

Open End

Neues zu Adorno und seiner ›Ästhetischen Theorie‹

Ingo Meyer

Zeitschrift für Ideengeschichte XIII/1 (2019): Adorno. 144 S.

MARTIN ENDRES, AXEL PICHLER, CLAUS ZITTEL (Hrsg.), *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre ›Ästhetische Theorie‹*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021. 206 S.

JOHANN DVOŘÁK, AXEL GRÜBER, FLORIAN RUTTNER (Hrsg.), *Unabgegoltene Hoffnung. Kritische Theorie, Moderne und Ästhetik*. Wien: Praesens Verlag, 2021. 242 S.

JÜRGEN UND ANDREA NAEHER-ZEIFFER, *Zauber des Dunklen. Adornos ›Ästhetische Theorie‹ in Kontexten. Kommentare*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 314 S.

GERHARD SCHWEPPENHÄUSER, *Adorno und die Folgen*. Stuttgart: Metzler, 2022. 205 S.

While Adorno was not very popular in the postmodern era with its emphasis on ‘play’, semiotics, and irony, his posthumous 1970 Aesthetic Theory has now become subject to a remarkable renaissance. Obviously, this corresponds not only to more recent revivals of basic aesthetical concepts like ‘piece of art’, or ‘form’, which lacked attention for a long time, but, overall, has to do with the general discourse on ‘critique’ (of capitalism etc.), all of which were intricately examined by Adorno for a lifetime. Considering the highly demanding Aesthetic Theory as the bar everybody who deals with aesthetical topics has to pass, it seems inevitable that among valuable, even worthy studies, some more expendable, even misleading contributions will also occur.

Keynotes: Critical Theory – Adorno – aesthetics

I.

Die seit ihrer Gründung hoch akklamierte *Zeitschrift für Ideengeschichte* hat ihr erstes Heft 2019 Adorno gewidmet – und hier muss man gleich einschränken: Es ist ein Themenschwerpunkt, nur sieben von 12 Beiträgen behandeln ihn und die Kritische Theorie.

Den Auftakt gibt Eva Geulen, die sehr zu Recht auf »die Rückkehr der Form« in den Philologien aufmerksam macht (5) und fragt, was uns heute aus der *Ästhetischen Theorie* noch angehen könnte. Das ist nicht nur deshalb überfällig, weil der angloamerikanische Diskurs ein gar zu breites Formkonzept entwirft (7),¹ sondern, so meine Erfahrung, Studierende heute oftmals große Schwierigkeiten haben, mit dieser Kategorie überhaupt zu

¹ Geulen nennt CAROLINE LEVINE: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2015, die die übliche kunstsoziologische Ableitung der Artefakte vom Sozialen umkehrt: Hier sollen ästhetische Formen zum Verständnis der sozialen sensibilisieren.

hantieren. Das gilt erst recht für die dialektische Grundannahme, dass die Form den Inhalt konstituiere, nicht umgekehrt, Form dann aber sedimentierter Inhalt sei (ÄT 217).² Der zweite Aufhänger Geulens ist Tilo Wesches Reclam-Einführung jüngerer Datums, die auch mir eine zu rationalistische, ja »therapeutische« Ästhetik präsentiert (11).³ Geulen erkennt vielmehr auf »agonale Aporetik« der Form bei Adorno (8) und notiert, dass Wesche zentrale Begriffe wie »Konstruktion« (11), oder, um das zu verlängern, die »apparition«, also den Modus des Ästhetischen, gar nicht behandelt. Geulen ist (nicht nur) Adornos Formbegriff als Widerspruch, Absetzbewegung, »Agonale[s]« (12) offenbar zu hoch aggregiert, weshalb sie eine Ausdifferenzierung auf mehreren Ebenen vorschlägt, etwa in die »gleichberechtigte[n]« Formen Normativität, Konstruktion, Kommentar und Kritik, Kunstwerk – Essay – Wissenschaft (16), werkästhetische Form als Gewalttat vs. »Ideal einer gewaltlos emergierenden Form« (15), ja versteht versuchsweise gar »Theorie und Philosophie« als nicht-synonym (13). Dies als »bescheidenes Resultat« annonciert (18), hätte Adorno solcher Diversifikation sicher nicht beigepflichtet, vor allem aber zeigt sie, dass die sofort nach seiner Publikation einsetzende, lange Reihe von *Ordnungsversuchen* dieses postumen Großwerks längst nicht abgeschlossen ist: Wir versuchen immer noch zu verstehen, was Adorno uns da eigentlich hinterlassen hat.

Andrea Albrecht und Martin Prager liefern mit einem Schlaglicht auf die Beziehung der frühen Kritischen Theorie zum Wiener Neopositivismus ein Stück Wissenschaftsgeschichte. Tatsächlich gab es in den 1930ern Annäherungsversuche, die über Horkheimer und Otto Neurath liefen. Allerdings meinte es Horkheimer damit nicht ganz ehrlich, sein Aufsatz »Der neueste Angriff auf die Metaphysik« (1937), von Adorno mit tiefstem Behagen zur Kenntnis genommen (20), machte dem im Austromarxismus engagierten Neurath klar, dass er und seine Gruppe nur als »Dummy« benutzt wurden (24); dessen konziliante, noch immer auf Verständigung zielende und bisher nur auf Englisch greifbare Replik »Einheitswissenschaft und logischer Empirismus: eine Erwiderung« konnte nichts mehr bewirken. Horkheimer lehnte die Publikation in der *Zeitschrift für Sozialforschung* ab, was gegen alle guten akademischen Sitten verstößt – der Wiener Kreis hatte seine Schuldigkeit getan, das Tisch Tuch war zerschnitten (30).

² Ich zitiere nach THEODOR W. ADORNO: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973, als »ÄT« und Seitenzahl im laufenden Text.

³ TILO WESCHE: *Adorno. Eine Einführung*, Stuttgart 2018, S. 150 ff. Hier werden schon die Grundbegriffe missverstanden: Weder Kant, noch Hegel oder Adorno vertreten eine Autonomieästhetik; Letzterer plädiert keineswegs für avantgardistische Kunstwerke (vielmehr lehnt er sie ab), seine Mimesis ist keine »Nachahmung« und schon gar nicht ahmt der Sprachcharakter der Kunst »natürliche Sprache« nach, vgl. a. a. O., S. 153 ff., 171, 167 f., 173.

Marcus Quent dann fragt, was aus dem einst hehren Begriff der Kritik geworden ist und stellt fest, dass Adornos ›bestimmte Negation‹ von Positionen wie denjenigen etwa Deleuzes/Guattaris, Boltanskis und Latours (33, 35 f.) überholt worden sei, er gerate so zur »Grenzfigur« (36) wohl der Postmoderne. Der Sinn des Kritisierens, profiliert gegen das (kantianische?) Urteilen nämlich löse sich auf in ein »Delirium« des permanenten Aufschubs (40). Wenn ich diese durchaus obskure Skizze einer offenbar im Entstehen begriffenen Dissertation recht verstanden habe, gehe es heute gegen »kritisches Nicht-Denken« im »Regime der Meinung« (42) mal wieder (hegelianisch?) darum zu sagen, was *ist*. Nun ja.

Jens-Christian Rabe als Pop- und Literaturkritiker dagegen versucht in »Keep smiling. Zur Dialektik der Adorno Culture«, »mit Adorno gegen ›Adorno‹ zu denken« (44). Es geht um die Chancen negativer Dialektik heute, deren Sensibilität für Nichtidentität noch einmal rekapituliert wird (45 ff.). Ja, gerade die übelsten Produkte der Kulturindustrie können die aufschlussreichsten sein (46), doch auch Adornos Schelte des American Way of Life habe ihren positiven Widerpart und »Hip-Hop ist ja als Sample-Kunst die negativ-dialektische Kunst schlechthin« (51). Als »zivile Methode der Kritik [...] verdient die negative Dialektik eine Wiederentdeckung« (53) – mag sein, nur scheint mir, Kritik bewirkt schon lange nichts mehr, es geht einfach weiter. Auch bildungsferne Schichten beherrschen längst das ›Fremdschämen‹ ob des kulturindustriellen Mülls, von dem sie ummantelt sind, unlängst erschien ein entsprechender Prachtband,⁴ und es geht die Sage, dass das Dschungelcamp auf RTL von überdurchschnittlich vielen Akademikern verfolgt wird.

Jörg Trempler versucht darauf, Adornos Negativitätsästhetik historisch abzuleiten oder doch zumindest zu kontextualisieren, da ihm eine Stelle der *Ästhetischen Theorie* auffällig wurde, in der von der »Explosion der Erscheinung« avancierter Kunstwerke die Rede ist und der Name des frühen, nach Frankreich ausgewanderten Informellen Wols fällt. Der Autor versammelt nun zeitgenössische, aus den 1950ern stammende Deutungen Wols'scher ›Explosionsbilder‹ (etwa *La flamme*, 1946/47) von Werner Haftmann, Arnold Bode und Werner Hofmann, die die informelle Kunst als adäquaten Ausdruck der Katastrophe, des Atomzeitalters, als ›Wunde‹ usw. verstanden. So »liegen die frühen Kritiken zu Wols unmittelbar auf der Linie von Adornos ›Ästhetischer Theorie‹« (63). Umgekehrt, denn diese Passage ist alles andere als originell, weil durch die Kunstkritik der Zeit, also den *common sense* inspiriert, womit Adorno hier deutlich unter seinem Niveau bleibt. Was Trempler, der die »hochgeschraubt[en]« Interpretatio-

⁴ OLIVER KALKOFE / PETER RÜTTEN: *Die hundert schlechtesten Filme aller Zeiten*, München 2019 (amazon-Bestseller Nr. 1 in Filmführer/-Bewertungen).

nen von einst wohl registriert (63), nicht sagt: Für die Informellen war in der Tat ein handwerkliches Hauptziel, dass die klassischen Formfindungen »im Lustgefühl der Zerstörung« »jetzt explodieren sollte[n]« – doch über die zeitgenössischen Bedeutungszuweisungen wie »Atomphysik« und »Sputnik« haben sie sich königlich amüsiert.⁵

Kurzweilig wird es immer, wenn das Periodikum direkt aus dem Archiv gearbeitete Beiträge bringt und manche Trouvaille reproduziert. Dieses Mal untersuchen Nils Güttler und Max Stadler v.a. Horkheimers dicht getakteten Terminkalender; Fotos von ihm neben Caterina Valente und Cary Grant auf dem Sprung nach New York im flughafeneigenen Hausblatt *Treffpunkt Frankfurt ›Rhein-Main‹*, Adornos Klage über das fürchterliche Klima in Chicago, seine Ansichtskarte aus Sils-Maria, also, wie man zu ergänzen hat, auf den Spuren Nietzsches. Richtig bemerken die Autoren, »dass sich Horkheimer und Co. vergleichsweise geschmeidig durch die ›verwaltete Welt‹ der fünfziger und sechziger Jahre bewegten« (94), doch schon das Haupt der Frankfurter Schule notiert bedauernd, dass der renommierte Gelehrte bald zum bloßen Wissenschaftsmanager degeneriere (91). Was der Aufsatz nur nahelegt, nicht aber ausspricht: Es könnte sein, dass die beiden »Theorie-Stars der Nachkriegszeit« (88) längst selbst Teil der von ihnen inkriminierten Kulturindustrie waren.

Martin Endres dagegen gibt einen besorgniserregenden Ausschnitt aus seinen Bemühungen zur Neuedition der *Ästhetischen Theorie*. Die beiden Herausgeber Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, die 1970 in Rekordzeit eine Lesefassung des Buches aus 2700 bis zu viermal von verschiedener Hand überarbeiteten Seiten Typoskript, Handschriften usw. vorlegten, haben nicht weniger als ein »editorisches Konstrukt« (102) erzeugt: So war die Reihenfolge der – titellosen – Segmente noch nicht festgelegt (und jeder Leser merkt ja, dass es ziemlich egal ist, mit welchem man einsteigt), »Textpassagen wurden auseinandergerissen und neu zusammengeklebt oder wurden gleich ganz weggelassen, ohne dass sich dafür belastbare Begründungen fänden«, was gar nicht anschlussfähig schien, wurde in die weit über 100 Seiten umfassenden »Paralipomena« abgeschoben (103) – und es ist nicht ohne Ironie, dass Karl Markus Michel meinte, gerade hier fänden sich Gedanken Adornos, die das von ihm seit Jahrzehnten Variierte »virtuell sprengen.«⁶ Kurzum, unsere Lesefassung ist nichts anderes als eine Interpretation der *Ästhetischen Theorie* durch die Herausgeber. Das

⁵ GEORG W. KÖLTZSCH: *Symposion Informel 8. Oktober bis 12. Oktober 1982*, Saarbrücken 1982, S. 46, 102, 237 (Debatte mit Karl Otto Götz, Gerhard Hoehme, Bernard Schultze, K. R. H. Sonderborg und Fred Thieler).

⁶ KARL MARKUS MICHEL: »Versuch, die ästhetische Theorie zu verstehen«, in: Burkhardt Lindner u. W. Martin Lüdke (Hrsg.), *Materialien zur ästhetischen Theorie. Theodor W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt a.M. 1980, S. 41–107, hier S. 105.

freilich ist bei jedem unfertigen, aus dem Nachlass edierten Text so, aber was Endres und seine Mitarbeiter als Ausgangsmaterial und Arbeitsprobe einer textkritischen Edition zeigen, lässt die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe dagegen als geradezu stromlinienförmig erscheinen.⁷

II.

Endres hat im Verbund mit Axel Pichler und Claus Zittel auch *Eros und Erkenntnis. 50 Jahre ›Ästhetische Theorie‹* vorgelegt. Zunächst fällt die angenehme Kürze der meisten Beiträge auf, für die auch um persönliche Lektüreerfahrungen gebeten wurde (3), zugleich waren sie in »kürzester Zeit« zu liefern (8). Ebenso bemerkenswert, dass namhafte Kunsthistoriker vertreten sind, von denen man über die *Ästhetische Theorie* bisher eher selten hörte. Ich beginne mit ihnen und sortiere den Band, der die Autoren alphabetisch präsentiert, nicht sukzessiv, sondern nach Themenfeldern und Redundanz.

Horst Bredekamp hält fest, dass »Adorno« Anfang der 1970er eine wichtige Alternative für diejenigen Linken war, die es vorzogen, nicht in die Sektiererclubs der K-Gruppen oder den Muff der DKP abzugleiten (23).⁸ Man weiß, das ist auch ein autobiographisches Statement, gehörte Bredekamp doch zu den Initiatoren der *kritischen berichte* (25), dem wichtigen – ersten? – Periodikum linker Kunstgeschichte. Seine Zweitlektüre der *Ästhetischen Theorie* »nach 2000« dann habe ihn zum Einfall seiner *Theorie des Bildaktes* gebracht, nämlich »in der Form des Werkes latent eine eigene Physis der Aktivierung angelegt« zu sehen, ebenso übrigens, wie dem Kunstwerk Subjektcharakter zuzusprechen, wozu Adorno tatsächlich permanent neigt (25). Ich schätze das nicht,⁹ aber bei Bredekamp muss man immer mit ungewöhnlichen Inspirationen und Wendungen, gelegentlich auch Esoterik rechnen. Die »Sinnlichkeit der Idee« im Kunstwerk jedoch habe Adorno hier nicht dartun können, was in eine Würdigung der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 mündet, die deutlich fasslicher ist; nicht zuletzt, weil diese sich auf die eindringliche Entfaltung von nur drei Aspekten des Naturschönen, Schönen und des Werkbegriffs beschränkt. Bredekamp aber entdeckt hier v.a. eine Insistenz auf *Lebendigkeit* des

⁷ Siehe MARTIN ENDRES, AXEL PICHLER, CLAUS ZITTEL: »Noch offen.« Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der »Ästhetischen Theorie« Adornos«, in: *editio* 27 (2013), S. 173–204.

⁸ JOCHEN SCHIMMANG: *Der schöne Vogel Phönix. Erinnerungen eines Dreißigjährigen*, Frankfurt a. M. 1979, S. 196, gibt glaubhaft Testat davon, dass man als Kader der K-Gruppen zu Beginn der 1970er Adorno nur heimlich lesen konnte.

⁹ INGO MEYER: »Pikturale Kosmologie. Zu einer Theorie des Bildakts«, in: *Merkur* 65 (2010), S. 349–354, hier S. 352f.

Kunstwerks, »Vertrauen in die autonome Kraft der in sich komplexen Form« (26).

Bazon Brock hingegen gibt wie stets das enfant terrible, feiert das Kunstwerk *Ästhetische Theorie* und freut sich auf das Entstehen der kritischen Edition (30). Darauf freut sich ebenso Johann Kreuzer, der – blasser geht es wohl nicht mehr – bei Adorno das »Grundmotiv einer ästhetischen Theorie, in der sich die Selbstreflexion kultureller Erfahrung erfüllt«, ermittelt, eine Ausgabe der Hegel'schen Ästhetik nennt, die es nicht gibt und auch nicht weiß, wie man eine Schallplatte zitiert (108f.). Mehr Lektorat, bitte.

Beat Wyss blickt zurück auf seine Studienjahre im »damals dem Geist der Frankfurter Schule ziemlich fernen« Zürich (185); dumpfer Positivismus, die Nötigung zum Selbststudium Adornos, selbst der Deutsche Herbst nur als sehr weit entferntes Beben verspürbar. Die Schweiz ist bekanntlich eine Insel. An anderem Ort hat Wyss Adornos Ästhetik als eindeutig nachmodernen Bruch mit den »großen Erzählungen« beschrieben,¹⁰ hier reitet er in seinem Geiste, der stets die Illegitimität und kurze Halbwertszeit von Tendenzkunst betonte (ÄT 366ff.), eine Attacke gegen den gegenwärtig grassierenden Missbrauch der »Kunst als Illustration von Genderdiskurs und politischer Korrektheit« (191).

Ähnlich geißelt Konrad Paul Liessmann aktuelle Debatten um Sexismus und Gewalt in der Kunst als womöglich sanktionswürdig; dergleichen könne man als Adorno-Kenner nur »erbärmlich« finden (114), das ist nicht unser Niveau. Sondern eben *philosophische* Ästhetik. Liessmann ist seit seiner Adorno-Lektüre etwa bedenklich, dass Kunstwerke allein über ihre immer auch mortifizierende Form »teil an der Versöhnung« haben könnten (ebd.), notiert aber ebenso, dass sich gerade an ihm studieren lasse, wie Theorie (und man selbst!) altere: Kunst als Medium oder Vorschein der Revolution, die Träumereien über avantgardistische Aktionen als Synthese von Kunst und Lebenspraxis, schon Adornos eigene, diesbezüglich höchst skeptische Position könne nicht zuletzt als Senkblei dienen, Debatten zu erinnern, die heute wie aus grauer Vorzeit anmuten (111, 114f.).

Auch Eva Geulen gibt private Lektüre-Rückblicke, hat sie doch die *Ästhetische Theorie* lange Zeit als »Festung und Falle« erfahren (63). Geulen saß bei Kittler, Gerhard Kaiser, in den USA bei Neil Hertz, Samuel Weber und Werner Hamacher – hätte also bei Kaiser, der dem Buch sehr früh eine lange Auseinandersetzung widmete¹¹ und Weber, der seit 1967 Übersetzungen herstellte, nah dran sein können. Aber: »Dialektik ging immer,

¹⁰ BEAT WYSS: *Nach den großen Erzählungen*, Frankfurt a. M. 2009, S. 45ff., hier S. 68.

¹¹ GERHARD KAISER: »Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie«, in: Ders., *Antithesen. Zwischenbilanz eines Germanisten*, Frankfurt a. M. 1973, S. 275–364.

ÄT blieb ungelesen im Schrank. Und es gab Benjamin, sehr, sehr viel Benjamin« (ebd.). Das ist natürlich kein Ersatz (ich komme darauf zurück), man sieht daran aber, wie ungeplant unsere Lektürepfade letztlich doch verlaufen. Geulen liebt zu Recht Adornos Eichendorff-Aufsatz (63), auch fachphilologisch gibt es bis heute kaum Besseres zu diesem oftmals in die Schulbücher abgelegten Spätromantiker. Der *Ästhetischen Theorie* jedoch scheint sie sich viele Jahre im falschen Winkel genähert zu haben, Festungen versucht man ja meist mit Gewalt zu nehmen. Denn liest sich ihre, mit Jean Paul, »Kunst-Prose«, nicht so, wie Musik klingt? Und wieso zählt Geulen noch Hegels Ästhetik, die man nun wirklich so wegschmökern kann, zu den »Pflicht-Qualen« (64)?¹² Wie auch immer, was Adornos »ÄT anging, blieb es beim Bedürfnis nach Ordnung, Struktur und Übersicht« (65), und so sind bei ihr doch »im Laufe der Jahre 13 Texte zu diesem Autor zusammengekommen« (69).

Noch mehr private Einblicke gibt Wolfram Groddeck, frühe Adorno-Begeisterung während der Siebziger, dann die bei Adorno-Novizen sich oft einstellende Arroganz derjenigen, die meinen, nun den absoluten Durchblick zu haben (87 f.) – Luhmann- und Derrida-Adepten benahmen sich vor 30 Jahren ganz ähnlich, es gibt auch unerfreuliche Seiten der Theorie-Verführung. Groddeck war es, der Martin Endres und sein Team nach Zürich lud, wo sie ihr Editionsprojekt der *Ästhetischen Theorie* »vor einem staunenden Publikum« präsentieren konnten (91).

Auch Josef Früchtel las erstmals 1975 die *Ästhetische Theorie* als »Verschmelzung von Politik, Philosophie und Kunst« (54), betont aber einerseits die durch Adorno eingeleitete Rehabilitation der (ästhetischen) Erfahrung, die sich sehr bald selbst Gegner wie Rüdiger Bubner und Hans Robert Jauss zu eigen machten, andererseits einen wichtigen Effekt, Adorno nämlich als Stichwortgeber für ihm eigentlich fremde oder durch ihn inkriminierte Gegenstandsbereiche. Dass seine Ächtung aller »leichten« Kunst heute nun wirklich nicht mehr durchzuhalten ist (obwohl sich Adorno niemals hat ausreden lassen, dass Jazz und Pop die Verlängerung faschistischer Marschmusik sei¹³), liegt auf der Hand (56), Früchtel aber entdeckt bei ihm auch Einlassungen zur Deixis, die für eine Filmtheorie zu explorieren wären (59).¹⁴ Man könnte das verlängern, auch seine ver-

¹² Zumal sie sie schätzt und als Startpunkt eines modernen Diskurses deutet, vgl. EVA GEULEN: *Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt a.M. 2002.

¹³ PETER VON HASSELBERG: »Wiesengrund-Adorno«, in: *Text und Kritik: Sonderband Theodor W. Adorno*, 1977, S. 7–21, hier S. 20f.: Eine Insistenz auf die Berechtigung populärer Musik hätte die Freundschaft gekostet.

¹⁴ Die ursprünglich rhetorische »Zeige-Geste« wurde nicht zufällig für die Bild- und Präsentationskünste entdeckt, vgl. GOTTFRIED BOEHM: »Die Hintergründigkeit des Zei-

nichtende Strawinsky-Kritik – »Musik über Musik«¹⁵ – ließe sich positioniert auf das Schaffen etwa Frank Zappas, der den russischen Avantgardisten nicht zufällig zu seinen Hausgöttern zählte, mit Nutzen anwenden.

Claus Steffen Mahnkopf bekennt, dass Adorno immer seine theoretische Zentralorientierung geblieben sei, allerdings *nicht* als Komponist (127). Das ist schon deshalb einsichtig, weil dogmatisch angewandter Adorno schrecklich sein kann, man erinnere die Heerscharen von Epigonen in den Siebzigern. Mahnkopf schließt mit einer Blütenlese für ihn besonders bemerkenswerter und/oder erratischer Zitate (123 ff.). Hier hat jeder Leser sicher seine eigene Präferenzliste.

Lydia Goehr, die mit musikästhetischen Schriften hervorgetreten ist, genehmigt sich als einzige Beiträgerin eine durchweg spekulative Meditation über »Form und Satz in Adornos ›Ästhetischer Theorie‹«, die ich problematisch finde. Ja, Adorno hatte Schwierigkeiten, seinen *Beethoven* »in Form« zu bringen, aus dieser *Philosophie der Musik* ist nur ein Nachlassband mit Formulierungsanläufen und Notizen geworden, und natürlich verhält sich die *Ästhetische Theorie* kontrapunktisch zur *Negativen Dialektik* (71, 73). Aber hatte er nicht auch ein moralphilosophisches Buch angekündigt – und wäre diese Trias von Erkenntnistheorie, Ethik und Ästhetik dann nicht als deutlicher Schwenk »zurück zu Kant« zu veranschlagen? Ein Wink, dass die kantianische Wirkungsästhetik heute zeitgemäßer denn die Hegel'sche sein könnte, findet sich in der »Frühen Einleitung« (ÄT 511). Goehr kapriziert sich aber auf fünf z. T. berühmte aphoristische Einzelsätze (76), darunter das Verdikt über Lyrik nach Auschwitz und die These von der Unmöglichkeit richtigen Lebens im Falschen. Allein, was sie daraus entspinnt, *verstehe* ich einfach nicht: »Neben der Barbarei sieht Adorno jedoch auch ein Element der Parodie in den vielen Varianten der Ebenbildlichkeit, wenn Menschen sich selbst auf eine gottgleiche Stufe erheben, während sie andere zu bloßen Tieren degradieren. Aber ist es nicht mindestens genauso ideologisch, wenn Menschen im Tier etwas sehen, was nicht bloß, sondern natürlich ist, einen Gegenentwurf zur Zivilisation, gefühlsmäßig jenem Göttlichen verwandt, das der Menschheit vorgeblich abhanden gekommen ist? Bleibt nicht das Menschliche das Einzige, wofür sich der Egoist interessiert, der Tiere und Natur mit seiner Verehrung oder Verachtung gleichermaßen missbraucht?« (78). Ihre eigenen Bemühungen sieht die Autorin im ersten Satz der Vorlesung von 1958/59 resümiert: »Die philosophische Ästhetik [...] hat es schwer, ins-

gens. Deiktische Wurzeln des Bildes«, in: Ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 19–33.

¹⁵ ADORNO: *Philosophie der neuen Musik* (1949), Frankfurt a. M. 1978, S. 142, 166.

besondere im Bereich der Philosophie« (79). Aber braucht es für diese Einsicht Adorno?

Die eigentlich theoretischen Einlassungen schwanken in ihrer Güte dann erheblich. Christian Benne gibt einen sehr passablen Auftakt, indem er an die Zentralstellung Becketts für Adorno erinnert, da sich mit ihm die eigene Position gegenüber Vulgärmarxismus und französischem Existenzialismus in Heidegger-Nähe recht mühelos profilieren ließ (15). Allerdings, das verschweigt Benne nicht, war der Preis dafür eine gewisse »kontextualisierende Vereindeutigung« Becketts (17), was nur bestätigt werden kann, ist aus ihm doch deutlich mehr herauszuholen, als Adornos strategische Interpretation vermuten lässt.

Gerhard Schweppenhäusers Einlassung ist schon deshalb wichtig, weil er Rüdiger Bubners und Jürgen Habermas' lange wirkmächtiges Verdikt über einen späten, angeblich die »demands of reason« an die Kunst delegierenden Adorno zurechtrückt: Selbstverständlich habe dieser zu keiner Zeit auf Argumentation und Vernunft *zugunsten* von Ästhetik verzichtet (162), es bleibt beim reziproken Abhängigkeitsverhältnis.¹⁶ Schweppenhäuser interessiert sich für die sozialphilosophischen Implikate der Herrschaftskritik via ästhetischer Erfahrung, denn Adorno korrelierte Emanzipation der Kunst und des bürgerlichen Subjekts, »[ä]sthetische Emanzipation ist insofern nicht Widerspiegelung der gesellschaftlichen Emanzipation, sondern ihr Modell« (161). Dennoch bleibt Adornos These weitreichend genug, weshalb Schweppenhäuser eher ein Fragezeichen setzt, denn seit der Ästhetisierung der Lebenswelt »als soziale Errungenschaft«, der Ubiquität von Design und dem hemmungslosen »Konsumismus« falle es nicht gerade leicht, heute im Ästhetischen noch eine kritische Spitze des »Anderen« zu vermuten (164).

Tilo Wesche dagegen präsentiert eine *Ästhetische Theorie* für Studienräte und Gruppentherapeuten. Wohlgemerkt, der Autor liefert exzellente Studien z. B. zur Theorie des Eigentums, was er jedoch zur Ästhetik publiziert, ist für mich schlicht irreführend.¹⁷ So auch über Adorno: Es gibt bei ihm keine »ästhetische Vernunft« (174), wohl aber Rationalität (die sich nah an der »Konstruktion« bewegt), was nicht dasselbe ist – schon deshalb

¹⁶ Kaiser, a. a. O., S. 333, hält allerdings fest, dass beim späten Adorno die Kunst der Philosophie *voraus* sei. Solche romantischen Motive bedürften auch einmal einer Aufarbeitung.

¹⁷ Vgl. nur TILO WESCHE: »Eigentum an Geld. Die eigentumstheoretische Analyse der Geldwirtschaft«, in: Gerald Hartung, Tim-Florian Steinbach (Hrsg.), *Georg Simmel: Philosophie des Geldes* (Klassiker Auslegen 71), Berlin/Boston 2020, S. 145–157; zutiefst irritierend dagegen WESCHE: »Wenn ein Bär heult, erzählt er wirklich was.« Zur Narrativität bei Dylan und Cash«, in: Axel Honneth, Peter Kemper, Richard Klein (Hrsg.), *Bob Dylan. Ein Kongreß*, Frankfurt a. M. 2007, S. 160–181.

nicht, weil spätestens seit Hegel Vernunft Selbstbewusstsein inne hat und *handlungsfähig* ist, sie ist das historische Subjekt. Solche Fetische konnte Adorno, der sie in der »Katastrophe Weltgeschichte« (ÄT 204) bisher nirgendwo realisiert sah, natürlich längst nicht mehr übernehmen. Auch gibt es bei ihm keine »ästhetische Gesellschaftstheorie« (173), sondern nur die formative Grundentscheidung, dass immer und stets zuviel, nicht zu wenig Ordnung im Sozialen sei,¹⁸ was in der soziologischen Königsdisziplin dann zu sehr verschiedenen Theoriearchitekturen führen kann. Von den Frankfurtern hat allein Habermas eine (so gar nicht ästhetische) Gesellschaftstheorie vorgelegt, schon Wesches Begrifflichkeiten sind daher defekt; das durch und durch metaphysische Nichtidentische gerät ihm prompt zur bloßen »Kontingenz« (180). Er denkt nun, Geulen hat bereits darauf hingewiesen, ästhetische Erfahrung als Therapie in der kapitalistischen Gesellschaft (181), das Ästhetische am Kunstwerk sichere relative Unabhängigkeit der Kritik, das Rationale ihre Relevanz, »Kunstwerke bewirken, dass Selbsttäuschungen Erkenntnis werden« (179), ihr kritischer Impuls »muss die Wahrnehmungsverweigerungen, Immunisierungsstrategien und Realitätsleugnungen aufbrechen« (178). So erzeuge die Kunst »dabei eine Vernunftstruktur, die sich für weitere selbstzweckhafte [sic!] Praktiken wie Kommunikation, Kultur und Kooperation generalisieren lässt« (183). Und alle fassen sich bei den Händen – der Autor, praktischer Philosoph, hat schlicht keinen Sinn für Dimension und Gegenstand dieses Buches.

Daran kann Hauke Brunkhorst, der bisher nicht durch Arbeiten zur Ästhetik aufgefallen ist, mühelos anschließen: »Die eigentliche Leistung von Adornos Ästhetik sehe ich mit Tilo Wesche darin, dass er eine an Kant anschließende, aber marxistisch motivierte, auf weltverändernde Praxis gerichtete Rezeptionsästhetik als Wahrheitsästhetik durchführt, den starken, praktischen Wahrheitsbegriff auf dem Weg ins Publikum also nicht verliert« (35). An dieser Quadratur des Kreises nun ist alles falsch, denn mit Kant ist keine Wahrheitsästhetik zu haben,¹⁹ alle marxistischen Kunsttheorien hingegen sind bereits im Ansatz verfehlt,²⁰ was Adorno sehr wohl

¹⁸ ADORNO: Art. Gesellschaft, in: *Evangelisches Staatslexikon*, hrsg. v. Hermann Kunst u. a., Stuttgart 1966, Sp. 636–643, hier Sp. 637.

¹⁹ WOLFGANG WIELAND: *Urteil und Gefühl. Kants Theorie der Urteilskraft*, Göttingen 2001, S. 344ff., 362ff., allerdings möchte zeigen, dass Kants dritte Kritik keineswegs nur spielerische Selbstkontrolle des Verstandes sei, sondern durchaus im »Vorfeld« nicht zwar an der Begründung, wohl aber an der »Genese objektiver Erkenntnis« mitwirke.

²⁰ Bisher konnte trotz Lucien Goldmann kein einziges Kunstwerk vom Gesellschaftlichen nichttrivial, nämlich über seine Form, abgeleitet werden. Axiom und Geburtsfehler aller marxistischen Ästhetik zugleich ist die produktionsästhetische »Widerspiegelungs«-Notiz des alten Engels, vgl. ders., Briefentwurf an Margaret Harkness v. Anfang April 1888, in: KARL MARX / FRIEDRICH ENGELS: *Werke*, hrsg. v. Institut für Marxismus-

wusste, die »weltverändernde Praxis« hat er schon in den *Minima Moralia* drangegeben,²¹ Wahrheitsästhetik ist nur um den Preis schlechter Metaphysik mit Rezeptions-, also Wirkungstheorien (denen Adorno misstraute, da sie durch das Allgemeine, normative Instanzen und Institutionen hindurch müssen, ÄT 338f.) zu vermitteln, vom »Weg ins Publikum« versprach er sich, um es milde zu formulieren, wegen »Kulturindustrie« eher wenig. Und so geht das weiter: »Nur im Rahmen einer dialektischen Herrschaftstheorie macht der Gedanke einer Befreiung, Resurrektion oder Versöhnung mit der Natur überhaupt Sinn« (37), aber nicht, wie Brunkhorsts Lehrer Habermas schon 1968 betonte, im materialistischen Paradigma, dem man Adorno immer wieder zuschlägt (36) – Materialismus lasse keine Versöhnung mit Natur, Geschichte usw. zu, das vermögen nur Theorien wechselseitiger Anerkennung von Subjekten.²² Dieser längste Beitrag des Bandes sortiert dann noch einmal Aspekte »ästhetischer Wahrheit« nach Repräsentation, Normativität und Utopie (38), Produktion/Konsumtion sowie Gesellschaftskritik. Originell daran ist nur, dass, wie schon Rabe in der *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Brunkhorst an die einzelnen Hinweise Adornos anknüpft, nach denen auch das Unwesen der Kulturindustrie »Wahrheitsmomente« zeitige (48): Aufgrund ihrer heutigen Komplexität und zunehmenden Anarchie, so Brunkhorst, »untergräbt [Kulturindustrie, I. M.] den Gehorsam gegen die Hierarchie« (49). Dass sie auch für Fake News, die Zirkulation von Verschwörungstheorien und den galoppierenden Niedergang zivilisatorischer Standards verantwortlich ist, sagt er nicht.

Deutlich nahrhafter dagegen ist Gunnar Hindrichs, der ganz so wie die Herausgeber (3) auf Adornos eminent wichtige Rehabilitation somatischer Aspekte von Kunstproduktion und -Rezeption, »Regung des vorprädikativen Lebens«, hinweist (94), seine Neukonzeption der Mimesis bliebe sonst völlig unverständlich. Auch bemerkt Hindrichs als weit und breit einziger, dass »Material« bei Adorno nicht krude Stofflichkeit, Töne, Sprache, Leinwand und Pigmente bedeutet, sondern das stets ausschnitts-haft-restringierte Ensemble *technischer* Möglichkeiten in einer bestimmten historischen Situation (96), über die der Produzent vollständig und souve-

Leninismus beim ZK der SED, Berlin 1957ff., Bd. 37, S. 42–44, hier S. 44. Wenn Kunst widerspiegelt und zugleich Medium der Erkenntnis sein soll, so muss man bereits wissen, worauf es beim Widerspiegeln ankommt; auf die wesentlichen Züge der Wirklichkeit. So aber kann solche Kunst nur bereits Erkanntes (wieder-)erkennen, sie wäre, mit Hegel, »läppisch«.

²¹ ADORNO: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), Frankfurt a.M. 1969, S. 7.

²² HABERMAS: *Erkenntnis und Interesse. Mit einem neuen Nachwort*, Frankfurt a.M. 1973, S. 45f.

rän zu verfügen habe (ÄT 222f., 429).²³ Ebenso vermag Hindrichs die Negativitätsästhetik aus der klappernden dialektischen Paraphrase der meisten Adorno-Exegeten zu lösen; das »Scheitern unserer Selbsterhaltung« in der Konfrontation mit Kunst der radikalen Moderne etablierte eben auch »eine neue Form von Subjektivität« (ebd.). Seltsam, dass das bisher kaum bemerkt wurde, möglich aber, dass man sich hier durch Adornos Rede vom »Vorrang des Objekts« in der *Negativen Dialektik* hat blenden lassen;²⁴ in der Ästhetik meint das nicht mehr, als sich bei der Interpretation von Kunst nicht auf subjektive Beliebigkeit zurückzuziehen (ÄT 33, 384, 477, 479), sondern die Explikation stets konkret am Artefakt selbst durchzuführen.²⁵ Die Form/Inhalt-Relation fasst Hindrichs enger als »Technik und Gehalt« und betont sehr zu Recht: »Wer von den Gehalten ästhetischer Produkte spricht, ohne von ihren Techniken zu sprechen, oder wer technisches Unvermögen durch ehrenwerte Gehalte aufzuwiegen sucht, erfasst nicht den Gehalt, sondern die warenästhetische Marke jener Produkte« (96). Dies ins Stammbuch der Literatur- und Kunstkritiker. Ob es sich bei Adorno nicht nur vom Impetus, sondern auch der Summe nach tatsächlich noch um eine »Fortschrittstheorie« (98, vgl. ÄT 17) handelt, darüber ließe sich streiten; die *Philosophie der neuen Musik* zeichnete ja eine Sackgasse – Schönberg werde beliebig und Strawinsky komponiere nicht²⁶ – und auch die *Ästhetische Theorie* spart nicht mit finsternen Perspektiven, welche sogar eine »Drohung des Kältetodes« der Künste nicht mehr ausschließen möchten (ÄT 313f.).

Mit Peter E. Gordons Beitrag lässt sich daran anknüpfen: Wenn alle (moderne) Kunst Ausdruck von Leiden sei, was würde aus ihr, wenn kein Leiden mehr wäre (85)? Gordon legt den Finger in die Wunde, scheut sich aber, die Konsequenz zu ziehen – es dürfte nach Adorno keine Kunst mehr geben (84), ein doch recht unwahrscheinliches Szenario eines dann übrigens höchst langweiligen Paradieses. Wohl nirgendwo zeigt sich die Obsoleszenz, ja Schädlichkeit der Benjamin'schen Hypothesen von Adornos geschichtsphilosophischer Grundkonzeption deutlicher als hier. Es wäre zu überlegen, ob seine weniger vollmundige, aber sehr viel einleuchtendere These von der Kunst als »ihrer selbst unbewusste[n] Ge-

²³ Dieser eigentümliche Materialbegriff findet sich wohl zuerst dargetan in der Philosophie der neuen Musik, a. a. O., S. 39 ff., dann in ADORNO: »Vers une musique informelle« (1960), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1971–1986, Bd. 16: *Musikalische Schriften I–III*, S. 491–540, hier S. 503, 537f.

²⁴ ADORNO: *Negative Dialektik* (1966), Frankfurt a. M. 1975, S. 185, »fortschreitende qualitative Unterscheidung von in sich Vermitteltem«.

²⁵ ADORNO: *Ästhetik 1958/59*, hrsg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt a. M. 2009, S. 13 ff., ist da völlig eindeutig.

²⁶ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, a. a. O., S. 94, 143.

schichtsschreibung ihrer Epoche« (ÄT 272) nicht ausreicht, um seinen Entwurf diachron zu erden.

Robert B. Pippin dann holt weit aus, um »sechs verschiedene [...] Nuancen der Negation« (133) bei Adorno zu unterscheiden und nachzuweisen, dass dieser Hegels Identitätsthese nicht verstanden habe. Sie gelte nur für die *Logik*, das reine Denken, nicht für die »Realphilosophie« (144) von Geschichte, Sittlichkeit, Kunst usw., soll heißen: Adornos Negativität, Emphase des Leidens in der Weltgeschichte etc. finde ohne weiteres Platz innerhalb von Hegels Rationalitätsbegriff (142), selbst Adornos Ästhetik wird der Hegel'schen subsumiert, betone diese doch durchaus die »Andersheit« der Kunst in ihrem »sinnlich-affektiven Modus«. So »vollbringt sie etwas, was wesentlich für den Begriff ist, was der Begriff jedoch selbst nicht vollbringen kann, und zwar – genau, wie Adorno es selbst sehen würde – die Wahrung einer sinnlichen Dimension der Selbsterkenntnis« (146f.). Was Pippin nicht sagt, die Kunst als unterste Stufe des absoluten Geistes mitsamt ihrem Vergangenheitscharakter »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung«²⁷ bleibt bei Hegel doch die arme Magd der Philosophie, dienend, sie ist nicht komplementär gleichberechtigt. Pippin, der sich bereits unglücklich an einer Aktualisierung der Hegel'schen Ästhetik versucht hat,²⁸ betont wohl ihre »ernsthaften Defizite« wie das vergleichsweise lässliche Missverständnis der Schlegel'schen Ironie (149), viel schwerer aber wiegt doch wohl, dass in ihr der »sinnlich-affektive Modus« diesseits seiner Behauptung gar keine Rolle spielt: Weil in Hegels System *alles* wahre Wissen *erscheinen* muss, ist für die mediale Spezifik der Kunst kein Raum mehr. Über den Bereich der »apparition«, in dem Adorno sich am entschiedensten vom Übervater Hegel löst (ÄT 125 ff.),²⁹ verliert Pippin bezeichnenderweise kein Wort, weshalb mir der Sinn seines sehr aufwändigen Manövers nicht recht einleuchtet. Angesichts des irritierenden Bemühens, Adorno hegelianisch wieder einzukassieren, kann man nicht oft genug betonen, dass von Hegels Ästhetik kein Weg zur Moderne führt. Diese Einsicht ist Begriffsphilosophen aber offenbar nicht zugänglich.

²⁷ HEGEL: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: Ders., *Werke*, hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, S. 25, vgl. 141 f.

²⁸ ROBERT B. PIPPIN: *Kunst als Philosophie: Hegel und die moderne Bildkunst. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011*, übers. v. Wiebke Meier, Berlin 2012, S. 94f., 216f., übt sich in einer Variante der »Verkörperung« von Theorie: Die leeren Blicke der von Edouard Manet porträtierten sowie die unverbundenen Figurationen nackter Körper in Cézannes Fassungen der *Badenden* zeugen von der fortgeschrittenen sozialen Entfremdung im 19. Jahrhundert. Ob man für Deutungen solcher Güte Hegels überhaupt bedarf, wage ich zu bezweifeln.

²⁹ Verblüffenderweise wird sie bereits in der Antrittsvorlesung umkreist, vgl. ADORNO, »Die Aktualität der Philosophie« (1931), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 1: *Philosophische Frühschriften*, S. 325–344, bes. S. 335.

Peter Uwe Hohendahl, der seit Jahrzehnten in den USA lehrt, erinnert an die zögerliche und arg verspätete Rezeption der *Ästhetischen Theorie* an den amerikanischen Universitäten, dort traditionell unter ›German Studies‹ verbucht. Eine erste Übersetzung 1984, mitten in der Postmoderne, muss als gescheitert veranschlagt werden, der Verlag hat sie gar zurückgezogen, erst seit 1997 existiert ein sachadäquater Text – so dass aber für amerikanische Studenten Adorno zugleich historisiert und als Zeitgenosse des französischen Poststrukturalismus kanonisiert erscheint (100f.).

Einige wenige Beiträge dann sind schlicht unergiebig. Martin Saar versucht sich an einem Tabubruch, indem er »Angel of Death«, einen berühmten Song über Josef Mengele von der Speed Metal-Band *Slayer*, kulturkritisch liest. Ich glaube, dass er ihm in seiner Hoffnung, hierin vielleicht »einen gequälten Ausdruck des Bedürfnisses, dem Unbenennbaren einen Namen zu geben und es so zu bannen« (156), deutlich zuviel Ehre antut: Heavy Metal war und ist die Musik männlicher weißer Vorstadtjugendlicher³⁰ in der sexuellen Latenzphase – wer so etwas mit 17 oder 18 immer noch hört, dem ist nicht zu helfen.

Gänzlich uninspiriert ist leider Martin Seel, wenn er befindet, »Adornos Werk [...] kann als ein fortwährendes Experiment damit gelesen werden, ›Formen des Denkens‹ zu finden, die weder auf eine vorgegebene Ordnung der Dinge noch auf einen vorgeschriebenen Gang ihrer Erkundung festgelegt sind« (169). Bei anderen Autoren folgt darauf üblicherweise der Hinweis auf den »Essay als Form«, hier aber wird für Adornos »konstellative Darstellungsweise« generell optiert (170). Immerhin, Seel erinnert an die prinzipielle Schwierigkeit jeder allgemeinen Ästhetik, sich einer Vielzahl von Künsten bzw. Gattungen konfrontiert zu sehen (ebd.) und in der Tat, wie kommt man ohne Gewalt von Wagner zur Konkreten Poesie oder Farbfeldmalerei? Ich vermute jedoch, dass sich Seel, der Adorno vor einiger Zeit wenig überzeugend zu positivieren trachtete³¹ – er selbst wäre *not amused* gewesen – mit seinen eigenen Beiträgen zur Ästhetik mittlerweile schlicht zu weit von ihm entfernt hat.³²

Lambert Zuidervaarts abschließende Würdigung von Adornos »unzeitgemäße[r] Aktualität« dann bleibt einfach leer, wenn er zeitgenössische Autoren wie Susanne K. Langer, Mikel Dufrenne und Monroe Beardsley nebst Ästhetikern mit gesellschaftskritischem Impetus wie Georg Lukács sowie Arnold Hauser um Adorno gruppiert. Oberflächlich bleibt sie zu-

³⁰ MICHAEL CLEGG, YAIR MARTIN GUTTMANN: »Fragen eines Kunsthistorikers. Interview mit Thomas Crow«, in: *Texte zur Kunst* 1 (1990), S. 87–99, hier S. 96.

³¹ MARTIN SEEL: *Adornos Philosophie der Kontemplation*, Frankfurt a. M. 2004, S. 34: Abstellen auf Negativität sei »eine eklatante Selbsttäuschung.«

³² Bemerkenswert und eher kantianisch ausgelegt ist MARTIN SEEL: *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

dem. Ja, Gadamer, den Adorno anders als Jaspers respektierte, wird in der *Ästhetischen Theorie* zwar nicht genannt (196), wohl aber, gleichsam *en passant*, der Rätselcharakter gegen verstehendes Aufschließen und die Gadamer'sche »Fragegestalt« ausgespielt (ÄT 184f.). Und ja, die postmoderne Kunst kommt im Buch kaum vor, Adorno hatte bereits Schwierigkeiten, Concept Art oder bloße Reihen von Klangblöcken à la Edgard Varèse als Kunst wahrzunehmen, vor eingelegten Tigerhaien oder Basketbällen hätte er sich verächtlich abgewandt, aber die Vormoderne Bachs, Mozarts, Haydns, Rembrandts usw. ist durchaus präsent (etwa ÄT 95, 332, 454). »Für Adorno ist die moderne Kunst die Sprache gesellschaftlich verursachten Leidens« (199), gewiss, aber rechtfertigt diese Erinnerung einen Beitrag an finaler Stelle? Nur per Fußnote weist Zuidervvaart darauf hin, dass er sich selbst um eine »Neufassung« sowohl von ästhetischer Wahrheit als auch Gesellschaftsbezug in der Nachfolge Adornos bemüht habe (198). Darüber hätte ich gerne gelesen.

Insgesamt also ein sehr facettenreicher, oftmals auch kurzweiliger Band zu Ehren der *Ästhetischen Theorie*. Dass die Güte der durchaus konträren Beiträge erheblich schwankt, ist natürlich kaum vermeidbar, dennoch wäre eine gewisse Feinwucht möglich gewesen: Abgesehen davon, dass nur ganze zwei Frauen als Autorinnen gewonnen werden konnten, hätte es sich nicht angeboten, etwas gezielter auch z.B. eingefleischte Heideggerianer zur Auseinandersetzung zu bitten? Phänomenologen? Und wo sind eigentlich die Vertreter der Dekonstruktion geblieben?³³ Allerdings fällt auf, dass der Ästhetiker Adorno im Einzugsbereich gerade seiner Frankfurter Enkel und Urenkel nicht mehr in den besten Händen ist.

III.

Mit *Unabgeholte Hoffnung. Kritische Theorie, Moderne und Ästhetik* trägt auch ein Buch aus Österreich zur Adorno-Exegese bei. Das ist schon deshalb zu begrüßen, weil Liessmann, der es wissen muss, betont, dass Adorno selbst an der Wiener Universität heute nicht »nicht einmal mehr ein

³³ Sie haben sich dem Mainstream angeschlossen, etwa GEORG W. BERTRAM: *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik*, Berlin 2014, oder wundern sich darüber, dass der Mensch nur deshalb existiert, weil er geboren wird, z.B. ARTUR W. BOELDERL, PETER WIDMER (Hrsg.): *Von den Schwierigkeiten, zur Welt zu kommen. Transdisziplinäre Perspektiven auf die Geburt*, Gießen 2021. Erinnert sei aber an die Wellmer-Schule mit ihrem Versuch, Adorno, Derrida und Gadamer miteinander ins »Gespräch« zu bringen, allen voran CHRISTOPH MENKE: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*, Frankfurt a.M. 1988; auch noch RUTH SONDEREGGER: *Für eine Ästhetik des Spiels. Hermeneutik, Dekonstruktion und der Eigensinn der Kunst*, Frankfurt a.M. 2000.

Nischendasein« führe.³⁴ Neugier erweckt der Band nicht zuletzt, weil in Österreich mit dem deutschen Idealismus, sicher wichtigster Reflexionshorizont Adornos, nie viel Staat zu machen war, Stichwort Grillparzers Tagebücher, dann der Diskussionszusammenhang des Wiener Kreises, Karl Popper *and all that*. Aber dennoch, »Wien um 1925« war für Adorno der eigentliche Fluchtpunkt seines ästhetischen Universums.³⁵

Allerdings erzeugt die Publikation von *Anbeginn Irritation*. Johann Dvořák präsentiert in seinem Auftakt über Adorno, Wien und die Moderne seit den 1920ern einen Autor, der zumindest mir in bisher 32 Jahren Lektüre nicht begegnet ist. Abgesehen davon, dass nur schale Rekonstruktion historischer Ereignisse, keinerlei stringente Analyse oder Interpretation geboten wird, grenzt schon dieser Beitrag an gezielte Desinformation, ja Geschichtsklitterung. Zunächst wird am naiven Blick des Auslands auf die Metropole Wien kein gutes Haar gelassen; seit der Gegenreformation (!) vermag Dvořák in Österreich und seiner Hauptstadt ausschließlich »eine ›Kultur‹ der Unterdrückung und Untertänigkeit, sowie des Nicht-Wissens von den Vorgängen draußen in der Welt« erblicken; Habsburger und Katholizismus hätten über Jahrhunderte so ziemlich jede originäre geistige Regung erfolgreich ausgemerzt (18 f.). Wirklich so schlimm? Mir kommt das eher wie österreichischer Selbsthass vor. Auch der junge Adorno, der während der späten Zwanziger in Wien Klavierunterricht erhält, Alban Berg kennenlernt usw., sei immerhin partiell auf die »Mythen und Ideologien« österreichischer Kulturpropaganda hereingefallen (24). Dvořák imaginiert nun ein mögliches Bündnis zwischen »Arbeiterbewegung« und »radikale[r] Moderne«, das durch die Unfähigkeit der »Sozialdemokratischen Arbeiterpartei« versäumt ward (27) – und spätestens jetzt reibt man sich die Augen, sind das nicht um neunzig Jahre alte linksextreme Stereotypen der Zwischenkriegszeit? Aber es kommt noch ärger: »Wiesengrund-Adorno entwickelt ab Mitte der 1920er Jahre im Zusammenhang mit der Wiener Moderne eine materialistische Theorie des Ästhetischen und der Kultur der Moderne überhaupt«, doch sei diese »in fragmentarischer Form verstreut« (28 f.). Gewiss, es gibt die berühmte »Kulturindustrie«, »musikalische Warenanalysen«, Physiognomien des Orchesters und die berüchtigten Arbeiten zum Jazz und der »Regression des Hörens«, aber ist das, oder gar die *Ästhetische Theorie*, Materialismus? Natürlich bleibt es im Alltag beim Primat der Ökonomie, ja sieht Adorno bereits eine durchgängige »Kapitalisierung aller zwischenmenschlichen

³⁴ KONRAD PAUL LIESSMANN: »Kunst und Revolution. Erinnerungen an Adorno, ohne sich an Adorno zu erinnern«, in: *Eros und Erkenntnis*, a. a. O., S. 110–117, hier S. 116.

³⁵ HANS WOLLSCHLÄGER: »Moments musicaux oder Tage mit TWA«, in: Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), *Adorno-Porträts. Erinnerungen von Zeitgenossen*, Frankfurt a.M. 2007, S. 127–163, hier S. 153.

Beziehungen«,³⁶ aber der Bereich der Kunst »von Rang« verhält sich dazu, selbst zu etwaigen Klassenverhältnissen, doch, nämlich über die Form, unendlich vermittelt (ÄT 216, 344, 379). Spricht z.B. die *Philosophie der neuen Musik* irgendwo von »politischen, radikalen Elemente[n]« (29)? Sind nicht in der *Ästhetischen Theorie* Hegel und Kant die ganz dominanten Sparringspartner, Marx aber nur marginal präsent? Hat Adorno nicht die offizielle Lehre des dialektischen Materialismus immer wieder als »Schwindel« abgetan?³⁷ Den Glauben an ein – womöglich revolutionäres – Kollektivsubjekt nie geteilt, wie es die »traurige Wissenschaft« der *Minima Moralia* als Präambel mitteilt?³⁸ Einen Adelstick innig gepflegt?³⁹ Bei Dvořák aber wird Adorno zum Anwalt einer »möglichen Befriedigung der materiellen Bedürfnisse der Massen«, auch mit »wahrhaft moderner, guter Musik« (31). Ich weiß nicht, woher der Autor sein Wissen bezieht, nur dass er für solche Phantasien keinerlei Beleg anführt, das kann ich beweisen.

Der Leser hat es mit einem zutiefst ideologischen, jedoch auch noch ressentimentgeladenen⁴⁰ Text zu tun. Ahnungslos ist er zudem. Dvořák wundert sich darüber, dass Adornos Wiener Gedenkrede zum 100. Geburtstag Mahlers 1960 auf »äußerst mäßig[e]« Resonanz stieß (34)⁴¹ – warum wohl? Die Antwort könnte man kennen, erst sein *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* aus demselben Jahr hat den Komponisten vom Odium spätromantisch-dekadenter »Kapellmeister-Musik« befreit und dessen Rehabilitation maßgeblich initiiert. Nicht zuletzt aber ist es Dvořák darum zu tun, aufzuweisen, dass die angeblich schrofte Aversion der Kritischen Theorie gegenüber dem »Wiener Positivismus« so nie bestanden habe, weil Letzterer »stets politisch fortschrittlich und zum Teil der Arbeiterbewegung eng verbunden gewesen« sei (39). Dass er für Adorno der Inbegriff des *Geistlosen* war, verschweigt Dvořák. Dass hingegen Horkheimer es mit Neurath nicht sehr ehrlich meinte, haben Albrecht und Prager in der *Zeit-*

³⁶ ADORNO: *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* (1964), hrsg. v. Tobias ten Brink u. Marc Phillip Noguiera, Frankfurt a.M. 2008, S. 107, 202.

³⁷ Etwa in ADORNO: *Einführung in die Dialektik* (1958), hrsg. v. Christoph Zimmermann, Berlin 2010, S. 29.

³⁸ Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 7; ders., *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 299; ders., »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag« (1968), in: Ders., *Gesellschaftstheorie und Kulturkritik*, Frankfurt a.M. 1975, S. 158–174, hier S. 173; ders., *Philosophische Elemente*, a. a. O., S. 198.

³⁹ Von Haselberg, a. a. O., S. 15 f.; Wollschläger, a. a. O., S. 148.

⁴⁰ Ein Gründungsdokument der literarischen Klassischen Moderne, Hugo von Hofmannsthal's »Chandos«-Brief, wird Dvořák zum Dokument einer »Flucht vor der aktuellen sozialen Realität« (32). Man möchte meinen, der Lukács der 1930er stünde noch immer in floribus.

⁴¹ Allerdings hat Adorno sein Wiener Publikum am 21. Juni 1960 »vor fast vollem Saal, im Konzerthaus«, massiv überfordert, vgl. Wollschläger, a. a. O., S. 141 f.

schrift für Ideengeschichte gezeigt. Und so abrupt wie mein Referat endet die, man muss es leider sagen, völlig insuffiziente Eröffnung.

Auch der zweite Beitrag dieses Autors frappiert. Wieder wird beinahe ausschließlich rekonstruiert, nämlich wie es im sechsten (!) Anlauf in acht Jahren gelang, Adorno als Redner für Graz zu gewinnen (200ff.). Im Oktober 1967 dann endlich sprach er an der Technischen Hochschule über Goethes *Iphigenie*; es ist der Vortrag, den er trotz protestierender Studenten auf Einladung Peter Szondis bereits im Sommer in Berlin hielt. Das ist der ganze Sachgehalt, danach befeeßt sich Dvořák erneut des Wunschdenkens. Goethe wird zum Freund des Proletariats, »er registrierte das Elend arbeitender Menschen« (210), gar zum »eher ungemütlichen, kritischen Aufklärer« stilisiert (213). Das wüsste ich. Und Adorno? Sein Vortrag »war ein Plädoyer gegen die Verewigung des Prinzips des Starkseinsmüssens, das ihm als eine Verewigung der Gewalt erschien« (ebd.). Etwas genauer aber ginge es schon: Nur einen Augenblick, so Adorno, gelinge diesem Drama »frühbürgerlicher« Klassizismus als Versöhnung von Vernunft/Zivilisation und Mythos/Natur, bereits die konsekutiven Akte zeigen, dass hier »Versöhnung nur erschleicht« sei, denn das angebliche »Meisterwerk knirscht in den Scharnieren«. ⁴² Dvořák hat offenbar erhebliche Schwierigkeiten, prominente Thesen auch nur zu identifizieren.

Wohlthuend seriös wirkt dagegen Marlene Gallners Abgleich der Positionen Jean Améry und Adornos zu Aufklärung und Moderne. Insgesamt entsteht dabei der Eindruck, dass Améry eher im Staub der tagespolitischen Auseinandersetzungen für den »Anspruch auf Mündigkeit des Individuums« (42) kämpfte, während Adorno einerseits, was ihm Améry sehr übel nahm, ganz bewusst für den »Elfenbeinturm« des Philosophen optierte, ⁴³ andererseits überhaupt die Kategorie des Individuums als längst zerfallen erachtete. Insofern handelt es sich bei Amérys Kritik an Adornos »abgehobener« Position tatsächlich um ein »Schattenboxen« (53). Gallner betont allerdings auch, dass der Autodidakt Améry »im strengen Sinne kein Philosoph« war (48). Und in der Tat, obzwar moralisch völlig integer, operieren seine Texte doch auf einem anderen Niveau. So hinreißend sein Buch über den Selbstmord, so schneidend seine frühe Kritik an Foucault, ⁴⁴ die kurze Dankesrede von 1977, auf die Gallner in Kontrast zum Begriffs-

⁴² ADORNO: »Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie«, in: ders., *Noten zur Literatur*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1974, S. 495–514, hier S. 500, 509.

⁴³ Das letzte Interview mit ADORNO: »Keine Angst vor dem Elfenbeinturm«, in: *Der Spiegel* 19 (1969), S. 204–209, hier S. 204.

⁴⁴ JEAN AMÉRY: *Hand an sich legen. Diskurs über den Freitod* (1976), Stuttgart 1983; ders., »Wider den Strukturalismus. Das Beispiel Michel Foucaults« (1973), in: Karl Heinz Bohrer, Kurt Scheel (Hrsg.), *Die Botschaft des »Merkur«. Eine Anthologie aus fünfzig Jahren der Zeitschrift*, Stuttgart 1997, S. 252–265.

kapitel der *Dialektik der Aufklärung*, die von Améry ebenfalls inkriminiert wird, wesentlich rekurriert, erweist sich als Philippika gegen angebliche Verdunklungstendenzen der neueren Franzosentheorie aus dem Heimatlande des Cartesius und fällt eher durch schrillen Eifer denn wirkliches Erfassen der Intentionen von Foucault, Deleuze/Guattari und co. auf. Insofern ist die Rede nicht mehr als ein symptomatisches Zeugnis für die frühe unglückliche Rezeption der französischen Postmoderne im deutschsprachigen Raum. Dass sie dem bleischweren Ruf nach »verantwortlichem Denken« schulterzuckend begegnete, benennt wohl die entscheidende mentale Differenz, die weiland nicht nur Améry empörte.

Was mir bei dieser Konfrontation fehlt, sind dritte Vergleichsgrößen. Hat nicht auch Habermas in seiner Postmoderne-Schelte die *Dialektik der Aufklärung* als (zu) schwarzes Buch der Kritischen Theorie veranschlagt?⁴⁵ Hat aber der Weg »internalisierter Herrschaft« (69) als rationaler Zivilisationsgewinn, »Zwang zum Selbstzwang«, nicht auch sein Gutes, wie der von Adorno prinzipiell ignorierte Norbert Elias betonte?⁴⁶ Welche »Hüter der Aufklärung« (46), die vor dem Nationalsozialismus versagt haben, meint Améry eigentlich? Etwa ernsthaft Philosophen? Gegen die Trägheit realgeschichtlicher Zustände oder, andersherum, ihre Gewalttätigkeit vermögen die *Humanities* doch rein gar nichts. Dies nicht wahrhaben zu wollen, scheint die eigentliche Tragik Amérys gewesen zu sein: »Das Vertrauen in die Aufklärung ergab im Konzentrationslager keinen Sinn mehr«, bemerkt Gallner richtig, und doch plädierte Améry für eine »Rückbesinnung« auf deren Ideale (77).

Unangenehm wird es mit Aljoscha Bijlsmas »Zum Verhältnis von Theorie der Kunst und Kritik der Gesellschaft bei Theodor W. Adorno«. Höhnend wird moniert, dass Rüdiger Bubner es wagte, nach Adorno dessen Lehrstuhl zu beziehen, über Birgit Sandkaulen ergeht Spott, weil sie einem *Labor der Aufklärung* vorsah (81, 83). Schnell wird klar, dass hier jemand im Stil des leidlich begabten Fünftsemesters austeilte, das unbeleckt von jeder diskursiven Erfahrung a priori immer recht hat. Das erträgt man ein paar Wochen im Seminar, als Text jedoch nur ungern. Einem Beiträger des Adorno-Handbuches wird *en passant* mitgeteilt, dass er »nichts verstanden« habe (96), Hartmut Scheible als einem der behutsameren Adorno-Exege-

⁴⁵ JÜRGEN HABERMAS: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985, S. 130 ff.

⁴⁶ NORBERT ELIAS: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1936), Frankfurt a. M. 1976, Bd. 1, S. 265, 280; Bd. 2, S. 312 ff. Adorno verlängerte hier in gleichsam vorausseilendem Gehorsam Horkheimers Frontstellung gegen Elias' Lehrer Karl Mannheim in den Frankfurter Zwischenkriegsjahren, vgl. ADORNO: »Das Bewußtsein der Wissenssoziologie«, in: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft*, a. a. O., S. 136–150.

ten dagegen ein quietistisches Verständnis der Ausdruckskategorie vorge-rechnet (»falsch«, 94), doch ist Bijlsma hier gnädig bereit, »Milde« walten zu lassen (ebd.). Deshalb zur Erinnerung, Bubner und Sandkaulen wiesen darauf hin, dass Adornos »universaler Verblendungszusammenhang« ein niemals beweisbares Axiom sei, das ihn in erhebliche theoretische Aporien zwingt.⁴⁷ Für Bijlsma jedoch ist diese zwar wunderschön formulierte, doch in der Tat inoperable Totalbestimmung so evident wie die Trivialität, dass in jeder Gesellschaft Herrschaft ist und sein wird, mit Marx als verabscheuungswürdig zu begreifen sei (81 f.).

Der Anspruch ist, »die Voraussetzungen von Adornos ›Ästhetischer Theorie‹ vom Begriff der Gesellschaft her zu präzisieren« (80), was hier bedeutet, den Impetus des Buches wesentlich von Marx her abzuleiten. Doch siehe, das ist nicht nur deshalb schwierig, weil dieser in Adornos postumen Werk kaum vorkommt, sondern der große Bärtige nicht einmal das Programm einer künftigen materialistischen Ästhetik mitgeteilt hat, was seine Adepten in größte Verlegenheit brachte. Neben Engels' fataler »Widerspiegelungs«-Notiz kennen wir nur eine Handvoll punktueller Einlassungen; so mochte Marx Balzac und fragte bekanntlich, ob im Zeitalter der Dampfmaschine noch »notwendige Bedingungen der epischen Poesie« gegeben seien.⁴⁸ Bijlsma orientiert sich daher an Dirk Braunsteins Disser-

⁴⁷ BIRGIT SANDKAULEN: »Adornos Ding an sich. Zum Übergang der Philosophie in Ästhetische Theorie«, in: *DVjs* 68 (1994), S. 393–408, hier S. 407: Alle ungelösten erkenntnistheoretischen Probleme der *Negativen Dialektik* werden der Kunst aufgebürdet; RÜDIGER BUBNER: »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos«, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie*, a. a. O., S. 108–137, hier S. 128: »Verlagerung der Grundsatzfragen in Werkauslegungen«. Weder leuchte ein Ästhetischwerden der Theorie ein, noch könne philosophisches Denken »gegen sich selbst«, Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 144, denken. Letzteres ist wohl richtig, dazu BUBNER: »Adornos Negative Dialektik«, in: Ludwig v. Friedeburg, Jürgen Habermas (Hrsg.), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt a. M. 1983, S. 35–39, hier S. 38 f. Es sei jedoch bemerkt, dass Bubner im Ästhetischen stets Kantianer, also Wirkungsästhetiker blieb – und Adornos Zirkularitäten durch die Leere der reflexiven »Bestimmung des Unbestimmten« als Sinn aller ästhetischen Erfahrung ersetzte. Das möchte man auch nicht mehr hören, dazu INGO MEYER: »Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik«, in: *Merkur* 67 (2013), S. 191–204, hier S. 191 ff.

⁴⁸ KARL MARX: *Das Kapital III*, in: Ders. / Engels, *Werke*, a. a. O., Bd. 25, S. 49 (Balzac); ders., *Grundrisse der politischen Ökonomie*, a. a. O., Bd. 42, S. 45 (Epik). Man hat angesichts dieser Spärlichkeit im »Ostbereich« (Adorno) versucht, Systematizität eines ästhetischen Denkens der Gründerväter zu suggerieren – wovon keine Rede sein kann. Deshalb wurden in KARL MARX / FRIEDRICH ENGELS: *Über Kunst und Literatur*, hrsg. v. Manfred Kliehm, zwei Bde., Berlin 1967 f., schlechthin alle Stellen abgedruckt, die Autoren und Publizisten von antiker Sklavenhaltergesellschaft bis Kapitalismus, von Sophokles über Seneca, Dürer, Herder, Klopstock, Max Stirner und Karl Grün bis zu den »Yankee-Schriftstellern« nach 1865 nennen. Mit Ästhetik hat das natürlich nichts zu tun.

Marx selbst übrigens war bezüglich Überbau und Widerspiegelung skeptischer als der Marxismus, in der Einleitung zu den *Grundrissen*, a. a. O., Bd. 42, S. 44, wundert er sich

tation, die nachweist, dass Adorno sehr wohl Kenner der Kritik politischer Ökonomie war.⁴⁹ Dann aber erfolgt leider nicht nur nichts Neues, sondern es geht auch Einiges durcheinander: Natürlich erschafft der Rezipient in »Reproduktion« das Werk nicht »noch einmal« (108), diese unlogische Naivität hat schon Georg Simmel *ad acta* gelegt,⁵⁰ Adorno besteht vielmehr auf Inkongruenz von Notation und Aufführung, Text und Imagination, die historisch vollgültige »Entfaltung« der Werke gar ist ihm in geschichtsphilosophischer Perspektive »eins mit ihrem Verfall« (ÄT 266, vgl. 274, 277). Auch ist, wie leider allenthalben notorisch missverstanden wird, »Material« nicht einfach Sprache oder vorgegebene Kompositionsmuster oder gar die »Materie« der Gesellschaft (97, 99), was immer das sein soll. Insgesamt, so wird zwar verklausuliert, aber doch bemerkbar, wünscht Bijlsma das authentische Kunstwerk als Aufruf zur Revolution. Deshalb wird Scheible vorgeworfen, er sehne sich bloß nach »sinnvoller kollektiver Erfahrung« (94), während das Subjekt doch »durch die Erfahrung des Kunstwerks in die Krise gestürzt werden und seine eigene Krise als eine durch die Gesellschaft vermittelte erfahren« könne (94). Analog zum Kunstwerk möge sich das Individuum allererst »als Individuum konstituieren, das seinem Begriff gerecht wird, und die Menschheit müsste ihrem Begriff gerecht werden, indem sie sich als Gattung konstituiert« (92). Kleinere Münze gibt Bijlsma nicht aus. Seltsam aber, dass er nicht bemerkt, wie Karl Markus Michel in seinem Vaternord Adorno bereits vor vier Jahrzehnten vorwarf, die Kunst als geschichtsphilosophischen Platzhalter für ein Proletariat einzusetzen, das offenbar so gar nicht auf die Barrika-

über den Hiatus von archaisch-griechischer Gesellschaft und deren höchst entwickelter Kunst, also warum »bestimmte Blütezeiten derselben keineswegs im Verhältnis zur allgemeinen Entwicklung der Gesellschaft, also auch der materiellen Grundlage, gleichsam des Knochenbaus ihrer Organisation, stehn.« Eine Antwort hat er nicht.

⁴⁹ DIRK BRAUNSTEIN: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, Bielefeld ²2016, S. 14, geht tief ins Archiv und wertet auch Seminarprotokolle u.ä. aus. Adornos Marx-Lektüren erweisen sich, S. 289, insgesamt als unorthodox; die Feuerbach-Thesen hielt er für historisch überholt, die Pariser Manuskripte und »Über die Judenfrage« haben ihn nie interessiert. Adorno destilliere aus dem späteren Marx eher eine metahistorische Universalisierung des Tauschprinzips als Grund allen Übels, das selbst Individualität als bloßen Widerhall ökonomischer Effekte depotenzieren, S. 302, 305, 316. Dies teilen allerdings schon Adornos »kanonische« Schriften mit – und macht Klassiker wie die »Kulturindustrie« in Zeiten von Instagram, Influencern, der durchgängigen Kapitalisierung der Künste etc. wieder hochaktuell.

⁵⁰ Weder erleben wir historische Ereignisse noch schöpfen wir Kunstwerke nach, GEORG SIMMEL: »Die Probleme der Geschichtsphilosophie« (1892), in: Ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1989–2015, Bd. 2, S. 297–421, hier S. 341; ders., »Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch« (1916), a.a.O., Bd. 15, S. 305–515, hier S. 492ff.

den steigen möchte,⁵¹ tatsächlich existiert nach ihm ja nur in ihr eine Art virtuelles »Gesamtsjekt« (ÄT 359).

Gerhard Scheit sichtet noch einmal Walter Benjamins Hauptschriften, Mythos und Gewalt, »Opfer und Scham, Recht und Trauer«, und entdeckt in deren Begriffsverwicklungen schon den »Grundgedanken« der *Dialektik der Aufklärung* (111).⁵² Allerdings erliegt der Autor wie 90 Prozent aller Benjaminianer dem Sog von dessen opaken Kategorien,⁵³ so dass Scheit es nicht mehr vermag, sie einem interessierten, aber nicht zur Gemeinde zählenden Leser erhellend zu entfalten; wer seinen Benjamin nicht seit Jahren im Reisegepäck hat, erhält hier nicht einmal die Chance, zu folgen. Unerfreulich auch ein weiteres Gebrechen der Gemeinde, die (sämtlich inkonsistenten) Generalthesen des Meisters für lautere Wahrheit zu nehmen. Da wird völlig unkritisch davon ausgegangen, dass Goethe in den *Wahlverwandtschaften* den Mythos als Schuldzusammenhang verhandle (112), als wäre das nicht allein Benjamins strittige Auffassung, da wird seine Sicht des barocken Trauerspiels affirmiert, als wäre die Immanenzthese in einem frappanten Akt der Verkennung nicht am Textbefund vorbei konstruiert.⁵⁴ Benjamin transformiere seinen »Theologiebegriff« um zur »Methode des dialektischen Bildes« (131), das ist so richtig, wie Benjamin

⁵¹ Michel, a. a. O., S. 73, 77 – umso befremdlicher, als Bijlsma diesen Band konsultiert hat.

⁵² Ich meine dagegen, dass nicht die längst schale These einer Verschränkung von Mythos und Aufklärung, sondern die sehr viel konkretere Diagnose, dass entwickelte Industriegesellschaften zwangsläufig in Gleichschaltung und Faschismus terminieren – woran Massenkultur einen erheblichen, wenn nicht den entscheidenden Anteil habe –, der »Grundgedanke« der *Dialektik der Aufklärung* ist. Nicht zufällig blieb ja eigentlich nur Adornos »Kulturindustrie« lebendig.

⁵³ Dazu INGO MEYER: »Legitimationsdiskurs. Über Jean-Michel Palmiers Benjamin-Sudie« in: *Merkur* 64 (2010), S. 533–538.

⁵⁴ WALTER BENJAMIN: »Ursprung des deutschen Trauerspiels«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972–1991, Bd. I/1, S. 203–430, hier S. 246 f., S. 259. Handwerkliche Mängel kommen bei Scheit (121, 124) hinzu. Ein bei Benjamin über wenige Verse angeführtes, aber nicht belegtes, dreiseitiges Monolog-Gedicht Daniel Casper von Lohensteins, das Scheit in seinen Texten immer wieder bemüht (»Redender Todten-Kopff / Welchen / Als / Der weiland Ehrenveste und Wohlgelehrte Herr Matthæus Machner / Eines Wol=Edlen / Gestrengen Rathes der Stadt Breßlaw / lange Jahre zu denen Lateinischen Außfertigungen Verordneter / wie auch deß Loebli. Kirchen= und Waisen=Ampts Notarius, Nach dem er zuvor den 14. Julii dieses 1662sten Jahres in seinem 65sten Jahre Christlich und selig verschieden / Den 19. Heumonats=Tag darauf Christlichen Gebrauch nach beerdigt ward«, in: LOHENSTEIN, *Lyrica*, hrsg. v. Gerhard Spellerberg, Tübingen 1992, S. 589 ff.), scheint er für ein Drama zu halten, weil niemals überprüft wurde, was Benjamin hier eigentlich zitiert; de Sades *Justine* gerät Scheit zur »Masochistin«, als wäre die Protagonistin dieses 500-Seiten-Wälzers nicht schieres, bewusstloses Opfer, Variation des im 18. Jahrhundert so beliebten Motivs der verfolgten Unschuld.

überhaupt seinen Kerngedanken, dass sich der moderne Mensch in gott-verlassener Immanenz einer ewigen Zirkulation der zerstreuten Dinge und Zeichen ausgesetzt sieht und genau deshalb eines nichtteleologisch-ekstatischen Ausblicks auf Transzendenz bedürfe, stets aufs Neue variiert.⁵⁵ Ob ›Choc‹ der Großstadterfahrung bei Baudelaire, der damit unvereinbare (und herbeiphantasierte) Schock beim Übergang von Stumm- zum Tonfilm, die Belehnung von Surrealismus oder Pariser Passagen mit dem Vorschein der Revolution, es ist alles eins. Wenn ich Scheit recht verstehe, trachte Benjamin danach, Energien des jüdischen Messianismus für alle, auch das »Proletariat«, zugänglich zu machen (129, 132), doch er »vermeidet es [...], von Versöhnung zu sprechen« (133), weil sonst der mythische Bann gerade »des Kapitalverhältnisses« noch in den materialistischen Gegenutopien fortweise (148, vgl. 133). Mag sein, aber Scheit liefert auf über 40 Seiten eine weitere Probe dessen, was passiert, wenn man Benjamins erratischem »Recycling«⁵⁶ aufsitzt, seine Spekulationen ernst nimmt: »Das Erratische soll hier der Zug seines Werkes heißen, der den Leser immer wieder machtvoll in den Zirkel der Wiederholungen und Erneuerungen zwingt. Mit der Zerstreuung dieser Macht schwände auch jeder Anlaß, über Benjamin zu sprechen.«⁵⁷ Ich habe dem nichts hinzuzufügen.

David Hellbrück beansprucht in einem ebenfalls über 40seitigen Beitrag, der hier offenbar bereits zum dritten Mal verwertet wird (was schlicht unschicklich ist), doch geschlagene zwanzig Seiten benötigt, um bei seinem Thema überhaupt anzukommen, vollmundig, »Kafkas Rätsel zu lösen« (156). In »Unbegreiflich, daß man ihn so lange leben ließ ...« Anmerkungen zu Franz Kafkas Reflexionen antisemitischer Gesellschaft in seinem »Process«-Fragment« freilich begeht der Autor prompt *noch* einen Anfängerfehler; gleichsam formatiert durch Deutungen Adornos, Günther Anders', Imre Kertész' und Georges-Arthur Goldschmidts, die, allesamt Verfolgte und/oder Exilanten, Kafka identifikatorisch, nämlich als das Terrorregime bereits ahnenden Autor lesen, möchte Hellbrück das nun verifizieren. So soll dargetan werden, dass Josef K. recht eigentlich ›der‹ verfolgte Jude sei. Das gelingt schon deshalb nicht, weil vom Judentum im *Process* nirgendwo explizit die Rede ist, also nur eine parabolische Lesart möglich, für diese starke These aber zu schwach, weil viel zu unverbindlich wäre. Allein eine allegorische Deutung mit ihrer systematischen

⁵⁵ Benjamin gibt das an Scholem vom 19. Februar 1925, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. I/3, S. 882, selbst zu, habe er doch die Esoterik seiner »frühen Spracharbeit [...] als Ideenlehre frisiert.«

⁵⁶ MANFRED SCHNEIDER: »Der Barbar der Bedeutungen: Walter Benjamins Ruinen«, in: Norbert Bolz, Wilhelm van Reijen (Hrsg.), *Ruinen des Denkens – Denken in Ruinen*, Frankfurt a. M. 1996, S. 215–236, hier S. 218.

⁵⁷ A. a. O., S. 215.

Anspielungsstruktur käme in Frage, müsste also die Mehrheit der Personen und das soziale Setting (die »moderne bürgerliche Gesellschaft«, 156 – doch was ist das eigentlich?) konkret in Bezug setzen. Und das funktioniert diesseits von bloßen Vermeinungen nicht, weder als deskriptive, narrative, implikative oder explikative Allegorie. So bleibt es denn bei Einsichten wie »Kafka zeigt zumindest in ›Schloss‹ und ›Process‹ genau die Todesdrohung, die den Juden in antisemitischer Gesellschaft tendenziell immer lauert« (159), demonstrierte er doch »den allmählichen Prozess des Übergangs in ein neues gesellschaftliches Produktionsverhältnis, das der Logik des Antisemitismus, K. die Rolle des Fremdlings notwendig zuweist und den Mord bereits vereinzelt zu exekutieren beginnt« (162). Angefügt sind diesen Kruditäten absolut wirre Ausführungen über ›Scham‹ im Anschluss an Goldschmidt und Judith Butler (189 ff.), weil der Roman ja mit »es war, als sollte die Scham ihn überleben« endet.

Das ist so ganz der dumpfe Reduktionismus, wie ihn Adorno an Benjamins erstem Baudelaire-Text monierte: »Es herrscht durchwegs eine Tendenz, die pragmatischen Inhalte [...] unmittelbar auf benachbarte Züge der Sozialgeschichte seiner Zeit und zwar möglichst solche ökonomischer Art zu beziehen«.⁵⁸ Entdeckt Josef K. im Gerichtssaal, dass die Bücher keine Gesetzestexte, sondern Pornographie enthalten, heißt es bei Hellbrück schräg genug, dass Kafka seine Figuren »zu desexualisierten Sexualobjekten verkümmern lässt, die den kulturindustriell geformten Stars von gestern, heute und übermorgen so sehr gleichen« (178). Aber, als Generalinwand, kondensiert nach Adorno der gesellschaftliche Gehalt von Kunst nicht allein in ihrer *Form* (ÄT 371)? Umso so zorniger (»dreist«, 164) schlägt Hellbrück auf einen Essay Philip Manows ein, der die Türhüterlegende schmittianisch liest, »verliert er doch kein Wort über den Nationalsozialismus« (165). Warum sollte er auch? Kafka starb 1924 und Carl Schmitts arg befleckte Weste ist wohl hinlänglich ausgestellt worden. Doch wimmelt nicht nur der *Process*, sondern Kafkas Gesamtwerk – was Adorno immerhin festhält⁵⁹ – nicht auch von sehr komischen Passagen, die nicht selten, wie bereits der Freund Max Brod registrierte, das Slapstickhafte streifen? Das passt schlecht zum Antisemitismus, zum Roman als Prolepse des industrialisierten Massenmords schon gar nicht. Und warum eigentlich tragen hier so viele Mächtige lange (jüdische?) Bärte? Kafka war an den Zeitläuften, ja selbst am unmittelbaren Kriegsgeschehen außerordentlich desinteressiert, »allgemeine Mobilisierung. [...] Immerhin, ich bin wenig

⁵⁸ ADORNO: Brief vom 10. November 1938 an Benjamin, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. I/3, S. 1093–1100, hier S. 1095.

⁵⁹ ADORNO: »Aufzeichnungen zu Kafka« (1953), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a.a.O., Bd. 10/1: *Kulturkritik und Gesellschaft I: Prismen – Ohne Leitbild*, S. 254–287, hier S. 284f.

berührt von allem Elend«,⁶⁰ nämlich mit der Arbeit just am *Process* befasst. Oder, dreieinhalb Jahre später, denkbar lapidar, »Friede Ukraina.« Und tags darauf: »Friede Rußland.«⁶¹ Nein, Kafka bedarf der autonomen Lektüre, als Vehikel ideologischer Begehrnisse taugt er nicht.

Florian Ruttners abschließender, noch ärgerlicherer Beitrag widmet sich Arno Schmidts Essay über Friedrich Wilhelm von Meyerns exotischen Roman *Dya-Na-Sore*, erstmals 1787, der Krieg, Härte und Heldentum feiert, und möchte hieran – mit Schmidts Thesen, Adornos »autoritärer Persönlichkeit« usw. – die Wurzeln des Nationalsozialismus offenlegen, die auch noch in der »postnazistischen Gesellschaft« der 1950er und 60er Jahre fortgewest haben (220). Hier nun wird alles herbeizitiert, was zum Bild des hässlichen Deutschen beitragen könnte, etwa Oswald Spengler, Arnold Gehlen, Gottfried Benn und Ernst von Salomon (218f., 221, 236), um, wie schon in Ruttners ideengeschichtlicher Dissertation,⁶² eine bruchlose Entwicklungslinie aufzuzeigen.

Wohlgermerkt, Schmidts beste Essays über Schriftstellerkollegen, etwa Stifter oder Dickens, sind stilkritisch messerscharf. Dass Ruttner aber ausgerechnet einen kauzig-eigenbrötlerischen Sprachkünstler zum »engagierten Autor« (219) ernennt, weil der, wie er es liebte, einen entlegenen

⁶⁰ FRANK KAFKA: *Tagebücher in der Fassung der Handschrift*, in: Ders., *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt a. M. 1994, Bd. 2: 1912–1914, S. 164 (31. Juli 1914).

⁶¹ FRANZ KAFKA: Notate vom 10. u. 11. Februar 1918, in: Ders., *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, hrsg. v. Jost Schillemeit, Frankfurt a. M. 1992, S. 89f.

⁶² FLORIAN RUTTNER: *Pangermanismus. Edvard Beneš und die Kritik des Nationalsozialismus*, Freiburg 2019, S. 39f.: Pangermanismus (wie Islamismus) bestehe wesentlich aus »Opferkult« und »Todessehnsucht« – und »im Pangermanismus verbanden sich Antisemitismus und völkischer Nationalismus erst zu jener unheilvollen ideologischen Gemengelage, die sich dann bis zur Shoah radikalisierte.« Deutscher Nationalismus als Pangermanismus dann sei Expansionsstreben auf rassistischer Grundlage, a. a. O., S. 71, 79. Da hier keine seriöse Forschung rezipiert, sondern bei Hannah Arendt und Franz L. Neumann stehen geblieben wird (Daniel Goldhagen fehlt seltsamerweise): Es gibt zwei Quellen des Nationalismus, zunächst die abstrakte französische »volonté générale«, die Nation bis heute qua Bekenntnis zu Werten als beitriffsfähig modelliert. Der eigentlich wirkmächtige romantische Nationalismus als ursprüngliches Elitenphänomen aber regt sich um 1800 zuerst in Italien und Deutschland gegen Fremdherrschaft (Griechen, Polen, Tschechen, Serben etc. ziehen alsbald nach), impliziert stets einen Sprachsubstantialismus (Fichte, Manzoni) und intendiert im Reflex darauf die Genese eines Nationalstaates, der in Frankreich (und England) natürlich gar kein Thema war. Das aggressiv-imperialistische Superioritätsdenken übrigens aller »Kulturnationen« ab ca. 1890, für das eine vergleichende realhistorische Analyse allfällig wäre, steht auf einem völlig anderen Blatt. Griffig dazu PETER ALTER: *Nationalismus*, Frankfurt a. M. 1985, S. 33ff., 60ff. Dem befreienden Wort, dass jeder Nationalismus als Ersatzreligion zwar nach innen integriere, nicht aber nach außen pazifiziere, HANS-ULRICH WEHLER: *Nationalismus*, München 2001, S. 107, ist Ruttner leider nie begegnet. Dafür wird, *Pangermanismus*, a. a. O., S. 52, 72, Fritz Fischers seit über einem halben Jahrhundert zurecht gerückter, wenn nicht widerlegter Griff nach der Weltmacht bemüht.

Schundroman der Goethezeit ausgrub, dem schon der Militärarzt Schiller handwerklichen Dilettantismus, aber Ansätze »einer reinen und schönen Sittenlehre« attestierte,⁶³ ist völlig überzogen, wenn der Text, wie bereits bei Schmidt, zur »Urgeschichte des Nationalsozialismus« dämonisiert wird (225).⁶⁴ Doch sobald Schmidt Dantes Hölle zur Blaupause der Konzentrationslager erklärt, ist Ruttner auch schon am Ende seines Lateins, das ist dann plötzlich Beispiel einer »problematischen Historisierung« (234), weil er den Umstand ignoriert, dass Schmidt alles andere denn verantwortlicher Intellektueller war. Hier kann nicht sein, was nicht sein darf. Wie Schmidt von schlechter fiktionaler Literatur auf eine »spezifisch deutsche Tradition des autoritären Charakters« zu schließen (225), gerät nicht nur wissenssoziologisch höchst unseriös, sondern auch unhistorisch, nämlich genau so kurzschlüssig, als wollte man Soldatenkönig und strukturellen Antisemitismus des Kaiserreichs im NS-Regime und Holocaust »notwendig« terminieren lassen. Notwendig aber, belehrt uns Koselleck, ist historisch rein gar nichts.⁶⁵ Ruttner, der wie Scheit offenbar zu den »Antideutschen« zählt, intendiert aber genau das – und differenziert hier nicht einmal zwischen Nationalismus und Nationalsozialismus. Doch nicht umsonst hat selbst das Haupt der kritischen Gesellschaftsgeschichte die »Sonderweg«-These drangegeben und zu »Sonderbedingungen« ermäßigt⁶⁶ – und war nicht der liberale Soziologe Herbert Spencer ebenfalls Befürworter des Krieges als Motor der Gesellschaft?⁶⁷ Und, nur ganz nebenbei, hat Schmidt nicht in Stifters *Nachsommer* komplementär zur blonden Bestie die Bibel des feig wegschauenden, servil-obrigkeitshörigen Österreichers identifiziert?⁶⁸ Was Ruttner auch nicht sagt: Schmidt betont, dass die Nazis viel zu ungelahrt waren, um von Meyerns Roman auch nur zu wis-

⁶³ SCHILLER: »DYA-NA-SORE«, in: Ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, München 1959, Bd. 5, S. 924–925, hier S. 925.

⁶⁴ ARNO SCHMIDT: »Dya Na Sore, blondeste der Bestien«, in: *Dya Na Sore. Gespräche in einer Bibliothek*, Karlsruhe 1958, S. 14–53, hier S. 52: »[D]as ideale SS-Handbuch.«

⁶⁵ Übrigens in der Diskussion mit Marxisten, REINHART KOSELLECK: »Über die Theoriebedürftigkeit der Geschichtswissenschaft« (1972), in: Ders., *Zeitschichten. Studien zur Historik. Mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer*, Frankfurt a.M. 2000, S. 298–316, hier S. 312.

⁶⁶ HANS-ULRICH WEHLER: »Das Ende des deutschen »Sonderwegs«, in: Ders., *Umbruch und Kontinuität. Essays zum 20. Jahrhundert*, München 2000, S. 84–89, hier S. 88. Ruttners *Pangermanismus*, a. a. O., S. 70, 344, 362 u. passim, lebt aber geradezu vom »Sonderweg«; ein blanker Anachronismus.

⁶⁷ HERBERT SPENCER: *The Principles of Sociology* (1885/86), Osnabrück 1966, S. 569 ff.

⁶⁸ ARNO SCHMIDT: »Der sanfte Unmensch (einhundert Jahre »Nachsommer«)«, in: Ders., *Das essayistische Werk zur deutschen Literatur in vier Bänden. Sämtliche Nachtprogramme und Aufsätze*, Zürich 1988, Bd. 3, S. 162–185, hier S. 169, 175 f.

sen.⁶⁹ Fraglos, der deutsche »Zivilisationsbruch« ist längst nicht hinreichend erklärt; weder »Massenraubmord«⁷⁰ noch die seltsam altdeutsch-knorrige charismatische Herrschaft im Verbund mit einem übersteigerten Nationalismus⁷¹ vermögen das Abrutschen eines Volkes von 65 Millionen in die Barbarei zu plausibilisieren – schon gar nicht aber schlechte Bücher politischer Wirrköpfe.

Also nein. Ich verstehe mich ja auch als im Zweifelsfalle links, aber bis auf die eine redliche Fleißarbeit ist das alles nichts, sondern wahrhaft *verblendet*. Schlechtes Handwerk kommt erschwerend hinzu. Der Band möchte zeigen, »wie produktiv das Zusammenspiel von ästhetischer und Gesellschaftskritik sein kann« (16) und droht mit Fortsetzungen, das Klassenziel aber wurde auch deshalb völlig verfehlt, weil die Autoren, wenn nicht gerade polemisiert wird, auffällig zum strategischen Kartellzitiere neigen, gar zu häufig nennen sie wechselseitig ihre eigenen Arbeiten, übrigens meist Publikationen aus dem Freiburger ça ira-Verlag und/oder immer wieder diejenigen ihres offenkundigen Säulenheiligen Manfred Dahlmann, zusammen mit Scheit Begründer von *Sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik*, als deren Redakteure/Autoren sechs von sieben Beiträgern der vorliegenden Textsammlung agieren. Merken Sie etwas? Ruttner promoviert bei Dvořák, Gallner zitiert nach der von Scheit mitverantworteten Améry-Ausgabe, Hellbrück lektoriert Ruttners Dissertation⁷² und publiziert sie im von ihm geleiteten ça ira-Verlag. Undsoweiter. Freie Wissenschaft funktioniert anders, eine Auseinandersetzung mit womöglich »bürgerlicher« Forschung findet hier gar nicht erst statt, was für arglose Leser, gesetzt, sie stießen auf dieses Dokument, durchaus etwas von Gehirnwäsche haben könnte. Geht man dem Wirken der kuriosen Truppe nach, findet sich auf der Homepage ihres Periodikums:

»Die Zeitschrift *sans phrase* verfolgt kein »Programm«, weder ein theoretisches noch ein politisches: Ihr einziges Interesse besteht in Ideologiekritik – darin, dem kollektiv wirksamen Wahn zu widersprechen in dem Wissen, dass er dem Innersten der Gesellschaft entspringt, dort, wo das Subjekt die Krise »bewältigt«, die das Kapitalverhältnis seinem Wesen nach ist. Der so gefasste Vorrang des Objekts erfordert allerdings einen Subjektbegriff, der in dem der Charaktermaske nicht aufgeht: Das notwendig falsche Bewusstsein in seiner Notwendigkeit zu durch-

⁶⁹ ARNO SCHMIDT: »DYA-NA-SORE, blondeste der Bestien (vor 170 Jahren erschien die Bibel aller Diktatoren)«, in: Ders., *Essays und Aufsätze I*, Zürich 1995, Bd. 3, S. 366–373, hier S. 372. Schmidt hat diesen Text zum »Nachtprogramm« ausgewalzt.

⁷⁰ GÖTZ ALY: *Hitlers Volksstaat. Raub, Rassenkrieg und nationaler Sozialismus*, Frankfurt a. M. 2005, S. 318.

⁷¹ HANS-ULRICH WEHLER: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* Bd. 4: *Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*, München 2003, S. 542 ff., bes. 551 ff.

⁷² Ruttner, a. a. O., S. 401.

schaufen, setzt Freiheit voraus, wie jeder kategorische Imperativ sie beinhaltet – erst recht der von Marx, »alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist«.

Ideologiekritik bedeutet damit nichts anderes, als das Existentialurteil zu entfalten, dessen Abkürzung nach Adorno lautet: »Das Ganze ist das Unwahre«. Doch wie das Unwahre selbst bestimmt, d. h. negiert wird, kann per se niemals unabhängig von geschichtlicher Erfahrung sein und ist damit unabdingbar angewiesen auf den neuen kategorischen Imperativ: noch im Stande der Unfreiheit die Freiheit zu behaupten, »Denken und Handeln so einzurichten, dass Auschwitz nicht sich wiederhole.«⁷³

Wenn das kein (Maximal-)Programm ist, weiß ich es auch nicht. Tatsächlich bestätigen alle Texte abzüglich Gallners, was Gerd Koenen über die radikallinken Splittergruppen der 1970er in ihrer jeweils eigenen Blase festhielt, »virtuelle Eliteorganisation[en] im leeren Raum der Geschichte. Das heißt nicht, daß sie verschwunden wären. Man findet sie ohne Mühe per Mailbox oder im Internet. Ihre Zeitungen und Zeitschriften erscheinen wie seit dreißig Jahren. Man kann sich die Beiträge herunterladen oder die Publikationen per e-mail bestellen. [...] Sie sind eine Art Kameradschaftsbund Gegenaufklärung geworden, irgendwo draußen im Cyberspace-Dschungel, der verlorene zwölfte Stamm einer einstigen Bewegung – ihr überlebender Genpool gewissermaßen, auf dem Sprung zur nächsten Evolution.«⁷⁴ Dass hier noch nicht einmal Promovierte, die den Metzler-Verlag nach Berlin und Rowohlt nach »Reinbeck« umsiedeln (96, 93), den Herausgebern der kritischen Kafka-Ausgabe schlechtes Handwerk vorhalten, dann aber weitgehend auf die obsoleete Brod'sche zurückgreifen (169, 152, 158 u. passim), am pampigsten auftreten, macht die Lektüre nicht erfreulicher. Nichts bedürften solche Autoren mehr, als kritische Antikritik in Stil und Tonlage der Junghegelianer, damit sich derlei »Korrespondenzwürstchen«⁷⁵ möglichst nicht verlängern. Ich fürchte nur, die Mühe wäre völlig vergeblich.

IV.

Die Talsohle aber ist noch nicht erreicht. Jürgen und Andrea Naeher-Zeiffer haben mit *Zauber des Dunklen. Adornos »Ästhetische Theorie« in Kontexten. Kommentare* eine Monographie vorgelegt, die nicht nur das in den Untertiteln Angekündigte einzulösen trachtet, sondern angesichts des Unfertigen der *Ästhetischen Theorie* auch den »Freiraum« nutzen möchte,

⁷³ www.sans-phrased.org (abgerufen 10. März 2022).

⁷⁴ GERD KOENEN: *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine Kulturrevolution 1967–1977*, Köln 2001, S. 314f.

⁷⁵ MARX / ENGELS: »Die großen Männer des Exils«, in: Dies., *Werke*, a. a. O., Bd. 8, S. 233–335, hier S. 313.

den »Prozess der abgebrochenen Ausformulierung versuchsweise weiter zu treiben« (8), also doch wohl mitzuteilen, was Adorno eigentlich intendierte. Das darf man illegitim oder originell finden, schwierig genug wäre es allemal. Allerdings kann auch bei reichlicher Belastung des »principle of charity« keinerlei Zweifel darüber herrschen, dass hier ein absolut inkohärenter Text das Licht der Welt erblickt hat. Schon die Einführung einer hyperkomplizierten Gliederung benötigt zunächst einmal über 40 Seiten, sodann wird der Kommentar mikroparzelliert und zusätzlich sukzessive den Seitenzahlen der *Ästhetischen Theorie* folgend angelegt, je ein paar Zeilen zur »Kapitel-Struktur«, dann immer wieder Listen der »Leitbegriffe«, »Kolumnentitel (Überblick)«, »Stellenwert des Kapitels«, »Zu Themenschwerpunkten des Kapitels – mit Lektüre-Orientierungen« (aber ohne Literaturhinweise!), »Leitbegriffe, das Kapitel prägend – ÄT-übergreifend« (alphabetisch) Sie werden ergänzend mit Themen-Schwerpunkten integriert; siehe unten, Überschau im Seitenverlauf« (272 ff.), alles nur Häppchen und Notizen, bestenfalls Gedankensplitter, worauf wieder ein Block von Seitenzahlen folgt. Und stets aufs Neue »Vorbemerkungen«, einige Zeilen zum »Vorverstehen« (71), »[n]euansetzende Vorklärung[en]« (145) und Rückerinnerungen, »Kontext Werkgeschichte«, »Kontext Philosophiegeschichte« (ohne dass diese Kontexte jemals bündig expliziert würden), bis zu fünfstufige Binnengliederungen von Lemmata, Sortierung von »Aussagen« bis in dritte Ordnungszahlen hinab (94 ff.), es ist schlicht zum Dreinschlagen. Glauben die Autoren ernsthaft, jemand könnte aus derartigen Verzettelungen irgendeinen Nutzen ziehen? Einen Zugang zur *Ästhetischen Theorie* erhalten? An keiner Stelle findet sich eine auch nur zwei Druckseiten währende, stringente Narration in störungsfrei lesbarer Wissenschaftsprosa, die Argumente erörternd prüfte oder tatsächlich Kontexte erschlosse.

Das liegt wohl zum großen Teil daran, dass hier im Tandem mit seiner Partnerin ein Frankfurter Altlinker schreibt, der als niedergelassener Therapeut tätig ist, dem dabei aber leider sehr Vieles Anathema geblieben ist. Kenntnisse aktueller Debatten und hinreichend Masse in Sachen allgemeiner Ästhetik sind einfach nicht da, stur werden Adornos Begriffe in ihrer Interdependenz aufgereiht und umgewälzt, als hätte Michel nicht bereits 1980 betont, dass sie ohnehin allesamt »janusköpfig« seien.⁷⁶ Kontexte, Kommentare – wäre es nicht interessanter zu erfahren, wie Adornos Entwurf etwa zum Erzfeind Heidegger steht? Sind beider Entfremungskritik, »apparition« bzw. »Ereignis« nicht strukturell sehr ähnlich angelegt? Was sagt er zur immanenten Interpretation, die er ja selbst souverän beherrscht, und Hermeneutik? »Versenkung ins einzelne Werk« (ÄT 268) ist

⁷⁶ Michel, a. a. O., S. 64.

schließlich auch deren Ethos, während marxistische und sozialhistorische Arbeiten darin noch nie exzelliert haben. Wolfgang Kayzers »Sprachkunstwerk« wird von Adorno affirmiert (ebd.: 272), ohne dass sein Name fiele, mit Emil Staiger jedoch schloss er jede Diskussion aus.⁷⁷ Was macht er aus Originalität und Authentizität, Geboten moderner Kunst seit 1800? Kategorien der Wertung? Was ist das Besondere an seiner Mimesis (»sie besänftigt die Natur«, 103, und schon bald gelangen die Autoren zum Zen-Buddhismus, 109)? Wie rezipiert der angloamerikanische Diskurs Adorno? Ist der Ästhetik die Metaphysik auszutreiben (natürlich nicht)? Naehrer-Zeiffers jedoch kommen auf solche Fragen gar nicht erst. Obwohl manch neuere Publikation, fast durchweg übrigens aus Frankfurter Einzugsgebiet, genannt wird, hebt sich nirgends der Blick über den Tellerrand des in der ersten Hälfte der Siebziger dort verfügbaren intellektuellen Bestands: Hegel und die Dialektik, Benjamin, Freud, kritische Kritik. Selbst dass Adornos Wiedereinführung des Naturschönen in den frühen Reaktionen auf die *Ästhetische Theorie* erhebliche Sensation machte⁷⁸ und das Erhabene in der Postmoderne eine rasante Karriere hinlegte, die er bereits mit allen Konsequenzen auf fünf Seiten antizipiert (ÄT 292 ff.), ist den Autoren nicht bemerkenswert.

Irgendeine geordnete, gedanklich originelle Leistung oder profilscharfe These ist nicht erkennbar. Dafür schreiben Naehrer-Zeiffers nicht selten nur auf, was ihnen so einfällt, beim Naturschönen etwa wird notiert, dass Adorno, Nietzsche und auch Goethe gern in die Schweiz reisten (126 f.), zwischen Goethe und Hegel »viel an Verwandtschaft« bestanden habe usw. (149). Aber worin bloß? Doch allenfalls in beider Affirmation der Macht. So ist auch möglich, dass die Autoren trotz Hyperstrukturierung, die – dialektisch! – in ihr Gegenteil, nämlich Unordnung umschlägt, innerhalb weniger Zeilen von Hegels bacchantischem Taumel der wahrheitsgenerierenden Dialektik aus der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* über das »Rauschen« der Natur« zu Nietzsches Dionysischem, einer Theorie der lustbesetzten Entindividualisierung, gelangen (22). Was soll man damit anfangen? Oder, nach einem Hinweis auf seine Reserve gegenüber politischem Engagement unter »Hintergrund ›Kunst und Gesellschaft‹: Adorno verstehen und missverstehen«: »Dies bedeutete für Adorno gerade, nicht unmittelbar einzugreifen, letztlich nicht ›aktionistisch‹: Genau diese Haltung des Philosophischen Lehrers trug jedoch geistig-vermittelt dazu bei, erst recht und insofern ›tragisch‹ im klassischen Sinn (Ödipus): Dass die

⁷⁷ ADORNO: *Einleitung in die Soziologie* (1968), hrsg. v. Christoph Gösde, Frankfurt a. M. 1993, S. 257.

⁷⁸ Exemplarisch etwa bei THOMAS BAUMEISTER / JENS KULENKAMPFF: »Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos ›Ästhetischer Theorie‹«, in: *Neue Hefte zur Philosophie* 5 (1973), S. 74–104, hier S. 84 ff.

Bewegung von (1967)/1968« sich mitten hinein stürzte – in zunächst studentischen Aktionismus; und im Zusammenhang damit kam es insbesondere im Sommersemester 1969 zu massiven Stör-Aktionen, welche den einstigen Lehrer tief trafen, der darum auch Motive eines geistigen ›Vatermordes‹ künstlerisch-sensibel herausspürte. (Zum ›Vatermord‹, siehe Freud: u. a. mit Bezug eben auf ›Ödipus‹)« (36).

Dergleichen heißt dann »[k]aleidoskopisch-konstellativ: auch unsere Kommentare« (33). Solch Holperrede ausgesetzt, findet derjenige nahrhaftere Informationen, der per Mausclick das *Spiegel*-Interview mit Adorno von Anfang Mai 1969 selbst aufruft. Danach wird mitgeteilt, dass der Meister »auf dem Weg, seine Bergschuhe reparieren zu lassen«, verschied (36), worauf die Autoren geschlagene 50 Zeilen lang ein dümmliches Gedicht von Robert Gernhardt zitieren (»'s kann auch der größte / Denker nicht in Frieden leben / Wenn Mädchen ihre Hemdchen heben«), um zu illustrieren, wie das in Frankfurt damals so war (37 f.).

Ein Kommentar soll erläutern und in der Tat Kontexte an die Hand geben, in diesem Fall möglichst prägnant theorie- und begriffshistorisch, doch dafür reicht es nicht; Ahnungslosigkeiten wechseln mit dumpfem Belehrungsdrang. Die antike Tradition fasst Mimesis gerade nicht als »Abbildung von Natur« (133), sondern anthropologisch als Nachahmung menschlicher Handlung,⁷⁹ immer wieder ist hier die Rede von der »Kunsttheorie Kants« (40, 65 u. passim) – mir ist sie bisher nicht begegnet. Dafür erfährt man, dass es sich bei ihm um einen »exponierten Philosophen der Aufklärung« und bei Adorno um einen »auch literarisch äußerst gebildeten« Autor handle (66 f.). Originalzitate Kants, Hegels oder gar Nietzsches mit Beleg kommen nicht vor (haben sich die Autoren tatsächlich jemals mit der *Urteilkraft* ins Benehmen gesetzt?), »Stoff« wird mit »Material« vermischt und obendrein, man fasst es nicht, in die Nähe der »Funktion des ›Ding an sich‹ bei Kant« gerückt, weil dort ja auch die Sinnesdaten »das pure Material« seien (246). Dafür monieren Naeher-Zeiffers, dass »ein« Habermas den späten Adorno des »Irrationalismus« zeihe (10) – aber *warum* tut er das? Dies wird nicht mitgeteilt, auch nicht konkret belegt, so dass die Behauptung bloße Behauptung bleibt. Wie soll der geneigte Leser das prüfen? Schnell die *Theorie des kommunikativen Handelns* durchlesen? Deshalb als Service des Rezensenten: Habermas glaubt nicht an das vermeintliche ›Ästhetischwerden der Theorie‹, auch nicht an die revolutionäre Kraft der Kunst; Gesellschaftstheorie mit ästhetischen Argumenten zu konstruieren, ist ihm spätestens seit der Konfrontation mit den 68ern ein Gräuel. Wohl konzidiert er gerade für die Kultur der Moderne neue ›expressivistische‹ Impulse, die ästhetische Erfahrung bereitstellen könne,

⁷⁹ ARISTOTELES: *Poetik*, grch./dt., übers. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 21.

diese werden aber besser von Profis wie der Kritiker- und Philologenzunft übersetzt, d.h. für den Laien mundgerecht und kommensurabel gehalten,⁸⁰ ganz unwohl würde Habermas bei einer unbetreuten Lektüre von Lautréamont, Ernst Jünger oder Antonin Artaud. Die Rezeption moderner Kunst sähe er damit lieber sozialpädagogisch abgesichert. Da hat er Unrecht. Und mit Straßentheater, Provokationen, Internet-Blogs, virtuellen Galerien kritischer Kunst, forciert ästhetisch inszenierten YouTube-Videos etc. vermag man rein gar nichts gegen Systemimperative. Da hat er Recht.

Das eigentlich Ästhetische an der *Ästhetischen Theorie* bleibt bei Naeher-Zeiffers durchweg unterbelichtet, sämtliche Kommentarsequenzen zu den zwölf Einzelkapiteln tragen, verräterisch genug im Stil von Kästchenwissenschaft, den Passus »negativ-dialektische Leitbegriffs-Konstellationen« im Titel (5f.); es herrscht überhaupt kein Sinn für die Tragweite der interessanteren Aspekte des Buches, etwa die Rehabilitation der Erfahrung, den theoriestrategischen Grund für die Wiedereinführung des Naturschönen (als wäre das völlig selbstverständlich) oder die immense Aufwertung der Modalität des Ästhetischen selbst in »Rätselcharakter« und Schein bzw. »apparition«. Und nein, letzterer Begriff ist nicht von Benjamins »Aura« inspiriert (143f.), sondern dem französischen Symbolismus von Baudelaire bis Valéry entlehnt,⁸¹ »Schauer« ist keine angeborene Idee à la Descartes (144) – und dass Karl Heinz Bohrer, durchaus im Anschluss an Adornos Negativität, weit über vier Jahrzehnte lang versuchte, den disruptiv-epiphanen, eigenzeitlichen Modus des Ästhetischen in der »Plötzlichkeit« (147) zu fassen, ist offenbar gar nicht bekannt.⁸²

⁸⁰ HABERMAS: *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1981, Bd. 1, S. 485, selbst begreift Kunst(werke) als Analogon von Sprechakten »ästhetisch-expressiver Rationalität«, jedoch sie erlauben, HABERMAS: *Moralbewußtsein und kommunikatives Handeln*, Frankfurt a.M. 1983, S. 117, ein von den Sozialnormen relativ freies Ausagieren von Erfahrungsgehalten. Da diese aber letztlich dem Verständigungsparadigma zu subsumieren sind, bedarf es bei Habermas, *Theorie*, a. a. O., Bd. 1, S. 229f., zwingend der Institution der Kunstkritik, die diese Gehalte mundgerecht verabreicht. Der eigentlich ästhetische Eigenwert oder -Modus spielt so, ganz wie schon bei Hegel, auch bei Habermas gar keine Rolle; Kunst wird ein Medium, dessen »verschlüsselte« Botschaften durch Expertenvermittlung in den Verständigungsprozess hineingeholt werden. Was sie mitteilt, ist als rationaler Gehalt auch für Habermas grundsätzlich explizierbar. Ferner zu Adorno kann man damit allerdings nicht mehr stehen.

⁸¹ Bei STÉPHANE MALLARMÉ: *Sämtliche Dichtungen. Zweisprachige Ausgabe*, übers. v. Carl Fischer u. Rolf Stabel, Nachw. v. Johannes Hauck, München 1992, S. 15f., findet sich sogar ein frühes Gedicht »Apparition«. Débussy hat's vertont.

⁸² KARL HEINZ BOHRER: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981.

Kurzum, es gibt hier keine hegelianische »Freiheit zum Objekt« (ÄT 33),⁸³ keine hinreichende Distanz und Beweglichkeit zugleich, um den dicht gefügten Koloss *in the long run* zu perspektivieren, bekanntes Leiden eigentlich nur der Benjaminianer.⁸⁴ Wie gern hätte ich einen behutsamen Essay von zwei kompetenten Außenseitern darüber gelesen, was von Adorno heute noch über die Kunst zu lernen wäre, der Titel des Bandes macht ja neugierig, aber bitte nicht so etwas.

Auch sprachlich-stilistisch ist der *Zauber des Dunklen* ganz ungenießbar. Beinahe auf jeder Seite fällt mehrfach das unschöne »u. E.« für »unseres Erachtens« (aber wessen Erachtens sonst?), da wird man anlässlich der Übersetzung simpelster Fremdwörter unterrichtet, dass sie aus dem Lateinischen oder Griechischen stammen, da wird permanent von »einem« Habermas, der Philosophie oder Musik »eines« Descartes und Spinoza, Bach und Beethoven gesprochen (z. B. 18, 51, 85). Deshalb solch Adorniten ins Stammbuch: »Manche Musikkritiker mag man am Genitiv des unbestimmten Artikels vor Autorennamen zureichend erkennen: »Der Impressionismus eines Debussy« – so entwerten sie das Konkrete, das sie nicht verstanden, zum Beispiel eines Typus, den es nicht gibt. Bildung vermittelt zwischen beiden.«⁸⁵

Die Kurzbelege im Fließtext sind ein einziges Kuddelmuddel, für ein Personenregister (in einem Kommentarband) war man zu bequem. Die außerordentlich schmale Literaturliste ist eine Katastrophe; umso beschämender, als die Autoren vorn auf »philologische Sorgfaltspflicht« pochen (8). Nur zwei Beispiele:

»Wiggershaus, R. (1987). Theodor W. Adorno. München: Beck. (1968)

Über Theodor W. Adorno. Beiträge v. Oppens, K. Kudzus, H., Habermas, J.,

Willms, B., Schweppenhäuser, H., Sonnemann, U. Frankfurt/M: Suhrkamp« (310).

Oder, noch verheerender: »Ritsert, J. (1990; 21996) Ästhetische Theorie als Gesellschaftskritik: Umrisse der Dialektik im Spätwerk. Studentexte zur Sozialwissenschaft Bd. 4. Frankfurt/M: J. W. v. Goethe-Universität. FB 3. WBE Methodologie.« (309).

Dennoch herrscht der Ehrgeiz, ein kommentiertes Literaturverzeichnis zu bieten – sehr gern. Statt jedoch kurze, begründete Empfehlungen oder Warnungen auszusprechen, wird selbst an diesem Ort Tratsch aus der Frankfurter Studienzeit abgeladen und mitgeteilt, wer mit wem konnte,

⁸³ Auch bei Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 58.

⁸⁴ Der Autor hat über Benjamin promoviert, JÜRGEN NAEHER: *Walter Benjamins Allegorie-Begriff als Modell zur Konstitution philosophischer Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1977.

⁸⁵ ADORNO: »Motive« (1929), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 16, S. 259–283, hier S. 262.

dass Hermann Schweppenhäuser einer der »ersten herausragenden Adorno-Schüler« und Benjamin-Herausgeber oder Karl Heinz Haag Adorno/Horkheimers »ausgewiesener Nachfolger« gewesen sei (308, 311). Mich dünkt, da gab es wohl andere Kaliber.

Die Autoren rechnen sich zu den »zustimmenden Kennern« (17). Dass das Buch dann aber vielleicht gar kein Problem, keinen Anlass haben könnte, fällt ihnen nicht bei; wenige Seiten später lanciert man »immer neue Routen«, »Ausprobieren« als Sinn der Publikation (22, 25). Ein Kommentar freilich ist kein Reiseführer, und dass man in die *Ästhetische Theorie* an jeder Stelle einsteigen kann, bemerkt wohl jeder, der sie auch nur aufschlägt. Und wer meint, dass sein Ausprobieren publikationswürdig sei, sollte es vielleicht als Meditation anbieten. Stattdessen erweist man dem Buch einen Bärendienst, indem man es durch seine buchstäbliche *Zerfledderung* noch weiter verdunkelt, obwohl beansprucht wird, das »gesamte Werk« zu erhellen (11). Vielleicht ist das die geheime Ironie hinter dem Titel des Bandes? Dann bin ich ihr aufgesessen.

Aber es ist wohl anders. Jürgen Naeher-Zeiffer hat in den frühen Achtzigern einen Studententext über Hegel geschrieben und einen Reader über Adornos *Negative Dialektik* ediert. Da das für den Nachruhm etwas wenig ist, werden die drei eigenen Beiträge aus Letzterem noch einmal gesondert aufgeführt, das füllt geschwinde (311 f.). Und damit kommt man der eigentlichen Absicht dieser ärgerlichen, völlig redundanten Angelegenheit auf die Spur: Naeher-Zeiffer, der das Vorwort nebst Dokortitel noch mit »M. A., B. A.« unterzeichnet (13), hat hier versucht, sich selbst ein Denkmal zu errichten. Dafür sollte man das Wissenschaftssystem aber nicht missbrauchen, es reagiert darauf empfindlich.

V.

Gerhard Schweppenhäuser dagegen hat mit *Adorno und die Folgen* vielleicht das rechte Buch zur rechten Zeit geschrieben. Der Titel allerdings alludiert nicht nur Karl Kraus' skandalöse Stigmatisierung Heinrich Heines, der Adorno noch zur Hälfte folgte⁸⁶ (was falsche Erwartungen wecken könnte), er ist, so erfährt man, bereits eine *repeat performance*: Schon der linke Soziologe Otwin Massing erzeugte kurz nach Adornos Tod eine Broschüre dieses Titels, die dessen Unentschiedenheit in Sachen APO und »revolutionärer Praxis« für alle Unbill nach 1968 verantwortlich machte

⁸⁶ KARL KRAUS: »Heine und die Folgen« (1910), in: Ders., *Schriften*, hrsg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt a. M. 1989, Bd. 4: *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, S. 185–210; ADORNO: »Die Wunde Heine«, in: Ders., *Noten zur Literatur*, a. a. O., S. 95–100, hier S. 95.

(42).⁸⁷ Schweppenhäuser intendiert folglich auch, hier Einiges gerade zu rücken, allerdings im Plauderton, man kann sein Buch so weglesen, ohne dass er Adornos intellektuelles Profil versimpelte. Originell und zu begrüßen ist auch sein Entscheid, sich wesentlich auf die nunmehr schon zahlreich edierten Vorlesungstranskriptionen zu stützen (9). In der Tat, hier begegnet ein sehr viel fasslicherer Autor/Redner; wer als Novize zunächst ein paar Vorlesungen konsultierte, bekäme die Beste aller Einführungen.

Zudem betont Schweppenhäuser, Adorno war ein Performer und das Besondere seines Stils stamme aus der »literarischen Tradition kritischer Aphoristik« (2), fast alle Arbeiten der Nachkriegszeit seien als Vortrag erprobt worden (11). Dass Adorno – selten genug unter deutschen Philosophen – ein genuin ästhetischer Charakter war, ist Schweppenhäuser damit unstreitig. Auch die Stoßrichtung des Buches ist klar: »Viele Aspekte von Adornos Zeitdiagnosen sind heute überraschend aktuell« (was nicht jeder so sieht)⁸⁸, nämlich Arbeitswelt, zunehmende Kontrolle via digitaler Medien, Kapitalisierung und Kommodifizierung des Sex- und Beziehungsmarktes sowie der allgemeine Rechtsruck demokratischer Gesellschaften (5f.). Ich lasse jedoch Letzteres (71 ff.) und die Darstellung seiner sowie Horkheimers Rolle für die Pädagogik, Aufklärung des politischen Bewusstseins während der Sechziger (89 ff.), Adorno als Warner vor Zuständen, wie sie seit der PISA-Katastrophe nicht mehr von der Hand zu weisen sind (96 ff.) usw. außen vor. Nur soviel, Schweppenhäuser pocht auf den neomarxistischen Sozialphilosophen (19), dessen Vision einer befreiten Gesellschaft allerdings »libertär-anarchistische Züge« aufweise (78) und betont zugleich die starke Verpflichtung auch durch Nietzsche, besonders via der *Genealogie der Moral* (40) – ein Umstand, den man heute oft unter den Tisch fallen lässt. Deshalb hätte ich mir einen Hinweis darauf gewünscht, dass dieser Text die Bibel auch der französischen Postmoderne ist, was zur Erklärung beitragen könnte, warum Adorno als theoretische Leitwährung zu Beginn der Achtziger so reibungslos durch Foucault und

⁸⁷ OTWIN MASSING: *Adorno und die Folgen. Über das »hermetische Prinzip« der Kritischen Theorie*, Neuwied 1970.

⁸⁸ Die mit großem theoretischen Aplomb vorgetragenen soziologischen Arbeiten etwa gelten, anders als Adornos mit Erfahrungsgehalt gesättigte, induktive »Miniaturen«, als veraltet bzw. »inspirationslos«, vgl. SIGHARD NECKEL: »Die Verwilderung der Selbstbehauptung. Adornos Soziologie: Veralten der Theorie – Erneuerung der Zeitdiagnose«, in: Axel Honneth (Hrsg.), *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt a.M. 2005, S. 188–204, hier S. 190, 196; HONNETH: »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos«, in: *Dialektik der Freiheit*, a. a. O., S. 165–187, hier S. 165. HEINRICH POPITZ: »Begegnungen mit Theodor Geiger«, in: Ders., *Soziale Normen*, hrsg. v. Friedrich Pohlmann u. Wolfgang Eßbach, Frankfurt a.M. 2006, S. 225–228, hier S. 227, vermerkt im übrigen, dass der besonders von Adorno angezettelte Positivismusstreit *de facto* nie stattgefunden habe.

co. substituiert werden konnte, ›bestimmte Negation‹ machte fortan dem abstrakten Dagegensein Platz.

Bei der Diskussion der »Kulturindustrie« notiert Schweppenhäuser zu Recht, dass das Verdikt von Adorno *total* gemeint, die »ganze Emanzipation« durch sie verhindert (119), heute aber jede Form von Kultur »kaum anders erlebbar« denn als Ware sei (115), auch das Independent-Konzert kostet Eintritt, auch die Bände mit Adornos Schriften müssen von Suhrkamp erworben werden. Daraufhin wird Kulturindustrie von Kitsch unterschieden, allerdings Adornos Definition, eine der brauchbarsten, nicht exponiert.⁸⁹ Schweppenhäuser optiert daraufhin eigentümlich ambivalent für eine »partikularistische« Lesart des Verdikts, zwar gebe es Nischen, in der Kultur noch »ökonomisch unreglementiert« sei (122f.), im Großen und Ganzen gelte aber erst heute »universal«, was Adorno in den 1940ern antizipierte: »Die ganze Welt wird durch das Filter der Kulturindustrie geleitet« (125). Und der Jazz? Richtig hält Schweppenhäuser fest, dass Adorno noch in Frankfurt wohl nur die weiße, kommerzialisierte Spielart als Swing/Tanzmusik kennen gelernt habe; in den USA scheint er sich gar nicht weiter informiert zu haben. Noch zwanzig Jahre später bleibe die These, es handele sich beim Jazz um ein Transformationsprodukt faschistischer Marschmusik, invariant (131). Immerhin, Adorno hat zahlreiche Jazzler promoviert, nur durften sie nicht schreiben, Jazz sei Kunst.⁹⁰ Was aber macht Schweppenhäuser mit Adornos Thesen ›heute‹? Er weicht aus, indem er auf neuere angloamerikanische Untersuchungen verweist, die einige Aspekte im Kontext von ›race‹ und ›gender‹ neu aufrollen und betont, dass sich das eigentlich von Adorno Inkrimierte erst am Techno der Neunziger »viel stringenter zeigen« lasse (139). Geschenkt.⁹¹

Das Kapitel zur *Ästhetischen Theorie* muss sich natürlich beschränken, »geschichtsphilosophische Wahrheitsästhetik«, ästhetische und soziale Relevanz der Wertungskriterien (146f.), hier wieder eine starke Emphase auf das utopische Als-ob der Kunst (152). Vielleicht hätte ein Abgleich mit Ernst Blochs Utopie des Vor-Scheins gut getan? Als weit und breit einziger Autor aber notiert Schweppenhäuser, dass Adorno im Naturschönen »einen speziellen Modus von Unfreiheit« erblicke und seinen Nietzsche

⁸⁹ ADORNO: »Kitsch« (1932), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 18: *Musikalische Schriften V*, S. 791–794: entwertete Formen bei angedrehten Gefühlen, doch meist gediegenem Handwerk.

⁹⁰ ANDRIAN KREYE: Interview mit Karl Berger: »Adorno hatte keine Ahnung«, in: *Süd-deutsche Zeitung* Nr. 74 v. 29./30. März 2018, S. 13.

⁹¹ Nicht diskutiert wird DIEDRICH DIEDRICHSEN: *Über Pop-Musik*, Köln 2014, S. 208f., der eine Lanze für Adorno bricht. Die »konstitutive Zweiteiligkeit« des Jazz (Thema/Improvisation) und der Umstand, dass alle Solisten irgendwann wieder ins unisono gespielte Thema zurückkehren, der Jazz den Hörer also im Grunde auf derselben Stelle belässt, sei »nicht widerlegt«.

zutiefst »verinnerlicht« habe (143). Tatsächlich, hinter dem Naturschönen steht bei Adorno der Mythos und dahinter der Schrecken ob der Einsicht, dass Subjektivität letztlich grundlos, nur eine rationale Überlebensstrategie, Gewalt an uns selbst, die wir uns der Tierheit entwunden haben, ist: »Schön gilt allen der Gesang der Vögel; kein Fühlender, in dem etwas von europäischer Tradition überlebt, der nicht vom Laut der Amsel nach dem Regen gerührt würde. Dennoch lauert im Gesang der Vögel das Schreckliche, weil er kein Gesang ist, sondern dem Bann gehorcht, der sie befängt. Der Schrecken erscheint noch in der Drohung der Vogelzüge, denen die alte Wahrsagerei anzusehen ist, allemal die von Unheil« (ÄT 105).⁹² Im Naturschönen spüren wir, ganz unkantianisch, die letzthinnige Unbeherrschbarkeit der Welt. So tief hat auch Hegel nicht hinab gedacht, kein Wunder aber, dass er damit nichts zu tun haben wollte. Warum Schweppenhäuser dann jedoch auf Nietzsches späte Fragmente zu einer somatischen Ästhetik abstellt (149) und nicht auf das Dionysische, ist hier nicht recht nachzuvollziehen.

Der mimetische Impuls wird über Roger Caillois' und Marcel Mauss' sozialanthropologische Entwürfe kontextualisiert und im Widerspiel zu Max Webers Rationalisierungsthese »geschärft, Mimesis sei gleichsam »Rudiment« älterer Schichten unseres Verhaltens (154). Das jedoch ist nur die halbe Miete, Adorno sieht auch im rationalen Erkennen, ja abstraktesten Denken mimetische Impulse, das erst macht seine noch immer nicht recht verstandene Konzeption so aufregend.⁹³ Zum Ende hin wird seine Position gegen den »Kunst-Soziologismus Pierre Bourdieus« in Stellung gebracht und, ich erwähnte es bereits vorn, für aktuelle »Herrschaftskritik« stark gemacht (158f.), die in der Tat mit Bourdieus Determinismus gar nicht möglich wäre. Verkürzt gesagt, erst die intrikate Konstruktion von Kunstwerken und ihr »nachfahrendes« Verstehen⁹⁴ zeige gleichsam *en miniature*, wie es um Selbstbestimmung des Menschen »in kapitalistischen Gesellschaften« bestellt ist (160). Kunst ist bei Adorno Stachel und Lackmустest zugleich für, mit dem Hegel der Geschichtsphilosophie, Fortschritt im Bewusstsein von Freiheit. Dass Adorno hingegen auch nach Avantgarde und Zwölftonmusik ästhetisch nie zum Dogmatiker degenerierte, zeigt Schweppenhäusers Würdigung des großartigen Vortrags »Vers une musique informelle« von 1960 (162ff.).

Und damit genug. Zur negativen Dialektik, die hier *nach* der Ästhetik abgehandelt wird (175ff.), habe ich keine nennenswerten Einwände. Obwohl sich Schweppenhäuser spröde gegen die These der Tenbruck-Schule

⁹² Aufschlussreich auch Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 181.

⁹³ A. a. O., S. 55, 153.

⁹⁴ So ADORNO: »Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms«, in: Ders., *Noten zur Literatur*, a. a. O., S. 431–446, hier S. 433.

macht, Adorno (und vielleicht auch Horkheimer) habe nach der Adenauer-Eiszeit maßgeblich die »intellektuelle Gründung« der Bundesrepublik ins Werk gerichtet (14, 37, 39, 99),⁹⁵ soll sein Buch doch genau das dartun: Ohne Adorno, der hier *the state of the art* definiert habe, gäbe es vielleicht bis heute kaum kritisch-emanzipierte Staatsbürger, überhaupt ein Bewusstsein für globales Unrecht, Schuld, Sinn für das Prekäre jeder demokratischen Ordnung, die Stigmatisierung von Minderheiten und den nur scheinbar leerlaufenden, doch im Grunde hoch ideologischen Betrieb der Kulturindustrie.

Ich sagte, lesbare Prosa – mit Abstrichen, denn man kann die Bereitschaft, in vorausseilender *political correctness* sofort die Kehle zu bieten, auch übertreiben; umso verwunderlicher, wenn man wie Schweppenhäuser selbst das Ärgernis festhält, dass längst ein öffentliches »Klima« herrsche, »wo man immerzu Angst hat, jemandem auf die Zehen zu treten« (111). Was immer der Verlag nahe gelegt hat, gerade von Autoren, die über Adorno schreiben, erwarte ich ein Minimum an Stilempfindlichkeit gegenüber Sprachverhunzungen, doch hier beleidigt schon das durchgängige Gendern Auge und Ohr, man findet »proaktiv« aus dem Jargon der Gleichstellungsbeauftragten (64), eine – wie kann man sich historisch derart unsensibel verhalten? – »Studierendenbewegung« (41, 94, 166, gemeint ist natürlich 1968), die unsäglichen »Sexarbeiterinnen« (47) und gleich eingangs wird sich dafür entschuldigt, dass eine »Darstellung der feministischen Adorno-Rezeption« fehle, man kenne sich nicht hinreichend aus (11). Vielleicht sollte sich der Feminismus seine Adorno-Rezeption selbst schreiben? So stelle ich mir Emanzipation vor.

Dennoch, eine runde, flüssige Sache. Schweppenhäuser ist 1996 mit einer stärker begriffsorientierten Einführung zu Adorno hervorgetreten, die ihren Weg gemacht hat.⁹⁶ Da auf den letzten Metern meiner Sammelrezension nun häufig von dieser Textsorte (und wie man sie verfehlt) die Rede war: *Adorno und die Folgen* ließe sich wohl als der eher diachron angelegte Kommentar zum älteren Buch verstehen. Placet.

VI.

Natürlich bleiben Fragen, gerade wegen der Folgen. Ob die *Ästhetische Theorie* nun Gipfelpunkt der Moderne oder ein bereits postmoderner Entwurf ist, wiegt vergleichsweise gering. Ob und wie man die apodiktischen Rahmenbedingungen modifizieren kann, müsste sich heute wohl jeweils

⁹⁵ CLEMENS ALBRECHT u. a.: *Die intellektuelle Gründung der Bundesrepublik. Eine Wirkungsgeschichte der Frankfurter Schule*, Frankfurt a. M. 1999.

⁹⁶ GERHARD SCHWEPPENHÄUSER: *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Hamburg 2017.

in konkreten Debatten erweisen. Geulen hat unter der »verquälten negativen Dialektik des Kunstwerks« gelitten,⁹⁷ Seel eine unglückliche Positionierung versucht; Peter Bürger auf den Wahrheitsgehalt der Kunst bestanden, aber den Schein, die »apparition« kassiert, bei Bohrer ist's genau umgekehrt.⁹⁸ Beim einen bleibt eine glanzlose Kunst, beim anderen glanzvolle Kunst ohne angebbare Funktion.

Unklar überhaupt scheint Dimension und Reichweite der Negativität. Ist sie, wie der frühe Christoph Menke meinte, die Negation bloß einer fixierbaren *Sinndimension*,⁹⁹ bezieht sie sich auch und gerade auf *Tradition* und *Historie*¹⁰⁰ oder imaginiert Adorno, kühn genug, die negative *Gestalt* des Artefakts selbst? Tatsächlich verlangt es ihm für die Moderne ja nach »negativen Epopöen«, ¹⁰¹ Kafka natürlich, aber um ein Bild zu wagen, nach Kunstwerken ähnlich wie überbelichtete Negative von Schwarzweiß-Fotos, alles verkehrt und doch stimmig, intensiv gar. Es gibt dergleichen, Tom Waits' experimentelle Stücke, Bob Dylans verzweifeltere Texte, die durch ein Subjekt gegangen sind, das sich zur Membran eines Allgemeinen macht und der Kulturindustrie doch immer wieder ein Schnippchen schlägt, Corinne Wasmuhts großformatige Defigurationen des Düsseldorfer Hauptbahnhofs oder der Berliner Heinrich Heine-Straße. Zu überdenken wäre in diesem Zug noch einmal die Konstruktion, gedacht als Gegenentwurf zu bloßer »Montage«, sie »reißt die Elemente des Wirklichen aus ihrem primären Zusammenhang heraus und verändert sie so weit in sich, bis sie von sich aus abermals einer Einheit fähig werden, wie sie draußen heteronom ihnen auferlegt ward und drinnen nicht weniger ihnen widerfährt« (ÄT 91).

Historisieren muss man sicherlich Adornos Aversion gegen »Stimmung« und »Kommunikation« (etwa ebd.: 407ff., 115, 167), der erste Begriff dünkte ihn präokkupiert durch die konservative Tradition der Immanen-

⁹⁷ EVA GEULEN: »Festung und Falle«, in: *Eros und Erkenntnis*, a. a. O., S. 63–69, hier S. 64.

⁹⁸ PETER BÜRGER: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1983, S. 72; die Rede von »Phantasiewahrheit« hat Bohrer, »Der Irrtum des Don Quixote. Das Problem der ästhetischen Grenze«, in: Ders., *Plötzlichkeit*, a. a. O., S. 86–107, hier S. 105, schleunigst wieder fallen gelassen.

⁹⁹ CHRISTOPH MENKE: »Umriss einer Ästhetik der Negativität«, in: *Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen*, hrsg. v. Franz Koppe, Frankfurt a. M. 1991, S. 191–216, hier bes. 196, 202, 205: Der »ästhetische Gegenstand« selbst könne nicht negativ sein. Daran aber scheint bei Adorno alles zu hängen.

¹⁰⁰ HANS ROBERT JAUSS: »Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive«, in: *Materialien zur ästhetischen Theorie*, a. a. O., S. 138–168, hier S. 143, betont zu Recht, dass noch das (gesellschafts-)kritischste Kunstwerk, einmal kanonisiert, unweigerlich zu einem Positiven werde.

¹⁰¹ ADORNO: »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, in: Ders., *Noten zur Literatur*, a. a. O., S. 41–48, hier S. 47.

ten, »Andacht«, Sonntagsreden, Rilke, gebildete ältere Damen, lauwarmer Tee und trockenes Gebäck; Kommunikation klang für ihn nach Manager-Seminaren und Gruppentherapie.

Es sind die Aspekte von Wahrheitsgehalt der Kunst und Geschichtsphilosophie, die heute wohl am problematischsten sind. Kommen wir ohne sie aus oder bräche der ganze Entwurf dann, gleichsam um zwei seiner Standbeine amputiert, zusammen? Möglichkeit des Wahrheitsgehalts aber sei die letzte Instanz aller Ästhetik (ebd.: 316), doch Referenzwahrheit, auch nicht negativ, auch nicht konstellativ, funktioniert in der Kunst offenbar nicht;¹⁰² man spürt, wie penibel Adorno darauf achtet, nicht in diese Falle zu laufen. Wahrheit als Effekt, auch wegen der Nähe zur Illusion, hingegen ist wohl zu wenig. Es könnte aber sein, dass das Kunstwerk der einzige Ort ist, an dem *Evidenz* einigermaßen seriös expliziert werden kann (eine reine Wirkungsästhetik wäre darob völlig chancenlos).¹⁰³ Aber wer möchte heute noch universalhistorische Prognosen abgeben? Nur dass der Mensch je zu Verstand kommt, scheint bis auf Weiteres ausgeschlossen. Und dennoch notiert man sich, dass Kunstwerke, »die durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen« (ebd.: 265), heute die Gemäßensten sein könnten. Hier käme dann legitim wohl auch die populäre Musik mit und gegen Adorno zu ihrem Recht: Es gelingt manchem Stück, die »geistige Situation der Zeit« wie in einem Brennglas zu fokussieren – um den Preis, fortan und für immer wie ihr sentimentalischer Index erinnert zu werden. Ihr fragwürdigeres Äquivalent ist z. B. die »Partykellermalerei« (Kasper König) von Kippenberger, Basquiat & co. in den Museen für Gegenwartskunst, die uns heute längst peinlich berührt. Noch wenig reflektiert ist, dass Adornos These, allein über die Form verhalte sich das jeweilige Kunstwerk negativ zur Gesellschaft, auch impliziert, dass es nur Abfolgen von Einzelformen geben kann (ebd.: 311). Er hat dem modernen »Nominalismus« der Gattungen breite Passagen gewidmet (ebd.: 296 ff.), zusammen mit der Metapher von den Kunstwerken als »Monaden« und der be-

¹⁰² WOLFGANG ISER: »Die Doppelungsstruktur des literarisch Fiktiven«, in: Ders., Dieter Henrich (Hrsg.), *Funktionen des Fiktiven* (Poetik und Hermeneutik 10), München 1983, S. 497–558, hier S. 552, spricht treffend von Fiktionalität als »Verletzung der Referenz schlechthin«; KENDALL WALTON: *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge MA 1990, S. 37 f., 51, mit seiner ehrgeizigen These eines Kontinuums von improvisierten Kinderspielen mit »props« bis hinauf zu elaboriertesten Kunstwerken hat in Deutschland kaum Resonanz gefunden – und kommt nicht, a. a. O., S. 41 ff., ohne die fatale »fictional truth« aus.

¹⁰³ Evidenz wird soeben als Eingangsportal anspruchsvoller semantischer Bezüge rehabilitiert, vgl. WOLFRAM HOGREBE: *Ligaturen*, Frankfurt a. M. 2022, S. 73 ff., 119. Dass Adorno eine Theorie der Evidenzwahrheit vertritt, betont schon HERBERT SCHNÄDELBACH: »Dialektik als Vernunftkritik. Zur Konstruktion des Rationalen bei Adorno«, in: *Adorno-Konferenz 1983*, a. a. O., S. 66–93, hier S. 74. Aber was kommt nach der Evidenz?

kannten Auffassung, sie trachteten gar, sich gegenseitig zu vernichten (ebd.: 59, 270),¹⁰⁴ endet er geradezu bei einem dem historischen Bewusstsein eher nicht affinen Atomismus. Wie zudem die Monaden überhaupt Geschichte speichern sollen, bleibt mir bis heute unklar. Untersucht werden müsste z. B., wie nah der Geschichtsphilosoph Adorno der historisch indifferenten Dekonstruktion kommt. Oder wenigstens ihrem Vorgänger, seine Skepsis angesichts der Willkür jeder Art von Kunstgeschichtsschreibung ist manifest, handele es sich doch bei ihr stets um gewaltsam konstruierte bzw. sozial gestützte »Reihen« (ebd.: 310), eine verblüffende Parallele zum Strukturalismus.¹⁰⁵

Immer schon Schwierigkeiten hatte ich mit den z.Zt. wieder zunehmenden Tendenzen, Adorno als strikten Materialisten zu lesen. Sicher hängt an der Ökonomie unser aller Subsistenz, aber in den Höhen von Ästhetik und Überbauphänomenen wäre das Pochen auf materielle Determination der Kunstproduktion oder gar des Bewusstseins von Klassenlagen, wie es etwa bei Bourdieu fröhliche Urständ feiert, ziemlich witzlos, um nicht zu sagen: banausisch.¹⁰⁶ Angesichts von »apparition«, Rätsel, Konstellation usw. war mir Adorno stets dezidierter *Geist*philosoph – mit Materialismus, das lehren die betrüblichen Beispiele vom späten Benjamin über die zahllosen dogmatischen Literatur- und Kunstgeschichten des Ostblocks bis eben zu Bourdieus Schattenboxen gegen eine »reine Ästhetik«,¹⁰⁷ die niemand je vertreten hat, erklärt man kein einziges Artefakt.

Gegen die Exegeten, die Adorns Fortschrittsmodell des Ineins von bürgerlicher Emanzipation und Kunstevolution stark machen, wäre seine Rede über die »finstere« Kunst »von der Grundfarbe schwarz« (ebd.: 65) mitsamt den Notizen über die den Gehalten ablesbare Erschöpfung und Überdrüssigkeit heutiger ästhetischer Produktion als leerlaufender Veranstaltung auszuspielen, »Einbekenntnis ihrer Vergeblichkeit« innerhalb einer Gesellschaft, die selbst noch das »Potential von Freiheit [...] inhibiert« (ebd.: 329). Ob vielleicht nicht noch das moderne Prinzip der Konstruktion der Werke schlechte Mimesis an »Technokratie« sei (ebd.: 333f., vgl. 315)?

¹⁰⁴ Formuliert schon in Adorno, *Minima Moralia*, a. a. O., S. 92f.

¹⁰⁵ GEORGE KUBLER: *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* (1962), übers. v. Bettina Blumenberg, Vorw. v. Gottfried Boehm, Frankfurt a.M. 1982, S. 69ff. die antihermeneutisch-funktionalistische Theorie der »Sequenzen«, Zeitreihen und »Lösungsketten«.

¹⁰⁶ So ENGELS an Joseph Bloch vom 21. September 1890, in: Ders. / Marx, *Werke*, a. a. O., Bd. 37, S. 463.

¹⁰⁷ Etwa PIERRE BOURDIEU, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, übers. v. Bernd Schwins u. Achim Russer, Frankfurt a.M. 1982, S. 80, 91, 100ff.; DERS.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. dens., Frankfurt a.M. 1999, S. 449ff.

Sprache und Darstellung – natürlich ist Adornos Gesamtwerk keineswegs »durch und durch« essayistisch, wie man in frappierender Textverknennung immer wieder wähnt,¹⁰⁸ sondern sein Stil ist thetisch setzend, apodiktisch-sentenziös, spätestens seit der Begriffsentfaltung in der *Negativen Dialektik* geradezu manieristisch-prunkend, Plessner hat die *Ästhetische Theorie* als einen »Sack voller ungefaßter Brillanten« gewogen.¹⁰⁹ Dass das Dialektische zumal im Spätwerk häufig zur »bloße[n] Manier«¹¹⁰ gerate oder immer dann einsetze, wenn Adorno die Argumente knapp werden, wurde längst bemerkt, »eine orchestrale Aufeinanderfolge begrifflich überinstrumentierter Behauptungssätze, die den Nachweis ihrer These oft schuldig bleiben, aber gleichzeitig den Eindruck suggerieren, diesen Nachweis gerade vollbracht zu haben.«¹¹¹ Fruchtl's (und vieler anderer) Klage¹¹² ob der Beispielsarmut der *Ästhetischen Theorie* jedoch muss modifiziert werden, das Buch strotzt vor Beispielen, allerdings von der Art, wie sie in Luhmanns Seminaren eingesetzt wurden: der ganze Marx, der ganze Hegel, Kants Schematismus-Kapitel, Mozarts *Zauberflöte*, Aristoteles' *Topik*, Jean Pauls *Titan*, Lipsius' *De constantia*, Beethovens Streichquartett Nr. 12 Es-dur op. 127, Edmund Burkes Erhabenes, Mallarmés »Coûp de dés«, Baudelaires »Crepuscule du soir«, gleichsam auf Zuruf. Bei Adorno dürfte es ähnlich zugegangen sein.¹¹³

Zu prüfen wäre vielleicht auch einmal, inwiefern er trotz aller negativ-dialektischer Volten und Bemühungen, die Moderne angemessen zu verstehen, Klassizist geblieben ist. Restloses Durcharbeiten des Materials bei fortgeschrittenstem Bewusstsein blieb ihm, ganz so wie Hegel, *conditio sine qua non* jedes Artefakts (ebd.: 67, 58f.), das nähere Beschäftigung verlöhne, keine Collagen, keine Installationen, keine Warhol'schen Suppenbüchsen, nichts Halbgelungenes, kein Ausprobieren, sondern in aller Konstruktion und Negativität doch Stimmigkeit, und sei's in der Dissonanz, ein ganzes Kapitel wird ihr gewidmet (ebd.: 205ff.). Vielleicht am verräterischsten daher Adornos Hass auf Strawinsky; es mag sein, dass sich hinter dem Vorwurf des Reaktionären seiner höhnenden, »seelenlosen« Parodien der Verdacht regte, hier meine es einer nicht ganz ernst. Da heißt es dann,

¹⁰⁸ Ein Beispiel unter vielen: GERHARD VAN DEN BERGH: »Die Wunde Adorno«, in: *Adorno-Porträts*, a. a. O., S. 284–289, hier S. 287.

¹⁰⁹ HELMUTH PLESSNER: »Zum Verständnis der ästhetischen Theorie Adornos. In Erinnerung an Peter Szondi«, in: *Philosophische Perspektiven* 1 (1972), S. 126–136, hier S. 135.

¹¹⁰ HABERMAS: »Die Zeit hatte einen doppelten Boden. Theodor W. Adorno in den fünfziger Jahren. Eine persönliche Notiz«, in: *Adorno-Porträts*, a. a. O., S. 15–23, hier S. 18.

¹¹¹ KARL HEINZ BOHRER: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*, München 1970, S. 60.

¹¹² Fruchtl, »Erfahrungssättigung«, in: *Eros und Erkenntnis*, a. a. O., S. 53–61, hier S. 56.

¹¹³ Von Haselberg, a. a. O., S. 11, betont, dass in Adornos Oberseminaren kaum ein Teilnehmer so sattelfest war, wie er offenbar völlig arglos voraussetzte.

dass Strawinsky »die musikalische Pflicht der Freiheit verleugnet«. ¹¹⁴ Humor in der Kunst war Adorno ein Gräuel (ebd.: 79), ¹¹⁵ wie hält er's mit der Ironie? Man entsinnt sich, schon Hegel wollte sie, wie immer er den Erzfeind Friedrich Schlegel missverstanden hat, nicht dulden.

Ich selbst habe das Buch, im Wintersemester 1991/92 einmal durchgeackert, fortan immer als Steinbruch benutzt – und mich beim späteren Blättern noch stets über längere Strecken festgelesen. Erst mit Endres' Hinweis auf die fragwürdige Edition unserer Lesefassung im Kopf aber fallen Narben und Unebenheiten deutlicher auf. Wenn etwa das Kapitel über den Rätselcharakter mit Reflexionen zur »Albernheit« beginnt (ebd.: 180 ff.), hätte dort wohl sehr wahrscheinlich ein Segment über Beckett vorangehen müssen?

Eine zweite, bei mir sonst nie vorkommende Lektüre einer Theorieschrift von A–Z erfolgte dreißig Jahre später im Wintersemester 2021/22 für das eigene Seminar *Adorno lesen: »Ästhetische Theorie«*, gemeinsam, *peu à peu*, mit den Studierenden. Ganze vier von 25 Angemeldeten hielten durch bzw. ließen sich überhaupt regelmäßig blicken, das sagt auch etwas darüber, was von künftigen Geisteswissenschaftlern zu erwarten ist. Meine liebsten Funde während dieses Durchgangs: aus dem Kontinuum der Lebenswelt heraus entworfene Situationsmodelle ästhetischer Erfahrung wie »Aufhorchen« oder »Erschütterung«, z. B. in einem Café inmitten des Lärms plötzlich ein paar Takte relevanter Musik zu vernehmen und angerührt zu verharren (ebd.: 65, 375 f.), so etwas exploriert nur Adorno (und Ernst Jünger); die Frage, ob es wirklich abstrakte Bilder geben könne (ebd.: 427); die Passagen über »tour de force«, »Artikulation« usw. (ebd.: 276 ff., 283 ff.), auffällig und sämtlich von der Musiktheorie inspiriert. Ließen sie sich als Direktiven für Interpretation generell fruchtbar machen? Ich vermute es sehr. Dann noch die abseitige Notiz, ob man Vernunft als »Gestus« – also diesseits von Diskursivität und Negativität? – inne werden könne (ebd.: 453).

Unübertroffen bleibt Adorno beim mikrologischen Nachvollzug der phänomenalen Konstitution von Artefakten selbst *und* ihrer Versprachlichung, was für sämtliche seiner Analysen gilt. ¹¹⁶ Das liefert kein Karl

¹¹⁴ ADORNO: »Strawinsky. Ein dialektisches Bild« (1962), in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 16, 382–409, hier S. 387.

¹¹⁵ Irritierend genug nahm Adorno die studentischen Karnevalspartys sehr ernst; er erschien als »Napoleon« oder »Mandarin«, vgl. Stefan Müller-Doohm, »Denkerfahrten. Oder: Wer war Adorno für uns?« in: *Adorno-Porträts*, a. a. O., S. 95–126, hier S. 110 f.

¹¹⁶ Die immanente Husserl-Exegese in ADORNO: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, Frankfurt a. M. 1990, etwa könnte in ihrer Brillanz für sich stehen, Adornos insistierendes, doch recht unvermitteltes Bestreben allerdings, die Phänomenologie als spätbürgerliches Dekadenphänomen, »Hus-

Schumann, Werner Hofmann, kein Karl Heinz Bohrer und schon gar kein Wolfgang Iser. Das Gespür für kompositorische Unstimmigkeiten im *Versuch über Wagner*, etwa dass seine Harmonik des Widerstands entbehre und thematische Arbeit eigentlich nicht stattfinde,¹¹⁷ die Betonung »ästhetischer Logizität« an Hand von Trakl (ebd.: 431 f.), die *en passant* neuere Thesen, der Lyriker habe seine Bilderketten wie ein Poesieautomat im Grunde nicht verdichtet, sondern beliebig variiert,¹¹⁸ außer Kraft setzt, der Aufweis, wie bei Toscanini Sachlichkeit und Präzision in leere, mechanische Kälte umschlage,¹¹⁹ Notizen über die Sprödigkeit des Spätstils als »Durchbruch des Geistes durch die Gestalt« (ebd.: 139, vgl. 168), die zugleich zu den frühesten Reflexionskomplexen zählen,¹²⁰ dann, darüber schon hinausgehend, Beobachtungen zum Eindringen der industrialisierten Welt in den Motivbestand des Impressionismus (ebd.: 81, 105 f., 232), zur drängenden Macht des Sexus bei Theodor Storm (ebd.: 411), auch das gibt es nur bei Adorno – und mag dafür entschädigen, dass sich mancher Leser von der *Ästhetischen Theorie* immer wieder erdrückt und nicht selten auch bevormundet fühlt. Vielleicht ist sie als systematische Anstrengung tatsächlich die Letztmögliche ihrer Art, stellt man die enorme Expansion, nicht durchweg Komplexisierung des ästhetischen Betriebs seit 1969 in Rechnung; etwas Besseres aber haben wir bisher nicht. Deshalb, wer sich verbindlich über Ästhetik äußern möchte, mit geordnetem Theorieanspruch oder eher punktuell, muss sich seit über einem halben Jahrhundert an diesem Buch messen lassen. Darüber kann man auch einmal staunen.

Ingo Meyer
Universität Bielefeld
ingo.meyer@uni-bielefeld.de

serl als den bewußtlosen, doch getreuen Historiographen der Selbstentfremdung des Denkens«, a. a. O., S. 70, zu entlarven, schmälert diese Brillanz dann wieder erheblich.

¹¹⁷ ADORNO: »Versuch über Wagner«, in: Ders., *Die musikalischen Monographien*, Frankfurt a. M. 1986, S. 7–148, hier S. 15, 94.

¹¹⁸ MORITZ BASSLER: »Die Textur moderner Lyrik«, in: Ders. u. a., *Historismus und literarische Moderne. Mit einem Beitrag von Friedrich Dethlefs*, Tübingen 1996, S. 197–234, hier S. 213, 215 ff.

¹¹⁹ ADORNO: »Die Meisterschaft des Maestro«, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 16, S. 52–67.

¹²⁰ Versammelt in ADORNO: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2004, S. 180 ff.