich wie Strawinskys „primitivistische Regression“ (Adorno) in einer Zeit vor den korrosiven Effekten der modernen Entfremdung. Die strukturelle Dynamik von „Interstellar Overdrive“ deutet auf eine Auflösung des Ichs und dessen langsame Wiederentstehung. „Interstellar Overdrive“ beginnt mit einem klar umrissenen Thema – repräsentativ für das Ich. Das musikalische Gewebe wird dann in unterschiedlichem Maße aufgelöst, bis es den äußersten Punkt erreicht, an dem es vollständig verschwindet – bei Minute 6:15. Das ist die endgültige Auflösung des Individuums in das Kollektiv.

Am Ende signalisiert die Zusammenfassung des Eröffnungsabschnitts das Wiederauftauchen des Ichs, das nach seiner Weltraumreise tiefer und weiser geworden ist. Die strukturelle Flugbahn von „Interstellar Overdrive“ zeigt eine halluzinogene LSD-Erfahrung – den Sprung in die Tiefen der eigenen Innenwelt – als Entfremdungserfahrung: individuell, einsam und beängstigend und gleichzeitig als Mittel gegen diese Entfremdung, nämlich durch das Kollektiv. Mithilfe seiner Selbstauflösung flieht das Individuum aus den Grenzen des Ichs in die große Gemeinschaft, dargestellt auch im Film „Tonight let's all make love in London“ von 1968, zu dem Pink Floyd Teile des Soundtracks beisteuerten. Paradoxiertweise stellt die musikalische Struktur von „Interstellar Overdrive“ sowohl die Selbstentfremdung als auch dessen Gegenmittel dar: eine akustische Weltraumreise vom Ich zum Wir. Die Leere und Lebensfeindlichkeit des Weltalls korrespondiert mit der Leere und dem feindlichen Leben auf der Erde und im Kopf von Syd Barrett. In anderen Songs sang er von sich: „I am a vegetable man.“ („Ich bin ein Mensch, der dahinvegetiert.“) und in einem seiner letzten Songs: „I'm most obliged to you for making it clear that I'm not here.“ („Ich bin euch sehr verbunden, dass ihr mir klargemacht habt, dass ich nicht hier bin.“).

Die Sehnsucht nach fernen und menschenleeren Planeten offenbart die Ferne und Leere in den Beziehungen der modernen Menschen. Die außer- und innerweltlichen Sphären ähneln sich in ihrer beängstigenden Leere. Demgegenüber propagieren Pink Floyd eine musikalische Bewusstseinsweiterung und eine neue Gemeinschaft und protestieren damit gegen das oberflächliche Alltagsleben und die gesellschaftlichen Zwänge

Pink Floyds zweites Album erscheint 1968 und verspricht „A Saucerful of Secrets“ (Eine Untertasse voller Geheimnisse). Mit diesem Album erfinden Pink Floyd den „Progressive Rock“. Darin taucht der Song „Set the Controls for the Heart of the Sun“ (Stell' die Steuerung auf das Herz der Sonne) auf, der die Hörer ein weiteres Mal herausfordert und bis an den Rand des Universums bzw. des Wahnsinns führt.

Verglüht im Herzen der Sonne

Der Titel dieses Songs geht nicht, wie oft vermutet, auf ein Gedicht von William Burroughs zurück, sondern auf den 1965 erschienenen Roman „The Fireclown“ des Science-Fiction-Autors Michael Moorcock.

„Set the Controls“ ist der vielleicht herausforderndste Instrumental-Song, den Pink Floyd je geboten haben. Er enthält ebenso wie „Interstellar Overdrive“ radikale und absolut originelle musikalische Aussagen. Nach der Suite „Echoes“ auf der zweiten Seite des Albums „Meddle“ haben Pink Floyd ihren Fans niemals wieder so komplexe musikalische Strukturen geboten.

In „Set the Controls“ öffnet sich nach etwa zwei Dritteln des Wegs durch die Melodie der Boden unter den Füßen, und zwar mit einem simulierten Raketenstart, als David Gilmours Gitarre über Nick Masons Tribal-Drumming um die 4-Minuten-45-Marke tobt. Dabei fallen mir Bilder ein aus Stanley Kubriks Film „2001: Odysee im Weltraum“ von 1968. Roger Waters Bassline und die Keyboards von Rick Wright piepen den Song mit tonalen Klängen ein, bevor er beginnt, sich selbst zu rekonstruieren und uns zum Punkt maximaler Entfremdung zu führen. Alles Leben ist im Herz der Sonne verglüht.

Zu diesem, seinem ersten Song für Pink Floyd erklärte Roger Waters: „Der Song 'Set the Controls' erzählt von einem Unbekannten, der beim Steuern einer imposanten fliegenden Untertasse plötzlich von Selbstmordgedanken heimgesucht wird und auf das Herz der Sonne Kurs nimmt“.

Beim Text hat Waters ausgiebig aus der chinesischen Dichtung geschöpft. Ihm war die Gedichtsammlung „Poems of the Tang“ von Li Shangyin in die Hände gekommen, einem Dichter der Tang-Dynastie aus dem neunten Jahrhundert. Angeregt von dessen orientalischer Weisheit hat Roger Waters eine poetische und pathetische Geschichte geschrieben, die von Traurigkeit, Einsamkeit und Suizid erzählt – eine Meditation über den Wahnsinn und eine Art „Space Opera“ à la Pink Floyd.

Fazit: In ihrer ersten Entwicklungsphase intonieren Pink Floyd Erfahrungen von Selbstentfremdung, wie Drogenrausch, Wahnsinn und Selbstmord.

2. Programmatische Phase (1969-1972)

Wenn ich mit Pink-Floyd-Fans über die besten Alben der Band diskutiere, erhalten unweigerlich „Dark Side of the Moon“ und „The Wall“ die meisten Stimmen. Das ist objektiv nachvollziehbar. Doch es gibt auch ein paar Leute, die für Alben votieren, die ihnen aus subjektiven Gründen am Herzen liegen – Alben, die sie als ihre Haustiere betrachten, wie etwa „Ummagumma“ von 1969. Der Titel bedeutet übrigens so etwas wie „Bunga Bunga“. Dieses Doppelalbum finde ich nahezu perfekt. Das einzige, was es noch besser gemacht hätte, wäre eine Live-Version von „Interstellar Overdrive“ gewesen.

Was macht „Ummagumma“ zu einem fast perfekten Album? Seine besondere Symmetrie! Jedes Bandmitglied musste eine halbe LP für den Studioteil des Albums einreichen. Der neue Lead-Gitarrist David Gilmour hat seinen Beitrag „The Narrow Way“ als „verzweifelt“ bezeichnet. Er habe sich „durch das Stück geschissen“, sagte er. Den anderen muss es ähnlich gegangen sein, denn sie haben ein paar Musikstücke aneinander gereiht, die gar nicht zusammengehören. Hörbar strotzt das Album von nicht übereinstimmenden Texturen und Strukturen.

Beeinträchtigt das den Gesamteindruck dieses Albums? Macht das „Ummagumma“ zu einem weniger gelungenen Album? Nein, denn obwohl sich David Gilmour bei der Arbeit an seinem Beitrag unsicher war und obwohl jeder Laie feststellen kann, dass die Musikstücke nicht zusammenpassen, kommuniziert das gesamte Album ein Thema, das bei Pink Floyd immer präsent ist: die Entfremdung. Pink Floyd benutzen zu diesem Zeitpunkt die Musik, nicht die Texte, um Gefühle von Fremdheit auszudrücken. Also passt dieser unzusammenhängende dreiteilige Satz des Lead-Gitarristen perfekt zu den anderen unpassenden Songs.

Richard Wright, der Keyboarder von Pink Floyd, verfasste die Suite „Syssyphos“. Ihr Inhalt behandelt das Schicksal des Sisyphus, einer Sagengestalt der griechischen Mythologie, dem, als Strafe der Götter, die Aufgabe auferlegt wurde, in der Unterwelt einen Felsbrocken ewig einen Berg hinaufzurollen. Kurz vor Erreichen der Spitze und damit der Erlösung von den Qualen, rollt der Stein immer wieder hinab, und Sisyphus muss erneut mit seiner erfolglosen Arbeit beginnen. Die Suite „Syssyphos“ bildet Wrights musikalische Interpretation der sich ständig wiederholenden Sisyphusarbeit, die er klanglich untermalt.

Der Hörer und die Hörerin kann klare Muster im Aufbau des Stücks feststellen: Kräftig, erhaben, aber teils ungehalten wirkt die Musik in Part I, wenn der Fels auf den Berg hinauf transportiert wird. Hier taucht der Hörer in die Welt der Monumentalfilme ein, erkennbar an den genretypischen Quint-Akkorden. Damit wollte Rick an den antiken Ursprung seines Helden erinnern. Er hat sich offenbar eine martialische Seite bewahrt, die Ben Hur näher ist als Pink Floyd.

Part II symbolisiert den Wahn des Sisyphus, die ständigen Versuche, der unlösbaren Aufgabe Herr zu werden. Rick spielt Akustikpiano mit Anklängen an Rachmaninow und Debussy. Bei Minute 1:50 sind leichte, luftige Beckenklänge zu hören. Sie bilden den Anfang zu freejazzigen Dissonanzen. Dann erklingen weitere Percussion-Instrumente, Kesselpauken, und ein plötzlicher Studiohall verstärken den Eindruck von Chaos.

In Part III entwickelt sich, wenn der Berggipfel in Sichtweite zu kommen scheint, die Melodie zu komplett dissonanter, experimenteller Musik ohne konkrete, wenn nicht gar durch völlig zufällige Formen. Das Cembalo improvisiert dissonante Klänge von unvorhersehbarer Struktur und bringt die Saiten des Instruments zum Ächzen. Um den Eindruck von Chaos zu vervollkommen, spielt Rick nach der ersten Version noch eine zweite ein, zwar mit denselben Instrumenten, doch völlig unabhängig von der ersten und im Stereobild genau gegensätzlich. Und weil ihm Part Three noch immer zu halbherzig klingt, fügt er nervtötende Schreie hinzu, die er beschleunigt, damit sie noch unwirklicher klingen. Niederschmetternde Musik setzt in Part IV ein, wenn der Fels hinabrollt. Zunächst beginnt dieser Abschnitt mit einer friedlichen, verträumten, aber bedrückenden Stimmung. Rick entlockt dem Mellotron Streicherklänge, die er dann um Vibrafontöne ergänzt. Im Hintergrund ertönt Vogelgezwitscher, das eine ländliche Atmosphäre erzeugt. Plötzlich heult in Minute 3:00 ein Akkord auf, der offenbar auf einer großen Orgel gespielt wurde, unterstützt von Pauken und einem Gong. Die restliche Sequenz wird vor allem von zwei weiteren, wieder dissonanten Orgelparts getragen sowie von einem Akustikklavier, dessen Saiten gerieben werden. Rick hat Münzen zwischen die Saiten gesteckt, um den Klang

noch weiter zu verfremden. Ab Minute 5:30 wiederholen sich die Klänge von Part I auf verlangsamte Weise und zeigen an, dass der Felsen mit noch mehr Mühe erneut hinauf gerollt wird.

Übrigens gilt der Essay „Der Mythos von Sisyphos“ von Albert Camus als eines der Hauptwerke der existenzialistischen Philosophie, die in den 1960er-Jahren intellektuelle Mode war. Für Sisyphos, der die Strafe der Götter akzeptiert, nicht um Gnade winselt und nicht kapituliert, ist dieses Universum "weder unfruchtbar noch wertlos: Jedes Gran dieses Steins, jeder Splitter dieses durchnächtigen Berges bedeuten allein für ihn eine ganze Welt. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen" (Albert Camus: Der Mythos von Sisyphos. Versuch über das Absurde, 1942, S. 100). Er nimmt sein Schicksal in die Hand, mit der „verschwiegenen Freude“, dass sein Schicksal ihm gehört: „Sein Fels ist seine Sache“. Seine Würde besteht darin, dass er nicht aufgibt, sondern für seine Sache selbst verantwortlich bleibt. Der Mythos des Sisyphos ist der Mythos vom standhaltenden Menschen, der sein Bestes gibt. Damit erweist er sich den Göttern bzw. seinem Schicksal gegenüber als der Stärkere. Darin besteht die Idee des französischen Existenzialismus: Was immer in unserer Kraft liegt, das müssen wir tun, um unser Schicksal zu meistern und unser Leben zu ändern, selbst wenn wir davon überfordert, wenn wir enttäuscht und gekränkt sind.

Die Angst vor der Axt

Popmusik dient zur Entspannung, da man sich beim Hören nicht konzentrieren muss. Bei „Ummagamma“ gilt genau das Gegenteil: Das Album fordert die Aufmerksamkeit der Hörer geradezu heraus. Andernfalls würden sie die unangenehmen Überraschungen und musikalischen Schocks als noch irritierender und verstörender erleben, wie zum Beispiel in dem Song "Careful with that Axe, Eugene" (8:49).

Das Doppelalbum „Ummagamma“ erreicht sein unheilvolles Crescendo, wenn Roger Waters „Careful with that axe, Eugene“ flüstert, Sekunden bevor er sein barbarisches Ur-Geschrei loslässt. Bei diesem Schreien gerinnt mein Blut bis zum heutigen Tag – ebenso wie es geschah, als ich das Stück vor 48 Jahren zum ersten Mal hörte – damals allerdings völlig unvorbereitet. Dieser Song hat keine einlullende Melodie und keine tröstende Funktion, wie viele andere Songs dieser Zeit.

Dieser Song fordert die Zuhörer auf jeden Fall heraus, und das macht ihn zu einem großartigen Kunstwerk. Das ist eine Musik, mit der die Seele wächst, indem sie die Musik für eine Weile in der Gehirnpfanne herumwirbelt und sie anschließend durchkaut, bis sie weich und einigermaßen verdaulich ist.

Das Lied „Vorsicht mit dieser Axt, Eugen“ gliedert sich in vier Abschnitte. Der Track beginnt mit Orgelakkorden im Streichorchester-Stil von Rick Wright, begleitet von Roger Waters langsam dröhnenden Viertelnoten-Bass in abwechselnden Oktaven und Nick Masons unauffälligem, aber hocheffektivem Ride-Cymbal-Groove auf Swing-Basis. Die Einleitung erhebt sich kaum über das Pianissimo und setzt eine geheimnisvolle und melancholische Stimmung in Szene. Nach 44 Sekunden beginnt Mason einen sanften Rock-Backbeat, während er die Ride-Becken-Patterns fortsetzt, und der Track öffnet sich in den zweiten Abschnitt, den eigentlichen Song, in dem es keine gewöhnliche Vokalmelodie gibt. Die Hauptmelodie wird von Rick Wright auf einer Farfisa-Orgel gespielt, die an eine orientalische Flöte erinnert. Wright entfaltet die Melodie langsam mit Phrasen unterschiedlicher Länge – vier Takte, sechs Takte, vier, zwei usw. –, die das Zeitgefühl schwächen. Nach anderthalb Minuten beginnt David Gilmour eine ähnlich freie Falsetto-Vokalese, die sich mit Wrights Orgelmelodie zu einem schattenartigen Kontrapunkt verbindet, während sich die Bassline von Waters fast dematerialisiert. Gilmours Vokalese scheint in einer mysteriösen Dimension jenseits der Zeit zu schweben. Bei Minute 2:33 kehrt Waters jedoch zu den geraden Viertelnoten zurück, die den Song eröffnet haben, und kurz bevor er „Vorsichtig mit dieser Axt, Eugen“ flüstert, beginnt die Band ein omniöses Crescendo.

Der klimaktische dritte Abschnitt wird durch die blutgerinnenden Schreie von Roger Waters eingeläutet. Sie bezeichnen den Durchbruch, bei dem die Band die festgelegten Tonart- und Timbral-Parameter verlässt, um ein Gefühl maximaler Entfremdung zu erzeugen. Die Schreie von Waters sind äußerst wirksam, wenn es darum geht, starken Schrecken hervorzurufen. Fast fünfzig Jahre später wirken sie nach wie vor sehr beunruhigend auf viele Ersthörer.

Um genau zu sein, kurz nach dem ersten Schrei – bei Minute 3:14 – beginnt David Gilmour, dessen Gitarre bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich raumgreifende Glissandi und Nachhallakkorde hervorgebracht hat, die die dunklen Vertiefungen der Textur des Tracks einnehmen, ein blasiges Gitarrensolo. Das bringt "Eugene" zum Höhepunkt. Gilmours Solo hat einen etwas gebrochenen Aspekt: Wie viele Gitarristen der Psychedelic-Rock-Ära konstruiert Gilmour sein Solo, indem er eine kurze Idee mit einer anderen verknüpft, um eine kaleidoskopisch verschobene Kette kurzer melodischer Figuren zu bilden. Dennoch entfaltet sich sein Solo in symmetrischen Phrasen und stellt mithilfe von Mansons kräftigem Beckenschlag die Gegenwart der vergehenden Zeit wieder her.

Bei Minute 6:43 hat sich die Energie von Gilmours Solo endgültig in sporadisch nachhallende Akkorde aufgelöst. Rick Wright eröffnet den vierten und letzten Abschnitt des Tracks, indem er einen klaren, wenn auch nicht exakten Bezug zu seiner Hauptmelodie herstellt, die den zweiten Abschnitt des Songs eröffnete. Gilmours helleres als die großen Lydian-Gitarren-Arpeggios verleihen diesem außergewöhnlich düsteren Stück bei Minute 7:56 eine augenblicklich leuchtende Qualität: Kurz darauf löst sich die Musik auf und scheint in die Schattenwelten zu geraten, aus denen sie hervorkam. Das Bedeutsamste an diesem vierten Abschnitt ist, dass die Musik, die bei ihrem ersten Auftritt düster, mysteriös und sogar finster geklungen hatte, im Kontext der erschütternden Reise, die der Song unternommen hat, beinahe friedlich klingt, wenn auch immer noch äußerst einsam. Ich möchte die Drogen-Analogie, die ich bei der Diskussion von „Interstellar Overdrive“ verwendet habe, nicht überstrapazieren, doch es fällt nicht schwer, den Titel als musikalische Psychobiographie eines LSD-Trips zu hören, als Darstellung eines Ichs, das unter enormem Druck fast zerbricht, sich aber letztlich wieder fängt.

1970 folgt die wirklich hörenswerte, klassizistisch abgedrehte Symphonie mit Chor und Orchester für eine Kuh (Breast milky) in e-Moll „Atom Heart Mother“ mit starker Prägung durch Rick Wright und David Gilmour, die ich hier übergehe, um schnell zu meinem Lieblingsalbum zu kommen, das 1971 als das Werk der Reifezeit erschienen ist und das durch seine Homogenität, Kreativität und Originalität beeindruckt: „Meddle“. Die B-Seite enthält mein Lieblingsstück „Echoes“. Dieses musikalische Fresko dauert 23-einhalb-Minuten.

Echos der Entfremdung

Am Anfang meiner bald 50-jährigen Beziehung zu Pink Floyd lag 1971 das Album „Meddle“ auf dem Plattenteller, das ich erstmals mit 14 Jahren hörte. Diese ruhige Rockmusik unterschied sich fundamental von den testosterongetriebenen Tracks der „Led Zeppelin“ und „Black Sabbath“, die zu dieser Zeit mit „Whole lotta love“ und „Paranoid“ die Charts prägten. Am meisten faszinierte mich die melancholisch-gelassene Suite „Echoes“: Dieses meditativ-mysteriöse Stück instrumentiert dreiundzwanzigeinhalb Minuten lang den Entstehungsmythos der Menschheit, die aus dem Wasser stieg und ähnelt darin den Progressive-Rock-Songs „Revealing Science of God“ von „Yes“ und „Great Gate of Kiev“ von „Emerson, Lake and Palmer“. Doch es wäre falsch, Roger Waters Songtext zu „Echoes“ als reines Meeresmelodram wahrzunehmen. Das geht total daneben. Die erste Strophe beginnt zwar mit einer Vision des Ozeans als Mutterleib allen Lebens und skizziert ein archaisches Wesen, das sich in einer unvorstellbar fernen Vergangenheit aus dem Ozean ans Land tastet. Doch gleichzeitig intoniert es die existenzielle Einsamkeit und Entfremdung unseres modernen Lebens. Damit folgen Pink Floyd der damals angesagten Tradition der meist traurig gestimmten, schwarz gekleideten Pop-Existenzialisten der intellektuellen Künstlerszenen gebildeter Mittelschichtkinder. Für Waters ist der Hauptpunkt die Einsamkeit dieses ersten Aufstiegs zum Licht. Die zweite Strophe versetzt uns plötzlich in die Gegenwart, mit einer Vision von zwei Fremden, die sich auf einer belebten Straße für einen Moment in die Augen schauen und sich in der anderen Person sehen. Hier drückt Waters jene Sicht der universell-existenziell-geistigen Vernetzung der Menschen aus, die Entfremdung als metaphysische und individuelle Erfahrung sowie als soziales und gemeinschaftliches Phänomen miteinander verbindet. Waters Botschaft lautet: Der Welt ginge es besser, wenn die Leute mit Empathie kommunizieren würden, statt einander mit Apathie oder gar Antipathie und Aggressivität zu begegnen.

So wie „Echoes“ den Punkt des Übergangs von Pink Floyds vergangener und künftiger musikalischer Richtung markiert, kennzeichnet es die Konvergenz zwischen früheren und späteren Vorstellungen der Band von Entfremdung. In

der frühen Phase des Entfremdungskonzepts von Pink Floyd sehen diese die mitmenschliche Entfremdung als eine weitgehend private und individuelle Erfahrung, die älter als die Menschheit zu sein scheint. In den späteren Alben formulieren sie expliziter soziopolitische und ökonomische Entfremdungsprobleme unseres modernen Lebens. Musikalisch gesehen ist „Echoes“ wohl Pink Floyds Meisterstück, das ihre atmosphärischen Instrumental-Sound-Landschaften meisterhaft mit Jazz-Funk-Jamming und offen experimentellen Passagen verbindet. Und es ist auch das letzte große Statement von Pink Floyd als einer Band, die außerhalb des Mainstreams von populärer Musik agiert, obwohl die Lyrics von "Echoes" im Bann der Beatles bleiben, der stilprägenden britischen Pop-Band, die sich gerade 1970 getrennt hatte: "Echoes" verneigt sich selbstbewusst vor "I Am the Walrus" ("I am he as you are me"), vor "Across the Universe" ("Exciting and inviting me") und vor "I Wanna Hold your Hand" ("And do I take you by the hand").

Das gesamte Album "Meddle" ("Einmischen") perfektioniert die Methode des revolutionären "Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band"-Albums und anderer Konzept-Alben, die eine Sammlung von Songs kunstvoll miteinander verweben und trotz ihrer singulären Einzigartigkeit derart vereinen, dass sie sich gegenseitig ergänzen und unterstützen. Für den Hörer verschmelzen die Songs schließlich harmonisch zu einer thematischen Einheit, sodass er sie niemals mehr in einer anderen Reihenfolge hören kann. Pink Floyd unternehmen sogar noch einen weiteren Schritt: Die meisten Konzeptalben der frühen 1970er-Jahre verwenden eine Story wie einen Rockstar vom Mars oder einen taubblinden Propheten, um ein Album zu organisieren und eine zusammenhängende Geschichte zu erzählen. Doch bei Pink Floyd entwickeln sich abstrakte Konzepte zu mehr als bloßen Werkzeugen. Die Band selbst wird zum Thema der Songs: die eigenen Fremdheits- und Freiheitsgefühle, den herben Verlust des kreativen Band-Gründers Syd Barrett, die Entfremdung gegenüber den Konzertgästen, die Ausbeutung durch die Musikindustrie und die Trauer über den Kriegstod des Vaters. Roger Waters, David Gilmour und der Rest der Band treten auf die Bühne, um einige der metaphysischen Phänomene des modernen Lebens wie Angst und Tod, Zeit und Geld, Entfremdung und Ausbeutung sowie Flucht in Drogen und Psychosen anhand ihrer eigenen Erfahrungen darzustellen und auszuagieren.

Dazu fällt mir der letzte Satz von Camus' existenzialistischem Essay „Der Mythos von Sisyphus“ über die Absurdität und Sinnlosigkeit des Lebens ein: „Man muss sich Sisyphus als glücklichen Menschen vorstellen“. Und auch der mörderische Franzose aus Camus Roman „Der Fremde“ erwartet schließlich im Bekenntnis zu einem mit allen Sinnen erfahrenen Leben und zur „zärtlichen Gleichgültigkeit der Welt“ gelassen den Tod. Ich kann mir gut vorstellen, welchen Song Sisyphus auf seinem iPod hört, wenn er den Felsen wieder und wieder auf den Berg rollt: "Echoes"

Ein Jahr nach „Meddle“ kam 1972 "Obscured by Clouds" auf den Markt mit einer Fortsetzung des locker-leichten Stils der A-Seite von „Meddle“. Beispielsweise mit Free Four. Dieser Song von Roger Waters schildert auf augenzwinkernde Weise die Essenz der existenzialistischen Philosophie Pink Floyds. Der Song beginnt scheinbar mit einem gewöhnlichen Rock'n'Roll-Count-In, aber in diesem Fall hat Pink Floyd beschlossen, mit Worten zu spielen. Sie singen "One, Two, Free Four" und meinen sich selbst damit: die freien Vier. Die Musik beginnt optimistisch, während der Text eine traurig-zynische und nonchalant-deprimierende Geschichte vom Altwerden und vom Abrechnen mit dem Leben erzählt. Doch das Lied macht eher en passant, leicht und spielerisch, drastisch-depressive Aussagen zum Verlauf des Lebens, den Übeln der Schallplattenindustrie und dem Tod von Roger Waters' Vater, der im Zweiten Weltkrieg fiel, als Roger zwei Jahre alt war: „I'm the dead man's son, he was buried like a mole in a fox-hole.“ Trotz der Diskrepanz von leichter Musik, die auch von den Kinks oder von T. Rex stammen könnte, und den ernsten Lyrics sind diese für voll zu nehmen. In diesem Song kommen Schicksals- und Todesbewusstsein zum Ausdruck sowie der Wunsch nach völliger Freiheit, so zu handeln, wie man es für richtig hält, und die Chance zu haben, etwas aus seinem Schicksal zu machen, sowie die Forderung, Verantwortung für sein eigenes Leben zu übernehmen. Das sind die Grundcharakteristika des französischen Existenzialismus – insbesondere von Albert Camus. In "Free Four" versucht sich Waters am Balance-Akt zwischen der Schwere und der Leichtigkeit des Seins – ein äquilibristisches Kunststück.

Fazit: In ihrer zweiten Entwicklungsphase instrumentieren Pink Floyd existenzialistische Lebenseinstellungen.

Bevor ich die dritte Entwicklungsphase von Pink Floyd analysiere, eine kritische Bemerkung: Kein Stück auf dem locker-lässigen Album „Obscured By Clouds“ erreicht die künstlerischen Konturen des musikalischen Prozesses, die sich in den vier besten Werken der beiden frühen Perioden erkennen lassen: „Interstellar Overdrive“, „Set the Controls for the Heart of the Sun“, „Careful with that axe, Eugene“ und „Echoes“. Diese vier komplexen Songs weisen vier gemeinsame Strukturen auf. Erstens gibt es ein instrumentales Intro von meditativer oder mystischer Natur. Immer ungewöhnlich, oft etwas abstoßend, ist der Zweck der Einführung nicht vornehmlich, eine Stimmung zu erzeugen (obwohl das der Fall ist), sondern den Zuhörer aus dem Bereich der gewöhnlichen Erfahrung herauszuholen. Diese wortlose Einführung meditativ-mystischer Natur ist so ungewöhnlich, dass der Hörer nicht bloß in eine gespannt-rezeptive Stimmung versetzt, sondern zugleich aus dem Bereich seiner gewöhnlichen Erfahrungen herausgeführt wird. Zweitens erklingt das eigentliche Lied oder zumindest die Hauptmelodie, da eine konventionelle Liedform nicht immer erkennbar ist. Nachdem damit die prinzipielle Melodie sauber herausgearbeitet ist, folgt drittens ein Instrumentalabschnitt, der einen Höhepunkt erreicht, wonach viertens das Song-Material abschließend rekapituliert wird.

Eine wichtige Besonderheit dieses vierteiligen Aufbau-Prozesses ist dessen organische Einheit – im Unterschied zu vielen Songs anderer Prog-Rock-Bands. Alle musikalischen Ereignisse eines Pink-Floyd-Songs entwickeln sich auf logische Weise aus den Implikationen des eingeführten Ton-Materials. Diese Organizität repräsentiert die klassisch-romantische Forderung nach Kohärenz im Zusammenhang der Welt. Darin mag ein utopischer Impuls stecken oder der Glaube an die Einheit in der Vielfalt, der Glaube an den essenziellen Zusammenhang aller zufälligen Ereignisse. Doch auch in der vierstufigen Struktur verbergen sich in der dritten Phase des Höhepunkts immer wieder Strukturen mit doppelter Bedeutung, die als unmusikalisch-disruptive Elemente die Hörer-Erwartungen irritieren. Dadurch evozieren Pink Floyd musikalische Verfremdungs- und Fremdheitseffekte, die jedoch im Verlauf des Songs durch die Wiederholung der Hauptmelodie re-integriert und besänftigt werden. Euch folgen somit nicht dem offenen Charakter moderner Kunstproduktion, sondern dem zirkulär-geschlossenen traditioneller Werke.

Das Engagement dieses vierteiligen Prozesses für das Organische, bei dem alle Ereignisse eines Songs logisch aus den Implikationen seines Eröffnungsmaterials hervorgehen, dieses Festhalten am organischen Kunstwerk unterscheidet sich deutlich von dem, was man zum Beispiel bei der zeitgenössischen experimentellen amerikanischen Band von Frank Zappa, den „Mothers of Invention“ findet, die eklatante Irritationen einfügen, um ironische Verschiebungen in ihren Stücken zu erzeugen. Der Organizismus repräsentiert die klassisch-romantische Forderung nach Kohärenz mit der Welt. Pink Floyd verspüren ein utopisches Verlangen nach Einheit statt Vielfalt und demonstrieren Vertrauen in eine übergeordnete Struktur unter den scheinbar zufälligen Oberflächenereignissen. Allerdings verstößt die Band während des langen instrumentalen Abschnitts, des dritten Teils dieses vierteiligen Strukturprozesses gegen die Prinzipien des Organizismus, indem sie eine Durchbruchspassage entweder kurz vor, während oder kurz nach dem Höhepunkt einschließt – eine Passage mit unmusikalischem Inhalt, der nicht im grundlegenden musikalischen Material des Liedes enthalten ist. Normalerweise ist der Höhepunkt im Progressive Rock ein triumphaler Moment. In Pink Floyds Strukturen erhält der Höhepunkt jedoch häufig eine zweiseitige Bedeutung. Durch die Einführung eines unmusikalischen und störenden Elements, anstelle der vom Hörer erwarteten Bestätigung, ruft die Band musikalisch eine Art von Verfremdung hervor. Erst wenn diese irritierende Passage durchgespielt ist, kann der Prozess der Wiedereingliederung, der durch die Erinnerung an die Hauptmelodie erreicht wird, eingeleitet werden. Dieses Kompositions-Modell der strukturell-ambitionierten Psycho-Stücke von Pink Floyd – ihre reflektierte Materialverwendung und ihre Interaktivität zwischen Inhalt und Form –, das von den vorgeformten Strukturen gewöhnlicher Pop- und Rock-Songs, die aus Strophen und Refrains bestehen, entscheidend abweicht, bleibt auch nach der krankheitsbedingten Trennung vom charismatisch-entrückten Band-Gründer Syd Barrett grundsätzlich bestehen. Doch weigerte sich Roger Waters, der neue Hauptautor der Gruppe, der zwar immer wieder lyrische Äußerungen zur Entfremdung dichtete, zunehmend, den Song-Strukturen auch instrumental diese wichtige Botschaft zu vermitteln. Vielleicht war der Grund, dass Waters zunehmend frustriert war von der Fangemeinde seiner Band und dieser entgegen kommen wollte. Waters immer größere Verachtung für Pink Floyds enorme Post-Meddle-Fangemeinde ist wohlbekannt. Gegen Ende der

1970er-Jahre war er zunehmend enttäuscht von dem, was vor sich ging. Er war empört über die Gleichgültigkeit des Publikums gegenüber der differenzierten Analyse der Entfremdung und der Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft, die er auf „Dark Side Of The Moon“, „Wish You Were Here“ und „Animals“ unternahm.

Ich würde nun sagen: Roger Waters hat es versaut. Wenn er gewollt hätte, dass die Fans weiterhin verstehen sollten, was er inhaltlich beabsichtigte, hätte er sich stilistisch mehr darauf konzentrieren müssen, die komplizierten und verstörenden Strukturen zu bewahren, die Floyd in den frühen Jahren verwendet hatten. Stattdessen komponierte die Gruppe Songs mit immer mehr kommerzieller Anziehungskraft, verlegte sich auf das Schreiben von einzelnen Hits und verkaufte immer mehr Alben, die in kurzer Folge erschienen. Ein typischer Fall von marktkonformer Anpassung. Wenn Pink Floyd diese Richtung nicht eingeschlagen hätten und ihren avantgardistischen Wurzeln treu geblieben wären, wäre Waters persönlich und philosophisch besser erfüllt worden, wenn auch auf Kosten seines enormen Reichtums und Ruhms, die mit dem Erfolg einhergingen. Die Fan-Gemeinde wäre möglicherweise nicht derart ungeheuer angewachsen, die Pink Floyd in ihrer Blütezeit der Siebziger-Jahre genoss und heute genießt, aber die Fans, die Bescheid wussten, hätten mehr davon gehabt.

3. Klassische Phase (1973-1975)

Das Album „The Dark Side Of The Moon“ von 1973 stellt den künstlerischen und kommerziellen Höhepunkt im musikalischen Schaffen von Pink Floyd dar. Erstmals kommen Synthesizer großflächig zum Einsatz. Daneben ist David Gilmours melodisches, blues-beeinflusstes und cremiges Gitarrenspiel charakteristisch für die Songs. Zugleich prägen weiterhin surreale und bizarre Elemente die Musik. Besonders auffallend sind die gesprochenen Passagen, die so gleich das Intro „Speak to Me“ bestimmen. Diese Klang-Collage beginnt mit dem Pochen eines Herzschlags, über dem sich mehrere Personen zu den zentralen Themen des Konzeptalbums auslassen: Tod, Wahnsinn und Gewalt.

Freilich werden diese Themen nicht abstrakt erzählt, sondern wie in einem guten Film konkret gezeigt, sodass aus den verschiedenen Motiven, Sound-Effekten, Instrumentierungen und Arrangements eine emotionale Verbindung mit den Hörern entsteht. Diese synästhetische Vielfalt erfordert Vorstellungskraft, um die Bedeutung der Elemente zu entdecken und deren Relevanz für einen selbst herauszufinden.

Als die Nadel des Plattenspielers erstmals über meiner rotierenden Schallplatte von „The Dark Side“ schaukelte und der Herzschlag einsetzte, entfaltete sich 43 Minuten lang jener „short, warm moment of life“, von dem Pink Floyd ein Jahr zuvor auf dem Album „Obscured by Clouds“ im Song "Free Four" gesungen hatten. In diesem Moment entstanden Gefühle und Bilder zu den Songs über Zeit, Wahnsinn und Tod so direkt vor meinem inneren Auge, als ob ich diese Lebens Elemente sehen könnte. Das erreichen bloß wenige Pop- und Rocksongs.

Der Herzschlag des Anfangs spielt auf die menschliche Konstitution an und stimmt auf die Musik ein, die die Emotionen beschreibt, die während eines Lebens erlebt werden. Laut Roger Waters stellen die Texte politisch-philosophische Meditationen über „den sozialen Druck dar und die Sorgen, die uns von unserem Potenzial für soziales Handeln ablenken: die Notwendigkeit, Geld zu verdienen; die Sache mit der Zeit, die schnell vergeht; organisierte Machtstrukturen wie Kirche und Politik sowie Gewalt und Aggression“.

Beginnend mit „The Dark Side Of The Moon“ verbindet sich das existenzialistische Entfremdungskonzept der frühen Pink Floyd mit einer explizit sozio-politischen Entfremdungstheorie marxistischer Prägung und weist damit auf die bald folgenden Alben "Animals" und "The Wall" voraus. Darin ist Entfremdung ein soziales Phänomen, das aus der Atomisierung der Menschen und der Kommerzialisierung der gesamten Gesellschaft resultiert, die den Einschränkungen kapitalistischer Politik-, Wirtschafts- und Sozialstrukturen unterworfen sind. Das Album handelt von der Entfremdung unter Künstlern und von den entmenschlichenden Aspekten der Kulturindustrie, in der die Künstler leicht den Kontakt zu ihrem Publikum verlieren.

Auch das Cover mit der dunklen Seite des Mondes und einem weißen Lichtstrahl, der durch ein Prisma fällt und als vollständiges Spektrum erscheint, ist eine Metapher für die Komplexität des Lebens, und es charakterisiert den spektralen Geisteszustand nach dem Hören von Pink Floyds spektakulärem Meisterwerk.

In ihm werden die vermittelten sozialkritischen Aussagen nun direkter und unzweideutiger ausgedrückt als zuvor. Diese Entwicklung korrespondiert mit der zunehmenden Konventionalität der musikalischen Syntax im Vergleich zu den dissonanteren Strukturen der oft wortlosen früheren Pink-Floyd-Stücke. Doch dafür vermittelt das Album den Hörern ein geradezu zwingendes Erlebnis, das vom eingängigen musikalischen Herzschlag und vom erschütternden Urschrei des Himmelsgesangs bis zu den ungekünstelten Gefühlsausbrüchen von „Us and Them“ reicht.

Das Leben meistern

Das Intro „Speak to Me“ fungiert wie eine klassische Ouvertüre. Es bietet eine Klang-Collage aus Elementen der folgenden Songs. Sie beginnt mit dem hypnotischen Pochen eines verlangsamten Herzschlags, über dem sich mehrere Personen wie Ärzte in einem Operationssaal (möglicherweise einem Kreißsaal) zu den zentralen Themen dieses Konzeptalbums auslassen: Geburt, Leben, Wahnsinn und Ausbeutung. Der Song enthält eigentlich keinen Text, obwohl Teile von Gesprächen im Hintergrund zu hören sind, die Pink Floyd von sich selbst aufgenommen haben, und zwar in erstaunlich drastischer Wortwahl: I've been mad for fucking years, absolutely years / Been over the edge for yonks / Been working me buns off for bands / I've always been mad, I know I've been mad / Like the most of us, very hard to explain why you're mad / Even if you're not mad. (Ich bin verrückt seit verdammten Jahren, absolut Jahren / Bin über dem Horizont der Anderen gewesen / Hab mich für Bands fertig gemacht / Ich war schon immer verrückt, ich weiß, ich war verrückt / Wie die meisten von uns, sehr schwer zu erklären, warum du verrückt bist / Selbst wenn du nicht verrückt bist.).

Diese Ouvertüre geht klanglich perfekt über in das erste Stück des Albums, Breathe. In diesem Song werden die zuvor bloß angedeuteten existenziellen und sozialkritischen Aussagen nun direkter und unzweideutiger ausgedrückt als zuvor. Die Komposition stammt von Roger Waters, David Gilmour und Richard Wright, der Text von Roger Waters. Das Lied ist langsam und reich an Textur. David Gilmour arbeitet mit der Einführung von blues-basierten Slide-Elementen den unverwechselbaren Pink-Floyd-Stil heraus. "Breathe" symbolisiert das neu geborene Leben. Der Song handelt von einem älteren Mann, der mit einem Baby spricht und ihm sagt, er solle atmen. Der alte Mann erzählt dann vom unglücklichen Arbeitsleben, mit dem das Baby konfrontiert sein wird: "Lauf, Hase, lauf. Grabe dieses Loch, vergiss die Sonne". Das Lied impliziert, dass wir diese Botschaften überwinden und das tun sollten, was uns inspiriert: „Look around, choose your own ground“ – „Sieh dich um, wähle dein eigenes Terrain“ –, was so viel bedeutet wie: Du allein bist für dein Handeln verantwortlich, niemand kann für dich entscheiden. Zudem soll sich niemand scheuen, sich um andere zu kümmern und anderen zu helfen: „Don't be afraid to care“. Doch Ratschläge sind leichter erteilt als befolgt. Jeder Mensch wird von widerstreitenden Gefühlen hin- und hergerissen. Offenbar will Roger Waters das zum Ausdruck bringen, wenn er schreibt: „Leave but don't leave me“ (Geh', aber verlass mich nicht“) – ein hemmender Antagonismus, der unseren Geist quält. Auch eine andere Zeile bringt die Widersprüchlichkeit und Sinnlosigkeit des Lebens gnadenlos auf den Punkt: „Dig that hole, forget the sun, and when at last the work is done, don't sit down it's time time to dig another one“ – gewissermaßen eine Neuinterpretation des Sisyphos-Mythos. „Forget the sun“ spielt auf Camus' Formulierung an: „Es gibt keine Sonne ohne Schatten“. Die Sonne ist dabei das Licht, das uns leitet und uns von der Entfremdung befreit.

Was uns trennt

Die Zeilen aus der zweiten Strophe von „Echoes“ („Fremde auf der Straße. Durch Zufall treffen sich zwei verschiedene Blicke. Und ich bin du und was ich sehe, bin ich“) bilden den Rahmen für das, was Roger Waters später als die politische und philosophische Frage von „The Dark Side“ bezeichnet hat und die am deutlichsten in „Wir und sie“ erscheint: Können sich die Menschen miteinander identifizieren und miteinander sympathisieren, anstatt sich gegenseitig zu bekämpfen, sich zu misstrauen und sich auszunutzen? „Us and them“ ist ein direkter und klarer Text über die fundamentale Frage, ob die Menschen in der Lage sind, menschlich zu handeln.

Entfremdung von sich und anderen kann dazu führen, dass wir unseren Mitmenschen feindselig und gewalttätig begegnen, weil wir künstliche Mauern zwischen uns und ihnen errichten. Wir identifizieren uns mit unseresgleichen, während wir andere als fremdartig ablehnen und ausgrenzen. Der Song „Us and Them“ leugnet nicht die Unterschiede der einzelnen Menschen, sondern deutet an, dass viele der wahrgenommenen Differenzen oberflächlich, konstruiert und übertrieben sind, da zugleich viele Gemeinsamkeiten bestehen. Mit Sicherheit sind diese Gemeinsamkeiten allen klar, und niemand ist daran gehindert, sich in andere einzufühlen, wenn er das will. Aber Angst ist ein starker Antrieb, und diejenigen, die von Konflikten profitieren, können diese effektiv schüren, um „uns“ davon zu überzeugen, uns von „ihnen“ zu distanzieren, sie als Feinde anzusehen, die es zu bekämpfen gilt.

Krieg ist die extremste Form von Zwang und Gewalt sowie von Entfremdung zwischen Menschen. Die erste Strophe behauptet, dass Soldaten, „bloß gewöhnliche Männer“ sind, die nicht von sich aus beschließen würden, einander zu hassen und sich gegenseitig zu töten. Sie haben keinen echten Streit miteinander und unterscheiden sich nicht wesentlich. Sie müssen also von jenen, die vom Krieg profitieren wollen, wie den Militärführern, zu ihren hasserfüllten Einstellungen und ihrem mörderischen Verhalten manipuliert werden. Die erste Strophe erzählt, wie jemand in den Krieg zieht, wie er an der Front kaum Gelegenheit hat, mit anderen zu sprechen, weil jemand anderes das so entschieden hat. Roger Waters erklärt dazu, dass ihn die Geschichten rund um den Waffenstillstand an Weihnachten 1914 immer beeindruckt hatten: „Alle Soldaten haben sich ins No-Mans-Land vorgewagt, eine Zigarette geraucht, sich die Hand geschüttelt und am nächsten Tag weiter gegeneinander gekämpft“.

Die nächste Strophe befasst sich mit Rassismus („schwarz und blau“), der ebenso willkürlich und künstlich ist („wer weiß, was was ist und wer wer ist“) und manchmal ebenso tödlich. Um sich in arme Menschen hineinzusetzen, schließt das Lied, muss man sie als Seinesgleichen betrachten und davon ausgehen, dass ihr Los zum Besseren verändert werden könnte. Doch es ist zu oft einfacher, sie als andersartig anzusehen, eben als „unten und draußen“. Bleibt folgende resignative Feststellung: „Es kann nichts gemacht werden“, obwohl durchaus „einiges möglich wäre“. Die Konsequenz dieser Gleichgültigkeit zeigt sich in den letzten vier Zeilen des Songs: „Es ist ein arbeitsreicher Tag, an dem ich viele Dinge im Kopf habe. Aus Mangel an Geld für Tee und einer Scheibe Brot starb der alte Mann“. In diesem Fall brauchten „sie“ „uns“ dringend.

Vor dem zweiten Saxophon-Solo hört man eine Stimme, die Folgendes sagt: „Nun, weißte, die bringen einen sonst um, also, wenn du ihnen einen kurzen, harten Schock versetzt, versuchen sie es nicht noch einmal. Kapierst du? Weißte, der ist noch ganz gut davongekommen, denn ich hätte ihn ordentlich zurichten können, aber ich habe ihn nur einmal getroffen. Es geht nur um den Unterschied zwischen richtig und falsch, nicht wahr? Weißte, gute Manieren kosten schließlich nichts, oder?“

Der Song "Us and Them" ist derzeit hochaktuell im Zusammenhang mit Diskussionen um die Aufnahme von Flüchtlingen aus Kriegsländern und Bürgerkriegsländern wie Syrien und Äthiopien.

Auch der Wahnsinn verfolgt uns auf „The Dark Side“. Er kommt näher und näher mit jedem Vers von „Brain Damage“: „Der Verrückte ist auf dem Gras. Der Verrückte ist in der Halle. Der Verrückte ist in meinem Kopf“. Entfremdung und Wahnsinn sowie das Schuldgefühl der Band gegenüber Syd Barrett sind auf „The Dark Side“ überdeutlich zu hören („wenn die Band, in der du spielst, anfängt, andere Stücke zu spielen“) und noch deutlicher auf dem folgenden Album. Folgerichtig ist Syd Barrett der Adressat des traurig-nachdenklichen Pink-Flod-Albums „Wish You Were Here“, das zu fragen scheint: Wie genau sind diese Dinge schief gelaufen? „Haben sie dich dazu gebracht, deine Helden gegen Geister zu tauschen? Heiße Asche für Bäume? Heiße Luft für eine kühle Brise? Kalter Trost für Veränderung? Und hast du einen Spaziergang im Krieg gegen eine Hauptrolle in einem Käfig getauscht?“, wie im Song "Wish you were here" gefragt wird. Auf dem Album befindet sich der Song „Welcome to the Machine“ (7:32).

Im Hamsterrad

In „Welcome to the Machine“ von 1975 beschreiben Pink Floyd die hässlichen Eingeweide im Biest der Musikindustrie. Roger Waters erklärt, dass er die Erfahrungen von sich und anderen Musikern beschreibt, „die diesem monströ-

sen Tier gegenüberstehen, das uns zermalmt, verschlingt und wieder ausspuckt.“ Der Protagonist ist wie auch im folgenden Stück „Have a Cigar“ ein lieber kleiner Junge, ein Sohn, ein genialer Wunderknabe, der in die Maschinerie der Branche gelockt wird, um von Führungskräften, die gern absahnen, mit bösen Tricks eingesperrt, kommerzialisiert und kontrolliert zu werden („Willkommen, mein Sohn, willkommen in der Maschine“). Wir denken sofort an Syd Barrett, dem "Crazy Diamond" zwischen Kindheit und Star-Ruhm, der zu früh nach dem Geheimnis griff und sich präzise ins Abseits brachte.

Doch in dieser kapitalistischen Maschine geht es ihm wie jenem gehetzten Hasen aus „Breathe“: „Lauf, Kaninchen, lauf. Grab dieses Loch, vergiss die Sonne, Und wenn die Arbeit endlich erledigt ist, setz dich nicht hin, es ist Zeit, ein neues zu beginnen. Du lebst und fliegst hoch, aber nur, wenn du die Welle reitest und auf der größten Welle balancierst. Folge: Du rennst auf ein frühes Grab zu“.

„Welcome to the Machine“ klingt wie ein Bericht über die hässlichen Erfahrungen der Band in der Musikbranche. Führungskräfte (im Sprachgebrauch des späteren Albums „Animals“ wären es Hunde) täuschen und manipulieren Musiker, um Profit zu machen. Mit seinen Hightech-Synthesizern und pulsierenden industriellen Rhythmen erinnert dieser Song an einen Prozess, in dem menschliche Werte zermalmt werden und Kälte, Unpersönlichkeit und Herzlosigkeit überhand nehmen.

In „Willkommen in der Maschine“ wüten Pink Floyd gegen die Art und Weise, wie wir von Kindheit an in eine Welt materieller Dinge hineingezogen werden, die uns definieren und uns zu hilflosen Opfern der Maschine machen, wie den Jungen, der eine Gitarre kauft, um seine Mutter zu bestrafen. Marx nannte das „Entfremdung von den Mitmenschen“, um darauf hinzuweisen, dass in der modernen Welt alle Dinge letztlich dazu führen, uns von uns selbst und anderen weiter zu entfremden.

„Have a Cigar“ betrachtet diese Situation eher zynisch und satirisch aus der Sicht eines Managers, der die Band für den fabelhaften Erfolg ihres letzten Albums lobt: „Wir sind gerade erschlagen“ und „Wir sind so froh, dass wir es kaum fassen können“. Doch eigentlich geht es ihm bloß um Zahlen. Der Manager spricht, als sei er Teil der Band, doch er weiß nicht einmal, welches Bandmitglied „Pink“ heißt. Bekanntlich gibt es keins.

Dieser hündisch-selbstinteressierte Ausbeuter aus der Musikindustrie kann die Künstler derart leicht ausbeuten, weil er ihren Wunsch erfüllt, große Stars zu werden. Musikmanager gelten als Lügner, deren rhetorische Worthülsen lauten: „Ich meine das aufrichtig“ und „Das ist wirklich, was ich denke“ Der Musikmanager strahlt Unechtheit aus. Der Künstler wird mit Geld angelockt, um den "Gravy Train" zu fahren und leichtes Geld zu machen, aber natürlich darf er sich auf seinem lukrativen Album nicht so ausdrücken, wie er es möchte.

So wie dieser Künstler fühlen wir uns oft von externen Institutionen gefangen und fremdbestimmt, die außerhalb unserer Kontrolle liegen. Diese Kräfte der modernen Gesellschaft fungieren zusammengenommen als ein unausweichlicher Apparat, dem wir ausgeliefert sind, der uns festhält und uns unsere Energie entzieht. Um uns von diesen überwältigenden Kräften zu befreien, suchen wir oft Zuflucht in Ich-Gefühlen. „Hier bin ich zu Hause und entspanne mich im Schaukelstuhl“, wie der Text von "Breathe" sagt: „Zuhause, wieder Zuhause. Ich bin gerne hier, wenn ich kann. Wenn ich kalt und müde nach Hause komme, ist es gut, meine Knochen am Feuer zu wärmen“.

Leider sind unsere inneren Gefühle genauso machtlos wie unsere externen Macht-Institutionen gefühllos sind. Institutionen bringen kein öffentliches Leben und keine echten Gefühle hervor; Gefühle sind oft unpersönlich und unecht, sofern sie nicht zwischen einem Ich und einem Du bestehen. Wer von der Es-Welt überwältigt ist, muss das Dogma eines unabänderlichen Niedergangs als eine Art von positiver Wahrheit betrachten, die eine Lichtung im Dschungel schlägt. Doch in Wahrheit führt uns dieses Dogma bloß tiefer in die Sklaverei der Es-Welt hinein. „In stiller Verzweiflung hängen“ ist nicht nur „der englische Weg“: Er ist ein Symptom unserer fremdbestimmten, gefühllosen Es-Welt.

Die dunkle Seite der Persönlichkeit

Das Album "Wish You Were Here" ist für mich ein rundes Meisterwerk: ausgereift und unaufgeregt. Songs und Lyrics in absoluter Perfektion. Pink Floyd at it's best!

Der Text des Songs „Wish you were here“ fokussiert, wie oben erwähnt, auf die Darstellung von Gefühlen des Verlusts und der Entfremdung. Richtungsweisend hierfür ist der Modus des Fragestellens. Hiernach wird an ein fiktives Gegenüber ("you") eine Reihe von Fragen gerichtet, die sich im Wesentlichen auf die mangelnde Urteilskraft und Distinktionsfähigkeit des Adressaten bezieht ("So, so you think you can tell heaven from hell?"). Im weiteren Verlauf wird das "Du" um ein nicht weiter bestimmtes "they" erweitert. Nun fragt der Ich-Erzähler, ob "sie" ihn dazu gebracht hätten, dass er "seine Helden gegen Geister" eingetauscht habe. Die Drastik der Verhaltensänderung des Adressaten wird durch das Motiv der Kontrastierung ("Hot air for a cool breeze?") unterstützt. Doch vertieft sich der Songtext nicht in der Darstellung von Gut-Böse-Gegensätzen, sondern bleibt an einigen Stellen eher vage bis kryptisch ("And did you exchange a walk on part in the war for a lead role in a cage?").

„Wish you were here“ reflektiert die Auseinandersetzung von Texter Roger Waters mit der Lebensgeschichte von Syd Barrett. "They" ließen sich hiernach als die Verantwortlichen in der Musikindustrie deuten und "cool breeze" entspräche einer metaphorischen Bezugnahme auf den durch Drogenkonsum verursachten Rausch. Eine direkte Anspielung auf Syd Barretts Biographie findet sich in der Zeile "Can you tell a green field from a cold steel rail?". Das Sprachbild "steel rail" ist dem Song "If It's in You" entlehnt ("Skeleton kissed to the steel rail"), welcher auf Barretts Solo-Album „The Madcap Laughs“ von 1970 enthalten ist. Im Refrain steht schließlich die Darstellung von Verlust und Sehnsucht im Vordergrund. Wesentlichen Anteil hieran hat die Explizierung der Ich-Perspektive ("How I wish you were here") und die Erweiterung um die Pluralbildung in der ersten Person ("We're just two lost souls swimming in a fish bowl, year after year"). So wird in finaler Wendung die tiefe emotionale Verbundenheit zwischen Erzähler und Adressat zum Ausdruck gebracht.

Der Text lässt uns tief in das Innenleben von Roger Waters eintauchen, denn er artikuliert seine widersprüchlichen Gefühle, die er so beschreibt: "In gewisser Hinsicht ist es ein schizophrener Song. Er stellt meine andere Seite heraus, die Elemente, die in mir gegeneinander kämpfen. Die eine Seite sorgt sich um die andere; dieser Seite jubelt man innerlich zu. Dann gibt es da noch die gierige, geizige Seite, den unverschämten, egoistischen Bengel, der Bonbons haben will, und zwar alle. Diese beiden Persönlichkeiten treten in Konflikt miteinander, und die Seite, die immer gewinnen will, ist verärgert und sagt klagend zu der anderen Seite: Ich wünschte du wärst hier". Wird also die helle Seite von Waters' Persönlichkeit von seiner dunklen dominiert? So könnte man es verstehen, denn der Protagonist des Songs scheint nicht zwischen Paradies und Hölle, zwischen blauem Himmel und Schmerz unterscheiden zu können. Waters geht es mit seinen paradoxen Fragen um seine Auffassung vom richtigen Leben: "Kannst du dir genug Freiheit verschaffen, um der Wirklichkeit des Lebens ins Gesicht zu sehen? Des Lebens, so wie es ist, dessen Teil du bist? Oder auch nicht, denn wenn du dazu nicht in der Lage bist, wirst du bis zu deinem Tod auf dem Startfeld bleiben".

Die dargestellte Kunst, zwischen Realem und Illusionärem zu unterscheiden, thematisiert den knallharten Geschäftssinn der Musikindustrie und die Schimären von Syd Barrett, der im Käfig seiner Illusionen gefangen war und an diesem Widerspruch verrückt wurde. Diesem ruft Waters zu: "Wir sind zwei verlorene Seelen, die in einem Aquarium schwimmen" und bekennt, dass sie "dieselben Ängste" teilen. Die Gemeinsamkeit des Geistes macht die Abwesenheit Syds noch schmerzhafter, und so singt Roger denn auch mit echter Traurigkeit: "Ich wünschte, du wärst hier".

Fazit: In ihrer dritten Entwicklungsphase verdeutlichen Pink Floyd die Fremdbestimmtheit des modernen Lebens.

4. Sozialkritische Phase (1976-1985), Ära Roger Waters

Roger Waters, Bassist und hauptsächlicher Songwriter von Pink Floyd, teilt auf dem sozialkritischen Album „Animals“ die Menschen in drei Klassen ein, indem er jeweils eine Tier-Analogie bildet (ähnlich wie in George Orwells Roman „Animal Farm“).

Die Hunde sind kapitalistisch orientierte Geschäftsleute, die nur an Geld interessiert sind, sich nicht um ihre Mitmenschen kümmern und für Profit sogar über Leichen gehen. Doch letztlich fungieren sie bloß als Sklaven, deren persönliches Schicksal niemanden interessiert – selbst wenn sie in Burnout, Krebs oder Suizid enden.

Die Schweine sind für Waters die staatlichen Machthaber und Moralapostel, die den Menschen jeden Tag predigen, wie sie sich richtig zu verhalten hätten. Dabei machen gerade diese Politiker die meisten Fehler und verhalten sich besonders unmoralisch. Zudem betreiben sie nicht bloß den moralischen, sondern auch den materiellen Ausverkauf aller Werte und Ressourcen.

Zu den Schafen gehört die breite Masse, die sich von den Hunden ausnutzen und leiten lässt und die Vorgänge nicht hinterfragt. Die Schafe haben keine eigene Meinung und wollen einfach bloß ihre Ruhe haben. Sie flüchten sich in Resignation und Religion, weil sie Angst haben, sich zu wehren und Widerstand zu leisten.

Hunde: Gerissen und doch selbst zerrissen

Passend zum Orwellschen Konzept des Albums, menschliches Verhalten mit verschiedenen Tieren zu vergleichen, konzentriert sich "Dogs" auf die aggressive, rücksichtslos wettbewerbsorientierte Geschäftswelt und beschreibt einen leistungsstarken Geschäftsmann. Die ersten beiden Strophen beschreiben seine räuberische Natur: äußerlich charmant und respektabel mit seiner "Club-Krawatte und einem festen Händedruck, einem gewissen Blick und einem leichten Lächeln", während er hinter dieser Fassade darauf wartet, "die leichte Beute herauszusuchen und zuzuschlagen, wenn der Moment richtig ist", und diejenigen, die ihm vertrauen, in den Rücken zu erstechen. Nachfolgende Strophen zeigen die Leere seiner Existenz, die ihn einholt, wenn er älter wird und sich in den Süden zurückzieht, reich, aber ungeliebt: "Nur ein weiterer trauriger alter Mann, ganz allein und an Krebs gestorben" und unter dem Gewicht eines metaphorischen Steins ertrinkend. Die letzte Strophe untersucht Aspekte des Geschäftslebens und zieht Vergleiche mit Hunden, zum Beispiel das Eingehen von Risiken und das Erlernen der Fähigkeit, "nicht in den Ventilator zu spucken", den Verlust ihrer Individualität ("durch geschultes Personal gebrochen") und den Gehorsam gegenüber ihren Vorgesetzten ("mit Kragen und Kette versehen"), für gutes Benehmen belohnt ("auf den Rücken klopfen"), härter arbeiten als die anderen Arbeiter ("sich vom Rudel lösen") und alle kennen lernen, aber wenig Zeit mit der Familie verbringen ("nur ein Fremder zu Hause").

Schafe: Unterwürfig und arglos

Gegenüber der Passivität der Schafe („Sanftmütig und gehorsam folgt ihr dem Anführer“) lautet die überdeutliche Botschaft von Pink Floyd an diese: Widerstand – Widerstand gegen die Kräfte von Indoktrination und Konformität, Widerstand gegen die künstlichen Barrieren, die „uns“ von „ihnen“ trennen. Genauer gesagt, die Band fordert uns (die Hörer) auf, denjenigen Leuten Widerstand zu leisten, die uns davon überzeugen wollen, dass Geld wichtiger ist als Zeit, dass Geschäfte wichtiger sind als Kreativität, dass Spektakel wichtiger ist als Kommunikation und dass Wettbewerb wichtiger ist als Empathie. In der Tat ist laut Pink Floyd die Umkehrung dieser Werturteile einer der Schlüssel, um mit dem entfremdenden Druck des modernen Lebens erfolgreich fertig zu werden. Doch der wichtigste Schlüssel ist einfach, für sich selbst zu denken: Lass es nicht zu, dass andere (nicht mal deine Lieblings-Rockband) für dich entscheiden, was für dich wahr, wertvoll und wichtig ist, denn wenn du für dich selbst denkst und keine Angst hast, dich um andere zu kümmern, hast du die Chance, als autonome Person ein bedeutungsvolles Leben zu führen. Doch wenn du das nicht tust, läufst du Gefahr, wie so viele andere, als weiterer Ziegelstein in der Mauer zu enden, der vom finalen Stein heruntergezogen wird. Dieses Urteil über Lethargie und Passivität wird am lebhaftesten am Ende des Songs zum Ausdruck gebracht: Die dummen Herdentiere rezitieren den 23. Psalm „Gott ist mein Hirte“, aber in Pink Floyds Version wird die Schafherde von ihrem Hirten nicht zur Weide, sondern zum Schlächter geführt. Mit blitzenden Messern werden sie zu Lammkoteletts verarbeitet. Die Unterdrückung der Schafe ist aufgrund ihres gehorsamen Glaubens nicht bloß eine wirtschaftliche und politische, sondern auch eine religiöse und kulturelle Unterdrückung.

Im Album „Animals“ sind einige der gesellschaftlichen Strukturen teilweise als Schweine ("Pigs") personifiziert, teilweise anthropomorphisiert. Die Schweine sind die diktatorischen Moralisten, die die nicht bloß britische Tradition der

Unterdrückung von Emotionsäußerungen durchsetzen, diejenigen mit "engen Lippen und kalten Füßen", die ständig "versuchen, unsere Gefühle von der Straße fernzuhalten". Pink Floyd teilt Orwells Entsetzen über den Ausgang der russischen Revolution, als dieser feststellte, dass alle Versuche, die Gesellschaft zu verbessern, gescheitert sind und dass die Menschen einerseits in die Hände von Bürokraten und Doktrinären (Schweine mit Flügeln) und andererseits in die Hände von böartigen und geschwächten Menschen übergeben wurden.

Diese Schweine mit Flügeln (die herrschenden Schichten) urteilen hart über uns, wenn wir uns ihnen widersetzen und versuchen, authentisch zu kommunizieren. Pink wird in "The Wall" beschuldigt und für schuldig befunden, unangemessene Gefühle zum Ausdruck gebracht zu haben. So ist es mit jedem von uns, der sich pink fühlt, der sich nicht wohl fühlt mit dem, was um ihn herum vorgeht. Mit dem Federstrich einer Arztspritze kann jeder von uns zu einem der neurochemisch gut eingestellten Schafe werden, "die sich ihre Zeit im Grasland harmlos vertreiben; sie sind sich eines gewissen Unbehagens in der Luft nur schwach bewusst". Aber natürlich wissen wir alle, was mit Schafen passiert: "Mit blitzenden Messern gibt er meine Seele frei. Er lässt mich an hohen Haken hängen. Er verwandelt mich in Lammkoteletts."

Mit dem Album "Animals" gehen Pink Floyd offen zur politischen Attacke über. Sie kritisieren auf drastische Weise die bestehende kapitalistische Gesellschaft, die sie als inhuman und destruktiv darstellen. Dieses sozialkritische Engagement intonieren sie mit satirischen Verfremdungseffekten, die überaus emotional-irritierend und gleichzeitig augenöffnend wirken.

Alle Texte auf dem Album stammen von Roger Waters, und es ist erst der Anfang von dem, was textlich auf „The Wall“ und „The Final Cut“ verstärkt fortgesetzt wird: kämpferisch-scharfe Verse in düster-maroder Stimmung.

Ausgelöst durch einen verstörenden Vorfall in Kanada bei der Animals-Tour (Roger Waters spuckte einem aufdringlichen Fan ins Gesicht) entstand die Rock-Oper „The Wall“. Sie erzählt die Geschichte von Pink, einem jungen, als Musiker erfolgreichen Mann, der aufgrund der Überbehütung durch seine Mutter, der Abwesenheit seines im Krieg gefallenen Vaters, Liebesaffären, dem Umstand, von seiner Frau betrogen und verlassen worden zu sein und der Grausamkeit der Lehrer in der Kindheit eine imaginäre Mauer um sich errichtet, die ihn vor äußeren emotionalen Einflüssen und weiteren Verletzungen schützen soll. Nachdem er die Mauer aufgebaut hat, verzweifelt der junge Mann jedoch an seiner Existenz, weil er durch sie weitgehend von sozialen Kontakten abgeschirmt ist.

Unfähig, die Mauer einzureißen, verabschiedet sich der Protagonist von der für ihn grausamen Welt. Anstatt sich jedoch umzubringen, versucht er, die letzten verbleibenden Gefühle zu unterdrücken und zieht sich in sich selbst zurück. Pink ist nun drogenabhängig, apathisch und verbringt die meiste Zeit einsam vor dem Fernseher. Als er für einen Auftritt von einem Arzt mit Beruhigungsmitteln behandelt wird, nehmen seine Drogenfantasien überhand: Zunächst entwickelt er Verfolgungswahn, und in seinen Vorstellungen verwandelt er sich in einen totalitären Agitator, der in seiner Wut auf die Welt gegen Minderheiten hetzt.

Am Ende seines Wahns ist Pink nicht mehr in der Lage, seine Emotionen zu unterdrücken und klagt sich vor einem imaginären Gericht selbst des Vergehens an, Gefühle gezeigt zu haben. Das Gericht nimmt die Zeugenaussagen von Lehrer, Ex-Frau und Mutter entgegen und verurteilt den Angeklagten. Als Strafe soll er vor seinesgleichen zur Schau gestellt werden – die Mauer wird niedergerissen. Der verletzte Pink ist nun allen Blicken freigegeben, und ein neues Leben scheint möglich – allerdings bricht die letzte Melodie an genau der Stelle ab, mit der das Album begonnen hatte: Vielleicht beginnt Pinks Leidensweg also wieder von vorn.

Der Song "Another Brick in the Wall Part II" wird zum erfolgreichsten Hit von Pink Floyd. Der Schulunterricht dient oft nicht dazu, die Gedanken der Schüler zu befreien, sondern sie darauf vorzubereiten, Zahnräder in der gesellschaftlichen Maschine zu sein. Angesichts von Gedankenkontrolle und dunklem Sarkasmus ist es keine Überraschung, dass die Schüler rufen: "Hey, Lehrer, lass uns Kinder in Ruhe!" Doch es gibt bessere Möglichkeiten, etwas zu lernen, als einen Lehrer über die Köpfe der Schüler bestimmen zu lassen. Dieser Song sorgte für eine Konfrontation von Pink Floyd mit der britischen Regierung, weil sich die Bildungsministerin für dessen Verbot einsetzte.

Dieser Song behandelt erneut das Thema Entfremdung. In der Es-Welt werden das Ich und das Es voneinander getrennt in zwei genau definierte Bezirke: Institutionen und in Gefühle. Wir unterscheiden zwischen dem, was da draußen ist und dem, was in uns ist.

Angenehm betäubt hinter Mauern versteckt

Das Doppelalbum "The Wall" und insbesondere der Song „Comfortably Numb“ handeln von der Entfremdung eines Musikers von seiner künstlerischen Authentizität, eine andere Art des Wir-und-sie-Syndroms. Rockmusiker scheinen keine normalen Männer oder Frauen mehr zu sein, wenn der Hype der Plattenfirmen überhandnimmt. Sie werden zu mythischen Stars und Idolen. Die Fans müssen hohe Summen zahlen, um die Stars persönlich zu sehen, obwohl die Sitze und der Sound ziemlich schlecht sind.

Pink Floyd hat diese Trennung zwischen entrückten Künstlern und ihrem weit von ihnen distanzieren Publikum ins Zentrum des Albums „The Wall“ gerückt. Es intoniert das Gefühl eines Musikers, von seinem Publikum isoliert zu sein. Sobald sich Pinks Publikum versammelt hat, um sein Idol leibhaftig, „im Fleisch“, zu sehen, stellt sich heraus, dass dieser überhaupt nicht da ist. Waters wendet sich gezielt gegen die Welt des Entertainments, insbesondere gegen die des Rock and Roll, in der Geld alles bewegt und die Gesundheit, ob physisch oder psychisch, desjenigen wenig bedeutet, der dafür bezahlt wird, auf der Bühne zu stehen. Zudem ist der Song ein Frontalangriff auf ein Wirtschaftsmodell, das auf Rentabilität basiert, insbesondere eine Attacke auf die Bosse der Musikbranche, wie auch schon in "Welcome to the Machine" und "Have a Cigar" auf dem Album "Wish You Were Here".

Aus musikalischer Sicht ist „Comfortably Numb“ eines der Meisterwerke von Pink Floyd. Der Song ist das perfekte Beispiel für das melodische Feingefühl David Gilmours, kombiniert mit der dämmrigen Poesie von Roger Waters. Die Leadstimme teilen sich Waters und Gilmour. Waters singt die Strophen und stellt den bevormundenden Arzt dar, während Gilmour den Refrain singt und den umnebelten Pink verkörpert. In den Parts von Waters klingt Gilmours Stimme derart zerbrechlich – fast wie im Traum –, dass man sich fragt, ob sie die Auswirkungen der Drogen auf Pinks Neuronen darstellt.

„Comfortably Numb“ beginnt mit vier Takten, in denen Streicher zu hören sind sowie der Sound einer Pedal-Steel-Gitarre, die Hammond-Orgel von Rick Wright, der Bass von Roger Waters und das Schlagzeug von Nick Mason. Waters gönnt es sich, mit schmachsender Stimme alle Strophen zu singen. Sein Ton ist schulmeisterlich, und die ersten Silben werden jeweils von einem sehr präsenten Echo wiederholt, wodurch der Eindruck entsteht, dass sie in Pinks betäubtem Kopf widerhallen. Gilmour singt die Leadstimme in den Refrains und schließt daran Soli auf seiner Black Strat an. Der Sound wird von seinem Big Muff gesättigt und von Yamaha-Rotationslautsprechern gefärbt. Der Anschlag ist wie immer brilliant und die Interpretation inspirierend. Das Gitarrensolo gilt als einer der Höhepunkte von Davids Gitarrenspiel, das in die Annalen der Rockmusik einging. Das Magazin „Guitar World“ kürte es zum viertbesten Gitarrensolo aller Zeiten.

Das als Gesamtkunstwerk angelegte Projekt "The Wall" hat eine Symbolkraft, die über die Geschichte von Pink hinausweist auf alle Mauern dieser Welt – nicht bloß die inneren. Am 6. September 2013 feierte Roger Waters seinen 70. Geburtstag mit einem Konzert in der Esprit Arena in Düsseldorf im Zuge seiner The-Wall-Tour mit fast 34.000 Zuschauern. Die jüdische Gemeinde Düsseldorfs hatte zuvor zum Boykott des Konzerts aufgerufen, da während der Show ein riesiges aufblasbares Schwein durch die Halle fliegen sollte, auf dem neben einer Reihe anderer Symbole, wie z. B. dem Kreuzifix, Hammer und Sichel oder Firmenlogos auch ein Davidstern zu sehen war. Waters wies auf seiner Website darauf hin, dass er weder Antisemit sei, noch das Schwein antisemitisch gemeint sei. Der Davidstern sei als Protest gegen die israelische Außenpolitik zu sehen, die Waters seit Jahren offen angreift. Das aufblasbare Schwein, ein wiederkehrendes Element in Waters' Shows, symbolisiere „das Böse eines fehlgeleiteten Staates“. Dieses Opus Magnum von Roger Waters und Pink Floyd ist dasjenige Werk der Rockgeschichte, über das die meisten akademischen Arbeiten verfasst worden sind. Diese reichen von der Musikwissenschaft über die Soziologie bis hin zur Anglistik und zur Theologie.

Auf traumatische Kindheitserlebnisse geht auch das Album "The Final Cut" ein, und zwar auf autobiografische Weise. Der Bassist und nunmehr vornehmliche Songwriter verlor seinen Vater bereits als Kleinkind, als jener in der Schlacht bei Anzio im Zweiten Weltkrieg fiel. Die Kriegsthematik, vor allem die schweren Verluste, die ein Krieg mit sich bringt, verarbeitete Waters bereits stellenweise im Album „The Wall“, mehr noch im dazugehörigen Film. Neu angefacht wurde die Auseinandersetzung von Waters mit militärischen Konflikten, als 1982 Großbritannien gegen Argentinien den „Falklandkrieg“ führte. Eine zynische Kritik daran übt Waters im Song „Not now, John“.

Krieg: militärisch und ökonomisch

Roger Waters Text von „Not now, John“ handelt vom Krieg, insbesondere vom Falklandkrieg zwischen England und Argentinien und kritisiert die britische Premierministerin Margaret Thatcher.

Gleichzeitig geht es um Waters Kritik an der menschlichen Gier und der Korruption, die Waters für eine gesellschaftliche Gefahr hält. Das Lied zeigt auch die korrupte und unfruchtbare Arbeit der Nachkriegszeit in den USA, in Europa und in Japan, das als ein neuer Weltmarktführer in der Konsumgüterindustrie auftaucht (heute erleben wir ähnliche ökonomisch-geopolitische Machtkämpfe zwischen den USA und China).

Trotz des politischen Inhalts des Albums und der spezifischen Verweise in anderen Liedern auf die damaligen Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens soll sich das "John" des Songtitels "Not now, John" nicht auf eine bestimmte Person namens John beziehen. Es wird umgangssprachlich als Platzhaltername verwendet. Zu jener Zeit war diese Verwendung von "John" ein allgemeines Mittel zur Ansprache etwa in den Reden von Gewerkschaftern an Arbeiter, die am stärksten von den Änderungen in der Herstellung und im Handel betroffen waren, auf die in diesem Lied Bezug genommen wird.

Verschwender menschlichen Lebens

Bemerkenswert finde ich auch die vehementen Angriffe auf Politiker im Song „The Fletcher Memorial Home“. Die Fletcher-Gedenkstätte ist ein Heim für „übergroße Kinder“ und „unverbesserliche Tyrannen und Könige“. Namentlich erwähnt werden Ronald Reagan und Margaret Thatcher, Menachim Begin und Leonid Breschnew sowie Richard Nixon, Joseph McCarthy und alle Diktatoren Südamerikas.

Dieses "Haus der Erinnerungen" ist eine Hommage an Eric Fletcher Waters, den Vater von Roger, der im Januar 1944 während der „Operation Shingle“ von deutschen Tiger-Panzern getötet wurde, nachdem er sich 1942 nachträglich freiwillig zum Militärdienst gemeldet hatte, den er zuvor aus christlicher Überzeugung verweigert hatte. Doch durch die Bombardierung Londons, wo Rogers Vater als Sanitäter diente, durch deutsche Kampfflugzeuge orientierte sich Rogers Vater immer weiter nach links, bis er schließlich der kommunistischen Partei beitrug und seinen Pazifismus ablegte.

In "The Final Cut" verarbeitet Roger Waters nicht bloß den Tod seines Vaters im Zweiten Weltkrieg, sondern attackiert die britische Gesellschaft unter Margaret Thatcher und den Falklandkrieg. Im Song „The Fletcher Memorial Home“ wird eine Vision aufgebaut, nach der alle tyrannischen Herrscher der Welt an einem einzigen Ort in einer Art „Heim“ untergebracht werden, in dem sie keinen Schaden anrichten können. Die scheinbare Harmlosigkeit verliert das Stück spätestens an seinem Ende, an dem die Frage steht, ob nun alle schon „drin“ seien, damit die "Endlösung" auf sie angewendet werden könne.

Der Song „The Fletcher Memorial Home“ trägt die musikalische Handschrift von Pink Floyd seit ihren Anfängen. Die vielfältigen Schattierungen der Band hören wir in einer großartigen instrumentalen Sequenz, die Gilmour und Mason erlaubt, ihre Identität wiederzufinden. Gilmour liefert ein ausgezeichnetes Solo auf seiner Black Strat. Sein Big Muff und der Electric Mistress, die für den charakteristischen Sound seit „Animals“ verantwortlich sind, kommen zum Einsatz, und zwar über seinen Hiwat-Verstärker und sein WEM. Er harmonisiert eine seiner Phrasierungen aus seinem Solo zunächst mit einer Terz, ab Minute 2:55 mit einer Quinte. Das ist eine Formel mit drei Gitarren, die er zuvor selten benutzt hat. Nick Mason bleibt nichts schuldig, seine Begleitung ist von beeindruckender Effizienz. Der Sound

seines Ludwig-Schlagzeugs klingt fast live. Waters spielt von Anfang an den Bass und liefert seinerseits eine sehr gute rhythmische Unterstützung so wie auch Michael Kamen mit seinem Klavier und seinem Orchester. Nach der letzten Strophe endet „The Fletcher Memorial“ mit dem Geschrei von Möwen, das bis in die fernen Sphären von „Echoes“ zurück echot.

Der Song „Two Suns in the Sunset“ beschwört das Szenario eines Atomkriegs herauf und bildet einen weiteren Aufruf zum Frieden in der Welt – eine Botschaft, die das gesamte Album prägt.

Fazit: In ihrer vierten Entwicklungsphase kritisieren Pink Floyd auf künstlerische Weise die gesellschaftlichen Verhältnisse, insbesondere die Politiker und deren inhumane Machenschaften.

5. Floydianische Phase (1986-2015), Ära David Gilmour (auch die „Kremige Phase“ genannt)

Im Jahr 1985 kam es beinahe zum "final cut" für Pink Floyd: Roger Waters wollte die Band auflösen. Doch da diese mittlerweile eine eingetragene Firma war, an der alle vier Band-Mitglieder gleichermaßen beteiligt waren, überstimmten ihn die anderen drei. Roger beendete trotzdem seine Mitarbeit.

Nach dem Ausscheiden von Roger Waters (Rick Wright war bereits nach „The Wall“ von Roger ausgeschlossen worden, weil er seinen Griechenland-Urlaub weiteren Studioaufnahmen für "The Wall" vorzog und angeblich zu viel Kokain schnupfte) übernahm David Gilmour die künstlerische Leitung von Pink Floyd und holte Rick zurück.

Sinnigerweise eröffnete Gilmour das erste Album nach dem Abgang von Waters mit Wassergeräuschen. Im Instrumentalsong "Signs of Life" ist das ruhige Plätschern eines Ruderboots zu hören. Das Video, das den Song während der Konzertaufführungen begleitete, zeigte Langley Iddins, den Verwalter von David Gilmours Hausboot-Aufnahmestudio, der durch Grantchester Meadows bei Cambridge ruderte. Damit sendeten Pink Floyd ein deutliches Lebenszeichen und demonstrierten, dass sie sich auch ohne Waters über Wasser halten konnten.

Das Album „A Momentary Lapse of Reason“ von 1987 war kommerziell ein überraschend großer Erfolg. Doch während die Rückkehr zu flächigen, sphärischen Sounds allgemein begrüßt wurde, bemängelten viele Kritiker und Fans Schwächen im Songmaterial. Gerade textlich gelten die Stücke von „A Momentary Lapse of Reason“ im Vergleich zu den früheren, Waters-dominierten Alben als enttäuschend. Doch das Album enthält die drei bemerkenswerten Songs "The Dogs of War", „On the turning away“ und "Sorrow", die es durchaus in sich haben.

Söldner: Krieg als Geschäft

Der Song "The Dogs of War" handelt von bezahlten Truppen gewissenloser Söldner, die wie blutrünstige Hunde in Kriege gejagt werden (Stichwort: Warlords). Ihr Kläffen ist deutlich zu hören. Solche Kriegs-Profis dienen als zusätzliche Kräfte zum regulären Militär, aktuell zum Beispiel in Syrien, im Irak und in Afghanistan, um militärische und terroristische Gruppen auszubilden sowie um militärische Aktionen durchzuführen, die das offizielle Militär eines Landes nicht ausführen kann, wie das beispielsweise in Ruanda der Fall war. Solche Kriegs-Spezialisten können ihre Fähigkeiten befriedend wie in Ruanda oder terroristisch wie bei der Ausbildung von Al-Qaida-Rekruten einsetzen.

"The Dogs of War" ist sicherlich der engagierteste Song der Post-Waters-Ära.

Gegen das Wegsehen und Abwenden

Die Ballade „On the turning away“ setzt sich ausdrücklich mit Armut und Unterdrückung auseinander und beklagt die Tendenz der Menschen, sich von denen abzuwenden, die unter menschenunwürdigen Bedingungen leiden. Das Stück endet mit der Frage „Ist es bloß ein Traum, dass es kein Abwenden mehr geben wird?“, gefolgt von einem zart-schmelzenden Gitarrensolo David Gilmours.

Dieser Song fordert, dass wir den Menschen in Not helfen sollen, weil sich die Menschen heutzutage zu oft von den Problemen der Welt abwenden. Stattdessen sollen wir den Armen und Bedürftigen helfen und sie nicht allein lassen.

Dieses Stück von David Gilmour offenbart dessen paradoxe Motivationslage nach dem Ausscheiden von Roger Waters. David hatte in Interviews mehrfach erklärt, dass er sich mit dem radikalen politischen Engagement Rogers nicht identifizieren könne, doch dieses Stück ist ein echter Protestsong. David erklärte dazu: „In Turning Away geht es um die politische Situation auf der Welt. Wir haben konservative, eher rechts gerichtete Regierungen, die sich im Wesentlichen für sich selbst interessieren“.

Damit meint Gilmour den als Thatcherismus bekannten Neoliberalismus der 1980er-Jahre, der von marktradikalen Minimalstaats-Konzeptionen geprägt war, ebenso wie die Reaganomics, die in massiven Steuersenkungen und der Liberalisierung der Märkte bestand, vor allem der Finanzmärkte. Dabei handelte es sich um eine Politik zugunsten der oberen zwei Prozent der Bevölkerung, aber zulasten der ärmeren Schichten, da gleichzeitig die finanziellen Zuwendungen für Sozialprogramme gekürzt wurden.

David Gilmour wünscht sich dagegen, dass die Schwachen und Unterdrückten in der Gesellschaft mehr Beachtung, Verständnis und Mitgefühl erfahren sollten. Er formuliert eine humanistische Vision: „Keine innere Kälte mehr. Wir haben nur eine Welt, die wir alle teilen müssen“.

Auch musikalisch wartet dieser Song mit einer Überraschung auf: Zum ersten Mal taucht Pink Floyd in das Universum der keltischen Musik ein, wenngleich auf rockige Art. Der Song beginnt mit wirbelnden Bassklängen aus dem Synthesizer. In dieser andächtigen Stimmung erklingt die sanfte Stimme David Gilmours, die mit einem tiefen Hall versehen ist, der den Text betont. Fast hat man den Eindruck, einer Predigt beizuwohnen. Ab der zweiten Strophe mischen sich weitere Tastenklangeppiche in die Arrangements, ebenso eine Akustikgitarre, die David in der Strumming-Technik spielt. Flötenklänge und ein Tamburin ergänzen die Begleitung, bis in der nächsten Strophe das Schlagzeug und Bläserklänge hinzukommen. Auf die dritte Strophe folgt eine kurze instrumentale Bridge von Rick Wright auf der Hammond-Orgel, während David mit der Gitarre einen verzerrten Rhythmus-Part beisteuert. In der letzten Strophe wird Gilmour von den vier Backgroundsängerinnen und Rick Wright unterstützt, sodass der Song eine epische Dimension erreicht, die von den keltisch gefärbten Harmonien verstärkt wird. Gilmour beschließt den Song mit einem für seinen Stil typischen Moll-Akkord-Gitarrensolo mit lyrischen Höhenflügen, die von einem Delay und sehr präsentem Hall getragen werden. Die langsam-gefühlvolle Musik verstärkt die Wirkung der romantischen Worte.

Trauer über das verlorene Paradies

Der Song "Sorrow" ist geprägt von Enttäuschung und Trauer: "Rauchfahnen steigen auf und verschmelzen mit dem bleifarbenen Himmel". Er thematisiert die fatalen Folgen von Umweltverschmutzung: "Grüne Wiesen und klare Flüsse" scheinen bloß noch im Traum zu existieren. Der Erzähler sieht sich um, und was er sieht, ist erschreckend. Er wird "verfolgt von der Erinnerung an ein verlorenes Paradies".

Was kann er tun? Nichts! Außer von dieser Welt, die dem Verderben geweiht ist, Abschied zu nehmen: Der Protagonist scheint sich in einen Fluss mit "dunklem, trübem" Wasser, das zu einem "ölgigen Meer fließt", zu stürzen.

Unempfänglich für Worte

Das 1994 überwiegend vom Lead-Gitarristen David Gilmour und dem zurückgekehrten Keyboarder Richard Wright geschriebene Album „The Division Bell“ steht thematisch im Zeichen der Kommunikation, unter anderem in den Songs "What do you want from me?" und "Lost for Words".

In ersterem geht es um Beziehungsprobleme, um Unsicherheit im Umgang miteinander und um Zweifel, ob die Partnerschaft lange halten wird. "Willst du mein Blut, willst du meine Tränen?": Der Erzähler weiß nicht, was seine Freundin von ihm erwartet. David Gilmour erklärt: "Ein Großteil der Worte resultiert aus meiner Zusammenarbeit mit meiner Freundin Polly Samson. Und ein Teil entstand unglücklicherweise, weil die Kommunikation zwischen uns teilweise nicht funktionierte".

"Lost for Words" ist ein Lied, das auf Vergebung ausgerichtet ist. Es ist – wie die meisten Texte dieses Albums – eine bitter-sarkastische Reflexion über David Gilmours damals angespannte Beziehung zu seinem ehemaligen Bandkolle-

gen Roger Waters. Der Song beginnt mit dem Geräusch einer (von Roger Waters) zugeschlagenen Tür ("when the right one walks out of the door"). Die vorletzte Zeile "Aber du sagst mir, ich soll mich bitte selbst ficken" stellt eine der ganz seltenen Obszönitäten von Pink Floyd dar.

Ein Mann wendet sich an seinen Ex-Freund, der auf die Beschwerden gegen ihn nicht reagiert: „Ich verbrachte meine Zeit mit Trübsinn, denn ich fühlte mich verfolgt und gelähmt“. Dann stellt er fest, dass er seine Zeit verschwendet: „Dich mit Zurückhaltung zu peinigen, wird keine große Hilfe sein“, singt Gilmour. Frieden zu schließen, scheint die beste Lösung zu sein, doch der letzte Satz lässt keinen Zweifel daran, dass das ein frommer Wunsch bleibt.

David war bereit, das Kriegsbeil zu begraben: „Also öffne ich meinen Feinden die Tür“, doch Roger reagierte mit einer harschen Absage. Dieser meinte: „Die Zukunft und das Wohlbefinden der Welt hängen nicht von einer Versöhnung zwischen David Gilmour und mir ab“. Eigentlich schade, denn ein erfülltes Leben erfordert den Willen zu Toleranz und Frieden mit sich und seinen Mitmenschen. Das müsste allen Pink-Floyd-Mitgliedern eigentlich klar sein – selbst den ehemaligen.

Bereits für das Vorgängeralbum "A Momentary Lapse Of Reason" hatte David Gilmour einen Song über Roger Waters geschrieben mit dem Titel "Peace be with you". Dieser blieb jedoch unveröffentlicht.

Musikalisch beginnt „Lost for Words“ mit einer tiefen C-Note, gespielt auf einem Synthesizer. Man hört Schritte, jemand läuft, öffnet eine Tür und schließt sie – ein Symbol für die Vergangenheit, die man loswerden möchte. Eine Basstrommel und ein Hi-Hat bestimmen den Rhythmus. Klangteppiche tauchen in diesem düsteren Klima auf, ein paar dissonante Klaviernoten akzentuieren die Spannung, bevor zwei Akustikgitarren die Atmosphäre weiter aufheizen. David Gilmour spielt eine Begleitung, die in Richtung Folk geht. Unterstützt wird er von einer Orgel, deren Klang an ein Harmonium denken lässt. Sofort steigt David in ein Solo ein, noch immer akustisch gespielt. Mit einem Schlag auf sein Tomtom eröffnet Nick Mason die erste Strophe. Er steuert einen Rhythmus ganz im Stil des amerikanischen Folkrocks bei, erinnernd an Bruce Springsteen. David singt mit einer klaren und sanften Stimme friedlich und gelassen, obwohl es sich um einen schmerzhaften Teil seines Lebens handelt. Satte Gitarrenklänge, intensives Finger-Vibrato, durchtränkt von einem tiefen Hall, erzeugen zusammen mit Klangteppichen aus dem Synthesizer ein traumähnliches Klima, aus dem deutlich Publikumsgeräusche auftauchen, offensichtlich von einem Boxkampf – ein Hinweis auf die harte Auseinandersetzung der beiden Alphas, deren Schlagabtausch sich auch nach der Trennung fortsetzte.

Dieses gesungene Bekenntnis zu seinen Verletzungen, die ihm die heftigen Streitigkeiten mit Waters zugefügt haben, ist von Gilmours Seite ein mutiges Vorgehen, verhindert jedoch definitiv jede weitere Zusammenarbeit zwischen den beiden, denn die ausgestreckte Hand wurde ausgeschlagen und damit besiegelt, wer im Unrecht ist. Somit handelt der Song eigentlich weniger von Vergebung als von Vergeltung – von einer späten Rache der beiden "Opfer" von Roger Waters an diesem.

Auf dem Album "The Division Bell" findet sich auch Gavid Gilmours Hymne über den Fall der Berliner Mauer im November 1982: "A great Day for Freedom". Das Lied mit dem ursprünglichen Titel "In Shades of Grey" spricht die großen Hoffnungen nach dem Fall der Berliner Mauer und die darauf folgenden Enttäuschung an. David Gilmour erklärte: "Es gab einen wunderbaren Moment des Optimismus, als die Mauer fiel – die Befreiung Osteuropas von der nichtdemokratischen Seite des sozialistischen Systems. Aber was sie jetzt haben, scheint nicht viel besser zu sein. Auch hier bin ich ziemlich pessimistisch. Ich wünsche mir etwas und lebe in Hoffnung, aber ich neige dazu zu glauben, dass sich die Geschichte viel langsamer entwickelt als wir denken. Ich habe das Gefühl, dass echte Veränderungen sehr lange dauern."

Trotz gegenteiliger Aussagen von Gilmour wurde der Text auch als Widerspiegelung der entfremdeten Partnerschaft zwischen Gilmour und seinem ehemaligen Bandkollegen Roger Waters gelesen, der die treibende Kraft hinter dem Album der Band "The Wall" war. Nach dieser Interpretation wäre der "Große Tag für die Freiheit" der Tag, an dem Waters die Band verließ und den anderen Mitgliedern die Freiheit gab, die zukünftige Richtung der Band zu bestimmen. Gilmour kommentierte diese Lesung wie folgt: "Ich freue mich sehr, wenn die Leute die 'Division Bell' so interpre-

tieren können, wie sie es möchten. Aber vielleicht sollte eine Warnung lauten, dass man zu viel hineinlesen kann. 'Ein großer Tag für die Freiheit', Hat zum Beispiel nichts mit Roger oder seiner 'Mauer' zu tun. Das tut es einfach nicht. Was kann ich sonst noch sagen?"

Wer den genialen Gitarren-Sound Gilmours mag, kommt um dieses Album nicht herum, das herzerreißend mit "Cluster one" eröffnet und mit "High hopes" ebenso herzerreißend schließt. Darauf weint Davids Gitarre nicht bloß sanft, sondern sie spricht zu uns, und zwar direkt zum Solar Plexus. Vom rein musikalischen Blickwinkel aus betrachtet finde ich David Gilmour schlichtweg genial. Er ist ein wahrer Tonmeister. Er hat den Gitarrensolo-Sound der Fender Stratocaster derart perfektioniert, das hier das Wort "Klang-Kunst" noch eine Untertreibung darstellt. Um derart in die intensiv gereifte Expression gehen zu können, braucht es lange introvertierte Bewusstseinsvertiefungen, die eigentlich bloß über einschlägige Meditationserfahrungen entstehen. Inwieweit hier bewusstseinsweiternde Drogen eine Rolle spielen, weiß allein David. Fakt ist, dass nur wenige so intensive Töne spielen können bzw. konnten: Jimi Hendrix auf jeden Fall auch, Carlos Santana fällt mir ein und so einige schwarze Blueser.

Requiem aus vertrauten Echos

„The Endless River“ ist das 15. und letzte Studioalbum der britischen Rockband Pink Floyd. Es erschien nach 20 Jahren Pause am 7.11.2014 (fast 50 Jahre nach ihrer Gründung). Die Reaktionen der Musikkritiker waren überwiegend positiv. Das Album klingt, wie wenn man mit einem Ruderboot über Wolken dahingleitet und eine Retrospektive seiner langen Laufbahn Revue passieren lässt – ähnlich wie die Rekapitulation am Ende des Lebens.

„The Endless River“ wurde bereits im letzten Song "High Hopes" auf "The Division Bell" herbeigesehnt: "The endless river forever and ever".

Da Album besteht nicht aus Songs im Wortsinne, sondern aus vier atmosphärisch unterschiedlichen Sätzen, die an eine Sinfonie erinnern, obwohl das Material nicht wie in einer Sinfonie durchgearbeitet, sondern eher zu einem faszinierenden Spiel aus Collagen, Verweisen und rhythmisierten, instrumentalen Klanglandschaften im vertrauten Pink-Floyd-Sound verwoben wird. In diesem Album lassen sich 20 Anspielungen auf frühere Songtexte der Band entdecken. Sämtliche Kompositionen sind instrumental.

Der Song "Talkin' Hawkin'" setzt die Idee von "Keep Talking" aus dem Album "The Division Bell" fort, indem er wieder mit einem Zitat des Astro-Wissenschaftlers Stephen Hawking über die Bedeutung der Kommunikation arbeitet. Musikalisch markiert dieser Song einen Höhepunkt dieses letzten Pink-Floyd-Albums, in dem wir der guten alten "Atom Heart Mother" wiederbegegnen.

Lediglich der Schluss-Song enthält Text, eingesungen von Gilmour, mit Backgroundgesang von Durga McBroom: „Louder Than Words". Dieser Titel spielt an auf die letzten Worte von „Sorrow“, dem von Gilmour hoch geschätzten Schlusstrack des 1987er-Albums „A Momentary Lapse of Reason“: „And silence that speaks so much louder than words, of promises broken". Natürlich geht es hier erneut um die Konfrontation zwischen David Gilmour und Roger Waters, die sich gedissed und gegeneinander gekämpft haben. Doch die Musik ist stärker als alle Gedanken, Grenzen und Hindernisse. Und wir gleiten dahin im Fluss des gefühlvollen Sounds, der uns über alle Wolken des Alltags trägt.

Nichts auf dem Album deutet auf die vielen Verweisungen hin, und doch bilden sie das Grundprinzip dieses Albums. Es beginnt mit Radiostimmen und Gesprächsfetzen, wie sie Pink Floyd in die Musik eingeführt haben. Dann folgen Keyboardflächen und die Atmosphäre von „Shine On You Crazy Diamond“, gefolgt von einer elegischen Gitarre, die sich sanft darüberlegt. Und dann, kein Zweifel, leuchtet „Welcome To The Machine“ auf, man spürt es, man hört es, man fühlt es. Der erste Teil ist der „Wish You Were Here“-Satz, verwoben mit Gitarrensoli und Soundeffekten, die auch auf „Division Bell“, „Momentary Lapse“, zum Teil sogar auf „More“ verweisen, den Soundtrack der sechziger Jahre.

Der zweite Teil beginnt mit dem atmosphärischen Drive von „One of These Days“. Es ist der „Meddle“-Beginn. Masons wuchtige Drums setzen Akzente. „Echoes“, diese großartigste aller Wright-Kompositionen, zieht vor dem inneren

Ohr herauf, die Möwen gleiten vorüber. Es folgt beinahe ein Drumsolo, ehe sich mit „Unsung“ eine Liedstruktur herauschält und ein Saxofon, ähnlich wie in „Money“, zu hören ist, das sich mit der Gitarre duelliert. Im dritten Teil regnet es, und es groovt. Dann setzen die schwere Gitarre und der Rhythmus von „Sorrow“ ein. Plötzlich: noch nie gehörte, sakrale, schwebende Keyboardklänge. Sie stammen von der mächtigen Konzertorgel der Royal Albert Hall, eingespielt von Wright 1969, als Pink Floyd dort als eine der ersten Rockbands gastierten.

Plagiierten sich Pink Floyd mit diesem letzten Album schamlos selbst? Zehren sie von ihrer großen Vergangenheit, um noch einmal ordentlich Kasse zu machen? Das wäre eine gravierende Fehlinterpretation. Sie plagiierten sich nicht, sie zitieren sich. Sie evozieren die Klänge der Vergangenheit, sie machen hörbar und spürbar, was sie einmal waren und erwecken zum Leben, was in den Tiefenschichten der modernen Rockkultur, der Kultur überhaupt, abgelagert ist, was dort Patina angesetzt hat und lebendiges Kulturgut geworden ist.

Auf diese Weise gelingt ihnen etwas Faszinierendes: Sie lassen den Hörer seine eigene Vergangenheit hören. Indem vor dem inneren Ohr „Wish You Were Here“, „Meddle“ oder, im vierten Teil, sogar „Set the Controls for the Heart of the Sun“ wiedererstehen, wird auch die eigene Biografie wieder lebendig: Die Erinnerungen, das Weltgefühl der Kindheit, der Jugend, der Clique, vielleicht mancher Konzerte samt den zugehörigen Seinsweisen und Erlebensformen verbinden sich miteinander, sie beginnen miteinander zu sprechen, sich aufeinander zu beziehen, aber eben auch: sich zu verwandeln.

Der Reigen an Reminiszenzen im musikalischen Material setzt einen endlosen Fluss von Resonanzen des eigenen Lebens und Hörens in Gang. So verwirklichen Pink Floyd, was Millionen von Musikfans sehnlich suchen, wenn sie wieder und wieder das neu abgemischte, anders zusammengestellte, innovativ bebilderte Material ihrer alten Bandhelden – seien es die Beatles, die Stones, Genesis oder auch The Grateful Dead – erwerben: Immer versuchen sie, sich darin wiederzufinden, noch einmal die klanggewobene Nabelschnur zum Leben zu reanimieren.

Auf „The Endless River“ wird dieses Material wieder lebendig, weil es sich mitentwickelt hat, weil es Musik für das 21. Jahrhundert geworden ist. Das Beste daran ist das, was musikalisch nicht gesagt, aber erfahrbar gemacht wird, was präsent wird, ohne klanglich materialisiert zu sein.

Offensichtlich sind fehlende oder scheiternde Kommunikation und Sprachlosigkeit das Thema des letzten Pink-Floyd-Albums. Darauf verweisen – ein wenig platt – die Songtitel: „Things Left Unsaid“, „Unsung“, „The Lost Art of Conversation“ und „Calling“. Darauf kommen die neuerlich eingesetzten Samples der elektronischen Stimme von Stephen Hawking in „Talkin’ Hawkin’“ zu sprechen, die an „Keep Talking“ von „Division Bell“ angelehnt sind und erneut nicht zu beeindrucken vermögen – so genial der Kopf, der durch eine Maschine spricht, auch gewesen ist.

Auf „The Endless River“ bringen Pink Floyd das von ihnen geschaffene Klanguniversum noch einmal zum Ausdruck. Erneut gelingt, gerade durch den Verzicht auf Worte, die Kommunikation zwischen Hörer und Musiker, zwischen Damals und Heute, noch einmal beginnt der musikalische, biografische und historische Resonanzdraht zu vibrieren. Das ist eine bemerkenswerte Leistung und ein würdiges Alterswerk von David Gilmour.

Gleichwohl ist von der ehemals avantgardistischen Underground-Band an deren Ende nicht mehr allzu viel übriggeblieben. Die Wiederholung des Immergleichen hatte Adorno in seiner Kritik der Kulturindustrie als eines von deren Charakteristika herausgestellt. Dieses Wiederholen soll ein Wiedererkennen des schon Bekannten und dessen Festigung unterstützen. Zu diesem Zweck operiert die Kulturindustrie mit Stereotypen. Die einzige Neuerung besteht in der Verbesserung der Reproduktion. Die Kulturindustrie stellt immer wieder die gleichen geplanten und auf den Konsum der Massen zugeschnittenen Produkte her und fügt Altgewohntes zu einer neuen Qualität zusammen. Der angestrebte Effekt der Kulturindustrie ist, den Schein zu suggerieren, alles müsse so sein, wie es ist, und damit die herrschende Ideologie der Naturwüchsigkeit und Ewigkeit des kapitalistischen Systems zu zementieren.

Fazit: In ihrer fünften Entwicklungsphase betrauern Pink Floyd das Scheitern mitmenschlicher Kommunikation und lassen musikalisch ein Echo ihrer selbst erklingen. David Gilmours virtuoses Gitarrenspiel dominiert seine sanft-

meditativen Songs, und sein progressiver Romantizismus führt zurück zu Syd Barretts ursprünglich favorisiertem Genre: dem Blues. Jener wählte bekanntlich zwei Blues-Musiker als Namensgeber für Pink Floyd.

Die Rockband wurde im Jahr 1964 unter dem Namen „Sigma 6“ gegründet. Im Jahr 1965 änderten sie den Namen in „The Tea Set“. In diesem Jahr trat auch der exzentrische Kunststudent Syd Barrett als Sänger und Gitarrist der Band bei. Barrett gab der Band den Namen „The Pink Floyd Sound“, abgeleitet von den Vornamen seiner beiden Lieblings-Bluesmusiker Pink Anderson und Floyd Council. Der Name wurde 1966 auf „The Pink Floyd“ und ab der zweiten Single 1967 zu „Pink Floyd“ verkürzt.

I.4 Ästhetik als Retterin der Ethik: Adornos Kierkegaard-Kritik

Zitate aus Adornos Habilitationsschrift „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“

Adorno notiert im Januar 1966 zur Veröffentlichung der dritten Ausgabe seines 1933 erstmals erschienenen ersten Werks: „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“ ist das Buch eines Sechszwanzigjährigen. Der Autor schrieb es 1929/30; er wurde damit im Februar 1931 an der Frankfurter Universität habilitiert. (...) Dass den Autor vieles nach dreißig Jahren nicht mehr befriedigt, versteht sich. Er glaubt, Hegel, und dadurch Kierkegaards Kontroverse mit diesem, heute besser zu kennen und zu begreifen; metaphysische Intentionen würde er heute nicht mehr derart affirmativ bekunden, und der Ton klingt ihm häufig feierlicher, idealistischer, als zu verantworten ist.“⁶⁹

Gleichwohl bildet diese Schrift eine der wichtigsten Grundlagen von Adornos Ästhetik, die – vor allem an Kant und Hegel geschult sowie an Feuerbach und Marx, Schopenhauer und Nietzsche, Freud und Husserl –, bereits sein „Motiv der Kritik von Naturbeherrschung und naturbeherrschender Vernunft, das der Versöhnung mit Natur, des Selbstbewusstseins des Geistes als eines Naturmoments“ expliziert.“⁷⁰

Adorno beginnt seine Arbeit mit der formalen Forderung, die Schriften von Philosophen von ihrer Dichtung zu scheiden, denn das „Formgesetz der Philosophie fordert die Interpretation des Wirklichen im stimmigen Zusammenhang der Begriffe. (...) Nur aber in Kommunikation mit dem kritischen Geiste vermöchte es geschichtlich sich zu erproben.“⁷¹

Adorno fordert zudem eine bestimmte Wörtlichkeit, mit der die Metaphern Kierkegaards auf ihren Gehalt hin geprüft und deren historischer Charakter rekonstruiert werden soll. Alle Aussagen der unterschiedlichen Pseudonyme Kierkegaards seien wörtlich aufzufassen. „Dass die Rede vom Ästheteten oder Dichter Kierkegaard sich festsetzen konnte, wird verständlich allein durch die Faszination, die er mit einer hartnäckigen Litanei festgehaltener ästhetischer Formeln ausübt, denen er zum Guten wie zum Bösen nicht entspricht. Faszination ist die gefährlichste Macht in seinem Werk.“⁷²

Kierkegaards Metaphern wörtlich zu nehmen, aus dem uneigentlich Gesagten den eigentlichen, sich selbst verborgenen Gehalt seiner Philosophie zu erschließen, bedeutet, das Ästhetische zum Medium der Erkenntnis zu machen, ohne Rücksicht auf die Grenzlinien, die Kierkegaard zwischen den Sphären des Ästhetischen und des Ethischen zieht.

Für Kierkegaard – völlig anders als für Adorno – ist das Ästhetische das Gegenteil von Erkenntnis, ein Zustand schlechter Unmittelbarkeit des Daseins, der durch die Entscheidung für das Ethische überwunden werden muss. Adorno bemerkt dazu: „Kein Schriftsteller geht in der Wahl der Worte listiger vor als Kierkegaard, keiner sucht durchs Wort mehr zu verbergen als er, der sich als ‚Spion in höherem Dienste‘, als Geheimpolizist und dialektischer Verführer unermüdlich selbst denunziert. Im Fuchsbau der unendlich reflektierten Innerlichkeit ihn zu stellen, gibt es kein Mittel, als ihn bei den Worten zu nehmen, die, als Fallen geplant, endlich ihn selber umschließen. Die Auswahl der Worte, deren stereotypische, nicht stets geplante Wiederkehr zeigen Gehalte an, die selbst die tiefste Absicht des dialektischen Verfahrens noch lieber verstecken als offenbaren möchte.“⁷³

Klassizistische Inhaltsästhetik

Kierkegaard historisch zu fassen bedeutet, seine existentielle Mitteilung in ihren Grundsätzen zu erschließen. Diese sind konstruierbar aus der Relation von Subjekt und Objekt, um die Traditionen in Kierkegaards Idealismus wiederzu-

⁶⁹ Theodor W. Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Band 2, Frankfurt 1997, Seite 261.

⁷⁰ Ebd., Seite 262.

⁷¹ Ebd., Seite 9.

⁷² Ebd., Seite 19.

⁷³ Ebd., Seite 20 f. Das Zitat „Spion in höherem Dienste“ stammt von Erich Przywara S. J., Das Geheimnis Kierkegaards, München, Berlin 1929, Seite 11.

finden und damit zu verhindern, dass er „ins Allgemein-Menschliche zerrinnt, wofern nach dem ‚Daseinsentwurf‘ gefragt wird.“⁷⁴

In der Gegenüberstellung zum Idealismus Fichtes diagnostiziert Adorno ein Subjekt, welches in völliger Immanenz auf sich zurückgeworfen wird. Eine Welt, die Objekte bereithielte, gibt es nicht mehr: „Es gibt bei Kierkegaard so wenig ein Subjekt-Objekt im Hegelschen Sinne wie seinshaltige Objekte; nur isolierte, von der dunklen Andersheit eingeschlossene Subjektivität. (...) Kierkegaards Ästhetik ist nicht mehr als das Schema dieser Transposition. In ihr vermag man des Sinnes seiner Kategorie des Ästhetischen nicht habhaft zu werden. Er ist konstruierbar erst aus der Subjekt-Objekt-Relation selber und damit dem dunklen Hintergrunde einer Philosophie, welche seine Kunstlehrer nur in flüchtigen Schauern erreicht.“⁷⁵ – eine Art **Mystizismus in schlechter Unendlichkeit**, denn „alle Phänomenologie sucht kraft autonomer ratio Ontologie unvermittelt zu konstruieren“.⁷⁶

„Intérieur“

Eine Notiz über die inwendige Reflexion Kierkegaards im Kampf gegen die Kirche führt Adornos Ontologiekritik zum Bild des „Intérieur“. Dieses ist die allegorische Entsprechung zur „verstellten Ontologie“, das er aus dem „Tagebuch des Verführers“ destilliert. Wirklichkeit gelangt hier einzig durch einen Spiegel, der diese reflektiert, in das Wohnungsinnere. Die so projizierten Objekte verlieren dadurch ihren Charakter als Realien und gelangen lediglich als Schein in den Bereich der Subjektivität, unterliegen dieser ähnlich den ‚Situationen‘. Hiermit wird dem Subjekt nicht nur die Wirklichkeit unterworfen, das Subjekt werde eben dadurch auf eine nur scheinbare Welt begrenzt. Für Adorno ist in diesem Bild der „Schlüssel zu seinem Schrifttum insgesamt [zu] suchen“.⁷⁷ Dieser ist die vergessene Räumlichkeit. Raum, so Adorno, verliert seine Räumlichkeit durch Reflexion. Diesen aber nehmen die Gegenstände, mit denen Kierkegaards Subjekt die Umwelt affiziert, ein; stoßen also an Nicht-Reflexives, von außen notwendig Gegebenes.

„Im Intérieur stellen historische Dialektik und ewige Naturmacht bei Kierkegaard ihr wunderliches Rätselbild. Es muss aufgelöst werden von philosophischer Kritik, die den realen Grund seiner **idealistischen Innerlichkeit** im Geschichtlichen wie im Vorzeitlichen zu erreichen sucht.“⁷⁸

Explication der Innerlichkeit

Auffällig, dass gerade faktische Historie bei Kierkegaard immer wieder als Relation bemüht wird, ist doch die **radikale Immanenz des Subjekts** zu dieser vorerst indifferent. Darum scheint gerade das erste Anliegen seiner Konstruktion zu sein, auswendige Geschichte nachweisen zu wollen. „Indem aber der autonome Geist als leibhaft erscheint, nimmt Natur vom Geiste Besitz, wo er am geschichtlichsten auftritt: im **objektlosen Innen**.“⁷⁹

Kierkegaard verfällt gerade weil er die Illusion hegt, er könne sich eines abgegrenzten Bezirks **reiner Subjektivität diesseits aller Geschichte** versichern, der geschichtlichen Entwicklung. Aus dieser Verstrickung aber gibt es keinen Ausweg mehr, weil ein Denken, das sich diesseits der Geschichte wähnt, seiner **Befangenheit** nicht einmal mehr gewahr werden kann. Kierkegaard hat nicht den Weg aus der Geschichte herausgefunden, er hat sich vielmehr gerade zum Vollstrecker dessen gemacht, wogegen er sich wandte: in der **reinen Subjektivität** ist die geschichtlich hervorgebrachte **Entfremdung von Subjekt und Objekt vollendet**.

In seinem ideologiekritischen Werk "Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie" schreibt Adorno 1964: „So wird dem total verinnerlichten Individuum **Wirklichkeit Schein** und **Schein Wirklichkeit**. Indem es seine vereinzelt, von der Gesellschaft abhängige, ja widerruflich tolerierte **Existenz absolut** setzt, macht es sich zur absoluten Phrase,

⁷⁴ Ebd., Seite 35.

⁷⁵ Ebd., Seite 37.

⁷⁶ Ebd., Seite 40.

⁷⁷ Ebd., Seite 61.

⁷⁸ Ebd., Seite 69.

⁷⁹ Ebd., Seite 70.

zum ‚Einigen‘.“ Adorno konstatiert darin „idealistischen Spiritualismus“. Daher die Einordnung Kierkegaards in den **literarischen Barock**.⁸⁰

„Kierkegaard nennt sich selbst gelegentlich ‚der barocke Denker‘⁸¹, offenbar auf eine zeitgenössische Äußerung über ihn anspielend, ohne zu wissen, wie weit tatsächlich seine pragmatischen Motive mit denen des Barock korrespondieren. (...) Mit dem dialektischen Gegenbild des Tyrannen, dem **Märtyrer**, hat Kierkegaard sich geradezu identifiziert, und dessen Begriff beherrscht seine späte Theologie so durchaus, dass in der letzten Polemik Martensen ihm mit Recht vorwerfen konnte, er setze den ‚Wahrheitszeugen‘ dem ‚Blutzeugen‘ ohne weiteres gleich.“⁸²

Adorno geht es dabei um den Schein. Den **falschen Schein abstrakter Innerlichkeit** möchte er auflösen. Dagegen soll ästhetischer Schein konstruiert und damit gerettet werden. Kierkegaard kreidet er an: „Wo aber seine Philosophie im Namen von Existenz den Stand **objektloser Innerlichkeit** und **mythischer Beschwörung** als **substanzielle Wirklichkeit** versteht, verfällt sie dem Schein, der in der Ferne der Bilder dem Denken als Gestirn der Versöhnung strahlt: im Abgrund der Innerlichkeit brennt er als verzehrendes Feuer. Hier wäre er aufzusuchen und zu benennen, soll dort der Erkenntnis seine Hoffnung nicht verloren gehen.“⁸³

Begriff des Existierens

„Von allen Begriffen Kierkegaards ist der des Existierens gegenwärtig der wirksamste. (...) Kierkegaards Frage nach Wahrheit [scheint] dort am zwingendsten, wo sie ohne dogmatische These und ohne spekulative Antithese ans Dasein gerichtet wird, wie es den Umkreis seiner philosophischen Erfahrung umschreibt: an die einzelmenschliche Existenz. (...) Die Frage nach dem ‚Sinn‘ von Dasein ist ihm nicht die, was Dasein eigentlich sei. Sondern vielmehr die: **was dem Dasein**, sinnlos für sich selber, **einen Sinn gebe**.“⁸⁴ „Kierkegaards Existenzbegriff deckt nicht bloßes Dasein, sondern eines, das bewegt in sich selber eines transzendenten Sinnes sich bemächtigt, der vom Dasein qualitativ verschieden sein soll.“⁸⁵

In Kontrastierung zu Fichte und Hegel weist Adorno die Idee von Kierkegaards Wahrheitsbegriff auf. Erfolgen Fichtes Ich-Ich und Hegels Subjekt-Objekt-Betrachtungen des Subjekts auf objektive Weise, besteht der wesentliche Gehalt des **Existenzbegriffs bei Kierkegaard** in der **Reflexion der Innerlichkeit**. Diese Reflexion findet ihre Entsprechung im Begriff der **Doppelreflexion**. Reflektiert wird auf das Verhältnis des Subjekts zur Wahrheit. Damit entsteht ein Schwerpunkt, der auf dem **subjektiven Wie** liegt, das für Adorno die Scheinhaftigkeit prägt. Hier ist der Weg bereitet zum einzelnen, existierenden Menschen. Dessen Dasein ist wesentlich Werden. Bedingung dafür, so Adorno, ist der Einzelne als Schauplatz von Ontologie, einzig dadurch, dass er nicht selber ontologisch ist.

„Zweideutig“ nennt er Kierkegaard nach Zitaten aus „Entweder-Oder“: „scheinlose Wahrheit der Begriff der Durchsichtigkeit, in welche paradox, sich selbst negierend, die Bewegung einzelmenschlichen Bewusstseins einströmen soll, wird in die Bewegung selbst hineingezogen ohne Möglichkeit von Unterscheidung“.⁸⁶ Auf Kant verweist Adorno als Basis von Kierkegaards Wahrheitsbegriff, der für die Zweideutigkeit verantwortlich ist. **Subjektimmanente Ontologie** sei ohnmächtig um ihrer Abstraktheit willen. Diesem habe sich Kierkegaard entgegengewandt, wie auch der Hegelschen Identität von Sein und Vernunft.

Gegenüber transzendentaler Objektivität und Identität gelte für Kierkegaard **das besondere Bewusstsein des einzelnen Menschen**. Dieses stehe als **abstraktes Selbst** entgegen der Durchsichtigkeit – abstrakt, da die Verallgemeinerung des Subjekts notwendig zur **Inhaltslosigkeit** zerrinnt und ihre Konkretion verliert. Die Ethik Kierkegaards wird also nicht konkret, da sie ihre Konstitutionen aus denen des eigenen Subjekts ableiten muss. In diesem Subjekt aber

⁸⁰ Ebd., Seite 91.

⁸¹ Sören Kierkegaard, Gesammelte Werke X, Seite 44.

⁸² Adorno: Kierkegaard, a.a.O., Seite 91 f.

⁸³ Ebd., Seite 98.

⁸⁴ Ebd., Seite 99.

⁸⁵ Ebd., Seite 101.

⁸⁶ Ebd., Seite 104.

gebe es nur ein Verhalten zum Verhältnis, das durch Reflexion jede Konkretion verhindert, wähne sie sich doch nur scheinbar im Besitz der Objekte. Dabei geht es Adorno um den Nachweis, dass der existentielle Akt der Entscheidung selbst **abstrakt** und **inhaltsleer** sei. Dieses Verhältnis sei der **mythische Charakter**, in dem die Philosophie Kierkegaards sich verliere.

Zur Logik der Sphären

In der Anlage der Sphären, der Stadien in Kierkegaards Philosophie, meint Adorno die Ansätze zum zwingenden System gefunden zu haben. Ästhetisches, ethisches und religiöses Stadium stünden als Sphärenhierarchie im Widerspruch zur Existenzlehre.⁸⁷ Existenz sei der Punkt, in dem Sein und Werden ohne Unterschied ineinander fallen. Sphären seien lediglich die verdinglichte Form der Existenzlehre. Die dialektische Vermittlung des Ästhetischen mit Reflexion führe zur Aufhebung im Ethischen, die Hegels Geschichtsphilosophie durch Entscheidung überwinden soll.

Die Methode Kierkegaards, die dialektische, sei bei ihm nach innen geschlagen: Was für Hegel die Weltgeschichte, ist für Kierkegaard der einzelne Mensch.

Die Aporie der Sphärendialektik bestünde in ihrem **mythologisch abstrakten Charakter**. Sie seien der reine Schrecken der an der Größe ihres allgemeinbegrifflichen Umfangs haften. Diese Sphären seien vom Subjekt gesetzt, und eben dieses werfe sich zur Richterin auf über sich selber, und das Gericht ihrer Endlichkeit sei so scheinhaft wie der unendliche Prozess vergebens. Die abstrakten Sphären zur Konkretion zu bringen, sei unmöglich. Kierkegaard habe den zentralen **Wahrheitsanspruch von Philosophie**, den der **Interpretation von Wirklichkeit**, preisgegeben.

Vernunft versus Opfer von Bewusstsein

In der Konfrontation der Ideen mit der Außenwelt werde die geistige, idealistische Philosophie in ihrer Grundfeste, dem Bewusstsein, infrage gestellt. Gesellschaft könne nicht aus Ideen abgeleitet werden: „Indem das Bewusstsein von bedingtem, nicht zureichend aus sich selber deduziblen Dasein als oberster Widerspruch seines Idealismus sich statuiert, wird Kierkegaard zum Kritiker des Systems.“⁸⁸ Dieses System, das Kierkegaard kritisiert, sei aber wesentlich auch sein eigenes. Es sei der Systemgedanke schlechthin. Diese Bewegung stelle den archimedischen Punkt dar, der in sich das Recht von Denken, als Gesetz seiner selbst Wirklichkeit zu begründen, fasst. Seine Manifestation findet dieser archimedische Punkt im **Opfer von Bewusstsein**.

Auf Mythologie führt Adorno diese Idee zurück, meine sie doch das Schweigen wortloser Unterwerfung unters Schicksal. Kierkegaards Bild des Opfers sei mythisch und stelle den Menschen direkt in die Nachfolge Christi. Das stete Beharren Kierkegaards auf diesem Kult führe ihn zu einer „Gnosis“, der der Protestant Kierkegaard ansonsten leidenschaftlich opponiere. Kierkegaards Theologie konstruiere **Gott** aus einer **rein geistigen Dialektik**, löse damit Gott in jene Natur auf, die in Wahrheit gerade die **absolute Spiritualität des Menschen** sei.

Durch das Opfer des Geistes, aus rationaler Reflexion motiviert – also paradox –, erweist sich das Subjekt als Herrscher über sich selbst, und der Dämonie des Opfers erliege der Name der Gottheit. **Kierkegaard werde durch das Opfer der Vernunft zum Atheisten. Sein Ausruf, „er sei kein Glaubender“ sei durch diese „Allvernichtung“ nicht als christliche Demut, sondern als wahrer Sachverhalt zu nehmen.**

Wendung der Schwermut

Die Schwermut des Ästhetischen erscheine als verstellt-utopischer Wunsch nach Seligkeit. Doch diese Hoffnung – noch immer auf den reinen Geist reduziert – erweise sich als Illusion. Sie habe aber als Wunsch nach Seligkeit ihren Gehalt nicht im Unendlichen, sondern in einer Endlichkeit, die sie besser rette als der offene Horizont des Gedankens, in dem sie zerfließe. So gilt es für Adorno, Ästhetik der Subjektivität als dem Wie zu entreißen und als Zelle eines Materialismus, der sich nach einer besseren Welt umsieht, ihren Gehalten gemäß zu konstituieren.

⁸⁷ Ebd., Seite 125 f.

⁸⁸ Ebd., Seite 151 f.

Die Trümmer von Schwermut sind es, denen Adorno die Hoffnung beigesellt. Am deutlichsten sei diese in der Sphäre des Ästhetischen zu erkennen, wo sie sich dem Widersinn der Wünsche zur Seite stelle. Hoffnung zeigt sich für Adorno gerade im Bereich des Ästhetischen. Kierkegaards Sphärenordnung kehrt er um.

„(...) der wahre Wunsch der Schwermut ist genährt von der Idee opferloser ewiger Seligkeit, die er doch als seinen Gegenstand niemals adäquat zu bedeuten vermöchte.“⁸⁹ Dieser Satz lässt erkennen, dass Adorno als Utopie nur gelten lassen kann, was nicht hinter den Verheißungen der Religion zurückbleibt. Seine Philosophie, die voller Hoffnungslosigkeit ist, hält die Kunst für eine Instanz, die die Erfüllbarkeit aller Wünsche verbürgt: Die Unvorstellbarkeit von Verzweiflung durch Phantasie ist deren Bürgschaft für Hoffnung.⁹⁰

Doch da das Vorzeigen von Bildern bereits Bürgschaft des Heils sein soll, verwandelt Adorno Kunst in Religion und wagt den Sprung in die Transzendenz, den „das Ästhetische lebt den Armen nicht in den Gestalten der Kunst, sondern den konkreten Bildern ihres Wunsches, und ihnen eröffnen sich die Bilder in dessen opferloser Erfüllung. (...) Denn der Schritt aus Trauer in Trost ist nicht der größte, sondern der kleinste.“⁹¹

Utopie und Hoffnung

Durch das Wörtlichnehmen der Metaphern Kierkegaards wird dessen Abhängigkeit zur Geschichte ebenso erwiesen wie eine Sehnsucht nach Versöhnung. In der zum Habilitationsverfahren gehörenden Antrittsvorlesung „Die Aktualität der Philosophie“ führt Adorno im Mai 1931 an der Frankfurter Universität aus:

„Wer heute philosophische Arbeit als Beruf wählt, muss von Anbeginn auf die Illusion verzichten, mit der früher die philosophischen Entwürfe einsetzten: dass es möglich sei, in Kraft des Denkens die Totalität des Wirklichen zu ergreifen. Keine rechtfertigende Vernunft könnte sich selbst in einer Wirklichkeit wiederfinden, deren Ordnung und Gestalt jeden Anspruch der Vernunft niederschlägt; allein polemisch bietet sie dem Erkennenden als ganze Wirklichkeit sich dar, während sie nur in Spuren und Trümmern die Hoffnung gewährt, einmal zur richtigen und gerechten Wirklichkeit zu geraten.“

⁸⁹ Ebd., Seite 179.

⁹⁰ Ebd., Seite 196.

⁹¹ Ebd., Seite 200.

I.5 Autopsie statt Aufbahrung: Adornos Lyrik-Analysen

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)⁹²: 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.

⁹² 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.

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.

2) Die Wunde Heine (1956)⁹³: 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)⁹⁴: 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“⁹⁵ 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.⁹⁶

⁹³ 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.

⁹⁴ Erschienen in „Texte und Zeichen“, 1956, Heft 3. Abgedruckt in Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I; Frankfurt 1958, S. 155-162.

⁹⁵ Andreas Huyssen (2006): Introduction: Modernism after Postmodernity. In: New German Critique Nr. 99, S. 1 ff.

⁹⁶ Zum Zusammenhang von Postmodernismus und Globalisierung vgl. Huyssen (2006): Introduction: Modernism after Postmodernity, S. 1 ff.

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:⁹⁷

(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; Lebenselement 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.⁹⁸

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).⁹⁹

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)¹⁰⁰: 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.

⁹⁷ Folgende Ausführungen stützen sich auf Theodor Wiesengrund Adorno (1997): Gesammelte Schriften, hier: Bd. XI, S.101 ff; fortan zitiert nach TWA + Band- + Seitenzahl.

⁹⁸ Vgl. Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bde. XII, hier II/1, S. 295 ff.

⁹⁹ Theodor W. Adorno, "Rückblickend auf den Surrealismus", in: ders., Noten zur Literatur, GS 11, Frankfurt/M. 1974, S. 101-105, hier: S. 104.

¹⁰⁰ 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.

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.

„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)¹⁰¹: 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.¹⁰² 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.“¹⁰³

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.“¹⁰⁴ 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.¹⁰⁵ Das zweibändige Machwerk kreist um den deutschen Maschinenbauer Hermann

¹⁰¹ Theodor W. Adorno, Zum Gedächtnis Eichendorffs [1957], ursprünglich ein Vortrag zum hundertsten Todestag Eichendorffs im Westdeutschen Rundfunk, November 1957, 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.

¹⁰² Ders., Gedichte von Reinhold Zickel. Zur Einleitung, in: Akzente. Zeitschrift für Dichtung, 1958, H. 5, S. 273-281.

¹⁰³ Ebd., S. 275 f.

¹⁰⁴ Ebd., S. 276.

¹⁰⁵ 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.

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,¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷

6) Der Artist als Statthalter (1958)¹⁰⁸ 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)¹⁰⁹: 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.“¹¹⁰

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

8) Engagement (1962)¹¹¹: 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 Poten-

¹⁰⁶ Reinhold Zickel, Strom. Erster Band, Berlin 1940, S. 232, S. 234.

¹⁰⁷ Horst Stemmler, Rückblicke auf eine Freundschaft. Theodor W. Adorno und sein Lehrer Reinhold Zickel, a.a.O, S. 203.

¹⁰⁸ 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.

¹⁰⁹ 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.

¹¹⁰ Im Erstdruck des Essays hieß es noch etwas milder: „das äußerste Grauen widerhallt“.

¹¹¹ 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.

zial 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 Menschliche¹¹². Nach Auschwitz darf 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.¹¹³

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.¹¹⁴ 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.¹¹⁵

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 mittels Formspaltung 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.“¹¹⁶

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

¹¹² Adorno, Theodor W.: Engagement. In: Ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1974. Bd.11, S.424.

¹¹³ Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno zur Einführung. Hamburg 2005, 4. Auflage, S. 12.

¹¹⁴ Adorno 1974, S.429.

¹¹⁵ Adorno 1974, S.425.

¹¹⁶ Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft. In: Ders.: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main 1971, S. 78.

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.¹¹⁷

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.“¹¹⁸

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. 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.¹¹⁹ 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)¹²⁰: 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 Ge-

¹¹⁷ Adorno 1974, S. 426.

¹¹⁸ Adorno 1971, S. 85.

¹¹⁹ Adorno 1974, S. 430.

¹²⁰ 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.

dicht 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 Vereinzelten und sprengt seine Identität, den Trug, es wäre bloß Exemplar. Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes.“

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 An-

strengung, 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 gewährte, 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 „einzigem, 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 Main 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)¹²¹: 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 unent-rinnbarer 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)¹²²: 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 einreicht, 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 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)¹²³: 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“.

¹²¹ 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.

¹²² 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.

¹²³ 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.

„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
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 Re-
gungen, keine „fremden Stimmen“ dürfen die symmetrische Ordnung des Dichters Stefan George (1868–1933) stö-
ren.

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 rätselhafte 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 Mayer¹²⁴ – umso bezeichnender, dass er seine Kompositionen seiner Mutter widmete und nicht seinem Vater.

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 unveröhnlicher, 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 dichter

¹²⁴ Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Die veruntreute Gegenwart – der Fall Stefan George, Hörfunk-Gespräch im Norddeutschen Rundfunk, 1967. <http://ubu.com/sound/adorno.html>

terisch, nicht bewusst theoretisch realisierenden Erkenntnis des objektiven gesellschaftlichen Zwangs.¹²⁵ „Der Trotz gegen die Gesellschaft ist einer gegen deren Sprache“.¹²⁶ 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.¹²⁷

Am 23.4.1967 hielt Adorno im Deutschlandfunk einen Vortrag, der posthum unter dem Titel „George“ in den „Noten zur Literatur IV“ veröffentlicht wurde.¹²⁸ Darin hält es Adorno für naiv, Georges „ideologische Exkursionen vom eigentlich dichterischen Werk scharf abheben“ zu wollen.¹²⁹ „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.“¹³⁰ Georges „gewalttätiger Wille reicht bis in die rein lyrisch intendierten Gebilde hinein (...) kaum ein Gedicht von George, in dem nicht Gewalt selbstzerstörerisch sich bekunde“.¹³¹ 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.“¹³²

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“.¹³³ 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“.¹³⁴

Der Essay fährt mit weiteren Widersprüchlichkeiten fort: „George verblendete sich dagegen, dass, was ihm morbid und dekadent dünkte, auch in ihm das Stichhaltigste war.“¹³⁵ „Die Kraft der Verdichtung und Konzentration ist das glückliche Korrelat zum Kunstfeindlichen an Georges Kunstwillen.“¹³⁶ „Manchmal jedoch redet wirklich aus George, wie ein letztes Mal, und wie andere es nur vortäuschten, Sprache selber.“¹³⁷ „Mit überfliegendem, musikhafte erotischem Elan gewann er der deutschen Lyrik eine utopische Spur jenseits von Georges retrospektiver Gesinnung“.¹³⁸ „Die Gewalt, die noch einmal zum Wort zwingt, ihr Sieg und das maßlose Grauen, das dieser Sieg als selbstvernichtender bereitet – das ist Georges Rätselfigur.“¹³⁹

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.

¹²⁵ Theodor W. Adorno, George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel 1891-1906, GS 10.1, S. 202 ff,

¹²⁶ Ebd., S. 236.

¹²⁷ Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Die veruntreute Gegenwart – der Fall Stefan George, Hörfunk-Gespräch im Norddeutschen Rundfunk, 1967. <http://ubu.com/sound/adorno.html>

¹²⁸ Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 45 – 62.

¹²⁹ Ebd., S. 48.

¹³⁰ Ebd., S. 46

¹³¹ Ebd., S. 48.

¹³² Ebd., S. 49.

¹³³ Ebd., S. 50 f.

¹³⁴ Ebd., S. 51.

¹³⁵ Ebd., S. 52.

¹³⁶ Ebd., S. 53.

¹³⁷ Ebd., S. 54.

¹³⁸ Ebd., S. 55.

¹³⁹ Ebd., S. 61 f.

14) Die beschworene Sprache. Zur Lyrik Rudolf Borchardts (1968)¹⁴⁰

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 Objektivierung verhält, nähert die Gedichte der Musik an.“¹⁴¹

„Die Erfahrung des Sprachzerfalls (...) ist dem ungestümen, heftig anklagenden Borchardt die Schuld der Sprache selbst.“¹⁴² 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.“¹⁴³ „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.“¹⁴⁴ „Nur wenn die Sprache (...) gänzlich umgepflegt wird, sei Dichtung überhaupt noch möglich. (...) Er erträumte sich von der Dichtung die Wiedergutmachung der Sprache.“¹⁴⁵

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“.¹⁴⁶ 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 Dunkle, 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 Vergleichenheit, 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.“¹⁴⁷

Atmete die Nacht so laut,
Dass ich schlief und doch nicht schlief
Schlafend so hinaus beehrte,
Dass ich so ins Dunkle rief.¹⁴⁸

¹⁴⁰ 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.

¹⁴¹ Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 63 f.

¹⁴² Ebd., S. 64 f.

¹⁴³ Ebd., S. 65.

¹⁴⁴ Ebd., S. 65 f.

¹⁴⁵ Ebd., S. 66.

¹⁴⁶ "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.

¹⁴⁷ Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 73 f.

¹⁴⁸ Borchardt, Ausgewählte Gedichte. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 52.

„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.“¹⁴⁹

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.“¹⁵⁰

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!¹⁵¹
Und:
Es schimmert unter schlechtem Zelt
Ganz klein der Trost der neuen Welt.¹⁵²

Adornos Fazit: „Der die Sprache beschwor, bis sie klirrend zu zerspringen drohte, dem hat sie das Echo nicht versagt.“¹⁵³

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)¹⁵⁴: 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 Denkstoß 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 Glorio-

¹⁴⁹ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 74.

¹⁵⁰ Ebd. S. 88.

¹⁵¹ Borchardt, *Ausgewählte Gedichte*. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 56.

¹⁵² Borchardt, *Ausgewählte Gedichte*. Auswahl und Einleitung von Theodor W. Adorno, Frankfurt 1968, S. 94.

¹⁵³ Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur IV*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt 1974, S. 89.

¹⁵⁴ 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.

len; 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 „rabiate Kulturkritik“, die das Kind mit dem Bad ausschüttet.

16) Ästhetische Theorie (1970)¹⁵⁵: 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“.¹⁵⁶

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

¹⁵⁵ 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.

¹⁵⁶ Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, GS 10, S. 448.

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 stumpfen Druck des body social; wie der innerästhetische Fortschritt, einer der Produktivkräfte zumal der Technik, dem Fortschritt der außerästhetischen Produktivkräfte verschwistert.“ (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.¹⁵⁷

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 ausradiert 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

¹⁵⁷ „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)

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 überließ, 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 Verblendungszusam-

menhang 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 verschwistert.“

- „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 verstell: 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".¹⁵⁸ 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 abmühten, 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 Manövrieremasse 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.“

¹⁵⁸ Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, Frankfurt am Main 1970, S. 309.

I.6 Adorno in Contemplatio: Negative Metaphysik des stillen Glücks

Theodor W. Adorno (11.9.1903 – 6.8.1969), der unbändige Ästhetiker und – seit seiner Vertreibung aus Nazi-Deutschland – rigorose Moralphilosoph, kultivierte en passant eine kontemplative Seite. „Contemplatio“, das lateinische Wort für den griechischen Begriff „Theoría“ bedeutet: „Richten des Blickes auf etwas“, „Anschauung“, „geistige Betrachtung“. Dieser Terminus bezeichnet in philosophischen und religiösen Texten der Antike das konzentrierte Reflektieren. In seiner Vorlesung über „Probleme der Moralphilosophie“ erläuterte Adorno 1963, dass „das Moment der Selbstbesinnung, der Selbstreflexion heute eigentlich zu dem wahren Erbe von dem geworden ist, was moralische Kategorien hießen“.

Der zwanzigste Aphorismus in den „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“ (veröffentlicht 1951) führte diesen Gedanken 1944 unter dem Stichwort „Struwwelpeter“ näher aus: „Als Hume gegen seine weltfreundlichen Landsleute die erkenntnistheoretische Kontemplation, die unter Gentlemen seit je anrühige ‚reine Philosophie‘, zu verteidigen suchte, gebrauchte er das Argument: ‚Genauigkeit kommt immer der Schönheit zugute, und richtiges Denken dem zarten Gefühl.‘ Das war selber pragmatistisch, und doch enthält es implizit und negativ die ganze Wahrheit über den Geist der Praxis. Die praktischen Ordnungen des Lebens, die sich geben, als kämen sie den Menschen zugute, lassen in der Profitwirtschaft das Menschliche verkümmern, und je mehr sie sich ausbreiten, umso mehr schneiden sie alles Zarte ab. Denn Zartheit zwischen Menschen ist nichts anderes als das Bewusstsein von der Möglichkeit zweckfreier Beziehungen, das noch die Zweckverhafteten tröstlich streift.“

Die empathische Zuwendung zu sich selbst und zu allen anderen sowie die detailversessene Hinwendung zur Welt soll jederzeit ein Zweck an sich selbst sein, wie Kant seinen kategorischen Imperativ erläutert. Gegen übertriebenen Aktivismus in der bisherigen Philosophie wettete Adorno mit Referenz an Kant: „Die reine Tathandlung ist die auf den gestirnten Himmel. Der lange, kontemplative Blick jedoch, dem Menschen und Dinge erst sich entfalten, ist immer der, in dem der Drang zum Objekt gebrochen, reflektiert ist. Gewaltlose Betrachtung, von der alles Glück der Wahrheit kommt, ist gebunden daran, dass der Betrachtende nicht das Objekt sich einverleibt: Nähe an Distanz.“ (Reflexion 54 „Die Räuber“).

Diese kontemplative Beziehung zwischen Subjekt und Objekt, in der sich beide aufeinander einlassen und doch einander lassen können, wie sie sind, galt selbst für Adornos eigene Ehe, die eine offene war. Die philosophische Begründung lieferte Adorno unter der Überschrift „Getrennt – vereint“: „Eine anständige Ehe wäre erst eine, in der beide ihr eigenes unabhängiges Leben für sich haben, ohne die Fusion, die von der ökonomisch erzwungenen Interessengemeinschaft herrührt, dafür aber aus Freiheit, die wechselseitige Verantwortung füreinander auf sich nähmen.“ (Reflexion 10). In der folgenden Reflexion bezeichnete er die Ehe als „eine der letzten Möglichkeiten, humane Zellen im Inhumanen zu bilden“ (Reflexion 11). Unter dem Titel „Schutz, Hilfe, Rat“ heißt es: „Der Blick auf mögliche Vorteile ist der Todfeind der Bildung menschenwürdiger Beziehungen überhaupt“ (Reflexion 13). Adornos nicht unbedingt als romantisch zu bezeichnende Liebe zu seiner Frau, der promovierten Chemikerin und Unternehmerin Margarethe Karplus, war jedenfalls so stark, dass er in seinen „Traumprotokollen“ den kaum erwartbaren Satz veröffentlichte: „In der Nacht vor der Abreise träumte ich: Dass ich von der metaphysischen Hoffnung nicht ablassen mag, ist gar nicht, weil ich so sehr am Leben hänge, sondern weil ich mit Gretel erwachen möchte.“

Zweckfreie, offene und im besten Sinne „platonische“ Beziehungen zu Anderen und Anderem enthalten den Erfahrungskern, der Adornos Kritik am Zustand moderner Gesellschaften mit all ihren Zwängen zur Zweckhaftigkeit motiviert. Permanent suchte er nach Brüchen im gesellschaftlichen Gehäuse sowie nach Ressourcen und Residuen von Freiheit und Glück, die vom kapitalistischen System aus funktionalistischer Selbsterhaltungsnotwendigkeit verhindert werden.

Kontemplation wurde ihm in seinem amerikanischen Exil zum Inbegriff von Praxis, deren Telos „die Abschaffung ihres Primates in der Gestalt wäre, welche die bürgerliche Gesellschaft durchherrscht hatte. Kontemplation wäre möglich

ohne Inhumanität.“, heißt es 1966 in Adornos „Negativer Dialektik“ in Bezug auf Marx und die kommunistische Revolution.

Der Vorrang der praktisch-politischen Veränderung der Welt wäre gebrochen, wenn die Verhaltensweisen der Menschen nicht *für* etwas gut wären, sondern selbst das Gute, weil sie sich bereits in der Wahrnehmung lohnender Lebensmöglichkeiten und der freien Entfaltung des natürlichen Lebens vollziehen. Deshalb stellen die Augenblicke kollektiver Kontemplation für Adorno das Grundmodell richtiger Praxis dar. Buddhistisch klingt es in der „Negativen Dialektik“ weiter: „Erst dem gestillten leibhaften Drang versöhnte sich der Geist.“ Das entspricht der Stillstellung des Denkens in der Meditation.

Eine Miniatur dieses Ziels skizzierte Adorno in der „Minima Moralia“: „Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, »sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung« könnte an die Stelle von Prozess, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden.“ (Reflexion 100 „Sur l’eau“) – so wie das Leben am Ende in den Anfang mündet, in der Hoffnung, so gelebt zu haben, „dass man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein“, wie Adorno, der vor 55 Jahren starb, in der „Negativen Dialektik“ seine Lebensmaxime definierte.

I.7 Materialistische Metaphysik:

Adornos Tanz um Transzendenz und negative Theologie

Die säkulare Moderne hat sich aus Vernunftgründen vom Transzendenten gelöst und abgewendet, doch die Vernunft würde mit dem Verschwinden jedes Gedankens, der das in der Welt Seiende im Ganzen transzendiert, selbst verkümmern.

Daher nehmen für Adorno, den Sohn eines assimilierten Juden und einer katholischen Opernsängerin sowie den Neffen einer katholischen Konzertpianistin, die Funktionen des religiösen Gebets einige (von ihm) ausgewählte nachtonale Musikstücke und einige (von ihm) ausgewählte hermetische Gedichte und Theaterstücke ein. Damit entwickelt er philosophisch eine inverse und verinnerlichte Theologie, die begriffslos und präverbal, rein geistig-gefühl, metaphysische Bedeutung erlangt – und das in Artefakten sedimentiert, also auf einer materiellen bzw. materialisierten Grundlage.

Für Adorno sind atonale **Musik**, hermetische **Lyrik**, parabelhafte **Epik** und absurde **Dramatik** einiger ausgewählter Künstler begriffslose Mitteilungen des höchsten Geistes, der sich in diesen materialen Medien verkörpert: exemplarisch in der begriffslosen Synthesis großer Musik von Beethoven, Mahler und Schönberg, in deren Reihungen sich die Elemente anders verknüpfen als im begrifflichen Urteil; in Hölderlins später Lyrik, deren dissoziativer Gesang freigelassene, verströmende Natur transzendiert; in Kafkas traurigen Tierfabeln, die den hoffnungslos schönen Gedanken darstellen, dass die Menschenseelen in Tierkörpern ein mentales Versteck gegen die transzendente Obdachlosigkeit der Intellektuellen darstellen; und in Becketts Gestus des Auf-der-Stelle-tretens in „Warten auf Godot“.

Analog zur innervierenden Tätigkeit des Künstlers reagiert der **Philosoph als Seismograph der Wahrheit** auf die sprachlichen Wörter: „seine Freiheit ist allein die Möglichkeit von deren Konfiguration nach dem Zwange der Wahrheit in ihnen. Er darf so wenig ein Wort als vorgegeben denken wie ein Wort erfinden. Es bleibt ihm keine Hoffnung als die, die Worte so um die neue Wahrheit zu stellen, dass deren bloße Konfiguration die neue Wahrheit ergibt.“ Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, Seite 368 f.

In diesem **konstellativ-dialektischen Verfahren** erkennt der Philosoph in Kunstwerken, die gegenüber der wissenschaftlichen Dualität die Einheit von Wort und Sache bewahren, die ästhetische Dignität der Worte, weil dessen Sensorium als Gewordenes auch das Nichtidentische innerviert. „Es ergibt sich damit die konstitutive Bedeutung der **ästhetischen Kritik** für die Erkenntnis.“ Adorno: *Ästhetische Theorie*, 1970, Seite 370

Zum besseren Verständnis einige Adorno-Zitate zur Funktion des Ästhetischen für die Erkenntnis

In seiner Habilitationsschrift „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“ schreibt der 26-jährige Wiesengrund-Adorno: „Nach Wahrheit geht die Fahrt aller ästhetischen Gestalt und in ihrem Horizont verschwindet sie. Das Reich des Ästhetischen empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selbst hervortritt. Es ist nicht ewig, sondern historisch-dialektisch; es liegt nicht in klarer Transzendenz über der Natur, sondern geht dunkel auf in ihr; es ist nicht scheinlose Wahrheit, sondern verspricht widersinnig die unerreichbare in der Opposition ihres Scheins; es eröffnet sich nicht dem Eros, sondern erstrahlt im Zerfall.“ Veröffentlicht 1931, S. 181

- „Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter ihrer Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Alle Dunkelheit und Schuld der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. Sie verhält ungehört, ohne Echo. Auf diese letzte Erfahrung hin ist die neue Musik spontan angelegt, auf das absolute Vergessensein. Sie ist die wahre Flaschenpost.“ Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, 1949, Seite 126
- „Nicht erst die objektive Möglichkeit – auch die subjektive Fähigkeit zum Glück gehört erst die Freiheit an.“ Adorno: *Minima Moralia*, 1951, Seite 102

- „Glück ist nichts anderes als das Umfangensein, Nachbild der Geborgenheit in der Mutter.“ Adorno: Minima Moralia, 1951, Seite 124
- „Vernunft kann es nur in Verzweiflung und Überschwang aushalten; es bedarf des Absurden, um dem objektiven Wahnsinn nicht zu erliegen. Die Kraft der Angst und die zum Glück sind die gleiche, das schrankenlose, bis zur Selbstpreisgabe gesteigerte Aufgeschlossenheit für Erfahrung, in der der Erliegende sich wiederfindet. Was wäre Glück, das sich nicht mäßte an der unmessbaren Trauer dessen, was ist? Denn verstört ist der Weltlauf.“ Adorno: Minima Moralia, 1951, § 128
- „Die Kardinalsünde des Okkultismus ist die Kontamination von Geist und Dasein, das selber zum Attribut des Geistes wird. Dieser ist im Dasein entsprungen, als Organ, sich am Leben zu erhalten. Indem jedoch Dasein im Geist sich reflektiert, wird er zugleich ein anderes. Das Daseiende negiert sich als Eingedenken seiner selbst.“ Adorno: Minima Moralia, 1951, § 151 IX., Seite 328.

Das bedeutet: Der Subjektivität der Menschen und auch ihrer Verdinglichung liegt der gleiche Druck der ersten Natur und der zweiten Natur der Gesellschaft zugrunde. Geist ist a priori verdinglicht. Verdinglichung ist korrelativ, aufgrund von Druck und Gegendruck, mit der Subjektivität entstanden. Deshalb gilt es, dem verdinglichten, auf zweckrationale Lebenserhaltung fixierten Geist, die reine Bedeutung des menschlichen Lebens in Form informeller Musik und hermetischer Lyrik zu artikulieren, um ihn an seine transzendente Potenzialität zu erinnern, die in der Negation des profanen Daseins liegt.

- „Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müssten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. Je leidenschaftlicher der Gedanke gegen sein Bedingtsein sich abdichtet um des Unbedingten willen, umso bewusstloser, und damit verhängnisvoller, fällt er der Welt zu. Selbst seine eigene Unmöglichkeit muss er noch begreifen um der Möglichkeit willen. Gegenüber der Forderung, die damit an ihn ergeht, ist aber die Frage nach der Wirklichkeit und Unwirklichkeit der Erlösung selber fast gleichgültig.“ Adorno: Minima Moralia, 1951, § 153
- „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.“ Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957
- „Drängt bei Beethoven, dem profanen Komponisten, die leere entfremdete Zeit tödlich gegen das Subjekt an, dissoziiert Leben sich bereits in die bloße Folge von Erlebnissen, so zwingt das mächtige Subjekt sie im Zeichen der weltlichen Spannung von Freiheit und Notwendigkeit noch einmal zu jenem Einstand, den einst die Theologie als Ewigkeit des erfüllten Augenblicks, Konzentration bloßer Dauer zum Nu, Kairós lehrte.“ Adorno: Kriterien der neuen Musik, 1957, Seite 222

Adornos Ideologiekritik verfährt bewusstmachend und rettend zugleich: „Nichts an theologischem Gehalt wird unverwandelt fortbestehen; ein jeglicher wird der Probe sich stellen müssen, ins Säkulare, Profane einzuwandern.“ Adorno: Vernunft und Offenbarung, 1958

Im Traum erscheint ihm ein Leben nach dem Tod: „In der Nacht vor der Abreise nach Wien träumte ich: Dass ich von der metaphysischen Hoffnung nicht ablassen mag, ist gar nicht, weil ich so sehr am Leben hinge, sondern weil ich mit Gretel erwachen möchte.“ Frankfurt, 16. Juni 1960, in: Adorno: Traumprotokolle, posthum erschienen

Am 29. Oktober 1966 schreibt Adorno seinen letzten Brief an seinen ältesten Freund Siegfried Kracauer, der kurz darauf, am 26. November 1966, in New York sterben wird. Er erzählt ihm von seiner „Negativen Dialektik“. Darin heißt es: „Gleichwohl ist der Gedanke, der Tod sei das schlechthin Letzte, unausdenkbar.“

In seinem Kranichsteiner Vortrag von 1961 „Vers une musique informelle“ betrachtet Adorno die Zwölftontechnik als notwendiges Durchgangsstadium „zur Überwindung der Tonalität und hin zu einer befreiten, nachtonalen Musik“ – einer „musique informelle“. Zu ihrer Charakterisierung verwendet Adorno starke Bilder: Sie sei „in allen Dimensionen ein Bild der Freiheit“ und „ein wenig wie Kants ewiger Frieden“.

- „Philosophie ist die permanente und wie immer auch verzweifelte Anstrengung, das zu sagen, was sich eigentlich nicht sagen lässt.“ Adorno: Philosophische Terminologie, 1962
- „Philosophie ließe, wenn irgend, sich definieren als Anstrengung, zu sagen, wovon man nicht sprechen kann; dem Nichtidentischen zum Ausdruck zu helfen, während der Ausdruck es immer doch identifiziert.“ Adorno: Drei Studien zu Hegel, 1963
- „Gegenüber der meinenden Sprache ist Musik eine von ganz anderem Typus. In ihm liegt ihr theologischer Aspekt. Was sie sagt, ist als Erscheinendes bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens. Sie ist entmythologisiertes Gebet, befreit von der Magie des Einwirkens; der wie auch immer vergebliche menschliche Versuch, den Namen selber zu nennen, nicht Bedeutungen mitzuteilen.“ Adorno: Quasi una Fantasia. Musikalische Schriften II, 1963, Seite 11.
- „Es ist an der Philosophie, sich anzustrengen, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 27
- „Soll die Menschheit des Zwangs sich entledigen, der in Gestalt von Identifikation real ihr angetan wird, so muss sie zugleich die Identität mit ihrem Begriff erlangen.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 149
- Ein philosophischer Gebrauch der Sprache ähnelt dem, „wie ein Emigrant eine fremde Sprache lernt“. Die volle Bedeutung der Worte kann man nur erlernen durch „die Fülle der Kombinationen, in denen sie erscheinen“. So erst werden sie „sich ganz enträtseln“. In Konstellationen werden die Sachen von der Sprache umstellt: „Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann. Indem die Begriffe um die zu erkennende Sache sich versammeln, bestimmen sie potenziell deren Inneres, erreichen denkend, was Denken notwendig aus sich ausmerzte.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seiten 164 f
- „Bewusstsein könnte gar nicht über das Grau verzweifeln, hegte es nicht den Begriff von einer verschiedenen Farbe, deren versprengte Spur im negativen Ganzen nicht fehlt.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 170
- „Alles Glück zielt auf sinnliche Erfüllung und gewinnt an ihr seine Objektivität.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 202
- „Alles Glück bis heute verspricht, was noch nicht war, und der Glaube an seine Unmittelbarkeit ist dem im Wege, dass es werde.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 346
- „Jegliches Glück ist Fragment des ganzen Glücks, das den Menschen sich versagt und das sie sich versagen.“ Adorno: Negative Dialektik, 1966, Seite 396
- „Keine höhere Gestalt der Gesellschaft ist, zu dieser Stunde, konkret sichtbar; darum hat, was sich gebärdet, als wäre es zum Greifen nah, etwas Regressives. Demgegenüber ist der kompromisslos kritisch Denkende, der weder sein Bewusstsein überschreibt noch zum Handeln sich terrorisieren lässt, in Wahrheit der, der nicht ablässt. Offenes Denken weist über sich hinaus. Eigentlich ist Denken schon vor allem besonderen Inhalt die Kraft zum Widerstand. Denken ist nicht die geistige Reproduktion dessen, was ohnehin ist. Solange es nicht abbricht,

hält es die Möglichkeit fest. Sein Unstillbares, der Widerwille dagegen, sich abspesen zu lassen, verweigert sich der törichten Weisheit von Resignation. In ihm ist das utopische Moment desto stärker, je weniger es – auch das eine Form des Rückfalls – zur Utopie sich vergegenständlicht und dadurch deren Verwirklichung sabotiert. Ein solcher emphatischer Begriff von Denken allerdings ist nicht gedeckt, weder von bestehenden Verhältnissen noch von zu erreichenden Zwecken, noch von irgendwelchen Bataillonen. Wer denkt, ist in aller Kritik nicht wütend; Denken hat die Wut sublimiert. Das Glück, das im Auge des Denkenden aufgeht, ist das Glück der Menschheit. Glück ist der Gedanke, noch wo er das Unglück bestimmt: indem er es ausspricht. Damit allein reicht Glück ins universale Unglück hinein. Wer sich nicht verkümmern lässt, der hat nicht resigniert.“ Adorno: Vortrag „Resignation“ vom 9.2.1969

- „Was den obersten Kunstwerken als metaphysische Gewalt darf zugeschrieben werden, war über die Jahrtausende hin verschmolzen mit einem Moment jenes sinnlichen Glücks, dem autonome Gestaltung immer entgegenarbeitete. Allein dank jenes Moments vermag Kunst, intermittierend, Bild von Seligkeit zu werden. Die mütterlich tröstende Hand, die übers Haar fährt, tut sinnlich wohl. Äußerste Beseeltheit schlägt um ins Physische.“ Adorno: Ästhetische Theorie, 1970
- „Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet. Das Schöne an der Natur ist gegen herrschendes Prinzip wie gegen diffuses Auseinander ein Anderes; ihm gleiche das Versöhnte.“ Adorno: Ästhetische Theorie, 1970
- „Kunst wie Glück erregen den Verdacht von Infantilität, wiewohl die Angst davor abermals Regression ist, die raison d'être aller Rationalität verkennt; denn die Bewegung des selbsterhaltenden Prinzips führt, wofern sie sich nicht fetischisiert, aus der eigenen Schwungkraft zum Desiderat von Glück; nichts Stärkeres spricht für die Kunst.“ Adorno: Ästhetische Theorie, 1970, Seite 504

Fazit

Bei Adorno öffnet sich das philosophische Denken für das mimetische Eingedenken der instrumentell verstümmelten subjektiven Natur sowie für die ästhetisch sensibilisierte Wahrnehmung des Nichtidentischen im vergegenständlichten Anderen:

- in informellen Stücken nicht-kommerzieller Musik,
- im beredten Verstummen hermetischer Lyrik und
- in der assoziativen Logik absurder Dramatik.

Die in der Negation des Inhalts artikulierte Negation des Bestehenden wird zum Formprinzip der Kunst erhoben. Kunst dient der Kritik an der Gesellschaft und dem Vorschein einer besseren. Ästhetische Responsivität bedingt ethische Verantwortlichkeit: Der implizite Moralüberschuss authentischer Kunst ist gesellschaftlich einzufordern („authentisch“ bedeutet dabei „gehaltvoll“).

Moral ist ein historisch-soziales Konstrukt: Moralbegriffe bergen widersprüchliche Ideologien und einen gesellschaftlichen Bedeutungsüberschuss sowie ein nicht-kognitivistisches, nicht auf Geist reduzierbares, natürlich-leibliches Moment des Hinzutretenden (gemäß Husserl). Moralbegriffe entstehen prärationale und somatisch. Daher haben sie einen poetisch-metaphysischen und fiktional-deklarativen Als-ob-Charakter. Moral wird gesellschaftlich konstruiert: zwischen Subjektivität und Objektivität, zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Moral ist für vernunftbegabte Menschen naturwüchsig und universell, aber zugleich menschengemacht und im menschlich-moralischen Rahmen änderbar, also relativ.

Der Mensch ist – universell-anthropologisch betrachtet – vernunft-, moral- und sprachbegabt (hoffentlich auch sozialbegabt). Die jeweilige Ausprägung dieser Begabungen ist kultur- und zeitabhängig, und dabei gilt: Das konkrete Sein des Einzelnen bestimmt sein aktuelles Bewusstsein. Wir können uns zwar geistig über unsere materielle Existenz erheben (mit viel kontemplativer Übung), aber nicht davon entheben. Die universelle Moralfähigkeit bildet die materielle Basis für den zeit- und kulturtypischen Überbau der ideologisch-bedingten, relativen Moral-Realisierung.

Unser Gehirn ist das Organ, das Muster erkennt, das Subjekt an die Objekte adaptiert und die Widersprüche der Welt synthetisiert. Der Geist entwickelt, nachdem die lebenserhaltenden Bedürfnisse erfüllt sind, kulturellen Reichtum – auch, um seine „geistige Armut“ auszugleichen. Mit „geistiger Armut“ sind die Grenzen unserer Sinneswahrnehmungen und Erkenntnisvermögen, unserer Denk-, Moral- und Sprachfähigkeiten gemeint. Diese möchten wir mit Erfindungen erweitern – mit Techniken und Werken, die uns die Welt erschließen, zum Beispiel mit Flugzeugen, die uns fliegen, und Teleskopen, die uns in den Kosmos schauen lassen, aber auch mit Musik, Malerei, verdichteter Sprache und szenischen Fantasien. Sobald wir unsere geringen Kräfte und individuelle Winzigkeit erkennen, wollen wir Teil einer unbegrenzten Macht und Großartigkeit werden. Wir Menschen sind zerrissen – mit den Füßen auf der Erde und den Köpfen im Himmel. Daher sehnen wir uns lebenslang nach der Geborgenheit in der Mutter.

Adornos eng vertrauter Schüler, der ehemalige Jesuit Karl-Heinz Haag, hielt Adorno nach dessen Tod vor, bei einer „negativen Dialektik“ stehen geblieben zu sein, aber sich gescheut habe, eine „negative Metaphysik“ oder gar eine „negative Theologie“ zu entwickeln.

Haags „negative Theologie“ meint: Man müsse einen Gott annehmen, man müsse von einer Metaphysik ausgehen, aber über diese könne man positiv keine Aussagen treffen. Man könne „lediglich zeigen, dass die Annahme einer allmächtigen Vernunft unerlässlich ist für eine rationale Weltauffassung. Kritisch denkend muss menschlicher Geist auf inhaltliche Aussagen über das Sein und Wirken der Gottheit prinzipiell verzichten.“ Karl-Heinz Haag: Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung, Seite 111.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Karl-Heinz Haag: Metaphysik als Forderung rationaler Weltauffassung. Humanities online, Frankfurt/M 2005. 120 Seiten, Euro 18,00 (als text- und seitenidentischer Download unter www.humanities-online.de für Euro 9,00).

II.1 Dialektisches Denken; Adornos Methode, die Gesellschaft gedanklich zu analysieren

Um der Komplexität der gesellschaftlichen Verhältnisse philosophisch gerecht werden zu können, bedarf es eines Denkens und einer Sprache, die deren oft widersprüchlichen Wechselwirkungen (Rückkopplungen) gerecht wird. Die philosophische Methode, die das ermöglichen soll, ist die Dialektik.

Die von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno verfasste Essay-Sammlung "Dialektik der Aufklärung", die 1944 in den USA erschien, versteht den historischen Prozess der Aufklärung als dialektisch, d. h. als widersprüchlich. Die Fortschritte in den Wissenschaften und der Technik schafften in vielerlei Hinsicht Freiheit und Wohlstand, in mancherlei Hinsicht jedoch Rückschritte (beispielsweise Naturzerstörung, Luft- und Wasserverschmutzung) und zeitweise sogar einen Rückfall in barbarische Gesellschaftsverhältnisse, wie den Faschismus, Nationalsozialismus, Stalinismus, Maoismus. Die Fortschritte in der Kriegswaffentechnik verursach(t)en den Tod vieler Millionen Menschen.

Adorno bezeichnet sein Verständnis von Wissen über die soziale Wirklichkeit im gleichnamigen, 1966 erschienenen, Buch als „Negative Dialektik“. Dabei geht es ihm um eine Kritik am theoretischen Abschluss der Philosophie zu einem System. Für Adorno ist eine Methode auf Basis des Konzeptes der Dialektik Voraussetzung für eine Theorie, die offen für das bleibt, was begrifflich noch nicht erfasst ist.

In der „negativen Dialektik“ ergibt die Negation des Negativen nichts Positives im Sinne einer intellektuellen Lösung sozialer Probleme (anders als bei Hegel). Adorno beschreibt negative Dialektik so: „Es handelt sich um den Entwurf einer Philosophie, die nicht den Begriff der Identität von Sein und Denken voraussetzt und auch nicht in ihm terminiert, sondern die gerade das Gegenteil, also das Auseinanderweisen von Begriff und Sache, von Subjekt und Objekt, und ihre Unversöhnlichkeit, artikulieren will.“ (Theodor W. Adorno: Vorlesung über Negative Dialektik von 1965/66, Frankfurt am Main 2007, S. 15f.)

Unter dem „Auseinanderweisen von Begriff und Sache“ ist zu verstehen, dass die Identifikation (Gleichsetzung, wörtlich: Gleichmachung) einer Sache mit einem Begriff darauf beruht, dass die Gemeinsamkeiten verschiedener Sachen als deren Wesen begriffen werden, und die Identifikation damit etwas von der Identität abschneidet. Abstrahieren die Menschen in Begriffen, so üben sie auf die Dinge einen Zwang aus, der aus dieser Nichtidentität von Sache und Begriff resultiert. Adorno beschreibt mit der Negativen Dialektik eine philosophische Kritik an dieser Art identifizierenden Denkens. Er versteht dabei die Methode, die nach der Differenz von Begriff und Sache fragt, als sozialkritische Methode, da seiner Meinung nach die Begriffe auf gesellschaftlichen Maßstäben beruhen und damit Teil eines totalen Verblendungszusammenhangs sind.

An der hegelschen Dialektik kritisiert Adorno, dass Bejahung (Affirmation) nicht aus der Verneinung der Verneinung (aus der Negation der Negation) zu erhalten sei: Da die Bezeichnung des Nichtidentischen wiederum ein Begriff ist, kann das Nichtidentische selbst nicht vollständig erfasst werden. Der aus der Nichtidentität resultierende Widerspruch kann daher nicht auf einer höheren Ebene, synthetisch aufgelöst werden, sondern verkörpert absolute, unversöhnliche Gegensätze, die durch das begriffliche Denken hervorgerufen würden. Die Unvollständigkeit (die Nichtidentität) des Begriffs des „Nichtidentischen“ macht die kritische Selbstreflexion des dialektischen Denkers notwendig. Aber: „Selbstreflexion der Aufklärung ist nicht deren Widerruf.“ (ND 160) Insbesondere vor der absoluten Negativität warnt Adorno, da diese als Bejahung der Verneinung selbst Positives sei und damit die Negation widerrufe.

In der „Vorrede“ zur „Negativen Dialektik“ schreibt Adorno: „Die Formulierung Negative Dialektik verstößt gegen die Überlieferung. Dialektik will bereits bei Platon, dass durchs Denkmittel der Negation ein Positives sich herstelle; die Figur einer Negation der Negation benannte das später prägnant. Das Buch möchte Dialektik von derlei affirmativem Wesen befreien, ohne an Bestimmtheit etwas nachzulassen. Die Entfaltung seines paradoxen Titels ist eine seiner Absichten. [...] Als Benjamin, 1937, den Teil der 'Metakritik der Erkenntnistheorie' las, den der Autor damals abge-

schlossen hatte – in jener Publikation das letzte Kapitel –, meinte er dazu, man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion hindurch, um zu konkretem Philosophieren bündig zu gelangen. Die Negative Dialektik nun zeichnet retro-spektiv einen solchen Weg auf. Konkretion war in der zeitgenössischen Philosophie meist nur erschlichen. Demgegenüber will der weithin abstrakte Text ihrer Authentizität nicht weniger dienen als der Erklärung der konkreten Verfahrensweise des Autors. Spricht man in der jüngsten ästhetischen Debatte vom Antidrama und vom Antihelden, so könnte die Negative Dialektik, die von allen ästhetischen Themen sich fernhält, Antisystem heißen.“

„Der Widerspruch ist nicht, wozu Hegels absoluter Idealismus unvermeidlich ihn verklären musste: kein herakliteisch Wesenhaftes. Er ist Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff. Der Schein von Identität wohnt jedoch dem Denken selber seiner puren Form nach inne. Denken heißt identifizieren. [...] Insofern liegt es in Kant, und wurde von Hegel gegen ihn mobilisiert, es sei das dem Begriff jenseitige An sich als ganz Unbestimmtes nichtig. Dem Bewusstsein der Scheinhaftigkeit der begrifflichen Totalität ist nichts offen, als den Schein totaler Identität immanent zu durchbrechen: nach ihrem eigenen Maß. Da aber jene Totalität sich gemäß der Logik aufbaut, deren Kern der Satz vom ausgeschlossenen Dritten bildet, so nimmt alles, was ihm nicht sich einfügt, alles qualitativ Verschiedene, die Signatur des Widerspruchs an.“ Negative Dialektik (ND), S. 15.

- "Dialektik ist das konsequenteste Bewusstsein von Nichtidentität. Sie bezieht nicht vorweg einen Standpunkt." (ND 17)
- "Versöhnung wäre das Eingedenken des nicht länger feindseligen Vielen, wie es subjektiver Vernunft anathema ist. Der Versöhnung dient Dialektik." (ND 18)
- „Dialektik, die nicht länger an die Identität ‚geheftet‘ [nämlich an die metaphysische, absolute] ist, provoziert den Einwand des Bodenlosen, [...] den des Schwindelerregenden.“ (ND 40)
- "Das Ärgernis bodenlosen Denkens für Fundamentalontologen ist der Relativismus. Diesem setzt Dialektik so schroff sich entgegen wie dem Absolutismus; nicht, indem sie eine mittlere Position zwischen beiden aufsucht, sondern durch die Extreme hindurch, die an der eigenen Idee ihrer Unwahrheit zu überführen sind." (ND 45f)
- "Dies dialektische Verhältnis hebt seine partikularen Momente in sich auf." (ND 47)
- "Im schroffen Gegensatz zum üblichen Wissenschaftsideal bedarf die Objektivität dialektischer Erkenntnis nicht eines Weniger, sondern eines Mehr an Subjekt. Sonst verkümmert philosophische Erfahrung." (ND 50)
- "Unter den Varianten der allzu engen Ausgangsfragen der „Kritik der reinen Vernunft“ dürfte die nicht fehlen, wie Denken, das der Tradition sich entäußern muss, verwandelnd sie aufbewahren könne; nichts anderes ist geistige Erfahrung. [...] Das rechtfertigt den Übergang von Philosophie an Deutung, die weder das Gedeutete noch das Symbol zum Absoluten erhöht, sondern, was wahr sei, dort sucht, wo der Gedanke das unwiederbringliche Urbild heiliger Texte sakralisiert." (ND 64)
- "Dialektik, dem Wortsinn nach Sprache als Organon des Denkens, wäre der Versuch, das rhetorische Moment kritisch zu erretten: Sache und Ausdruck bis zur Indifferenz einander zu nähern. [...] In der Dialektik ergreift das rhetorische Moment, entgegen der vulgären Ansicht, die Partei des Inhalts. Es vermittelnd mit dem formalen, logischen, sucht Dialektik, das Dilemma zwischen der beliebigen Meinung und dem wesenlosen Konkreten zu meistern." (ND 66)
- "Erheischt negative Dialektik die Selbstreflexion des Denkens, so impliziert das handgreiflich, Denken müsse, um wahr zu sein, heute jedenfalls, auch gegen sich selbst denken." (ND 358)

Das philosophische Problem des Verhältnisses zwischen Denken bzw. Sprache und Objekt, das Hegel dadurch löste, den Begriff als potenziell identisch mit dem Objekt (und damit Kants Ding an sich als leere Menge) zu denken, ist bei Adorno so gedacht, dass das Denken selbst den Schein vom vollständigen Erfassen der Wirklichkeit produziert und das, was in der Kohärenz allen Denkens zu einem Zeitpunkt („Totalität“) nicht erfasst ist, in diesem als Widerspruch enthalten ist.

Strikte Antinomien

Um Adornos Philosophie richtig einschätzen zu können, ist es notwendig, seine Argumentationsweise zu verstehen. Sie ist dialektisch im Sinne von „strikt antinomisch“, d. h., ihr Kennzeichen ist die wechselseitige Implikation der Gegensätze. Dieses negativ selbstbezügliche Muster lässt sich bei unterschiedlichen Themen und über verschiedene Argumentationsebenen verfolgen.

Strikte Antinomien sind widersprüchliche Argumentationsfiguren, die allerdings nicht mit einfachen Kontradiktionen gleichzusetzen sind. Der strikt antinomische Widerspruch ist unvermeidbar und unakzeptabel zugleich. Für Adorno wird er dadurch zum „Agens des Philosophierens“, zur Triebfeder des Weiterdenkens.

Wechselseitige Implikation der Gegensätze heißt auf aussagenlogischer Ebene: Wenn A, dann Non-A, und wenn Non-A, dann A.

Adornos strikt antinomisches Denken spielt sich auf begriffslogischer Ebene ab, d. h. gegensätzliche Begriffe müssen als Gegensätze streng auseinander gehalten werden und enthalten sich doch wechselseitig. Beziehen sie sich auf sich selbst, so beziehen sie sich zugleich auf ihr Gegenteil und umgekehrt.

Strikt antinomisches bzw. dialektisches Denken ist für Adorno richtiges Denken oder konsequentes Bewusstsein, darin dem zu denkenden Sachverhalt und dessen Relation zum denkenden Subjekt angemessen.

Dialektik = Einheit von Gegensätzen (Sowohl-als-auch-Denken)

Wechselseitige Bedingungsverhältnisse gegensätzlicher Begriffe (Korrelate, Polaritäten):

- Bewusstsein und Sein
- Subjekt und Objekt
- Form und Inhalt
- Identität und Differenz (Nichtidentität)
- Denken und Handeln
- Theorie und Praxis
- Sprache und Welt
- Begriff und Sache
- Basis und Überbau
- Freiheit und Notwendigkeit
- Ursache und Wirkung
- Quantität und Qualität
- Herr und Knecht
- Gott und Teufel
- gut und böse
- richtig und falsch

Dialektisch-antinomische Formulierungen Adornos

- „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ (MM)
- „Theorie und Praxis sind weder unmittelbar eins noch absolut verschieden.“ (TP)
- „Kunst ist die gesellschaftliche Antithesis zur Gesellschaft, nicht unmittelbar aus dieser zu deduzieren.“ (ÄT)
- „Universal ist die Angst, Naturbeherrschung webe durch ihren Fortschritt immer mehr mit an dem Unheil, vor dem sie behüten wollte; an jener zweiten Natur, zu der die Gesellschaft gewuchert ist. Was mit Vorliebe Angst genannt und zum Existenzial veredelt wird, ist Klaustrophobie in der Welt: dem geschlossenen System. Sie perpetuiert den Bann als die Kälte zwischen den Menschen, ohne die das Unheil nicht sich wiederholen könnte. Wer nicht kalt ist, sich kalt macht wie nach der vulgären Sprachfigur der Mörder das Opfer, muss sich verurteilt fühlen. Mit der Angst

und ihrem Grund verginge vielleicht auch die Kälte. Angst ist in der universalen Kälte die notwendige Gestalt des Fluchs über denen, die an ihr leiden.“ (ND)

- „Erklärung des Sachverhalts, über den Schopenhauer staunte, dass die Affekte im Angesicht des Todes anderer nicht nur, sondern auch des eigenen, vielfach so schwach sind: Wohl sind die Menschen ausnahmslos unterm Bann, keiner zur Liebe schon fähig, und darum meint ein jeder sich zu wenig geliebt. Aber die zuschauerhafte Haltung drückt zugleich den Zweifel aus, ob dies denn alles sein könne. Unterm Bann haben die Lebendigen die Alternative zwischen unfreiwilliger Ataraxie – einem Ästhetischen aus Schwäche – und der Vertiertheit des Involvierten. Beides ist falsches Leben.“ (ND)
- „Die Auffassung, dass der Teufel nicht mehr zu fürchten und auf Gott nicht mehr zu hoffen sei, expandiert über die Metaphysik, in der die Erinnerung an Gott und Teufel nachlebt, auch wo sie jene Angst und Hoffnung kritisch reflektiert. Es verschwindet, was den Menschen in höchst unideologischem Verstande das Dringlichste sein müsste; objektiv ist es problematisch geworden; subjektiv vergönnt das soziale Gespinnst und die permanente Überforderung durch den Druck zur Anpassung ihnen weder Zeit noch Kraft, darüber nachzudenken. Nicht sind die Fragen des Humanitären gelöst, nicht einmal ihre Unlösbarkeit bewiesen. Sie sind vergessen, und wo man sie beredet, werden sie nur desto tiefer in ihren schlimmen Schlaf gesungen. Und dieses Vergessen triumphiert in der Sozialisierung metaphysischer Indifferenz.“ (ND)

Philosophische Methodendebatte

Die philosophische Diskussion über die Methoden in den Sozialwissenschaften im Rahmen des sogenannten Positivismusstreits¹⁶⁰ der 1960er-Jahren war vom hegelschen Verständnis des Begriffs der Dialektik, dessen Modifikation durch Marx und der Kritik an diesen Positionen geprägt. Nach dem Selbstverständnis der Dialektiker erfasst diese Methode die Grundstruktur der Wirklichkeit. Nur sie könne diese wahrhaft in ihrer Ganzheit erfassen. Der Widerspruch liege hier in der Natur des Denkens und damit auch in der Sache selbst. Weil das systematische und deduktive Denken Widersprüche kategorisch ablehne und ablehnen müsse, da es an der Basis untrennbar an die Logik gekettet sei, könne es diese Wahrheit nicht anerkennen. Aus dieser Sicht steht es dem dialektischen Denken unvereinbar gegenüber.

Jürgen Habermas erläutert zu dieser Problematik: „Insofern fällt der dialektische Begriff des Ganzen nicht unter die berechtigte Kritik an den logischen Grundlagen jener Gestalttheorien, die auf ihrem Gebiete Untersuchungen nach den formalen Regeln analytischer Kunst überhaupt perhorreszieren; und überschreitet dabei doch die Grenzen formaler Logik, in deren Schattenreich Dialektik selber nicht anders scheinen kann denn als Schimäre“ (Jürgen Habermas: Analytische Wissenschaftstheorie und Dialektik, in: ders. (Hrsg.): Logik der Sozialwissenschaften, S. 5)

Der analytische Philosoph Georg Henrik von Wright hat der Dialektik eine kybernetische Deutung gegeben, indem er Dialektik als Kette negativer Rückkopplungen interpretiert, die jeweils zu einem neuen Gleichgewicht führen. Anders als die Dialektiker versteht von Wright die Verwendung logischer Begriffe innerhalb der Dialektik als metaphorisch, wobei etwa „Widerspruch“ für Realkonflikte steht. Damit trägt er der Kritik an den Dialektikern Rechnung, nach der sie einer Verwechslung zwischen logischen Widersprüchen, die nur zwischen Sätzen und Propositionen bestehen können, und realen Gegensätzen unterliegen würden, etwa zwischen physikalischen Kräften oder auch gesellschaftlichen Interessen.

¹⁶⁰ Auf der einen Seite standen die Vertreter des Kritischen Rationalismus wie Karl Popper und Hans Albert, auf der Gegenseite Vertreter der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule wie Theodor W. Adorno und Jürgen Habermas, die in der Tradition der dialektischen Sozialphilosophie (Hegel, Marx) standen. Den Begriff Positivismusstreit prägte Theodor W. Adorno, wobei er einseitig sein Verständnis von Positivismus zur Kennzeichnung der gegnerischen Seite zu Grunde legte. Popper dagegen lehnte die Bezeichnung Positivismus für seine Position ab (er selbst sprach von Kritizismus), weil er nicht mit dem Neopositivismus des Wiener Kreises, von dem er sich in seiner Laufbahn als Philosoph stets absetzte, in zu enge Verbindung gebracht werden wollte. Im Unterschied zum Positivismus geht Poppers Fallibilismus davon aus, dass sich komplexe Aussagen nicht empirisch belegen lassen, sondern nur widerlegt werden können.

II.2 Was bedeutet Adornos berühmteste Sentenz?

Adornos Diktum „Es gibt kein richtiges Leben im falschen“ ist nicht so zu verstehen, dass alles, was wir tun, notwendig falsch ist. Adorno war weder Defätist noch Nihilist, sondern Aufklärer.

Schon gar nicht sollte man sich auf diesem Spruch ausruhen und nichts unternehmen gegen Ausbeutung, Krieg und Klimakatastrophen. Noch weniger sollte man sich aus Verzweiflung umbringen.

I) Kontextanalyse

In seiner 18. „Reflexion aus dem beschädigten Leben“¹⁶¹ schrieb Adorno 1944 in Los Angeles (Fettungen von mir):

Asyl für Obdachlose. - Wie es mit dem Privatleben heute bestellt ist, zeigt sein Schauplatz an. **Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen.** Die traditionellen Wohnungen, in denen wir groß geworden sind, haben etwas Unerträgliches angenommen: jeder Zug des Behagens darin ist mit Verrat an der Erkenntnis, jede Spur der Geborgenheit mit der muffigen Interessengemeinschaft der Familie bezahlt. Die neusachlichen, die tabula rasa gemacht haben, sind von Sachverständigen für Banausen angefertigte Etuis, oder Fabrikstätten, die sich in die Konsumsphäre verirrt haben, ohne alle Beziehung zum Bewohner: noch der Sehnsucht nach unabhängiger Existenz, die es ohnehin nicht mehr gibt, schlagen sie ins Gesicht. Der moderne Mensch wünscht nahe am Boden zu schlafen wie ein Tier, hat mit prophetischem Masochismus ein deutsches Magazin vor Hitler dekretiert und mit dem Bett die Schwelle von Wachen und Traum abgeschafft. Die Übernächtigen sind allezeit verfügbar und widerstandslos zu allem bereit, alert und bewusstlos zugleich. Wer sich in echte, aber zusammengekaufte Stilwohnungen flüchtet, balsamiert sich bei lebendigem Leibe ein. Will man der Verantwortung fürs Wohnen ausweichen, indem man ins Hotel oder ins möblierte Appartement zieht, so macht man gleichsam aus den aufgezwungenen Bedingungen der Emigration die lebenskluge Norm. Am ärgsten ergeht es wie überall denen, die nicht zu wählen haben. Sie wohnen wenn nicht in Slums so in Bungalows, die morgen schon Laubenhütten, Trailers, Autos oder Camps, Bleiben unter freiem Himmel sein mögen. Das Haus ist vergangen. Die Zerstörungen der europäischen Städte ebenso wie die Arbeits- und Konzentrationslager setzen bloß als Exekutoren fort, was die immanente Entwicklung der Technik über die Häuser längst entschieden hat. Diese taugen nur noch dazu, wie alte Konservenbüchsen fortgeworfen zu werden. Die Möglichkeit des Wohnens wird vernichtet von der der sozialistischen Gesellschaft, die, als versäumte, der bürgerlichen zum schleichenden Unheil gerät. Kein Einzelner vermag etwas dagegen. Schon wenn er sich mit Möbelentwürfen und Innendekoration beschäftigt, gerät er in die Nähe des kunstgewerblichen Feinsinns vom Schlag der Bibliophilen, wie entschlossen er auch gegen das Kunstgewerbe im engeren Sinne angehen mag. Aus der Entfernung ist der Unterschied von Wiener Werkstätte und Bauhaus nicht mehr so erheblich. Mittlerweile haben die Kurven der reinen Zweckform gegen ihre Funktion sich verselbständigt und gehen ebenso ins Ornament über wie die kubistischen Grundgestalten. **Das beste Verhalten all dem gegenüber scheint noch ein unverbindliches, suspendiertes: das Privatleben führen,; solange die Gesellschaftsordnung und die eigenen Bedürfnisse es nicht anders dulden, aber es nicht so belasten, als wäre es noch gesellschaftlich substantiell und individuell angemessen.** »Es gehört selbst zu meinem Glücke, kein Hausbesitzer zu sein«, schrieb Nietzsche bereits in der Fröhlichen Wissenschaft. Dem müsste man heute hinzufügen: es gehört zur Moral, nicht bei sich selber zu Hause zu sein. Darin zeigt sich etwas an von dem schwierigen Verhältnis, in dem der Einzelne zu seinem Eigentum sich befindet, solange er überhaupt noch etwas besitzt. **Die Kunst bestünde darin, in Evidenz zu halten und auszudrücken, dass das Privateigentum einem nicht mehr gehört, in dem Sinn, dass die Fülle der Konsumgüter potentiell so groß geworden ist, dass kein Individuum mehr das Recht hat, an das Prinzip ihrer Beschränkung sich zu klammern; dass man aber dennoch Eigentum haben muss, wenn man nicht in jene Abhängigkeit und Not geraten will, die dem blinden Fortbestand des Besitzverhältnisses zugutekommt.** Aber die Theses dieser Paradoxie führt zur Destruktion, einer lieblosen Nichtachtung für die Dinge, die notwendig auch gegen die Menschen sich kehrt, und die Antithesis ist schon in dem Augenblick, in dem man sie ausspricht, eine Ideologie für die, welche mit schlechtem Gewissen das Ihre behalten wollen. **Es gibt kein richtiges Leben im falschen.**

¹⁶¹ Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt am Main 1951, S. 40-42.

II) Moralanalyse

Problem: Wie immer man es auch macht, man macht es falsch – könnte man denken. Deshalb retten sich viele in tröstende **Autosuggestionen**: „Es kommt, wie es kommt“. Ich kann ja doch nichts ändern, also genieße ich mein Leben, solange ich kann – nach mir die Sintflut. Oder: „Es ist noch immer gut gegangen“. Mir geht es noch gut, so schlimm wird es schon nicht werden. In trügerischer Gelassenheit hoffen viele auf einen glimpflichen Ausgang, legen die Hände in den Schoß und lassen Gott einen guten Mann sein. Doch **Bequemlichkeit**, **Ignoranz** („keine Ahnung“) und **Indifferenz** („mir egal“) sowie schulterzuckender **Opportunismus** sind moralisch **verantwortungslos!**

Lösung: Gegen die scheinbare Ausweglosigkeit seiner paradoxen Feststellung setzt Adorno in der Vorlesung „Probleme der Moralphilosophie“ von 1956 seinen kategorischen Imperativ: „Man sollte, soweit es nur irgend möglich ist, so leben, wie man in einer befreiten Welt glaubt leben zu sollen, gleichsam durch die Form der eigenen Existenz, mit all den unvermeidbaren Widersprüchen und Konflikten, die das nach sich zieht, versuchen die Existenzform vorwegzunehmen, die die eigentlich richtige wäre. Dieses Bestreben ist notwendig zum Scheitern und zum Widerspruch verurteilt, aber es bleibt nichts anderes übrig, als diesen Widerspruch bis zum bitteren Ende durchzumachen. Die wichtigste Form, die das heute hat, ist der Widerstand – dass man nicht mitmacht. Und wenn das nicht möglich ist und wir auf unsere eigene Schwachheit und die Übermacht der Verhältnisse Rücksicht nehmen müssen, sollten wir wenigstens versuchen, dort, wo wir mitmachen müssen, nicht ganz mitzumachen und es ein bisschen anders tun als die, die es von ganzem Herzen tun.“

Adorno hält Moral für a priori gegeben und naturrechtlich begründet (mit Kant), und er fundiert diese Auffassung phänomenologisch (mit Husserl): „Aus dem nicht-kognitivistischen, nicht auf Geist reduzierbaren, natürlich-leiblichen Moment des Hinzutretenden am Sittlichen – ein Spurenelement mimetischer Solidarität – ergibt sich der moralische Impuls. Das moralische Einfühlen in das Leid trägt reflexive und somatisch-mimetische Elemente. Das Hinzutretende ist das impulsive, irrationale Moment, ohne dass es Willenshandlungen nicht geben kann – ein archaischer Rest aus einer vor-ichlichen Phase, in der die Trennung von Extra- und Intramentalem noch nicht verfestigt war“ (Probleme der Moralphilosophie, 1956).

Moral scheint etwas Kreatürliches zu sein, obwohl Tiere ja keine Moral besitzen. Deshalb heißt es in Adornos philosophischem Hauptwerk von 1966: „Dem Einzelnen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als zu versuchen so zu leben, dass man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.“ (Negative Dialektik, 1966, Seite 294). Das heißt: Man soll nach seiner eigentlichen Natur leben und handeln – nach Platons Idee vom absoluten Menschsein.

In einer Hörfunk-Diskussion mit dem Pädagogik-Professor Hellmut Becker unter dem Titel „Erziehung zur Mündigkeit“ skizzierte Adorno im Sommer von 1969 seine daraus folgende Strategie gesellschaftlichen Engagements¹⁶²: „Ich würde sagen, dass die Gestalt, in der Mündigkeit sich heute konkretisiert, die ja gar nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, weil sie an allen, aber wirklich an allen Stellen unseres Lebens überhaupt erst herzustellen wäre, dass also die einzige wirkliche Konkretisierung der Mündigkeit darin besteht, dass die paar Menschen, die dazu gesonnen sind, mit aller Energie darauf hinwirken, dass die Erziehung eine Erziehung zum Widerspruch und zum Widerstand ist. Ich könnte mir etwa denken, dass man auf den Oberstufen von höheren Schulen gemeinsam kommerzielle Filme besucht und den Schülern ganz einfach zeigt, welcher Schwindel da vorliegt, wie verlogen das ist; dass man in einem ähnlichen Sinne sie immunisiert gegen gewisse Morgenprogramme, wie sie immer noch im Radio existieren, in denen ihnen sonntags früh frohgemute Musik vorgespielt wird, als ob wir in einer heilen Welt leben würden; oder dass man mit ihnen einmal eine Illustrierte liest und ihnen zeigt, wie dabei mit ihnen unter Ausnutzung ihrer eigenen Triebbedürfnisse Schlitten gefahren wird; oder dass ein Musiklehrer Schlageranalysen macht und ihnen zeigt, warum ein Schlager objektiv so unvergleichlich viel schlechter ist als ein Quartettsatz von Mozart oder Beethoven oder ein wirklich authentisches Stück der neuen Musik. So dass man einfach versucht, zunächst einmal überhaupt das Bewusstsein davon zu erwecken, dass die Menschen immerzu betrogen werden, denn der Mechanismus der Unmündigkeit heute ist das zum Planetarischen erhobene mundus vult decipi, dass die Welt betrogen werden will.“

III) Systemanalyse

Abgesehen von seinen moralphilosophischen Implikationen drückt dieser Satz die materialistische Systemanalyse Adornos aus (mit Marx): Das Sein bestimmt das Bewusstsein. Wir alle sind von den gesellschaftlichen Verhältnissen geprägt und von ihnen abhängig. Wir versuchen, frei und möglichst gut zu handeln, sind aber mächtigen Systemzwängen ausgeliefert, die böse Folgen haben. Doch wir können nicht anders als mitspielen – selbst wenn wir es nicht wollen. Auch die Mächtigen und Reichen leiden unter den Schäden, die unser Wirtschaftssystem verursacht: der psychischen Überbelastung, die krank macht, den klimatischen Veränderungen, die zu Hurrikans, Feuersbrünsten, Überschwemmungen, Hitzebelastungen führen, die Menschen- und Tierleben, Wälder, Städte und Infrastrukturen zerstören.

¹⁶² Diese Sendung wurde eine Woche vor Adornos Tod aufgezeichnet und eine Woche nach seinem Tod ausgestrahlt, am 14. August 1969. Adornos Lebensdaten: Geboren am 11. September 1903 in Frankfurt am Main, verstorben am 6. August 1969 in Visp, Schweiz.

Unabhängig vom normativen Aspekt ist die Ausbeutung, also die Aneignung des Mehrwerts durch die Kapitalisten, kein moralisches Konzept, sondern ein technisches. **Ausbeutung ist der Zweck des kapitalistischen Systems.**¹⁶³

Der Lohn des Arbeiters ist nicht geringer als der Wert seiner Arbeitskraft. Er dient allein zur Reproduktion der Arbeitskraft. Deshalb handelt es sich nicht um einen unfairen Austausch, sondern einfach um **Ausbeutung**, die **systemgewollt** ist und der sich der Arbeiter nur dadurch entziehen kann, indem er **Kapitalist** wird.

IV) Sprachanalyse

Warum formulierte Adorno seine Moral- und Systemanalyse derart widersprüchlich? Zunächst aus inhaltlichen Gründen, denn die **Kluft** zwischen einem idealen (richtigen) Leben und dem realen (falschen) ist offensichtlich **unüberbrückbar**. Sein und Sollen stehen im Widerspruch. Deshalb soll dieser Satz zum Denken herausfordern, gerade weil er widersinnig ist.

Obwohl der Leser auf den Gedanken kommen könnte, dass dieser Satz die Möglichkeit eines richtigen Lebens prinzipiell verneint, sagt er im Gegenteil, dass auch im falschen Leben ein **richtiges denkbar** ist. Dass die Verwirklichung des richtigen Lebens an seiner Unwirklichkeit scheitert, ist zwar ein historischer Befund, aber **kein struktureller**.

Deshalb resultiert aus diesem Satz **kein moralischer Relativismus**, weil die kritische Erinnerung an die Verstrickung individueller Handlungen in einen gesellschaftlichen Zusammenhang einen moralischen Maßstab in Anspruch nimmt, in dem eine **unsichtbare normative Prämisse** und eine **moralische Erfahrung** zum Vorschein kommen.

In ihm lässt sich ein **kommunitaristischer Gedanke** entdecken, der sich bestimmend auf diejenige Geschichte auswirkt, die Adorno aphoristisch vom ethisch richtigen Leben erzählt: Die Herkunft der normativen Kraft moralischer Begriffe muss in den **praktischen Lebensvollzügen und Gewohnheiten der Gemeinschaft** gesucht werden, da sie außerhalb der praktischen Tätigkeiten ihre Relevanz einbüßen – oder wie Erich Kästner es formulierte: „Es gibt nichts Gutes, außer man tut es!“

V) Es gibt ein richtiges Leben im falschen

Im kapitalistischen Wirtschaftssystem gebietet es die **Vernunft**, Kapitalist zu werden.¹⁶⁴ Das System hat jedem die **Freiheit** zu gewähren, privates Finanzkapital anzusammeln. Dieses Eigentum verpflichtet jeden Einzelnen zur **Verantwortung** beim Einsatz seines Geldes. Das heißt konkret: Die wirtschaftliche Freiheit des Einzelnen darf die **Lebensgrundlagen** der Andern nicht gefährden.

Wenn jeder Mensch fähig und in der Lage wäre, seine **Arbeits- und Ideenkraft** als selbstständiger Unternehmer **frei** zu **vermarkten**, wäre die utopische Wunschvorstellung von Karl Marx¹⁶⁵ verwirklicht, in der ich „heute dies tun [kann], morgen jenes, morgens jagen, nachmittags fischen, abends Viehzucht treiben, nach dem Essen kritisieren, wie ich gerade Lust habe“, eine paradiesähnliche Gesellschaft ohne Ungerechtigkeit, ohne Ausbeutung, in der „jeder nach seinen Fähigkeiten“ gibt und „jeder nach seinen Bedürfnissen“ bekommt.

Adornos Ausweg aus dem Dilemma eines möglichst unbeschädigten Lebens im Rahmen eines schädlichen Gesellschaftssystems besteht darin, Widerstand gegen dieses System zu leisten, und zwar als **Philosoph** oder als **Künstler**. Beide Berufe ermöglichen es, als **Statthalter** des besseren, wahrhaft menschlichen Lebens relativ unkorrupt von passiver wie aktiver Ausbeutung und Unterdrückung zu arbeiten und politisch-revolutionär zu wirken. Beide Berufe erfordern eine mentale und formale Freiheit und Unabhängigkeit, die es für abhängige Arbeiter, Angestellte und Beamte nicht geben kann.

¹⁶³ Den Zweck des kapitalistischen Wirtschaftens verdeutlicht Marxens Schema G-W-G' mit G'>G. Die Grundlage der Ausbeutung besteht demnach darin, dass aufgrund der Entwicklung der Produktivkräfte der Mensch innerhalb einer bestimmten Zeit mehr produzieren kann als nötig wäre, um die dabei verausgabte Arbeitskraft zu regenerieren. Das ist die stabile Art und Weise, Mehrwert (also G'>G) zustande zu bringen, weil der Kapitalist nur so viel Arbeitslohn auszahlt, wie der Arbeiter zu seiner Reproduktion benötigt bzw. einfordern kann. Den Rest seines Verkaufserlöses eignet sich der Kapitalist nach Abzug von Steuern, Zinsen und Wertabschreibungen für Gebäude und Maschinen als seinen privaten Profit an.

¹⁶⁴ Max Horkheimer, der Sohn des Zuffenhausener Kunstwollfabrikanten Moritz Horkheimer und von 1931 bis 1964 Direktor des Instituts für Sozialforschung, legte das IfS-Stiftungskapital (das Geld kommunistischer Juden) in US-amerikanischen Kapitalunternehmen an – leider nicht immer gewinnbringend. Übrigens war auch Adorno der Sohn eines Kaufmanns, des Frankfurter Weinproduzenten und Weingroßhändlers Oscar Alexander Wiesengrund.

¹⁶⁵ Karl Marx und Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Kritik der neuesten deutschen Philosophie in ihren Repräsentanten Feuerbach, B. Bauer und Stirner und des deutschen Sozialismus in seinen verschiedenen Propheten, geschrieben 1845-1846.

II.3 Moralphilosophisches Quellen: Ästhetische Responsivität und ethische Verantwortlichkeit

Bei Adorno öffnet sich das philosophische Denken für das mimetische Eingedenken der instrumentell verstümmelten subjektiven Natur sowie für die ästhetisch sensibilisierte Wahrnehmung des Nichtidentischen im vergegenständlichten Anderen:

- in informellen Stücken nicht-kommerzialisierter Musik,
- in der assoziativen Logik absurder Dramatik und
- im beredten Verstummen hermetischer Lyrik.

Die in der Negation des Inhalts artikulierte Negation des Bestehenden wird zum Formprinzip erhoben. Kunst dient der Kritik an der Gesellschaft und dem Vorschein einer besseren. Adornos künstlerische Responsivität bedingt seine moralische Verantwortlichkeit durch Einforderung des impliziten Moralüberschusses authentischer Kunst.

- „Nach Wahrheit geht die Fahrt aller ästhetischen Gestalt und in ihrem Horizont verschwindet sie. Das Reich des Ästhetischen empfängt seine Struktur aus den Bildern, die dem Wunsch erscheinen, nicht aber von ihm erzeugt sind, da er doch aus ihnen selbst hervortritt. Es ist nicht ewig, sondern historisch-dialektisch; es liegt nicht in klarer Transzendenz, über der Natur, sondern geht dunkel auf in ihr; es ist nicht scheinlose Wahrheit, sondern verspricht widersinnig die unerreichbare in der Opposition ihres Scheins; es eröffnet sich nicht dem Eros, sondern erstrahlt im Zerfall.“ Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen, 1931, S. 181
- „Das Wahrzeichen der Intelligenz ist das Fühlhorn der Schnecke mit dem tastenden Gesicht, mit dem sie, wenn man Mephistopheles glauben darf, auch riecht. Das Fühlhorn wird vor dem Hindernis sogleich in die schützende Hut des Körpers zurückgezogen, es wird mit dem Ganzen wieder eins und wagt als Selbständiges erst zaghaft wieder sich hervor. Wenn die Gefahr noch da ist, verschwindet es aufs Neue, und der Abstand bis zur Wiederholung des Versuchs vergrößert sich. Das geistige Leben ist in den Anfängen unendlich zart.“ Dialektik der Aufklärung (mit Max Horkheimer), 1944, S. 274
- „In nichts anderem als in der Zartheit und dem Reichtum der äußeren Wahrnehmungswelt besteht die innere Tiefe des Subjekts.“ Dialektik der Aufklärung (mit Max Horkheimer), 1944, Seite 198
- „Der herrschenden Praxis ist nicht die Natur gefährlich, sondern dass Natur erinnert wird.“ Dialektik der Aufklärung (mit Max Horkheimer), 1944, Seite 227
- „Wie halten es für selbstevident, dass unter den Menschenrechten der Hunde außer Essen, Trinken und Schlafen: Schnüffeln, vom rechten Wege Abirren, Bellen, Beißen, Beine Heben, törichtes Spiel und ein vernünftiges Maß an allgemeiner Zerstörung sich befinden; dass die Hunde das göttliche Recht und die moralische Pflicht haben, für sich selber, an sich, wie in ihren Beziehungen zu sämtlichen Arten einen Zustand herbeizuführen, welcher alle jene Betätigungen und Möglichkeiten von Glück ungeschmälert, ohne Versagung, ohne Halsband, Leine und Strafen gewährt“. Unabhängigkeitserklärung der Hunde (mit Max Horkheimer), 1946
- „Nicht erst die objektive Möglichkeit – auch die subjektive Fähigkeit zum Glück gehört erst die Freiheit an.“ Minima Moralia, Seite 102
- „Eine emanzipierte Gesellschaft wäre kein Einheitsstaat, sondern die Verwirklichung des Allgemeinen in der Versöhnung der Differenzen. Politik, der es darum im Ernst noch ginge, sollte deswegen die abstrakte Gleichheit

der Menschen nicht einmal als Idee propagieren. Sie sollte statt dessen auf die schlechte Gleichheit heute, die Identität der Film- mit den Waffeninteressenten deuten, den besseren Zustand aber denken als den, in dem man ohne Angst verschieden sein kann.“ Minima Moralia, 1951, § 66

- „Glück ist nichts anderes als das Umfangensein, Nachbild der Geborgenheit in der Mutter.“ Minima Moralia, 1951, § 72, Seite 124
- „Intelligenz ist eine moralische Kategorie. Es wäre an der Philosophie, im Gegensatz von Gefühl und Verstand deren Einheit aufzusuchen: eben die moralische. Intelligenz als Kraft des Urteils, widersetzt sich in dessen Vollzug dem je Vorgegebenen, indem sie es zugleich ausdrückt. Das Vermögen der gegen die Triebregung sich abdichtenden Urteils gerade wird ihr gerecht durch ein Moment des Gegendrucks gegen den gesellschaftlichen. Urteilskraft misst sich an der Festigkeit des Ichs. Damit aber auch an jener Dynamik der Triebe, welche von der Arbeitsteilung der Seele dem Gefühl überantwortet wird. Instinkt, der Wille standzuhalten, ist ein Sinnesimplikat der Logik.“ Minima Moralia, § 127
- „Vernunft kann es nur in Verzweiflung und Überschwang aushalten; es bedarf des Absurden, um dem objektiven Wahnsinn nicht zu erliegen. Die Kraft der Angst und die zum Glück sind die gleiche, das schrankenlose, bis zur Selbstpreisgabe gesteigerte Aufgeschlossensein für Erfahrung, in der der Erliegende sich wiederfindet. Was wäre Glück, das sich nicht mäßte an der unmessbaren Trauer dessen, was ist? Denn verstört ist der Weltlauf.“ Minima Moralia, 1951, § 128
- „Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten. Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik. Perspektiven müssten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. Je leidenschaftlicher der Gedanke gegen sein Bedingtsein sich abdichtet um des Unbedingten willen, um so bewusstloser, und damit verhängnisvoller, fällt er der Welt zu. Selbst seine eigene Unmöglichkeit muss er noch begreifen um der Möglichkeit willen. Gegenüber der Forderung, die damit an ihn ergeht, ist aber die Frage nach der Wirklichkeit und Unwirklichkeit der Erlösung selber fast gleichgültig.“ Minima Moralia, 1951, § 153
- „Aus dem nicht-kognitivistischen, nicht auf Geist reduzierbaren, natürlich-leiblichen Moment des Hinzutretenden am Sittlichen – ein Spurenelement mimetischer Solidarität – ergibt sich der moralische Impuls. Das moralische Einfühlen in das Leid trägt reflexive und somatisch-mimetische Elemente. Das Hinzutretende ist das impulsive, irrationale Moment, ohne dass es Willenshandlungen nicht geben kann – ein archaischer Rest aus einer vor-ichlichen Phase, in der die Trennung von Extra- und Intramentalem noch nicht verfestigt war“. Probleme der Moralphilosophie, 1956
- „Man sollte, soweit es nur irgend möglich ist, so leben, wie man in einer befreiten Welt glaubt leben zu sollen, gleichsam durch die Form der eigenen Existenz, mit all den unvermeidbaren Widersprüchen und Konflikten, die das nach sich zieht, versuchen die Existenzform vorwegzunehmen, die die eigentlich richtige wäre. Dieses Bestreben ist notwendig zum Scheitern und zum Widerspruch verurteilt, aber es bleibt nichts anderes übrig, als diesen Widerspruch bis zum bitteren Ende durchzumachen. Die wichtigste Form, die das heute hat, ist der

Widerstand – dass man nicht mitmacht. Und wenn das nicht möglich ist und wir auf unsere eigene Schwachheit und die Übermacht der Verhältnisse Rücksicht nehmen müssen, sollten wir wenigstens versuchen, dort, wo wir mitmachen müssen, nicht ganz mitzumachen und es ein bisschen anders tun als die, die es von ganzem Herzen tun.“ Probleme der Moralphilosophie, 1956

- „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.“ Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1957
- „Nichts an theologischem Gehalt wird unverwandelt fortbestehen; ein jeglicher wird der Probe sich stellen müssen, ins Säkulare, Profane einzuwandern.“ Vernunft und Offenbarung, 1958
- „Bei einer Zeremonie wurde mir feierlich die musikalische Gesamtleitung meines Gymnasiums übertragen. Danach fand ein großer Festball statt. Ich tanzte dabei mit einem riesigen braungelben Doggenhund. Er ging aufrecht und war im Frack. Ich überließ mich ganz der Dogge und hatte, zum Tanzen überaus unbegabt, das Gefühl, zum ersten Mal in meinem Leben tanzen zu können, sicher und hemmungslos. Zuweilen küssten wir uns, der Hund und ich. Höchst befriedigt aufgewacht.“ Traumprotokoll, Mitte September 1958
- „Die Metaphysik des Faust ist nicht jenes strebende Bemühen, dem im Unendlichen die neukantische Belohnung winkt, sondern das Verschwinden der Ordnung des Natürlichen in einer anderen. Hoffnung ist nicht die festgehaltene Erinnerung, sondern die Wiederkunft des Vergessenen.“ Zur Schluss-Szene des Faust, 1959
- „In der Nacht vor der Abreise nach Wien träumte ich: Dass ich von der metaphysischen Hoffnung nicht ablassen mag, ist gar nicht, weil ich so sehr am Leben hinge, sondern weil ich mit Gretel erwachen möchte.“ Traumprotokoll, 16.6.1960
- In seinem Kranichsteiner Vortrag von 1961 „Vers une musique informelle“ betrachtet Adorno die Zwölftontechnik als notwendiges Durchgangsstadium „zur Überwindung der Tonalität und hin zu einer befreiten, nachtonalen Musik“ – einer musique informelle. Zu deren Charakterisierung verwendet Adorno starke Bilder: Sie sei „in allen Dimensionen ein Bild der Freiheit“ und „ein wenig wie Kants ewiger Frieden“.
- „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. Dieser Imperativ ist so widerspenstig gegen seine Begründung wie einst die Gegebenheit des Kantischen. Ihn diskursiv zu behandeln, wäre Frevel: an ihm lässt lebhaft das Moment des Hinzutretenden am Sittlichen sich fühlen.“ Negative Dialektik, 1966, Seite 358
- „Das leibhafte Moment meldet der Erkenntnis an, dass Leiden nicht sein, dass es anders werden sollte.“ Negative Dialektik, 1966
- „Durch Erfahrung und Konsequenz ist das Individuum einer Wahrheit des Allgemeinen fähig.“ Negative Dialektik, 1966

- „Philosophie, die einmal überholt schien, erhält sich am Leben, weil der Augenblick ihrer Verwirklichung versäumt ward.“ Negative Dialektik, 1966, S. 15
- „Soll die Menschheit des Zwangs sich entledigen, der in Gestalt von Identifikation real ihr angetan wird, so muss sie zugleich die Identität mit ihrem Begriff erlangen.“ Negative Dialektik, 1966, Seite 149
- „Bewusstsein könnte gar nicht über das Grau verzweifeln, hegte es nicht den Begriff von einer verschiedenen Farbe, deren versprengte Spur im negativen Ganzen nicht fehlt.“ Negative Dialektik, 1966, S. 170
- „Das Urteil, jemand sei ein freier Mann, bezieht sich, emphatisch gedacht, auf den Begriff der Freiheit. Der ist jedoch seinerseits eben sowohl mehr, als was von jenem Mann prädiziert wird, wie jener Mann, durch andere Bestimmungen, mehr ist denn der Begriff seiner Freiheit. Ihr Begriff sagt nicht nur, dass er auf alle einzelnen, als frei definierten Männer angewandt werden könne. Ihn nährt die Idee eines Zustands, in welchem die Einzelnen Qualitäten hätten, die heut und hier keinem zuzusprechen wären.“ Negative Dialektik, 1966, S. 153 f
- „Alles Glück zielt auf sinnliche Erfüllung und gewinnt an ihr seine Objektivität.“ Negative Dialektik, 1966, Seite 202
- „Dem Einzelnen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als versuchen so zu leben, dass man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.“ Negative Dialektik, 1966, Seite 294
- „Alles Glück bis heute verspricht, was noch nicht war, und der Glaube an seine Unmittelbarkeit ist dem im Wege, dass es werde.“ Negative Dialektik, 1966, S. 346
- „Jegliches Glück ist Fragment des ganzen Glücks, das den Menschen sich versagt und das sie sich versagen.“ Negative Dialektik, 1966, Seite 396
- „Die Forderung, dass Auschwitz nicht noch einmal sei, ist die allererste an Erziehung. Sie geht so sehr jeglicher anderen voran, dass ich weder glaube, sie begründen zu müssen, noch zu sollen.“ Erziehung nach Auschwitz, 1968
- „Keine höhere Gestalt der Gesellschaft ist, zu dieser Stunde, konkret sichtbar; darum hat, was sich gebärdet, als wäre es zum Greifen nah, etwas Regressives. Demgegenüber ist der kompromisslos kritisch Denkende, der weder sein Bewusstsein überschreibt noch zum Handeln sich terrorisieren lässt, in Wahrheit der, der nicht ablässt. Offenes Denken weist über sich hinaus. Eigentlich ist Denken schon vor allem besonderen Inhalt die Kraft zum Widerstand. „Denken ist nicht die geistige Reproduktion dessen, was ohnehin ist. Solange es nicht abbricht, hält es die Möglichkeit fest. Sein Unstillbares, der Widerwille dagegen, sich abspesen zu lassen, verweigert sich der törichten Weisheit von Resignation. In ihm ist das utopische Moment desto stärker, je weniger es – auch das eine Form des Rückfalls – zur Utopie sich vergegenständlicht und dadurch deren Verwirklichung sabotiert. Ein solcher emphatischer Begriff von Denken allerdings ist nicht gedeckt, weder von bestehenden Verhältnissen noch von zu erreichenden Zwecken, noch von irgendwelchen Bataillonen. Wer denkt, ist in aller Kritik nicht wütend; Denken hat die Wut sublimiert. Das Glück, das im Auge des Denkenden aufgeht, ist das Glück der Menschheit. Glück ist der Gedanke, noch wo er das Unglück bestimmt: indem er es ausspricht. Damit allein reicht Glück ins universale Unglück hinein. Wer sich nicht verkümmern lässt, der hat nicht resigniert.“ Resignation, Hörfunk-Vortrag vom 9.2.1969

- „Ich würde sagen, dass die Gestalt, in der Mündigkeit sich heute konkretisiert, die ja gar nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden kann, weil sie an allen, aber wirklich an allen Stellen unseres Lebens überhaupt erst herzustellen wäre, dass also die einzige wirkliche Konkretisierung der Mündigkeit darin besteht, dass die paar Menschen, die dazu gesonnen sind, mit aller Energie darauf hinwirken, dass die Erziehung eine Erziehung zum Widerspruch und zum Widerstand ist. Ich könnte mir etwa denken, dass man auf den Oberstufen von höheren Schulen gemeinsam kommerzielle Filme besucht und den Schülern ganz einfach zeigt, welcher Schwindel da vorliegt, wie verlogen das ist; dass man in einem ähnlichen Sinne sie immunisiert gegen gewisse Morgenprogramme, wie sie immer noch im Radio existieren, in denen ihnen sonntags früh frohgemute Musik vorgespielt wird, als ob wir in einer heilen Welt leben würden; oder dass man mit ihnen einmal eine Illustrierte liest und ihnen zeigt, wie dabei mit ihnen unter Ausnutzung ihrer eigenen Triebbedürfnisse Schlitten gefahren wird; oder dass ein Musiklehrer Schlageranalysen macht und ihnen zeigt, warum ein Schlager objektiv so unvergleichlich viel schlechter ist als ein Quartettsatz von Mozart oder Beethoven oder ein wirklich authentisches Stück der neuen Musik. So dass man einfach versucht, zunächst einmal überhaupt das Bewusstsein davon zu erwecken, dass die Menschen immerzu betrogen werden, denn der Mechanismus der Unmündigkeit heute ist das zum Planetarischen erhobene mundus vult decipi, dass die Welt betrogen werden will.“ Erziehung zur Mündigkeit, Hörfunk-Diskussion mit Hellmut Becker am 14.8.1969
- „Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet. Das Schöne an der Natur ist gegen herrschendes Prinzip wie gegen diffuses Auseinander ein Anderes; ihm gliche das Versöhnte.“ Ästhetischer Theorie, posthum 1971
- „Was den obersten Kunstwerken als metaphysische Gewalt darf zugeschrieben werden, war über die Jahrtausende hin verschmolzen mit einem Moment jenes sinnlichen Glücks, dem autonome Gestaltung immer entgegenarbeitete. Allein dank jenes Moments vermag Kunst, intermittierend, Bild von Seligkeit zu werden. Die mütterlich tröstende Hand, die übers Haar fährt, tut sinnlich wohl. Äußerste Beseeltheit schlägt um ins Physische.“ Ästhetische Theorie, posthum 1971

II.4 Denken ist Tun, Theorie ist Praxis: Adornos Modell des politischen Engagements

Adornos Modelle der politischen Parteinahme

Die erste Generation der Frankfurter Schule – Horkheimer, Adorno, Marcuse und einige andere – war zwar eminent politisch orientiert, aber absichtlich nicht parteigebunden, obwohl die einstigen Gründer des Instituts für Sozialforschung Anfang der zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ausnahmslos Mitglieder kommunistischer Parteien waren: der KPD, der USPD und Georg Lukacs der KP Ungarns – nebenbei gesagt, waren sie ebenso ausnahmslos jüdischer Abstammung.

Die offensive Parteinahme für antiautoritäre Gesellschaftsstrukturen zum Wohl der Macht- und Besitzlosen, der Unterprivilegierten und Unterdrückten, der Erniedrigten, Beleidigten und Ausgebeuteten gehört ebenso zum politischen Programm der Kritischen Theorie wie die Mahnung vor der zunehmenden Zerstörung der äußeren Natur und der psychischen Gesundheit der Menschen sowie die philosophisch-humanistisch begründete Propagierung des Übergangs in eine postkapitalistische Gesellschaft, in der die Produzenten des gesellschaftlichen Reichtums ihre Lebens- und Wirtschaftsverhältnisse miteinander selbst aushandeln. Das Ziel ist eine klassen- und herrschaftslose Gesellschaft des Gemeinnutzes, zu der jeder beiträgt und von der jeder profitiert, die nicht von Eigentum, Reichtum und Wachstum, nicht von Geld, Konkurrenz und Eigennutz, nicht von Gier und Neid, nicht von Krieg und Zerstörung bestimmt ist.

Adornos Haltung zur politischen Praxis

Die Institutsgründung erfolgte 1923 in einer geschichtlichen Situation, die gekennzeichnet war durch die mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs entstandene Krise der internationalen sozialistischen Arbeiterbewegung. Die Zweite Internationale hatte sich 1914 gespalten, die Revolutionen in Mittel- und Südeuropa (1918–1923) waren gescheitert, und in Italien hatte der Faschismus 1922 die Macht erobert.

Diese historische Konstellation führte in Westeuropa zu einer strukturellen Trennung der marxistischen Theorie von der politischen Praxis, zu einer grundlegenden Schwerpunktverlagerung des Marxismus hin zur Philosophie und seiner stärkeren Verankerung im akademischen Bereich.

In der vorbereitenden Denkschrift für die Institutionsgründung ist von politischer Unabhängigkeit und Ausgewogenheit die Rede. Kein Wort fällt über die geplante marxistische Ausrichtung des Instituts. Da viele Behörden (städtischer Magistrat, Universitätskuratorium, Rektorat, wirtschafts- und sozialwissenschaftliche Fakultät, preußisches Wissenschaftsministerium) hinzugezogen werden mussten, von der jede ein Veto hätte einlegen können, tarnte Weil das Vorhaben mit einer – wie er es nannte – „äsoischen Sprache“. Äsop war ein griechischer Dichter von Fabeln und Gleichnissen, der im sechsten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung lebte. Seine behutsam in Allegorien verpackten Kurzgeschichten hatten eine unmittelbar einleuchtende moralische Bedeutung.

Zur Tarnung wird das Institut zuerst mit dem Terminus „Materialismus“ ausgeflaggt, in den USA mit dem der „Kritischen Theorie“, die vor allem ab 1933 mit einer verklausulierten Chiffriersprache operiert. Diese ideologiekritische Theorie geht auf Distanz zur leninistischen Politik und zur sowjetischen Praxis. Ab 1931 ist Horkheimer Direktor des IfS, ab 1938 Adorno Mitarbeiter. Erst in den 1950er- und 1960er-Jahren kommt der Begriff „Frankfurter Schule“ ins Spiel, wohl vor allem deshalb, weil Adorno eine äußerst rege Promotionspraxis betrieb. Ende des 20. Jahrhunderts waren die Universitäten Deutschlands von professoralen Adorno-Schülern übersät.

Adornos antinomische Gegensätze

Um Adornos Philosophie und Soziologie politisch richtig einschätzen zu können, ist es notwendig, seine spezifische Argumentationsweise zu verstehen und ernst zu nehmen. Sie ist dialektisch im Sinne von „strikt antinomisch“, d. h., ihr Kennzeichen ist die wechselseitige Implikation der Gegensätze. Dieses negativ selbstbezügliche Muster lässt sich bei unterschiedlichen Themen und über verschiedene Argumentationsebenen verfolgen.

Strikte Antinomien sind widersprüchliche Argumentationsfiguren, die allerdings nicht mit einfachen Kontradiktionen gleichzusetzen sind. Der strikt antinomische Widerspruch ist unvermeidbar und unakzeptabel zugleich. Für Adorno wird er dadurch zum „Agens des Philosophierens“, zur Triebfeder des Weiterdenkens. Wechselseitige Implikation der Gegensätze heißt auf aussagenlogischer Ebene: Wenn A, dann Non-A, und wenn Non-A, dann A.

Adornos strikt antinomisches Denken spielt sich jedoch viel eher auf begriffslogischer Ebene ab, d. h. gegensätzliche Begriffe müssen als Gegensätze streng auseinander gehalten werden und enthalten sich doch wechselseitig. Beziehen sie sich auf sich selbst, so beziehen sie sich zugleich auf ihr Gegenteil und umgekehrt. Strikt antinomisches bzw. dialektisches Denken ist für Adorno richtiges Denken oder konsequentes Bewusstsein, darin dem zu denkenden Sachverhalt und dessen Relation zum denkenden Subjekt angemessen.

Im Jahr 1961 entzündete sich auf der Tagung der „Deutschen Gesellschaft für Soziologie“ der als Positivismus-Streit bezeichnete Konflikt um die Wertfreiheit wissenschaftlicher Erkenntnisse. Adorno attackierte in seinem Vortrag „Zur Logik der Sozialwissenschaften“ das positivistische Wissenschaftsverständnis, das er vor allem in Karl Popper personifiziert sah. Eine positivistisch verfahrenende Wissenschaft, die ihre Erkenntnisse auf der Grundlage isolierter Daten und Fakten hervorbringt, abstrahiert laut Adorno von den komplexen geschichtlichen und gesellschaftlichen Zusammenhängen, in die jeder einzelne Sachverhalt eingebettet ist. Die Objektivität wissenschaftlicher Erkenntnisse schließt deshalb für Adorno die kritische Reflexion auf ihre Methodik ein. Statt unter dem Banner trügerischer Neutralität und Faktengläubigkeit das Bestehende zu bestätigen, müsse die Wissenschaft ihren Beitrag zur Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit in Richtung auf mehr Mündigkeit der Menschen und mehr Demokratie leisten.

In Adornos 11-seitigen Text „Marginalien zu Theorie und Praxis“, der eine Woche nach seinem Tod, am 15.8.1969, in der ZEIT veröffentlicht wurde, weist Adorno die Praxisforderung der Studierenden an die Theorie brüsk zurück. Er hält sie für eine unzulässige Zumutung.

Theorie hat für ihn die Funktion, jegliche Praxis kritisch zu hinterfragen, und zwar von einem Standpunkt möglichst weit außerhalb der bestehenden Gesellschaft. Der Theorie geht es allein um die vernünftige Erkenntnis der Wahrheit, die es in der Gesellschaft zu verwirklichen gilt.

Freilich gehört zu diesem Streben nach Wahrheit und Richtigkeit auch die Analyse möglicher Hindernisse für die Realisierung einer „richtigen“, d. h. vernünftigen, Gesellschaft und um die Möglichkeit, diese praktisch zu beseitigen, so dass sich die Theorie in einem Dilemma befindet: Wo endet die Theorie, wo beginnt die Praxis?

- „Wird Theorie, der es ums Ganze geht, wenn sie nicht vergeblich sein soll, auf ihren Nutzeffekt jetzt und hier festgenagelt“, dann wird sie auf bestehende Verhältnisse vereidigt, „trotz des Glaubens, sie entrinne der Systemimmanenz.“
- „Betrifft Denken irgendetwas, worauf es ankommt, so setzt es allemal einen, wie sehr auch dem Denken verborgenen, praktischen Impuls.“
- „Es gibt keinen Gedanken, wofern er irgend mehr ist als Ordnung von Daten und ein Stück Technik, der nicht sein praktisches Telos hätte.“
- „Das nicht Bornierte wird von Theorie vertreten. Trotz all ihrer Unfreiheit ist sie im Unfreien Statthalter der Freiheit.“
- „Ein nicht bornierter Begriff von Praxis kann einzig noch auf Politik sich beziehen, auf die Verhältnisse der Gesellschaft, welche die Praxis eines jeden Einzelnen weithin zur Irrelevanz verurteilen.“ ((Systemlogik, Charaktermasken))
- „Praxis ohne Theorie, unterhalb des fortgeschrittensten Standes von Erkenntnis, muss misslingen.“
- „Der Übergang zur theorielosen Praxis wird motiviert von der objektiven Ohnmacht der Theorie.“
- „Fällige Praxis wäre allein die Anstrengung, aus der Barbarei sich herauszuarbeiten.“
- „Der Archimedische Punkt: Wie eine nicht repressive Praxis möglich sei, ist anders als theoretisch nicht aufzufinden.“
- „Denken ist ein Tun, Theorie eine Gestalt von Praxis.“

- „Sind Theorie und Praxis weder unmittelbar eins noch absolut verschieden, so ist ihr Verhältnis eines von Diskontinuität.“
- „Theorie gehört dem Zusammenhang der Gesellschaft an und ist autonom zugleich. Trotzdem verläuft Praxis nicht unabhängig von Theorie, diese nicht unabhängig von jener.“
- „Das Verhältnis von Theorie und Praxis ist, nachdem beide einmal voneinander sich entfernten, der qualitative Umschlag, nicht der Übergang, erst recht nicht die Subordination. Sie stehen polar zueinander.“
- „Praxis ist Kraftquelle von Theorie, wird nicht von ihr empfohlen. In der Theorie erscheint sie lediglich, und allerdings mit Notwendigkeit, als blinder Fleck.“
- „Theorie und Praxis sind weder unmittelbar eins noch absolut verschieden,“ (Marginalien zu Theorie und Praxis, 1969, Seite 189).
- „Das Verhältnis beider Momente zueinander ist nicht ein für alle Mal entschieden, sondern wechselt geschichtlich.“ (Negative Dialektik, 1966, Seite 147).

Adornos Beschäftigung mit der Einheitsthese von Theorie und Praxis muss vor dem Hintergrund der gesellschaftskritischen Denktradition verstanden werden, an die er unmittelbar anschließt. Das ist die Marxsche Theorie, die in Sachen Theorie und Praxis mit den „Thesen über Feuerbach“ wichtige Anhaltspunkte liefert. Bereits das Kapitel „Einleitung“ in der „Negativen Dialektik“, die sich auf die elfte Feuerbachthese bezieht (ND 15), deutet an: Immer wenn Adorno auf gesellschaftskritischer Ebene zu diesem Thema Stellung nimmt, setzt er sich im Hintergrund mit den Thesen über Feuerbach auseinander.

Elfte These über Feuerbach: „Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt drauf an, sie zu verändern.“ Die Problematik dieser Aussage besteht darin, dass sie selbst unterschiedlich interpretiert werden kann. Marx erachtet eine lediglich theoretische Arbeit, eine bloße Deutung der Welt für unzulänglich, wenn auch keineswegs für überflüssig. Er fordert eine lenkende Funktion der Theorie für die Praxis, d.h., die theoretische Arbeit müsse in eine Veränderung der Welt münden.

Pikanterweise wurde die elfte Feuerbachthese von der Studentenbewegung der 1968er-Jahre gegen Adorno gewendet, weil er, so der Vorwurf, die durch die Feuerbachthesen nahegelegte Einheit von Theorie und Praxis missachtet habe, damit in einen Widerspruch zur eigenen theoretischen Tradition geraten sei und immer noch der Ideologie des bürgerlichen Subjekts nachhänge. Dieser Versuch, Adorno einen Selbstwiderspruch nachzuweisen, war äußerst brisant, da er an den Ideologieverdacht gekoppelt war. Diesem ausgesetzt zu sein, ist in bestimmten Kreisen das Schlimmste, was einem widerfahren kann. Doch Adorno ließ ihn nicht auf sich sitzen, sondern wendete ihn wiederum gegen die Studentenbewegung selbst und nahm die Gelegenheit wahr, sein Verhältnis zur Marxschen Theorie, das keineswegs ein schlicht affirmatives war, in den „Marginalien zur Theorie und Praxis“ ins richtige Licht zu rücken.

Soll Theorie sich zunächst um eine objektive Darstellung der Welt bemühen, um erst danach zu schauen, was sich damit praktisch anfangen lässt, oder muss sie sich bereits von Beginn an von dem Motiv einer Weltveränderung leiten lassen, weil sie sonst zu einer objektiven Darstellung gar nicht fähig wäre? Wird Theorie falsch, wenn sie ihre Bemühungen von einer beabsichtigten Anwendung zunächst entkoppelt, wenn sie sich also nicht von Motiven der Praxis anleiten lässt? Das wäre eine Wechselanleitung: Theorie lässt sich von den Werten und Anforderungen der Praxis leiten, um diese daraufhin selbst anzuleiten. Sobald Marx einklagt, Theorie müsse der Praxis, d.h. einer vernünftigen Praxis, dienlich sein, geht er grundsätzlich davon aus, dass eine solche Anleitung möglich sei.

Theorie kann sich nicht selbst genügen. Vergisst sie ihren Bezug zur Praxis, der jedoch eher ein vermittelter als ein linearer ist, dann wird sie zur sinnlosen Spielerei. Ihren Sinn erhält sie erst durch Praxis, welche Voraussetzung und mindestens verdeckter Gegenstand der theoretischen Tätigkeit ist.

Übersetzt man im folgenden Zitat „der Intellektuelle“ mit „der Theoretiker“, so kommt dieser Zusammenhang eindeutig zum Vorschein:

- „Der Intellektuelle, und gar der philosophisch gerichtete, ist von der materiellen Praxis abgeschnitten: der Ekel vor ihr trieb ihn zur Befassung mit den sogenannten geistigen Dingen. Aber die materielle Praxis ist nicht nur die

Voraussetzung seiner eigenen Existenz, sondern liegt auch auf dem Grunde der Welt, mit deren Kritik seine Arbeit zusammenfällt. Weiß er nichts von der Basis, so zielt er ins Leere.“ (Minima Moralia, Seite 172)

- „Denken ist ein Tun, Theorie eine Gestalt von Praxis.“ (Marginalien zu Theorie und Praxis, Seite 171)
- „Es gibt keinen Gedanken, wofern er irgend mehr ist als Ordnung von Daten und ein Stück Technik, der nicht sein praktisches Telos hätte.“ (Marginalien zu Theorie und Praxis, Seite 175)

Jede Interpretation ist bereits ein praktischer Eingriff und enthält, ohne dass sie es womöglich bedenkt, praktische Motive. Insofern scheint sich Adorno der These Marxens anzuschließen, denn wenn Denken gleich Praxis ist, was spricht dann dagegen, dieses Denken bewusst zur Anleitung der Praxis einzusetzen? Wenn außerdem jede Theorie ihre praktischen Werte beinhaltet, wieso soll sie sich diese nicht bewusst auswählen und davon leiten lassen? Wenn Theorie der Praxis sowieso nicht entkommen kann, warum soll sie sich nicht dieser Verantwortung stellen? Die Berechtigung dieser Fragen ist anzuerkennen, und nicht zuletzt Adornos Theorie selbst ist ja kein „l'art pour l'art“, sondern eindeutig an einer besseren Gesellschaft praktisch orientiert.

„Der Zweck, der allein Gesellschaft zur Gesellschaft macht, dass sie so eingerichtet werde, wie die Produktionsverhältnisse hüben und drüben unerbittlich es verhindern, und wie es den Produktivkräften nach hier und heute unmittelbar möglich wäre. Eine solche Einrichtung hätte ihr Telos an der Negation des physischen Leidens noch des letzten ihrer Mitglieder, und der inwendigen Reflexionsformen jenes Leidens.“ (Negative Dialektik, Seite 203)

Dem letzten Satz lassen sich immerhin erste vage praktische Maßstäbe der Gesellschaftskritik Adornos entnehmen, nämlich physisches und psychisches Glück der Individuen. Er macht also trotz aller Skepsis gegenüber der konkreten Bestimmbarkeit letzter Maßstäbe unmissverständlich klar, dass auch er auf solche praktischen Werte nicht verzichten kann, vielmehr impliziert seine Gesellschaftskritik, dass er sie immer schon in Anspruch nehmen muss, denn woran sollte sich eine Kritik sonst messen lassen?

Sobald sie auf Negativitäten hinweist, muss sie immer schon etwas Entgegengesetztes im Hinterkopf haben, „weil die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefasst, zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammenschießt“ (Minima Moralia, Seite 334).

Dass die positiven Maßstäbe dabei relativ abstrakt bleiben, sich Adorno gegen ihr „Auspinseln“ sträubt, ist konsequent richtig, denn wenn Praxis doch automatisch die einer repressiven Gesellschaft ist, dann ist Theorie, die gleichzeitig Praxis ist, samt ihren Werten darin gefangen und kann ihrer geforderten Verantwortung gerade nicht gerecht werden. Deshalb können die positiven Maßstäbe, die die Theorie beanspruchen muss, eigentlich keine objektiven sein, weil das „einen Standort voraussetzt, der dem Bannkreis des Daseins, wäre es auch nur um ein Winziges, entrückt ist (...)“ (ebd.).

Theorie muss also auf der Hut sein vor ihrer eigenen Praxis und den darin enthaltenen Werten, was sie wiederum nur kann, wenn sie zugleich darüber steht, sich von ihr unterscheidet, und nicht, indem sie einfach mitmacht. Der Zirkel ist damit aber noch nicht zu Ende gedacht, denn aus ihrer relativen Enthaltensamkeit darf dann nicht eine Illusion absoluter Autonomie folgen.

Adorno Argumente gegen Marcuses Utopie-Begriff

„In den letzten Jahren wurde viel über angebliche Differenzen zwischen uns geredet. Ich glaube, es handelt sich eher um eine Frage divergierender Temperamente denn theoretischer Differenzen“, schreibt Adorno 1968 über Marcuse.

„Du weißt, dass ich alles getan habe, um einen Bruch zwischen Marcuse und uns zu vermeiden, aber ich sehe nachgerade nicht mehr, wie er vermieden werden kann.“ Adorno an Horkheimer 1969

Diese beiden Zitate zeigen, dass sich das Verhältnis zwischen Adorno und Marcuse innerhalb nur eines Jahres massiv verschlechtert hat. Ab Februar 1969 bis zu Adornos Tod tragen Adorno und Herbert Marcuse in einem intensiven Briefwechsel einen Dissens aus, von dem Adorno in einem Brief an Horkheimer bereits befürchtete, er könnte einen Bruch herbeiführen. Doch aus welchem Grund droht aus lediglich „divergierenden Temperamenten“ kurze Zeit später ein „Bruch“ zu werden? Was war das Thema, das die beiden langjährigen Genossen so voneinander trennte?

Es ist das Verhältnis zur Protestbewegung der sechziger Jahre, welches die beiden so aneinander geraten lässt. Diese anfänglich rein studentische Bewegung bezieht sich zu Beginn in ihrer Kritik der spätkapitalistischen Gesellschaft zentral auf die Schriften der Kritischen Theorie, diese waren für sie „das Medium der Selbstverständigung“. Doch damit tritt für die Kritische Theorie ein unerwarteter Effekt ein, denn als deren Vertreter in der Endphase der Weimarer Republik und im Exil ihre Texte schrieben, schrieben sie diese nicht für die unmittelbare Praxis, denn diese war zu dieser Zeit nicht mehr möglich. Die revolutionäre Arbeiterbewegung, auf die sich das Institut noch in seiner Frühphase bezogen hatte, erwies sich als unfähig, dem Vormarsch des Faschismus entgegenzutreten.

Die Kritische Theorie war also darauf zurückgeworfen, dass spätere Generationen ihre Kritik aufnehmen würden. Adorno ersann dafür die Metapher der Flaschenpost. Doch als nun die Studentenbewegung die Flaschenpost mit einem Knall entkorkte und sich somit Rezipienten fanden, die praktische Konsequenzen aus ihr zogen, reagierten die Kritischen Theoretiker unterschiedlich darauf: Adorno mit Zurückhaltung, Marcuse mit Zustimmung. Marcuse kritisierte Adornos Praxis-Abstinenz, Habermas' Vorwurf des „linken Faschismus“ gegenüber den rebellierenden Studenten und die polizeiliche Räumung des besetzten Instituts für Sozialforschung. Adorno verteidigte Habermas' Vorwurf. Auch er sah er jetzt Tendenzen, die „mit dem Faschismus unmittelbar konvergieren“, und nahm, wie er Marcuse in die USA schrieb, „die Gefahr des Umschlags der Studentenbewegung in Faschismus viel schwerer als Du“.

Die Gründung der RAF 1970 sollte den beiden Frankfurtern Recht geben.

Fazit

- Adorno geht von der Ausdifferenzierung von Theorie und Praxis im Kapitalismus aus und besteht auf der Arbeitsteilung von Philosophie und Politik.
- Ebenso verhält es sich mit Wirtschaft und Politik. Das Wirtschaftssystem bestimmt die politischen Programme und Maßnahmen, die möglich sind.
- Im kapitalistischen System (ebenso wie im kommunistischen und im faschistischen) kommt die Theorie nicht gegen die Praxis an.
- Umgekehrt kann keine politische Praxis die denk- und wünschbare Utopie voluntaristisch erreichen und die Kluft zur Theorie überspringen.
- Individuen sind ohnmächtig gegen die Institutionen. Ihre Kritik und ihr Protest, ihr Widerspruch und ihr Widerstand können das System nicht sprengen, sondern bestenfalls die richtige Entwicklung befördern.
- Allein der Kapitalismus kann sich abschaffen, indem er als Nebeneffekt der Kapitalakkumulation die Grundlagen für eine freie, gerechte, humane und nachhaltige Gesellschaft hervorbringt. Er soll laut Adorno nicht revolutioniert, sondern höherentwickelt werden.

Politisches Bewusstsein in unter kapitalistischen Produktionsverhältnissen

Die in der linken Szene erhobene Parole vom wieder zu erlangenden Primat der Politik erscheint der Kritischen Theorie der Gesellschaft in der Frankfurter Tradition als propagandistische Leerformel, die falsche Hoffnungen weckt und ein falsches Bewusstsein von den Problemen erzeugt, die zu lösen wären, wenn der Übergang in eine nachkapitalistische Gesellschaft, in der die Produzenten ihre Verhältnisse miteinander selbst bestimmen, gelingen soll, denn keine Gesellschaftsformation kann auf dem Primat der Politik gründen, da das politische Bewusstsein erst von den ihm zugrunde liegenden gesellschaftsformationsspezifischen Strukturen der Produktions- und Reproduktionsverhältnisse aus begriffen werden kann.

Adorno vertrat in seinem Vortrag zur wissenschaftlichen Debatte zum Thema „Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft“ im Rahmen des 16. Deutschen Soziologentags der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) vom 8. bis zum 11. April 1968 in Frankfurt am Main die Auffassung, dass die gegenwärtige Gesellschaft nach dem Stand ihrer Produktivkräfte durchaus als Industriegesellschaft zu bezeichnen sei, industrielle Arbeit sei überall und über alle Grenzen zum Muster der Gesellschaft geworden. Bezüglich ihrer Produktionsverhältnisse sei die Gesellschaft aber noch als Kapitalismus, als Spätkapitalismus, zu benennen. Produziert werde immer noch, wie ehemals, um des Profits

willen. Alle menschlichen Bedürfnisse seien zu Funktionen des Produktionsapparats geworden. Die Menschen würden total gesteuert. Er folgerte: „Nicht die Technik ist das Verhängnis, sondern ihre Verfilzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, von denen sie umklammert wird.“ (Tagungsdokumentation: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Verhandlungen des 16. Deutschen Soziologentages. Enke Verlag, Stuttgart 1969, Seite 19)

Der Soziologie warf Adorno vor, sie würde das Gesamtphänomen der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse nicht hinreichend thematisieren, sondern es mit kleinteiligeren Begriffen wie Macht und soziale Kontrolle neutralisieren. Abschließend forderte er: „Soll Soziologie, anstatt bloß Agenturen und Interessen willkommene Informationen zu liefern, etwas von dem erfüllen, um dessentwillen sie einmal konzipiert ward, so ist es an ihr, mit Mitteln, die nicht selber dem universalen Fetischcharakter erliegen, das Ihre, sei's noch so Bescheidene, beizutragen, dass der Bann sich löse.“ (Tagungsdokumentation: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?, Seite 26)

Adornos Begriff „Bann“ meint den ideologischen Bann, den die Produktionsverhältnisse ausüben, das notwendigerweise falsche Bewusstsein, dass das, was ist, auch so sein solle. Sobald diese Produktionsverhältnisse durch die Produktion von materiellem Überfluss, von Freizeit und Muße die Freiheit zur Reflexion über sich selbst ermöglichen, wird sich das Bewusstsein verändern und zu Veränderungen der Produktionsverhältnisse führen.

In der anschließenden Diskussion zu den Vorträgen bestand Adorno auf dem, was Ralf Dahrendorf „Totalanalyse“ genannt hatte und betonte deren praktischen Wert, da „Praxis nicht an den einzelnen konkreten Notsituationen sich entfaltet, sondern dass sie das, was das Ganze meint, in sich einbezieht.“ Die Unmenschlichkeit, um die es gehe, sei gerade die, „dass die Menschen in ihrem lebendigen Schicksal zu Objekten geworden sind, und es ist nicht die Unmenschlichkeit der Soziologie, die versucht, das auszusprechen.“ (Tagungsdokumentation: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?, Seite 90)

In seiner Replik auf Erwin Scheuch versuchte Adorno, eine Verständigung zwischen positivistischer und dialektischer Soziologie herzustellen: Dialektische Soziologie könne die Teilung, welche Sozialwissenschaft und Sozialphilosophie scheiden will, nicht akzeptieren, wolle sie nicht einer Spaltung des Vernunftbegriffs und damit einer Doppelung der Wahrheit zustimmen. .“ (Tagungsdokumentation: Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?, Seite 182)

Seither orientiert sich laut Wolfgang Zapf die etablierte Soziologie am Modell „der sich als liberale Demokratien und soziale Marktwirtschaften entwickelnden westlichen Industriegesellschaften.“ (Wolfgang Zapf: Modernisierung und Modernisierungstheorien (Eröffnungsvortrag zum 25. Deutschen Soziologentag am 9. Oktober 1990 in Frankfurt am Main), In: ders., Modernisierung, Wohlfahrtsentwicklung und Transformation: soziologische Aufsätze 1987 bis 1994. Edition Sigma, Berlin 1994, S. 111–127, hier S. 112 f.)

II.5 Die Hitzköpfe Theodor W. Adorno und Hans-Jürgen Krahl und der geschuldete Hahn

„Er ist unersetzlich und meiner Überzeugung nach wäre er ein höchst bedeutender Mensch geworden. Mag Ihnen das Bewusstsein, dass er ein unendlich intelligentes Wesen war, neben dem Schmerz auch eine gewisse Befriedigung gewähren“, heißt es im Kondolenzschreiben Max Horkheimers an die Eltern von Hans-Jürgen Krahl (* 17.1.1943; † 13.2.1970). Dieser anerkennende Brief überrascht, da Horkheimer ebenso wie Adorno, von Friedeburg und Habermas den SDS und Krahl seit Beginn der Studierendenrevolte stets scharf kritisiert und mehrfach in die politische Nähe der faschistische Bewegung im Italien der 1920er-Jahre gerückt hatten.

In der Nacht des 13.2.1970 war der 27-jährige Studentenaktivist der 1968er-Bewegung, der begabte Adorno-Schüler Hans-Jürgen Krahl, bei einem Autounfall auf vereister Fahrbahn tödlich verunglückt. Der einzelgängerische, alkohol-kranke, einäugige und homosexuelle Studentenführer, anerkennend „Robespierre von Bockenheim“ genannt, kommt am 13.2.1970 auf vereister Fahrbahn zu Tode. Er stirbt in einen Kleinwagen, in dem er neben dem Fahrer sitzt, bei Wrexen in der Nähe von Arolsen am Ende auf der Bundesstraße 252 etwa 50 Kilometer vor Marburg bei einem Verkehrsunfall. In einer Kurve gerät der Pkw auf Glatteis, schleudert über die Fahrbahn und stößt frontal mit einem entgegenkommenden Lkw zusammen. Krahl ist sofort tot.

Adorno und Krahl haben unterschiedliche Auffassungen über Theorie und Praxis. Krahl warf der Kritischen Theorie immer wieder die Kapitulation vor den gesellschaftlichen Zuständen vor. Nach Frankfurt kommt er 1965 und beginnt bei Adorno eine Dissertation zum Thema „Naturgesetze der kapitalistischen Entwicklung bei Marx“. Krahl ist der einzige Student, den Adorno als gleichwertigen Gesprächspartner akzeptiert. Er verfügt über ein hervorragendes Gedächtnis, eine schnelle Auffassungsgabe, ist gebildet und redegewandt.

Der Angeklagte Krahl nimmt den Zeugen Adorno in die Mangel, bis dieser um ein schnelles Ende bittet

Krahls Bruch mit der Vaterfigur Adorno kommt nach vier Jahren wegen der Besetzung des Instituts für Sozialforschung am 31.1.1969. Diese Aktion trifft Adorno sicherlich am schlimmsten. Sie zwingt ihn nämlich, zusammen mit von Friedeburg und Habermas die Polizei zur Hilfe zu rufen. Die Studierenden karikieren diese Kritischen Theoretiker später als „die drei Marx-Brothers Teddy, die Mimose, (Adorno), Friedelurch (Ludwig von Friedeburg) und Harpomax (Habermas)“. 76 Studierende werden erkennungsdienstlich behandelt und mehrere verhaftet, unter ihnen die drei Rädelsführer Hans-Jürgen Krahl, Frank Wolff und Wilfried von Gösseln.

Eine Fotoaufnahme der Fotografin Barbara Klemm, die ebenfalls verhaftet wird, erfasst ausdrucksstark die prekäre Lage Adornos: Er diskutiert mit den Besetzern. Der Einsatzleiter der herbeigerufenen Polizei beobachtet ihn kritisch aus dem Hintergrund. Der junge Mann, auf den Adorno in dieser ungewohnten Situation einredet, fixiert ihn ablehnend, während der junge Brillenträger im linken Vordergrund aufmerksam die Szene observiert. Atmosphärisch wirkt das Bild bedrückend und bedrohlich. Betont durch das Gitterfenster über seinem Kopf hat man das Gefühl, Adorno befinde sich in einem Gefängnis.

Im folgenden Gerichtsprozess am 18.7.1969 gegen Krahl, Wolff und von Gösseln wegen schweren Hausfriedensbruchs, Landfriedensbruchs und Nötigung ist Adorno als Zeuge geladen. Nach dem Staatsanwalt steht der Adorno-Schüler, der die Besetzung leitete, auf. Der Angeklagte nimmt den Zeugen ins Kreuzverhör: Ob er sich wirklich bedroht gefühlt habe, will er wissen, und was er eigentlich gesehen habe, das ihn veranlasst habe, die Polizei zu rufen? Etwa Studenten, die heranmarschierten, in Reih und Glied? Nein, das nicht, aber ... ein skurril-bösartiger Dialog. Adorno, zermürbt, innerlich zerrissen und verzweifelt, bittet darum, seine Vernehmung am gleichen Tag zu beenden, weil er in Urlaub fahren wolle.

Adorno sitzt nun in der Klemme zwischen linksradikalen und konservativ-bürgerlichen Gegnern. Der radikale Kritiker der vergesellschafteten Gesellschaft hatte an die Ordnungshüter dieser Gesellschaft appelliert, doch diese wussten,

wer sie da um Hilfe anging. Die Gesellschaft ist empfindlich gegen Unsicherheit, und wer Unsicherheit hervorruft, erscheint als Feind. Ebenso wie die Athener Gesellschaft Sokrates nicht deshalb vor Gericht brachte, weil er Götter leugnete und die Jugend verdarb, sondern weil er Unsicherheit verbreitete – bewusst und mit Methode. Dagegen konnte Adorno nicht angeklagt werden, aber die Gelegenheit, ihn als Zeugen zu hören, ließ sich ebenfalls nutzen, um den Verderber der Jugend vorzuführen. wie es bereits in Athen gegen Sokrates geschah.

Wegen seiner Beteiligung an der Besetzung des Instituts für Sozialforschung wird Hans-Jürgen Krahl am 25.7.1969 zu einer Gefängnisstrafe und einer Geldstrafe verurteilt. Das Strafurteil, in dem Adorno und von Friedeburg als Belastungszeugen gegen Krahl auftreten und zitiert werden, dokumentiert die Ambivalenz der Beziehungen zwischen den Mentoren Krahls und ihrem Schützling. Der Urteilstenor lautet: „Der Angeklagte ist des Hausfriedensbruchs in zwei Fällen, davon in einem Falle fortgesetzt handelnd, Vergehen nach §§ 123, 74 StGB, schuldig. Er wird zu einer Gefängnisstrafe von drei Monaten und zu einer Geldstrafe von 300,- DM, ersatzweise sechs Tage Gefängnis, verurteilt. Die erkannte Gefängnisstrafe gilt durch die erlittene Untersuchungshaft als getilgt. Für die erkannte Freiheitsstrafe wird Strafaussetzung zur Bewährung bewilligt.“

Das von Adorno befürchtete gemeinsame Vorgehen von rechts und links gegen ihn hatte begonnen, „die Wahlverwandtschaft von Konservatismus und Revolution“, wie Adorno schrieb. „Der Rückfall hat stattgefunden. Nach Auschwitz und Hiroshima ihn zu erwarten, hört auf den armseligen Trost, es können immer noch schlimmer kommen.“ Erschöpft und deprimiert reist Adorno am 5.8.1969 entgegen den Rat seines Arztes trotz seiner lebenslangen Herzschwäche in die Schweizer Berge, erstmals nach Zermatt statt nach Sils Maria. Er fährt ungenügend akklimatisiert mit einer Seilbahn auf fast 3000 M. ü. NN. und wandert dann zur Gandeggghütte auf 3030 M. ü. NN. Wegen Problemen mit seinen Bergschuhen lässt er sich nach Visp zu einem Schuhmacher fahren. Als er Herzbeschwerden bekommt, wird er ins Visper Krankenhaus gebracht. Dort erliegt er nach wenigen Stunden am Morgen des 6.8.1969 einem Herzinfarkt.

Der Herzinfarkt ist, wie Mediziner wissen, kein Ereignis ex vacuo. Die Deutsche Gesellschaft für Kardiologie (DGK) erkennt in ihrem noch immer geltenden und daher aktuellen Positionspapier aus dem Jahr 2018 in psychosozialen Faktoren eine robuste Evidenz. Ein Herzinfarkt bereitet sich sehr sorgsam vor, sammelt alle Frustrationen und Erschöpfungen, um dann zuzuschlagen. Dass vor allem diese demütigend-groteske Gerichtsverhandlung zum Herzinfarkt führte, liegt auf der Hand. Der Schierlingsbecher, den man Sokrates heute reicht, heißt Nervenkrieg. Den sensiblen Philosophen mag am meisten deprimiert haben, dass der Nervenkrieg aus den eigenen Reihen kam, von seinen Schülern und einstigen Freunden. Ist hier nicht der Gedanke gestattet, dass dieser Tod eine Antwort des Organismus war, eingeklemt zwischen zwei gleich unannehmbaren Positionen eine andere, nicht vorhergesehene Freiheit zu suchen. Ein sokratischer Tod. Der Becher wurde bis zur Neige geleert, aber hier ist es, anders als bei Sokrates, Asklepios, der Gott der Heilkunst, der Adorno den Hahn schuldig blieb.

Hintergrund: Im Jahr 399 vor unserer Zeitrechnung verurteilte das Volksgericht in Athen den griechischen Philosophen Sokrates zum Tode wegen religiösen Frevels und schlechten Einflusses auf die Jugend. Doch im Hintergrund ging es um die Beseitigung eines Gegners der antiken Demokratie. Nach dem Athener Gesetz wurde die Todesstrafe mit einem Becher giftigen Schierlings vollzogen. Schierling ist eine tödliche Pflanze, die das Opfer eine Art erzwungenen Selbstmord begehen lässt. „Wir können und müssen zu den Göttern beten, dass unser Aufenthalt auf Erden nach dem Grab glücklich weitergehen wird“, sagte Sokrates, bevor er das tödliche Gift trank. „Dies ist mein Gebet, möge es sich erfüllen“. Er ging umher, bis seine Beine zu schwer wurden, dann legte er sich auf den Rücken und starb langsam. In seinen letzten Worten erinnerte Sokrates an seinen besonderen Freund Kriton: „Kriton, wir sind dem Asklepios einen Hahn schuldig. Entrichte ihm den. Versäume es nicht.“ Asklepios ist der griechische Gott der Heilkunst und der Medizin. Wer in einem Asklepios-Heiligtum, eine Mischung aus Sanatorium und Krankenhaus in der Antike, Heilung fanden, den Tempelbezirk nicht verließen, ohne dem Asklepios ein Opfer dargebracht zu haben: das Opfertier war ein Hahn. Der Witz dabei ist, dass Sokrates ein Pharmakon getrunken hat – den Schierlingsbecher.

II.6 Adornos Kritik der politischen Ökonomie

Adorno recurrierte in seiner nicht ausgearbeiteten Kritik der politischen Ökonomie auf das einschlägige Werk von Karl Marx. Für jenen war dessen Kapitalismuskritik, die Mitte des 19. Jahrhunderts geschrieben wurde, kein Relikt aus vergangenen Stadien der kapitalistischen Wirtschaftsentwicklung. Ganz im Gegenteil: Adorno galt in Fragen der politischen Ökonomie geradezu als dogmatisch marxistisch¹⁶⁶ – zumal er wichtige Passagen aus Marxens „Kapital“ und vielen anderen Werken auswendig kannte.

Entwicklung des Kapitalismus zum Staatskapitalismus

Adornos Kritische Theorie der Gesellschaft zielt wesentlich weiter als die politische Ökonomie, der Wissenschaft von der gegenwärtigen Wirtschaftsweise, von Produktion, Konsumtion, Zirkulation und Distribution des gesellschaftlichen Reichtums.

Die Kritische Theorie hat die Menschen nicht nur als Produzenten des gesellschaftlichen Reichtums, sondern auch als Produzenten ihrer gesamten Lebensform zum Gegenstand. Die historischen Lebensformen bilden die gesellschaftliche Totalität. Sie umfassen die konkrete Vielfalt kultureller, politischer und juristischer Äußerungen des menschlichen Lebens.

Dennoch bleibt die Marxsche Theorie **das** ökonomische Zentrum der Kritischen Theorie Adornos, wie sie vom frühen (noch parteikommunistischen) Institut für Sozialforschung interpretiert und ausgearbeitet worden war. Im nationalsozialistischen Staatskapitalismus, der das Profitmotiv durch das Machtmotiv ersetzt habe, sahen sie die Wahrheit der modernen Wirtschaft und deren „Liquidation der Ökonomie“¹⁶⁷.

Das, was den gesellschaftlichen Zusammenhang ausmachen soll, existiere nicht mehr. Wenn sich herausstelle, dass der Umfang des technischen Fortschritts den Anteil der lebendigen Arbeit bis hin zu einem Grenzwert minimiere und sich das tendenzielle Verschwinden des Mehrwerts mit dem Fortbestand kapitalistischer Reproduktion vertrage, so fasst Adorno 1968 in seinem Vortrag "Spätkapitalismus und Industriegesellschaft" diesen Gedanken, dann sei das Kernstück marxistischer Theorie, die Mehrwerttheorie, affiziert.¹⁶⁸

Horkheimer und Adorno glaubten mit dem Desiderat einer objektiven Werttheorie, von der sie unterstellen, daß diese in der Marxschen Mehrwerttheorie vorgelegen habe, den Schlüssel zu der ihnen vorschwebenden Kritischen Theorie der Gesellschaft in der Hand zu haben. Die Marxsche Mehrwerttheorie versteht Adorno als eine objektive Werttheorie, die der gesellschaftlichen Realität des 19. Jh. entsprochen habe. Marx habe in der Wissenschaft das durchgebildete System des Liberalismus vorgelegen. Diesem habe er nur seine eigenen dynamischen Kategorien gegenüberstellen müssen, um in "bestimmter Negation des ihm vorgegebenen theoretischen Systems eine ihrerseits systemähnliche Theorie hervorzubringen"¹⁶⁹.

"Das Kapitalismusmodell selbst hat nie so rein gegolten, wie die liberale Apologie es unterstellt. Es war bereits bei Marx Ideologiekritik, sollte dartun, wie weit der Begriff, den die bürgerliche Gesellschaft von sich selbst hegte, mit der Realität sich deckte."¹⁷⁰

¹⁶⁶ Zumindest dem kurzfristig am Institut für Sozialforschung beschäftigten Soziologen Ralf Dahrendorf.

¹⁶⁷ Theodor W. Adorno, Reflexionen zur Klassentheorie, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 8, Frankfurt a. M. 1972, S. 381.

¹⁶⁸ Theodor W. Adorno, Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?, in: Gesammelte Schriften, Band 8, a.a.O., 359. – Plakativ hat sich Max Horkheimer 1970 im Vorwort zur Neupublikation von vier Schriften aus den dreißiger Jahren geäußert: »Die Lehre von Marx und Engels, noch immer unerlässlich zum Verständnis gesellschaftlicher Dynamik, reicht zur Erklärung der inneren Entwicklung, wie der äußeren Beziehungen der Nationen, nicht mehr aus«. Max Horkheimer, Traditionelle und Kritische Theorie. Vier Aufsätze, Frankfurt a. M. 1970, 8. Das koppelt er an den Hinweis auf die Integration des Proletariats und das Verkommen des Sozialismus „in den Ländern des Diamat“ zum „Instrument der Manipulation“.

¹⁶⁹ Theodor W. Adorno, Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?, in: Gesammelte Schriften, Band 8, a.a.O., 359 f.

¹⁷⁰ Theodor W. Adorno, ebd., 367 f. Dort heißt es weiter: »Nicht enträt es der Ironie, dass gerade dies kritische Motiv: dass der Liberalismus in seinen besten Zeiten keiner war, heute umfunktioniert wird zugunsten der These, der Kapitalismus sei eigentlich keiner mehr.«

Tauschprinzip als Grundübel

„Je unerbittlicher das Prinzip des Tauschwertes die Menschen um die Gebrauchswerte bringt, umso dichter verummumt sich der Tauschwert selbst als Gegenstand des Genusses. Man hat nach dem Kitt gefragt, der die Warengesellschaft noch zusammenhält. Zur Erklärung mag jene Übertragung vom Gebrauchswert der Konsumgüter auf ihren Tauschwert innerhalb einer Gesamtverfassung beitragen, in der schließlich jeder Genuss, der vom Tauschwert sich emanzipiert, subversive Züge annimmt. Die Erscheinung an den Waren hat eine spezifische Kittfunktion übernommen.“¹⁷¹

Auf Subjektseite artikuliert sich dieser Prozess als Monopolisierung der Konsumentenbedürfnisse durch die „totale Gesellschaft“¹⁷². Jene würden nur noch über den Tauschwert befriedigt, bzw. vom Profitinteresse selbst hervorgebracht – auf Kosten 'objektiver Bedürfnisse', wie z.B. Wohnung und Bildung. Die Gebrauchswertseite der Waren habe so „ihre letzte 'naturwüchsige' Selbstverständlichkeit eingebüßt“¹⁷³.

Historisch zeichnet sich die Identität von Gebrauchswert und Tauschwert für die Kritische Theorie im beginnenden 20. Jahrhundert ab. Zuvor hätte „der Tauschwert (...) den Gebrauchswert nicht als seinen bloßen Appendix mitgeschleift, sondern ihn als seine eigene Voraussetzung auch entwickelt“¹⁷⁴.

Die subsumtionstheoretische Fassung des Verhältnisses von Gebrauchswert und Tauschwert in der Kulturindustrieanalyse arbeitet Adorno v. a. in seinem Spätwerk identitätsphilosophisch aus. So wird in der Negativen Dialektik Identitätslogik als kapitalistische Denkform par excellence aufgefasst, die am Tausch ihr Modell haben soll. Durch die Ausbreitung dessen Prinzips drohe „die ganze Welt zum Identischen, zur Totalität“¹⁷⁵ zu geraten. Gebrauchswert wird konsequenterweise als das betrachtet, was sich nicht unter die Identität subsumieren lasse. Ihm, d. h. „dem, was vom Tausch nicht verstümmelt ist, oder – denn es gibt nichts Unverstümmeltes mehr – von dem, was unter den Tauschvorgängen sich verbirgt“¹⁷⁶, gilt Adornos Erkenntnisinteresse.

Kein freier und gerechter Tausch

Adornos philosophische Matrix zum Verständnis der kapitalistischen Gesellschaft im 20. Jahrhundert ist ein interdisziplinärer Ansatz, der ökonomische, psychologische und kulturtheoretische Erkenntnisse aufeinander bezieht. Eine politökonomische Theorie im eigentlichen Sinne hat Adorno nicht geschrieben – und das hatte er auch nie beabsichtigt, weil er sich dafür nicht fachkompetent hielt. Dennoch: "Die Kategorien der Kritik der Politischen Ökonomie bilden [...] den ständig präsenten, wenn auch selten in Erscheinung tretenden Untergrund, auf dem die Adornosche Kritik sich vollzieht.“¹⁷⁷

Zur Politökonomie gibt es in Adornos Werk theoretische Ansatzpunkte in unterschiedlichen Kontexten: sozialpsychologische (autoritärer Charakter, kollektiver Narzissmus), herrschaftstheoretische (Racket-Theorie, verwaltete Welt) und staatstheoretische (autoritärer Staat, Staatskapitalismus) sowie seine Liberalismuskritik, sein politischer Negativismus und seine Zustimmung zu den Theorien von Marx und Lenin, aber nicht mehr zu denen von Georg Lukács, dafür jedoch zu denen des deutschen Nationalökonomens und Sozialphilosophen Alfred Sohn-Rethel, der ebenfalls für das Institut für Sozialforschung schrieb.

Adorno beruft sich in seiner "Negativen Dialektik" von 1966 im Zusammenhang der Rede vom aporetischen Begriff des transzendentalen Subjekts auf Sohn-Rethels Analysen des Warentauschs. Dieser habe zuerst darauf aufmerksam gemacht, dass im transzendentalen Prinzip, "der allgemeinen und notwendigen Tätigkeit des Geistes, unabding-

¹⁷¹ Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 14, S. 14–50, hier: 25 f.

¹⁷² Adorno, Thesen über Bedürfnis“, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 8, S. 392–396, hier: 393.

¹⁷³ Adorno, „Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?“, in: ders., Gesammelte Schriften Band 8 S. 354–370, 361.

¹⁷⁴ Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W. (1944): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, in: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1997 (Fischer), S. 11–290, hier: S. 188.

¹⁷⁵ Adorno, Negative Dialektik, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 6, S. 7–412, hier: S. 149.

¹⁷⁶ Adorno, „Zu Subjekt und Objekt“, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 10.2, S. 741–758, hier: S. 751.

¹⁷⁷ Wolfgang Würger-Donitza, Rationalitätsmodelle und ihr Zusammenhang mit Leben und Tod. Adornos Grundlegung einer sympathischen Vernunft (1996), S. 170.

bar gesellschaftliche Arbeit sich birgt¹⁷⁸. Würde indessen dieses Prinzip abstrakt negiert, bedeute dies den Rückfall ins alte Unrecht, unmittelbare Aneignung sei heutzutage Macht von Monopolen und Cliques.¹⁷⁹

"Kritik am Tauschprinzip als dem identifizierenden Denkens¹⁸⁰ dagegen, wolle, dass das Ideal des freien und gerechten Tauschs, bis heute bloß Vorwand, verwirklicht werde."¹⁸¹ Denn am Tausch hänge das Versprechen der Freiheit und Gleichheit, der gegenseitigen Anerkennung der Tauschenden als Rechtssubjekte und ebenso der Betrug, die Ungleichheit zwischen dem, der die Ware Arbeitskraft zu Markte trägt und dem, der sie kauft. Am Tausch hängen aber auch Verdinglichung im Sinne von Lukács und quantifizierendes Denken, Rechenhaftigkeit, und in der Folge eine Wissenschaft, die sich nur noch als Systematisierung von Messoperationen präsentiere.

Unmöglichkeit von Freiheit und Autonomie

Damit verabschiedet sich Adorno von der politischen Ökonomie zu Zeiten von Karl Marx, weil es die angebliche Freiheit der Wirtschaftssubjekte Mitte des 20. Jahrhunderts nicht mehr geben konnte: "Frei war das Individuum als wirtschaftendes bürgerliches Subjekt, soweit vom ökonomischen System Autonomie gefordert war, damit es funktioniere. Damit ist seine Autonomie im Ursprung schon potenziell verneint."¹⁸² Adorno zufolge habe schon Hegel durchschaut, dass diese Freiheit eine negative, Hohn auf die wahre gewesen sei, „Deckbild der totalen gesellschaftlichen Notwendigkeit“¹⁸³.

Die Lehre von der Willensfreiheit abstrahiere, inmitten der Warengesellschaft, von dieser. Dem Individuum werde Spontaneität zugesprochen, welche die Gesellschaft enteigne. Diese erscheint hier als "stillgestellte Geschichte, Kapitalismus als ‚enthistorisierendes‘ Verhältnis – die Wiederkehr des Gleichen".¹⁸⁴

Mythischer Bann der Warenproduktion

„Nach wie vor stehen die Menschen, die Einzelsubjekte unter einem Bann. Es ist die subjektive Gestalt des Weltgeistes, die dessen Primat über den auswendigen Lebensprozess inwendig verstärkt.« (ND 337) Das bloß Seiende diene als Inkarnation dieses Banns. In der menschlichen Erfahrung sei er das Äquivalent des Fetischcharakters der Ware. Selbstgemachtes werde zum an sich, aus dem das Selbst nicht mehr hinaus gelange. Als Bann sei das verdinglichte Bewusstsein total geworden. Dass es ein falsches sei, verspreche die Möglichkeit seiner Aufhebung. (ND 339) „Der mythische Bann hat sich säkularisiert zum fugenlos ineinandergepassten Wirklichen. Das Realitätsprinzip, dem die Klugen folgen, um darin zu überleben, fängt sie als böser Zauber ein; sie sind desto weniger fähig und willens, die Last abzuschütteln, als der Zauber sie ihnen verbirgt: sie halten das für Leben.“ (ND 341)

Die Rede vom Bann, der sich lösen solle, erinnert an ein programmatisches Gedichte der Frühromantik: „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren sind Schlüssel aller Kreaturen, ... dann fliegt vor einem geheimen Wort, das ganze verkehrte Wesen fort.“¹⁸⁵

Adorno übertrat das sich selbst auferlegte Bilderverbot hinsichtlich einer befreiten Gesellschaft, als er in dem für seine Philosophie grundlegenden Aufsatz mit dem Titel "Fortschritt" schrieb: „Die Konvergenz totalen Fortschritts in der

¹⁷⁸ Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt 1966, S. 178.

¹⁷⁹ Ebd., S. 150.

¹⁸⁰ Ebd., S. 149.

¹⁸¹ Ebd., S. 149.

¹⁸² Ebd., S. 259.

¹⁸³ Ebd., S. 259.

¹⁸⁴ "Sondern Ahistorizität des Bewusstseins ist als Bote eines statischen Zustandes der Realität mit ratio notwendig verknüpft, mit der Fortschrittlichkeit des bürgerlichen Prinzips und seiner eigenen Dynamik. Es ist das des universalen Tauschs, des Gleich und Gleich von Rechnungen, die aufgehen, bei denen eigentlich nichts zurückbleibt: alles Historische aber wäre ein Rest. Tausch ist, als Revokation eines Aktes durch einen anderen, dem Sinn seines Vollzugs nach selber zeitlos, mag er auch in der Zeit stattfinden: sowie ratio in den Operationen der Mathematik ihrer reinen Form nach Zeit aus sich ausscheidet. Aus der industriellen Produktion verschwindet dann auch die konkrete Zeit. Mehr stets verläuft sie in identischen und stoßweisen, potentiell gleichzeitigen Zyklen." Theodor W Adorno, Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, in: ders., Gesammelte Schriften, Band 8, a.a.O., 217-238, hier: 230.

¹⁸⁵ Novalis, Das dichterische Werk, Band 1, hrsg. von Richard Samuel, Darmstadt 1999, Seite 395.

bürgerlichen Gesellschaft, die den Begriff schuf, mit der Negation von Fortschritt entspringt in ihrem Prinzip, dem Tausch. Er ist die rationale Gestalt der mythischen Immergleichheit. (...) Von je, gar nicht erst bei der kapitalistischen Aneignung des Mehrwerts im Tausch der Ware Arbeitskraft gegen deren Reproduktionskosten, empfängt der eine, gesellschaftlich mächtigere Kontrahent mehr als der andere. (...) Die Erfüllung des immer wieder gebrochenen Tauschvertrags konvergierte mit dessen Abschaffung; der Tausch verschwände, wenn wahrhaft Gleiches getauscht würde; der wahre Fortschritt dem Tausch gegenüber wäre nicht bloß ein anderes, sondern auch dieser, zu sich selbst gebracht.“¹⁸⁶

Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? (aus dem gleichnamigen Wikipedia-Beitrag)

Ein eindrucksvolles Beispiel für Adornos makroökonomische Sichtweise liefert sein Vortrag zu einem berühmt gewordenen Soziologenkongress.

Die sozialwissenschaftliche Debatte um Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft war Kernthema des 16. Deutschen Soziologentags der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) vom 8. bis 11. April 1968 in Frankfurt am Main.

Sie war nach den Diskussionen um die Rollentheorie und nach dem Positivismus-Streit die dritte große und wegweisende Kontroverse in der westdeutschen Nachkriegssoziologie. Dabei ging es darum, vor welchem theoretischen Hintergrund, mit welchen Methoden und mit welchem Ziel die westdeutsche und westeuropäische Gegenwartsgesellschaft zu analysieren sei.

In seinem Einführungsvortrag ging Adorno der Frage nach, ob immer noch das kapitalistische System herrsche oder die industrielle Entwicklung den Unterschied zwischen kapitalistischen und nichtkapitalistischen Staaten und damit auch die Kritik am Kapitalismus hinfällig gemacht habe. Mit anderen Worten: „ob die heute innerhalb der Soziologie so weit verbreitete These, Marx sei veraltet, zutreffe.“ Adorno vertrat die Auffassung, dass die gegenwärtige Gesellschaft nach dem Stand ihrer Produktivkräfte durchaus als Industriegesellschaft zu bezeichnen sei, industrielle Arbeit sei überall und über alle Grenzen zum Muster der Gesellschaft geworden. Bezüglich ihrer Produktionsverhältnisse sei die Gesellschaft aber noch als Kapitalismus, als Spätkapitalismus, zu benennen.

Produziert werde immer noch, wie ehemals, um des Profits willen. Alle menschlichen Bedürfnisse seien zu Funktionen des Produktionsapparates geworden. Die Menschen würden total gesteuert. Er folgerte: „Nicht die Technik ist das Verhängnis, sondern ihre Verfilzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, von denen sie umklammert wird.“ Der Soziologie warf er vor, sie würde das Gesamtphänomen der herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse nicht hinreichend thematisieren, sondern es mit kleinteiligeren Begriffen wie Macht und soziale Kontrolle neutralisieren.

Abschließend forderte Adorno: „Soll Soziologie, anstatt bloß Agenturen und Interessen willkommene Informationen zu liefern, etwas von dem erfüllen, um dessentwillen sie einmal konzipiert ward, so ist es an ihr, mit Mitteln, die nicht selber dem universalen Fetischcharakter erliegen, das Ihre, sei's noch so Bescheidene, beizutragen, dass der Bann sich löse.“

In der anschließenden Diskussion bestand Adorno auf dem, was Ralf Dahrendorf (FDP) Totalanalysen genannt hatte und betonte deren praktischen Wert, da „Praxis nicht an den einzelnen konkreten Notsituationen sich entfaltet, sondern dass sie das, was das Ganze meint, in sich einbezieht.“ Die Unmenschlichkeit, um die es gehe, sei gerade die, „dass die Menschen in ihrem lebendigen Schicksal zu Objekten geworden sind, und es ist nicht die Unmenschlichkeit der Soziologie, die versucht, das auszusprechen.“

¹⁸⁶ Theodor W. Adorno, „Fortschritt“, in: ders., Stichworte. Kritische Modelle 2, Frankfurt a. M. 1980, S.48.

II.7 Adornos Studien zum autoritären Charakter

Adornos in den USA geschriebene „Studien zum autoritären Charakter“¹⁸⁷ erschienen, als dieser bereits wieder in Deutschland lehrte. In Vertretung von Max Horkheimer hielt er 1949/50 seine ersten Lehrveranstaltungen in Frankfurt. Die Stadtverwaltung und das Land Hessen hatten im Zuge der Re-Education der US-amerikanischen Militärverwaltung beschlossen, das „Institut für Sozialforschung“ (IfS), das nach der Machtergreifung der NSDAP im Januar 1933 ins Exil gehen musste, wieder an seinen angestammten Platz zurückzuholen. Das IfS war ursprünglich eine Stiftung kommunistischer Juden, der 1941 allerdings das Geld ausgegangen war, weil die Vertreibungs- und Vernichtungspolitik der Nazis ihnen die finanzielle Basis entzogen hatte.

Horkheimer und Adorno kehrten mit gemischten Gefühlen in das „Haus des Henkers“ zurück. Im Vortrag aus dem Jahr 1959 zur Frage "Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit?" sagt Adorno unter anderem: „Ich möchte nicht auf die Frage neonazistischer Organisationen eingehen. Die wir uns hier zusammenfinden, sehen wohl recht wenig von dem, wovon wir nicht wollen, dass es wiederkehre. Dass wir es nicht wollen, hält uns vorweg den anderen fern. Aber ich betrachte das Nachleben des Nationalsozialismus in der Demokratie als potenziell bedrohlicher denn das Nachleben faschistischer Tendenzen gegen die Demokratie. Unterwanderung bezeichnet ein Objektives; nur darum machen zwielichtige Figuren ihr Comeback in Machtpositionen, weil die Verhältnisse sie begünstigen.“ Dem Frankfurter Philosophen war es damals wichtig gewesen, auf eine Änderung politischer Mentalitäten hinzuwirken: „Solange sie sich nicht ändern, lebt der Faschismus nach, bleibt die Demokratie eine formale.“

Im Lichte des heute zunehmend erstarkenden Nationalismus⁴ lesen sich Adornos „Studien zum autoritären Charakter“ beklemmend aktuell. Die 1950 in New York erschienen „Studien zum autoritären Charakter“ versuchen auf empirischen Weg zu beantworten, warum sich Menschen rechten beziehungsweise antidemokratischen Ideologien und Bewegungen anschließen. Hierbei geht es um das „potenziell faschistische Individuum“ (Adorno 2018: 1), da der Faschismus in den USA im Gegensatz zu Europa nicht ausgebrochen ist und die meisten Menschen nicht in faschistischen Organisationen tätig waren. Als die Studie vor Ende des zweiten Weltkriegs begann, erschien die Frage noch dringlicher, inwieweit eine faschistische Machtübernahme auch in den USA möglich ist.¹⁸⁸

Vor diesem Hintergrund formuliert Adorno einleitend folgende Forschungsfragen: „Wenn es ein potentiell faschistisches Individuum gibt, wie sieht es genau betrachtet, aus? Wie kommt antidemokratisches Denken zustande? Welche Kräfte im Individuum sind es, die sein Denken strukturieren?“ (ebd.: 2). Hier steht nicht die Frage im Vordergrund, wie rechte Propaganda und Ideologien entstehen, sondern wie zu erklären ist, warum manche diesen Ideologien folgen und andere nicht (ebd.: 3). Deswegen wird eine Betrachtung der einzelnen psychologischen Struktur des Individuums nötig, denn „Je nach dem individuellen Bedürfnis und dem Ausmaß, in dem dieses befriedigt wird oder unbefriedigt bleibt, haben sie (Propaganda und Ideologien) für die einzelnen Individuen verschieden starke Anziehungskraft“ (ebd.) Dennoch kann die Empfänglichkeit bei ähnlicher oder gleicher Bedürfnisbefriedigung variieren. Adorno hält gleichwohl den Zusammenhang von Ideologie und Erlebtem für zentral, da jedes Individuum auf seine Erfahrungen mit der Welt unterschiedlich reagiert (ebd.: 5/7f.).

Um psychischen Strukturen analysieren und interpretieren zu können, bedient sich Adorno der Psychoanalyse Freuds. Allerdings wird direkt zu Anfang die Relevanz gesellschaftlicher Strukturen betont, da das Individuum in diese

¹⁸⁷ Theodor W. Adorno, Studien zum autoritären Charakter. Zuerst 1950 veröffentlicht von „The American Jewish Committee“, im Folgenden zitiert nach der Suhrkamp-Taschenbuchausgabe von 2018 (stw 1182).

¹⁸⁸ Dieser Ansatz basiert auf den 1936 von Max Horkheimer herausgegebenen "Studien über Autorität und Familie". Später entwickelt Theodor W. Adorno im amerikanischen Exil gemeinsam mit Else Frenkel-Brunswik, Daniel J. Levinson und R. Nevitt Sanford die „Studien zum autoritären Charakter“.

eingebettet ist und Antisemitismus oder Faschismus als Teil eines gesellschaftlichen Systems funktionieren (ebd.: 3/9f.). Die Studie stellt den Versuch einer „Quantifizierung antidemokratischer Trends auf der Ebene der Charakterstruktur“ (ebd.:38) da. Um dieses Vorhaben umzusetzen, wird ein dreigliedriger Fragebogen erstellt, welcher die potentiell faschistischen Individuen identifizieren soll. Der erste Teil bezog sich auf Fragen zur Person, während der zweite anhand von Skalen die Einstellungen erfasste. Die Einstellungsskala besteht aus verschiedenen Aussagen, die von der Versuchsperson abgelehnt oder befürwortet werden können. Um als antidemokratisch eingestuft zu werden, muss die Versuchsperson der Mehrzahl der Aussagen zustimmen (ebd.: 18/21). Deswegen werden potentiell faschistische Versuchspersonen als H (da hohe Punktwerte auf der Skala) und potentiell nicht-faschistische als N (niedrige Punktwerte) bezeichnet. Im dritten Teil des Fragebogens sollten offene Fragen Wertvorstellungen und Konflikte offenlegen (ebd.: 22).

Als Versuchsgruppe wurden zunächst College Studenten ausgewählt, später verschiedene Erwachsene mit möglichst unterschiedlichem gesellschaftlichem Hintergrund. Insgesamt gab es 2099 Fragebögen. Allerdings wurden die Fragebögen lediglich als Erhebung der öffentlichen Meinung bezeichnet, dass genaue Forschungsvorhaben erfuhren die Versuchspersonen nicht (ebd.: 20/25ff./32f.). In einem zweiten Schritt wurden dann die 25 Prozent mit den höchsten und 25 Prozent mit den niedrigsten Punktwerten auf den Skalen für Leitfadeninterviews ausgewählt. Ihr Hintergrund wurde dabei nicht berücksichtigt. Ihnen wurde allerdings nur gesagt, dass die Forscher mit ihnen genauer über ihre Überzeugungen sprechen würden (ebd.: 34f.). Im Interview sollen die vergangene und derzeitige Situation und ihre diesbezüglichen Gefühle, Wünsche, Abwehrmechanismen und Ängste ermittelt werden. Fragen bezogen sich auf soziale Beziehungen, die Kindheit und gesellschaftliche Themen (ebd.: 16f./23). Eine weitere angewandte Methode, mit welcher versucht wurde um Wünsche und Ängste aufzudecken, ist der sogenannte Thematic Apperception Test (ebd.: 23f.). Die Interviews sollten den Beweis für die Einordnung im Fragebogen bereitstellen, obwohl natürlich nicht bei jeder Versuchsperson die Einordnung im Fragebogen der des Interviews entspricht (ebd.: 21/47ff.).

Die F-Skala

Allerdings entwickelte sich das Forschungsdesign innerhalb des Forschungsprozesses. So wurde der Fragebogen immer wieder an die Ergebnisse aus den Interviews angepasst und die Interviewfragen auf den Fragebogen abgestimmt (ebd.: 22ff.). Durch dieses Vorgehen entsteht auf Grundlage der bisherigen Ergebnisse die für die Studien zum autoritären Charakter so ausschlaggebende F-Skala (Faschismus-Skala). Sie wurde vor allem aus dem Material entwickelt, wenn Versuchspersonen im Interview über mit den Vorurteilen in Verbindung stehenden persönlichen Aspekten sprachen, wie etwa persönliche Werte, Familie zwischenmenschliche Beziehungen oder Sexualität. Dadurch sollten auf psychologischer Ebene faschistische Züge gemessen werden (ebd.: 18/37ff./41). Zudem wurde auch die F-Skala selbst nach empirischer Erprobung verändert und verbessert (ebd.: 71ff.). Eine Besonderheit der F-Skala besteht darin, dass sie Vorurteile misst, ohne diese den Befragten zu offenbaren. Minderheiten werden weder explizit genannt, noch lässt sich eine direkte Verbindung zu ihnen herstellen (ebd.:37/39). Verdeckte Aussagen und Fragen zielen darauf nicht nur die oberflächlichen, sondern die Verborgenen und latenten, gewissermaßen die „wirklichen“ Einstellungen der Individuen zu ergründen (ebd.:38/46). Außerdem werden verdeckte Aussagen benutzt, weil aus psychoanalytischer Sicht die Einstellungen der Individuen tatsächlich im Unbewussten liegen und dadurch zu wage sind, um bewusst artikuliert werden zu können. Außerdem können aufgrund des gesellschaftlichen Klimas offen faschistische Haltungen nicht immer zugegeben werden (ebd.: 5/20). Mit der F-Skala wird ein „Schablonendenken“ (ebd.: 39) sichtbar, auch bei Versuchspersonen, die keine Feindseligkeit gegenüber Minderheiten äußern. Die F-Skala besteht aus neun Variablen, die Adorno kurz wie folgt beschreibt:

- a) Konventionalismus. Starre Bindung an die konventionellen Werte des Mittelstands.
- b) Autoritäre Unterwürfigkeit. Unkritische Unterwerfung unter idealisierte Autoritäten der Eigengruppe.

- c) Autoritäre Aggression. Tendenz nach Menschen Ausschau zu halten, die konventionelle Werte mißachten, um sie verurteilen, ablehnen und bestrafen zu können.
- d) Anti-Intrazeption. Abwehr des Subjektiven, des Phantasievollen, Sensiblen.
- e) Aberglaube und Stereotypie. Glaube an die mystische Bestimmung des eigenen Schicksals; die Disposition, in rigiden Kategorien zu denken.
- f) Machtdenken und „Kraftmeierei“. Denken in Dimensionen wie Herrschaft – Unterwerfung, stark – schwach, Führer – Gefolgschaft; Identifizierung mit Machtgestalten; Überbetonung der konventionalisierten Attribute des Ich; übertriebene Zurschaustellung von Stärke und Robustheit.
- e) Destruktivität und Zynismus. Allgemeine Feindseligkeit, Diffamierung des Menschlichen.
- h) Projektivität. Disposition, an wüste und gefährliche Vorgänge in der Welt zu glauben; die Projektion unbewusster Triebimpulse auf die Außenwelt.
- i) Sexualität. Übertriebene Beschäftigung mit sexuellen „Vorgängen“. (ebd.: 45)

Die verschiedenen Aussagen des Fragebogens beziehen sich auf mindestens eine dieser Variablen. Allerdings werden die Variablen in den Sätzen für die Versuchsperson nicht sichtbar, noch sind die Sätze nach Variable geordnet (ebd.: 20/41/46). Zudem gilt als Maßgabe für die Sätze, dass sie weder zu abstrakt noch zu evident in Bezug auf gesellschaftliche Bedingungen formuliert sein dürfen (ebd.: 62/76).

Des Weiteren wird an der F-Skala ein zentrales Konzept der Studie deutlich. Zwar steht jede einzelne Variable in Zusammenhang mit faschistischen Einstellungen, die Denkstruktur des potentiell antidemokratischen Individuums lässt sich allerdings nur erkennen, wenn die Sätze und Variablen miteinander in Verbindung gesetzt werden (ebd.: 48). So können Versuchspersonen erst einer Variable zugeordnet werden, wenn sie mehreren Sätzen dieser Variable zustimmen. Potentiell faschistische Gefolgschaft kann dann erst angenommen werden, wenn bei vielen Variablen ein hoher Punktwert erreicht wird (ebd.: 48/62f.). Folglich wird auch immer „eine bestimmte Meinung auf ihre Relation zu anderen Meinungen“ (ebd.: 18f.) untersucht.

Dieses Forschungsvorgehen deckt sich mit der Konzeption eines autoritären Charakters. Für Adorno entstehen Ansichten und Überzeugungen einer Person aus einem bestimmten übergeordneten Denkmuster, bilden ein „organisiertes Ganzes“ (ebd.: 4). Deshalb verdichten sich die Variablen zu einem Syndrom als mehr oder minder feste Struktur im Individuum, welche als Charakter oder Persönlichkeit bezeichnet wird, der es für Faschismus anfällig macht. Insofern wird auch angenommen, dass autoritäre Charakter sehr viel Gemeinsam haben (ebd.: 1f./312). Im Anschluss an die F-Skala wurde ein Selbsttest mit leicht abgeänderten und aktualisierten Fragen entwickelt.

Der autoritäre Charakter

Durch die Fragestellung bedingt, steht der potenzielle H im Vordergrund der Studie. (ebd.: 159f.). Somit beschreibt Adorno immer wieder anhand des erhobenen Materials verschiedene Anschauungen, Einstellungen und Handlungen des potentiell faschistischen Charakters. Ein zentraler Aspekt ist das gleichzeitige Bedürfnis nach Unterwerfung und Herrschaftswille. Die Bereitschaft sich zu unterwerfen entsteht, wenn Individuen mit gesellschaftlichen Realitäten konfrontiert werden. Hier müssen rebellische Impulse unterdrückt und verdrängt werden, weswegen sie zu einem Übermaß an Dankbarkeit und Gehorsam umschlagen (ebd.: 50). Die Feindschaft gegenüber den herrschenden Autoritäten löst sich allerdings nicht auf, sondern wird auf eine Gruppe projiziert, die dem Individuum als Schwächer erscheint (ebd.: 323). Die eigenen versagten Bedürfnisse werden einer Fremdgruppe zugeschrieben und scharf verurteilt (ebd.: 60). Wer sich immer einschränken und unterwerfen musste, hasst es umso mehr, wenn andere es nicht tun und sich auflehnen. Die Missachtung wird aktiv gesucht, da so Fehler bei anderen ausgemacht werden können. Herrschende gesellschaftliche Ideologien – wie etwa Sexismus, Rassismus oder Antisemitismus – bieten hier den idealen Nährbo-

den für Projektionen und liefern gleichzeitig moralische Rechtfertigung (ebd.: 50ff.). Sie stellen das psychische Gleichgewicht durch Übertragung auf Schwächere wieder her und rationalisieren parallel die Triebe, indem sie an die Gesellschaft anpassen werden (ebd.: 205f.). Beispielsweise schlägt die Unterdrückung eigener sexueller Triebe in ein Strafbedürfnis bei Überschreitungen sexueller Normen um. Oder die Aggression, die das Individuum selbst hegt, wird einer Fremdgruppe vorgeworfen (ebd.: 61). Für Adorno kommen dadurch Masochismus und Sadismus zusammen. Es entsteht eine „Gleichzeitigkeit von blindem Glauben an die Autorität und der Bereitschaft anzugreifen, was Schwach erscheint und gesellschaftlich als „Opfer“ akzeptabel ist. (ebd.: 323). Zudem wird am Material deutlich, dass die Ablehnung einer bestimmten Gruppe meist mit der Ablehnung anderer Gruppen einhergeht (ebd.: 12).

Des Weiteren nutzt der autoritäre Charakter Projektionen um sich seine Umwelt begreiflich zu machen. Die Schwierigkeiten der Individuen komplexe ökonomische Prozesse einzuschätzen und in Einklang mit persönlichen Erfahrungen zu bringen, lassen sie nach Orientierungsmöglichkeiten suchen. Projektionen als Orientierung helfen dem Individuum in einer „kalten, entfremdeten und weiterhin unverständlichen Welt“ (ebd.: 109) einen Standpunkt zu beziehen und eigene Ängste abzuschwächen. Allerdings betont Adorno ausdrücklich, dass eine solche Wahrnehmung der Gesellschaft keineswegs selbst imaginierte Projektion ist, sondern die Realität im Spätkapitalismus widerspiegelt. Es ist vielmehr die Schlussfolgerung aus dieser Realität, welche den autoritären Charakter zum potenziellen Faschisten werden lässt. Er zieht einfache Erklärungen vor, da aufgrund seiner psychischen Struktur die Interpretation einer widersprüchlichen Welt mit Angst besetzt ist (ebd.: 55f.). Das führt auf der Suche nach Orientierung zum sogenannten Ticket-Denken. Im Ticket-Denken eint sich erneut das oben schon angedeutete Denkschema von Stereotypie und Personalisierung. Bei der Stereotypie wird als Erklärung für komplexe Gemengelagen oder Probleme auf gesellschaftlich angebotene Tickets zurückgegriffen: Man löst eine (geistige) Fahrkarte für ein von anderen bereitgestelltes Erklärungsmuster und springt sozusagen als Passagier auf einen fahrenden Zug auf. Die Personalisierung bietet die Möglichkeit eigene Wünsche und politische Ideen einer Autorität anzuvertrauen (ebd.: 196f.). So ist Personalisierung der genaue Gegensatz zur gesellschaftlichen Entfremdung. Sie „bietet Ersatz für die Entmenschlichung der gesellschaftlichen Sphäre“ (ebd.: 199). Die auf eine Person projizierte Allmacht kompensiert hier die eigene Ohnmacht (ebd.). Jedoch bleibt die Welt durch Stereotypie und Personalisierung ebenso abstrakt wie zuvor, ist für ihre Realität unzureichend und geht dem konkreten aus dem Weg. Die wirkliche Welt – welche durch Eigentumsverhältnisse bestimmt ist – wird zur „nichterlebten“ Welt“ (ebd.: 191). An Stereotype und Personen geklammert, wird jede wirkliche Erfahrung verhindert (ebd.: 190).

Ein weiteres Ergebnis der Studie war, dass wirtschaftliche Motive nicht die entscheidende Rolle bei der Anfälligkeit spielen, da Menschen mit gleichen ökonomischen Ressourcen nicht immer als H oder N eingeordnet wurden. Vielmehr wurde deutlich, dass sich Menschen oft nicht nach ihren wirtschaftlichen Interessen verhalten, obwohl manchmal klar ist, wo die Interessen liegen (ebd.: 10f./309). Die H sprachen sich unabhängig ihres ökonomischen Hintergrundes in großer Mehrzahl gegen wirtschaftliche Interventionen des Staates und für freie Konkurrenz aus (ebd.: 210f./252/257).

Darüber hinaus ist es für Adornos Konzeption der autoritären Persönlichkeit zentral, gesellschaftliche Strukturen in den Blick zu nehmen. Diese Strukturen schaffen ein „allgemeines kulturelles Klima“ (ebd.: 176), welches sozusagen Tickets bereitstellt, die dann von den Individuen aufgegriffen und genutzt werden (ebd.: 307). Dass die Einstellung der Individuen auf gesellschaftliche Bedingungen zurückzuführen ist, beweist nach Adorno auch seine Studie. Die im Material geäußerten Stereotype sind eben keine individuell konstruierten, sondern entsprechen immer den gesellschaftlich präsenten (ebd.: 176). Außerdem spiegelt sich die totale Struktur der Gesellschaft auch im psychischen Schema des autoritären Charakters, denn es ist dabei kein individuell zufälliges, sondern Produkt der zunehmenden Verge-

sellschaftung und Endindividualisierung des Einzelnen durch direkte ökonomische Zwänge und seine zunehmende Abhängigkeit von Märkten, staatlichen Verwaltungsapparaten und den Einflüssen der Kulturindustrie.

Somit wird standardisiertes Denken Ausdruck einer standardisierenden Welt (ebd.: 176). Diese Standardisierung begünstigt wiederum den Hang zu Stereotypie: „Je mehr das Leben selbst stereotypisiert wird, desto mehr fühlt sich der Stereopath im Recht, sieht er seine Denkmuster durch die Realität bestätigt“ (ebd.: 190)

Adorno geht so weit festzuhalten, dass er Aufgrund der totalen gesellschaftlichen Struktur stereotypes denken für beinahe unvermeidlich hält (ebd.). Dem Zwang der Gesellschaft kann sich das Individuum nur unterordnen, wenn es daran Gefallen findet, wodurch der Masochismus auch auf gesellschaftlicher Ebene relevant wird. Dieser sei „Bedingung und Resultat gesellschaftlicher Anpassung“ (ebd.: 323). Masochismus als auch Sadismus können in der gegenwärtigen Gesellschaft gleichsam gut ausgelebt werden. Letztlich steht der betont gesellschaftliche Ansatz aber in keinem Widerspruch zum Forschungsanliegen, da es darum geht zu ergründen, warum sich manche einer faschistischen Bewegung anschließen würden, andere aber nicht (ebd.: 313).

Adorno spricht immer wieder auch vom potenziell antidemokratischen Individuum, welches bereit ist für die Befriedigung seiner Bedürfnisse demokratische Werte über Bord zu werfen. Dabei entsteht oft eine Kluft zwischen vorgegebenem und wirklichem Denken (ebd.: 199). Das Vorgegebene passt sich oft an gesellschaftlich als opportun angesehene Auffassungen an. Diese Abweichungen des autoritären Charakters zwischen oberflächlicher und wirklicher Meinung – die auch der F-Skala zu Grunde liegen - bezeichnet Adorno als pseudokonservativ, wobei pseudokonservativ hier im Sinne von pseudodemokratisch zu verstehen ist (ebd.: 204f.). Die Machtlosigkeit gegen die durch den Kapitalismus auferlegten Verzichte in der jetzigen Demokratie wandelt sich in gewaltbereite Ablehnung gegen die Demokratie selbst (ebd.: 209/221). Liberale oder konservative Forderungen werden nur als Schleier für aggressive Bedürfnisse genutzt (ebd.: 206). Genau diese Strategie finden sich bei rechtspopulistischen Akteuren. Im Namen demokratischer Werte und um sie gegen vermeintliche Gefahren zu schützen wird danach gestrebt, diese zu untergraben (ebd.: 206). Deutlich wird das an der geforderten Politik mit Geflüchteten. Rechtspopulistische Kräfte geben den Wählern die Möglichkeit Demokratietreue vorzugeben und gleichzeitig antidemokratische Tendenzen auszuleben.

Fazit

Viele der für den autoritären Charakter typischen Denkweisen werden durch heutige rechtspopulistische Programme angesprochen: Konventionalismus, autoritäre Unterwürfigkeit und Aggression, Machtdenken, Projektivität sowie Sexualität finden sich im Nationalismus, Rassismus, Sexismus und Antisemitismus sowie in ökonomischen Forderungen, im Demokratieverständnis oder dem Verhältnis zu politischen Autoritäten wieder. Deswegen können einzelne Wahlmotive nicht isoliert betrachtet werden, sondern werden erst in ihrem Zusammenhang verständlich.

Dass viele Wähler nur rechts wählen, weil die Linke keinen wirtschaftlichen Gegenentwurf präsentieren kann, ist somit mit Adorno nicht mehr haltbar. Vielmehr ist die Abneigung gegen die Sozialdemokratie, die Adorno in Bezug auf die Gewerkschaften anspricht, „ist nicht mehr der Ausdruck von Unzufriedenheit mit konkreten Verhältnissen, unter denen sie vielleicht zu leiden hatten, sondern ein Grundsatz in ihrem reaktionären Programm, das auch automatisch den Antisemitismus, Hass gegen andere Länder, gegen den New Deal (...) umfasst“ (ebd.: 256)

Links wird deshalb von wenigen gewählt, weil sie weniger eine Plattform liefert, „nach oben zu buckeln“ und nach „unten zu treten“. Eine kapitalistisch und nationalistisch, sexistisch und rassistisch strukturierte Gesellschaft produziert

potenziell rechte Charaktere, die durch das rechtspopulistische Angebot ihre Einstellungen in Handlungen umsetzen zu können glauben.

Die Unmündigkeit und Leichtgläubigkeit der Menschen scheint in unseren heutigen Erziehungsmethoden, sowohl der familiären als auch der institutionellen, begründet zu liegen. Schon in den Anfängen der Sozialisation finden sich jene Bedingungen, welche die Fähigkeit zu kritischem Denken und selbständigen Entscheiden unterbinden und den Grundstein für die allgemeine Konformität legen, in der Anpassung prämiert und Widerspruch sanktioniert wird. Angesichts der Prämisse, dass Autoritätsunterwürfigkeit ein Resultat sowohl der Erziehung, der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen, auf die der Einzelne kaum Einfluss ausüben kann, als auch der spezifischen ödipalen Konfliktsituation sein erscheint als Konklusion, dass der Schwerpunkt einer formativen Prophylaxe – gegen faschistische Tendenzen der Persönlichkeit – auf die familiäre und institutionelle, pädagogisch-educative Aufklärung zu legen ist. Die Forderung nach einer weitreichenden Bildungsreform hin zu einer Erziehung zum Widerspruch und Widerstand wird bestärkt durch die Tatsache, dass aufgeklärte Menschen mit einem hohen Bildungsstand – die somit auch auf einer höheren moralischen Entwicklungsstufe stehen – stärker ungehorsam sind als „Ungebildete“.

Laut Hellmut Becker brauchen wir ein differenziertes Schulwesen, „in dem die Breite der Angebote entsprechende Lernmotivation erzeugt, in der nicht Auslese nach falschen Begabungsbegriffen erfolgt, sondern eine Förderung unter Überwindung entsprechender sozialer Hindernisse durch kompensatorische Erziehung und so weiter (..)“ (Becker, H; In: Adorno; Erziehung zur Mündigkeit; S. 147). Auf diese Weise könnten die Grundvoraussetzungen für die Mündigkeit geschaffen werden. Da der Institution Schule heutzutage (leider!) kompensatorisch viele erzieherische Aufgaben der Familie übertragen werden, müssten in die Pädagogik viel mehr die Erkenntnisse der psychologischen Autoritarismusforschung mit einfließen. Im Geschichts- bzw. Sozialkundeunterricht sollten nicht nur die historischen Ereignisse, sondern auch die psychologischen Faktoren, die zum Nazismus führten, ausreichend beleuchtet und diskutiert werden.

Zudem ist eine objektive, kompromisslose und generationenübergreifende Auseinandersetzung mit der Historie sowie die Schaffung eines Bewusstseins der aktiven politischen Partizipation und Willensbildung in der Öffentlichkeit nötig. Wer sich nicht an die Vergangenheit erinnern kann, ist dazu verdammt, sie zu wiederholen.

Literatur

Adorno, Theodor W. (1950); Studien zum autoritären Charakter; Frankfurt a. M. 2008

Adorno, Theodor W.; Erziehung zur Mündigkeit, Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker 1959 – 1969; hrsg. von Gerd Kadelbach; Frankfurt a. M. 1970

II.8 Fußball als fremdenfeindlicher Bewusstseinsverlust

Theodor W. Adorno betrachtete das organisierte Fußballspiel als massenpsychologische Gegenaufklärung. Gemäß seiner weltfernen Weltkritik trägt der Fußball zur ideologischen Systemintegration bei, und zwar zur völkisch-partikularen Integration der Individuen in die geordnete Vereins- und Volksgemeinschaft eines Wir-gegen-Euch-Gefühls, indem sie als Zuschauer auf dem Fußballplatz jegliche Besinnung verlieren und feindselig-aggressive Gefühle gegenüber dem sportlichen Gegner entwickeln.

Für Adorno war dieser Sport Ausdruck eines kulturindustriellen Massenspektakels, das er als Vorstufe von völkischem Faschismus deutete. Er meinte in Fußballstadien ein Fanverhalten erkennen zu können, das „den einfachsten Formen der Gastfreundschaft aufs krasseste widerspricht“. Sportliche Großveranstaltungen wie Olympiaden und Weltmeisterschaften seien „einfach fremdenfeindlich“.

Ein charakteristisches Statement Adornos zum Gemeinschaftserlebnis beim Fußball: „Wird eine Fußballweltmeisterschaft vom Radio übertragen, deren jeweiligen Stand die gesamte Bevölkerung aus allen Fenstern und durch die dünnen Wände der Neubauten hindurch zur Kenntnis zu nehmen gezwungen ist, so mögen selbst spektakulär verschlammte Gammler und wohlstuierte Bürger in ihren Sakkos einträchtig um Kofferradios auf dem Bürgersteig sich scharen. Für zwei Stunden schweißt der große Anlass die gesteuerte und kommerzialisierte Solidarität der Fußballinteressenten zur Volksgemeinschaft zusammen. Der kaum verdeckte Nationalismus solcher scheinbar unpolitischen Anlässe von Integration verstärkt den Verdacht ihres destruktiven Wesens.“¹⁸⁹

Adorno erachtete „eine bestimmte Festigkeit des Ichs“ für mündige Bürger für nötig, „wie sie am Modell des bürgerlichen Individuums gebildet ist“.¹⁹⁰ Indem viele Menschen „sonntags auf dem Sportplatz jede Besinnung verlieren“, erweisen sie sich nach Adornos Meinung als „unmündig“.¹⁹¹

Adorno konstatierte einen Zerfall der bürgerlichen Aufklärungs-Ideale und der Vernunft des bürgerlichen Subjekts. Die Menschen würden zu verdinglichten Marionetten des von ihnen selbst geschaffenen Gesellschaftssystems, die sich nur allzu willig einlullen und um das wahre Leben betrügen ließen.

Wie funktioniert das Fußballspiel als ein System betrachtet?

Beim Ballspiel mit dem Fuß gilt: Hände weg vom Ball. Indem die feinmotorischen Fähigkeiten der Finger, die den Menschen vom Tier unterscheiden, beim Fußball aus dem Spiel bleiben müssen, offenbart sich der Fußball als bewusste Form des Kulturverzichts. Profifußball folgt auf allen Ebenen einer radikalen Vermarktungslogik und bietet oft eine Bühne für Rassismus. Das Muster des Miteinander-Gegeneinander-Spielens bildet das Verhältnis von Arbeitgebern und Arbeitnehmern nach, wobei im Spiel kein Machtgefälle existiert, sondern es allein um Ballkontrolle und Artistik, Körpereinsatz und Kontingenz geht. Die Wahrheit liegt auf dem Platz, der Ball ist rund und ein Spiel dauert 90 Minuten – so lauten die drei systemischen Grunderkenntnisse jedes Fußballers und jedes Fußballfans.

Fußball als exklusives Asyl von totaler Männlichkeit hat seit Frauenfußball und Frauenbeauftragten in den Vereinen an Ausschließlichkeit verloren, doch auch noch im Posthistoire, indem es keine substanziellen Unterschiede mehr gibt, ist Fußball die Gelegenheit, gemeinschaftliche Aggressionen zu genießen, um Lebensenergie aus formalen Differenzen zu gewinnen. Das Fußballspiel kompensiert die Unsicherheiten und Sinnlosigkeiten des Alltags, indem es ein als sinnvoll definiertes Körperverhalten ermöglicht und klare Ergebnisse liefert – mögen diese auch mal euphorisch, mal katastrophisch stimmen.

Fußballspiele sind inszenierte und ritualisierte Wallfahrten zu Authentizität und Identität sowie zum Glauben an eine glückliche Zukunft. Sie stellen unsere Zustimmung zur Welt dar und einen Gegenpol zur kritischen Bewusstseinskul-

¹⁸⁹ Theodor W. Adorno: Anmerkungen zum sozialen Konflikt heute, Frankfurt am Main 1968, in: Soziologische Schriften I, Seite 188 f.

¹⁹⁰ Theodor W. Adorno: Erziehung zur Mündigkeit, Frankfurt am Main 1969, Seite 143.

¹⁹¹ Ebd., Seite 134.

tur. Die Unwägbarkeit des Fußballspiels ist ein Abbild unseres Daseins. Sie spendet als substitutive Welterklärung indirekt Trost und Hoffnung.

Der Systemtheoretiker Niklas Luhmann deutete Fußball als Symbol¹⁹²: „Mehr als irgendeine andere Spezialität der Moderne eignet er sich dazu, die Einheit von Leichtigkeit und Schwere zu symbolisieren. Sein System hat keinen Zweck, aber es ist bistabil, man kann gewinnen und verlieren. [...] Aber die Zuschauer können sich mit dem Gewicht ihrer nationalen Gefühle, ihre Fans sogar mit dem Gewicht ihrer Körper engagieren. [...] Und schließlich symbolisiert die Rundheit des Balles genau das: Leichtigkeit und Schwere in einem. Niemand wird erwarten, dass Probleme der skizzierten Art auf der Ebene ihrer Symbolisierung gelöst werden können. Eher wird man vermuten dürfen, dass die Unlösbarkeit des Problems die Faszination durch das Symbol erklärt.“

Systemtheoretisches Fazit: Die gesellschaftlichen Probleme sind ebenso unlösbar wie die fußballerischen, und zwar systemnotwendig.

Kritische Frage: Warum nicht einfach das System ändern, wenn das Spiel keinen Spaß mehr macht?

¹⁹² Niklas Luhmann: Der Fußball. In: ders., Short Cuts, Frankfurt am Main 2000, Seite 88-90.

II.9 Busenattentat auf einen wild gewordenen Keiler

Sein Leitbild sei – wenn er denn eines hätte – die gezähmte Wildsau von Ernstal (im badischen Odenwald gelegen), die beim Anblick eines roten Kleids ihre Gezähmtheit vergaß und die aufreizend rotgekleidete Dame in wildgewordener Freiheit auf ihren Rücken nahm. Adorno identifizierte sich zeitlebens gern mit Tieren. Er trug im familiären Kreis den Kosenamen „Nilpferd“ und wählte das Pseudonym „Hector Rottweiler“, um seinem Abscheu vor dem Jazz – und mehr noch vor dem Jazz-Publikum – öffentlich Nachdruck zu verleihen. Solche amüsanten Anekdoten fallen eingefleischten „Adorniten“ am 11.9.2023, zum 120. Geburtstag des philosophischen Tierfreunds, Natur-Enthusiasten und ausgesprochenen Verbal-Erotikers Theodor W. Adorno ein. Doch als Privatmensch handelte er zuweilen wie ein wildgewordener Keiler.

Der am 11. September vor 120 Jahren in Frankfurt geborene Musikphilosoph und Komponist schrieb mit seinem Alter Ego, dem Sozialphilosophen Max Horkheimer („Mammuth“ genannt) zwei Jahre nach deren gemeinsamen Hauptwerk „Dialektik der Aufklärung“ von 1944, eine „Unabhängigkeitserklärung der Hunde“ mit der Vorbemerkung „we hold these truths to be self evident“, „dass unter den Menschenrechten der Hunde außer Essen, Trinken und Schlafen: Schnüffeln, vom rechten Wege Abirren, Bellen, Beißen, Beine Heben, törichtes Spiel und ein vernünftiges Maß an allgemeiner Zerstörung sich befinden; dass die Hunde das göttliche Recht und die moralische Pflicht haben, für sich selber, an sich, wie in ihren Beziehungen zu sämtlichen Arten einen Zustand herbeizuführen, welcher alle jene Betätigungen und Möglichkeiten von Glück ungeschmälert, ohne Versagung, ohne Halsband, Leine und Strafen gewährt“.

Bekanntlich ließ sich der ästhetizistische Glücksucher und charmante Frauenversther im amerikanischen Exil (komfortabel als „Grand-Hotel Abgrund“ eingerichtet, wie Georg Lukacs spottete) gern mit den eleganten Afghanen der Hollywood-Schauspielerin Luli Deste, geborene Baroness Luli von Bodenhausen, fotografieren, wobei noch heute seine bis ins Alter bewahrte kindliche Physiognomie erstaunt – doch mehr noch seine jugendliche Liebessehnsucht und seine romantisch-naive Gefühlsrigorosität. In einem mit 19 Jahren verfassten Text über Frank Wedekinds Sittengemälde „Musik“, das 1908 uraufgeführt wurde, schrieb der eloquente Feingeist 1922 über den Eros, dem platonischen Streben nach Schönheit und Wahrheit: „Der Eros flieht aus der Welt. Die Kultur wird zur Zivilisation. Das Ich wird entselbstet, denn es hat den Eros verloren“. Da in dem jugendlichen Schwärmer bereits der spätere Dialektiker erwacht war, fährt Adorno fort: In Wedekind sei „die Liebe selbst dialektisch geworden, und weil sie ihre Herkunft vom Göttlichen auch im Kot noch gebietend verkündet, wird sie zum Fleischgeist“. Die schöne Unanständigkeit sei der Präzedenzfall der Dialektik: „Erotik ist weder ganz individuell noch rein allgemein, sowohl vom Trieb als auch vom Geist gezeichnet“.

Diese schön-unanständige Lebensmacht der Erotik brach im November 1942 abrupt und chaotisierend in die symbiotische Ehe von Theodor und Gretel (der „Giraffe“) ein. Das unverbesserliche Kind von 39 Jahren musste seinen Eltern über „eine Zeit der allerschwersten inwendigen Krise“ berichten, die „den allerintimsten Gefühlsbereich betrifft“. Genaueres wird von dem „bis in die innersten Schichten Erschütterten“ nicht verraten, nur so viel, dass „es sich um etwas Erotisches, mich Betreffendes handelt, dass aber die Beziehung von Gretel und mir von einer solchen Art ist, dass sie auch einer solchen Erschütterung fest standhält“.

Obwohl Adorno als Westdeutschlands kritischer Aufarbeiter der Vergangenheit bewusst die Öffentlichkeit suchte, lebte er mit Gretel doch nicht derart offen im Glashaus wie Jean-Paul-Sartre mit Simone de Beauvoir in Paris. Weitgehend unbekannt blieb, dass Adorno während seiner mehr als vierzigjährigen Ehe mit Gretel zahlreiche sexuelle

Beziehungen zu anderen Frauen hatte, darunter die oben gebeichtete fünfmonatige Affäre mit der Hollywood-Schauspielerin Renée Nell, eine langfristige Beziehung mit Charlotte Alexander, der Ehefrau eines mit Adorno befreundeten Arztes, der ihn regelmäßig medizinisch behandelte, sowie eine intensive Wochenendbegegnung mit „Carol“, die er in seinem Tagebuch mit intimen Details beschrieb. Adornos Biograf Stefan Müller-Doohm führt weitere Liebesaffären an, darunter mit einer Anwältin namens „Eva“ und mit Arlette, einer Freundin der Familie, die mit ihnen in einen Urlaub in den Schweizer Alpen reiste. Adorno schrieb in seinen Traumnotizen, seinem Tagebuch und in ausführlichen Briefen an seine Mutter über seine Affären und sexuellen Fantasien über andere Frauen. Gretel Adorno selbst war an der Abfassung verschiedener Dokumente dieser Art beteiligt, und das Paar besprach ausdrücklich einige seiner längeren Liebschaften. Mitte der 1960er-Jahre bestand Gretel allerdings auf der Beendigung seiner mehrjährigen Affäre mit der Frankfurter Philosophiestudentin Ute Bergenroth, als diese zu intim wurde.

Jene ungeheuerlichen Gefühlsverwirrungen in Los Angeles hätten in ihrer eruptiven Heftigkeit Adornos Leben zerstören können, „wären nicht“, wie Adorno seiner Mutter schrieb, „Gretel und Max mit einer nicht zu beschreibenden Liebe und einem wahrhaft unverdienten Verständnis mir zur Seite gewesen“. Letztlich habe ihn vor allem seine „dickhäutige Nilpferd-Natur“ davor bewahrt, ganz und gar Opfer des bodenlosen Kammers seines Liebesleids zu werden. Diese „grenzenlose Fähigkeit zum Leiden, zum Hingerissen-Werden, zum sich Verlieren“ sei es, die ihn beim Philosophieren „zu etwas Besonderem“ qualifiziere, die aber nicht „mit dem vereinbar ist, was sich der gesunde Menschenverstand unter einem Philosophen vorstellt“.

Umso glaubwürdiger mutete es an, als 21 Jahre später der 59-jährige Adorno am 16.10.1962 seine Hörer an der Wiener Universität mit dem skandalträchtigen Satz erstaunte, „dass die Sexualität, die schon gar nicht mehr ein bisschen pervers ist, keine Sexualität mehr ist“. Die heutige Sexualität sei ein falscher Zauber, mit dem man das Lustprinzip so bändige, dass es sowohl um sein anarchistisches als auch sein gesellschaftskritisches Potenzial gebracht werde. Die Unanständigkeit sei ausgeschaltet, der neue keimfreie Sex sei Folge einer noch tieferen Verdrängung mit neuen Tabus, die nur die schlimmsten Folgen haben könnten, und zwar für die Gesellschaft, denn wer sich den gesellschaftlichen Normen nicht füge, müsse harte Konsequenzen fürchten. Sozialen Anstoß erzeuge, wer Sex nicht richtig wichtig oder zu wichtig nehme, denn weder prude Asexualität noch allzu große Leidenschaft seien der Arbeitsmoral zuträglich. Adornos These vom eingeschrumpften Eros folgte seiner grundlegenden Intuition, dass überall ein herrschsüchtiger Intellekt am Werk sei, dem es vor dem Infantilen, Animalischen und Ekstatischen, vor der „Kindischkeit“ und Ungezähmtheit graue, weil die abwägende Rationalität der erwachsenen Aufgeklärtheit, der kulturschöpferischen Sublimierung und triebsublimierenden Kultur alles Körperliche und Natürliche fürchte.

Gedanken, die geradewegs zum berühmt-berüchtigten „Busenattentat“ vom 22. April 1969 in der Frankfurter Universität geführt haben mögen. Dort entblößten sich drei Studentinnen vor Adorno und versuchten, Rosen- und Tulpenblätter auf sein kahles Haupt zu streuen. Der Philosoph verließ unter allgemeinem Gelächter den Saal.¹⁹³ Robert Gernhardt, der der „Neuen Frankfurter Schule“ von Satirikern und Karikaturisten angehörte, reagierte gut 30 Jahre später mit einem langen Gedicht auf das Busenattentat: „Denn noch schrieb man Neunundsechzig / Und da sann man un-

¹⁹³ Adorno selbst hat sich über den Vorfall sehr geärgert. In einem Spiegel-Interview knapp zwei Wochen später sagte er: „Gerade bei mir, der sich stets gegen jede Art erotischer Repression und gegen Sexualtabus gewandt hat! Mich zu verhöhnen und drei als Hippies zurechtgemachte Mädchen auf mich loszuhetzen! Ich fand das widerlich. Der Heiterkeitseffekt, den man damit erzielt, war ja doch im Grunde die Reaktion des Spießbürgers, der Hihi! kichert, wenn er ein Mädchen mit nackten Brüsten sieht. Natürlich war dieser Schwachsinn kalkuliert.“ Theodor W. Adorno, in: Der Spiegel, Nr. 19/1969, S. 206.

verdrossen / Mal auf Go-ins, mal auf Possen, / Um die Profs zu demaskieren / Und der Welt zu demonstrieren, / dass sie unter den Talaren / Machtgeil, stur und muffig waren.“

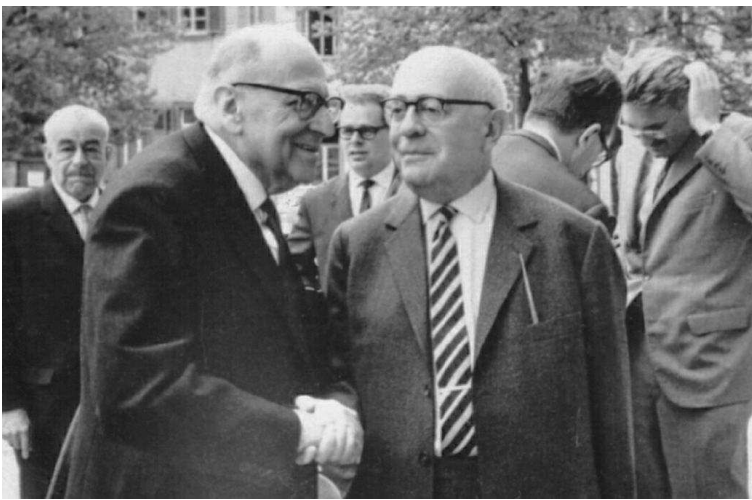
Im August 1969 ergriff der ermattete Adorno eine übereilte Flucht in die beruhigenden Schweizer Berge. Zermürbt hatten ihn nicht allein das „Busenattentat“ der drei Studentinnen auf den nach außen zwar zugeknöpft wirkenden, aber nach heutigem Empfinden sexuell übergriffigen Professor, die ihn in einer Vorlesung mit nackten Brüsten bestürmten, sondern auch der nervenzehrende Gerichtsprozess am 18.7.1969 gegen Hans-Jürgen Krahl, seinen begabtesten Schüler, wegen dessen Besetzung des „Instituts für Sozialforschung“ am 31.1.1969.

Das Matterhorn wurde Adornos Schicksal, auf dem der chronisch Herzranke – in trotziger Kindheitssehnsucht die dringlichen Warnungen seines Arztes missachtend – mit 65 Jahren einen Herzinfarkt erlitt und am 6.8.1969 in Visp (Wallis/Schweiz) starb. Die Medizin war 1969 leider noch nicht auf ihrem heutigen Niveau – tragisch, denn nach seiner in Kürze bevorstehenden Emeritierung als Doppellehrstuhlinhaber (für Philosophie und Soziologie plus Leitung des privaten „Instituts für Sozialforschung“) wollte der gebürtige Frankfurter nach Wien ziehen, um dort seine „Rälchen“ fortzusetzen. So bezeichnete er in der Privatsprache mit Gretel seine 1951 publizierten „Minima Moralia“, kurz: „Morälchen“. Die geplante Fortsetzung seiner moralphilosophischen Aphorismen sollte unter dem Titel „Graeculus. Erfahrungen nach der Rückkunft“ die Zeit nach Adornos amerikanischem Exil behandeln. Diese in romantischer Tradition bewusst fragmentarisch konzipierte Ethik fußt auf 45 Notizheften, die das Frankfurter „Theodor-W.-Adorno-Archiv“ in Auszügen kürzlich in den „Frankfurter Adorno-Blättern“ veröffentlichte. Da Adornos sein finales Werk nicht vollenden konnte, wäre zu hoffen, dass sich wenigstens sein Wunsch erfüllte, am Ende seines Lebens glauben zu dürfen, „ein gutes Tier gewesen zu sein“ (Negative Dialektik, 294).

- Theodor W. Adorno: Ohne Leitbild, Vortrag, gehalten im RIAS, 24. August 1960; erschienen in: Neue deutsche Hefte, Heft 75, Oktober 1960.
- Theodor W. Adorno: Amorbach, in: Süddeutsche Zeitung, 5./6. November 1966.
- Hector Rottweiler (Pseudonym für Theodor W. Adorno): Über Jazz, in: Zeitschrift für Sozialforschung, 1936.
- Theodor W. Adorno: Frank Wedekind und sein Sittengemälde „Musik“, 1932, in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Band 11, S. 619-626.
- Theodor W. Adorno: Briefe an die Eltern 1939-1951, hrsg. von Christoph Gödde, 2003.
- Theodor W. Adorno: Sexualtabus und Recht heute, Vortrag, gehalten am 16. Oktober 1967 an der Universität Wien.
- Theodor W. Adorno: Sexuelle Utopie, 1963, in: Theodor W. Adorno, Eingriffe. Neun kritische Modelle, S. 104-105.
- Theodor W. Adorno: Minima Moralia, 1951.
- Theodor W. Adorno: Graeculus (I). Musikalische Notizen, in: Frankfurter Adorno-Blätter, Band VII, S. 9-36, hrsg. von Rolf Tiedemann, München 1992-2008.
- Theodor W. Adorno: Graeculus (II). Notizen zu Philosophie und Gesellschaft. 1943-1969, in: Frankfurter Adorno-Blätter, Band VIII, S. 9-41, hrsg. von Rolf Tiedemann, München 1992-2008.
- Theodor W. Adorno: Negative Dialektik, 1966.
- Max Horkheimer und Theodor W. Adorno: Unabhängigkeitserklärung der Hunde, 1946, in: Max Horkheimer, Gesammelte Schriften, Band 12, S. 342-345.
- Robert Gernhardts Parodie „Das Attentat oder Ein Streich von Pat und Doris oder Eine Wilhelm-Busch-Paraphrase“ schildert das sogenannte Busenattentat auf den Philosophen, in: Robert Gernhardt: Im Glück und anderswo: Gedichte, S. Fischer, Frankfurt am Main 2002, S. 214.



Adorno, der Philosoph mit dem durchdringenden Blick und dem spekulativen Gehör, wie Thomas Mann befand. Foto: Universitätsarchiv der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt



1.1.1964: Max Horkheimer und Theodor W. Adorno begrüßen sich beim akademischen Neujahrsempfang vor der Alten Universität in Heidelberg. Foto: Jeremy J. Shapiro



Fasching 1964: Der als ungarischer Fürst verkleidete „Teddy“ und die weißbehütete Philosophiestudentin Ute Bergenroth, mit der Herr Professor Adorno seit 1961 eine mehrjährige Affäre unterhielt. Foto: Helmut Hack



Dr. rer nat. Margete Karplus um 1925



Gretel und Theodor Adorno in den 1960er-Jahren

II.10 Die offene Intellektuellen-Ehe der Adornos

Gretel und Theodor führten eine Partnerschaft, in der sein Werk im Vordergrund stand

Theodor W. Adorno, geborener Wiesengrund (* 11.9.1903, † 6.8.1969) pflegte seine wichtigsten Liebesbeziehungen zu seinen „drei Müttern“: zu Maria, seiner leiblichen Mutter, zu Agathe, seiner Tante mütterlicherseits,¹⁹⁴ und zur ein Jahr älteren Margarete Karplus, die er 1923 mit 19 Jahren kennenlernte¹⁹⁵ und mit der er sich bald darauf verlobte, obwohl beide in den ersten 14 Jahren ihrer Partnerschaft weit voneinander entfernt wohnten – sie in Berlin, er in Frankfurt und später in London und Oxford.

Margarete Adorno, geborene Karplus (* 10.6.1902, † 16.7.1993) heiratete Theodor Wiesengrund 1937 im Exil in London. 1938 zog das Paar in die Vereinigten Staaten.

Bereits als Verlobte hatten sie vereinbart, eine offene Ehe zu führen, in getrennten Schlafzimmern zu schlafen und keine Kinder zu bekommen. Je länger sie intensiv zusammen lebten und extensiv zusammen arbeiteten, desto enger wuchsen sie zu siamesischen Zwillingen zusammen, und diese können naturgemäß miteinander keinen Sex haben.¹⁹⁶

Der Adorno-Vertraute Ludwig von Friedeburg berichtete nach Adornos Tod, dass man sich die Partnerschaft von Theodor und Gretel nicht als romantische Liebesbeziehung vorstellen dürfe, sondern als ein beiderseitiges Ineinanderverwachsen aufgrund der wechselvollen Lebensgemeinschaft von 1923 bis 1969.

Ähnliches berichtet Manfred Teschner, Professor für Soziologie an der Universität Darmstadt, der sowohl seine Dissertation als auch seine Habilitation unter Adornos Leitung schrieb. Er sagte zur Beziehung zwischen Gretel und Theodor, man könne die Partnerschaft der Adornos nicht im Sinne einer romantischen Liebe verstehen – die Verbindung zwischen ihnen sei viel mehr gewesen als das. Ihre Beziehung müsse im Kontext des „Zusammenwachsens“ verstanden werden, der durch Kampf erreichten Solidarität und Sympathie füreinander, und insofern müsse sie dialektisch als „ein transzendentes Moment“ betrachtet werden. Eine Untersuchung der Ehe der Adornos würde für einige der Lösungen in Karplus' Leben Erklärungen bieten, vor allem für die Vernichtung persönlicher Papiere, in denen Gretel möglicherweise ihre eigenen Gedanken und Gefühle hinsichtlich ihrer Ehe mit Theodor niedergeschrieben hat. Ihre ambivalente und keineswegs gleichberechtigte Liebes- und Arbeitsbeziehung war eine zwischen zwei eigenständigen Intellektuellen des frühen 20. Jahrhunderts. Ihre lebenslängliche Abhängigkeit war beiderseitig: Er, das verhässelte Einzelkind mit zwei Müttern (seine Tante lebte zeitlebens im selben Haushalt), suchte als 20-Jähriger eine adäquate Ersatzmutter in der philosophieinteressierten Chemiestudentin, die nebenbei Physik und Maschinenbau studierte, um die väterliche Lederfabrik weiterzuführen und diese in der Modewelt der wilden Zwanziger Jahre zu etablieren. Die beiden lernten sich 1923 in der Weinhandlung Wiesengrund in Frankfurt kennen, wohin Gretel die von Wiesengrund bestellten Gerbstoffe brachte, die für Leder ebenso eingesetzt wurden wie für die Trauben, die Theodors Vater im Rheingau anbaute und in Frankfurt verarbeitete. Als er sie zum Abschied zur Straßenbahnhaltestelle begleitete, schwor sie sich: DER oder keiner! Sie ging eine Verlobung mit ihm ein, obwohl sie in Berlin zahlreiche an-

¹⁹⁴ Agathe Calvelli-Adorno lebte im gemeinsamen Haushalt der Familie Wiesengrund in der Schönen Aussicht 9 am Frankfurter Mainufer.

¹⁹⁵ Die beiden lernten sich 1923 in der Weinhandlung Wiesengrund im Nebenhaus der Schönen Aussicht 9 kennen, wo Margarete als Tochter von Joseph Albert Karplus, Mitinhaber der Glacée-Lederwaren-Manufaktur Karplus & Herzberger, die von Oscar Wiesengrund hergestellten Gerbstoffe für ihre Lederfabrik abholte. Als Theodor Margarete zum Abschied zur Straßenbahnhaltestelle begleitete, schwor sie sich: DER oder keiner. Vgl. Staci Lynn von Boeckmann: *The life and work of Gretel Karplus/Adorno: Her contributions to Frankfurt School theory*. Dissertation, University of Oklahoma, 2004.

¹⁹⁶ Das Unromantische, gar Asexuelle einer Ehe, in der sich beide Partner gegenseitig vergöttern, mag am verinnerlichten Inzesttabu liegen: Mit seiner idealisierten, im besten Sinne „platonisch“ geliebten „Ersatzmutter“ tobt man sich sexuell nicht so ungehemmt aus wie mit einer weniger familiär besetzten Frau. Die Partnerwahl von Männern, die als Sexualpartner ausschließlich Frauen wählen, die bereits gebunden waren und auf die ein Freund oder Ehemann „Eigentumsrechte geltend machen“ konnte, oder vor allem „sexuell anrühige“ Frauen zu Begehren vermochten, führte Freud 1912 auf eine Mutterfixierung zurück (Sigmund Freud: *Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens*. Studienausgabe V, Frankfurt am Main 1972, Seiten 197-209). Das Bild der Mutter als geachtetes und begehrtes, aber gleichwohl verbotenes, weil inzestuöses Sexualobjekt mische sich in die Frauenbeziehung ein und verhindere, dass die sinnlichen Wünsche dieser Männer sich mit ihren zärtlichen Bedürfnissen ausreichend verschmelzen. Sie können nur sexuell begehren, wenn sie nicht zärtlich verehren. Solche Männer fühlten sich „durch den Respekt vor dem Weib beengt“. Solch ein Mann entwickle „seine volle Potenz erst, wenn er ein erniedrigtes Sexualobjekt vor sich“ habe (Seite 204 f). Er brauche die „psychische Erniedrigung des Sexualobjekts“ und könne sexuellen Genuss nur erleben, wenn die Frau ihm gleichgültig sei.

dere einflussreiche Intellektuelle kannte, unter anderen Walter Benjamin und Bertolt Brecht sowie Ernst Bloch und Herbert Marcuse. Mit Benjamin führte sie eine ähnlich bemutternde Beziehung wie mit ihrem Verlobten. Mit Bloch wollte sie einmal in den Urlaub verreisen, bis dieser davon Abstand nahm, weil ihr Verlobter ihn niederschmetternd kritisiert hatte – und das auch noch schriftlich und in aller Öffentlichkeit!

Zur Eheschließung am 8.9.1937 mit 33 Jahren in Oxford musste Max Horkheimer, der Direktor des exilierten „Instituts für Sozialforschung“, die beiden Liebenden¹⁹⁷ mit einer Stellenzusage und väterlichem Druck überreden, weil es in den konservativen Staaten von Amerika besser sei, verheiratet zu sein und einen Namen zu tragen, der nicht jüdisch klang. So wurden Wiesengrund und Karplus zu „den Adornos“, wie sie unter anderem von den Manns genannt wurden.¹⁹⁸

Nach seiner Heirat hatte Adorno an Horkheimer einen historischen Moment gemeldet: Sein Brief sei erstmals von ihm diktiert worden, Gretel habe die Schreibmaschine übernommen (Adorno/Horkheimer: Briefwechsel, Bd. I, S. 349). Dass es sich dabei um einen historischen Moment handelte, ist keinesfalls übertrieben, weil er nun völlig anders arbeiten konnte. Diese Arbeitsweise des „mündlichen Schreibens“ vervollkommnete Adorno bis zu seiner „Negativen Dialektik“. Eine Reflexion dieser Arbeitsweise findet sich in seiner „Minima Moralia“. Der Aphorismus heißt „Lämmergeier“, wie einer der vielen Spitznamen Gretels lautete. Im US-amerikanischen Exil schrieben Horkheimer und Adorno zusammen mit Gretel die „Dialektik der Aufklärung“, an der Gretel, die alles stenografierte, einen so großen Anteil hatte, dass sie in der Vorrede ausdrücklich genannt wurde.

Das Manuskript zum Buch „Dialektik der Aufklärung“ wurde Mitte der 1940er-Jahre von ihr als Zusammenfassung von Gesprächen zwischen ihrem Mann Theodor W. Adorno und Max Horkheimer protokolliert. Das Buch erschien 1947 im Querido Verlag in Amsterdam. 1949 kehrten beide nach Deutschland zurück. Gretel Adorno übernahm eine Assistenz am „Institut für Sozialforschung“ in Frankfurt am Main. Gretel Adorno war Mitherausgeberin von Theodor W. Adornos Nachlass sowie von Teilen des Nachlasses von Walter Benjamin. Kurz nach dem Tod ihres Mannes 1969 unternahm die promovierte Chemikerin mit Abflussreiniger und weiteren giftigen Chemikalien einen Suizidversuch, durch dessen Folgen sie für den Rest ihres Lebens erheblich beeinträchtigt ist. Sie kann nicht mehr sprechen und muss bis zu ihrem Tod am 16.7.1993 gepflegt werden.

„Bei der Fortbildung unserer Theorie und den anschließenden gemeinsamen Erfahrungen hat uns Gretel Adorno, wie schon bei der ersten Fassung, im schönsten Sinn geholfen“, schreiben Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im April 1969 ins Vorwort zur Neuauflage der „Dialektik der Aufklärung“. Jenes zentrale Werk der einflussreichsten Philosophen der alten Bundesrepublik, das um die Frage kreist, wie ein kulturell hoch entwickeltes Land wie Deutschland die Barbarei von Nationalsozialismus, Vernichtungskrieg und Shoah hervorbringen konnte, entstand vor 70 Jahren, aus Diskussionen der beiden, die sich im kalifornischen Exil abwechselnd bei dem einen oder dem anderen zu Hause trafen. Adorno-Biograf Stefan Müller-Doohm weiß Genaueres über die Entstehung zu berichten: „Die Gesprächsinhalte wurden von Gretel Adorno zumeist wortwörtlich protokolliert und dann in Form maschinenschriftlicher Texte für die weitere Überarbeitung vorgelegt.“¹⁹⁹

Zum Zeitpunkt der Neuauflage sind Theodor und Gretel Adorno bereits knapp 20 Jahre zurück in Deutschland, das Institut für Sozialforschung in Frankfurt ist beider Arbeitsplatz, den sie morgens stets gemeinsam aufsuchen und abends gemeinsam wieder verlassen. Gretel ist dort, trotz vermutlich anders lautender Stellenbeschreibung, vorwiegend als Managerin, Vertraute und Assistentin ihres Gatten tätig – einer Rolle, die ihr bei den Kollegen nicht nur Sympathien einbringt. Ehefrau Maidon Horkheimer lästerte in Briefen an ihren Mann Max bisweilen über „die Teddies“ und

¹⁹⁷ Elisabeth Lenk schreibt in ihrem Porträt von Gretel Karplus: „Und so verbündeten die ihm damals nächsten Menschen, Gretel und Max, sich miteinander. Der Befehl lautete: Heirate und komme!“; in: Wolfram Schütte (Hrsg.): Adorno in Frankfurt, Frankfurt 2003, S. 381. Dort zitiert Lenk weiter Horkheimer: „... und ich war dann glücklich, als er im September 1937 in Oxford *seine* Frau Gretel heiratete.“

¹⁹⁸ Nach der formellen Einbürgerung als US-Bürger Ende 1943 lautete sein amtlicher Name „Theodore Adorno“. Seine Publikationen zeichnete er fortan mit Theodor W. Adorno.

¹⁹⁹ Müller-Doohm, Stefan. Adorno: Eine Biographie; 1032 Seiten, Frankfurt 18.8.2003, Suhrkamp Verlag.

attestierten Gretel Adornos diktatorische Qualitäten – gegenüber den Institutsmitarbeitern und auch gegenüber Theodor. Ist vom Ehepaar Adorno die Rede, fallen Begriffe wie „zusammengewachsen“, und das heißt so viel wie: Sie schuf das berufliche und häusliche Umfeld, in dem er kreativ sein konnte. Oder in den Worten von Müller-Doohm: „Wenn er Gäste im Hause hatte, bewies er, nachdem Gretel die Cocktails serviert hatte, sein Talent, die Geladenen glänzend zu unterhalten.“

Als Theodor W. Adorno kurz nach Erscheinen der Neuauflage der „Dialektik der Aufklärung“ im Alter von 65 Jahren unerwartet stirbt, widmet Gretel sich seinem Nachlass, insbesondere der Publikation der fragment gebliebenen „Ästhetischen Theorie“. Müller-Doohm schreibt: „Was sie im jahrzehntelangen Zusammenleben mit Adorno stets getan hatte, tat sie als Witwe: Sie stellte sich in den Dienst des Werks ihres Mannes.“ Allerdings bedeutete das lediglich eine Erfüllung auf Zeit. Kaum war das Werk nach einem guten Jahr vollendet, unternahm Gretel Adorno einen Suizidversuch mit Hilfe einer Überdosis Schlaftabletten und weiterer tödlicher Chemikalien. Sie überlebte, doch blieb bis zu ihrem Tod, 23 Jahre später, ein Pflegefall.

Er nannte sie „mein Drachodont“, sie nannte ihn „mein Sorgenkind“. Gretel kümmerte sich zudem um ein weiteres „Sorgenkind“, das sie auch finanziell unterstützte und am liebsten adoptiert hätte: Walter Benjamin, den gemeinsamen engen Freund, bedeutenden Diskussionspartner und philosophischen Stichwortgeber.

Theodor, der ein anregender Gesellschafter und temperamentvoller Womanizer war, nahm sich weitaus größere sexuelle Freiheiten in der engen Liebes- und Arbeitsbeziehung als Gretel, von der lediglich ein Seitensprung in Berlin während ihrer frühen Verlobungszeit bekannt ist. Dagegen ging der geltungsbedürftige Theodor regelmäßig in Bordelle und hatte mehrere Dutzend außereheliche Beziehungen, von denen er – so viel Wahrheitsliebe muss für einen Philosophen sein – seiner Frau detailliert berichtete und ihr sogar Liebesbriefe an diese Mätressen sowie explizite Tagebuchnotizen und Traumprotokolle diktierte.

Bezeichnend für Gretels Komplizenschaft ist ihre Unterstützung von Theodors intimer Beziehung zu seiner letzten Geliebten, dem erfolgreichen Model Arlette Pielmann aus München, die dieser über seinen Mitarbeiter und Freund Alexander Kluge im Frühjahr 1967 kennengelernt hatte. In seiner Kurzgeschichte „Adornos Geliebte“ und „Samstag in Utopia“ beschreibt Kluge einen Besuch der Geliebten bei den Adornos in Frankfurt: Gretel „bereitete das Lager für den Empfang der Geliebten aus München“ in einem separaten, karg möblierten Raum; dann zieht sie sich zum Mittagsschlaf zurück und überlässt den beiden diesen „Ort der Ungestörtheit und des Gastrechts für die Liebe“. ²⁰⁰ Weiter schreibt Kluge: „Vielleicht, das legten die Äußerungen des Gelehrten ihr nahe, der über ihr lag, existiert in der Liebe keine Gegenseitigkeit, kein Tausch, stumm blicken Kristalle einander an. In ihren Bahnen gleiten Gestirne aneinander vorüber, die sich nicht kennen.“ Darauf antwortet die Geliebte: „Ungleich bleibe der Tausch. Sie, eine Jugendschöne, er, ein Mann, der bald sterben wird. So hat sie es mit ihren letzten Worten zu ihm gesagt. Sie ist nicht stolz auf ihre Abschiedsrede, hat sie fest in Erinnerung.“ ²⁰¹ Nach fünf Stunden nachmittäglichen Zusammenseins reist die Geliebte mit dem Nachtzug zurück nach München. Der romantisch veranlagte Gelehrte grübelt über sein Ideal einer zweckfreien Liebe: „Hätte er ihr nicht eine Karriere schenken müssen? Die Stellung einer zweiten Frau oder Erbin?“ ²⁰²

Philosophisch rechtfertigt hat er sein Handeln bereits in seinen „Minima Moralia“, ²⁰³ die zwischen 1944 und 1947 im US-amerikanischen Exil in Zusammenarbeit mit Gretel entstanden waren. Einschlägig für Adornos Liebesethik sind

²⁰⁰ Alexander Kluge: „Adornos Geliebte“ und „Samstag in Utopia“, in: ders.: Die Lücke, die der Teufel lässt, Frankfurt 2003, S. 30 f und S. 444-448, hier S. 445. Adorno schreibt in seinem Traumprotokoll vom 17.12.1967, das von Gretel nach Theodors mündlicher Mitteilung erst stenografierte, dann mit der Schreibmaschine ins Reine geschrieben wurde, auf S. 84 f: „Ich hatte eine unbeschreiblich schöne und elegante Geliebte, sie erinnerte an A., hatte aber etwas von der Dame der großen Gesellschaft, ich war überaus stolz auf sie. Sie sagte mir, ich müsse mir unbedingt eine Schwanz-Wasch-Maschine anschaffen. Auf meinen Einwand, ich badete doch jeden Tag und hielt mich überaus sauber, erwiderte sie, nur jene Maschine garantiere es, dass man an jener Stelle von jedem störenden Geruch frei sei; nur wenn ich mir eine kaufe, werde sie mich stets mit dem Mund lieben. Ich war nicht sicher, ob sie eine Vertreterin der Firma war, welche die Maschine herstellte. Lachend aufgewacht.“

²⁰¹ Alexander Kluge: „Samstag in Utopia“, a.a.O., S. 447.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt 1951.

folgende „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“²⁰⁴: „Getrennt – vereint“ sowie „Tisch und Bett“ von 1944; „Ausgrabung“ sowie „Moral und Zeitordnung“ von 1945; „Constanze“ sowie „Philemon und Baucis“ und zwei der „Monogramme“ von 1946 bis 1947.²⁰⁵

Wer war Margarete Karplus?

Fotos zeigen die junge Margarete Karplus in den zwanziger Jahren mit einer modischen Garconne-Frisur.²⁰⁶ Die älteste Tochter des Berliner Lederfabrikanten Joseph Albert Karplus dürfte eine von sehr wenigen Frauen gewesen sein, die in der Weimarer Republik Chemie studierten und promovierten. Die Wahl des Studienfachs war vermutlich auf die elterliche Firma abgestimmt, deren Mitinhaberin sie 1930 wird. Später steigt sie bei einem anderen Unternehmen ein und führt dieses nach dem Tod des Geschäftspartners allein. Die kluge und attraktive Frau zählt viele Berliner Intellektuelle zu ihren Freunden – darunter etwa Bertolt Brecht, Kurt Weill, Siegfried Kracauer und Ernst Bloch. Mit Gretel Adorno hat Margarete Karplus auf den ersten Blick nicht viel gemein. Auf den zweiten Blick aber doch eine ganze Menge: Es handelt sich um dieselbe Person.

Margarete Karplus und Theodor Wiesengrund Adorno lernen sich über Geschäftsbeziehungen kennen. Der Frankfurter Weingroßhändler Oscar Wiesengrund pflegte so gute Kontakte zur Geschäftspartnerin von Karplus' Vater, dass sich die Frankfurter und die Berliner Familie gegenseitig besuchten. „Ihrer eigenen Bekundung nach“, schreibt Müller-Doohm, sei Karplus bereits nach der ersten Begegnung „von dem Temperament und der Intelligenz des jungen Mannes fasziniert“ gewesen und habe ihn für sich auserkoren. Aus dem Liebesverhältnis „entstand eine geradezu symbiotische Dauerbeziehung, formell alsbald durch die Verlobung besiegelt“.

Das Wort „symbiotisch“ ist an dieser Stelle allerdings wohl dem Rückblick aus späterer Zeit geschuldet, denn tatsächlich vergehen 14 Jahre, bis Karplus und Adorno heiraten. Bis dahin führen die Lederfabrikantin und der Philosoph größtenteils eine Fernbeziehung zwischen Berlin und Frankfurt am Main bzw. London oder Oxford, in der sie zumindest finanziell voneinander vollständig unabhängig sind. Gänzlich eigenständig sind ebenso die Kontakte, die Margarete Karplus pflegt, so etwa die langjährige und durch einen erhaltenen Briefwechsel dokumentierte intensive Freundschaft mit Walter Benjamin. In diesen Briefen nannte sie sich „Felicitas“ und er „Detlef“.

Wie sich das gesellschaftliche Leben von Karplus und Adorno in den frühen Jahren ihrer Beziehung abgespielt hat, lässt die später an Walter Benjamin gerichtete Beschreibung Gretel Adornos eines für sie rundherum gelungenen Abends in der Exilgemeinde in New York erahnen: „Zuerst eine kleine Abendgesellschaft bei Max und dann zogen wir noch alle in einen netten kleinen night-club, wo die Entertainerin Lotte Lenja auftrat. Ja, es ist alles hier eigentlich noch konzentrierter als in Berlin, man fühlt sich in die Jahre 25-32 versetzt.“

Auf Karplus dürfte die in der Weimarer Republik aufkommende Bezeichnung „Neue Frau“ in besonderer Weise zutreffend gewesen sein. Während viele junge Frauen damals nur für eine kurze Zeit der Berufstätigkeit vor der Heirat gewisse Freiheiten genießen konnten, scheint sich Karplus' Leben, obwohl sie noch bei ihren Eltern wohnte, zu einem großen Teil jenseits des elterlichen Haushalts abgespielt zu haben und weitgehend selbstbestimmt gewesen zu sein. Und das für einige Jahre mehr als bei den gleichaltrigen Frauen der Mittelschicht.

Mit dem Heiraten bis Mitte 30 zu warten, war damals äußerst unüblich. Müller-Doohm meint dass Karplus wie Adorno, der konventionellen Ehe „skeptisch gegenüber“ gestanden zu haben. „Die Ehe, deren schmachvolle Parodie fortlebt in einer Zeit, die dem Menschenrecht der Ehe den Boden entzogen hat, dient heute meist dem Trick der Selbsterhaltung“, heißt es in Adornos „Minima Moralia“. Obwohl Gretel Karplus, als es fast soweit ist, auch schreibt, sie habe sich

²⁰⁴ Siehe dazu den Essay "Moral in Liebesbeziehungen. Wie relevant ist Adornos Liebesethik in Zeiten von Me-too?"

²⁰⁵ Wie Gretel dazu stand und wie sie ihre Ehe sah, beschrieb Gretel nach Theodors Tod in einem Brief an die verwitwete Lili Krakauer. In Siegfried Kracauers Nachlass lassen sich nicht nur Briefe von und an seinen langjährigen Freund Theodor W. Adorno finden, sondern auch von Angehörigen, wie etwa den Ehefrauen von Kracauer und Adorno.

²⁰⁶ Vgl. Müller-Doohm, Stefan. Adorno: Eine Biographie; 1032 Seiten, Frankfurt 18.8.2003, Suhrkamp Verlag. Auf dieser Biografie basiert der gesamte folgende Abschnitt bis zu den Zitaten aus der Dissertation von Staci Lynn von Boeckmann.

„seit Jahren nichts sehnlicher“ gewünscht, fragt man sich, ob die beiden unter anderen Umständen eine solche Maßnahme der Selbsterhaltung nötig gehabt hätten.

Der Nationalsozialismus hatte das Auskommen des Paares gleich ab 1933 erheblich erschwert. Der längst nach vielen Generationen assimilierte Adorno wurde von den Nationalsozialisten zum „Halbjuden“ erklärt und durfte keine Vorlesungen mehr halten. Er lebte bereits ab 1934 in Großbritannien auf der Suche nach einer gesicherten Existenz. Er spricht später im Hinblick auf die Heirat und eine sich abzeichnende Zukunftsperspektive in den USA davon, er fühle sich „nachgerade verpflichtet, Gretel zu heiraten, schon um sie aus dieser Hölle herauszubringen.“

Eine Hölle bedeutete für die umtriebige Frau zunächst das Alleinsein durch die Zerschlagung der linksliberalen Intellektuellenszene: „Die Isolierung wird von Tag zu Tag unerträglicher, mit keinem Menschen kann ich ein vernünftiges Wort sprechen, im Geschäft sind alle sehr nett, aber doch finster kleinbürgerlich und immer nur Handschuhe. Als Beruf ist ja alles in Ordnung, aber dann das sogenannte Privatleben völlig unerfüllt.“

Das schreibt sie an Benjamin, den sie jahrelang in dessen Exil finanziell unterstützt und nicht zuletzt auch mit kostbarer Lektüre auf Deutsch versorgt. Die Briefe zeugen von den Sorgen und Wirren des Exils, das Benjamin und auch Adorno erleben - das ständige Hin und Her, der Austausch der neuesten Adressen und die ewigen Fragen: Wo kann man publizieren, wo wohnen, wo sich treffen?

Aber auch für Gretel Karplus wird die Situation unter dem NS-Regime immer prekärer. Obwohl schon ihr Elternhaus assimiliert und sie selbst den Universitätsunterlagen zufolge evangelisch ist, wird die Familie schikaniert und diskriminiert. Die Karplus' bekommen zeitweise als „Ostjuden“ ihre Pässe entzogen, „obgleich Papa seit 47 Jahren in der Prinzenallee wohnt und schon sein Vater in Wien Großindustrieller war“, wie Gretel klagt. Während ihre berufliche Verantwortung noch wächst, wird ihr Einkommen schon geringer – bis sie im Frühjahr 1936 keine andere Lösung mehr sieht als den Kraftakt, ihre Angestellten möglichst gut zu versorgen und ihr Unternehmen zu liquidieren.

Was das für Karplus' Biografie bedeutet, beschreibt Christiane Eifert in ihrem Buch über „Unternehmerinnen im 20. Jahrhundert“ in einer kurzen, erhellenden Passage über sie: „Hier bot das Familienunternehmen der Tochter die einzige Gelegenheit, der eigenen Qualifikation gemäß zu arbeiten, auch hier eröffnete das Erbe des Familienunternehmens neue unternehmerische Perspektiven, die allerdings sogleich an der nationalsozialistischen Rassenpolitik zerschellten.“

Karplus schreibt Benjamin ins Pariser Exil von der beschlossenen Auflösung ihres Geschäfts und erwägt auch eine neue Tätigkeit in seiner Nähe: »Also wenn Du zufällig etwas hörst: abgeschlossene akademische Ausbildung in Chemie, weitgehende kaufmännische Kenntnisse, 10 Jahre Praxis, Spezialität: Handschuhleder - Lederhandschuhe.« Allerdings wird weder er noch sie je von einer solchen Stelle hören.

Natürlich ist nicht auszuschließen, dass sich das Paar ohne die Ungewissheiten des Nationalsozialismus sogar früher für einen gemeinsamen Wohnort und die Heirat entschieden hätte. Und vielleicht dafür, Kinder in die Welt zu setzen. Laut Müller-Doohm war, dies nicht zu tun, eine »bewusst getroffene Entscheidung, die sich aus der Dramatik der zeitgeschichtlichen Ereignisse und den davon bestimmten Zukunftsperspektiven ergab«. Vorstellbar ist jedoch auch, dass die Eheschließung ohne den Druck der politischen Gegebenheiten auch im Jahr 1937 nicht stattgefunden hätte, selbst wenn sich damit für Karplus ein Traum erfüllte. Ebenso wie sie Benjamin ihre Sehnsüchte schildert - »Wenn ich nur eines Tages bestimmt abgeholt würde, sei es nach England, Amerika oder ans Ende der Welt ...« - schreibt sie von ihrer beruflichen Verantwortung, die sie gewiss freiwillig so schnell nicht aufgegeben hätte. Nicht zuletzt dürften ihr beruflicher Erfolg und ihre Selbstständigkeit auch zu ihrer Attraktivität beigetragen haben, wie sich wiederum im Rückblick erahnen lässt, als Gretel kurz vor der Heirat an Benjamin schreibt: »Ich kenne Teddies Bedürfnis nach Glanz, Schönheit und Abwechslung, wo soll ich das alles stets herschaffen, jetzt, da ich längst nicht mehr ganz jung und ohne jedes Einkommen und ohne Besitz bin?«

Schließlich kommt alles beinahe zusammen: das Ende von Gretel Karplus' beruflicher Karriere, die berufliche Perspektive für Theodor Adorno in den USA, die Heirat und die Übersiedlung. In dieser Situation entpuppte sich die Vorstellung beider von der Ehe als eine, die so konkret wie für die Zeit gewöhnlich war. Kaum ist die Hochzeit geplant,

lernt die promovierte Chemikerin und Unternehmerin „alle praktischen Dinge des Alltags“. Selbstverständlich sollte sie für Wohnungseinrichtung und Haushalt zuständig sein. „Das ging später so weit, dass sie für ihren Mann auch die Anzüge bestellte“, weiß Müller-Doohm. Und nicht nur das: Mit der ständigen Verfügbarkeit der Ehefrau ändert Theodor W. Adorno sogar seine Arbeitsweise. Es wird ihm zur Gewohnheit, Gretel seine Texte zu diktieren, um diese, von ihr in eine ansehnliche schriftliche Fassung gebracht, weiter zu bearbeiten. Nicht einmal Briefe sind von der neuen Gepflogenheit ausgenommen. Einen guten Monat nach der Hochzeit liest Max Horkheimer in dem Brief des Freundes: „Dieser Brief ist jedenfalls in einem Punkt ein historisches Dokument: Gretel hat ihn in Stenogramm aufgenommen und auf der Schreibmaschine abgeschrieben.“

Den Wert dieser Arbeit ehrt Adorno in „Minima Moralia“: „Dank aber gebührt dem, der das Diktat aufnimmt, wenn er den Schriftsteller durch Widerspruch, Ironie, Nervosität, Ungeduld und Respekt im rechten Moment aufscheucht.“ Die Arbeitsweise führe dazu, dass sich der Autor nicht »in den vermeintlich heiligen Text« verbeißt, sondern diesen in einem quasi dialektischen Prozess weiterentwickle. Denn sie bestärkte ihn wiederum in seiner Arbeit, mäßigte ihn, wenn er in Texten zu arg auf den Putz haute. „Vorsicht, TWA“ soll sich des Öfteren als Randbemerkung an den Manuskripten gefunden haben.

Staci Lynn von Boeckmann²⁰⁷ begründet in ihrer Dissertation über Gretel Adorno ausführlich anhand vieler Quellen, dass sie nicht „wie allgemein angenommen wird, nur ein menschliches Aufnahmegerät“ gewesen sei, sondern als „eine Art Schiedsrichter“ oder „Einspruchsinstanz“ fungierte und als Diskussionspartnerin sowie Lektorin am Schaffensprozess ihres Mannes beteiligt war. Nur in welchem Ausmaß genau, wird man nicht herausfinden können, da sich ihre Tätigkeit im Verborgenen abspielte. „Sie lebte nicht in seinem Schatten, sondern sie war vielmehr dieser Schatten: im wahrsten Sinne sein treuester Partner, ein Mitstreiter, der im Verborgenen scheinbar Unmögliches möglich machte“, schreibt Müller-Doohm, und es war wohl die Rundumversorgung Adornos durch seine Frau als Gesprächspartnerin, Sekretärin, Assistentin, Lektorin und Hausfrau, die ihn zu dem Urteil führte: „Nur so vermochte er ein Werk zu schaffen, das zu den bedeutendsten des Jahrhunderts gehört.“

Vergessen darf man bei aller Hingabe Gretel Adornos an ihren Mann und dessen Lebenswerk nicht, dass sie zeitweise auch für Horkheimer tätig war, bereits im Exil Aufträge für das Institut für Sozialforschung erledigte, dies sehr gern tat und sich daraus ihre spätere Anstellung ergab - was für sie eine neue, zweite »Karriere« bedeutete, nachdem die erste enden musste. Sie beriet auch Benjamin so gut sie konnte, tauschte sich mit ihm aus, nahm Anteil an seinen Erfolgen und Misserfolgen. Nach seinem Tod widmete sie sich mit ebenso viel Elan und Loyalität dessen Nachlass. Staci Lynn von Boeckmann kommt zu dem Schluss, dass man ihre Hingabe auch als die an ein philosophisches Projekt verstehen muss, das sie von Anfang an begleitete und das für sie wie für Adorno und Horkheimer »eine aktive Gegnerschaft zu den politischen Umständen der Zeit bedeutete“.

Gretel Adornos Geschichte ist **nicht** die Geschichte einer Frau, die in Wirklichkeit das heimliche Genie hinter dem Werk war. Gleichwohl war sie eine wichtige Teilnehmerin an den intellektuellen Dialogen von Theodor Adorno, Max Horkheimer und Walter Benjamin, doch ihr genauer Beitrag zum Werk dieser Philosophen lässt sich nicht zurückverfolgen. Sie war Adornos Vertraute, Begleiterin, Sekretärin, Managerin, Herausgeberin und Puffer zur Außenwelt. Ihre Beziehung zu ihr ist Adornos beständigste Beziehung seines Lebens.

Zudem war sie Walter Benjamins wichtigste Briefpartnerin vom Beginn seines Exils 1933 bis zu seinem Selbstmord 1940. Sie war seine Freundin, Förderin, Beraterin und Verbindung zu der sich rasch auflösenden Gemeinschaft von Gelehrten, der er einst angehört hatte. Darüber hinaus war sie seine Verbindung zu Adorno und dem Institut für Sozialforschung. Die Rollen, die Karplus in ihren Beziehungen zu diesen Schlüsselfiguren der Frankfurter Schule einnahm, sind nicht der Stoff einer traditionellen Biografie.

²⁰⁷ von Boeckmann, Staci Lynn: Leben und Werk von Gretel Karplus/Adorno und ihr Beitrag zur Theorie der Frankfurter Schule. 168 Seiten, Dissertation an der University of Oklahoma 2004. Vgl. auch von Boeckmann, Staci Lynn: Trachodon und Teddie: Über Gretel Adorno; in: Müller-Doohm (Hrsg.): Adorno-Portraits. Erinnerungen von Zeitgenossen, Frankfurt 2007, S. 335-352.

Stacy Lynn von Boeckmann schreibt in ihrer Dissertation von 2004: „Bis dahin hatte ich nicht gewusst, dass Walter Benjamin eine enge Beziehung zu Adornos Frau pflegte. Ich hatte immer nur von den intimen, intellektuellen Verbindungen zwischen den beiden Männern gehört. Daher kam es mir seltsam vor, dass in den Briefen dieses Bandes eine so große Zahl an Karplus gerichtet war. Diese Briefe offenbarten eine enge Freundschaft, die auf gegenseitigem Vertrauen beruht. Benjamin bespricht sein tägliches Leben, seine Sorgen, seine Hoffnungen und seine Arbeit mit Karplus, insbesondere die Passagenarbeit, an der er während seines Pariser Exils so leidenschaftlich arbeitete. Als ich das Verzeichnis der Briefpartner im hinteren Teil des Briefbandes durchsah, war ich noch faszinierter, als ich herausfand, dass Karplus einen Dokortitel hatte. Sie war eine gebildete Frau, die enge intellektuelle Beziehungen zu zwei der einflussreichsten Philosophen des 20. Jahrhunderts unterhielt. Diese Auftritte von Karplus in den Randbemerkungen von Benjamins Schriften wurden ergänzt durch Horkheimers und Adornos Bezugnahme auf sie im Vorwort zur Ausgabe von Dialektik der Aufklärung von 1969 als nichts weniger als eine Mitarbeiterin. Dort schreiben sie: „Bei der Erweiterung unserer Theorie und den damit einhergehenden gemeinsamen Erfahrungen war Gretel Adorno eine wertvolle Helferin.“ Karplus wird außerdem als Mitherausgeberin vieler Texte ihres Mannes und seiner gesammelten Werke sowie der Erstausgaben von Benjamins posthumen Schriften von 1955 aufgeführt. Meine ersten Nachforschungen ergaben, dass sie auch regelmäßig am Institut für Sozialforschung anwesend war, wo sie ein Büro im dritten Stock hatte. Als Antwort auf meinen Anfragebrief von 1996 unterstützte Professor Martin Jay, dessen Geschichte der Frankfurter Schule, *The Dialectical Imagination*, zu einem grundlegenden Text für das Studium der kritischen Theorie geworden ist, mein Projekt und sagte, dass Karplus sicherlich eine ernsthafte Untersuchung verdiene. In späterer Korrespondenz informierte er mich über Karplus' Selbstmordversuch im Jahr nach Adornos Tod, konnte mir aber nicht viel mehr über sie erzählen, da er sich in seiner eigenen Arbeit nicht speziell mit Karplus befasst hatte. Fasziniert und motiviert von diesen Spuren von Karplus im Leben und Werk dieser führenden Persönlichkeiten der Frankfurter Schule reiste ich nach Frankfurt, um den Rest der Geschichte herauszufinden – und darüber zu schreiben.

Professor Ludwig von Friedeburg, gemeinsam mit Adorno bis zu dessen Tod im Jahr 1969 Direktor des Instituts und danach Direktor bis zu dessen Pensionierung im Jahr 2001, war mein erster und begeistertster Kontakt in Frankfurt. Er war einer von mehreren Mitgliedern einer älteren Generation, die Karplus persönlich gekannt hatten und davon überzeugt waren, dass Adorno ohne die Hilfe seiner Frau nicht all das hätte erreichen können, was er in seinem Leben erreicht hatte. Leider schien jedoch niemand genau zu wissen, was Karplus geleistet hatte, wenn es darum ging, die genaue Art ihres Beitrags zu Adornos Werk darzulegen.

Gretel Adorno zum Beispiel war direkt und maßgeblich an der Abfassung von Dialektik der Aufklärung beteiligt. Sie erstellte regelmäßig die Protokolle der Diskussionen zwischen Horkheimer und Adorno, die sie auch kommentierte. Laut von Friedeburg „sollten Frauen nicht in die Kategorie des Alltags gedrängt werden – man muss die Räume des Instituts nicht verlassen, um sie zu berücksichtigen. Tatsächlich war Gretel Adorno jeden Tag im Institut.“

Sie war sicherlich keine „einfache Frau aus dem Volk“ und eindeutig mehr als nur eine Sekretärin. Diese traditionellen Kategorisierungen der Arbeit von Frauen verschleiern Karplus' tatsächliche Produktivität. Die Tatsache, dass ihre Arbeit nicht als eigenständiges Produkt erhältlich ist, mindert ihren Wert nicht. Vielmehr unterstreicht sie den oft nicht quantifizierbaren Charakter der Arbeit von Frauen. Dies gilt insbesondere für Frauen, die sozusagen im Schatten ihrer berühmten Ehemänner oder männlichen Begleiter arbeiten.

Ich hatte den Eindruck, ihr Name sei als Mitherausgeberin auf den Texten aufgeführt; einige davon wurden nach Karplus' Selbstmordversuch redigiert, der sie geistig teilweise behindert zurückließ, und zwar als eine Art Anerkennung der Frau, die sie einmal gewesen war. Karplus' Briefe an Adorno, Tagebücher, die sie möglicherweise geführt hat, und etwaige Kommentare, die sie möglicherweise zu Benjamins in ihrer Korrespondenz erwähnten Essays gemacht hat, waren weitere Materialien von großer Bedeutung für diese Forschung, aber auch hier wurden meine Erwartungen enttäuscht. Ich erfuhr, dass Karplus die meisten ihrer persönlichen Papiere vor ihrem Selbstmordversuch vernichtet hatte und dass ihre Korrespondenz mit Adorno laut Tiedemann in den Jahren unmittelbar nach ihrem Selbstmordversuch auf mysteriöse Weise aus ihrer Wohnung verschwand und nie wiedergefunden wurde.

Es ist jedenfalls rätselhaft, denn Karplus lebte bis zu ihrem Tod 1993 in dem Haus, das sie und Adorno gemeinsam am Kettenhofweg im Frankfurter Westend geteilt hatten. Ihre Besitztümer und größtenteils auch die von Adorno blieben bis zu diesem Zeitpunkt in dem Haus, als sie erstmals in die Obhut des Archivs gegeben wurden. Man fragt sich, was aus Karplus' Besitztümern während der Liquidierung des Adorno-Nachlasses geworden sein könnte. Nicht einmal ein Briefkopf ist erhalten.

Die Untersuchung von Karplus' frühem Leben wirft Schwierigkeiten anderer Art auf, die mit dem Zweiten Weltkrieg und Karplus' jüdischer Ethnizität zusammenhängen. Obwohl die meisten ihrer Universitätsunterlagen und Dissertationen zugänglich waren, waren spezifische Informationen über die Lederfabrik, die zur Hälfte ihrem Vater und später ihr gehörte und die möglicherweise Aufschluss über Karplus' finanzielle Situation gegeben hätten, nur teilweise verfügbar. Unterlagen des Landesarchivs Berlin (die Archive des Staatsamts in Berlin) gaben einige Einblicke in die Langlebigkeit der Fabrik sowie Einzelheiten darüber, wem die Fabrik während welcher Zeiträume ihres Bestehens gehörte. Die Finanzunterlagen der Fabrik sind noch immer unter Katalognummern aus der Zeit vor dem Krieg aufgeführt, die nicht mehr dem zeitgenössischen Katalogisierungssystem des Archivs entsprechen. Alle Dokumente, die den Krieg möglicherweise überlebt haben, befinden sich jetzt in einer Art „totem Archiv“ und sind praktisch unzugänglich. Synagogenunterlagen, Unterlagen jüdischer Handelsverbände und anderes derartiges Material, das uns möglicherweise mehr über die Beziehung ihrer Eltern zum Judentum und damit über ihre Kindheit verraten hätte, wurden ebenfalls zerstört oder sind unzugänglich. Die Unterlagen des Gymnasiums, das Karplus besuchte, waren kaum zugänglich, da sie schlecht oder gar nicht archiviert waren. Karplus' Lebenslauf, den sie für die Bewerbung zur Promotion an der Universität Berlin verfasste, ist die wichtigste Quelle für derartige Informationen.

Neben diesen strategischen Schwierigkeiten war eine der stärksten Formen des Widerstands, auf die ich stieß, die Einstellung gegenüber der Forschung über Ehefrauen. In meinem Enthusiasmus kam mir nie in den Sinn, dass andere die Ernsthaftigkeit meines Projekts in Frage stellen könnten. Die Reaktionen, die ich erhielt, als ich begann, mit Leuten in Frankfurt über mein Projekt zu sprechen, waren für mich ein ziemlich ernüchternder Schock. Als ich begann, das Thema meiner Forschung mit anderen anzusprechen, stellte ich fest, dass einer nach dem anderen, insbesondere die jüngere Generation von Studenten in Frankfurt, Gretel Adorno als „diese arme Frau“ wahrnahm. Obwohl ich mir gut vorstellen konnte, dass das Leben mit Adorno nicht unkompliziert gewesen war, war ich angesichts dieses Bildes von Karplus ratlos. Es passte einfach nicht zu den Fragmenten ihres Lebens, die ich bisher zusammensetzen konnte. Es dauerte jedoch nicht lange, bis ich merkte, dass diese Studenten implizit auf das Tabuthema von Adornos ziemlich öffentlichem Privatleben anspielten – seine öffentlich eingestandenen außerehelichen Beziehungen. Ich befand mich plötzlich in einer ziemlich heiklen, ziemlich unangenehmen Situation. Entschlossen, dieses Stigma zu überwinden, suchte ich weiter nach anderen Informationsquellen über Karplus. Doch diese Facette ihrer persönlichen Geschichte schwebte wie eine bedrohliche Gewitterwolke über meiner Forschung und ihrer Geschichte. „Was kann man da schreiben, außer lauter Klatsch und Tratsch?“ Was kann man über sie schreiben außer Klatsch und Hörensagen?

Klatsch und Tratsch, Klatsch und Hörensagen, das sind die Kategorien, die vielen in den Sinn kommen, wenn man anfängt, über die Ehefrau eines berühmten Mannes zu recherchieren. In Frankfurt am Main jedenfalls ist es die Antwort, die ich von einer bestimmten Person erhielt, und die implizite Antwort, die ich von vielen erhielt, als ich begann, mich nach Gretel Karplus' Rolle am Institut und im Leben und Werk ihres Mannes und Walter Benjamins zu erkundigen. Diese Reaktion entlarvt die versteckte Annahme, dass Informationen über Frauen oder vielleicht nur Ehefrauen nichts weiter als Klatsch sein können, und suggeriert auch, dass Frauen Wissen in Form von Klatsch produzieren. Es ist zugleich eine Beleidigung für Karplus und für mich. Es bringt mich als Wissenschaftler zum Schweigen und löscht unsere historische Erinnerung an Karplus aus, indem es sie als ein Thema darstellt, das einer ernsthaften wissenschaftlichen Untersuchung unwürdig ist. Ich verwende die Begriffe „Wissen“ und „Information“, aber tatsächlich werden Klatsch und Hörensagen als ihre binären Gegensätze verstanden. Wenn man etwas als Klatsch bezeichnet, diskreditiert man es als Form des wissensproduzierenden Diskurses. Klatsch findet im privaten Bereich statt; er ist geheimnisvoll, skandalös. Er wird mit Frauen, dem Zuhause, der Küche, dem Kaffeetrinken und dem „Sprechen“ über

Menschen, normalerweise andere Frauen, in Verbindung gebracht. Klatsch wird im American Heritage Dictionary wie folgt definiert:

1. Gerüchte oder Gespräche persönlicher, aufsehenerregender oder intimer Natur
2. Eine Person, die gewohnheitsmäßig Klatsch verbreitet
3. Triviales, plauderhaftes Gerede oder Schreiben.

Klatsch findet nicht nur im privaten Bereich statt, sondern dreht sich auch um private Angelegenheiten – Karplus wird als Ehefrau automatisch in den Bereich des Privaten eingeordnet. Klatsch ist unbedeutend, unbeschwert, unwichtig – über Karplus zu schreiben ist keine wissenschaftliche Arbeit.

Die Autorität, Namen zu nennen, so erinnert uns Linda Wagner-Martin, ist ein zentraler Mechanismus zur Aufrechterhaltung geschlechtsspezifischer Machtstrukturen. „Kulturell und literarisch hat der Inhalt von Frauengesprächen im Vergleich zu Männern kontinuierlich abgenommen. Mächtige Gruppen behalten ihre autoritäre Rede bei.“ Die Verbindung von Frauendiskursen mit Klatsch entwertet die Erzählungen von Frauen, sei es Karplus' eigene Geschichte oder meine Rekonstruktion derselben.

Diese Verbindung meines Interesses an Karplus mit dem Wunsch zu tratschen, offenbart auch die versteckte Annahme, dass Karplus nicht als eigenständiges Subjekt behandelt werden kann, sondern nur als Faktor im Leben ihres Mannes. Sie setzt voraus, dass mein wahres Interesse in Wirklichkeit Theodor W. Adorno selbst gilt, und zwar, um „etwas Schmutziges“ über den Philosophen-Helden auszugraben. Zugegeben, das Thema außereheliche Affären kann für sich genommen allzu leicht in den Bereich des Klatsches und Hörensagens abdriften. Doch die Ehevereinbarung der Adornos wird, weil sie schwer zu verstehen ist oder vielleicht weil sie so leicht missverstanden wird, zu einer weiteren Möglichkeit, Karplus im Dunkeln zu halten. Das sich darum aufbauende Schweigen fungiert als Barriere, soweit es Karplus betrifft. Darüber hinaus fungiert es, indem es einen Hauch des Skandalösen hinzufügt, als Verstärkung einer intellektuellen Haltung, die die Untersuchung der Privatsphäre im Allgemeinen und der Ehefrauen berühmter Männer im Besonderen diskreditiert. Aus der Perspektive einer feministischen Forscherin betrachtet, wird es jedoch zu einem Symptom für die Existenz eines geschlechtsspezifischen Raums, der noch nicht richtig untersucht wurde. Wie auch immer man sich diesem Thema nähert, es sollte nicht aus der Perspektive der bürgerlichen Moral geschehen, die mit dem Finger auf Adorno zeigt und Karplus erbärmlich finden würde. Die Sache ist offensichtlich komplizierter.

Meine eigenen Interviews mit einigen von Adornos Schützlingen und ehemaligen Mitgliedern des Instituts offenbarten ein anderes Verständnis der Ehe der Adornos. Als er gebeten wurde, die Beziehung zwischen Karplus und Adorno zu beschreiben, antwortete Manfred Teschner, Professor für Soziologie an der Universität Darmstadt, der sowohl seine Dissertation als auch seine Habilitation unter Adornos Leitung schrieb, dass man die Beziehung der Adornos nicht im Sinne einer romantischen Liebe verstehen könne; die Verbindung zwischen ihnen sei viel mehr gewesen als das. Ihre Beziehung, so behauptet er, müsse im Kontext des „Zusammenwachsens“ verstanden werden, der durch Kampf erreichten Solidarität und Sympathie füreinander, und insofern müsse sie dialektisch als „ein Stück transzendierendes Moment“ betrachtet werden. Eine Untersuchung der Umstände der Eheschließung der Adornos würde jedenfalls nur für einige der Lösungen in Karplus' Leben Erklärungen liefern; am ehesten dürfte dies wohl für die Vernichtung persönlicher Unterlagen möglich sein, in denen sie möglicherweise ihre eigenen Gedanken und Gefühle hinsichtlich ihrer Ehe mit Adorno niedergeschrieben hat.

Einer der Gründe, warum Karplus für feministische Forschungen so interessant ist, ist ihre nicht leicht zu definierende Position als Frau an der Grenze zwischen bürgerlicher Kultur und der liberalen Kultur der zwanziger Jahre. Karplus wuchs in der Weimarer Republik auf, einer Blütezeit der Emanzipation, in der deutschen Hauptstadt Berlin, einem Zentrum großer kultureller und intellektueller Entwicklung. Die Grenzen der Weimarer Emanzipation für Frauen können jedoch durch die noch immer vorherrschende Überzeugung gezogen werden, dass der Platz der Frau zu Hause sei. Die Frage nach Karplus' eigener Position zum Feminismus ihrer Zeit kann angesichts des Mangels an Material nur durch Spekulation beantwortet werden. Das wenige, was wir wissen, macht jedoch deutlich, dass Karplus es

schaffte, sich einen Raum außerhalb des häuslichen Umfelds zu schaffen. Sie spielte in ihrem frühen Erwachsenenleben eine aktive öffentliche Rolle als Fabrikleiterin und Teilnehmerin der intellektuellen Kreise ihrer Zeit in Berlin – Kreise, zu denen unter anderem Walter Benjamin und ihr zukünftiger Ehemann Theodor W. Adorno gehörten – und später als Mitarbeiterin im Leben und Werk Adornos und des Instituts für Sozialforschung. Ihre Geschichte auf Klatsch und Tratsch zu reduzieren, wird nicht gerecht.

Die Verbindung von Biografien mit voyeuristischen Blicken, einem Eindringen in die Privatsphäre, hat eine lange Tradition und hat sich erst in den letzten zwei Jahrzehnten zu ändern begonnen. Adornos Haltung zu seiner eigenen Biografie ist ziemlich bekannt. Er erklärte, seine Biografie könne nicht geschrieben werden und seine privaten Papiere seien unzugänglich. Laut Evelyn Wilcock, einer britischen Adorno-Forscherin, die seit einigen Jahren an einer Biografie Adornos arbeitet, „bleiben Adornos private Papiere für einen Zeitraum von fünfzig Jahren nach dem Tod seiner Witwe im Jahr 1993 unter Verschluss“. Adornos Ansicht spiegelt eine bestimmte Haltung wider, die allgemein unter deutschen Akademikern verbreitet ist, die Biografien einen geringen Wert beimessen. In seiner Besprechung von Manfred Kuehns *Kant: A Biography* geht Kurt Flasch kurz auf die biographische Tradition in Deutschland ein und schreibt, dass die Biographie in Deutschland irgendwann nach 1924 in Verruf geriet. Biographische Studien großer Denker, schreibt er, wurden als indiskreter Blick durchs Schlüsselloch angesehen, der nur die Perspektive eines Kammerdieners zutage fördern konnte. Die meisten deutschen Philosophen betrachteten biographische Studien als verachtenswerte Ablenkung von der „wirklichen Sache“ (FAZ 24.12.2001).

Diese Einstellung ist tatsächlich so weit verbreitet, dass selbst ein angesehener Gelehrter wie Martin Jay, der eine intellektuelle Geschichte des Instituts und seiner führenden Mitglieder schrieb, nicht vermeiden konnte, als Voyeur und Klatschtante eingestuft zu werden. In seiner Kolumne „The Ungrateful Dead“ für *Salmagundi* vom Sommer 1999 berichtet Jay von der Entdeckung eines bisher unveröffentlichten Briefes von Adorno an Herbert Marcuse, der in einem kürzlich erschienenen dreibändigen Werk über die Beziehung der deutschen Studentenbewegung zur Frankfurter Schule enthalten war. In seinem Brief nimmt Adorno kurz Bezug auf Martin Jays Besuch in Frankfurt im Jahr 1969, wo Jay Adorno im Rahmen seiner Recherchen für seine Dissertation interviewte, die später „Die dialektische Vorstellungskraft“ wurde.

Dort berichtet Adorno Marcuse im Vorbeigehen: „Dieser Herr Jay ist ein schrecklicher Kerl. Außerdem hat er einen untrüglichen Instinkt, sich in den Schmutz zu ziehen. Ich habe ihm so wenig Zeit wie möglich gewidmet. Jetzt ist er in Montagnola und nervt Max.“ Jay war absolut schockiert, als er 30 Jahre später herausfand, was Adorno zu der Zeit, als er seine Recherchen durchführte, von ihm gehalten hatte. Adornos Urteil aus dem Grab brachte Jay dazu, sich zu fragen, was er getan hatte, um eine solche Reaktion von Adorno hervorzurufen. War er nicht gut genug mit Adornos Philosophie vertraut? Oder waren es vielleicht seine Fragen zu Adornos Beziehung zu Benjamin und zur Ausgabe von Benjamins Werk? Oder vielleicht Fragen zu seiner Beziehung zu Schönberg? So sehr er sich auch bemühte, Jay konnte in seinen Notizen nichts anderes finden, das provokant schien. Es ist allgemein bekannt, dass viele Leute Adorno persönlich unerträglich fanden, erklärt Jay, aber Jay hatte immer versucht, die Unterscheidung zwischen persönlichen und akademischen Informationen aufrechtzuerhalten, wobei er sich an Hegels Diktum „Niemand gilt bei seinem Kammerdiener als Held“ orientierte. Doch trotz seiner Entschlossenheit, sich auf das Werk zu konzentrieren, wurde Jay der Welt nun als abstoßender Kerl dargestellt, der es genoss, in der schmutzigen Wäsche anderer Leute herumzuwühlen – kurz gesagt, als Tratschtante. Im Vorwort zu *The Dialectical Imagination* weist Jay sogar darauf hin, dass das Buch in Deutschland aufgrund seiner objektiven Haltung positiv aufgenommen wurde. „Im Gegensatz zu bestimmten späteren Behandlungen, die eine desillusioniertere und entlarvendere Stimmung widerspiegeln“, schreibt er, „vermied es glücklicherweise das, was die Deutschen ‚Kammerdienerperspektive‘ nennen: Den Blick von unten durch einen Diener, der schmutzige Wäsche wäscht“ (xv). Der einzige Trost in dem Meer widersprüchlicher Gefühle, das Jay beim Lesen dieses Briefes an Marcuse im Jahr 1999 empfand, war die Tatsache, dass dieser mehr über Adornos eigenen misstrauischen Charakter aussagte als über Jay selbst oder seine angeblichen Verfehlungen.

Es ist nie angenehm, als Klatschtante abgestempelt zu werden, vor allem nicht für jemanden wie Jay, der immerhin „mehr als die Hälfte seiner Karriere“ der Bewahrung des intellektuellen Erbes Adornos in Amerika und darüber hinaus gewidmet hat. Jay hatte zumindest den Vorteil, während seiner Forschungstätigkeit nicht direkt mit dieser Haltung konfrontiert zu werden. Die Verbindung meiner Interessen in Karplus mit Klatsch und Tratsch und der daraus resultierende Verdacht hinsichtlich der Motivation meiner Forschung waren mir jedoch auf Schritt und Tritt bewusst, auch wenn sich dies als kein Hindernis erwies. Meine Anfragen um Interviews mit ehemaligen Studenten und Protégés Adornos riefen eine Reihe von Reaktionen hervor, von Schweigen bis hin zu, in seltenen, aber willkommenen Fällen, Begeisterung. Mein Brief enthielt eine kurze Darstellung meines akademischen Hintergrunds sowie eine Erklärung meiner Forschungsinteressen und -ziele. Darüber hinaus bot ich an, auf Wunsch eine detailliertere Darstellung meiner Dissertationspläne zuzusenden, und bat darum, per Post oder Telefon kontaktiert zu werden. Es entwickelte sich ein interessantes Antwortmuster, bei dem die männlichen Professoren, an die ich Anfragen schickte, entweder schriftlich ablehnten oder schrieben, um weitere Informationen anzufordern. Von den acht männlichen Professoren, an die ich Anfragen schickte, erklärten sich nur zwei, Ludwig von Friedeburg und Manfred Teschner, zu einem Treffen mit mir bereit. Die beiden Professorinnen, denen ich schrieb, Helgard Kramer und Regina Becker-Schmidt, riefen beide an, um mit mir persönlich über mein Projekt zu sprechen und ein Treffen zu vereinbaren. Zu meinen, anderen potenziellen weiblichen Kontakten gehörten eine ehemalige Mitarbeiterin der Publikationsabteilung des Instituts, wo auch Karplus beschäftigt war, sowie die ehemaligen Sekretärinnen von Horkheimer und Adorno. Liselotte Mohl, die mit Karplus in der Publikationsabteilung arbeitete, rief an, um unser Treffen bei sich zu Hause zu vereinbaren. Milli Weinbrenner, Horkheimers Sekretärin, lehnte ein Treffen mit mir aus Loyalität gegenüber ihrem ehemaligen Arbeitgeber ab. Elfriede Olbrich, Adornos Sekretärin von seiner Rückkehr nach Deutschland bis zu seinem Tod, lehnte zunächst ebenfalls ab. Nachdem sie mich ein Jahr lang regelmäßig im Institut gesehen hatte und mit der Unterstützung von Elizabeth Matthias, der Bibliothekarin des Instituts, mit der sie eine enge Freundschaft pflegt, willigte Frau Olbrich schließlich ein, sich mit mir zu treffen.

Die Geschichte von Gretel Adorno, geborene Karplus, Ehefrau von Theodor W. Adorno, Freundin und Fördererin von Walter Benjamin, ist nicht die Geschichte einer Frau, die in Wirklichkeit das heimliche Genie hinter dem Werk war. Karplus war eine wichtige Teilnehmerin an den intellektuellen Dialogen zwischen Theodor Adorno, Max Horkheimer und Walter Benjamin, doch ihr genauer Beitrag zum Werk dieser Philosophen lässt sich nicht zurückverfolgen. Sie war Adornos Vertraute, Begleiterin, Sekretärin, Managerin, Lektorin und Puffer zur Außenwelt. Ihre Beziehung zu ihr ist Adornos beständigste. Sie war Benjamins wichtigste Briefpartnerin vom Beginn seines Exils 1933 bis zu seinem Selbstmord 1940: Sie war seine Mäzenin, Beraterin, Freundin und sein Bindeglied zu der sich rasch auflösenden Gelehrtengemeinschaft, der er einst angehört hatte. Darüber hinaus war sie seine Verbindung zu Adorno und dem Institut für Sozialforschung. Die Rollen, die Karplus in ihren Beziehungen zu diesen Schlüsselfiguren der Frankfurter Schule einnahm, sind nicht Stoff für eine traditionelle Biografie.

Rolf Wiggershaus charakterisiert Karplus' Rolle als die einer „typischen Sekretärin“ und geht in seiner Geschichte der Frankfurter Schule nicht direkt auf sie ein. Karplus erscheint dort jedoch mehrmals, hauptsächlich im Zusammenhang mit Walter Benjamin. Sie ist die „Freundin, die auch mit Benjamin befreundet war“, die Adorno ab 1927 in Berlin besuchte. Sie wird als eine derjenigen erwähnt, die „von Zeit zu Zeit“ bei den Diskussionen anwesend waren, die Benjamin mit Adorno über das Passagenprojekt in Königstein führte. Diese Diskussionen (wahrscheinlich im September oder Oktober 1929) werden in der Benjamin- und Adorno-Forschung allgemein als „die Königsteiner Gespräche“ bezeichnet und sind das erste Mal, dass Benjamin Details seiner Arbeit am Passagenprojekt mit Adorno und Karplus teilte und Passagen aus seinen frühen Entwürfen vorlas.

Darüber hinaus wird Karplus, „eine gemeinsame Freundin von Benjamin und Adorno, die damals noch Anteilseignerin einer Berliner Lederfabrik war“, als eine von mehreren Quellen aufgeführt, die Benjamin während seines Exils finanziell unterstützten. Schließlich wird Karplus im Kontext der Adorno-Benjamin-Debatte zitiert, insbesondere in ihrem Brief, in dem sie Benjamin vor den Gefahren warnt, die eine Veröffentlichung in der Zeitschrift des Instituts für seine

Arbeit mit sich bringen würde. Im Großen und Ganzen präsentiert Wiggershaus bestimmte Fakten aus Karplus' Leben ohne Interpretation. Sie wird als „nur“ Ehefrau und Sekretärin wahrgenommen, die Kategorien werden für sich selbst sprechen gelassen.

Ebenso erwähnt Susan Buck-Morss in „Der Ursprung der negativen Dialektik“ Karplus im Kontext von Adornos „Berliner Kreis“, der Gruppe von Leuten, mit denen Adorno und Karplus in den späten 1920er-Jahren in Berlin verkehrten, darunter „Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Ernst Bloch, Otto Klemperer, Moholy-Nagy und ... Bertolt Brecht und seine Freunde: die Komponisten Hanns Eisler und Kurt Weill und Weills Frau, die Schauspielerin Lotte Lenya“. Karplus wird auch als Teilnehmerin der Königsteiner Gespräche aufgeführt. Der bemerkenswerteste Hinweis auf Karplus findet sich allerdings nicht im Text selbst, sondern in einer Fußnote zu ihrem Namen. Buck-Morss schreibt: „Sie heirateten 1938, als Adorno in England war. Adorno war kein Feminist. Seine Frau hatte zwar eine Universitätsausbildung, aber ihre ‚Karriere‘ bestand hauptsächlich darin, Adornos Sekretärin zu sein. Sie hatten keine Kinder“ (20). Die kategorische Ablehnung von Adorno als „kein Feminist“ dient zugleich als Ablehnung von Karplus. Die ironische Betonung des Wortes „Karriere“ verunglimpft Karplus' Produktivität und stellt wiederum bestimmte Fakten von Karplus' Leben als selbstverständlich dar, die keiner Interpretation oder Erklärung bedürfen, was sie als „bloße“ Ehefrau und Sekretärin nicht verdient. Ebenso vermittelt die Tatsache, dass das Paar „keine Kinder hatte“, in diesem Zusammenhang fast ein Gefühl von Defizit.

Obwohl seine Behandlung von ihr ebenfalls auf Fußnoten beschränkt ist, erhält man in Martin Jays „The Dialectical Imagination“ einen erheblich anderen Eindruck von Karplus. Dort wird sie als Intellektuelle und Partnerin Adornos dargestellt. Jay schreibt in einer Fußnote über Horkheimers Frau Maidon: „Obwohl sie nie eine Intellektuelle wie Adornos Frau Gretel war, war Frau Horkheimer bis zu ihrem Tod im Herbst 1969 eine ständige Quelle der Unterstützung“. Jay korrespondierte auch mit Karplus während seiner Recherchen zu seiner Darstellung Walter Benjamins.

In seiner Benjamin-Biographie erwähnt Momme Broderson Karplus zusammen mit anderen „Freunden und Bekannten“, von denen Benjamin die Meinung zu seiner Arbeit einholte. Broderson erwähnt sie erneut als eines der Mitglieder der Gruppe in Königstein, mit der Benjamin erstmals sein Passagenprojekt besprach: „Erst 1929, nach Gesprächen mit Wiesengrund-Adorno, seiner Verlobten Gretel Karplus, Asja Lacis und Horkheimer, nahm die Arbeit klarere Konturen an“. Schließlich zitiert Broderson einen Brief von Karplus an Benjamin vom Februar 1940, in dem sie ihn drängt, seine Ideen zu seiner Fortschrittstheorie für sie niederzuschreiben. Diese Notizen wurden schließlich nach Benjamins Tod im Institutsjournal als „Thesen zur Philosophie der Geschichte“ veröffentlicht (248). Brodersons Biografie weist deutlich auf die Bedeutung von Karplus' Beziehung zu Benjamin hin.

In ihren Memoiren, „Die Argonauten auf Long Island“, schildert Monika Plessner ihre Begegnungen mit einer Reihe prominenter Mitglieder der deutschen Exilgemeinschaft, darunter die Adornos und Max Horkheimer. 1952 vertraten sie und ihr Ehemann Helmuth Plessner Gretel und Theodor Adorno am Frankfurter Institut für Sozialforschung, als diese für ein Jahr in die USA zurückkehren mussten, um die amerikanische Staatsbürgerschaft zu erlangen. Plessner berichtet von „einem Abend bei den Adornos“, und drückt damit ihren Eindruck von Gretel Adorno als souverän, überlegt und klug aus. Später in ihrem Bericht über ein Treffen mit Horkheimer, bei dem es um ihre Aufgaben als Karplus' Nachfolgerin ging, äußerte Plessner ihre Bedenken hinsichtlich ihrer Fähigkeit, ihre Pflichten zu erfüllen, denn schließlich war sie keine Soziologin. Sie erinnert sich an Horkheimers Versicherungen ihr gegenüber: „Gretel Adorno ist Chemikerin. Ist das ein Trost für sie? Und doch ist sie die Seele des Instituts.“ Die Studenten vertrauen ihr mehr als mir und Adorno“ (60). Plessners Beschreibungen von Karplus in ihren Memoiren sind kaum mehr als Eindrücke einer Frau, die sie bei kurzen Begegnungen gesammelt hat. Dennoch evozieren sie ein Bild von Karplus, das im Widerspruch zu dem Bild von ihr als zurückhaltende Sekretärin ihres Mannes zu stehen scheint, die sich nicht um die größeren Belange des Instituts und seine Arbeit kümmert.

Der einzige längere Text, der sich dem Leben von Gretel Karplus widmet, ist der Nachruf von Rolf Tiedemann, einem ehemaligen Schüler Adornos und Nachlassverwalter, der kurz nach ihrem Tod in der Frankfurter Rundschau erschien. Wie alle Nachrufe soll Tiedemann ein Leben vor dem Vergessen bewahren und bietet daher eine komprimierte Dar-

stellung des Lebens von Gretel Adorno. Seine Aufrichtigkeit steht außer Frage: Tiedemann möchte anerkennen, dass Gretel eine zentrale und entscheidende Rolle im Leben ihres Mannes spielte, und bedauert, dass dies unerkannt geblieben ist und bleiben wird. In seinem Pathos offenbart der Text jedoch eine Spannung zwischen seinem Wunsch, Gretels Leben zu erzählen, und seiner Tendenz, sie in den Schatten zu stellen, indem ihre Selbstverleugnung und Aufopferung für das Leben und Werk ihres Mannes gepriesen wird. Mehrmals wirft der Bericht die Frage nach der „wahren“ Gretel Adorno auf, die wir nie kennenlernen werden. Dieses Gespenst der „anderen“ Frau spukt durch den Text und erzeugt für den Leser eine fast greifbare Spannung. Diese Druckpunkte, wie ich sie nenne, sind Stellen in der Erzählung, an denen der Text versucht, das Unaussprechliche einzuschreiben, etwas zu sagen, ohne es zu sagen. Diese Druckpunkte werden besonders deutlich beim Übersetzen, wenn man versucht, das „Ungesagte“ oder „Unausgesprochene“ oder „Tabuisierte“ in eine andere Sprache zu bringen, kurz gesagt, eine Ausflucht zu übersetzen. Der fast aggressive Ton zu Beginn des Nachrufs verleiht der Erzählung den Charakter einer Art Verteidigung des Lebens, als würde sie auf Kritik an Gretels Leben und Entscheidungen reagieren.

Gretel Adorno verbrachte ihr Leben, so mag es manchen erscheinen, im Schatten – im Schatten eines anderen Lebens. Doch das Leben Theodor W. Adornos war sein Werk, und auch seine Frau widmete sich diesem Werk. Sie sagte einmal, es sei ihr wichtiger als ihr eigenes Leben. Heute könnte man leicht versucht sein, hier von Herrschaft zu sprechen, von unerfüllten Versprechen, von Verzicht auf Autonomie. Aber niemand hätte das Recht dazu, denn Gretel selbst wollte es so. Sie wusste genau, was sie tat, und entschied sich, Verantwortung für das Leben und Werk ihres Mannes zu übernehmen.

Wer Gretel erst in den letzten 24 Jahren ihres Lebens begegnete, erkannte die Frau, die sie einmal war, nicht. Als Adorno vor 24 Jahren auf dem Frankfurter Hauptfriedhof beigesetzt wurde, folgten Tausende Trauernde, manche von ihnen nur neugierig, seinem Sarg. An Gretels Grab standen nur wenige, allesamt Freunde einer jüngeren Generation. Zweifellos hätte Gretel es sich nicht anders gewünscht, und doch muss die Ungerechtigkeit, die in dieser absurden Diskrepanz liegt, anerkannt werden.

Das Publikum, das der Nachruf konstruiert, seine implizite Adressatin, sind zeitgenössische Feministinnen. Die „einigen“, auf die sich der Text bezieht, sind dieselben Menschen, die später von Dominanz, unerfüllten Versprechen und dem Verzicht auf Autonomie sprechen könnten, und dieselben, die „nie die Frau kannten, die sie einmal war“.

Sie sind ebenso die „Keine“, die kein Recht haben, die ihnen vorgelegten Fakten infrage zu stellen. Das Argument hier dreht sich um den Begriff der Handlungsfähigkeit, des bewussten Gewahrseins: Gretel Adorno „wusste ganz genau“, was sie tat; wir erfahren, was sie „wollte“, „wählte“, „wünschte“, sich widmete, wofür sie Verantwortung übernahm.

Statt Kritik zu üben, wird der Leser aufgefordert, ihre Selbstaufopferung zu bewundern. Wir werden ermahnt, ihren Wert nicht anzuerkennen, „wenige“ standen an ihrem Grab, wurden jedoch ermahnt, kein Aufhebens darum zu machen, denn „Gretel selbst hätte es nicht anders gewollt.“ Indem der Nachruf behauptet, dass niemand das Recht hat, Gretels Entscheidung, im Schatten zu leben, in Frage zu stellen – ja, dass es ein Akt der Gewalt wäre, sie aus dem Schatten zu ziehen, in dem sie sich freiwillig aufhielt –, schließt er die Tür zur Untersuchung und beklagt und unterstreicht gleichzeitig die Ungerechtigkeit der Tatsache, dass die Bedeutung ihres Lebens unerkannt geblieben ist.

Die Betonung ihres Handelns als Ergebnis einer vollkommen bewussten Entscheidung wird letztlich zu einer Aufwertung des Bildes der bürgerlichen Ehefrau, das auf einem Weiblichkeitsideal beruht, dessen natürlicher Ausdruck darin besteht, sich seinem männlichen Gegenstück unterzuordnen.

Es ist jedoch nicht ganz klar, wer Gegenstand dieser Kritik sein könnte, wessen Leben verteidigt wird – das von Gretel oder das von Theodor Adorno. Wir werden davor gewarnt, ihr Leben als ein von Herrschaft geprägtes zu interpretieren; möglicherweise handelt es sich um eine Verteidigung Teddies gegen diejenigen, die ihn als dominanten, tyrannischen Ehemann beschuldigen würden. Solche Angriffe auf die Person des Autors würden jedoch „heutzutage“ historisch naiv erscheinen, da Herrschaft, insbesondere wenn es um Geschlechter geht, eher als überdeterminiertes, aber unbestreitbares historisches Phänomen verstanden wird.

Fast gegen seinen Willen wendet sich der Text immer wieder Theodor Adorno zu. Die männliche Erzählung beginnt die weibliche zu überschreiben, als Theodor und sein Werk zum Gegenstand von Gretels Sorge werden und durch die Betonung ihrer Rolle als Schutzengel auch der Leser: „In all den gemeinsamen Jahren begrenzte Gretel die Anforderungen der Außenwelt an Adorno sorgfältig und ermöglichte ihm so die Schaffung eines Werkes, das nicht nur in diesem Jahrhundert seinesgleichen sucht.“

Täglich, von 1937 bis 1969, wachte Gretel über Adornos Leben und Werk – beides wäre ohne ihre helfende und schützende Hand undenkbar gewesen. So verging der bewusste Teil ihres Lebens. Gretel brachte die Herausgabe von Adornos Gesammelten Werken auf den Weg und sorgte dafür, dass sein künstlerisches und wissenschaftliches Werk im Theodor W. Adorno-Archiv einen dauerhaften Platz fand, aber ihren „Teddie“ überleben – das wollte und tat sie in gewisser Weise auch nicht.“ Die letzten beiden Jahrzehnte – so schwierig sie auch waren – lassen sich diesem Leben nicht in vollem Umfang zuordnen und können grundsätzlich nicht zu denen gezählt werden, die sie gelebt hat.

Der bewusste Teil von Gretels Leben endete etwas mehr als ein Jahr nach Theodors Tod im Jahr 1969 nach einem Selbstmordversuch, der sie arbeitsunfähig und rund um die Uhr pflegebedürftig machte. Wann ihr Leben begann und was ihre Produktivität in ihrem Leben ausmachte, ist jedoch Interpretationssache. Der „bewusste Teil ihres Lebens“ wird hier als die Zeit zwischen 1937, als Gretel Theodor heiratete, und 1969, dem Jahr, in dem er starb, definiert. Und dennoch ging sie die Ehe im Alter von 36 Jahren als reife, erfahrene Frau ein, die bereits über ein Drittel ihres Lebens hinter sich hatte.

Obwohl der Text ihr Leben vor der Ehe anerkennt, werden Gretels Leistungen innerhalb der Parameter von Adornos Werk nur vage definiert. Sie wird als Mitarbeiterin „im vollsten Sinne des Wortes“ und als „wertvolle Helferin“ bezeichnet. Obwohl wir sie kaum kannten, sind wir schließlich aufgefordert, Karplus vor allem dafür zu danken, dass sie Adornos Werk ermöglichte und dazu beitrug, aber wenn es um die Darstellung ihres Werkes geht, gehen wir leer aus. Ihre Produktivität wird zwar anerkannt, bleibt aber im Dunkeln. Das vorherrschende Bild von Gretel Adorno, das dem Leser bleibt, ist das einer hingebungsvollen Ehefrau, die es vorzog, im Schatten zu bleiben. Wenn wir jedoch jemals die gewaltige Aufgabe beginnen wollen, der schwer fassbaren Figur „der Frau, die sie einmal war“ nachzugehen, müssen wir zunächst erkennen, dass wir Karplus' Leben andere Fragen stellen müssen als dem von Adorno; wir müssen die Belege auf eine neue Weise betrachten. Wir können ihre Leistungen nicht mit seinen vergleichen – genauer gesagt, wir können ihre Leistungen nicht von seinen trennen.

Ein Text, der erste Schritte in diese Richtung unternimmt, ist Stefan Müller-Doochs jüngste Adorno-Biographie, die einzige der drei, die 2003 zu Adornos 100. Geburtstag veröffentlicht wurde (siehe auch Detlev Claussen: Theodor W. Adorno. Ein letztes Genie. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003; und Lorenz Jäger: Adorno. Eine politische Biographie. München: DVA, 2003.), die ganze Abschnitte Karplus widmet. Müller-Doochs Darstellung von Karplus betont die starke Bindung, die sie und Adorno von Anfang an aufgebaut hatten, und wie schnell sie Teil von Adornos Leben und Gemeinschaft wurde. Er lenkt auch die Aufmerksamkeit auf Gretels unabhängiges Leben in Berlin, wo sie ihre eigenen Beziehungen zu ihren gemeinsamen Freunden aufbaute. Müller-Dooch versucht, über das Bild von Gretel als bloßer Sekretärin hinauszukommen, indem er ein umfassenderes Bild ihrer Ehe zeichnet als bisher dargestellt, das die Bedeutung der Rolle zu ergründen versucht, die Karplus in Adornos Leben.“

Zur Intellektuellen-Ehe in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts

Die offene und demonstrativ öffentliche Intellektuellen-Partnerschaft war in den 1920er-Jahren in gebildeten Kreisen keine Seltenheit, sondern nach der spießbürgerlichen Kaiserzeit fast schon in Mode.²⁰⁸ Für Adorno mögen Max und Marianne Weber, Jean-Paul Sartre und Simone de Beauvoir sowie Bertolt Brecht und Helene Weigel die Rollenmodelle gewesen sein. Auffällig in all diesen offenen Partnerschaften ist die aktive Vorteilsnahme der Männer und die

²⁰⁸ Die berühmtesten Paare und literarischen Verarbeitungen als Stoff beschreibt Hannelore Schläffer in ihrem Buch „Die Intellektuellen-Ehe. Der Plan vom Leben als Paar“, München 2011.

Leidenshaltung der Frauen. Auch Gretel verhielt sich nach ihrer Eheschließung völlig loyal und allzeit dienstbereit gegenüber ihrem geliebten Teddy, von dem sie bereits 1923 kurz nach ihrem Kennenlernen sagte: „Der oder keiner!“. Das Grundgefühl dieser Männer, die überaus einfühlsam und gefühlvoll waren, besteht darin, durch die geliebte und geachtete Frau an ihrer freien sexuellen Betätigung gehindert zu sein. Spezielle Wünsche, die gemeinhin als „pervers“ gelten, können sie in ihrer Ehe nicht ausleben. Gegenüber der geliebten Ehefrau trauen sie sich nicht, ihre heimlichen Begierden offenzulegen. Einen Ausweg bietet ihnen die Prostitution, die alle Wünsche befriedigt.

Ähnlich meinten auch die „sexuellen Revolutionäre“ von 1968 eine Behinderung lustvoller Sexualität durch Liebe ausgemacht zu haben. Ihr Slogan lautete: „Wer zweimal mit der Gleichen pennt, gehört schon zum Establishment.“ Darin drückte sich die Überzeugung aus, jede emotionale Bindung würde die sexuellen Erlebnismöglichkeiten einschränken, und die Dauer, auf die Liebe aus sei, die Lust töten. Deshalb suchten sie freien Lustgenuss ohne Liebe und ohne Reue. Kritische Frauen durchschauten das als einseitige Befreiung männlicher Geilheit. Sie kritisierten den „sozialistischen Bumszwang“, der letztlich auf ihre Kosten ging.

Gleichwohl bestehen nach wie vor selbst emanzipierte Frauen darauf, befriedigende Sexualität könne auch ohne Liebe möglich sein. In der Entkopplung von Sexualität und Liebe sehen sie ein Element ihrer sexuellen Befreiung, nachdem ihnen eigenes Begehren jahrhundertlang ausgeredet worden war.²⁰⁹ Frauen sollen selbstbewusst zu ihren – auch geilen – sexuellen Bedürfnissen stehen, um sich endlich als Sexualwesen zu identifizieren, ohne sich von Männern oder Müttern ihre Unmoral vorhalten zu lassen.

Zu: Hannelore Schläffer: Die intellektuelle Ehe. Der Plan vom Leben als Paar

Woran liegt es, dass die **Intellektuellenpaare** des letzten Jahrhunderts nicht verknöchert wirken, sondern bis heute anziehend, verrückt und ein wenig gefährlich in ihrem Glück? Ob man nun an die offene Beziehung von **Jean-Paul Sartre** und Simone de Beauvoir im Paris der Nachkriegszeit denkt, an die stürmische Affäre zwischen **Martin Heidegger** und seiner Studentin Hannah Arendt in Marburg oder die avantgardistische Amour fou der Anaïs Nin mit **Henry Miller**: Das rasche Streichen einer Frauenhand über einen Männerarm und der kurze Blick zwischen beiden erzählen von einer Intimität, die deswegen so intensiv wirkt, weil sie zwischen zwei Liebenden besteht, die denken. Jene Art von Menschen, die ihr Leben nicht einfach lebt, sondern reflektiert, bis alles zur Debatte steht bis hin zu der Frage, warum sie miteinander schlafen, wie, wo und wann.

Die Haltung unserer Intellektuellen zur Liebe, ihre unerfüllten Sehnsüchte, lockeren Bettgeschichten und ernsten Bekenntnisschwüre – erzählt von den Wünschen unserer Kultur, jenen utopischen Vorstellungen, wie eine Gemeinschaft aussehen könnte. Dass ein Zusammenhang zwischen den Liebesbeziehungen einzelner und der Gesellschaftsordnung im Ganzen besteht, ist nichts Neues, zumindest nicht in Ländern wie Frankreich.

Bei uns allerdings hat bislang kaum einer darauf geachtet. Vielleicht, weil man nur zwei Herangehensweisen an das Intimleben von Denkern kennt: entweder über ein nostalgisches Klatschinteresse, das offenbart, wie der berühmte Metaphysiker seinen Schnurrbart trimmte und wo die große Gesellschaftskritikerin ihre Dessous abstreifte; oder mit dem nüchternen Blick des Theoretikers, der das Alltagsleben wie einen unpassenden Mantel an der Garderobe hängen lässt.

Unter den Erscheinungen der letzten Jahre findet man eine Fülle von Büchern, die Paarbeziehungen beleuchten: Biografien über Beauvoir und Sartre etwa oder kommentierte Tagebücher und Briefwechsel von Denkerinnen wie Nin und Arendt. All das füttert das Bedürfnis nach Biografischem, das wir in letzter Zeit verstärkt zu spüren scheinen. Doch es erklärt nicht, welcher philosophische Anspruch in Beziehungen steckt: die Utopie eines Lebens, das zwei Menschen miteinander führen, die ihr Dasein auf Gedanken bauen – das ist "Der Plan vom Leben als Paar". Hannelore Schläffer wirft einen Blick auf die Facetten europäischen Denkens im letzten Jahrhundert, indem sie Beziehungen

²⁰⁹ „Bloße Geilheit soll sich nicht als Liebe tarnen müssen“, meint etwa Herrad Schenk, in: „Freie Liebe – wilde Ehe. Über die allmähliche Auflösung der Ehe durch die Liebe“, München 1987, Seite 28.

von Intellektuellen auf jene Spannungen untersucht, die sich aus dem Zusammenprall von Vorstellung und Wirklichkeit an ihrem allerempfindlichsten Punkt ergeben: der Intimität zwischen zweien, die sich lieben.

Die "intellektuelle Ehe" ist ein Konzept der Moderne, schreibt Schläffer am Anfang ihres Buches und steckt ihr Terrain unmissverständlich ab: "Der Gedanke begründet die intellektuelle Ehe, nicht das Gesetz, der Entschluss verleiht ihr Dauer, nicht die Institution: Sie entsteht aus einer Idee".

Es mag spröde klingen, wie die Literaturwissenschaftlerin ihren "Plan vom Leben als Paar" umreißt, so als sei eine Leidenschaft nur die Vorstufe geregelter Verhältnisse, die erreicht werden, indem sich Mann und Frau am Küchentisch zusammensetzen und einen Beschluss über sich selbst fassen, der jede Spannung zwischen ihnen in Geradlinigkeit umleitet.

Hannelore Schläffer aber geht es nicht um das Enthüllen von intimen Details von Sartre und Beauvoir, **Max Weber** und seiner Frau Marianne, von **Bertolt Brecht** und seinen Geliebten: Schläffer schreibt keine Beziehungsbiografie, sondern skizziert, **was Intimität zwischen Denkenden eigentlich bedeutet**.

Dabei erzählt sie von Vorwürfen, mit denen Beauvoir zu kämpfen hatte wegen ihrer ins Leben getragenen Vorstellung von Freiheit; sie beleuchtet beim Soziologen Weber und seiner Frau die holprigen Anfänge, Ehe als romantische Verbindung zu verstehen; sie stellt Fontanes Eheromanen mit ihren gelangweilten Frauenfiguren der kühnen "Lucinde" Schlegels entgegen.

Doch Schläffer zeichnet keine Sozialgeschichte nach, sondern die Entwicklung einer Idee: Sie zeigt, wie die Vorstellung, **Paarsein gründe sich nicht auf Zufälligkeit, sondern auf Zusammengehörigkeit**, in der deutschen Romantik entstand, um zu Beginn des 20. Jahrhunderts von **Georg Simmel** als Gemeinsamkeit aller Lebensinhalte gefasst zu werden. Noch heute bestimmt diese Idee einer Beziehung, in der sich die Freiheit voneinander mit der dauerhaften Verpflichtung füreinander verbindet, unser Leben.

Zu dieser Neudeutung der Moderne gehört aber eine außergewöhnliche Entdeckung, die nur zwischen den Zeilen zu erkennen ist: Schläffer hat eine **Physiognomie der Frau als Denkerin** geschaffen. Immer wieder erfährt man, wie Frauen sexuelle Befriedigung mit intellektueller verbanden, und warum das Gefühl, der eigene Mann sei intellektuell überlegen, eine schwerere Krisen auslösen kann als seine nächste Affäre.

Kurz, man versteht, was es im vergangenen Jahrhundert bedeutet hat, eine Intellektuelle zu sein: also eine, die sich rechtfertigen muss, vor anderen und vor sich selbst, warum sie alles durchdenkt, sogar noch ihre Liebesbeziehung, den einzigen Bereich in ihrem Leben, den sie nicht zuerst mit dem Kopf betritt.

Heute noch werden Schriftstellerinnen wie Nicole Krauss oder Antonia Fraser in erster Linie als Frauen ihrer ebenfalls berühmten Männer Jonathan Safran Foer und Harold Pinter vorgestellt. Vielleicht hat Hannelore Schläffer sich deswegen nirgendwo ins Autobiografische begeben: Sie erwähnt nicht, dass sie mit dem Literaturwissenschaftler Heinz Schläffer verheiratet, also selbst Teil eines intellektuellen Paares ist.

Von der Intimität in Gedanken

Gerade das Auslassen ihrer eigenen Geschichte birgt eine subtile Pointe, die wie ein Befreiungsschlag gegen all jene wirkt, die dem Denken überhaupt nur eine Richtung zugestehen: dass einer den anderen beeinflusst, als seien Gedanken etwas Festes, das man so lange hin- und herschiebt, bis es seinen Platz gefunden hat.

Natürlich bewegt sich diese Art des freien Denkens dicht an einem tiefen Abgrund entlang, genau wie die Liebe auch, das lehren einen all die Szenen der Verzweiflung, die Schläffer neben jene der Erfüllung stellt. Knapp und kühl heißt es am Ende dieser Ideengeschichte der intellektuellen Ehe, sie sei eben nicht unbedingt eine Geschichte des Glücks.

Klingt das nicht resignativ und unendlich weit entfernt von der Wirklichkeit mit ihren Begegnungen und Berührungen zwischen Menschen? Eine Intimität in Gedanken verschließt sich eben denen, die nicht an ihr teilhaben. Das ist es, was ihren Reiz ausmacht. Bis heute.

Zur erotischen Leiblichkeit Adornos

Der freimütig bekennende Bordellbesucher Theodor W. Adorno (1903-1969) verquickt in seiner materialistischen Metaphysik die Liebe zur Weisheit mit der Liebe zur Leiblichkeit. Er ist mit den höheren materialistischen Mächten der Libido im Bunde, wenn er – wie er sagt – seine Studierenden zur Weisheitsliebe „verführen“ möchte, wenn seine philosophischen Gedanken den Körper durchzucken, wenn er lustvoll mit Begriffen kopuliert, sie verkuppelt und geniale Formulierungen zeugt, wenn sich der Geist der Erotik zu leidenschaftlicher Dialektik entwickelt, wenn er dem „Moment der Organlust“ am eigenen Text frönt und das Glück des spontanen Einfalls und des gelungenen Ausdrucks genießt, dann ist der vermittelte Stoff nicht mehr trocken und kalt, sondern noch feuchtwarm von seinem orgiastisch-sprudelnden Denken im Fluss. Dabei besitzt Adornos Weltwahrnehmung eine besondere Aufmerksamkeit für Frauen. In seinem Vortrag „Sexualtabus und Recht heute“ spricht er von der „schrackenlosen männlichen Dankbarkeit für das Glück, das die Frau gewährt, das sinnliche, das den Geist in seiner Bedürftigkeit und Verlassenheit tröstet. Unausgesprochen wird das davon motiviert, dass die Freigabe des Glücks Bedingung des richtigen Lebens ist: die intelligible Sphäre geht auf an der sinnlichen Erfüllung, nicht an Versagung.“ (Adorno: „Sexualtabus und Recht heute“). Das „Ewig-Weibliche“ ist für Adorno das „Ewig-Leibliche“. Adornos geistige Totalität umfasst musikalische Humanität, metaphysische Sehnsucht und zärtliche Erotik.

Doch Vorsicht: Der Skandal von Adornos orgiastisch-dionysischem Macho-Befund, dass sich zwar der Urzustand der Welt und der Ursprung des Lebens nicht bestimmen lassen, aber der Geist im Dasein entsprungen ist, als Organ, sich am Leben zu erhalten und um die Geborgenheit in der Mutter und das kindliche Vertrauen in ihre Fürsorge wiederzufinden, besteht darin, dass dieses natürliche Bedürfnis nach dem ozeanischen Einsgefühl, das in der unbewussten Urerfahrung des leiblichen Lebens begründet ist, zu ungeheuerlichen und abscheulichen Verbrechen wie der 51-fachen Vergewaltigung der von ihrem Ehemann Dominique betäubten Mutter Gisèle Pelicot führen kann. Die männliche Ejakulation im warmen weiblichen Schoß scheint ein stärkeres Bedürfnis zu sein als alle moralische Vernunft, denn dabei verbindet sich das unbewusste ozeanische Bedürfnis der Rückkehr in die Gebärmutter mit dem bewusst erlebten orgiastischen Gefühl der überschäumenden Lebensfreude.

Zu solchen Missbräuchen des Körpers darf es in einer vernünftigen Gesellschaft nicht kommen. Die gewaltsame Kopulation ist die brutalste Kapitulation des männlichen Leibs vor dem menschlichen Geist, wie sie auch in Auschwitz der 1940er-Jahre und 2023 in Israel offenbar wurde. Diese männlichen Verbrechen instrumentalisieren den weiblichen Körper zum Objekt der gewaltsamen Machtausübung für sexuellen Lustgewinn. Wir vernünftigen Wesen müssen verhindern, dass solche sexuellen Gräueltaten geschehen – ob vor laufender Kamera oder hinter verschlossenen Schlafzimmertüren.

Literatur

- Adorno, Margarethe. Hessische Biografie. (Stand: 25. August 2022). In: Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen (LAGIS).
- Eifert, Christiane. Unternehmerinnen im 20. Jahrhundert; 223 Seiten, München 2011, C.H. Beck Verlag.
- Gödde, Christoph; Henri Lonitz (Hrsg.). Walter Benjamin / Gretel Adorno: Briefwechsel 1930–1940, Frankfurt a. M. 2005
- Karplus, Margarete. Ueber die Einwirkung von Calciumhydrid auf Ketone. Dissertation, o. J., o. O. (dnb.de [abgerufen am 21. Oktober 2022]).
- Müller-Doohm, Stefan. Adorno: Eine Biographie; 1032 Seiten, Frankfurt 18.8.2003, Suhrkamp Verlag.
- Tiedemann, Rolf. Gretel Adorno zum Abschied. In: Frankfurter Adorno Blätter III, München 1994. Zuerst in: Frankfurter Rundschau.

- von Boeckmann, Staci Lynn. The life and work of Gretel Karplus/Adorno: Her contributions to Frankfurt School theory. [Leben und Werk von Gretel Karplus/Adorno und ihr Beitrag zur Theorie der Frankfurter Schule.] 168 Seiten, Dissertation an der University of Oklahoma 2004.

Anhang

Adorno hatte eine Fortsetzung seiner „Minima Moralia“ geplant, die unter dem Titel „Graeculus. Erfahrungen nach der Rückkunft“ die Zeit nach Adornos Exil behandeln sollte. Mit dem Titel „Graeculus“ wollte er an die von Cicero und Juvenal verspotteten Graeculi („kleine Griechen“) erinnern, die im Rom des 1. Jahrhunderts v. Chr. als Hauslehrer wohlhabender Römer tätig waren. Intendiert war, dass nach dem Abschluss der „Ästhetischen Theorie“ der neue Fragmentenband geschrieben werden sollte. Das Material dazu sollten die in 45 Notizheften festgehaltenen Aufzeichnungen liefern, die das Frankfurter Theodor-W.-Adorno-Archiv in Auszügen in den Frankfurter-Adorno-Blättern veröffentlichte.²¹⁰ Hier ein kurzer Auszug.

„Man pflegt Freiheit als eine zur Entscheidung zu fassen. Aber Entscheidung richtet sich nach der vorgezeichneten Alternative, in die sich die meisten Akte des Lebens spalten. Insofern ist sie die Unfreiheit. Freiheit wäre: nicht sich entscheiden zu müssen. Februar 1960; Hefe F, S. 71 f.

Entwurf eines Menschen, der ein so zartes Gewissen hat, dass er alle Kinder, die er seiner physischen Möglichkeit nach hätte zeugen können aber nicht gezeugt hat, als abgetrieben empfindet, und der deshalb wahllos und brutal über sämtliche Frauen herfällt. März 1960; Heft F, S. 78 f.

Pro domo. Fast alles was es zu lesen gibt ist schon gesagt, banal und dadurch - in einem emphatischen Sinn unwahr. Man kann nur noch das sagen was dem sich entzieht. Nur das Äußerste hat die Chance, dem Brei der etablierten Meinung zu entgehen. Das steht als Maxime hinter jedem Satz den ich schreibe. Man muss sich wehren gegen die Unterstellung, auch das Normale, Mittlere könne doch wahr sein. Sein Stellenwert in der universalen Lüge; das perfide Einverständnis, zu dem jede vernünftige Ansicht ermuntert, affiziert diese selber. Dies muss einmal ganz kategorisch ausgeführt werden. N[ota] B[ene] es liegt aber darin selber ein Unwahres, Negatives. Oktober 1960; Heft H, S. 3
Hier irrte Wedekind. Er hat, mit Recht, Partei genommen für den von Eros und Agape abgespaltenen Sexus. Absurd, nach der einmal vollzogenen Spaltung aus dem Sexus Recht und Pflicht gemeinsamen Lebens oder dauernde Verpflichtung abzuleiten: es ist daraus die pure bürgerliche Erpressung geworden. Aber er hat die Narben verkannt, welche die Trennung im Sexus – und wahrscheinlich auch in der Liebe – zurückließ. Die hemmungslose physische Ruhe, die absolute Freiheit von Ekel, die sexuelle Lust bedeutet, findet sich nicht, wo der Sexus ganz isoliert ist. Dass man eine Hure nicht lecken mag und sie einen ungern küsst, ist ein sexueller Mangel; alles mit ihr ist wie unter Cellophan, der Condom ist zwischen allem, und dies die Leiber trennende Moment beeinträchtigt die Lust, welche die Dirne, im Gegensatz zu Wedekinds Illusion, ohnehin nicht empfindet. Man müsste schon ein genuiner Sadist oder Masochist sein, um darüber hinwegzukommen. Und sinkt nicht alle Lust, wird sie nicht weniger als was sie ist, wenn sie nichts ist als sie selber? Sie weist um ihres eigenen Begriffes willen über sich hinaus. So wird denn auch der Freieste verstrickt in die Dialektik der ganzen Liebe. November 1960; Heft H, S. 126 ff

Umformulierung: Hütet euch vor denen, die reinen Herzens sind, denn sie werden die Sünden nicht vergeben, die sie selber nicht begangen haben. Neu: Hütet euch vor den Stillen im Lande. Sie haben das innere Königreich und pflegen den Wahn: wehe, wenn sie sich zusammenrotten. Ende Dezember 1960; Heft I, S. 6 f 19

Ich habe in den Dr. Faustus den Satz geschmuggelt, man müsse die IX. Symphonie zurücknehmen. Ich möchte die K[ritik] d[er] r[einen] V[ernunft] zurücknehmen. 19 Januar 1961; Heft I, S. 27

²¹⁰ Theodor W. Adorno Archiv (Hrsg.): Frankfurter Adorno Blätter VII (S. 9–36) und VIII (S. 9–41). edition text + kritik, München 2001 und 2003.

Unvergleichlicher Lustgewinn in Paris: wenn man im Café sich unterhält, meint man, man mache Geschichte, und es ist nicht nur Wahn sondern das Ambiente will es bestätigen. Dazu Baudelaires Balcon. Mai 1961; Heft], S. 144
Titel eines zu schreibenden Aphorismenbuches: Graeculus Erfahrungen nach der Rückkunft. Frankfurt, 31.5.1961; Heft J, S. 144

Wie, wenn auch die Freiheit der Philosophie bloßer Schein wäre sondern die Kehrseite des Hegelschen Satzes von der Zeit in Gedanken erfasst – dass objektive Situationen Philosophie erzwingen? Schon die Sartresche Version des Existentialismus war notwendig als Antwort auf die Abdrosselung der Spontaneität, des Subjekts im Osten – und ist doch eben dadurch, als Rückfall auf die abstrakte Subjektivität, falsch. Und drängen nicht Epochen des drohenden Verhängnisses zum Stoizismus, zuzeiten Senecas wie Jahrhunderte später bei Boethius – und heute, wo noch zwischen Heidegger und Beckett ein Gemeinsames im stoischen Zug sich abzeichnet. So denken dass man leben kann - »es gibt gar nicht mehr so viel Schreckliches zu fürchten«. Und doch ist das Unwahre des Stoizismus als ein sich Zurücknehmen auf die inwendige Haltung – die nur ein Moment im Ganzen darstellt – offenbar, ebenso wie die Wahrheit in seinem Zeitkern. Dieser hat dem Gedanken gegenüber auch sein Negatives, das ausgesprochen werden muss. Sehr wichtig weiterzuverfolgen. Dezember 1962; Heft N, S. 144 f.“

Den Zusammenhang von freiem Geist und freiem Körper, freier Liebe und ewigem Leben umkreisen auch Adornos Träume nach seiner Rückkehr in die Heimat.²¹¹

„**Mitte September 1958.** Tagesrest: ich war vom Direktor meines Gymnasiums, jetzt Freiherr-vom-Stein-Schule, eingeladen worden, etwas zur Festschrift beim Anlass ihres 50-jährigen Bestehens beizusteuern. Traum: bei einer Zeremonie wurde mir feierlich die musikalische Gesamtleitung des Gymnasiums übertragen. Der alte widerwärtige Musiklehrer, Herr Weber, und ein neuer Musikstudienrat, huldigten mir. Danach fand ein großer Festball statt. Ich tanzte dabei mit einer riesigen braungelben Dogge – in meiner Kindheit hatte ein solcher Doggenhund eine große Rolle gespielt. Er ging aufrecht und war im Frack. Ich überließ mich ganz der Dogge und hatte, zum Tanzen überaus unbegabt, das Gefühl, zum ersten Mal in meinem Leben tanzen zu können, sicher und hemmungslos. Zuweilen küssten wir uns, der Hund und ich. Höchst befriedigt aufgewacht.“

„**Frankfurt, Ende Dezember 1959:** Hinrichtungsraum. Enthauptung. Nicht entschieden, ob mir der Kopf abgeschlagen, ob ich guillotiniert werden sollte, doch steckt ich ihn wohl, um still zu halten, in eine Rille. An meinem Hals schabte, unangenehm ausprobierende, das Eisen. Ich bat den Henker, mir das doch zu ersparen und ein Ende zu machen. Der Schlag fiel, ohne dass ich jedoch aufgewacht wäre. Der Kopf befand sich jetzt wohl in einer Grube, ich auch. Mit großer Spannung verfolgte ich, ob ich nun wohl weiterleben oder ob in dem Kopf nach ein paar Sekunden der Gedanke verlöschen würde. Bald konnte an meiner Fortexistenz kein Zweifel mehr sein. Ich bemerkte, dass ich ganz körperlos – auch unabhängig von meinem Kopf – weiter da war. Auch schien ich zur Wahrnehmung fähig. Dagegen entdeckte ich, nun erst erschreckend, dass mir jede, aber auch jede Möglichkeit, mich zu zeigen oder wie immer mich mitzuteilen, abgeschnitten war. Ich dachte: Der Unsinn des Geisterglaubens ist, dass er dies Entscheidende, was den reinen Geist ausmacht, seine absolute Verborgenheit, unterschlägt und eben dadurch ihn doch wiederum an die Sinnenwelt verrät. Darüber erwacht.“

„**16. Juni 1960:** In der Nacht vor der Abreise nach Wien träumte ich: dass ich von der metaphysischen Hoffnung nicht ablassen mag, ist gar nicht, weil ich so sehr am Leben hinge, sondern weil ich mit G. erwachsen möchte.“

Mit diesen drei charmanten Wunschträumen mag der Hundefreund Adorno seinem Lebensideal entsprochen haben, ein gutes Tier gewesen zu sein.²¹² Träume hängen für Adorno mit dem Tod zusammen (subjektiv und spekulativ). Im

²¹¹ Adorno, Theodor W. (2005) Traumprotokolle, S. 70 ff.

²¹² Adorno, Theodor W. (1966) Negative Dialektik, S.294: „Dem Einzelnen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als versuchen so zu leben, dass man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.“ (Negative Dialektik, 1966, Seite 294). Man soll nach seiner eigentlichen Natur leben und handeln – sprich: nach Platons Idee vom absoluten Menschsein

Anschluss an Walter Benjamin und den Surrealismus formuliert Adorno: „Das Subjekt, das im Surrealismus weit offener und ungehemmter am Werk ist als in den Träumen, wendet seine Energie gerade an seine Selbstausslöschung, zu der es im Traum keiner Energie bedarf.“ (Adorno: Rückblickend auf den Surrealismus, Seite 102).

Damit schließt Adorno die Lücke zwischen Rationalität und Mythos, und zwar durch den Blick auf die Natur, „deren Würde, die eines noch nicht Seienden“ sei (Ästhetische Theorie, Seite 115). Menschlich im emphatischen (platonischen) Sinne ist für Adorno „gerade der Ausdruck der Augen, welche denen des Tiers am nächsten sind, der kreaturhaften Augen, fern von der Reflexion des Ichs“ (Minimal Moralia, Seite 194). Das Ziel seiner Philosophie sei es, „das einzulösen, was im Blick eines Tieres liegt“.

II.11 Moral in Liebesbeziehungen: Adornos Machismo in Me-too-Zeiten

Theodor W. Adorno (11. 9. 1903 - 6. 8. 1969) pflegte seine wichtigsten Liebesbeziehungen zu seinen „drei Müttern“:

- zu **Maria**, seiner leiblichen Mutter,
- zu **Agathe**, seiner Tante mütterlicherseits,²¹³ und
- zur ein Jahr älteren **Margarete** Karplus, die er mit 20 kennenlernte²¹⁴ und mit der er sich bald darauf verlobte, obwohl beide in den ersten 14 Jahren ihrer Partnerschaft weit voneinander entfernt wohnten – sie in Berlin, er in Frankfurt und später in Oxford.

Zur Eheschließung mit 34 in London musste Max Horkheimer, der Direktor des exilierten „Instituts für Sozialforschung“, die beiden Liebenden mit Stellingenszusagen und väterlichem Druck überreden, weil es in den konservativen Staaten besser sei, verheiratet zu sein und einen Namen zu tragen, der nicht jüdisch klang. So wurden Wiesengrund und Karplus zu „den Adornos“, wie sie unter anderem von den Manns genannt wurden.²¹⁵

Bereits zuvor hatten sie vereinbart, eine offene Ehe zu führen, in getrennten Schlafzimmern zu schlafen und keine Kinder zu bekommen. Je länger sie intensiv zusammen lebten und extensiv zusammen arbeiteten, desto enger wuchsen sie zu siamesischen Zwillingen zusammen, und diese können naturgemäß miteinander keinen Sex haben.²¹⁶

Er nannte sie „mein Drachodont“, sie nannte ihn „mein Sorgenkind“. Gretel kümmerte sich zudem um ein weiteres „Sorgenkind“, das sie auch finanziell unterstützte und am liebsten adoptiert hätte: Walter Benjamin, den gemeinsamen engen Freund, bedeutenden Diskussionspartner und philosophischen Stichwortgeber.

Theodor, der ein anregender Gesellschafter und temperamentvoller Womanizer war, nahm sich weitaus größere sexuelle Freiheiten in der engen Liebes- und Arbeitsbeziehung als Gretel, von der lediglich ein Seitensprung in Berlin während ihrer frühen Verlobungszeit bekannt ist. Dagegen ging der geltungsbedürftige Theodor regelmäßig in Bordelle und hatte mehrere Dutzend außereheliche Beziehungen, von denen er – so viel Wahrheitsliebe muss für einen Philosophen sein – seiner Frau detailliert berichtete und ihr sogar Liebesbriefe an diese Mätressen sowie explizite Tagebuchnotizen und Traumprotokolle diktierte.

Philosophisch rechtfertigte er sein Handeln in seinen „Minima Moralia“,²¹⁷ die zwischen 1944 und 1947 im US-amerikanischen Exil entstanden. Einschlägig für Adornos Liebesethik sind folgende „Reflexionen aus dem beschädigten Leben“:

- „Getrennt – vereint“, „Tisch und Bett“ von 1944;
- „Ausgrabung“, „Moral und Zeitordnung“ von 1945;
- „Constanze“, „Philemon und Baucis“, „Unbestellbar“ und zwei der „Monogramme“ von 1946 bis 1947.

Getrennt-vereint. - Die Ehe, deren schmachliche Parodie fortlebt in einer Zeit, die dem Menschenrecht der Ehe den Boden entzogen hat, dient heute meist dem Trick der Selbsterhaltung: dass einer der beiden Verschworenen jeweils die Verantwortung für alles Üble, das er begeht, nach außen dem andern zuschiebt, während sie in Wahrheit trüb und

²¹³ Agathe Calvelli-Adorno lebte im gemeinsamen Haushalt der Familie Wiesengrund in der Schönen Aussicht 9 am Frankfurter Mainufer.

²¹⁴ Die beiden lernten sich 1923 in der Weinhandlung Wiesengrund im Nebenhaus der Schönen Aussicht 9 kennen, wo Margarete als Tochter von Joseph Albert Karplus, Mitinhaber der Glacée-Lederwaren-Manufaktur Karplus & Herzberger, die von Oscar Wiesengrund hergestellten Gerbstoffe für ihre Lederfabrik abholte. Als Theodor Margarete zum Abschied zur Straßenbahnhaltestelle begleitete, schwor sie sich: DER oder keiner. Vgl. Staci Lynn von Boeckmann: The life and work of Gretel Karplus/Adorno: Her contributions to Frankfurt School theory. Dissertation, University of Oklahoma, 2004.

²¹⁵ Nach der förmlichen Einbürgerung als US-Bürger Ende 1943 lautete sein amtlicher Name „Theodore Adorno“. Seine Publikationen zeichnete er fortan mit Theodor W. Adorno.

²¹⁶ Das Unromantische, gar Asexuelle einer Ehe, in der sich beide Partner gegenseitig vergöttern, mag am verinnerlichten Inzesttabu liegen: Mit seiner idealisierten, im besten Sinne „platonisch“ geliebten „Ersatzmutter“ tobt man sich sexuell nicht so ungehemmt aus wie mit einer weniger familiär besetzten Frau.

²¹⁷ Theodor W. Adorno: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Frankfurt 1951.

sumpfig zusammen existieren. Eine anständige Ehe wäre erst eine, in der beide ihr eigenes unabhängiges Leben für sich haben, ohne die Fusion, die von der ökonomisch erzwungenen Interessengemeinschaft herrührt, dafür aber aus Freiheit die wechselseitige Verantwortung füreinander auf sich nähmen. Die Ehe als Interessengemeinschaft bedeutet unweigerlich die Erniedrigung der Interessenten, und es ist das Perfide der Welteinrichtung, dass keiner, wüsste er auch darum, solcher Erniedrigung sich entziehen kann. Manchmal könnte man daher auf den Gedanken verfallen, dass nur solchen, die der Verfolgung von Interessen enthoben sind, also Reichen, die Möglichkeit einer Ehe ohne Schande vorbehalten sei. Aber diese Möglichkeit ist ganz formal, denn jene Privilegierten sind es gerade, denen die Verfolgung des Interesses zur zweiten Natur wurde – sonst behaupteten sie nicht das Privileg.

Tisch und Bett. - Sobald Menschen, auch gutartige, freundliche und gebildete, sich scheiden lassen, pflegt eine Staubwolke aufzusteigen, die alles überzieht und verfärbt, womit sie in Berührung kommt. Es ist, als hätte die Sphäre der Intimität, das unwachsamer Vertrauen des gemeinsamen Lebens sich in einen bösen Giftstoff verwandelt, wenn die Beziehungen zerbrochen sind, in denen sie beruhte. Das Intime zwischen Menschen ist Nachsicht, Duldung, Zuflucht für Eigenheiten. Wird es hervorgezerrt, so kommt von selber das Moment der Schwäche daran zum Vorschein, und bei der Scheidung ist eine solche Wendung nach außen unvermeidlich. Sie bemächtigt sich des Inventars der Vertraulichkeit. Dinge, die einmal Zeichen liebender Sorge, Bilder von Versöhnung gewesen sind, machen sich plötzlich als Werte selbständig und zeigen ihre böse, kalte und verderbliche Seite. Professoren brechen nach der Trennung in die Wohnung ihrer Frau ein, um Gegenstände aus dem Schreibtisch zu entwenden, und wohldotierte Damen denunzieren ihre Männer wegen Steuerhinterziehung. Gewährt die Ehe eine der letzten Möglichkeiten, humane Zellen im inhumanen Allgemeinen zu bilden, so rächt das Allgemeine sich in ihrem Zerfall, indem es des scheinbar Ausgenommenen sich bemächtigt, den entfremdeten Ordnungen von Recht und Eigentum es unterstellt und die verhöhnt, die davor sich sicher wähnten. Gerade das Behütete wird zum grausamen Requisit des Preisgegebenseins. Je »großzügiger« die Vermählten ursprünglich zueinander sich verhielten, je weniger sie an Besitz und Verpflichtung dachten, desto abscheulicher wird die Entwürdigung. Denn es ist eben der Bereich des rechtlich undefinierten, in dem Streit, Diffamierung, der endlose Konflikt der Interessen gedeihen. All das Dunkle, auf dessen Grund die Institution der Ehe sich erhebt, die barbarische Verfügung des Mannes über Eigentum und Arbeit der Frau, die nicht minder barbarische Sexualunterdrückung, die den Mann tendenziell dazu nötigt, für die sein Leben lang die Verantwortung zu übernehmen, mit der zu schlafen ihm einmal Lust bereitete – all das kriecht aus den Kellern und Fundamenten ins Freie, wenn das Haus demoliert wird. Die einmal das gute Allgemeine in der beschränkenden Zugehörigkeit zueinander erfuhren, werden nun von der Gesellschaft gezwungen, sich für Schurken zu halten und zu lernen, dass sie dem Allgemeinen der unbeschränkten Gemeinheit draußen gleichen. Das Allgemeine erweist sich bei der Scheidung als das Schandmal des Besonderen, weil das Besondere, die Ehe, das wahre Allgemeine in dieser Gesellschaft nicht zu verwirklichen vermag.

Ausgrabung. - Sobald ein Name wie der Ibsens fällt, werden sogleich Stimmen laut, die ihn und seine Gegenstände veraltet und überholt schelten. Das sind die gleichen, die vor sechzig Jahren über das modernistisch Zersetzende und unmoralisch Verstiegene der Nora und der Gespenster sich entrüsteten. Ibsen, der verbissene Bürger, hat seine Verbissenheit auf die Gesellschaft losgelassen, deren eigenem Prinzip er Unerbittlichkeit und Ideale entlehnte. Er hat Deputierte der kompakten Majorität, die den Volksfeind niederbrüllt, auf einem pathetischen, aber wetterfesten Denkmal portraitiert, und sie finden sich immer noch nicht geschmeichelt. Daher gehen sie zur Tagesordnung über. Wo die vernünftigen Leute übers Verhalten der unvernünftigen sich einig sind, darf man stets unerledigt Abgeschobenes, schmerzhaft Narben vermuten. So steht es um die Frauenfrage. In der Tat ist sie durch die Auflösung der »männlich«-liberalen Konkurrenzwirtschaft, durch den Anteil der Frauen am Angestelltentum, in dem sie so selbständig sind wie die unselbständigen Männer, durch die Entzauberung der Familie und die Lockerung der Sexualtabus an der Oberfläche nicht mehr »akut«. Zugleich aber hat der Fortbestand der traditionellen Gesellschaft die Emanzipation der

Frau verbogen. Weniges ist so symptomatisch für den Zerfall der Arbeiterbewegung, wie dass sie davon keine Notiz nimmt. In der Zulassung der Frauen zu allen möglichen überwachten Tätigkeiten verbirgt sich die Fortdauer ihrer Entmenschlichung. Sie bleiben im Großbetrieb, was sie in der Familie waren, Objekte. Nicht nur an ihren armseligen Werktag im Beruf und an ihr Leben daheim, das geschlossen-hauswirtschaftliche Arbeitsbedingungen inmitten der industriellen widersinnig festhält, ist zu denken, sondern an sie selber. Willig, ohne Gegenimpuls spiegeln sie die Herrschaft zurück und identifizieren sich mit ihr. Anstatt die Frauenfrage zu lösen, hat die männliche Gesellschaft ihr eigenes Prinzip so ausgedehnt, dass die Opfer die Frage gar nicht mehr zu fragen vermögen. Wofern ihnen nur eine gewisse Fülle von Waren gewährt wird, stimmen sie in ihr Los begeistert ein, überlassen das Denken den Männern, diffamieren jegliche Reflexion als Verstoß gegen das von der Kulturindustrie propagierte weibliche Ideal und lassen überhaupt es sich wohl sein in der Unfreiheit, die sie für die Erfüllung ihres Geschlechts halten. Die Defekte, mit denen sie dafür zu zahlen haben, obenan die neurotische Dummheit, tragen zur Fortdauer des Zustands bei. Schon zu Ibsens Zeit waren die meisten Frauen, die bürgerlich etwas vorstellten, bereit, über die hysterische Schwester herzufallen, die an ihrer statt den hoffnungslosen Versuch auf sich nahm, aus dem Gefängnis der Gesellschaft auszubrechen, das ihnen allen seine vier Wände so nachdrücklich zukehrt. Die Enkelinnen aber würden über die Hysterikerin nachsichtig lächeln, ohne sich nur betroffen zu fühlen, und sie der Sozialfürsorge zur freundlichen Behandlung überweisen. Die Hysterikerin, die das Wunderbare wollte, ist denn auch von der wütend betriebsamen Närrin abgelöst, die den Triumph des Unheils gar nicht erwarten kann. – Vielleicht ist es aber derart um alles Veralteten bestellt. Es erklärt sich nicht aus der bloßen zeitlichen Distanz, sondern aus dem Urteilsspruch der Geschichte. Sein Ausdruck an Dingen ist die Scham, die den Nachgeborenen im Angesicht der früheren Möglichkeit ergreift, der er zum Leben zu helfen versäumte. Was vollbracht war, mag vergessen werden und bewahrt sein in der Gegenwart. Veraltet ist stets nur was misslang, das gebrochene Versprechen eines Neuen. Nicht umsonst heißen die Frauen Ibsens »modern«. Der Hass gegen die Moderne und der gegen Veraltete sind unmittelbar das Gleiche.

Moral und Zeitordnung. - Während die Literatur alle psychologischen Arten erotischer Konflikte behandelt hat, ist der einfachste auswendige Konfliktstoff unbeachtet geblieben um seiner Selbstverständlichkeit willen. Das ist das Phänomen des Besetztseins: dass ein geliebter Mensch sich uns versagt nicht wegen innerer Antagonismen und Hemmungen, wegen zu viel Kälte oder zu viel verdrängter Wärme, sondern weil bereits eine Beziehung besteht, die eine neue ausschließt. Die abstrakte Zeitordnung spielt in Wahrheit die Rolle, die man der Hierarchie der Gefühle zuschreiben möchte. Es liegt im Vergebensein, außer der Freiheit von Wahl und Entschluss, auch ein ganz Zufälliges, das dem Anspruch der Freiheit durchaus zu widersprechen scheint. Selbst und gerade in einer von der Anarchie der Warenproduktion geheilten Gesellschaft würden schwerlich Regeln darüber wachen, in welcher Reihenfolge man Menschen kennenlernt. Wäre es anders, so müsste ein solches Arrangement dem unerträglichsten Eingriff in die Freiheit gleichkommen. Daher hat denn auch die Priorität des Zufälligen mächtige Gründe auf ihrer Seite: wird einem Menschen ein neuer vorgezogen, so tut man jenem allemal Böses an, indem die Vergangenheit des gemeinsamen Lebens annulliert, Erfahrung selber gleichsam durchstrichen wird. Die Irreversibilität der Zeit gibt ein objektives moralisches Kriterium ab. Aber es ist dem Mythos verschwistert wie die abstrakte Zeit selbst. Die in ihr gesetzte Ausschließlichkeit entfaltet sich ihrem eigenen Begriff nach zur ausschließenden Herrschaft hermetisch dichter Gruppen, schließlich der großen Industrie. Nichts rührender als das Bangen der Liebenden, die Neue könnte Liebe und Zärtlichkeit, ihren besten Besitz, eben weil sie sich nicht besitzen lassen, auf sich ziehen, gerade vermöge jener Neuheit, die vom Vorrecht des Älteren selber hervorgebracht wird. Aber von diesem Rührenden, mit dem zugleich alle Wärme und alles Geborgensein zerging, führt ein unaufhaltsamer Weg über die Abneigung des Brüderchens gegen den Nachgeborenen und die Verachtung des Verbindungsstudenten für seinen Fuchs zu den Immigrationsgesetzen, die im sozialdemokratischen Australien alle Nichtkaukasier draußen halten, bis zur faschistischen Ausrottung der Rasseminorität, womit dann in der Tat Wärme und Geborgensein ins Nichts explodieren. Nicht nur sind, wie Nietzsche es wusste, alle guten Dinge einmal böse Dinge gewesen: die zartesten, ihrer eigenen Schwerkraft überlassen, haben die

Tendenz, in der unausdenkbaren Rohheit sich zu vollenden. Es wäre müßig, aus solcher Verstrickung den Ausweg weisen zu wollen. Doch lässt sich wohl das unheilvolle Moment benennen, das jene ganze Dialektik ins Spiel bringt. Es liegt beim ausschließenden Charakter des Ersten. Die ursprüngliche Beziehung, in ihrer bloßen Unmittelbarkeit, setzt bereits eben jene abstrakte Zeitordnung voraus. Historisch ist der Zeitbegriff selber auf Grund der Eigentumsordnung gebildet. Aber das Besitzenwollen reflektiert die Zeit als Angst vor dem Verlieren, der Unwiederbringlichkeit. Was ist, wird in Beziehung zu seinem möglichen Nichtsein erfahren. Damit wird es erst recht zum Besitz gemacht und gerade in solcher Starrheit zu einem Funktionellen, das für anderen äquivalenten Besitz sich austauschen ließe. Einmal ganz Besitz geworden, wird der geliebte Mensch eigentlich gar nicht mehr angesehen. Abstraktheit in der Liebe ist das Komplement der Ausschließlichkeit, die trügerisch als das Gegenteil, als das sich Anklammern an dies eine so Seiende in Erscheinung tritt. Dies Festhalten verliert gerade sein Objekt aus den Händen, indem es zum Objekt gemacht wird, und verfehlt den Menschen, den es auf »meinen Menschen« herunterbringt. Wären Menschen kein Besitz mehr, so könnten sie auch nicht mehr vertauscht werden. Die wahre Neigung wäre eine, die den anderen spezifisch anspricht, an geliebte Züge sich heftet und nicht ans Idol der Persönlichkeit, die Spiegelung von Besitz. Das Spezifische ist nicht ausschließlich: ihm fehlt der Zug zur Totalität. Aber in anderem Sinne ist es doch ausschließlich: indem es die Substitution der unlösbar an ihm haftenden Erfahrung – zwar nicht verbietet, aber durch seinen reinen Begriff gar nicht erst aufkommen lässt. Der Schutz des ganz Bestimmten ist, dass es nicht wiederholt werden kann, und eben darum duldet es das andere. Zum Besitzverhältnis am Menschen, zum ausschließenden Prioritätsrecht, gehört genau die Weisheit: Gott, es sind alles doch nur Menschen, und welcher es ist, darauf kommt es gar nicht so sehr an. Neigung, die von solcher Weisheit nichts wüsste, brauchte Untreue nicht zu fürchten, weil sie gefeit wäre vor der Treulosigkeit.

Constanze. - Überall besteht die bürgerliche Gesellschaft auf der Anstrengung des Willens; nur die Liebe soll unwillkürlich sein, reine Unmittelbarkeit des Gefühls. In der Sehnsucht danach, die den Dispens von der Arbeit meint, transzendiert die bürgerliche Idee von Liebe die bürgerliche Gesellschaft. Aber indem sie das Wahre unvermittelt im allgemeinen Unwahren aufrichtet, verkehrt sie jenes in dieses. Nicht bloß, dass das reine Gefühl, soweit es im ökonomisch determinierten System noch möglich ist, eben damit gesellschaftlich zum Alibi für die Herrschaft des Interesses wird und eine Humanität bezeugt, die nicht existiert. Sondern die Unwillkürlichkeit von Liebe selber, auch wo sie nicht vorweg praktisch eingerichtet ist, trägt zu jenem Ganzen bei, sobald sie sich als Prinzip etabliert. Soll Liebe in der Gesellschaft eine bessere vorstellen, so vermag sie es nicht als friedliche Enklave, sondern nur im bewussten Widerstand. Der jedoch fordert eben jenes Moment von Willkür, das die Bürger, denen Liebe nie natürlich genug sein kann, ihr verbieten. Lieben heißt fähig sein, die Unmittelbarkeit sich nicht verkümmern zu lassen vom allgegenwärtigen Druck der Vermittlung, von der Ökonomie, und in solcher Treue wird sie vermittelt in sich selber, hartnäckiger Gegendruck. Nur der liebt, wer die Kraft hat, an der Liebe festzuhalten. Wenn der gesellschaftliche Vorteil, sublimiert, noch die sexuelle Triebregung vorformt, durch tausend Schattierungen des von der Ordnung Bestätigten bald diesen bald jenen spontan als attraktiv erscheinen lässt, dann widersetzt dem sich die einmal gefasste Neigung, indem sie ausharrt, wo die Schwerkraft der Gesellschaft, vor aller Intrige, die dann regelmäßig von jener in den Dienst genommen wird, es nicht will. Es ist die Probe aufs Gefühl, ob es übers Gefühl hinausgeht durch Dauer, wäre es auch selbst als Obsession. Jene aber, die, unterm Schein der unreflektierten Spontaneität und stolz auf die vorgebliche Aufrichtigkeit, sich ganz und gar dem überlässt, was sie für die Stimme des Herzens hält, und wegläuft, sobald sie jene Stimme nicht mehr zu vernehmen meint, ist in solcher souveränen Unabhängigkeit gerade das Werkzeug der Gesellschaft. Passiv, ohne es zu wissen, registriert sie die Zahlen, die in der Roulette der Interessen je herauskommen. Indem sie den Geliebten verrät, verrät sie sich selber. Der Befehl zur Treue, den die Gesellschaft erteilt, ist Mittel zur Unfreiheit, aber nur durch Treue vollbringt Freiheit Insubordination gegen den Befehl der Gesellschaft.

Philemon und Baucis. - Der Haustyrann lässt von seiner Frau in den Mantel sich helfen. Eifrig besorgt sie den Liebesdienst und begleitet ihn mit einem Blick, der sagt: was soll ich machen, lässt ihm die kleine Freude, so ist er nun einmal, nur ein Mann. Die patriarchale Ehe rächt sich an dem Herrn durch die Nachsicht, welche die Frau übt und welche in den ironischen Klagen über männliche Wehleidigkeit und Unselbständigkeit zur Formel geworden ist. Unterhalb der verlogenen Ideologie, welche den Mann als Überlegenen hinstellt, liegt eine geheime, nicht minder unwahr, die ihn zum Inferioren, zum Opfer von Manipulation, Manövern, Betrug herabsetzt. Der Pantoffelheld ist der Schatten dessen, der hinaus muss ins feindliche Leben. Mit dem gleichen bornierten Scharfsinn wie der Gatte von der Gattin werden allgemein Erwachsene von Kindern eingeschätzt. In dem Missverhältnis zwischen seinem autoritären Anspruch und seiner Hilflosigkeit, das in der Privatsphäre notwendig zutage tritt, steckt ein Lächerliches. Jedes gemeinsam auftretende Ehepaar ist komisch, und das versucht das geduldige Verstehen der Frau auszugleichen. Kaum eine länger Verheiratete, die nicht durch Tuscheln über kleine Schwächen den Gemahl desavouierte. Falsche Nähe reizt zur Bosheit, und im Bereich des Konsums ist stärker, wer die Hände auf den Dingen hat. Hegels Dialektik von Herr und Knecht gilt nach wie vor in der archaischen Ordnung des Hauses und wird verstärkt, weil die Frau verbissen an dem Anachronismus festhält. Als verdrängte Matriarchin wird sie dort gerade zum Meister, wo sie dienen muss, und der Patriarch braucht nur als solcher zu erscheinen, um Karikatur zu sein. Solche gleichzeitige Dialektik der Zeitalter hat dem individualistischen Blick sich als »Kampf der Geschlechter« präsentiert. Beide Gegner haben Unrecht. In der Entzauberung des Mannes, dessen Macht auf dem Geldverdienen beruht, das als menschlicher Rang sich aufspielt, drückt die Frau zugleich die Unwahrheit der Ehe aus, in der sie ihre ganze Wahrheit sucht. Keine Emanzipation ohne die der Gesellschaft.

Unbestellbar. - Kultivierte Banausen pflegen vom Kunstwerk zu verlangen, dass es ihnen etwas gebe. Sie entrüsten sich nicht mehr über das Radikale, sondern ziehen auf die unverschämt bescheidene Behauptung sich zurück, sie verstünden nicht. Diese beseitigt noch den Widerstand, die letzte negative Beziehung zur Wahrheit, und das anstößige Objekt wird lächelnd unter seinesungleichen, den Gebrauchsgütern katalogisiert, zwischen denen man die Auswahl hat und die man ablehnen kann, ohne selbst nur dafür die Verantwortung zu tragen. Man sei eben zu dumm, zu altmodisch, man könne einfach nicht mit, und je kleiner man sich macht, umso zuverlässiger partizipiert man am mächtigen Unisono der vox inhumana populi, an der richtenden Gewalt des petrifizierten Zeitgeists. Das Unverständliche, von dem niemand etwas hat, wird aus dem aufreizenden Verbrechen zur bemitleidenswerten Narretei. Mit dem Stachel schiebt man die Versuchung fort. Dass einem etwas gegeben werden soll, dem Scheine nach das Postulat von Substantialität und Fülle, schneidet diese gerade ab und lässt das Gebende verarmen. Darin aber kommt das Verhältnis zu Menschen dem ästhetischen gleich. Der Vorwurf, dass einer nichts gebe, ist jämmerlich. Ward die Beziehung steril, soll man sie lösen. Dem aber, der daran festhält und doch klagt, geht allemal das Organ des Empfangens ab: Phantasie. Beide müssen etwas geben, **Glück** als das gerade nicht Tauschbare, nicht Klagbare, aber solches Geben ist untrennbar von dem Nehmen. Es ist aus, wenn den anderen nicht mehr erreicht, was man für ihn findet. **Keine Liebe, die nicht Echo wäre.** In den Mythen war die Gewähr der Gnade Annahme des Opfers; um diese aber bittet Liebe, das Nachbild der Opferhandlung, wenn sie nicht unterm Fluch sich fühlen soll. Zum Verfall des Schenkens heute schickt sich die Verhärtung gegen das Nehmen. Sie läuft aber auf jene Verleugnung von **Glück** selber hinaus, die allein den Menschen es gestattet, an ihrer Art **Glück** festzuhalten. Durchschlagen wäre der Wall, wo sie vom andern empfangen, was sie mit verkniiftem Mund sich selber verwehren müssen. Das aber wird ihnen schwer um der Anstrengung willen, die das Nehmen ihnen zumutet. Vergafft in die Technik, übertragen sie den Haß gegen die überflüssige Anstrengung ihrer Existenz auf den Energieaufwand, dessen die Lust als eines Moments ihres Wesens bis in all ihre Sublimierungen hinein bedarf. Trotz der ungezählten Erleichterungen bleibt ihre Praxis absurde Mühe; Vergeudung der Kraft im **Glück** jedoch, dessen Geheimnis, dulden sie nicht. Da muss es nach den englischen Formeln relax und take it easy hergehen, die aus der Sprache der Krankenschwestern kommen, nicht der des Über-

schwanges. **Glück ist überholt: unökonomisch. Denn seine Idee, die geschlechtliche Vereinigung, ist das Gegenteil des Gelöstens, selige Anspannung, so wie alle unterjochte Arbeit die unselige.**

Monogramme. -

Liebe ist die Fähigkeit, Ähnliches an Unähnlichem wahrzunehmen.

Geliebt wirst du einzig, wo du schwach dich zeigen darfst, ohne Stärke zu provozieren.

Zu „Monogramme“

Diese bedingungslose und fürsorgliche, verständnisvolle und verzeihende Liebe, die Schwächen toleriert und Stärken nicht ausnützt oder missbraucht, erfuhr Theodor von seiner Mutter, seiner Tante und seiner Ehefrau, wie sich Anfang der 1940er-Jahre deutlich zeigte: Die so schöne wie unanständige Lebensmacht der Erotik²¹⁸ brach im November 1942 abrupt und chaotisierend in die symbiotische Ehe von Theodor (dem „Nilpferd“) und Gretel (der „Giraffe“) ein. Das unverbesserliche Kind von 39 Jahren musste seinen Eltern über „eine Zeit der allerschwersten inwendigen Krise“ berichten, die „den allerintimsten Gefühlsbereich betrifft“. Genaueres wird von dem „bis in die innersten Schichten Erschütterten“ nicht verraten, nur so viel, dass „es sich um etwas Erotisches, mich Betreffendes handelt, dass aber die Beziehung von Gretel und mir von einer solchen Art ist, dass sie auch einer solchen Erschütterung fest standhält“. Die ungeheuerlichen Gefühlsverwirrungen während des Exils in Los Angeles hätten Adornos Leben zerstören können, „wären nicht“, wie der Philosoph seiner Mutter schrieb, „Gretel und Max mit einer nicht zu beschreibenden Liebe und einem wahrhaft unverdienten Verständnis mir zur Seite gewesen.“²¹⁹ Zu dieser Zeit bereitete Max Horkheimer gemeinsam mit Theodor und Gretel die „Dialektik der Aufklärung“ vor – 1947 erschienen, gilt sie als bahnbrechendes Werk der „Kritischen Theorie“. Letztlich, so Adorno weiter im Brief an seine Mutter, habe ihn vor allem seine „dickhäutige Nilpferd-Natur“ davor bewahrt, ganz und gar Opfer des bodenlosen Kummers seines Liebesleids zu werden. Diese „grenzenlose Fähigkeit zum Leiden, zum Hingerissen-Werden, zum sich Verlieren“ sei es, die ihn beim Philosophieren „zu etwas Besonderem“ qualifiziere, die aber nicht „mit dem vereinbar ist, was sich der gesunde Menschenverstand unter einem Philosophen vorstellt“.²²⁰

Zu „Tisch und Bett“

Die Institution Ehe verlangt beiden Partnern Äußerstes ab. Der gesellschaftliche Zwang, dem die Verheirateten ausgesetzt sind, ohne sich dessen bewusst zu werden, offenbart sich in der explosiven Heftigkeit einer Scheidung. Das ist für Adorno ein Zeichen für die schlimme Totalität, in der nichts Partikulares glücklich sein kann, in der es kein partikulares Glück geben kann. Adorno erweist sich in seinem späten Beethoven-Buch als Prophet des Negativen, in dem

²¹⁸ Bereits mit 19 Jahren schrieb er in einem Wedekind-Essay über das Streben nach Schönheit und Wahrheit: „Der Eros flieht aus der Welt. Die Kultur wird zur Zivilisation. Das Ich wird entselbstet, denn es hat den Eros verloren“. Da in dem jugendlichen Schwärmer bereits der spätere Dialektiker erwacht war, fährt Adorno fort: In Wedekind sei „die Liebe selbst dialektisch geworden, und weil sie ihre Herkunft vom Göttlichen auch im Kot noch gebietend verkündet, wird sie zum Fleischgeist.“ Die schöne Unanständigkeit sei der Präzedenzfall der Dialektik: „Erotik ist weder ganz individuell noch rein allgemein, sowohl vom Trieb als auch vom Geist gezeichnet.“

²¹⁹ Adornos nicht unbedingt als romantisch zu bezeichnende Liebe zu seiner Frau, der promovierten Chemikerin und Unternehmerin Margarethe Karplus, war ebenfalls so stark, dass er in seinen „Traumprotokollen“ den kaum erwartbaren Satz veröffentlichte: „In der Nacht vor der Abreise träumte ich: Dass ich von der metaphysischen Hoffnung nicht ablassen mag, ist gar nicht, weil ich so sehr am Leben hänge, sondern weil ich mit Gretel erwachen möchte.“ Erwachen nach dem Tod?

²²⁰ 1962 verblüffte der mittlerweile 59-jährige Adorno sein Publikum in der Wiener Universität mit der Behauptung, „dass die Sexualität, die schon gar nicht mehr ein bisschen pervers ist, keine Sexualität mehr ist“. Die heutige Sexualität sei ein falscher Zauber, mit dem man das Lustprinzip so bändige, dass es sowohl um sein anarchistisches als auch sein gesellschaftskritisches Potenzial gebracht werde. Die Unanständigkeit sei ausgeschaltet, der neue keimfreie Sex sei Folge einer noch tieferen Verdrängung mit neuen Tabus, die nur die schlimmsten Folgen haben könnten, und zwar für die Gesellschaft, denn wer sich den gesellschaftlichen Normen nicht füge, müsse harte Konsequenzen fürchten. Sozialen Anstoß erzeuge, wer Sex nicht richtig wichtig oder zu wichtig nehme, denn weder prude Asexualität noch allzu große Leidenschaft seien der Arbeitsmoral zuträglich. Adornos These vom eingeschrumpften Eros folgte seiner grundlegenden Intuition, dass überall ein herrschsüchtiger Intellekt am Werk sei, dem es vor dem Infantilen, Animalischen und Ekstatischen, vor der „Kindischkeit“ und Ungezähmtheit graue, weil die abwägende Rationalität der erwachsenen Aufgeklärtheit, der kulturschöpferischen Sublimierung und triebsublimierenden Kultur alles Körperliche und Natürliche fürchte.

er über Beethoven, den er vergötterte, schrieb: „Die Kunstwerke obersten Ranges unterscheiden sich von anderen nicht durchs Gelingen – was ist schon gelungen? –, sondern durch die Weise des Misslingens.“ Ebenso misslingen selbst glückliche Ehen.

Zu „Ausgrabung“

Im Hass auf Nora, der Andersdenkenden, zeigt sich in der Einigkeit von Frauenbeauftragten und in der alarmistischen Sicht auf den Macho Adorno sowie in der nach wie vor unerledigten Frauenfrage, dass das Versprechen der Gleichberechtigung der Geschlechter gebrochen ward.

Zu „Moral und Zeitordnung“

Die Liebesordnung des 21. Jahrhunderts spricht von der „seriellen Monogamie“ und dem „Modell der Lebensabschnittspartner“: Man lebt mit einem Menschen einige Zeit zusammen – durchaus in Treue und monogam – und irgendwann, wenn man sich nicht mehr genug liebt, trennt man sich und wendet sich einem anderen Partner zu. Aus biologischer Perspektive ist die lebenslange monogame Beziehung möglicherweise fragwürdig. Doch aus ökonomischer Notwendigkeit war sie über Jahrzehnte eine sinnvolle Zweckgemeinschaft. Dazu kamen klassische Rollenverteilungen und eine Kirche, die die Unauflöslichkeit der Ehe propagierte. Inzwischen sind viele äußere Zwänge weggefallen, und es gibt heute mehr Freiheit für Beziehungsbildungen. Diese beruhen auf einer gegenseitigen Emotion, die man im Idealfall Liebe nennen kann. Wenn diese vergeht, trennen sich heute die Menschen. Ob das ein zivilisatorischer Fortschritt ist, mag bezweifelt werden, denn wenn man die Partnerschaft als eine Art Konsumgut betrachtet, um sich an einem anderen Menschen zu erfreuen und mit ihm das eigene Dasein angenehmer zu gestalten, instrumentalisiert man ihn als einen Zweck, als ein Hilfskonzept gegen ein einsames Leben. Dagegen kann man durchaus glücklich für sein gesamtes Leben mit einem Menschen zusammen sein, wenn man viel miteinander kommuniziert und den anderen in seiner Andersartigkeit respektiert und akzeptiert. Wichtig sind die Lebendigkeit der Beziehung, die Vitalität und der Magnetismus, den man füreinander entwickelt. Die Partner bilden eine übergeordnete Einheit, die ihre Kraft aus einem gemeinsamen Feld zieht, das wie ein Garten gehegt und gepflegt werden muss.

Wenn ein Philosoph jemand ist, der genau hinschaut und dabei etwas versteht, dann sei es gestattet, Janosch²²¹ aus seinem „Wörterbuch der Lebenskunst“ zu zitieren: „Wenn man zwei Wassertropfen in alle sieben Weltmeere schütten würde, dann ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie einmal aufeinandertreffen, größer, als dass zwei Menschen die zusammenpassen, sich jemals begegnen.“

Zu „Constanze“

Adornos bürgerliche Idee von Liebe wird verständlicher, wenn man sie mit Hegels „Vorlesungen zur Ästhetik“ als Reaktion auf die zeitgenössischen Romantiker liest: „Mit ihren subjektiven Zwecken der Liebe oder mit ihren Idealen der Weltverbesserung stehen sie der Prosa der Wirklichkeit gegenüber. Da schrauben sich nun die subjektiven Wünsche und Forderungen in die Höhe, denn jeder findet vor sich eine für ihn ganz ungehörige Welt, die er bekämpfen muss, weil sie seinen Leidenschaften nicht nachgibt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse usf. als ein Hindernis vorschiebt. Nun gilt es, ein Loch in diese Ordnung der Dinge hineinzustoßen, die Welt zu verändern oder ihr zum Trotz sich wenigstens einen Himmel auf Erden herauszuschneiden: das Mädchen, wie es sein soll zu finden und es den Missverhältnissen abzutrotzen.“ Das ist laut Hegel die rettende Subordination unter den Befehl

²²¹ „Janosch“ ist der Künstlurname von Horst Eckert, 1931 in Zaborze (Polen) geboren. Er ist einer der erfolgreichsten Kinderbuchautoren und mischt sich seit 2021 in Reclams Universal-Bibliothek, so auch 2022 mit dem „Wörterbuch der Lebenskunst“.

der Gesellschaft, die in sozial vermittelten Willen umschlägt, nämlich Treue: „Es ist die Probe aufs Gefühl, ob es übers Gefühl hinausgeht durch Dauer.“²²²

Zu „Unbestellbar“

Für Adorno, den großen Melancholiker unter den gesellschaftskritischen Denkern des 20. Jahrhunderts ist das Modell allen menschlichen Glücks die sexuelle Erfüllung. Die Idee des Glücks ist die geschlechtliche Vereinigung, die selige Anspannung beim Sex, in der die Lust in Unsterblichkeit zu münden scheint.

Im Aphorismus 113 „Spielverderber“ schreibt Adorno: „Der Satz *omne animal post coitum triste* ist von der bürgerlichen Menschenverachtung ersonnen worden: nirgends mehr als an dieser Stelle unterscheidet das Humane sich von der kreatürlichen Trauer. Nicht auf den Rausch sondern auf die gesellschaftlich approbierte Liebe folgt der Ekel: sie ist, nach Ibsens Wort, klebrig. Dem erotisch Ergriffenen wandelt die Müdigkeit sich in die Bitte um Zärtlichkeit, und das momentane Unvermögen des Geschlechts wird als Zufälliges, der Leidenschaft ganz Äußerliches begriffen. Nicht umsonst hat Baudelaire die hörige erotische Obsession und die aufleuchtende Vergeistigung zusammengedacht und Kuss, Duft, Gespräch gleichermaßen unsterblich genannt. Die Vergänglichkeit von Lust, auf die Askese sich beruft, steht dafür ein, dass außer in den *minutes heureuses*, in denen das vergessene Leben des Liebenden in den Knien der Geliebten widerstrahlt, Lust überhaupt noch nicht sei.“²²³

Zur erotischen Leiblichkeit Adornos

Der freimütig bekennende Bordellbesucher Theodor W. Adorno (1903-1969) verquickt in seiner materialistischen Metaphysik die Liebe zur Weisheit mit der Liebe zur Leiblichkeit. Er ist mit den höheren materialistischen Mächten der Libido im Bunde, wenn er – wie er sagt – seine Studierenden zur Weisheitsliebe „verführen“ möchte, wenn seine philosophischen Gedanken den Körper durchzucken, wenn er lustvoll mit Begriffen kopuliert, sie verkuppelt und geniale Formulierungen zeugt, wenn sich der Geist der Erotik zu leidenschaftlicher Dialektik entwickelt, wenn er dem „Moment der Organlust“ am eigenen Text frönt und das Glück des spontanen Einfalls und des gelungenen Ausdrucks genießt, dann ist der vermittelte Stoff nicht mehr trocken und kalt, sondern noch feuchtwarm von seinem orgiastisch-sprudelnden Denken im Fluss. Dabei besitzt Adornos Weltwahrnehmung eine besondere Aufmerksamkeit für Frauen. In seinem Vortrag „Sexualtabus und Recht heute“ spricht er von der „schrankenlosen männlichen Dankbarkeit für das Glück, das die Frau gewährt, das sinnliche, das den Geist in seiner Bedürftigkeit und Verlassenheit tröstet. Unausgesprochen wird das davon motiviert, dass die Freigabe des Glücks Bedingung des richtigen Lebens ist: die intelligible Sphäre geht auf an der sinnlichen Erfüllung, nicht an Versagung.“ (Adorno: „Sexualtabus und Recht heute“). Das „Ewig-Weibliche“ ist für Adorno das „Ewig-Leibliche“. Adornos geistige Totalität umfasst musikalische Humanität, metaphysische Sehnsucht und zärtliche Erotik.

Doch Vorsicht: Der Skandal von Adornos orgiastisch-dionysischem Macho-Befund, dass sich zwar der Urzustand der Welt und der Ursprung des Lebens nicht bestimmen lassen, aber der Geist im Dasein entsprungen ist, als Organ, sich am Leben zu erhalten und um die Geborgenheit in der Mutter und das kindliche Vertrauen in ihre Fürsorge wiederzufinden, besteht darin, dass dieses natürliche Bedürfnis nach dem ozeanischen Einsgefühl, das in der unbewussten Urerfahrung des leiblichen Lebens begründet ist, zu ungeheuerlichen und abscheulichen Verbrechen wie der 51-fachen Vergewaltigung der von ihrem Ehemann Dominique betäubten Mutter Gisèle Pelicot führen kann. Die männliche Ejakulation im warmen weiblichen Schoß scheint ein stärkeres Bedürfnis zu sein als alle moralische Vernunft, denn dabei verbindet sich das unbewusste ozeanische Bedürfnis der Rückkehr in die Gebärmutter mit dem bewusst erlebten orgiastischen Gefühl der überschäumenden Lebensfreude.

²²² Unverbrüchliche Treue bis in den Tod zeigte Margarete. Etwa ein Jahr nach dem Tod ihres Mannes am 6.8.1969 unternahm die promovierte Chemikerin einen Suizidversuch mit Abflussreiniger, durch dessen Folgen sie für den Rest ihres Lebens erheblich beeinträchtigt war. Sie konnte kaum mehr sprechen und musste bis zu ihrem Tod am 16.7.1993 intensiv gepflegt werden.

²²³ *Minima Moralia*, S. 232.

Zu solchen Missbräuchen des Körpers darf es in einer vernünftigen Gesellschaft nicht kommen. Die gewaltsame Kopulation ist die brutalste Kapitulation des männlichen Leibs vor dem menschlichen Geist, wie sie auch in Auschwitz der 1940er-Jahre und 2023 in Israel offenbar wurde. Diese männlichen Verbrechen instrumentalisieren den weiblichen Körper zum Objekt der gewaltsamen Machtausübung für sexuellen Lustgewinn. Wir vernünftigen Wesen müssen verhindern, dass solche sexuellen Gräueltaten geschehen – ob vor laufender Kamera oder hinter verschlossenen Schlafzimmertüren.

II.12 Moral im Strafrecht: Befreiung des Sexus statt Befreiung vom Sexus

In der staatlichen Überwachung sexueller Handlungen drückt sich die Fürsorgepflicht des Staates und zugleich ein gesellschaftliches Kontroll- und Strafbedürfnis aus. In früheren Zeiten waren die Machthaber an hohen Geburtenraten zur Erhaltung und Steigerung ihres Staatsvolks interessiert (daher die ehemalige Bestrafung von Homosexualität und Abtreibung), heute liegt das Hauptaugenmerk auf dem Schutz von Schwächeren gegenüber sexueller Ausbeutung und Missbrauch durch Stärkere, insbesondere von Kindern und Frauen. Dass die sozialen Sitten- und Tugendwächter zuweilen über das Ziel hinausschießen oder die falschen Ziele verfolgen oder für bestimmte Ausbeutungsverhältnisse blind zu sein scheinen, ist das Problem, um das sich die Kritik von Theodor W. Adorno (1903-1969) in der Nachfolge von Karl Kraus (1874-1936) drehen.

Vorab drei aktuelle Beispiele für den hiesigen **Umgang des Staats** mit der Sexualmoral:

1. In einer emotionalen Debatte verhandelte der deutsche Bundestag am 5. Dezember 2024 über eine Neuregelung des **Abtreibungsrechts**. SPD, Grüne und Linke forderten mehrheitlich eine Liberalisierung des § 218 im Strafgesetzbuch, der Schwangerschaftsabbrüche zur Straftat erklärt. Union und AfD lehnten das ab. Die FDP warnte vor einer Debatte in Eile.²²⁴
2. Seit dem 1. November 2024 gilt in Deutschland das Selbstbestimmungsgesetz (SBGG) hinsichtlich der **Geschlechtsidentität**.²²⁵
3. Am 1. September 1969 trat ein Strafrechtsänderungsgesetz in Kraft, das den § 175 StGB liberalisierte, aber nicht aufhob. § 175 StGB enthielt weiterhin strafrechtliche Sondervorschrift zur **Homosexualität**. Gestrichen wurde der

²²⁴ Mehr als ein Jahr lang hatten die Fachleute der "Kommission zur reproduktiven Selbstbestimmung und Fortpflanzungsmedizin" diskutiert, dann gaben sie im April 2024 eine eindeutige Empfehlung: Schwangerschaftsabbrüche in der Frühphase der Schwangerschaft sollten – anders als bislang – rechtmäßig sein. Ein klarer Auftrag an die Bundesregierung, die diese Kommission eingesetzt hatte. Seit den 1990er-Jahren besteht der jetzige Konsens in der Gesetzgebung. Schwangerschaftsabbrüche können straffrei bis zur zwölften Schwangerschaftswoche durchgeführt werden. Kein Gericht und kein Politiker von Rang stellt das infrage. Die Bundesregierung hat kleinere Verbesserungen für die Selbstbestimmung der Frauen in dieser Legislatur erreicht. Das Werbeverbot für Schwangerschaftsabbrüche wurde aufgehoben. Im November trat das Verbot der sogenannte Gehsteigbelästigung in Kraft, also von aggressiven Protestaktionen von Abtreibungsgegnern in der Nähe von Beratungsstellen oder Arztpraxen. Den großen Wurf, die Abschaffung des Paragraphen 218 im Strafgesetzbuch, hat die Ampel in ihrer dreijährigen Amtszeit nicht gewagt.

²²⁵ Das BMFSFJ schreibt: „Trans*, inter* und nicht-binäre Personen können jetzt ihren Geschlechtseintrag und Vornamen in einem einfachen Verfahren beim Standesamt ändern lassen. Das Grundgesetz schützt die geschlechtliche Selbstbestimmung im Rahmen der Persönlichkeitsrechte. Mit dem Gesetz über die „Selbstbestimmung in Bezug auf den Geschlechtseintrag“ (SBGG) und zur Änderung weiterer Vorschriften, kurz dem Selbstbestimmungsgesetz, werden diese Rechte für trans-, intergeschlechtliche und nicht-binäre Menschen maßgeblich gestärkt.

Mit dem SBGG können Personen über 18 Jahren ihren Geschlechtseintrag und ihre Vornamen seit dem 1.11.2024 vor dem Standesamt ändern. Für Minderjährige bis 14 Jahren und geschäftsunfähige Minderjährige geben die gesetzlichen Vertreter die Änderungserklärung gegenüber dem Standesamt ab; die Minderjährigen können sie nicht selbst abgeben. Ist für den Minderjährigen ein Vormund bestellt, bedarf dieser zur Abgabe der Änderungserklärung der Genehmigung des Familiengerichts; das Familiengericht erteilt die Genehmigung, wenn die Erklärung dem Wohl des Mündels nicht widerspricht. Die Erklärung bedarf des Einverständnisses des Kindes, wenn es mindestens fünf Jahre alt ist. Dieses Einverständnis ist tatsächlicher Natur und daher durch den Minderjährigen selbst und nicht durch die gesetzlichen Vertreter zu erklären. Die Minderjährigen müssen bei Abgabe der Erklärung anwesend sein. Bei Minderjährigen unter 14 Jahren müssen die gesetzlich Vertretenden zudem erklären, dass sie entsprechend beraten sind, d. h. vollumfänglich informiert sind. Minderjährige ab 14 Jahren geben die Änderungserklärung selbst ab. Dafür benötigen sie allerdings die Zustimmung ihrer gesetzlichen Vertreter. Die Zustimmung kann durch das Familiengericht ersetzt werden. Maßstab ist dabei das Kindeswohl. Minderjährige ab 14 Jahren müssen darüber hinaus selbst erklären, dass sie beraten sind, d. h. vollumfänglich informiert sind. Minderjährige und ihre gesetzlichen Vertreter haben die Möglichkeit, sich vor Abgabe einer Erklärung bei Beratungsstellen beraten zu lassen. Eine Beratungspflicht besteht nicht. Beispiele möglicher Beratungsstellen finden sich in § 3 Absatz 1 Satz 3 Nummer 1 und 2 SBGG.

Mit dem SBGG folgt Deutschland 16 weiteren Staaten (von weltweit rund 1.000 existierenden Staaten), die bereits vergleichbare Regelungen zur Verwirklichung der Geschlechtsidentität vorsehen und setzt dahingehende Empfehlungen internationaler Organisationen um, wie etwa dem Europarat oder der EU-Kommission.

§ 175 erst mit Inkrafttreten des 29. Strafrechtsänderungsgesetzes am 11. Juni 1994. Seitdem gelten für homo- und heterosexuelle Handlungen in der Bundesrepublik dieselben Schutzaltersgrenzen.

Leben wir nun in einer sexuell freien Gesellschaft? Drängen nicht die weiterhin bestehenden Machtprobleme des Geschlechter-Verhältnisses in den Vordergrund, insbesondere bei der Freiheit zur Partnerwahl und der Gleichberechtigung der Liebespartner, obwohl doch seit Adorno Sexualität das Überschreiten von Identität durch das Einswerden mit dem Anderen bedeutet?

Adornos Vortrag „Sexualtabus und Recht heute“,²²⁶ bezieht sich auf öffentliche Debatten über den Wandel der Sexualmoral in den 1960er-Jahren. Adornos Aussage: „Ein Stück sexueller Utopie ist es, nicht man selber zu sein“ verknüpft das Glücksversprechen der Sexualität mit der momentanen Auflösung von Identität und der Lösung von der eigenen Identität. Seine Auffassung, Sexualität werde trivial und träge, wenn ihr die anarchischen und exzessiven Aspekte genommen würden, kollidierte mit der gesellschaftlichen Ächtung von "sexueller Verwahrlosung" und allem "Perversen", weil „das im spezifischen Sinne Sexuelle eo ipso das Verbotene“ ist.

1967 verblüfft der mittlerweile 64-jährige Adorno sein Publikum aus Studierenden und Kriminologen an der Wiener Universität mit der Behauptung, „dass die Sexualität, die schon gar nicht mehr ein bisschen pervers ist, keine Sexualität mehr ist“. Die heutige Sexualität sei ein falscher Zauber, mit dem man das Lustprinzip so bändige, dass es sowohl um sein anarchistisches als auch sein gesellschaftskritisches Potenzial gebracht werde. Die Unanständigkeit sei ausgeschaltet, der neue keimfreie Sex sei Folge einer noch tieferen Verdrängung mit neuen Tabus, die nur die schlimmsten Folgen haben könnten, und zwar für die Gesellschaft, denn wer sich den gesellschaftlichen Normen nicht füge, müsse harte Konsequenzen fürchten. Sozialen Anstoß erzeuge, wer Sex nicht richtig wichtig oder zu wichtig nehme, denn weder prüde Asexualität noch allzu große Leidenschaft seien der Arbeitsmoral zuträglich.

Adornos These vom eingeschrumpften Eros folgte seiner grundlegenden Intuition, dass überall ein herrschsüchtiger Intellekt am Werk sei, dem es vor dem Infantilen, Animalischen und Ekstatischen, vor der „Kindischkeit“ und Ungezähmtheit graue, weil die abwägende Rationalität der erwachsenen Aufgeklärtheit, der kulturschöpferischen Sublimierung und triebsublimierenden Kultur alles Körperliche und Natürliche fürchte.

Adorno stellt fest: „Zumal den sexuellen Tabus gegenüber ist es schwer, irgendetwas mit der Intention von Aufklärung zu formulieren, was nicht längst, zuletzt noch in der Ära der angeblichen Frauenemanzipation, erkannt und dann wieder verdrängt worden wäre. Die Einsichten Freuds über die infantile Sexualität und die Partialtriebe, welche der überlieferten Sexualmoral die letzte Legitimation entzogen, gelten unvermindert auch in einem Zeitalter, welches die Tiefenpsychologie entschärfen möchte; und was Karl Kraus in seinem unvergleichlichen Frühwerk Sittlichkeit und Kriminalität schrieb, ist weder an Stringenz noch an Autorität zu überbieten.“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 533)

Zudem entlarvt Adorno die angebliche Befreiung des Sexus als bloß scheinbar. Er wurde ebenso wie das Proletariat integriert und unschädlich gemacht: „Die rationale Gesellschaft, die auf Beherrschung der inneren und äußeren Natur beruht und das diffuse, der Arbeitsmoral und dem herrschaftlichen Prinzip selber abträgliche Lustprinzip bündigt, bedarf nicht länger des patriarchalischen Gebots von Enthaltbarkeit, Jungfräulichkeit, Keuschheit. Sondern der an- und

²²⁶ Theodor W. Adorno, „Sexualtabus und Recht heute“, erstmals publiziert unter dem Titel "Sexualität und Verbrechen", in: Bauer, Fritz; Bürger-Prinz, Hans; Giese, Hans; Jäger, Herbert (Hg.): Sexualität und Verbrechen. Beiträge zur Strafrechtsreform. Fischer Bücherei, Bd. 518/519, Frankfurt am Main 1963, S. 299-317; als Vortrag gehalten auf einer Veranstaltung des Verbands Sozialistischer Studenten Österreichs an der Universität Wien am 16.10.1967; außerdem abgedruckt in: ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt am Main 1966; erneut in: Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Frankfurt am Main 1977, S. 533-554; erneut in: ders., :Gesammelte Schriften 10, Band 2, Frankfurt am Main, S. 533-554.

abgestellte, gesteuerte und in ungezählten Formen von der materiellen und kulturellen Industrie ausgebeutete Sexus wird, im Einklang mit seiner Manipulation, von der Gesellschaft geschluckt, institutionalisiert, verwaltet.“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 534)

Adorno konstatiert, dass der Sexus neutralisiert wurde und dass „die Sexualtabus in Wahrheit nicht fielen“, nur „eine neue, tiefere Form von Verdrängung“ erreicht wurde. Der Sexus wird als „Sex, gleichsam eine Variante des Sports, entgiftet“, während das Nicht-Eingliederbare weiterhin „der Gesellschaft verhasst“ sei. Und Vorurteil und Verdrängung, die den Nazis ihre Massenbasis verschaffen halfen, würden noch immer „das Reservoir autoritätsgebundener Charaktere speisen“, die auch dem nächsten Totalitarismus nachlaufen würden. Der desexualisierte Sexus sei von einer genitalen Zentrierung gekennzeichnet, die hochnarzisstisch und damit immer mehr ohne echte Befriedigung sei.

Adorno verweist darauf, dass repressive Vorstellungen umso grausamer würden, je ausgehöhelter sie seien: „Die Hexenprozesse blühten, als der thomistische Universalismus zerfallen war“. Wenn das Dogma wegfällt, verstärkt sich die Macht des Tabus paradoxerweise zunächst noch, weil es nun nicht einmal mehr eine Angriffsfläche bietet – es existiert gleichsam weiter, ohne sich begründen zu müssen, gottgleich.“ Man kann das mit der Ohnmacht eines Jünglings vergleichen, der das Unrecht der väterlichen Autorität längst durchschaut hat – und sich ihr dennoch weiter beugt, weil sie zunächst unausweichlich und noch immer übermächtig erscheint.

Adorno kritisiert die Doppelmoral gegenüber den verfolgten Prostituierten und den „abscheulichen Homosexuellenparagraphen“. Zudem: „Das stärkste Tabu von allen jedoch ist im Augenblick jenes, dessen Stichwort „minderjährig“ lautet und das schon sich austobte, als Freud die infantile Sexualität entdeckte. [...] Allbekannt, dass Tabus umso stärker werden, je mehr der ihnen Hörige unbewusst selber begehrt, worauf die Strafe gesetzt ist. Der Grund für den Minderjährigenkomplex dürfte in ungemein mächtigen Triebregungen liegen, die er abwehrt. Man muss ihn zusammendenken damit, dass im zwanzigsten Jahrhundert [...] das erotische Ideal infantil wurde, zu dem, was man vor dreißig oder vierzig Jahren mit lüsterlichem Schauer Weibkind nannte. Der Erfolg der Lolita, die nicht lasziv ist und immerhin zu viel literarische Qualität für einen Bestseller hat, wäre einzig durch die Gewalt jener Imago zu erklären. Wahrscheinlich hat das verpönte Wunschbild auch seinen gesellschaftlichen Aspekt, den akkumulierten Widerwillen gegen einen Zustand, der Pubertät und Selbständigkeit des Menschen temporal auseinanderreißt.“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 543)

Adorno betont, dass selbstverständlich verhindert werden müsse, dass Kindern Gewalt geschieht oder Positionen gegenüber Abhängigen missbraucht werden – dass aber eine Zeit ganz offensichtlich extreme Tabus habe, die ‚am liebsten auf jeden Spielplatz hinter jedes Kind eine sittlich gereifte Polizistin stellen‘ möchte und für die ein ‚Herr von Ribbeck‘, der kleinen Mädchen (und Jungen) Birnen schenkt, sich heute sogleich verdächtig machen würde. Ganz klar stellt er fest: „Gerade als unverstümmelter, unverdrängter bereitet der Sexus an sich keinem Menschen etwas Übles.“ Das Üble entsteht also durch die Tabus, die ihn verstümmeln.

Mit Blick auf das Politische fährt Adorno fort: „Angesichts der aktuellen und potenziellen Schäden, die gegenwärtig der Menschheit von ihren Verwaltern angetan werden, hat das sexuelle Schutzbedürfnis etwas Irres [...]“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 545) Man denke etwa an das atomare Wettrüsten und an die Vernichtung der Natur.

Dann kommt Adorno auf Konkretes zu sprechen: „Bei den Schutzgesetzen für Minderjährige wäre zumindest zu prüfen, ob sie wirklich die Opfer sei's von Gewalt, sei's von abgefeimten Täuschungsmanövern sind, oder ob sie nicht selbst längst in jenem Zustand sich befinden, den das Gesetz zu verzögern sich anmaßt, und ob sie nicht ihren Missbrauch aus Freude an der Sache, vielleicht auch nur um zu erpressen, selbst provozierten.“ (Adorno: Sexualtabus,

Seite 545) Bei „Freude an der Sache“ ist das Wort „Missbrauch“ in Anführungszeichen zu denken – denn Missbrauch und Freude sind unvereinbar. Adorno spricht dafür, die Kategorie des Einverständnisses wieder ernst zu nehmen.

Das Widersprüchliche kommt in Folgendem zum Ausdruck: „Stets noch werden, wie Karl Kraus erkannte, unerlaubte Zärtlichkeiten gegen Minderjährige härter bestraft, als wenn Eltern oder Lehrherren sie halbtot prügeln. Prinzipiell und mit unvermeidlicher Übertreibung wäre wohl zu sagen, dass in Recht und Sitte all das Sympathie findet, worin Verhaltensweisen der gesellschaftlichen Unterdrückung – letztlich der sadistischen Gewalt – sich fortsetzen, während unerbittlich reagiert wird auf Verhaltensweisen, die dem Gewalttätigen gesellschaftlicher Ordnung selbst entgegen sind.“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 546)²²⁷

Karl Kraus zeigt folgenden Widerspruch auf: „Hätte der Vater sie gestoßen, gepeitscht, am Familienherd geröstet, er wäre mit der Strafe der Verwarnung davongekommen. Aber weil er ihren Körper Zärtlichkeiten aussetzte, kommt er auf ein Jahr ins Zuchthaus. In diesen Grenzen des Irrsinns lebt unsere Sittlichkeit.“²²⁸ Körperliche Gewalt bis hin zum Totschlag wird harmloser bestraft als Zärtlichkeit und Sexualität mit Minderjährigen. Mag diese etwa vom Mädchen auch nicht immer gewollt gewesen sein, so ist körperliche Gewalt mit Sicherheit nie gewollt. Über wieviel Gewalt die Gesellschaft immer wieder hinwegsieht und über wie wenig sexuelle Handlungen, ist gerade ein Beweis für das sexuelle Tabu.

Kraus hält der Gesellschaft nicht die reine Moral entgegen; bloß ihre eigene. Das Medium aber, in dem sich selbst überführt, ist die Dummheit – der Sokratischen Lehre gemäß, die Tugend und Einsicht als identisch ansieht. Diese kulminiert in Kants Sittengesetz der praktischen Vernunft, in dem der kategorische Imperativ nichts anderes ist als die ihrer heteronomen Schranken ledige Vernunft an sich. An ihrer Dummheit erweist Kraus, wie wenig die Gesellschaft es vermochte, in ihren Mitgliedern den Begriff des autonomen und mündigen Individuums zu verwirklichen, den sie voraussetzt. Die Kritik von Karl Kraus am Liberalismus ist eine an dessen Borniertheit. Das falsche Bewusstsein des Kapitalismus verhindert die ihm mögliche Erkenntnis, denn freie Konkurrenz ist eben bloß die freie Entwicklung des Kapitals auf einer bornierten Grundlage von Herrschaft.

Am Ende seines Vortragstexts verfasst Adorno ein Neun-Punkte-Forschungsprogramm, mit dem das Sexualtabu als irrational entlarvt werden könnte.

1. „Eine Repräsentativumfrage, die das Verhältnis zwischen sexuellen Vorurteilen und Strafphantasien und autoritären Veranlagungen und Neigungen ans Licht bringen könnte.
2. Eine Untersuchung von Urteilsbegründungen, ihrer Argumentation und Logik mit Hilfe der analytischen Psychologie.
3. Eine psychoanalytische Untersuchung von Inhaftierten und ein Vergleich mit den Urteilsbegründungen.
4. Eine Untersuchung der Strafgesetze auf ihre immanente Konsequenz hin.
5. Eine Untersuchung des im Vorfeld der Anklage ausgeübten Drucks auf Angeschuldigte.
6. Eine Überprüfung von Prozessen mit sexuellen Elementen auf deren Rolle bezüglich des Ablaufs und Urteils.
7. Eine kritische Analyse dogmatischer Begriffe wie ‚gesundes Volksempfinden‘, ‚allgemein geltende Anschauung‘, ‚natürliche Moral‘ etc.

²²⁷ Theodor W. Adorno, „Sexualtabus und Recht heute“, Vortrag 1962 beim Kriminologen-Kongress in Wien; erstmals publiziert unter dem Titel "Sexualität und Verbrechen", in: Bauer, Fritz; Bürger-Prinz, Hans; Giese, Hans; Jäger, Herbert (Hg.): Sexualität und Verbrechen. Beiträge zur Strafrechtsreform. Fischer Bücherei, Bd. 518/519, Frankfurt am Main 1963, S. 299-317; als Vortrag gehalten auf einer Veranstaltung des Verbands Sozialistischer Studenten Österreichs an der Universität Wien am 16.10.1967; außerdem abgedruckt in: ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt am Main 1966; erneut in: Kulturkritik und Gesellschaft I/II. Frankfurt am Main 1977, S. 533-554; erneut in: ders., :Gesammelte Schriften 10, Band 2, Frankfurt am Main, S. 533-554.

²²⁸ Karl Kraus: Prozess Veith, in: Die Fackel vom 26.10.1908, 10. Jahrgang, Nummer 263, Seiten 1-28, hier Seite 27.

8. Untersuchung der nachweisbaren Folgen gewisser Handlungen und Vergleich mit den behaupteten Schäden.
9. Untersuchung dessen, was laut Vorschrift oder Selbstkontrolle etwa in der Filmindustrie alles an Liebkosungen, Exhibitionen und angeblich Obszönem eliminiert und andererseits an sadistischen Akten, Gewaltverbrechen etc. zugelassen wird.“ (Adorno: Sexualtabus, Seite 550 ff)

Punkt 8 bezieht sich auf Exhibitionismus und die Verbreitung unzüchtiger Schriften und lässt sich auf weitere Handlungen ausdehnen – auch auf die Traumatisierung durch ein Gerichtsverfahren.

Dass wir nicht in der sexuell freiesten Gesellschaft leben, zeigte die Polizeiaktion im Jahr 2021 gegen migrantische Sexarbeiter*innen im Frankfurter Bahnhofsviertel, obwohl Prostitution seit 2002 in Deutschland als Beruf anerkannt, wenn auch nicht völlig mit anderen Berufen gleichgestellt ist.²²⁹

Folgende Aussage Adornos hat auch nach 61 Jahren nichts von ihrer Aktualität eingebüßt: „Die Techniken der Razzien; die Schließung der Bordelle, welche die Prostitution erst zu dem Ärgernis erniedrigt, das man ihr vorwirft; der Eifer, der irgendwelche Viertel für besonders bedroht erklärt, um dann über das Überhandnehmen der Huren dort sich zu entrüsten, wohin sie flüchten müssen – wie die Juden sollen sie keine Bleibe haben, – all das bezeugt eine Gesinnung, die zwar über die Entwürdigung des Eros zetet, aber alles tut, um ihn noch mal zu entwürdigen: zur Glücklosigkeit zu verurteilen. Der Schaden den sie stifteten, der Anstoß, den sie erregten, ist nichtig, keiner brauchte sich bei ihnen aufzuhalten, der sie nicht sehen will, vollends nicht, wenn die Bordelle toleriert würden. Wem von den Jugendlichen, denen die Zeitungskioske gewidmet sind, der Anblick eines Straßenmädchens viel Neues bietet, ist ungewiss, das Unheil, das er anrichten könnte, ist fiktiv“. Theodor W. Adorno, „Sexualtabus und Recht heute“, Seiten 533 ff.

Auch nach dem Inkrafttreten des Prostituiertenschutzgesetzes werden Prostituierte sozial stigmatisiert, denn Prostituierte verkörpern einen Widerspruch in der bürgerlichen Gesellschaft, der besonderen Hass auf sich zieht. In der Prostituierten zeigt sich das widersprüchliche Verhältnis von Freiheit und Zwang im Berufsleben. Jede Arbeitskraft und jede Dienstleistung ist käuflich und verkäuflich, doch bei Prostituierten stößt die Besonderheit ihrer Dienstleistung auf moralische Vorbehalte, weil sie die sexuelle Lust zur Ware machen und damit die Wahrheit der bürgerlichen Ehe als einer Form des Warentauschs offenbaren, denn eigentlich soll sich in der Liebe das allgemein-menschliche Bedürfnis nach Nähe, Zärtlichkeit und Anerkennung realisieren, fern ab von der instrumentellen Vernunft des Markts. Doch oft geht es um klassenförmige Reproduktion, biologische Selektion und Partnerwahl nach kulturellem Kapital. Die Partnerschaft wird zum Konsumgut, zum Hilfskonzept gegen ein einsames Leben. Das echte menschliche Interesse am Anderen erweist sich häufig als partikular.

Vielmehr gelten heute Selbstoptimierung, Selbstvermarktung und Selbstgenuss als erstrebenswert. Sexuelle Revolution und kulturelle Enttabuisierung haben einen Sozialcharakter hervorgebracht, der kaum noch neurotische Defekte aufweist, sondern ein unkompliziertes, pragmatisches und utilitaristisches Verhältnis zur Realität pflegt. Heute scheinen das ästhetisch Anstößige und obszön Metaphysische, das Adorno aus seinem entschiedenen (berechtigten?) Narzissmus schöpfte, und das subjektiv Idiosynkratische, politisch Unbequeme, stur Querköpfige völlig unvorstellbar geworden zu sein.

²²⁹ Die freiwillige Ausübung der Prostitution durch Erwachsene sowie die Nachfrage danach sind in Deutschland zulässig. Am 1. Juli 2017 trat das „Gesetz zur Regulierung des Prostitutionsgewerbes sowie zum Schutz von in der Prostitution tätigen Personen“ (Prostituiertenschutzgesetz – ProstSchG) in Kraft, um Menschen in der Prostitution vor Menschenhandel, Ausbeutung und Zwang zu schützen und um die Situation derjenigen zu verbessern. Das Prostituiertenschutzgesetz verpflichtet zur Führung einer Bundesstatistik. Das Statistische Bundesamt berichtete zum Ende des Jahres 2019 von rund 40.400 angemeldeten Prostituierten in Deutschland. Im Jahr 2020 betrug die Zahl angemeldeter Prostituierte 24.900 und 2021 lag sie bei 23.700. Für Prostituierte wurde eine Anmelde- und Kondompflicht und eine verbindliche gesundheitlichen Beratung vorgeschrieben und für das Prostitutionsgewerbe eine Erlaubnispflicht.

Zur erotischen Leiblichkeit Adornos

Der freimütig bekennende Bordellbesucher Theodor W. Adorno (1903-1969) verquickt in seiner materialistischen Metaphysik die Liebe zur Weisheit mit der Liebe zur Leiblichkeit. Er ist mit den höheren materialistischen Mächten der Libido im Bunde, wenn er – wie er sagt – seine Studierenden zur Weisheitsliebe „verführen“ möchte, wenn seine philosophischen Gedanken den Körper durchzucken, wenn er lustvoll mit Begriffen kopuliert, sie verkuppelt und geniale Formulierungen zeugt, wenn sich der Geist der Erotik zu leidenschaftlicher Dialektik entwickelt, wenn er dem „Moment der Organlust“ am eigenen Text frönt und das Glück des spontanen Einfalls und des gelungenen Ausdrucks genießt, dann ist der vermittelte Stoff nicht mehr trocken und kalt, sondern noch feuchtwarm von seinem orgiastisch-sprudelnden Denken im Fluss. Dabei besitzt Adornos Weltwahrnehmung eine besondere Aufmerksamkeit für Frauen. In seinem Vortrag „Sexualtabus und Recht heute“ spricht er von der „schrackenlosen männlichen Dankbarkeit für das Glück, das die Frau gewährt, das sinnliche, das den Geist in seiner Bedürftigkeit und Verlassenheit tröstet. Unausgesprochen wird das davon motiviert, dass die Freigabe des Glücks Bedingung des richtigen Lebens ist: die intelligible Sphäre geht auf an der sinnlichen Erfüllung, nicht an Versagung.“ (Adorno: „Sexualtabus und Recht heute“). Das „Ewig-Weibliche“ ist für Adorno das „Ewig-Leibliche“. Adornos geistige Totalität umfasst musikalische Humanität, metaphysische Sehnsucht und zärtliche Erotik.

Doch Vorsicht: Der Skandal von Adornos orgiastisch-dionysischem Macho-Befund, dass sich zwar der Urzustand der Welt und der Ursprung des Lebens nicht bestimmen lassen, aber der Geist im Dasein entsprungen ist, als Organ, sich am Leben zu erhalten und um die Geborgenheit in der Mutter und das kindliche Vertrauen in ihre Fürsorge wiederzufinden, besteht darin, dass dieses natürliche Bedürfnis nach dem ozeanischen Einsgefühl, das in der unbewussten Urerfahrung des leiblichen Lebens begründet ist, zu ungeheuerlichen und abscheulichen Verbrechen wie der 51-fachen Vergewaltigung der von ihrem Ehemann Dominique betäubten Mutter Gisèle Pelicot führen kann. Die männliche Ejakulation im warmen weiblichen Schoß scheint ein stärkeres Bedürfnis zu sein als alle moralische Vernunft, denn dabei verbindet sich das unbewusste ozeanische Bedürfnis der Rückkehr in die Gebärmutter mit dem bewusst erlebten orgiastischen Gefühl der überschäumenden Lebensfreude.

Zu solchen Missbräuchen des Körpers darf es in einer vernünftigen Gesellschaft nicht kommen. Die gewaltsame Kopulation ist die brutalste Kapitulation des männlichen Leibs vor dem menschlichen Geist, wie sie auch in Auschwitz der 1940er-Jahre und 2023 in Israel offenbar wurde. Diese männlichen Verbrechen instrumentalisieren den weiblichen Körper zum Objekt der gewaltsamen Machtausübung für sexuellen Lustgewinn. Wir vernünftigen Wesen müssen verhindern, dass solche sexuellen Gräueltaten geschehen – ob vor laufender Kamera oder hinter verschlossenen Schlafzimmertüren.