

Gabriele Geml

Adornos Kritische Theorie der Zeit



J.B. METZLER

Adornos Kritische Theorie der Zeit

Gabriele Geml

Adornos Kritische Theorie der Zeit



J.B. METZLER

Gabriele Geml
Wien, Österreich

ISBN 978-3-476-05690-0 ISBN 978-3-476-05691-7 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05691-7>

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Springer-Verlag GmbH Deutschland, ein Teil von Springer Nature 2020
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.
Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind.
Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature.

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

Werner Hamacher zum Gedenken

Vorwort

Dieses Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift – »Elemente einer Kritischen Theorie der Zeit im Werk Theodor W. Adornos« –, mit der ich im Jahr 2017 im Fach Philosophie an der Universität Wien promoviert wurde. Die Arbeit wurde im darauffolgenden Jahr mit dem Dissertationspreis der Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft der Universität Wien ausgezeichnet.

Für die Arbeit an meiner Dissertationsschrift habe ich von mehreren Institutionen substantielle Förderungen erhalten. Mein Dank gilt der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Zuerkennung eines mehrjährigen Stipendiums im Rahmen des Graduiertenkollegs ›Zeiterfahrung und Ästhetische Wahrnehmung‹ an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main. Das IFK – Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften ermöglichte es mir, meine Arbeit im Rahmen eines Junior-Fellowships in meiner Heimatstadt Wien fortzusetzen. Auch dafür möchte ich mich sehr herzlich bedanken. Dem Kolleg Friedrich Nietzsche der Klassik Stiftung Weimar – namentlich Rüdiger Schmidt-Grépaly – danke ich für die Gewährung eines Fellowships im wunderbaren Hause Nietzsches in Weimar. Sich an diesem Rückzugsort auf Nietzsches ehemaligem Balkon einzurichten, um über Adorno zu schreiben, der gelegentlich einmal meinte, dass er Nietzsche von den Philosophen am meisten verdanke, gehört zu den Erfahrungen, die in besonderem Maße erhellen, weshalb man so viele Zeit mit Büchern und Buchstaben verbringt. Für Diskussionen und die gemeinsame Zeit danke ich den Kolleginnen und Kollegen jener unterschiedlichen Jahre.

Ganz besonderer Dank gebührt für die Betreuung und Begutachtung meiner Dissertationsschrift Violetta L. Waibel und Konrad Paul Liessmann. Dem Studienprogrammleiter Klaus Puhl vom Wiener Philosophieinstitut danke ich für die studienorganisatorische Betreuung meiner Promotion, der Fakultät für Philosophie und Bildungswissenschaft der Universität Wien für die Verleihung des Promotionspreises. Die Publikation dieses Buches hat Nicole Schweitzer vom J. B. Metzler-Verlag verständnisvoll und unterstützend betreut und dafür danke ich ihr sehr herzlich.

Für ihr Interesse an meiner Arbeit, für inhaltliche Hinweise, für technische oder administrative Unterstützung oder auch einfach für Verständnis, Geduld oder Ungeduld in unterschiedlichen Phasen der Entstehung dieses Buches danke ich Richard Dawid, Martin Gröbner, Richard Klein, Katharina

Lacina, Silke C. Schuck und – mit besonderem Nachdruck – Han-Gyeol Lie. Mein größter, innigster und kontinuierlichster Dank gilt meinen Eltern, Elisabeth und Reinhard Geml.

Werner Hamacher hatte meine Arbeit während der Frankfurter Zeit und darüber hinaus betreut und ich verdanke ihm zahlreiche inhaltliche Anregungen, insbesondere was die Aufmerksamkeit auf Adornos literarische Verfahren anbelangt. Er ist wenige Monate vor der Fertigstellung meiner Dissertationsschrift im Jahr 2017 viel zu früh verstorben. Ihm ist dieses Buch gewidmet, auf die Gefahr hin, dass er noch einiges hätte monieren wollen.

Wien, im Februar 2020

Gabriele Geml

Inhalt

I. Einleitung	15
1. Adornos Zeittheorie	17
2. Geschichtsschreibung ohne Geschichte?	23
3. Philosophie als Kritische Theorie der Gesellschaft	29
3.1 Zur Konzeption Kritischer Theorie	29
3.2 Zeit als Gegenstand Kritischer Theorie	37
3.3 Kritische Theorie als eine Gestalt von Praxis	40
4. Textauswahl und Forschungsstand	44
II. Adorno als Leser der ›Transzendentalen Ästhetik‹	51
1. Adornos Kant-Vorlesungen der 1950er Jahre und die Bedeutung von Kants Philosophie für die Kritische Theorie	53
2. Im ›geistigen Niemandsland‹ oder in der ›Eiswüste der Abstraktion‹ Dialektische Führungen durch das aporetische Reich der Erkenntnistheorie	57
3. Anknüpfungen an den Begriff des Transzendentalen	67
4.1 Das Gefängnis, das wir selber sind	67
4.2 Raum und Zeit als ›Bedingungen von uns selber‹	73
4. Rekurs auf Emile Durkheim	79
5. Die Vermittlung im Vermittelnden: Zeit als soziale Institution	83

III. Die empirische Zeit als ›der tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein‹	89
1. Adornos Formulierung in ›Das Schema der Massenkultur‹	91
1.1 Ein Text aus Adornos Nachlass	91
1.2 Der ›tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein‹	94
2. Stress, Zeitdruck und Effizienz – als ubiquitäre und als fehlende Begriffe	99
2.1 Die große Erschöpfung	102
2.2 Hartmut Rosa und Richard Sennett über beschleunigte und flexibilisierte Erstarrung	109
2.3 ›Automation‹ und Überforderung	119
2.4 Einige Begriffe, die in Adornos Schriften fehlen	127
<i>Epilog: Adorno über das Veralten der Zeit</i>	135
3. ›Zeit in der Trias von Naturbeherrschung, sozialer Herrschaft und Selbstbeherrschung in der ›Dialektik der Aufklärung‹	139
3.1 Zivilisation im Endstadium	139
3.2 Naturbeherrschung und Naturverleugnung	140
3.3 Zeit, innerer Sinn und innere Natur <i>Exkurs: Michel Foucault zur zeitlichen Mikrophysik der Macht</i>	144
3.4 Zur Interpretation der Sirenen-Episode	148
151	
4. Das Tauschprinzip, die abstrakte Arbeitszeit und die Kritik des identifizierenden Denkens in der ›Negativen Dialektik‹	157
4.1 Identifizierendes Denken und geistige Erfahrung	157
4.2 Geld ist Zeit	167
5. Aus dem Kanon: Die Verdinglichungstheorie von Georg Lukács und Max Webers Schrift über den Geist des Kapitalismus	175
5.1 Die Verdinglichungstheorie von Georg Lukács	175
5.2 Max Weber über den Geist des Kapitalismus und Adornos Polemik gegen die ›Sparwirtschaft des Glücks‹	181
6. ›Sein, sonst nichts. Zur Frage nach Adornos Utopie	196
6.1 Fluchlinien	196
6.2 Die Bewegungsform in Adornos Schriften als praktische Zeitkritik	201

IV. Zeitstrukturen und Zeiterfahrung in Schuberts Werk. Adornos Schubert-Deutung im Licht seiner späteren Geschichtsphilosophie und Ästhetik

217

1. ›Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin: Adornos Essay zum Schubert-Jahr 1928	219
2. Intention – Adornos Essay und die Schubert-Rezeption	229
3. Ouvertüre	241
4. Interpretation	243
4.1 Beethovens ›luziferische Senkrechte‹ und Schuberts Landschaft	243
4.1.1 Anmerkung zur Sonatenform und zum ›Klassischen Stil <i>Exkurs zu Rhythmus und Takt in der ›Dialektik der Aufklärung und in den ›Minima Moralia</i>	243
4.1.2 Zur Kristallisierung von Schuberts Form unter der Hülle der Sonate	251
4.1.3 Intensiver und extensiver Zeittypus bei Beethoven	255
4.1.4 Was auf der Siegesbahn des Fortschritts liegenblieb <i>Exkurs zu den ›Lampions, die Musik in der Zeit des Individuums aufhängt und zur Musik, in der die Zeit zum strahlenden Kristall zusammenschießt</i>	279
4.1.5 Atemholen: Extensive Zeitbehandlung bei Beethoven und Mahler	290
4.1.6 Zeitstrukturen und Präsenzfiguren in Schuberts Werk	297
4.1.7 Luziferische Dynamik und kreisende Wanderschaft	302
4.1.8 Der Vulkan im Eis	309
4.1.9 Die ›Kristalle der Schubertschen Landschaft	316
4.2 Erde	327
4.3 Instants musicaux: Entzündung der Zeit	333
5. Intentionslosigkeit	342
Anmerkung zur Zitierweise	347
Siglen und Literatur	349
Personenregister	377

[D]enn jeder Versuch, Raum und Zeit zu definieren – wenn jemand die Torheit begehen sollte, das zu versuchen –, jeder derartige Versuch ist zum Scheitern verurteilt.

Theodor W. Adorno (NL IV/1: 365)

I.

Einleitung



1. Adornos Zeittheorie

Von Adornos Theorie der Zeit zu sprechen, heißt zunächst, von einem Fehlen zu sprechen: vom Fehlen einer ausgearbeiteten Fassung dieser Theorie, vom Fehlen auch der Absicht, eine derartige Ausarbeitung anzugehen, schließlich sogar von der Möglichkeit eines Mangels an Sympathie für ein derartiges Projekt. Adorno hat eine Theorie der Zeit nicht nur nicht ausformuliert, es lassen sich in seinem Werk auch Hinweise finden, die den Verdacht erregen könnten, er habe von der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Problem der Zeit eine nicht eben hohe Meinung gehabt. Insbesondere spätere, zunächst für die gesprochene Form bestimmte oder dieser entstammende Texte, die Vorträge und Vorlesungen, scheinen in der polemisch-verknüpften Diktion, mit der Adorno sein geistiges Umfeld vorzugswise bedachte, ein schonungsloses Urteil über die Fruchtbarkeit des gegenwärtigen Zeitdenkens zu fällen: »Während die philosophischen Gassen von Zeitmetaphysik widerhallen«, heißt es etwa in der Einleitung seines im Jahr 1957 gehaltenen Vortrags zur Lyrik Joseph Eichendorffs, »ist Zeit den Menschen, einst gemessen am beständigen Ablauf ihres Lebens, selber entfremdet; darum wohl wird sie so krampfhaft beredet.¹ Und ein paar Jahre später, in seiner Vorlesung über *Ontologie und Dialektik* aus dem Wintersemester 1960, präsentiert er die Zeittheorie Martin Heideggers als »eine Art von sublimiertem Antiquitätenhandel mit dem historischen Relikt ›Zeit‹ (V-OD: 221); in – vermutlich ungeahnter – begrifflicher Nähe zu Günther Anders, der 1959 seine Überlegungen zur »Antiquiertheit von Raum und Zeit« formuliert hatte.²

Wenn sich Adorno jedoch über das Maß an Aufmerksamkeit mokierte, das in der philosophischen Theorie des 20. Jahrhunderts der Zeit entgegengebracht wurde, so enthält seine zynische Rede von der Zeit als einer krampfhaft beredenen ›Antiquität‹ ihrerseits ausreichend idiosynkratische Züge, um ein etwaiges Interesse seines Publikums am Zeitproblem nicht sowohl ein für allemal zu beschwichtigen als vielmehr zu provozieren; manifestiert sich in

¹ Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957]), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [69]–94, hier: [69].

² Die auf 1959 datierten und 1972 erstmals veröffentlichten Überlegungen von Günther Anders erschienen 1980 im zweiten Band der *Antiquiertheit des Menschen*. Vgl. Anders: »Die Antiquiertheit von Raum und Zeit« (1972), in: ders.: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution* (1980/2002), [335]–354.

den zitierten Äußerungen doch nicht allein Adornos Spott auf die zeitgenössische Zeittheorie, sondern zugleich auch die Kontur seines eigenen Interesses am Phänomen der Zeit.

In den rund fünfzig Büchern, in denen Adornos theoretisches Werk in Form der »Gesammelten« und »Nachgelassenen« Schriften unterdessen vorliegt; in seinen Monographien, Abhandlungen, Aufsätzen, Kritiken, Notizsammlungen, Vorlesungen und Briefen, gibt es auf den ersten Blick nur wenige Passagen, die sich mit dem Problem der Zeit dezidiert und in einiger Ausführlichkeit befassen. Dass dem so ist, ist allerdings weniger durch einen Mangel an Interesse bedingt, als durch die spezifische Art der Aufmerksamkeit, die Adornos Auseinandersetzung mit dem Phänomen »Zeit« kennzeichnet und von den kanonischen Zeittheorien der philosophischen Tradition abhebt. Das entscheidende Stichwort für seine Abgrenzung gegenüber den von ihm kritisierten Zeittheorien ist innerhalb der oben zitierten Bemerkungen mit dem Begriff der »Zeitmetaphysik« an die Hand gegeben: Was Adorno der zeitgenössischen Zeittheorie, aber in einem umfassenderen Sinn den philosophischen Lehren von der Zeit insgesamt vorhält, ist der Umstand, dass Zeit in ihnen wesentlich nur in einem *überzeitlichen*, ahistorischen Sinn in den Blick gerät, wodurch die konstitutive Bedeutung von Zeit für die Weise unserer Weltwahrnehmung wie unseres Weltverhältnisses nicht in ihrem virulenten Sinn zu erfassen sei. Um es in den Worten von Karl Kraus zu formulieren, dessen Vorlesungen Adorno während seiner Wien-Aufenthalte in den 1920er und frühen 1930er Jahren gelegentlich besucht hatte: »Über Zeit und Raum wird so geschrieben, als ob es Dinge wären, die im praktischen Leben noch keine Anwendung gefunden haben.«³

Nach mehr als einem Jahrhundert zeitsoziologischer und ethnologischer Forschungen lässt sich dies heute gewiss nicht mehr behaupten, doch behält der Satz Bedeutung in Hinblick auf Adornos spezifisches Interesse an der Zeit; in Hinblick auf seine Überzeugung, dass Zeit nicht substantiell zu begreifen sei, indem man sie als eine überhistorische, naturalisierte und also selbst zeitlose Form zu begreifen versucht, sondern vielmehr dadurch, dass man die historischen Voraussetzungen eben jenes Versuchs selbst in den Blick nimmt und in eine Theorie der Zeit miteinbezieht. Sein Interesse an der Zeit richtete sich mithin wesentlich auf den soziokulturellen Vermittlungs-

³ Kraus: *Pro domo et mundo* (1912/1986), 221.

prozess, innerhalb dessen sich der mathematisierte, identitätslogische Zeitbegriff der Naturwissenschaften wie der Ökonomie herausbildete und gesellschaftlich wie subjektiv wirksam wurde.

Was Adornos Kritik an den Zeittheorien der philosophischen Tradition anbelangt, so ist es überaus sprechend, dass eine der ausführlichsten Passagen, die er diesen widmete, in der *Negativen Dialektik* justament unter dem doppelsinnigen Titel einer »Entzeitlichung der Zeit« firmiert (ND: 324–328). Polemisch-doppelsinnig ist der Titel, insofern die hier primär kritisierte ahistorische Betrachtungsweise, auf den Gegenstand der Zeit angewendet, zugleich eine Negation eben dieses Gegenstandes bedeutet; wird Zeit als entzeitlichte doch gerade um ihre Substanz gebracht. Und es ist weiters bezeichnend, dass er sich in diesem Abschnitt ausgerechnet jenen beiden Philosophien zuwendet, deren Lebensnerv die Dynamis bildet, nämlich den Philosophien Hegels und Bergsons. Es sind gerade auch zwei Denker, denen Adorno sich nahe wusste, natürlich in ganz unterschiedlichem Maß.

Insbesondere gehörte es zu den für sein Denken im Anschluss an Hegel und Marx konstitutiven Motiven, dass die grundlegenden philosophischen Kategorien »wesentlich« erst in ihrer konkreten Beziehung auf Empirisches werden: »[K]leine Zeit [...] ohne das in ihr Seiende.« (ND: 64) Auf diese Weise ist die für das vorliegende Buch titelgebende Rede von »Adornos Theorie der Zeit« durchaus doppelsinnig zu verstehen, denn in jedem Fall findet sich seine Zeittheorie auf eine äußerlich eher unscheinbare Weise in seine Zeitdiagnose verflochten. Eine Zeittheorie wird in seinen Schriften weniger abstrakt referiert, als dass sie sich an einzelnen Zeit- und Zeiterzeugungsphänomenen kristallisierte. Plakativ wird sie damit nicht so sehr durch einschlägige Titel oder Überschriften, als vielmehr in Form von überpointierten Äußerungen, die, zum Teil in aphoristischer Zuspitzung, mitunter aber auch ausführlicher argumentierend, sein Verständnis von der Zeit und dem Zeitbewusstsein darlegen.

Den »Primat inhaltlichen Denkens«, der seinen philosophischen Zugang charakterisiert, hat Adorno immer betont, insbesondere aber in der *Negativen Dialektik* näher begründet (ND: [9]). Dezidiert verfolgt jene Schrift das Ziel, das sein Werk insgesamt inspiriert, »über die offizielle Trennung von reiner Philosophie und Sachhaltigem oder Formalwissenschaftlichem hinauszugehen« (ND: 10). In dieser Absicht sollte die 1966, also drei Jahre vor seinem Tod veröffentlichte Schrift, auch eine nachträgliche methodologische Erklärung für die bislang erschienenen Arbeiten des Autors liefern. Dabei verfolgte

die *Negative Dialektik* den Ansatz weiter, den bereits die zehn Jahre zuvor veröffentlichte *Metakritik der Erkenntnistheorie* exponiert hatte, indem sie »Husserls reine Phänomenologie im Geist von Dialektik« erörterte und dabei an »Hegels Lehre von der Vermitteltheit aller, auch der tragenden Unmittelbarkeit« anschloss (ME: [12]f.). Bezogen auf die Zeit bedeutet dies: »Philosophisches Denken hat weder Reste nach Abstrich von Raum und Zeit zum Gehalt, noch generelle Befunde über Raumzeitliches. Es kristallisiert sich im Besonderen, in Raum und Zeit Bestimmtem.« (ND: 142)

*

Dass der Reflexion der Zeitverhältnisse indes bei aller äußerer Unscheinbarkeit eine Schlüsselstellung in Adornos Denken zukommt, dürfte sich selbst bei kürzerer Überlegung aufdrängen. Diese Schlüsselstellung ergibt sich zum einen aus der überragenden Bedeutung, die in seinem Denken der Zeitkunst Musik zukommt. Ihr hat Adorno nicht nur mehrere tausend Seiten der Interpretation und Kritik gewidmet, sie prägt sein Denken auch dort, wo er thematisch von anderem handelt: Dass er in der *Einleitung* der *Negativen Dialektik* die Bedeutung der Komposition und damit auch der zeitlichen Organisation für den *Gehalt* von Philosophie exponierte – »was in ihr sich *zuträgt*, entscheidet, nicht These oder Position« (vgl. ND: 44; Herv. GG) – ist, zumal in Hinblick auf seine Auseinandersetzung mit der Zeit, die in seinen Texten auch *praktisch* erfolgt, ernster zu nehmen, als es bisweilen genommen wurde (siehe I.3.3, III.6.2).

Zum anderen ergibt sich die Bedeutung, die der Zeit in Adornos Denken zukommt, aus seiner Aufmerksamkeit auf den gesellschaftlichen Gesamtprozess, dem das Augenmerk der von ihm und Horkheimer vertretenen Kritischen Theorie galt. Dass aber gerade die Zeit zu den bedeutendsten gesellschaftlichen Institutionen gehört, indem sie den gesamten Stoffwechselprozess einer Gesellschaft mitbedingt, wurde in den Jahrzehnten, die auf Adornos und Horkheimers Werk folgten, mit eindringlicher Vehemenz von Philosophen und Soziologen herausgestellt.⁴ Dementsprechend ist Adornos

⁴ Vgl. Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* (1975: *L'institution imaginaire de la société*; dt. 1991), 350; Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*; dt. 1977), 192ff., 207; Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II* (1984/1988); Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (2005); Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik* (2012).

Aufmerksamkeit auf die Zeit kein ›Thema unter anderen, sondern steht im Zentrum seines Werks.

In einem 1942 von Adorno geschriebenen und in seinem Nachlass aufgefundenen Text, der mit *Das Schema der Massenkultur* betitelt ist und der den von Adorno und Horkheimer schließlich nicht mehr veröffentlichten Fortsetzungsteil des Fragment gebliebenen *Kulturindustrie*-Kapitels der *Dialektik der Aufklärung* enthält,⁵ findet sich eine Formulierung, die die Bedeutung, die Adorno der empirischen Zeit beimaß, sogleich erhellt und die Art seiner Aufmerksamkeit auf sie in ihren Konturen beleuchtet. In diesem Nachlasstext wird die empirische Zeit tout court als der »tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« bestimmt (SMK: 313). Hält man sich vor Augen, welcher Stellenwert der Trias von Naturbeherrschung, sozialer Herrschaft und Selbstbeherrschung in Adornos und Horkheimers Kritik der abendländischen Rationalität zukommt,⁶ so wird man das Gewicht der Äußerung auch dann ermessen, wenn man sich auf der anderen Seite Adornos unbestreitbar vorhandene Neigung zu zugesetzten Formulierungen vergegenwärtigt, die ihn mitunter auch mehr als einmal in ein- und demselben Zusammenhang zum Superlativ greifen ließ.

Eine Bemerkung, die er 1932 in einem Brief an den befreundeten Komponisten Ernst Krenek machte, mag einen weiteren provisorischen Aufschluss darüber geben, welch entscheidende Relevanz dem Zeitbegriff in der Kritischen Theorie Horkheimers und Adornos strukturell zukommt. Gemäß dieser Bemerkung, die in besagtem Brief an Krenek im Zusammenhang einer Diskussion von ästhetischen Problemen bezogen auf die moderne Gesellschaft steht, wäre »unter Kapitalismus mehr als das bloße ›für Geld‹ zu verstehen, »nämlich die *Totalität* eines durch die abstrakte Arbeitszeit als Tauscheinheit definierten gesellschaftlichen Prozesses«.⁷ Zeit ist Geld – diese auf Benjamin Franklin zurückgehende, jedenfalls durch ihn bekannt gewordene

⁵ Vgl. Adorno: »[Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)]« ([1942]), GS 3, [299]–355. Nicht ohne Grund trägt die *Dialektik der Aufklärung* den Untertitel *Philosophische Fragmente*. »Das Schema der Massenkultur« wird in der Folge mit der Sigle SMK zitiert.

⁶ Vgl. als eines von etlichen möglichen Beispielen: DA: 45: »Nicht bloß mit der Entfremdung der Menschen von den beherrschten Objekten wird für die Herrschaft bezahlt: mit der Versachlichung des Geistes wurden die Beziehungen der Menschen selber verhext, auch die jedes Einzelnen zu sich. Er schrumpft zum Knotenpunkt konventioneller Reaktionen und Funktionsweisen zusammen, die sachlich von ihm erwartet werden. Der Animismus hatte die Seele beseelt, der Industrialismus versachlicht die Seelen.«

⁷ Theodor W. Adorno an Ernst Krenek (Berlin, 30.9.1932), BW Krenek, 36 [Herv. i. O.].

Identifikationsgleichung bildet eine wesentliche Grundlage für Adornos Verständnis von der Zeit als einer durch den gesellschaftlichen Prozess historisch konkret vermittelten Institution:

Remember that TIME is Money. He that can earn Ten Shillings a Day by his Labour, and goes abroad, or sits idle one half of that Day, tho' he spends buts Sixpence during his Diversion or Idleness, ought not to reckon That the only Expence; he has really spent, or rather thrown away, Five Shillings besides.⁸

⁸ Franklin: »Advice to a Young Tradesman, Written by an Old One« (1748/2012), 200 [Herv. i. O.]. Edward P. Thompson zitiert Formulierungen sehr ähnlichen Wortlauts aus Richard Baxters 1673 erschienenem *Christian Directory*, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass die Identifikation von Zeit und Geld bereits vor dem Erscheinen des *Directory* eine ausgeprägte Vorstellung gewesen sei. Vgl. Richard Baxter (1615–1691), zit. n. Thompson: »Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism« (1967), 87: »Remember how gainful the Redeeming of Time is ... in Merchandize, or any trading; in husbandry or any gaining course, we use to say of a man that hath grown rich by it, that he hath made use of his Time.«



2. Geschichtsschreibung ohne Geschichte?

Zu sagen, Adornos Interesse an der Zeit als einer gesellschaftlich geprägten Form sei historisch orientiert, könnte freilich leicht falsche Vorstellungen wecken, etwa in dem Sinn, dass Adorno eine mit historischen Daten und Material gesättigte und damit zu einem verifizierbaren Nachvollzug einladende Genealogie des modernen Zeitbewusstseins – oder jedenfalls Ausschnitte einer solchen – entworfen hätte. Von einem derartigen historiographischen Zugang zur Zeitlichkeit der Zeit kann bei Adorno indes keine Rede sein. Überhaupt mag überraschen, dass ein Theoretiker, der die Bedeutung der historischen Dimension für alles, was in der philosophischen Tradition vor Hegel als zeitlos präsentiert worden war, derart betonte wie er, gegen den Ehrgeiz, historische Beweistücke zu liefern, offenkundig in weitem Maße immun war.⁹ So findet Adorno, der, ganz im Geiste der Aufklärung, nicht müde wird, die geschichtliche Genese der geistigen Verhältnisse zu betonen, Referenzen aus der Vergangenheit vielfach eher in Mythologie und Vorgeschichte als in historischen Quellen, und argumentativ bewegt sich seine Darstellung historischer Sachverhalte gerne in »großangelegte[n] Synthesen«,¹⁰ die etwa vom »schlauen Odysseus bis zu den naiven Generaldirektoren« reichen (*DA*: 53),¹¹ oder sich, wo es denn doch einmal ins Detail geht, mit einer empirischen

⁹ Dem resümierenden Eindruck von Herbert Schnädelbach – »die Geschichte kommt bei ihm [Adorno; Anm. GG] überhaupt nicht vor« (Schnädelbach: »Adorno und die Geschichte« (2008), 30), hat Peggy H. Breitenstein widersprochen (vgl. Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte. Geschichtsphilosophie als Gesellschaftskritik nach Adorno und Foucault* (2013), 48).

¹⁰ Georg Lukács verwendet jene Formulierung 1962 in einem Rückblick auf seine 1914/15 verfasste *Theorie des Romans* im Sinne einer Selbstkritik (vgl. Lukács: »Vorwort« (1962), in: ders.: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Mit dem Vorwort von 1962 (1920/2000), 7).

¹¹ Vgl. zu Adornos historischem Zugriff auch den Eindruck von Richard Klein: »Historisch arbeitet Adorno gerne generös. [...] Warum christliche Mönche, Griechen, Barbaren und Buschmänner gar eine historische Reihe bilden sollten, werden wir nie erfahren.« Die Stelle nimmt Bezug auf Adornos Ausführungen zur Notation des Gregorianischen Chorals, wie sie im Rahmen seiner aus dem Nachlass publizierten Konvolutsammlung zur Reproduktionstheorie überliefert sind. (Klein: »Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Reproduktion« (2017), 36; vgl. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata* (2001/2005), NL I/2).

Nonchalance bewegen,¹² die im Zeitalter der evidenzbasierten Beweislast einen methodologischen Taumel provozieren mag.¹³ Hierzu seien drei Umstände erwähnt, die in Hinblick auf Adornos Bezugnahmen auf die Geschichte und mithin auf die Historizität der Zeit von Relevanz sind.

Der erste Umstand betrifft die Bedeutung, die Adorno der Kunst als einem prädestinierten Reflexionsmedium historischer Veränderungen zuerkannte: »Die Formen der Kunst verzeichnen die Geschichte der Menschheit gerechter als die Dokumente«, heißt es in der *Philosophie der neuen Musik* (*PnM*: 47), und in der *Ästhetischen Theorie*: »Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; [...] sie sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche« (*ÄT*: 272).¹⁴ Auf die Weise erhellt sich, dass Adornos Bezugnahmen auf historische Entwicklungen, besonders aber auf den Wandel der Zeitstrukturen und des Zeitbewusstseins, in seinen Schriften wesentlich im Medium der Interpretation von Kunst und insbesondere der Zeitkunst Musik erfolgen – womit auf der anderen Seite in keiner Weise gesagt sein soll, dass Adorno die Bedeutung der Kunst vor allem in ihrer Dokumentationsfunktion gesehen hätte; betrachtete er die wahre ›Funktion‹ der Kunst doch gerade in ihrer Funktionslosigkeit (vgl. *EaF*: 14). Allerdings ergibt sich auch hierbei sogleich eine gewichtige Einschränkung: Diese besteht in der bemerkenswerten Enge von Adornos Kanon; eine Enge, die Adorno selbst nicht problematisiert hat. Nicht nur war für ihn, zumindest was seine theoretischen Bezugnahmen anbelangt, die außereuropäische Kunst, von vereinzelten Ausnahmen wie etwa John Cage abgesehen, inexistent. Auch zeitlich war sein

¹² Vgl. etwa Adorno: »Satzzeichenen« (1956), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [106]–113, hier: 107: »Der Unterschied zwischen dem griechischen Semikolon, jenem erhöhten Punkt, der der Stimme verwehren will, sich zu senken, und dem deutschen, das mit Punkt und Unterlänge die Senkung vollzieht und gleichwohl, indem es den Beistrich in sich aufnimmt, die Stimme in der Schwebe läßt, [...] dieser Unterschied scheint den zwischen der Antike und dem christlichen Zeitalter, der durchs Unendliche gebrochenen Endlichkeit, nachzuahmen; auf die Gefahr hin, daß das heute gebräuchliche griechische Zeichen erst von Humanisten des sechzehnten Jahrhunderts erfunden ward.«

¹³ Vgl. zu Adornos ersten, von gegenseitiger Befremdung geprägten Kontakten mit der empirischen Sozialforschung: Adorno: »Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika« (1968: »Scientific Experiences of a European Scholar in America«; dt. 1969), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [702]–738, hier: 704, 707f., 714.

¹⁴ Dabei ging Adorno nicht von abbildhaften Bezugnahmen der Kunst auf die gesellschaftliche Wirklichkeit im Sinne einer »Widerspiegelungstheorie« oder der Wahl der »Stoffe« eines Kunstwerks aus, sondern von einer Sedimentierung (und Kritik) gesellschaftlicher Gehalte in der Gestalt des Formganzen der Werke (vgl. etwa *PnM*: 47 oder *ÄT*: 341f.).

Kanon scharf umrissen und reichte musikalisch hinter Bach kaum zurück.¹⁵ Adornos Kunsthophilosophie ist wesentlich eine Theorie der europäischen autonomen Kunst seit dem 18. Jahrhundert, mit einem nicht zu übersehenden Fokus auf der durch die Wiener Klassik begründeten Musiktradition. Auch aus dieser Tatsache, dass Adornos Analysen von Kunst, sieht man von seiner Interpretation der Odyssee ab, hinter das 18. Jahrhundert nicht zurückreichen, ergibt sich ein deutlicher Zuschnitt seiner historischen Aufmerksamkeit.

Der zweite Umstand, der in Hinblick auf Adornos Art der Vergegenwärtigung der historischen Dimension von Relevanz ist, betrifft die Akzentuierung der Möglichkeit von Veränderung gegenüber der gewordenen Faktizität. Diese Bedeutung von Geschichtlichkeit steht in Verbindung mit seinem Verständnis von Philosophie, die er nicht als wissenschaftliche Sparte mit einem exklusiven Gegenstandsbereich, sondern als »Kritische Theorie« der zu verändernden Gesellschaft auffasste.¹⁶ Auch wenn es in der pointierten Form zu kurz greift und einer entsprechenden nachfolgenden Korrektur bedarf, ließe sich behaupten, dass für Adorno der Kern der Einsicht in die Historizität weniger in der »hib- und stichfesten«¹⁷ Dokumentation der bestimmten geschichtlichen *Gewordenheit*, als vielmehr im Aufweis der prinzipiellen *Wandelbarkeit* und *Veränderbarkeit* der Phänomene lag. Wiewohl er ganz zweifelsohne an den großen Tendenzen historischer Verläufe ebenso wie an der spezifischen historischen Prägung der einzelnen Phänomene Interesse nahm, lag der Fokus seines historischen Zugangs darauf, gegenüber dem gegenwärtig Gegebenen als dem historisch auf bestimmte Weise Vermittelten den Sinn für

¹⁵ Die Enge von Adornos literarischem Kanon konstatiert analog Jan Philipp Reemtsma: »Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze« (2005), 328f.

¹⁶ Vgl. ND: 16: »Die von den Einzelwissenschaften erzwungene Rückbildung der Philosophie zu einer Einzelwissenschaft ist der sinnfälligste Ausdruck ihres historischen Schicksals, sowie ebd. 25: Philosophie wäre die »volle, unreduzierte Erfahrung im Medium begrifflicher Reflexion«. Vgl. V-ETH: 36: »In beiden Anschauungen [dem logischen Positivismus und der Fundamentalontologie; Anm. GG] wird der Philosoph zum Experten, entweder zu dem Experten für mathematische Logik oder für empirische Verfahrensweisen auf der einen Seite, oder zum Experten für reines Sein auf der anderen Seite, während das Wesen der Philosophie mir vielmehr darin zu bestehen scheint, daß das Denken über die Arbeitsteilung, wie sie heute im Expertentum ihren extremen Ausdruck findet, durch Reflexion hinausgeht.«

¹⁷ Die Formel verwendete Adorno in polemischer Absicht gerne; vgl. etwa: Adorno: »Gesellschaftstheorie und empirische Forschung« ([1969] 1970), GS 8, [538]–546, hier: 54; EaF: 14.

das Mögliche offen zu halten, wofür die Vergangenheit eine wesentliche Inspirationsquelle bietet; kurz gesagt also darauf, das Moment der Freiheit gegenüber der Fatalität und Determination zu akzentuieren. Eben darin bestand für Adorno die Idee philosophischer Deutung: Sie sollte an den Phänomenen das herausstellen, was an ihnen über ihre bloße Faktizität hinausweist. In seiner Vorlesung *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* führte er dazu aus:

So leitet die Deutung dazu an, das bloße Sein zu durchbrechen. Das Tiefste, was vielleicht Deutung dem Geist überhaupt verspricht, ist, daß sie uns dessen versichert, daß das was ist, nicht das letzte ist [...]. Man könnte also sagen, daß die Negativität der Naturgeschichte – indem sie immer an den Phänomenen aufdeckt, was sie gewesen sind, was sie geworden sind und in eins damit auch, was sie hätten werden können – die *Möglichkeit* der Phänomene festhält gegenüber dem bloßen Sein, das sie vertreten. Insofern ist in der Philosophie eigentlich das deutende Verhalten das Urbild eines utopischen Verhaltens zum Denken. Deuten heißt tatsächlich, der Spur dessen innwerden, was an dem was ist hinausweist über das bloß Seiende, – und zwar vermöge der Kritik, also vermöge der Einsicht gerade in die Vergängnis, die Unzulänglichkeit und die Fehlbarkeit des bloßen Seins. (*V-LGF*: 194; Herv. i. O.)

Dass die Horizonte für das Anliegen eines philosophischen Einstehens für den Freiheitsbegriff nach den Katastrophen des 20. Jahrhunderts aufs Äußerste verengt waren und die affirmative Beschwörung von ›Freiheit‹ für Adorno in der Zeit nach dem Holocaust, der totalitären Regime und Atombombenabwürfe, sowie unter den Bedingungen dessen, was er die ›verwaltete Welt‹ oder den ›Bann‹ nannte, etwas Ideologisches angenommen hatte,¹⁸ führte zu einer entsprechend verhaltenen Konzeption jener Offenhaltung des Möglichkeitssinns, wie sie sich insbesondere in den *Meditationen zur Metaphysik* der *Negativen Dialektik* reflektiert findet (vgl. *ND*: [354]–400). Im Sinne jener Ausrichtung von Philosophie auf emanzipatorische Motive heißt es in der *Einleitung zur Negativen Dialektik*:

Philosophie schöpft, was irgend sie noch legitimiert, aus einem Negativen: daß jenes Unauflösliche [das historisch konkret vermittelte Faktische; Anm. GG], vor dem sie kapitulierte und von dem der Idealismus abgleitet, in seinem So-

¹⁸ Vgl. die Kritik an Sartres Kategorie der ›Entscheidung‹ Adorno: »Engagement« (1962), in: ders.: *Noten zur Literatur III* (1965/1966), GS 11, [409]–430, hier insbesondere: 412f.

und-nicht-anders-Sein doch wiederum auch ein Fetisch ist, der der Irrevokabilität des Seienden. Er zergeht vor der Einsicht, daß es nicht einfach so und nicht anders ist, sondern unter Bedingungen wurde. Dies Werden verschwindet und wohnt in der Sache [...]. Ihm ähnelt zeitliche Erfahrung. Im Lesen des Seienden als Text seines Werdens berühren sich idealistische und materialistische Dialektik. [...] Womit negative Dialektik ihre verhärteten Gegenstände durchdringt, ist die Möglichkeit, um die ihre Wirklichkeit sie betrogen hat und die doch aus einem jeden blickt. (ND: 62)

Eben dieser Fokus findet sich auch bereits in der zwei Jahrzehnte zuvor verfassten *Dialektik der Aufklärung* formuliert, deren Vorrede die Beziehung zur Historie auf den Punkt bringt: »Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.« (DA: 15) Zu den nötigen Korrekturen, derer die Akzentuierung von Adornos historischer Ausrichtung hin auf die zwar wirklichen, aber doch noch nicht verwirklichten Möglichkeiten bedarf, gehört, dass er die Einsicht in die jeweils eigenen Bedingtheiten und Abhängigkeiten als eine erste Schicht von Freiheit betrachtete; wodurch ihm die konkreten Determinanten folglich alles andere als gleichgültig sein konnten. In jedem Fall aber sollte die Einsicht in den geschichtlichen Charakter der Dinge das Bewusstsein für die Veränderbarkeit offenhalten: Was geschichtlich, also durch menschliche Praxis, hervorgebracht ist, hätte – unter anderen Umständen – auch auf eine andere Weise hervorgebracht werden können und könnte – wiederum unter entsprechenden Umständen – auch in Zukunft wieder auf eine andere Weise gestaltet werden.¹⁹ Darüber hinaus hat jüngst auch Peggy H. Breitenstein gegen Herbert Schnädelbach betont, dass Adorno keinerlei geschichtswissenschaftlichen, sondern geschichtsphilosophische Ansprüche erhebt: Adornos Ziel »ist nicht Erkenntnis, wie es eigentlich gewesen ist, sondern Deutung wesentlicher Tendenzen in der Geschichte«.²⁰

Der dritte Aspekt von Adornos Geschichtszugang schließlich hängt mit der Orientierung auf die emanzipatorischen Gehalte hin aufs Engste zusammen. Er betrifft den konsequenten Aktualitätsbezug Kritischer Theorie auch im Falle des Aufgreifens historischer Themen. Der heute normativ etwas überstrapazierte Begriff der »Aktualität«, meint die Gegenwart als jene Zeit, in

¹⁹ Vgl. zu Adornos Geschichtsphilosophie: V-LGF; Adorno: »Weltgeist und Naturgeschichte. Exkurs zu Hegel«, in: ND: [295]–353; Adorno: »Fortschritt« ([1962] 1964), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [617]–638.

²⁰ Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte ...* (2013), (Anm. 9), 156. Vgl. Anm. 9.

der sich handeln, agieren, ein verändernder Akt setzen lässt.²¹ Entsprechend hatte Horkheimer 1932 im Vorwort zum ersten Jahrgang der von ihm herausgegebenen *Zeitschrift für Sozialforschung*, dem Publikationsorgan der frühen Kritischen Theorie, die in neun Jahrgängen von 1932–1941/42 erschien, die konsequente Ausrichtung der Theorie auf die gegenwärtige gesellschaftliche Wirklichkeit proklamiert: Vornehmlich sei die Zeitschrift »auf eine Theorie des historischen Verlaufs der gegenwärtigen Epoche eingestellt«.²² Was Horkheimer im Vorwort forderte, die Wahrung des Zusammenhangs mit der aktuellen Problematik auch in den historischen Untersuchungen, prägte von den frühesten Arbeiten, wie dem Aufsatz zu Schuberts hundertstem Todestag im Jahr 1928 (vgl. *Schubert*), bis zur späten *Ästhetischen Theorie* auch Adornos Zugang.

²¹ Vgl. allerdings Adornos Polemik gegen »Pseudo-Aktivität«, »Praktizismus« und »Aktionismus«: »Dialektische Epilegomena. Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [759]–782, insbesondere: 771, 776ff., 779f.

²² Horkheimer: »Vorwort [zu Heft 1/2 des I. Jahrgangs der *Zeitschrift für Sozialforschung*]« (1932), GS 3, [36]–39, hier: 38.

3. Philosophie als Kritische Theorie der Gesellschaft

3.1 Zur Konzeption Kritischer Theorie

Im Jahr 1937, Adorno lebte nach seiner Vertreibung von der Frankfurter Universität durch die Nationalsozialisten bereits seit einigen Jahren im Exil in Oxford, intensivierte sich seine Zusammenarbeit mit Horkheimer.²³ 1938 übersiedelte er von Oxford weiter nach New York, wohin Horkheimer mit dem Frankfurter Institut für Sozialforschung – nunmehr Institute of Social Research – bereits 1934 ausgewandert war.²⁴ Adorno wird 1938 offizieller Mitarbeiter des Instituts, später, nach Horkheimers Emeritierung und bis zu seinem eigenen Tod, mithin von 1959 bis 1969, dessen Direktor.

²³ Vgl. zur Arbeitsgemeinschaft von Adorno und Horkheimer: Schmid Noerr: »Nachwort des Herausgebers: Die Stellung der ‚Dialektik der Aufklärung‘ in der Entwicklung der Kritischen Theorie. Bemerkungen zu Autorschaft, Entstehung, einigen theoretischen Implikationen und späterer Einschätzung durch die Autoren« (1987), in: Horkheimer: GS 5, [423]–452; hierin bes. den ersten Abschnitt »Zur Autorschaft. ›Spannung der beiden geistigen Temperaturen‹«, 425–430. Während sich die Schriften Adornos und Horkheimers einerseits mitunter klar einem der beiden Autoren zuordnen lassen, gibt es etliche Äußerungen beider Autoren, die die Einheit des gemeinsamen Werks betonen (vgl. etwa MM: 17). Wie Gunzelin Schmid Noerr darlegte, planten beide »offenbar zeitweise, ihre Arbeiten der Öffentlichkeit gegenüber gleichsam ein für allemal zu vereinen. Die Initiative dazu ging [...] vor allem von Adorno aus« (ebd., 426). Dieser setzte 1949 eine bemerkenswerte Erklärung auf, die letztlich allerdings doch nicht publiziert wurde und folgenden Wortlaut hatte: »Da unsere gesamte theoretische und empirisch-wissenschaftliche Arbeit seit Jahren derart verschmolzen ist, daß unsere Beiträge sich nicht sondern lassen, so scheint es uns an der Zeit, öffentlich zu erklären: alle unsere philosophischen, soziologischen und psychologischen Publikationen sind als von uns gemeinsam verfaßt zu betrachten, und wir teilen die Verantwortung. Das gilt auch für individuell gezeichnete Schriften.« (Theodor W. Adorno, zit. n. Schmid Noerr: »Die Stellung der ‚Dialektik der Aufklärung‘ ...« (1987), 426). Freilich ist gegenüber den Gemeinsamkeiten auch das Trennende zu betonen, darunter der Umstand, dass sich Horkheimer als Autor in der Nachkriegszeit zunehmend zurückzog und ganz anders als Adorno in den 1950er und 60er Jahren kaum noch größere Arbeiten publizierte.

²⁴ Das Institut war im März 1933 polizeilich geschlossen und kurze Zeit später von der Gestapo wegen »staatsfeindlicher Bestrebungen« aufgelöst worden. 1934 wurde es nach einem kurzen Zwischenaufenthalt in Genf an die Columbia University nach New York verlegt, 1950 in Frankfurt als private Stiftung aus öffentlichen Mitteln wiedererrichtet. (Vgl. <http://www.ifs.uni-frankfurt.de/institut/geschichte/> (20.12.2019)).

Das Institut für Sozialforschung war 1923 von Felix Weil (1898–1975) in der Absicht gegründet worden, der Theorie und Geschichte des Sozialismus wie der Arbeiterbewegung eine Forschungsstätte zu verschaffen.²⁵ 1930 übernahm Horkheimer die Direktion des Instituts und damit verbunden den – eigens für ihn eingerichteten – Lehrstuhl für Sozialphilosophie der Universität Frankfurt.²⁶ Mit seiner Übernahme der Leitung des Instituts hatte Horkheimer ein neues Forschungsprogramm für dieses entworfen, das von den Studien seines Vorgängers Carl Grünberg, die vorrangig der Dokumentation der Geschichte der Arbeiterbewegung gewidmet waren, erheblich abwich.²⁷ In seiner Antrittsvorlesung hatte Horkheimer unter dem Titel *Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung* dem neuen Institutsprogramm Konturen gegeben und damit zugleich auch dem später als »Kritische Theorie« bekannt gewordenen Projekt.²⁸ Er plädierte in der Antrittsvorlesung für eine Sozialphilosophie, die die wechselseitige Konfrontation von philosophischer Theorie und wissenschaftlicher Forschung vorsah, wobei er mit letzterer besonders Ökonomie, Soziologie, Geschichte und Psychologie im Sinn hatte. Mit seinem Programm wollte er zwei komplementäre Missstände bekämpfen, die er in seiner Gegenwart wahrnahm; nämlich einerseits die empiriefremde, überzeitliche Ausrichtung weiter Teile der damaligen Philosophie, andererseits die Aufsplitterung der einzelwissenschaftlichen Forschung in »tausend Teilfragen«, die »schließlich im Chaos des

²⁵ Weil selbst, der außer einem entsprechenden inhaltlichen Interesse auch die für den Bau und die personelle Ausstattung des Instituts erforderlichen finanziellen Mittel mitbrachte, nahm in dem der Universität Frankfurt angeschlossenen Institut keine wissenschaftliche Position wahr, sondern engagierte als Leiter zunächst Carl Grünberg (1861–1940), der in Wien eine Professur für politische Ökonomie bekleidet hatte und der für die Entwicklung des Austromarxismus von einiger Bedeutung war. Nach schwerer Erkrankung Grünbergs übernahm Horkheimer 1930 die Leitung des Instituts. (Vgl. Jay: *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923–1950*. (1973: *The Dialectical Imagination. A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*; dt. 1981), 21ff.). Vgl. die von Kurzem erschienene Biographie Felix Weils: Erazo Heufelder: *Der argentinische Krösus. Kleine Wirtschaftsgeschichte der Frankfurter Schule* (2017).

²⁶ Vgl. Wiggershaus: *Max Horkheimer. Unternehmer in Sachen »Kritische Theorie«* (2013), 57; sowie Jay: *Dialektische Phantasie ...* (1973/1981) (Anm. 25), 44.

²⁷ Grünbergs Projekt bestand vor allem in der Herausgabe des *Archivs für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung*. Vgl. Wiggershaus: *Max Horkheimer ...* (2013), (Anm. 26), 42f.

²⁸ Vgl. Horkheimer: »Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie und die Aufgaben eines Instituts für Sozialforschung« (1931), GS 3, [20]–35.

Spezialistentums [...] enden« würden.²⁹ Ins Zentrum seines Entwurfs einer philosophisch reflektierten Sozialforschung, die insbesondere auch Prognosen über den gesellschaftlichen Verlauf ermöglichen sollte, stellte er die Frage

nach dem Zusammenhang zwischen dem wirtschaftlichen Leben der Gesellschaft, der psychischen Entwicklung der Individuen und den Veränderungen auf den Kulturgebieten im engeren Sinn, zu denen nicht nur die sogenannten geistigen Gehalte der Wissenschaft, Kunst und Religion gehören, sondern auch Recht, Sitte, Mode, öffentliche Meinung, Sport, Vergnügungsweisen, Lebensstil u.s.f.³⁰

Mochte Horkheimers Formulierung auch einen konzilianteren Anschein erwecken, als es dem späteren Charakter der Analysen dann entsprach – man denke an Aufsätze Adornos wie jenen mit dem wenig versöhnlichen Titel *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*³¹ – das spätere Programm des Instituts lässt sich in Horkheimers bewusst neutral gehaltener Begrifflichkeit gleichwohl erkennen. Mit der abstrakten Rede von einer Einführung von ökonomischen und psychologischen Fragestellungen meinte er spezifisch die Konfrontation der ökonomischen Analyse von Marx mit der Psychoanalyse Freuds, die dazu dienen sollte, »unbewußt motiviertes Verhalten als eine Auswirkung der materiellen Basis auf psychische Grundbedürfnisse zu untersuchen und zu verstehen«.³²

²⁹ Horkheimer: »Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie ...« (1931), (Anm. 28), GS 3, 29.

³⁰ Horkheimer: »Die gegenwärtige Lage der Sozialphilosophie ...« (1931), (Anm. 28), GS 3, 32.

³¹ Vgl. Adorno: »Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens« (1938), in: ders.: *Disonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956/1969), GS 14, [14]–50.

³² Jay: *Dialektische Phantasie* (1973/1981), (Anm. 25), 120. Vgl. bes. das 3. Kapitel: »Die Integration der Psychoanalyse«, 113–142. Erwähnung verdient in dem Zusammenhang, dass Horkheimer seine bewundernswert rechtzeitige Einschätzung des Nazi-Regimes – dessen Erfolg bei der Wählerschaft wie die von ihm ausgehenden Gefahren – keineswegs seiner politischen Intuition allein, sondern zudem den beunruhigenden Ergebnissen empirischer Studien verdankte: Eine vom Institut für Sozialforschung zwischen 1930–32 durchgeführte politisch-psychologische Studie über die politische Einstellung von Arbeitern und Angestellten in Deutschland hatte zu dem Resultat geführt, dass eine beträchtliche Mehrheit der Befragten eine latent autoritätssüchtige Charakterstruktur aufwies, was sie nach Einschätzung des Instituts anfällig für faschistische Strukturen mache. Die Auswertung der Fragebögen trug das Ihre dazu bei, dass Horkheimer, der bereits unmittelbar nach der deutschen Reichstagswahl im September 1930, bei der die NSDAP zweitstärkste Partei geworden war, eine Zweigstelle des Instituts in Genf gegründet hatte, den Tag von Hitlers Machtergreifung, den 30. Januar 1933, helllichtig mit seiner Frau in einem Hotel verbrachte, während sein Haus

1937 veröffentlichte Horkheimer den Aufsatz, der eine methodische Grundlegung der theoretischen Arbeiten enthielt, die im Umfeld des Instituts entstanden und der in weiterer Folge die Bezeichnung »Kritische Theorie«³³ für die in späteren Jahren etwas missverständlich auch als »Frankfurter Schule« bekannt gewordene Gruppierung von Intellektuellen etablieren sollte:³⁴ In *Traditionelle und kritische Theorie*³⁵ sowie dem zugehörigen *Nachtrag*, ursprünglich betitelt mit *Philosophie und kritische Theorie*,³⁶ grenzt Horkheimer »kritische Theorie« vom »traditionellen« Theorieverständnis ab. Traditionelle Theorie repräsentiere Horkheimer zufolge »das aufgestapelte Wissen in einer Form, die es zur möglichst eingängigen Kennzeichnung von Tatsachen brauchbar macht«.³⁷ Ihr methodisches Leitbild sei in Descartes' *Discours de la méthode* entworfen³⁸ – bezeichnenderweise wird Jahre später Adorno in seinem schriftstellerischen Selbstporträt *Der Essay als Form*, mit dem er 1958 den ersten Band seiner *Noten zur Literatur* eröffnet, im Sinne einer methodologischen Abgrenzung ebenfalls auf Descartes' *Discours* rekurrieren.³⁹

Als ideale Darstellungsmittel würden in der traditionellen Theorie die mathematische Logik und prinzipiell die Zahl erscheinen, unter deren Leitstern auch »[d]ie Wissenschaften von Mensch und Gesellschaft [...] bestrebt [seien], dem Vorbild der erfolgreichen Naturwissenschaften nachzufolgen«.⁴⁰

in Kronberg von der SA besetzt wurde. Das Institut selbst wurde am 13. März 1933 von der Polizei wegen »staatsfeindlicher Bestrebungen« geschlossen. Vgl. Z. Rosen: *Max Horkheimer* (1995), 34ff.

³³ In späteren Texten Horkheimers findet sich »Kritische Theorie« mitunter – allerdings keineswegs konsequent – großgeschrieben (etwa in: »Kritische Theorie gestern und heute« (1969/1972), GS 8, [336]–353). Adorno verwendete die Großschreibung nicht.

³⁴ Interne oder externe Mitarbeiter des Instituts waren in den 1930er Jahren außer Adorno und Horkheimer u.a. Friedrich Pollock, (1894–1970); Walter Benjamin (1892–1940), Erich Fromm (1900–1980), Otto Kirchheimer (1905–1965), Leo Löwenthal (1900–1983), Herbert Marcuse (1898–1979), Franz Neumann (1900–1954), Karl August Wittfogel (1896–1988).

³⁵ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216.

³⁶ Vgl. Horkheimer: »Nachtrag (Philosophie und kritische Theorie)« (1937), GS 4, [217]–225.

³⁷ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 162.

³⁸ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 163.

³⁹ Vgl. *EaF*: 22ff.: »Der Essay fordert das Ideal der clara et distincta perceptio und der zweifelsfreien Gewißheit sanft heraus. Insgesamt wäre er zu interpretieren als Einspruch gegen die vier Regeln, die Descartes' *Discours de la méthode* am Anfang der neueren abendländischen Wissenschaft und ihrer Theorie aufrichtet.«

⁴⁰ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 164. Vgl. *DA*: 23: »[D]ie Zahl wurde zum Kanon der Aufklärung.«

Als Ziel traditioneller Theorie stünde zum einen die prompte Nutzanwendung der von ihr zur Verfügung gestellten Daten vor Augen, zum anderen aber »das universale System der Wissenschaft« als eine Art von akademischem Selbstzweck.⁴¹ Diesem traditionellen Theorieverständnis kontrastiert Horkheimer einen Theorieentwurf, den er – inauguriert wie repräsentiert durch die *Kritik der politischen Ökonomie* von Karl Marx,⁴² aber auch in einer gewissen terminologischen wie inhaltlichen Nähe zur kritischen Philosophie Immanuel Kants⁴³ – als den ›kritischen‹ bezeichnet und von dem es in einer ersten

⁴¹ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: [162].

⁴² Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 176, 187, 192ff., 199f., 208. Vgl. ders.: »Nachtrag (Philosophie und kritische Theorie)« (1937), GS 4, [217]–225, hier: [217]: »In meinem Aufsatz [...] habe ich auf den Unterschied zweier Erkenntnisweisen hingewiesen; die eine wurde im Discours de la méthode begründet, die [...] andere in der Marxschen Kritik [...] der politischen Ökonomie.« Diese Anknüpfung hatte auch einen historischen Anlass, insofern in das Jahr 1937 das Doppeljubiläum des *Discours de Descartes* (1637) wie des ersten Bandes des *Kapitals* von Marx (1867) fiel.

⁴³ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 177, wo Horkheimer Marx und Kant in seiner Explikation der für die Kritische Theorie grundlegenden Vorstellung von der gesellschaftlichen Arbeit als einer »transzendentale[n] Macht« engführt. Horkheimer selbst, dessen Dissertation wie Habilitation sich mit Problemen in Kants *Kritik der Urteilskraft* befasst hatten (Vgl. Horkheimer: »[Zur Antinomie der teleologischen Urteilskraft]« ([1922]), GS 2, [13]–72, sowie ders.: »[Über Kants *Kritik der Urteilskraft* als Bindeglied zwischen theoretischer und praktischer Philosophie]« ([1925]), GS 2, [73]–146), drängt in einer Fußnote seines Aufsatzes die Bedeutung von Kants kritischer Philosophie für die Bezeichnung ›kritische Theorie‹ dezidiert in den Hintergrund: Das Wort ›kritisch‹ würde »hier weniger im Sinn der idealistischen Kritik der reinen Vernunft als in dem der dialektischen Kritik der politischen Ökonomie verstanden« (Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 180). Allerdings kommt dem durch Kants Kritiken geprägten Begriff der Vernunft in dem Aufsatz ebenso wie in Horkheimers Philosophie insgesamt – man denke an die *Kritik der instrumentellen Vernunft* – so maßgebliche Bedeutung zu, dass man Horkheimers Distanzierung an Ort und Stelle keinen uneingeschränkten Kredit wird geben können (*siehe II.2*). Entsprechend wird ›Kant‹ – hier repräsentiert durch die idealistische Philosophie – dann auch im »Nachtrag« zu dem Aufsatz durchaus wieder ins Spiel gebracht, wenn es heißt: »Insofern bewahrt die kritische Theorie über das Erbe des deutschen Idealismus hinaus das der Philosophie schlechthin«. Vgl. Horkheimer: »Nachtrag (Philosophie und kritische Theorie)« (1937), GS 4, [217]–225, hier: 219. Vgl. auch Adornos Äußerung in einer Vorlesung im Jahr 1957 (Adorno zit. n. Schweppenhäuser: *Ethik nach Auschwitz: Adornos negative Moralphilosophie* (1993/2016), 113: »Wenn Marx später einmal von der sozialistischen Gesellschaft als einem Verein freier Menschen gesprochen hat, ist das vielleicht der Punkt, an dem er und Engels sich als die Erben der deutschen klassischen Philosophie haben betrachten dürfen, weil ein Verein freier Menschen nichts anderes ist als jene Menschheit, welche das Substrat der Kantischen Moralphilosophie ausmacht.«

grundlegenden Bestimmung heißt: »Die Selbsterkenntnis des Menschen in der Gegenwart ist jedoch nicht die mathematische Naturwissenschaft, die als ewiger Logos erscheint, sondern die vom Interesse an vernünftigen Zuständen durchherrschte kritische Theorie der Gesellschaft.«⁴⁴

Dass Horkheimer in dem zitierten Satz von der »Selbsterkenntnis des Menschen in der Gegenwart« spricht, ist für seine Explikation des kritischen Theorietypus bezeichnend, geht es ihm in dem Aufsatz doch gerade um die Herausstellung des Unterschieds »zweier Erkenntnisweisen«.⁴⁵ Prinzipiell ist Selbsterkenntnis eine andere Erkenntnisart als das Wissen, das man von äußerem Objekten hat. Denn neben der Fähigkeit, sich selbst von außen und in Beziehung zu anderen zu betrachten, sich also selbst zu objektivieren, schließt Selbsterkenntnis eine unmittelbare Form der Erkenntnis mit ein und damit etwas, das der Wissenschaft im Allgemeinen als eine bloße Behinderung und Trübung von Erkenntnis gilt: nämlich den Zugang zu eigenen Wünschen, Abneigungen, Antrieben, Hoffnungen, Sehnsüchten, Gefühlen, Interessen und Begierden (vgl. ND: 399). Rückübertragen auf das Verhältnis von traditioneller und kritischer Theorie bedeutet dies: Während die traditionelle Theorie »Wertfreiheit« zum Ideal hat,⁴⁶ ist die kritische Theorie nach Horkheimers Konzeption *bewusst interessegeleitet*, und das heißt, objektiv gewendet, die kritische Theorie ist geleitet vom »Interesse an vernünftigen Zuständen«.⁴⁷

Diese Bestimmung wirft allerdings die nicht unerhebliche Frage auf, wie diese »vernünftigen« Zustände des Näheren zu bestimmen sein sollten. Hierauf gab die Kritische Theorie Horkheimers und Adornos vor allem zwei – negative – Antworten: Die eine war eine materialistische: Demnach bildete den Ausgangspunkt der Kritik das reale Leiden der Menschen. Die andere Antwort knüpfte direkt an den Vernunft-Begriff an, indem sie die Selbstwiderrücklichkeit von Konzeptionen beziehungsweise den Widerspruch zwischen dem begrifflichen Selbstverständnis einer Gesellschaft von sich und der Lebenswirklichkeit zum Ausgangspunkt von Kritik machte.

Damit hatten beide Antworten einen »negativen« Bezugspunkt. Denn eine »positive« Konzeption dessen, was unter »vernünftigen Zuständen« vorzustellen wäre, mithin der Entwurf von Utopien einer besseren Gesellschaft,

⁴⁴ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 172.

⁴⁵ Vgl. Horkheimer: »Nachtrag ...« (1937), (Anm. 42), GS 4, [217].

⁴⁶ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 182.

⁴⁷ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 203ff. sowie Horkheimer: »Nachtrag ...« (1937), (Anm. 42), GS 4, 218.

liegt der *Kritischen Theorie* schon namentlich fern.⁴⁸ In aller Deutlichkeit hat Horkheimer in der *Kritik der instrumentellen Vernunft* entsprechende Versuche mit einem Veto belegt: »Philosophie darf nicht in Propaganda verwandelt werden, nicht einmal für den bestmöglichen Zweck.«⁴⁹ Besonders in den späteren Jahren traten – unter dem Eindruck der »totalitären Staaten beider Spielarten« (MM: 264)⁵⁰ als ›positive‹ Ziele Kritischer Theorie jedoch zunehmend ›konservative‹ Zwecke in den Blick, allen voran die *Erhaltung und Bewahrung* von Freiheit, die in der ›verwalteten Welt‹ im Abbau begriffen sei.⁵¹ So heißt es in Adornos *Marginalien zu Theorie und Praxis*: »Vernünftig ist die Menschheit eingerichtet einzig, wofür sie die vergesellschafteten Subjekte ihrer ungefesselten Potentialität nach erhält.«⁵² Den wesentlichen Ausgangspunkt der Kritischen Theorie bildete allerdings die Verneinung der falschen Zustände.⁵³ Dies trat als entscheidendes Motiv in Adornos 1963 gehaltener Vorlesung über *Probleme der Moralphilosophie* hervor, in der er zum Ende zusammenfasste:

Wir mögen nicht wissen, was das absolut Gute, was die absolute Norm, ja auch nur, was der Mensch oder das Menschliche und die Humanität sei, aber was das Unmenschliche ist, das wissen wir sehr genau. Und ich würde sagen, daß der Ort der Moralphilosophie heute mehr in der konkreten Denunziation des Unmenschlichen als in der unverbindlichen und abstrakten Situierung etwa des Seins des Menschen zu suchen ist.⁵⁴

⁴⁸ Vgl. Max Horkheimer [im Gespräch mit Otmar Hersche]: »Verwaltete Welt« ([1969] 1970), GS 7, [363]–384, hier: 382, wo Horkheimer auf das biblische Bildverbot rekurriert, an das sich Adorno und er gehalten hätten. Bereits Marx hätte es vermieden, konkrete Visionen einer befreiten Gesellschaft auszumalen. Vgl. auch Max Horkheimer [im Gespräch mit Helmut Gummior]: »Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen« [1970], GS 7, [385]–404, hier: 387.

⁴⁹ Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; *Eclipse of Reason*; dt. 1967), GS 6, 183.

⁵⁰ Vgl. Horkheimer: »Die Aktualität Schopenhauers« ([1960] 1961), GS 7, [122]–142, hier: 138: »Das größte Schauspiel der Perversion des Bekenntnisses zur Menschheit in einen intransigenten Staatskult bot in diesem Jahrhundert der Sozialismus selbst.«

⁵¹ Vgl. Max Horkheimer [im Gespräch mit Otmar Hersche]: »Verwaltete Welt« ([1969] 1970), GS 7, [363]–384, hier: 371. Vgl. Horkheimers Abgrenzung vom Marxismus unter dem Eindruck von »Stalins Schreckensherrschaft« sowie sein Plädoyer für den ökonomischen Liberalismus, den er allerdings durch die Monopolisierung im Verschwinden begriffen sah. (Max Horkheimer [im Gespräch mit Georg Wolff und Helmut Gummior]: »Was wir ›Sinn‹ nennen, wird verschwinden« (1970), GS 7, [345]–357, hier: 346f.

⁵² Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 21), GS 10/2, 769.

⁵³ 1937 sprach Horkheimer synonym zur Etablierung »vernünftiger Zustände« von der »Emanzipation aus versklavenden Verhältnissen«. (»Nachtrag ...« (1937), (Anm. 42), GS 4, 219).

⁵⁴ Adorno: [Probleme der Moralphilosophie] ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 261.

Ob das Unmenschliche in seinen unterschiedlichen Masken tatsächlich immer so genau zu erkennen ist, wie Adornos Ausführungen suggerieren könnten, mag bezweifelt werden; man denke allein an die ethischen Herausforderungen in der Medizin, wo Gutes und Fatales oft janusköpfig auftreten und Urteile hinsichtlich des Unmenschlichen häufig nur schwer zu treffen sind. Richtig bleibt immerhin, dass sich an drastischen Fällen Unmenschlichkeit eindeutig bestimmen lässt.⁵⁵ Allerdings wäre der Ansatz der Kritischen Theorie, wie Horkheimer sie konzipierte, missverstanden, wenn man in ihr eine sich situativ entfachende Kritik an allen möglichen einzelnen Missständen sehen wollte.⁵⁶ Maßgeblich für die Kritik sollten Horkheimer zufolge und an Marx anschließend vielmehr die grundlegenden Selbstwidersprüche der Gesellschaft sein;⁵⁷ wobei das Scharnier der Kritik die Konfrontation der Widersprüche zwischen dem Selbstverständnis einer Gesellschaft einerseits und der beobachtbaren Praxis andererseits sein sollte. So hatte Horkheimer 1937 in seinem *Nachtrag zu Traditionelle und kritische Theorie* mit Bezug auf den – von ihm als *kritische Theorie* bezeichneten – Ansatz von Marx festgehalten:

Im Unterschied zum Betrieb der modernen Fachwissenschaft ist [...] die kritische Theorie der Gesellschaft auch als Kritik der Ökonomie philosophisch geblieben: ihren Inhalt bildet der Umschlag der die Wirtschaft durchherrschenden Begriffe in ihr Gegenteil, des gerechten Tauschs in die Vertiefung der sozialen Ungerechtigkeit, der freien Wirtschaft in die Herrschaft des Monopols, der produktiven Arbeit in die Festigung produktionshemmender Verhältnisse, der Erhaltung des Lebens der Gesellschaft in die Verelungendung der Völker.⁵⁸

⁵⁵ Vgl. ND: 358: »Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezwungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe. Dieser Imperativ ist so widerspenstig gegen seine Begründung wie einst die Gegebenheit des Kantischen. Ihn diskursiv zu behandeln, wäre Frevel: an ihm läßt leibhaft das Moment des Hinzutretenden am Sittlichen sich fühlen.«

⁵⁶ Vgl. Horkheimer: »Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie« (1940: »The Social Function of Philosophy«), GS 4, [332]–351, hier: 344: »Die wahre gesellschaftliche Funktion der Philosophie liegt in der Kritik des Bestehenden. Das bedeutet keine oberflächliche Nörgelei über einzelne Ideen oder Zustände [...]. Es bedeutet auch nicht, daß der Philosoph diesen oder jenen isoliert genommenen Umstand beklagt und Abhilfen empfiehlt. Das Hauptziel einer derartigen Kritik ist es zu verhindern, daß die Menschen sich an jene Ideen und Verhaltensweisen verlieren, welche die Gesellschaft in ihrer jetzigen Organisation ihnen eingibt.«

⁵⁷ Vgl. Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 201.

⁵⁸ Horkheimer: »Nachtrag ...« (1937), (Anm. 42), GS 4, 220.

In seinem am Vorabend des Zweiten Weltkriegs, 1937 verfassten Aufsatz *Traditionelle und kritische Theorie* gelangte in Horkheimers Formulierungen die Kritische Theorie betreffend auch seine Besorgnis über das der Welt drohende Schicksal zum Ausdruck: die Befürchtung, dass die Menschheit aufgrund der sich verschärfenden sozialen Gegensätze »einer neuen Barbarei zutreibt«⁵⁹ – eine berechtigte Befürchtung, deren Grundlage Horkheimer und Adorno nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust keineswegs als beseitigt ansahen (vgl. *DA*: 10).

Zwei Jahre nach Horkheimers ebenso besorgter wie sich bestätigender Bemerkung, im September 1939 und eine Woche nach dem deutschen Angriff auf Polen, der den Beginn des Zweiten Weltkriegs markieren sollte, schreibt Adorno aus dem amerikanischen Exil an seine Eltern, die sich wenige Wochen zuvor noch im letzten Moment von Deutschland nach Kuba hatten retten können: »Daß die Menschheit, die es soweit gebracht hat, einen solchen Krieg führen zu können, es nicht soweit gebracht hat, ihn nicht führen zu müssen, ist nichts anderes als Grund zur absoluten Verzweiflung.«⁶⁰ Diese ungeheure Diskrepanz in den Fortschritten der menschlichen Vernunft, der technisch-instrumentellen wie der auf humane Zwecke gerichteten Rationalität war es, die ihn und Horkheimer bald darauf zur Formulierung und Ausgestaltung einer Theorie bewogen, die nicht nur in ihren begrifflichen Inhalten, sondern ihrer gesamten Form nach eine Kritik an den wahrgenommenen Tendenzen der Gegenwart repräsentieren sollte.

3.2 Zeit als Gegenstand Kritischer Theorie

Zu sagen, dass die Kritische Theorie am realen Leiden der Menschen ansetzt, klingt in der abstrakten Formulierung glatter, als es sich im konkreten Fall dann mitunter manifestieren möchte. So besteht etwa schon das prinzipielle Problem, dass den Menschen die Ursachen ihres Leidens keineswegs immer als solche vor Augen stehen, beziehungsweise, was die Sache noch einmal erschwert, dass sie sich vielleicht in einem betreffenden Punkt noch nicht einmal als Leidende wahrnehmen. So übten Adorno und Horkheimer etwa an

⁵⁹ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 201.

⁶⁰ Theodor W. Adorno an Oscar Wiesengrund und Maria Wiesengrund-Adorno (New York, 8.9.1939), BW Eltern, 35.

der Kulturindustrie Kritik, was unter anderem die Reaktion zufolge hatte, dass den Autoren die geübte Kritik schlicht als Vergnügungsfeindlichkeit – und keineswegs als eine Form des theoretischen Beistands im realen Leid ausgelegt wurde. Der Ansatz erwies sich mithin als nicht frei von Konflikten zwischen Autoren und Leserschaft. So stellt auch Axel Honneth fest, dass der von Adorno verwendete Begriff des Leidens »nicht im Sinne der Konstatierung einer expliziten, sprachlich artikulierten Erfahrung gemeint« sei, sondern vielmehr »überall dort ›transzendentalk supponiert‹, werde, »wo die begründete Vermutung besteht, daß die Menschen durch die Einschränkung ihrer rationalen Fähigkeiten eine Einbuße an unversehrter Selbstverwirklichung und Glück erfahren müssen«.⁶¹ In Anbetracht der sich hier abzeichnenden Komplikationen, die unter anderem in das diskursive Minenfeld einer Theorie über ›richtige‹ und ›falsche‹ Bedürfnisse führen,⁶² erweist es sich in Hinblick auf die hier behandelte Thematik als überaus vereinfachend, dass sich jedenfalls bezogen auf die Zeit die Ansatzpunkte für eine Kritik demgegenüber äußerst leicht erschließen: Zum einen gibt es seit Längerem einen verbreitet geteilten Wunsch unter vielen Menschen: nämlich den, mehr Zeit für sich zur persönlichen, freien Verfügung zu haben.⁶³ Und, wie die diversen Erschöpfungs- und Stressdiskurse zeigen, die das 20. wie das bisherige 21. Jahrhundert durchziehen, besteht in dem Zusammenhang vielfach auch ein entsprechender, unterdessen deutlich zur Sprache gebrachter Leidensdruck, der sich gegenwärtig insbesondere im sogenannten ›Burnout‹ artikuliert; eine Kategorie, die ein hohes Identifikationspotential zu besitzen scheint (*siehe III.2.1*). Zum anderen, und dieser Aspekt wurde in den letzten Jahren insbesondere von Hartmut Rosa in einem großangelegten Projekt einer ›Kritischen Theorie der Beschleunigung‹ erörtert (*siehe III.2.2*),⁶⁴ gibt es zudem einen äußerst irritie-

⁶¹ Honneth: »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos« (2005/2007), 88.

⁶² Vgl. Adorno: »[Thesen über Bedürfnis]« ([1942]), GS 8, [392]–396.

⁶³ Vgl. Nowotny: *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls* (1989/2003), 19.

⁶⁴ Zu den Haupt-schriften von Rosas umfassendem Kritikprojekt zur sozialen Beschleunigung wie seines Gegenentwurfs einer Theorie der Resonanzbeziehungen, gehören, in chronologischer Folge: Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (2005); ders.: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik* (2012); ders.: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit* (2010); *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*; dt. 2013); ders.: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung* (2016).

renden gesellschaftlichen Widerspruch, der sich mit Rosa in der Formel zusammenfassen lässt: »Wir haben keine Zeit, obwohl wir sie im Überfluss gewinnen.«⁶⁵ Und bereits Jeremy Rifkin hatte an der Jahrtausendwende bemerkt: »Sobald eine neue Technik eingeführt wird, *verringert* sich unsere Zeit.«⁶⁶

Diese Erfahrung – in den Worten von Hartmut Rosa das »ungeheure Paradoxon der modernen Welt«, zu dessen Explikation seine Bücher beigetragen haben,⁶⁷ – findet sich bei Adorno und Horkheimer vielfach adressiert. Tatsächlich stand sie im Zentrum ihres Werks. Die für diese Erfahrung grundlegende Problematik findet sich kurz und drastisch auf den Punkt gebracht in Horkheimers 1940 geschriebenem und 1942 in der Gedenkschrift für Walter Benjamin publiziertem Aufsatz *Autoritärer Staat*. Hier heißt es zu Beginn: »Im System der freien Marktwirtschaft, das die Menschen zu arbeitsparenden Erfindungen [...] gebracht hat, sind seine spezifischen Erzeugnisse, die Maschinen, Destruktionsmittel nicht bloß im wörtlichen Sinn geworden: sie haben anstatt der Arbeit die Arbeiter überflüssig gemacht.«⁶⁸

Adorno greift diese Überlegung in seiner Vorlesung *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* von 1964 auf beziehungsweise formuliert sie seinerseits, wie eine Vorlesungsnachschrift wiedergibt: »Der Fortschritt der Technik macht Arbeit objektiv in weitem Maße überflüssig, das heißt Überflüssigkeit besteht mehr in einer der Arbeiter als der Arbeit. Jeder fühlt sich gefährdet durch Fortschritte der Technik.«⁶⁹ Das Gespenst der Überflüssigkeit hat einige Jahrzehnte später Richard Sennett zu einem Fokus seiner Arbeiten gemacht: »The economic machine may be able to run profitably and efficiently with an ever-smaller elite.«⁷⁰ Aus eben diesem Grund könnte die heutige Beschwörung von »Exzellenz« durchaus skeptisch stimmen.

⁶⁵ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 64), 11. Der Explikation dieses Paradoxes war Rosas erstes Buch zur Beschleunigung gewidmet.

⁶⁶ Jeremy Rifkin (19.08.2000), zit. n. Osten: »Alles velozifärisch. Goethes Entdeckung der Langsamkeit« (2003), 19 [Herv. GG].

⁶⁷ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 64), 11.

⁶⁸ Horkheimer: »Autoritärer Staat« (1942), GS 5, [293]–319, hier: 293.

⁶⁹ Es handelt sich bei der zitierten Stelle um den Auszug einer Vorlesungsmitschrift. Vgl. Adorno: *Philosophische Elemente einer Theorie der Gesellschaft* ([1964]/2008), NL IV/12, 196.

⁷⁰ Sennett: *The Culture of the New Capitalism* (2005/2006), 71.

Zumindest am 1950 nach Frankfurt remigrierten Institut für Sozialforschung war man auf das »Gespenst der Nutzlosigkeit«⁷¹ überaus aufmerksam: 1956 wurde in der von Adorno und Walter Dirks im Auftrag des Instituts herausgegebenen Schriftenreihe *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* die umfangreiche Studie von Horkheimers Freund, dem Ökonomen Friedrich Pollock, veröffentlicht: *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen* (siehe III.2.3).⁷² Mit jener Drohung der individuellen Nutzlosigkeit respektive des unternehmerischen Scheiterns geht – verbunden mit der Angst, im sozialen Wettrennen um Anerkennung abgehängt zu werden – eine spezifische Logik des Umgangs mit der Zeit einher, welche Adorno mit im Sinn hatte, wenn er von der »Beschleunigung der Geschichte zur Überschallgeschwindigkeit« sprach.⁷³ Über die Jahrzehnte hinweg beobachteten er und Horkheimer mit Sorge einen Prozess, in dem die Menschen – wie es bei Adorno im Anschluss an Marx mehrfach hieß – eher »Anhänger der Maschinerie«⁷⁴ als Selbstzweck sind.⁷⁵

3.3 Kritische Theorie als eine Gestalt von Praxis

Horkheimers Bestimmungen dessen, was Kritische Theorie leisten sollte, hatten gerade auch unter Adornos Einfluss erhebliche Auswirkungen auf die Form der Darstellung, in der sich die Theorie präsentierte; dies umso mehr, als die Darstellungspraxis als ein Moment der Verwirklichung der emanzipatorischen Intentionen begriffen wurde: »Denken ist ein Tun, Theorie eine Gestalt von Praxis; allein die Ideologie der Reinheit täuscht darüber«, so Adorno in einem seiner letzten Texte.⁷⁶

⁷¹ Vgl. Sennett: »The Specter of Uselessness«, in: ders.: *The Culture of the New Capitalism* (2005/2006), 70ff.

⁷² Vgl. Pollock: *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen* (1956).

⁷³ Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 21), GS 10/2, 769.

⁷⁴ Adorno: »Gesellschaft« (1966), GS 8, [9]–19, hier: 18. Vgl. Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag« ([1968] 1969), GS 8, [354]–370, hier: 361.

⁷⁵ Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 21), GS 10/2, 772: Die Personalisierung tröste »falsch darüber [...], daß es im anonymen Getriebe auf keinen Einzelnen mehr ankommt«.

⁷⁶ Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 21), GS 10/2, 761.

Bereits in *Traditionelle und kritische Theorie* fanden sich einige Implikationen die Darstellung betreffend angesprochen; allen voran die Prägung von Begriffen, die die kritische Haltung und das gespannte Verhältnis zur Wirklichkeit zum Ausdruck bringen sollten. So kommt Horkheimer in einem Brief, den er 1936 an Adorno schickte, auf die »eigentümliche Ironie der Marxschen Kategorien« zu sprechen, an welcher deren kritische Funktion und ihr gespanntes Verhältnis zur Realität abzulesen sei.⁷⁷ Als ein Beispiel für das von Horkheimer Gemeinte ließe sich etwa Marx' polemische Rede von den Arbeitskräften als »menschliche[m] Exploitationsmaterial« anführen.⁷⁸ Allerdings sollte die Art der Begriffsverwendung Horkheimer zufolge nicht allein die kritische, sondern ebenso auch die utopische Orientierung zum Ausdruck bringen. In seiner *Kritik der instrumentellen Vernunft* findet sich artikuliert, dass die Begriffe Kritischer Theorie anders als die der empirischen Forschung »anstatt eine bloße Klassifikation von Tatsachen zu sein, an einer realen Erfüllung [der Träume] orientiert« wären.⁷⁹ Die Vorstellungen Horkheimers, der selbst eine Reihe literarischer und aphoristischer Arbeiten verfasst hatte, reichten indes weiter. In einem Brief, den er im August 1937 an Pollock schickte, schrieb er, unter Rekurs auf die von ihm in der *Zeitschrift für Sozialforschung* veröffentlichten Aufsätze und in Hinblick auf die weitere Ausrichtung seiner Schriften:

Im Hinblick auf meine künftige Arbeit ist mir eines völlig klar. [...] Dje Aufsätze [...] enthalten unsere Ansichten – aber nur in notdürftigster Formulierung, zu abgekürzt, ungeschliffen, mißverständlich. Es ist zu wenig Kunst dabei, ich meine die Mittel der Darstellung sind quantitativ und qualitativ armselig. Deshalb kommen äußerst wichtige inhaltliche Punkte nicht heraus. Kunst aber braucht viel Arbeit und Arbeit braucht Zeit. Ich glaube, ich bin noch nicht zu alt, um zu lernen, es wirklich so zu machen, wie es sein müßte: unsre Auffassung wirklich zu gestalten, so daß alle Züge, der Pessimismus und die Freude am Leben, die Dialektik und die Absolutheit, das Politische und das Antipolitische, der Materialismus und die Liebe zur Freiheit auch wirklich erscheinen – nicht als Doktrin sondern in der Weise der Konstruktion, in der Art wie das wissenschaftliche oder literarische Material behandelt wird.⁸⁰

⁷⁷ Max Horkheimer an Theodor W. Adorno (New York, 8.12.1936), BW Horkheimer I, 250.

⁷⁸ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867/1980), 441. Der heute kurrente und meist ironiefrei verwendete Begriff der »Human Resources« weist in dieselbe Richtung, doch fehlt seiner Verwendung eben das polemische Gepräge.

⁷⁹ Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947: *Eclipse of Reason*; dt. 1967), GS 6, [19]–186, hier: 154.

⁸⁰ Max Horkheimer an Friedrich Pollock (Normandie, 21.8.1937), in: Horkheimer: GS 16, 219.

Bald darauf vertiefte Horkheimer die Zusammenarbeit mit Adorno, der 1938 festes Mitglied des Instituts wurde. Dessen schriftstellerische Laufbahn war, insbesondere solange er noch in Deutschland gelebt hatte, also bis in die frühen 1930er Jahre, wesentlich die eines Musikkritikers gewesen. Gewiss hatte er ebenso eine Reihe akademischer Arbeiten geschrieben. Doch lange bevor er einen ersten philosophischen Text veröffentlichte – der erste größere Text war das 1933 publizierte Kierkegaard-Buch – bildeten seine Tätigkeiten als Musikkritiker wie als Musikredakteur einen wesentlichen Teil seiner beruflichen Existenz neben dem hindernisreichen und zunächst äußerst brüchigen Versuch, eine Universitätlaufbahn einzuschlagen. Geht man von dieser grundlegenden Prägung durch die Musikkritik aus, so erschließen sich der mimetisch-bilderreiche ebenso wie der normativ-evaluative Zugang zur Musik, der Adornos Musikphilosophie, aber darüber hinaus sein schriftstellerisches Werk überhaupt charakterisieren sollte. Adornos Musikphilosophie hat gerade daran ihr Spezifisches, dass sie der Gattung der Musikkritik näherstand als der akademischen Musikwissenschaft, von der der Autor sich abgrenzte, der sich selbst zeitlebens als Philosoph und Komponist verstand.⁸¹ Ausgehend von der Musikkritik war Adornos theoretischer Zugriff mithin »kritisch« von Grund auf, Jahre bevor er sich Horkheimer anschloss und Jahre, bevor der Begriff »kritische Theorie« geprägt wurde. Die mimetische Dimension seines Zugangs zur Musik und zur Kunst ist dabei schon abzulesen an Titeln wie »Musikalische Schriften« oder »Ästhetische Theorien«.⁸² In einem Interview, das Horkheimer kurz nach Adornos Tod gab, betonte auch er, dass Adorno nicht nur Philosoph, Soziologe und Psychologe, sondern zudem Komponist gewesen war:

Er hat nicht geglaubt, durch schlichte Antworten auf simple Fragen Wahrheit formulieren zu können. Wahrheit ist jeweils nur in höchst differenzierter Weise auszudrücken. Jedes denkerische Werk sollte nach seiner Einsicht ein Kunstwerk sein, daher ist bei Adorno Sprache in der Philosophie unendlich viel wichtiger als nach den meisten heute lehrenden Professoren.⁸³

⁸¹ Vgl. Geml/Lie: »Adornos Kompositionen« (2017).

⁸² Vgl. Bubner: *Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos* ([1979] 1980).

⁸³ Max Horkheimer [im Gespräch mit Bernhard Landau]: »Zum Tode Adornos« (1969), GS 7, [284]–288, hier: 286f. (Das Gespräch wurde 1969 in der Weltwoche gedruckt unter dem reißerischeren Titel »Ein Genie unserer Zeit«).

Dieses Wort von Horkheimer, der am nächsten mit Adorno zusammengearbeitet hat, ist ernst zu nehmen. Die Rede vom Kunstwerk betraf die detaillierte Art der Ausgestaltung von Adornos Theorie, die in der Autonomie ihrer Form eine Gestalt von Praxis darstellen wollte. In diese wird das Subjekt beim Lesen unweigerlich involviert – wie jede Darstellungsform eine ihr entsprechende Wahrnehmungsweise erfordert, um verstanden zu werden. Adornos Texte, insbesondere sein der Form nach avantgardistischstes, Fragment gebliebenes Werk, die *Ästhetische Theorie*, lassen sich in ihrer begrifflichen Ausgestaltung wie in ihrer Bewegungsform als eine Kritik an bestimmten gesellschaftlichen Praktiken und insbesondere am prädominanten Umgang mit der Zeit verstehen. Beschäftigt man sich damit, was Adorno über die Zeit gedacht hat, so ist die besondere, widerständige und eigenwillige Gestalt seines Denkens in den Abriss der Inhalte miteinzubeziehen, insofern in dieser Form ein wesentlicher Gehalt jener Theorie beschlossen liegt; die im wörtlichen Sinn *>ausformuliert<* wird.



4. Textauswahl und Forschungsstand

Die Aufmerksamkeit auf Zeitstrukturen spielt in Adornos Philosophie eine tragende, allerdings zugleich relativ verdeckte Rolle. Jedenfalls würde dies erklären, weshalb der Bedeutung der Zeit in ihr noch vergleichsweise geringe explizite Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

Zu eben diesem Eindruck, dass Zeit für Adorno von zentraler Bedeutung ist, gelangt im Bereich der Musikphilosophie auch Richard Klein: »Zeit ist das zentrale Problem der Adornoschen Musikphilosophie und zugleich oder vielleicht darum ihr ausgespartes Zentrum«, heißt es in seinem Artikel *Die Frage nach der musikalischen Zeit* in der ersten Ausgabe des Adorno-Handbuchs von 2011.⁸⁴ In der Neuauflage des Handbuchs von 2019 wird diese Wahrnehmung dann titelgebend für Kleins Beitrag, der nun umbenannt ist in *Die Zeit, das ausgesparte Zentrum*.⁸⁵ Für seine These, dass Zeit das ausgesparte Zentrum von Adornos Musikphilosophie sei, deutet Klein einen Grund an, der in einem weiteren Sinn Adornos Auseinandersetzung mit dem Verständnis von Zeit überhaupt betrifft, zumal wenn man Zeit wie Adorno wesentlich in konkreten Zusammenhängen zu begreifen sucht: »Wer über musikalische Zeit nachdenkt, hat nie nur Details im Visier, sondern steuert [...] ein Ganzes an.« Mit eben diesem Ganzen ist Adornos Verständnis von Zeit korreliert, und dies macht jedenfalls zum Teil verständlich, weshalb sie als Kategorie vergleichsweise hintergründig bleibt; so dass Klein nachvollziehbarer Weise festhält, dass in Hinblick auf Adornos Verständnis von der Zeit »die Kleinheitigkeit des [...] Verfahrens und der integrale Charakter der Sache in ständigem Clinch miteinander [liegen], was die Rede von einer Zeitphilosophie Adornos zuweilen zum Euphemismus geraten lässt«.⁸⁶ Detailliert hat sich Klein insbesondere mit Adornos Beethoven-Interpretation und mit seiner in den Beethoven-Fragmenten zu Zwecken der Selbstverständigung vorgenommenen Unterscheidung der ›Zeittypen‹ in dessen Werk auseinandergesetzt.⁸⁷ Die

⁸⁴ Klein: »Die Frage nach der musikalischen Zeit« (2011), 59; vgl. ders.: »Theodor W. Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit. Ein Nervenpunkt kritischer Musikästhetik« (2013).

⁸⁵ Klein: »Die Zeit, das ausgesparte Zentrum« (2019).

⁸⁶ Alle Zitate: Klein: »Die Frage nach der musikalischen Zeit« (2011), 59; vgl. ders.: »Die Zeit, das ausgesparte Zentrum« (2019), 71.

⁸⁷ Vgl. Klein: »Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit. Nervenpunkte in Adornos Beethovenkritik« (2015); Klein: »Die Frage nach der musikalischen Zeit« (2011), 66–69; Klein: »Prozessualität und Zuständlichkeit« (1994/1998).

Kontrastierung eines extensiven und eines intensiven ›Zeittypus‘ in Adornos Beethoven-Interpretation wird auch von Nikolaus Urbanek näher expliziert.⁸⁸

Außer in Adornos Musikphilosophie ist die Bedeutung der Zeit in Adornos Ästhetik im weiteren Sinn auffällig geworden, und zwar, naheliegender Weise, insbesondere in Hinblick auf seine Augenblickskonzeption. Dieser hat sich bereits im Jahr 1989 Norbert Zimmermann zugewendet, mit seinem Buch *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*.⁸⁹ Zu den Manko des einschlägigen Studie gehört, dass die relevanten gesellschaftlichen wie gesellschaftskritischen Bezüge von Adornos Zeithypothese eher nur am Rande in den Blick geraten und dass einer der wichtigsten Begriffe von Adornos Augenblickskonzeption, nämlich der des Einstands, semantisch nicht entfaltet wird.⁹⁰ Obwohl Zimmermann auf die zentrale Bedeutung Beethovens für Adornos Augenblickskonzeption zu sprechen kommt, waren die Gehalte von Adornos Beethovens-Verständnis zu jenem Zeitpunkt schwerer zu erschließen, insofern die Nachlasspublikation der Beethoven-Fragmente (*Beethoven / NL I/1*) erst einige Jahre nach der Veröffentlichung von Zimmermanns Buch, im Jahr 1993, erfolgte. Ebenso stand die Publikation der Ästhetik-Vorlesung aus dem Wintersemester 1958/59 (*NL IV/3*) noch aus.

Was Adornos Geschichtsphilosophie und mithin seine Konzeption historischer Zeit anbelangt, so ist auf die 2013 erschienene Studie von Peggy H. Breitenstein hinzuweisen, in der die Korrelation von Geschichtsphilosophie und Gesellschaftskritik bei Adorno und Foucault in vergleichender Perspektive betrachtet wird, wobei das Ziel der Studie nicht in dem Vergleich selbst, sondern in der Eruierung der Aktualität einer materialen kritischen Geschichtsphilosophie besteht.⁹¹ Gegenüber der verbreiteten Rezeption von Adornos geschichtsphilosophischer Position, wonach Adorno »mit wenigen Ausnahmen [...] ein [...] unverbesserlicher Geschichtspessimismus, Apokalyptik, Posthistorismus oder auch sozialromantische Ambitionen« vorgewor-

⁸⁸ Vgl. Urbanek: »Zeit«, in: ders.: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos ›Philosophie der Musik‹ und die Beethoven-Fragmente* ([2008] 2010), 164–216.

⁸⁹ Zimmermann: *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung* (1989).

⁹⁰ Erwähnt findet sich der Begriff: Vgl. Zimmermann: *Der ästhetische Augenblick ...* (1989), (Anm. 89), 86.

⁹¹ Vgl. Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte ...* (2013), (Anm. 9), 45.

fen werden, wofür Breitenstein eine beachtliche Liste entsprechender Literatur anführt,⁹² stellt sie – erfreulicherweise – neben der kritischen Intention die starken Tendenzen in Adornos Konzeption heraus, die die utopische Idee der »Versöhnung im Sinne eines Einverständnisses zwischen Mensch und Mensch sowie Gesellschaft und Natur« akzentuieren.⁹³

Die utopische Dimension in Adornos Schriften wird auch von Sylvia Zirden berührt, deren Buch *Theorie der Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos* zunächst den Grundlagen dieser Theorie im Werk Walter Benjamins nachgeht, bevor das Neue als Kategorie des Ausdrucks von Fortschritt in Adornos Ästhetik analysiert wird.⁹⁴

Besondere Erwähnung verdient schließlich das umfangreiche Kritikprojekt von Hartmut Rosa, das der Analyse der Beschleunigung als der prädominanten Zeitstruktur der Moderne gewidmet ist (siehe III.2.2).⁹⁵ Rosa stellt sich mit seinem Projekt dezidiert in die Tradition Kritischer Theorie und so lässt es sich auch als eine Fortschreibung von Intentionen verstehen, wie sie sich bereits in Werken Horkheimers und Adornos artikuliert finden. Allerdings fehlt jedenfalls in dem ersten Buch, das im Jahr 2005 Rosas Kritik an der Beschleunigung eröffnete, wie das Personenregister sogleich zeigt, der namenliche Bezug auf Adorno oder Horkheimer völlig, wiewohl einzelne ihrer Schriften, darunter die *Dialektik der Aufklärung*, Erwähnung finden. Auf die Weise handelt es sich um eine lebendige Anknüpfung an die Kritische Theorie bezogen auf den Aspekt der Beschleunigung des Lebenstemos, nicht aber um eine analytische Auseinandersetzung mit Adornos oder Horkheimers Zeittheorie.

⁹² Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte ...* (2013), (Anm. 9), 47f.

⁹³ Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte ...* (2013), (Anm. 9), 158; vgl. 133ff. Eine frühe Rekapitulation der Geschichtsphilosophie der frühen Kritischen Theorie findet sich bei Alfred Schmidt: vgl. ders.: *Die Kritische Theorie als Geschichtsphilosophie* (1976). Der Fokus liegt hier auf Horkheimers Philosophie.

⁹⁴ Zirden: *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos* (2005).

⁹⁵ Vgl. Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (2005); ders.: »Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik» (2009/2016); ders.: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit* (2010: *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*; dt. 2013); ders.: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik* (2012); ders.: »Klassenkampf und Steigerungsspiel: Eine unheilvolle Allianz. Marx' beschleunigungstheoretische Krisendiagnose» (2013).

*

Die vorliegende Vergegenwärtigung von Adornos Zeittheorie gewinnt ihre Zugänge zunächst wesentlich von den »Rändern« von Adornos Werk; ausgehend von einer Reihe von Texten, die im Vergleich zu den »Hauptwerken« – der Begriff ist bezogen auf Adorno fragwürdig – aus unterschiedlichen Gründen noch vergleichsweise weniger beachtet worden sind. So nehmen die Überlegungen ihren Ausgang von den Darstellungen, die Adorno in seinen Vorlesungen zur *Erkenntnistheorie* (V–ETH / NL IV/1) aus dem Wintersemester 1957/58⁹⁶ und zu Kants *Kritik der reinen Vernunft* (V–KKrV / NL IV/4) aus dem Sommersemester 1959 von Kants *Transzendentaler Ästhetik* gegeben hat. In ihnen zeichnen sich die Konturen von Adornos eigenem, sozialkritisch ausgerichteten Verständnis von der Zeit ab (*Teil II*). Zweifelsohne haben die Vorlesungen einen anderen Text-Status als die von Adorno veröffentlichten Schriften, doch können sie jedenfalls insofern als authentische Text-Dokumente gewertet werden, als Adorno seine Kollegs seit dem Wintersemester 1957/58 auf Tonband aufnehmen und transkribieren ließ.⁹⁷

Adornos weitreichende Bemerkung, wonach es sich bei der empirischen Zeit um den »tiefste[n] Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« handele (SMK: 313), findet sich an einer aus anderem Grund entlegenen Stelle seines Werks; in einem 1942 geschriebenen Text, der ursprünglich Teil des später unter dem Titel »Kulturindustrie« bekannt gewordenen Essays der *Dialektik der Aufklärung* war und zu dessen Überarbeitung und Veröffentlichung im Rahmen besagter Schrift es letztendlich nicht mehr kam (III.1). Die Bemerkung wird, wie bei Adorno nicht selten, an Ort und Stelle eher »fallengelassen« als argumentativ aufgefangen, doch erweist sie sich als erhelltend, um seine Schriften in ihrem Licht zu betrachten. Nach einer Rekapitulation jener Bemerkung in ihrem konkreten Textzusammenhang folgt der weitere Aufbau des III. Abschnitts dem methodischen Prinzip, das Adorno in der *Frühen Einleitung zur Ästhetischen Theorie* beschrieb, und wonach »von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll« auf das Vergangene »anstatt umgekehrt« (ÄT:

⁹⁶ Bevor die Vorlesung 2018 als Band NL IV/1 im Rahmen der *Nachgelassenen Schriften* Adornos herausgegeben wurde, war sie im Junius-Verlag erschienen (vgl. Adorno: *Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie*). Der Junius-Druck enthält keine Jahres- und Ortsangabe, sondern nur den Hinweis: »Diese Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie hielt Theodor W. Adorno im Wintersemester 1957/58 an der Universität Frankfurt.« In der *Editorischen Nachbemerkung* zu V–ETH ist vermerkt, dass es sich bei dem Junius-Druck um einen 1973 erschienenen Raubdruck handele (vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in: V–ETH: 588).

⁹⁷ Vgl. das *Editorische Nachwort* in: V–KKrV: 417.

533). Auf diese Weise geht der III. Teil zunächst von aktuellen Diskursen und Analysen der Zeitstruktur der Gegenwartsgesellschaft aus (III.2), um sich aus dieser Perspektive und über Beobachtungen, die Adorno in der Nachkriegszeit insbesondere in seinen Vorlesungen anstellte, in der Folge dem Verständnis der Zeitdimension in zwei seiner Hauptschriften, der *Dialektik der Aufklärung* wie der *Negativen Dialektik* zuzuwenden (III.3–4). Der Blickrichtung dieses Abschnittes gemäß, die von der Gegenwart in die Vergangenheit geht, werden erst zuletzt zwei für Adornos Zeit-Verständnis kanonische Texte von Georg Lukács und Max Weber rekapituliert (III.5). Der Abschnitt schließt mit einer Reflexion, wie Adorno in seinen Schriften auf die von ihm kritisierten Zeitverhältnisse konkret – in der Praxis seines Schreibstils – reagierte und welche etwaigen Fluchlinien sich aus Adornos Perspektive darüber hinaus aufzeigen ließen (III.6).

Der IV. Abschnitt schließlich wendet sich dem für Adornos Werk konstitutiven Gebiet der Ästhetik, und näher der Zeitkunst Musik zu. Die Bedeutung von Schubert für Adornos Denken hat wahrscheinlich aus dem Grund lange Zeit kaum Beachtung erfahren, weil Adornos Äußerungen zu dessen Musik in seinem opulenten musikphilosophischen Werk rein quantitativ verschwindend sind. Zu Schuberts hundertstem Todestag im Jahr 1928 verfasste Adorno einen gewichtigen Essay,⁹⁸ der insbesondere nach seiner Wiederveröffentlichung 1964 maßgeblich zu einer veränderten Formwahrnehmung von Schuberts Musik beitrug. Dass dessen entwicklungs fremde Zeitgestaltung nunmehr zunehmend aus dem Schatten der paradigmatischen Vergleichsgröße Beethoven und dessen dynamischer Formanlage trat und in ihrer Einigkeit begriffen wurde, war durch die Rezeption von Adornos Aufsatz entscheidend mitbedingt, der, in einer metaphorischen Sprache, »Schuberts Form« als die kreisende Wanderschaft von Themen in einer Landschaft vorstellte, in der sich dieselben, entwicklungsresistenten Themen immer wieder in einem neuen Licht präsentieren.

Gerade weil der IV. Teil zuletzt auf ein – nicht zu verabsolutierendes – Moment von Selbstzweckhaftigkeit und *Intentionslosigkeit* in Adornos Texten hinweist (IV.5), geht er zunächst ausführlich auf die *Intention* des Aufsatzes und dessen Bedeutung für die Schubert-Rezeption ein (IV.2). Der Fokus des IV. Abschnitts liegt auf Adornos Deutung der unterschiedlichen

⁹⁸ Vgl. Adorno: »Schubert« (1928), in: ders.: *Moments musicaux. Neu gedruckte musikalische Aufsätze 1928–1962* (1964), GS 17, [18]–33.

Arten der Zeitgestaltung bei Schubert und Beethoven, wobei die wesentliche Orientierung durch Schubert gegeben ist (IV.4). Hierbei wird das Bild korrigiert, das sich, wie Richard Klein festgehalten hat, in der Musikwissenschaft von Adorno in Hinblick auf musikalische Zeitgestaltung über einen langen Zeitraum etabliert hat: »Für die Musikwissenschaft war der Fall lange eindeutig. Man betrachtete Adorno als elaborierten, aber vergleichsweise dogmatischen Verfechter eines bestimmten Typs musikalischer Zeitgestaltung, der durch Kategorien wie Dialektik, Diskurs, Prozessualität, ‚Teleologie‘, ‚motivisch-thematische Arbeit‘, ‚entwickelnde Variation‘ usw. definiert war.⁹⁹ Dass dieses bereits von Richard Klein kritisierte Verständnis von Adornos Musikbegriff in seiner Einseitigkeit zu kurz greift, erweist sich unter anderem an dem *im Rahmen der Rezeption von Adornos Gesamtwerk* vergleichsweise gering beachteten Essay zu Schubert. Auf diesen Aufsatz einzugehen, drängte sich nicht zuletzt aufgrund des Gewichts auf, das Adorno selbst dem kleinen Text beimaß. Der Aufsatz wird hier im weiteren Zusammenhang von Adornos späteren Schriften rekapituliert, wobei sich in vielen Hinsichten Adornos Äußerung nachvollziehen lässt, wonach der Aufsatz »der erste größere Text« sei, »in dem ich wirklich ganz drin bin«.¹⁰⁰

Dies trifft nicht zuletzt auf wesentliche Dimensionen seines Verständnisses von ästhetischer Erfahrung zu, die in dem frühen Text zum Tragen kommen und in Adornos Spätwerk, der *Ästhetischen Theorie*, dann entfaltet werden (IV.4.3). Adornos Begriff vom »Kunstwerk« beschränkt sich nicht auf musikalische Werke, ist aber wesentlich durch deren Erfahrung geprägt. So verwundert es nicht, dass er das Kunstwerk nicht zuletzt auch unter temporalem Aspekt bestimmte: »Das Kunstwerk ist Prozeß und Augenblick in eins.« (*ÄT*: 154) Diese auf »Kunstwerke überhaupt« übertragbare, aber doch zunächst spezifisch an Beethovens Symphonik gewonnene Bestimmung, wird in Adornos Werken begrifflich wie bildlich ausformuliert. Zu den polyvalentesten Begriffsbildern, die er in Zusammenhang mit der ästhetischen Augenblicksstruktur prägte, gehört der befremdliche Ausdruck des »Einstands«. Die Entfaltung der semantischen Komplexität jenes Schlüsselbegriffs, der in Adornos Ästhetik in einem Netz von Theoremen einen Knotenpunkt darstellt, lenkt den Blick zuletzt ein weiteres Mal auf Adornos Darstellungsform (IV.5).

⁹⁹ Klein: »Die Frage nach der musikalischen Zeit« (2011), 64.

¹⁰⁰ Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp (5.12.1957), BW Suhrkamp/Unseld, 256.

II.

Adorno als Leser der ›Transzendentalen Ästhetik‹



1. Adornos Kant-Vorlesungen der 1950er Jahre und die Bedeutung von Kants Philosophie für die Kritische Theorie

Unter den Philosophen, denen Adorno Lehrveranstaltungen gewidmet hat, rangieren Kant und Hegel mit weitem Abstand an den obersten Stellen,¹ Adornos gelegentlicher Äußerung getreu: »ich meine, Kant und Hegel sind schließlich die Philosophie«.² In den 1950er Jahren bildete die Auseinandersetzung mit Kants kritischer Philosophie einen Schwerpunkt seiner philosophischen Lehrtätigkeit:³ Im Wintersemester 1951/52 hält er gemeinsam mit Horkheimer ein Seminar über die *Kritik der Urteilskraft*, im Sommersemester 1954 eine Vorlesung zur *Einleitung in Kants Kritik der reinen Vernunft*, die im Zusammenhang einer zweisemestrigen Vorlesungsreihe über *Das Problem des Idealismus* (Wintersemester 1953/54 und Sommersemester 1954) steht. Im Wintersemester 1954/55 folgt eine *Einführung in Kants Kritik der praktischen Vernunft*, im Sommersemester 1955 eine Vorlesung über *Kants transzendentale Logik*. Die Vorlesung *Erkenntnistheorie* aus dem Wintersemester 1957/58 (*V-ETH*) hat ebenfalls einen Fokus auf Kants Schriften. Im Sommersemester 1959 wiederholt Adorno die Vorlesung über die *Kritik der reinen Vernunft* (*V-KKrV*). In den Titeln der Vorlesungen der 1960er Jahre ist Kant nicht mehr namentlich präsent, wird allerdings in etlichen Vorlesungen behandelt; unter anderem in der Moralphilosophie-Vorlesung von 1963 (*NL IV/10*) und des Weiteren wohl auch in den diversen Ästhetik-Vorlesungen jener Zeit.⁴

Adornos Auseinandersetzung mit Kants Zeittheorie ist insbesondere in zwei veröffentlichten Vorlesungen dokumentiert. Dies ist einerseits die im Wintersemester 1957/58 gehaltene Vorlesung zur Erkenntnistheorie (*V-ETH*), die insgesamt wesentlich von Kants Erkenntnistheorie ausgeht. Die zweite Vorlesung, die ausführlich auf Kants *Transzendentale Ästhetik* Bezug

¹ Vgl. die Übersicht von Adornos Lehrveranstaltungen in: Klein/Kreuzer/Müller-Doohm (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (2019), 615–618.

² Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 96 [Herv. GG].

³ Nach seiner Rückkehr an die Frankfurter Universität wurde Adorno 1953 zum planmäßigen außerordentlichen Professor für Philosophie und Soziologie ernannt. Die Lehrtätigkeit an der Frankfurter Universität hatte Adorno ab dem Wintersemester 1949/50 wieder aufgenommen; zunächst in Vertretung von Max Horkheimer. Der Doppelausrichtung seiner Professur gemäß teilte sich seine Lehrtätigkeit in philosophische und soziologische Themen.

⁴ Publiziert ist bislang Adornos Ästhetik-Vorlesung aus dem Wintersemester 1958/59, in der Kant eine gewichtige Rolle spielt. Vgl. Adorno: *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3.

nimmt, ist die Vorlesung über Kants *Kritik der reinen Vernunft* aus dem Sommersemester 1959 (*V-KKrV*).

Es muss allein schon vor dem Hintergrund der Ausrichtung von Adornos philosophischer Lehrtätigkeit überraschen, dass in der Sekundärliteratur Kants Name in der Liste der Denker, die die Kritische Theorie entscheidend beeinflusst haben – zum fixen Personenkreis gehören Hegel, Marx, Freud, Weber und Nietzsche⁵ –, häufig ignoriert wird, beziehungsweise allein in dem negativen Sinn Erwähnung findet, wonach sich die Kritische Theorie gegenüber dem Idealismus abgegrenzt habe. Dass diese Einseitigkeit eine zu kurz greifende Verzerrung darstellt, indem jedenfalls Horkheimers und Adornos Schriften in ganz entscheidendem Maße durch Kants Philosophie und deren Vernunftbegriff geprägt sind, hat zuletzt auch Josef Früchtel in seinem Adornos Verhältnis zu Kant gewidmeten Beitrag im *Adorno-Handbuch* herausgestellt.⁶

Tatsächlich ließe sich behaupten: Während Kant in einem Zeitalter, in dem der Zerfall der Religion absehbar war, den Versuch machte, Religion, Freiheit und Sittlichkeit *»innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft«* zu retten,⁷ so galt Horkheimers und Adornos Anstrengung in einem Zeitalter, in dem sich der Zerfall der Vernunft wie der Humanität auf das Drastischste manifestiert hatte, der Bewahrung der von Kant herausgestellten menschlichen Vernunftpotentiale – und das heißt insbesondere der Freiheit⁸ – *»im Augenblick ihres Sturzes«* (ND: 400). Ohne diesen Impetus in Adornos und Horkheimers philosophischer Anstrengung zu sehen, bliebe diese in ihrer gesamten Idiomatik und Faktur schlicht unbegreiflich.

⁵ Horkheimer selbst nennt »Schopenhauer und Marx«. Vgl. Horkheimer: »Kritische Theorie gestern und heute« ([1969] 1972), GS 8, [336]–353, hier: [336]; sowie ders. [im Gespräch mit Otmar Hersche]: »Verwaltete Welt« ([1969] 1970), GS 7, [363]–384, hier: 364.

⁶ Vgl. Früchtel: »Großartige Zweideutigkeit: Kant« (2011/2019), 386: »In einer Essenzbeschreibung dessen, was man Frankfurter Schule oder, weiter gefasst, Kritische Theorie nennt, kommt der Name Kants zunächst nicht vor. [...] Ein äußerliches Indiz kann man darin sehen, dass Kant in den einführenden Texten zu Adornos Philosophie keine oder kaum eine relevante Rolle spielt, wenn überhaupt eine negative.«

⁷ Vgl. Kant: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793/1968).

⁸ Vgl. Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 107: »Sie können den Kant und die Kantische praktische Philosophie zumal nur dann ganz richtig verstehen, wenn Sie sich darüber klar sind, daß bei ihm Freiheit und Vernunft eigentlich dasselbe sind.«

Dass sich die Kritische Theorie, wie Horkheimer es im Nachtrag zu *Traditionelle und kritische Theorie* formulierte, als Erbin der idealistischen Philosophie begriff,⁹ ließe sich an etlichen Passagen von Horkheimers und Adornos Philosophie darlegen. Eine emphatische Reminiszenz an Kants Philosophie, die, bei aller Unterschiedlichkeit der Ansätze, die Übereinstimmung in den Intentionen deutlich macht, findet sich in Adornos *Meditationen zur Metaphysik*, dem letzten Abschnitt der *Negativen Dialektik*, wo es heißt: »Die Kantische Rettung der intelligiblen Sphäre ist nicht nur, wie alle wissen, protestantische Apologetik, sondern möchte auch in die Dialektik der Aufklärung dort eingreifen, wo sie in der Abschaffung der Vernunft selbst terminiert.« (ND: 377f.) Der kurz darauf folgende Hinweis auf Beethovens¹⁰ Neunte Symphonie, mit der *Ode an die Freude*, die Adorno kurzerhand zur »kantianischen Hymne an die Freude« macht, lässt sich – an Ort und Stelle – als ein nachdrückliches Bekenntnis zu Kants Philosophie verstehen.¹¹

Was Adornos Auseinandersetzung mit der *Kritik der reinen Vernunft* anbelangt, so gibt es hierfür ein bedeutendes Selbstzeugnis, das Adorno in einem 1964 gehaltenen und anschließend gedruckten Rundfunkvortrag erwähnt hat. Der Vortrag mit dem Titel *Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer* ist eben diesem Freund gewidmet und wurde am Vorabend von dessen 75. Geburtstag im Hessischen Rundfunk ausgestrahlt. Aus der gemeinsamen Jugendzeit berichtet Adorno von dem knapp fünfzehn Jahre älteren Freund:

⁹ Vgl. Horkheimer: »Nachtrag« (»Philosophie und kritische Theorie«) (1937), GS 4, [217]–225, hier: 219.

¹⁰ Für eine rasche Charakterisierung der Bedeutung, die Beethoven in Adornos Denken einnimmt, mag die Vergegenwärtigung des Titels dienen, den Adorno für sein über Jahrzehnte hinweg projektiertes und schließlich ungeschrieben gebliebenes Buch über Beethoven vorgesehen hatte: »Beethoven. Philosophie der Musik« (NL I/1). Dass die Bezogenheit der beiden Titelteile aufeinander nicht beliebig ist, sondern Beethoven für Adorno tatsächlich so zentral ist, wie in dem Titel suggeriert, mag durch folgende Äußerung noch unterstrichen werden, die sich Adorno im Anschluss an einige kritische Bemerkungen notiert, die er gegenüber dem 2. Satz von Beethovens *Kreutzer-Sonate* geäußert hatte: »Ich habe an Beethoven gelernt, wann immer mir etwas falsch, widersinnig, schwach erscheint, ihm alles vorzugeben und die Schuld bei mir zu suchen.« (*Beethoven*: 131).

¹¹ Vgl. ND: 378: Adorno weist an der Stelle auch auf Beethovens subtil auskomponierten Tribut an Kants Philosophie hin, der darin zum Ausdruck gelange, wie Beethoven das »Motiv des ›Muß ein ewiger Vater wohnen‹ [...] der kantianischen Hymne an die Freude in Kantischem Geist auf dem Muß akzentuierte«. Vgl. allerdings Adornos an anderer Stelle formulierte Kritik an Beethovens »Manipulierung der Transzendenz, das Muß, die Gewalt« in Zusammenhang mit Adornos Kritik am Scheincharakter der Musik Beethovens: *Beethoven*: 120.

Über Jahre hindurch las er mit mir, regelmäßig Samstag nachmittags, die Kritik der reinen Vernunft. Nicht im leisesten übertreibe ich, wenn ich sage, daß ich dieser Lektüre mehr verdanke als meinen akademischen Lehrern. [...] Von Anbeginn erfuhr ich, unter seiner Anleitung, das Werk nicht als eine bloße Erkenntnistheorie, als Analyse der Bedingungen wissenschaftlich gültiger Urteile, sondern als eine Art chiffrierter Schrift, aus der der geschichtliche Stand des Geistes herauszulesen war. [...] Ließ ich später, im Verhältnis zu den überlieferten philosophischen Texten, weniger von deren Einheit und systematischen Einstimmigkeit mir imponieren, als daß ich mich um das Spiel der unter der Oberfläche jeder geschlossenen Lehrmeinung aneinander sich abarbeitenden Kräfte bemühte, die kodifizierten Philosophien jeweils als Kraftfelder betrachtete, so hat dazu gewiß Kracauer mich angeregt.«¹²

¹² Adorno: »Der wunderliche Realist. Über Siegfried Kracauer« ([1964]), in: ders.: *Noten zur Literatur III* (1965/1966), GS 11, [388]–408, hier: [388].



2. Im ›geistigen Niemandsland‹ oder in der ›Eiswüste der Abstraktion‹. Dialektische Führungen durch das aporetische Reich der Erkenntnistheorie

Adornos rege Lehrtätigkeit zu Kants Philosophie und zum Idealismus in den 1950er Jahren war zweifelsohne mehrfach motiviert. So war es Horkheimer zufolge eine wesentliche Absicht von Adorno und ihm selbst, den Autonomiedankungen an den deutschen Universitäten wieder zu stärken: Adorno und er hätten im Winter 1949/50 den Entschluss gefasst, »an der Erziehung der jungen Generation in Deutschland mitzuwirken und, entgegen dem Zug der verwalteten Welt, wie Adorno sie taufte, den autonomen Gedanken in unseren Studenten zu entfalten, unbekümmert um das statistische Ausmaß seiner Möglichkeiten.¹³

Ebenso aber stand Adornos Fokus auf der Erkenntnistheorie Kants im Zusammenhang mit jenem Buch, das er 1956 veröffentlichte und das er selbst zu seinen wichtigsten philosophischen Werken zählte, wenngleich die Rezeption bescheiden blieb, der *Metakritik der Erkenntnistheorie*. Das Buch, dessen Ausführungen auf einem noch während der Oxford Jahre 1934–37 entstandenen Manuskript basieren,¹⁴ nimmt die Philosophie Edmund Husserls zum Gegenstand, um an ihr grundlegende Aporien, in die sich eine ›reine‹ Erkenntnistheorie Adorno zufolge unausweichlich verstricken würde, zu erläutern.¹⁵ Dass sich die *Metakritik* dabei Husserls reiner Phänomenologie als Modellfall einer Erkenntnistheorie zuwendet, ist dem Umstand geschuldet, dass Adorno

¹³ Horkheimer: »Jenseits der Fachwissenschaft. Adorno zum 60. Geburtstag« (1963), GS 7, [261]–264, hier: 262. Vgl. ders.: »[Theodor W. Adorno zum Gedächtnis]« (1969), GS 7, [289]f, hier: 290: »Gemeinsam sind wir [aus dem amerikanischen Exil; Anm. GG] nach Frankfurt zurückgekehrt, in der Absicht, dabei mitzuhelfen, daß die Intentionen wahren deutschen Denkens [d.i. die im Satz zuvor erwähnte ›große deutsche Philosophie‹; Anm. GG] von der Jugend übernommen und entwickelt werden sollten. In diesem Sinne hat er die Professur angetreten.«

¹⁴ Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in: Adorno: GS 5, 385f.

¹⁵ Vgl. V–ETH: 223f.: Mit der *Metakritik der Erkenntnistheorie* sei in einem gewissen Sinn »der Versuch gemacht [...], das Epos der Erkenntnistheorie zu schreiben [...], also die Geschichte der Schuldverschreibungen, der Nötigungen, der Zwänge und der Unmöglichkeiten zu schreiben, an einem bestimmten Modell, in das sich die Erkenntnistheorie verstrickt, und schließlich damit auf die Momente zu gelangen, an denen sie selber eigentlich ihre Grenzen hat.« Als Buchtitel hatte Adorno entsprechend zunächst »Die phänomenologischen Antinomien« vorgesehen; der letztliche Titel stellte demgegenüber eine Konzession an den Verlag dar. Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in: Adorno: GS 5, 386.

in Husserl den seinerzeit aktuellsten und relevantesten Vorstoß auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie erblickte; einer Disziplin, die für ihn maßgeblich durch Kants *Kritik der reinen Vernunft* geprägt war. Deutlich heißt es bezüglich der Wahl von Husserls Philosophie als erkenntnistheoretischem Modellfall in der Vorrede: »Husserls Philosophie ist Anlaß, nicht Ziel.« (ME: [9]) Zum Anlass genommen wird Husserl, weil dessen reine Phänomenologie nach und trotz Hegels dialektischer Kritik an der reinen Subjektivität als einer tragenden Unmittelbarkeit und an der Setzung eines absolut Ersten »die prima philosophia wiederherstellen [möchte] kraft der Reflexion auf den von jeglicher Spur des bloß Seienden gereinigten Geist« (ME: 13). Zu betonen ist, dass Adornos Textbasis von Husserls Schriften *Die Logischen Untersuchungen*, die Schrift über *Formale und transzendentale Logik* sowie die *Cartesianischen Meditationen* bilden; nicht aber Husserls die Lebenswelt in den Blick rückende Schrift über die *Krisis der europäischen Wissenschaften*, die in den Jahren 1934–36, mithin zur selben Zeit wie Adornos Oxford Auseinandersetzung entstand.¹⁶

Es ist hierbei das Ziel von Adornos dialektisch und immanent verfahrender »Metakritik« der Erkenntnistheorie, zu zeigen, dass sich Versuche, eine »reine Philosophie« zu begründen, indem das Bewusstsein als ein philosophisch erstes Prinzip – als ein »irreduktibles An sich« im Sinne eines absoluten Ursprungs – gesetzt wird, unausweichlich in Widersprüche verstricken (ME: 15).¹⁷ Den »Trug konstitutiver Subjektivität« (ND: 10) nach Maßgabe ihrer eigenen Widersprüchlichkeit zu kritisieren, bildet für Adorno den Ausgangspunkt, um die Nötigung zu einem inhaltlichen Philosophieren für die Erkenntnistheorie zu demonstrieren. Mit Rekurs auf Walter Benjamin heißt es in der Vorrede zur *Negativen Dialektik*: »Als Benjamin, 1937, den Teil der »Metakritik der Erkenntnistheorie« las, den der Autor damals abgeschlossen hatte [...], meinte er dazu, man müsse durch die Eiswüste der Abstraktion hindurch, um zu konkrem Philosophieren bündig zu gelangen.« (ND: [9]) Mit

¹⁶ Vgl. ME: 236. Petra Gehring hat auf die Nähe der Intentionen von Adornos *Metakritik* zu Husserls eigenen, in der späteren *Krisis*-Schrift formulierten Überlegungen aufmerksam gemacht und dabei die Frage aufgeworfen, ob Adorno zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Metakritik* jene Nähe bewusst gewesen ist, welche insbesondere in Husserls späterer Hervorhebung der »geschichtliche[n] Dimension der zuvor erkenntnistheoretisch behandelten Abstraktion und Formalisierung von wissenschaftlichen Idealisierungsleistungen« sowie in der Reflexion auf die Lebenswelt bestünde. (Vgl. Gehring: »Metakritik der Erkenntnistheorie: Husserl« (2011/2019), 481).

¹⁷ Vgl. auch ME: 30: »Was bei Husserl »Urstiftung« der transzentalen Subjektivität heißt, ist zugleich ein Urpseudos.«

seinen Ausführungen in der *Metakritik* beabsichtigte Adorno zu demonstrieren, dass sich im »Kern des logischen Gehalts selber« der »reale Lebensprozeß der Gesellschaft« dechiffrieren lasse (*ME*: 34) – eine für Adornos Denken wesentliche Auffassung, die in übertragener Form auch seiner Kunsthfilosophie zugrunde liegt.¹⁸

Für Adornos eigenen epistemologischen Ausgangspunkt wäre auf den heute zu Unrecht in Misskredit gekommenen Geistbegriff,¹⁹ wie er in Hegels *Phänomenologie* entfaltet wurde und wie Adorno ihn gegen den Positivismus verteidigte (vgl. *V-ETH*: 117ff.), zu rekurrieren. Denn »Geist« ist mehr als eine bloß subjektive erkenntnistheoretische Kategorie, insofern er einerseits auf der Subjektseite Bedürfnisse und voluntative Antriebe mit umfasst – »[a]lles Geistige ist modifiziert leibhafter Impuls [...], Drang ist, nach Schellings Einsicht[], die Vorform von Geist« (*ND*: 202) – und insofern er andererseits auch mit umschließt beziehungsweise seinerseits durch das vermittelt ist, was Hegel den »objektiven Geist« nannte, gesellschaftliche Praktiken und Institutionen. Geist ist wesentlich prozessual und historisch zu verstehen, als Inbegriff der Subjekt-Objekt-Vermittlungen, wobei für Adorno freilich das »negative« Moment bleibt, dass Geist in sich selbst »Geist sowohl wie Nicht-geist« mit umfasst (*ND*: 199). Es war gerade das Moment der überindividuellen soziokulturellen Vermittlungen von Kognitionen, das Adorno im Feld der Erkenntnistheorie interessierte und dessen Rekapitulation er in seiner Erkenntnistheorie-Vorlesung als den »Versuch, ich möchte beinah sagen, das

¹⁸ Ein Kernstück der *Philosophie der neuen Musik* (wie der Kunsthfilosophie Adornos insgesamt) ist die Lehre von der »geschichtlichen Tendenz« des »musikalischen Materials«, das die kompositorisch zur Verfügung stehenden musiksprachlichen Mittel – überlieferte Formen, Tonkombinationen, Klangmaterialien etc. – meint. In der diesbezüglich zentralen Passage der *Philosophie der neuen Musik* heißt es hierzu: »Die Forderungen, die vom Material ans Subjekt ergehen, röhren [...] daher, daß das ›Material‹ selber sedimentierter Geist, ein gesellschaftlich, durchs Bewußtsein von Menschen hindurch Präformiertes ist. Als ihrer selbst vergessene, vormalige Subjektivität hat solcher objektive Geist des Materials seine eigenen Bewegungsgesetze. Dasselben Ursprungs wie der gesellschaftliche Prozeß und stets wieder von dessen Spuren durchsetzt, verläuft, was bloße Selbstbewegung des Materials dünkt, im gleichen Sinne wie die reale Gesellschaft, noch wo beide nichts voneinander wissen und sich gegenseitig befehden. Daher ist die Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Material die mit der Gesellschaft, gerade soweit diese ins Werk eingewandert ist und nicht als bloß Äußerliches, Heteronomes, als Konsument oder Opponent der Produktion gegenübersteht.« (*PnM*: 39f.).

¹⁹ Symptomatisch für die Entwicklung sind etwa die vielfach erfolgten Umbenennungen von vormals »geistewissenschaftlichen« in »kulturwissenschaftliche« Einrichtungen.

ganze Licht wiederzuentdecken« als »die aktuelle Aufgabe der Erkenntnistheorie« heute bezeichnete, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass es sich um eine Aufgabe handele, »die ja eigentlich [...] das Motiv darstellt, unter dem das tiefste erkenntnistheoretische Buch, das je geschrieben worden ist, die „Phänomenologie des Geistes“ von Hegel nämlich, eigentlich konzipiert worden sein muß« (V-ETH: 224).

Ein Gravitationszentrum seiner epistemologischen Überlegungen bildete die Intention, »das transzendentale Subjekt als die ihrer selbst unbewußte Gesellschaft« zu entschlüsseln (ND: 179). Jochen Hörisch hat in diesem Zusammenhang bereits Ende der 1970er Jahre auf die Nähe Adornos zur Frühromantik und insbesondere zu Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg aufmerksam gemacht:

Dem frühromantischen Projekt einer Historisierung des Transzentalen, das Kant als notwendig apriorisch und also zeitvorgängig charakterisierte, wurde eine sensationelle Einsicht zuteil: Novalis und Friedrich Schlegel dechiffrieren, wie etwa eineinhalb Jahrhunderte später erst wieder die Kritische Theorie, die Synthesisleistung der Vernunft als Deckfigur der Synthesisleistung des Warenaustausches und des Geldes. [...] Vernunft und Verstand stehen nämlich im Bann des »Waarentheaters« [Hardenberg; Anm. GG], dessen Regisseur den universellen Namen des »annihilierendsten Signifikanten« [Lacan, Anm. GG] trägt: Geld.²⁰

Auf diese Nähe ist Adorno in seinen Schriften nicht explizit eingegangen. Frappierende Übereinstimmungen hinsichtlich seiner epistemologischen Intention erblickte er selbst in den Arbeiten eines Autors, mit dem sich in der Folge auch Hörisch ausführlich beschäftigt hat, nämlich in den Projekten Alfred Sohn-Rethels, mit dem Adorno just während der Oxfordzeit und also während seiner Auseinandersetzung mit Husserls Erkenntnistheorie in engeren Kontakt gekommen war. Das Ziel von Sohn-Rethels während der 1930er Jahre konzipiertem erkenntnistheoretischen Projekt, aus dem schließlich erst Jahrzehnte später die Schriften *Warenform und Denkform. Versuch über den gesellschaftlichen Ursprung des „reinen Verstandes“* (1961/1978), *Geistige und körperliche*

²⁰ Hörisch: »Herrschewort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts« (1979/1980), 404.

Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis (1970) sowie die *Soziologische Theorie der Erkenntnis* (1985)²¹ hervorgingen, war die Rückführung formal-abstrakter Denkstrukturen auf gesellschaftliche Sachverhalte, insbesondere aber auf die Realabstraktion des geldvermittelten Warentauschs als des wesentlichen »Träger[s] der gesellschaftlichen Synthesis«.²² Die Marx'sche These, wonach das Sein das Bewusstsein bestimme, wollte Sohn-Rethel durch seine Aufmerksamkeit auf das Geld und dessen symbolische Funktionen dahingehend zuspitzen, dass nicht allein die auf gesellschaftliche Belange gerichteten Erkenntnisleistungen gesellschaftlich geprägt seien, sondern dass bereits die vermeintlich »reinsten« Denkformen einer gesellschaftlichen Präformation unterliegen, für die er den praktischen Umgang mit der abstrakten Repräsentationsform Geld und der durch sie geprägten Objektrelation als konstitutiv begriff.²³ Eine konzise Zusammenfassung jener Thesen, deren Ausarbeitung Sohn-Rethels Lebenswerk gewidmet war, gibt sein 1976 veröffentlichter Aufsatz *Das Geld, diebare Münze des Apriori*.²⁴

Im November 1936 erörtert Sohn-Rethel in einem ausführlichen Brief an Adorno auf dessen Bitte hin sein Projektvorhaben zu einer *Theorie der funktionalen Vergesellschaftung*, das Adorno zu dem Zeitpunkt bereits in Form eines umfangreichen Exposés vorlag.²⁵ Auf Sohn-Rethels Ausführungen, in deren Zentrum die spekulativen Thesen standen, dass »die Entstehung der Subjektivität [...] das unabtrennbare Korrelat zur Ausbildung der Geldform des Wertes« sei und dass die Entstehungsbedingungen der Subjektivität zugleich

²¹ Vgl. Sohn-Rethel: *Warenform und Denkform. Versuch über den gesellschaftlichen Ursprung des >reinen Verstandes<* (1961/1978); ders.: *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis* (1970); ders.: *Soziologische Theorie der Erkenntnis*. Mit einem Vorwort von Jochen Hörisch (1985). Vgl. Hörisch: *Tauschen, sprechen, begehren. Eine Kritik der unreinen Vernunft* (2011), 29–134 sowie Heinz/Hörisch (Hg.): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie* (2006).

²² Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit ...* (1970), (Anm. 21), 20.

²³ Vgl. Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit ...* (1970), (Anm. 21), 23; sowie ders.: *Warenform und Denkform ...* (1961/1978), (Anm. 21), 103.

²⁴ Vgl. Sohn-Rethel: »Das Geld, diebare Münze des Apriori« (1976).

²⁵ Vgl. Alfred Sohn-Rethel an Theodor W. Adorno (Paris, 4.11., bis Nottingham, 12.11.1936), BW Sohn-Rethel, 13–30.

so beschaffen wären, dass sie zu einer Verdeckung »der praktischen Seinswirklichkeit der Menschen« führen würden,²⁶ reagiert Adorno mit einem an Manie grenzenden Enthusiasmus:

Lieber Alfred, ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich Ihnen sage, daß Ihr Brief die größte geistige Erschütterung bedeutete, die ich in Philosophie seit meiner ersten Begegnung mit Benjamins Arbeit – und die fiel ins Jahr 1923! – erfuhr. Diese Erschütterung registriert die Größe und Gewalt Ihrer Konzeption – sie registriert aber auch die Tiefe einer Übereinstimmung, die unvergleichlich viel weiter geht als Sie ahnen konnten und auch als ich selber ahnte. [...] So hätte es Leibniz zumute sein müssen, als er von der Newtonischen Entdeckung hörte, und vice versa. Halten Sie mich nicht für wahnsinnig.²⁷

Wiewohl Adorno Sohn-Rethel, der seinen Projekt-Entwurf mit der Hoffnung auf eine finanzielle Unterstützung durch das Institut für Sozialforschung verband, in demselben Brief zugesichert hatte, »beim Institut *alles* für die Arbeit tun zu wollen,²⁸ konnte er sich gegen die eminenten Vorbehalte Horkheimers nicht durchsetzen.²⁹ Sowohl in Sohn-Rethels Schriften wie in Adornos *Negativer Dialektik* finden sich aber wechselseitige Reminiszenzen an die Arbeit und Person des Anderen.³⁰ So hieß es in der *Negativen Dialektik* hinsichtlich des historischen Entwicklungszuges der Erkenntnistheorie und verbunden

²⁶ Alfred Sohn-Rethel an Theodor W. Adorno (Paris, 4.11., bis Nottingham, 12.11.1936), BW Sohn-Rethel, 24f. Vgl. die dezidiert Sohn-Rethels Theorien gewidmeten ersten Kapitel von: Hörisch: *Täuschen, sprechen, begehen ...* (2011), (Anm. 21) [27]–112.

²⁷ Theodor W. Adorno an Alfred Sohn-Rethel (Oxford, 17.11.1936), BW Sohn-Rethel, 32.

²⁸ Theodor W. Adorno an Alfred Sohn-Rethel (Oxford, 17.11.1936), BW Sohn-Rethel, 32 [Herv. i. O.].

²⁹ Vgl. die Herausgeberanmerkung in: BW Sohn-Rethel, 34 sowie die abgedruckten Auszüge aus Horkheimers von harscher Ablehnung geprägtem Brief an Adorno (8.12.1936) in: BW Sohn-Rethel, 38–41. Vgl. ausführlich: Braunstein: »So'n-Rätself«, in: ders.: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, 77–87.

³⁰ Im Vorwort von *Geistige und körperliche Arbeit* schildert Sohn-Rethel, wie er aufgrund der anfänglich unbeholfenen Art der Darstellung seiner These einer »geheime[n] Identität von Warenform und Denkform« rasch zum akademischen Außenseiter abgestempelt worden war, der er zeitlebens bleiben sollte. »Nur vereinzelte Geister später, ähnlich Außenseiter wie ich, hatten verwandte Einsichten in ihrer Seele leben, und keiner sympathischer als Adorno, der in seinem Denken und auf seine eigne [sic] Weise derselben Wahrheit auf der Spur war. Er und ich verständigten uns darüber 1936. Nur hatte er von Haus aus mit ganz anderen Dingen als mit der Warenanalyse zu tun. Auch mit ihm blieb darum der Kontakt am Ende nur partiell« (Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit ...* (1970), (Anm. 21), 12).

mit einer Anerkennung der Bemühungen Sohn-Rethels, von dessen Publikationen seinerzeit ein Großteil noch ausstand:

Der Gang der erkenntnistheoretischen Reflexion war, der vorwaltenden Tendenz nach, der, immer mehr an Objektivität aufs Subjekt zurückzuführen. Eben diese Tendenz wäre umzukehren. [...] Ontisch vermittelt ist nicht bloß das reine Ich durchs empirische [...], sondern das transzendentale Prinzip selber, an welchem die Philosophie ihr Erstes gegenüber dem Seienden zu besitzen glaubt. Alfred Sohn-Rethel hat zuerst darauf aufmerksam gemacht, daß in ihm, der allgemeinen und notwendigen Tätigkeit des Geistes, unabdingbar gesellschaftliche Arbeit sich birgt. [...] Jenseits des identitätsphilosophischen Zauberkreises läßt sich das transzendentale Subjekt als die ihrer selbst unbewußte Gesellschaft dechiffrieren. (ND: 178)

*

Dem Motiv einer Kritik an der Transzentalphilosophie als einer »prima philosophia« entsprechend gestaltete Adorno die Präsentation der erkenntnistheoretischen Schwierigkeiten in seiner *Erkenntnistheorie*-Vorlesung aus dem Wintersemester 1957/58. Die Vorlesung wählte keinen überblickhaften philosophiegeschichtlichen Zugang, präsentierte also nicht verschiedene erkenntnistheoretische Ansätze in historischer Folge, sondern einen systematischen, indem sie grundsätzliche Schwierigkeiten von Erkenntnistheorie überhaupt in den Blick nahm. Die *Kritik der reinen Vernunft* bildete dabei das Paradigma der in der Vorlesung problematisierten Theorie des »reinen« Erkennens.

Zu Beginn exponierte die Vorlesung allgemeine Fragen und Themen, wie das Problem einer Trennbarkeit von Form und Inhalt der Erkenntnis (V-ETH: 14ff.), die Frage nach der Möglichkeit und nach den Grenzen einer Verwissenschaftlichung von Erkenntnissen (V-ETH: 26ff.), die Frage nach der Abgrenzung der Erkenntnistheorie von Logik, Psychologie und Metaphysik (V-ETH: 63ff.; 99ff.; 158ff.), sowie den Begriff des Geistes in der deutschen Philosophie (V-ETH: 117ff.). Gegenüber der Ausrichtung der kantischen Erkenntnistheorie auf naturwissenschaftliche Erfahrungsurteile exponiert Adorno gleich zu Beginn der Vorlesung einen erheblich weiteren Erkenntnisbegriff, der insbesondere auch die psychosoziale Dimension miteinschloss. So gäbe es eine ganze Reihe von Erkenntnisarten, die sich der Verwissenschaftlichung entzögen, ohne deshalb unverbindlich oder ärmer an Einsicht und Orientierungsfunktion zu sein: So gäbe es

unzählige Erkenntnisse, die wir selbst haben, etwa Erkenntnisse höchst individueller Art, Wahrnehmungen, die wir an bestimmten Menschen machen, psychologische Beobachtungen [...] alle möglichen subliminalen Regungen und Reaktionsformen, die für unser Leben durchaus die Bedeutung und die Dignität von Erkenntnis haben, die aber ihrem eigenen Wesen nach allein schon deshalb, weil sie zu flüchtig sind, um sich in den kodifizierten Apparat der Wissenschaft einzufangen zu lassen, diesem potentiellen Begriff der Übersetzbartigkeit in Wissenschaft widersprechen. Ich möchte Sie hier der Einfachheit halber wirklich an das Romanwerk von Proust erinnern, [...] das unendlich viel an Erkenntnissen enthält, an Erkenntnissen über die Gesellschaft, an Erkenntnissen über den Sexus, an Erkenntnissen der verschiedensten Art – aber an Erkenntnissen, die allesamt geradezu dadurch definiert sind, daß sie dem Zugriff durch die organisierte Wissenschaft grundsätzlich sich entziehen. (V-ETH: 29f.)

Während sich etliche psychische wie soziale Einsichten durchaus verwissenschaftlichen lassen, scheint es hier nicht zuletzt das von Adorno angeführte Zeitmoment der *Flüchtigkeit* zu sein, das bestimmte Erkenntnisse der Verwissenschaftlichung entzieht. Insbesondere trifft es auf Zeiterfahrungen wie etwa die von Flüchtigkeit selbst zu, dass sie sich substantiell nicht verwissenschaftlichen lassen. Eben diesen Flüchtigkeitscharakter bestimmter Erkenntnisse erachtete Adorno nicht nur als *nicht* notwendigerweise störend, sondern, insbesondere in der *Ästhetischen Theorie*, als für den Erkenntnis- und Wahrheitsgehalt bestimmter ästhetischer Erfahrungsweisen geradezu als *konstitutiv* (siehe IV.4.3).³¹ Walter Benjamin hat 1940 in seinem Vermächtnistext *Über den*

³¹ Dies trifft insbesondere auf die Erfahrung des Naturschönen zu, im weiteren Sinn ebenso für die Kunsterfahrung, insofern Kunstwerke nach Adorno das »Naturschöne an sich« nachahmen. Vgl. ÄT: 113: »Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich. Das nennt, über die Aporie des Naturschönen hinaus, die von Ästhetik insgesamt. Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ.« Vgl. zur Kopplung der Erfahrung des Natur- (wie Kunst-)schönen an das Zeitmoment und zur Unmöglichkeit einer Sistierung jener Erfahrungsweise auch ÄT: 108: »Je intensiver man Natur betrachtet, desto weniger wird man ihrer Schönheit inne, wenn sie einem nicht schon unwillkürlich zuteil ward. Vergeblich ist meist der absichtsvolle Besuch berühmter Aussichtspunkte, der Prominenzen des Naturschönen. Dem Bereden der Natur schadet die Vergegenständlichung [...].« Dass die Augenblicksgebundenheit nur *einen* Pol ästhetischer Erfahrung (insbesondere von Kunstwerken) ausmacht, die Vergegenständlichung gleichwohl die andere Seite darstellt, erübrigts sich fast zu sagen; andernfalls hätte Adorno nicht tausende Seiten zur Analyse von Kunstwerken geschrieben.

Begriff der Geschichte ähnliche Wahrnehmungen geltend gemacht.³² Während im Begriff der Wahrheit das Bewahren, das Währende und somit das Andauernde, Zeitenthobene durchklingt, zitiert Adorno in der *Metakritik der Erkenntnistheorie* zustimmend Benjamins Appell aus dem seinerzeit noch unveröffentlichten *Passagenwerk*: »Entschiedne Abkehr vom Begriffe der zeitlosen Wahrheit ist am Platz. Doch Wahrheit ist nicht [...] nur eine zeitliche Funktion des Erkennens sondern an einen Zeitkern, welcher im Erkannten und Erkennenden zugleich steckt, gebunden.«³³

Ein wesentliches Anliegen von Adornos Erkenntnistheorie-Vorlesung bestand darin, die auf ›reine Subjektivität ausgerichtete philosophische Erkenntnistheorie als »ein Kraftfeld schwierigster Art« vorzustellen (*V-ETH*: 118), wobei sich die Schwierigkeiten und struktiven Spannungen eben aus der Hypostasierung der ›Reinheit der subjektiven Sphäre gegenüber dem gesellschaftlich bestimmten und zugleich körperlich in die Objektwelt eingebetteten ›Träger der Erkenntnis‹, dem empirischen Ich ergäben (*V-ETH*: 106). Infolge des Rückzugs der philosophischen Erkenntnistheorie aus allen soziohistorischen Bezügen würde schließlich nur »das ganz Leere, das Nichtige als Gegenstand von Philosophie überhaupt übrig[bleiben]« (*V-ETH*: 230). So begriffen, charakterisiert Adorno die Erkenntnistheorie als ein »Niemandsland« zwischen jenen Disziplinen, denen sie nahe stünde und von denen sie sich aus guten Gründen doch zugleich abgrenze, nämlich der Psychologie, der Logik und der Metaphysik (*V-ETH*: 235). In ein »Niemandsland« gerate man mit der Erkenntnistheorie allerdings auch insofern, als vielen ihrer wesentlichen Begriffe keine einfachen gegenständlichen Korrelate entsprechen würden: Etliche erkenntnistheoretische Begriffe wären weniger Beschreibungen von bestimmten beobachtbaren Erkenntnisvorgängen oder -organen, als dass sie aus systemimmanenten Spannungen resultierten. Entsprechend führt Adorno aus:

Wenn man diesen Begriff von Erkenntnistheorie, den ich Ihnen hier anmeldet, vertritt, dann kommt man vielleicht auch zu jenem eigentümlichen Begriff von Erkenntnistheorie, auf den ich Sie hinlenken möchte, nämlich auf den Begriff einer Art von Niemandsland, das heißt, man kann dann [die Paradoxie] verstehen.

³² Vgl. Benjamin: »[Über den Begriff der Geschichte]« ([1940]), GS I/2, 695: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.«

³³ Benjamin: [*Das Passagenwerk*] ([1927–1940] 1982/1983), GS V/1, 578.

hen, [...] daß [...] den erkenntnistheoretischen Begriffen, die sich meist so geben, als wären sie die Beschreibungen irgendwelcher Leistungen unseres Erkenntnisvermögens, so selten Akte entsprechen, tatsächliche Erkenntnisleistungen, die ihnen Genüge tun. Die erkenntnistheoretischen Begriffe sind [...] im allgemeinen aporetische Begriffe. Sie sind vergleichbar etwa der mathematischen Zahl i , als der Wurzel aus minus 1, die im reellen Zahlenbereich sich nicht darstellen lässt und die durch die Erfindung der imaginären Zahl nun einen Titel bekommen hat, der eigentlich weniger einen Gegenstand anzeigt als ein unlösbares Problem. [...] Mit solchen i 's ist die ganze Erkenntnistheorie besetzt [...]. (*V-ETH*: 222)

Adorno rekurriert im gegebenen Zusammenhang auf Kants Begriff der synthetischen Urteile *a priori*; in einer früheren Sitzung hatte er auf den Begriff des »*influxus physicus*« von Descartes und dessen zwischen Mythologie und Naturalisierungsbemühung auf der Schwelle balancierende Hilfsannahme der Vermittlerfunktion der Zirbeldrüse hingewiesen, um seine Vorstellung des Phänomens der aporetischen Begriffe zu erläutern (vgl. *V-ETH*: 112f.): Während es hingegen ein Leichtes sei, eine Vorstellung wie die des »*influxus physicus*« zu widerlegen, wäre es fruchtbarer, sie aus den kategorialen Spannungen des Systems heraus zu begreifen; im Falle Descartes' aus dem Leib-Seele-Dualismus, der seinerseits aus einem geschichtlichen Horizont, nämlich der Arbeitsteilung, zu deuten wäre (vgl. *V-ETH*: 113f.).³⁴

³⁴ Vgl. Sohn-Rethel: *Geistige und körperliche Arbeit ...* (1970), (Anm. 21).



3. Anknüpfungen an den Begriff des Transzendentalen

3.1 Das Gefängnis, das wir selber sind

Der Diskussion der *Transzendentalen Ästhetik* widmet Adorno in seiner Vorlesung zur *Erkenntnistheorie* ebenso wie in der Vorlesung über Kants »*Kritik der reinen Vernunft*« jeweils die letzten Sitzungen. Dies dürfte sich nicht zuletzt auch der dramaturgischen Absicht verdankt haben, am Ende der Vorlesungen noch einmal die entscheidenden Intentionen – worunter in beiden Fällen zählte, das »genetische Element der Erkenntnis als konkret gesellschaftliches zu fassen« (*V-ETH*: 341) – an einem einschlägigen Modell zu entwickeln. Insbesondere aber auch insofern stellte die Diskussion von Kants Zeittheorie einen Höhepunkt der Vorlesungen dar, weil die *Transzendentale Ästhetik*, wie Adorno hervorhebt, durchaus als »die eigentümlichste[...] Leistung der Vernunftkritik« gelten könne (*V-ETH*: 345). So hätte sich nach Adorno der Eindruck, den die *Kritik der reinen Vernunft* insgesamt auf zeitgenössische Leser gemacht habe, insbesondere der *Transzendentalen Ästhetik* und der in ihr dargelegten Auffassung von der Subjektivität von Raum und Zeit zu verdanken gehabt. Die Auffassung nämlich, dass nicht allein das Denken, von dem man es gemeinhin annimmt, sondern Raum und Zeit ein Subjektives sein sollten, habe, wie Adorno ausführt, in Verkoppelung mit dem an die platonische Tradition anschließenden Gedanken von der Unerkennbarkeit des *Dinges an sich*, in der Rezeption der *Kritik der reinen Vernunft* die heftigsten Reaktionen ausgelöst (vgl. *V-ETH*: 285).

Um den wuchtigen Effekt, den die *Transzendentale Ästhetik* zu einem Zeitpunkt gehabt haben möchte, als sie noch nicht philosophiegeschichtlich kanonisiert (und neutralisiert) war, zu verdeutlichen, gibt Adorno von ihr in seiner Erkenntnistheorie-Vorlesung einen provisorischen Abriss, der in mehrreli Hinsicht aufschlussreich ist, auch wenn sich bestimmte Eigenheiten der Formulierungen darin möglicherweise einfach der mündlichen Vortragsart verdankt haben dürften. Drei Absichten scheinen in der Art von Adornos Formulierung ineinander verschmolzen: Einerseits und vordergründig handelt es sich um ein Referat der Gedanken der *Transzendentalen Ästhetik*. Zugleich aber soll das Referat der Kantischen Position etwas von der Drastik des Eindrucks vermitteln, den die Raum-Zeitlehre gerade bei den ersten Lektüren auf Kants zeitgenössische Leserschaft gemacht haben möchte. Und

drittens lässt die Art von Adornos Darstellung – wenn auch nicht erklärterweise – seine eigene, *kritische* Theorie insbesondere der *zeitlichen* Wahrnehmungsform durchscheinen – wobei sich Adorno, angelehnt an die *Transzendentale Ästhetik*, wie Kant auf Zeit und Raum bezieht. Der primären Absicht entsprechend, Kants Raum- und Zeitlehre wiederzugeben, orientiert sich Adornos Paraphrasierung eng an Kants Vokabular und Bildsprache. Dabei nimmt er aber zugleich begriffliche Verschiebungen vor, die, obwohl sie nahe an Kants Vokabular bleiben, die Sache gleichwohl ins Drastische – von Kant so nicht Intendierte – verzerren. Damit wird Adornos Referat von Kants Raum- und Zeitlehre transparent auf die kritische Perspektive, die Adornos eigene ist.

Adornos einführende Zusammenfassung des Kantischen Theorems der Subjektivität von Raum und Zeit lautet dergestalt wie folgt:

Denn der Gedanke, daß Raum und Zeit, aus denen wir gewissermaßen nicht herauskönnen, die mit uns, unserer Willkür nichts zu tun haben, in die wir gleichsam eingesperrt sind, in denen alles sich abspielt, daß das trotzdem Bedingungen von uns selber sind, das ist ja zugleich auch ein metaphysischer Gedanke, in dem beschlossen liegt, daß die ganze Erscheinungswelt, die wir haben, eigentlich nur unsere Welt in einem spezifischen Sinn ist, während das Wahre uns verhängt ist. (*V-ETH*: 363)

Um die Anlehnung an und die gleichzeitige Abweichung von Kants Formulierungen zu verdeutlichen, sei ein Satz aus der *Transzentalen Ästhetik* zitiert, der zwar nicht die unmittelbare Vorlage für Adornos Paraphrase gewesen sein mag, an dem sich aber gleichwohl die Weise aufzeigen lässt, in der Adorno Kants Vokabular übernimmt und übertreibt. So heißt es in Kants eigenen Worten, im Zuge der *Transzentalen Erörterung des Begriffs vom Raume*:

Denn wir können von den Anschauungen anderer denkenden Wesen gar nicht urteilen, ob sie an die nämlichen Bedingungen gebunden [seien ...], welche unsere Anschauung einschränken und für uns allgemein gültig sind.³⁵

Ganz ähnlich wie in der neuen Instrumentation eines Musikstückes, bei der gewisse Tendenzen verstärkt und damit neue Akzente gesetzt werden, gibt Adorno das Kantische Vokabular in einer forcierten Weise wieder, indem er die bei Kant im abstrakten oder übertragenen Sinn verwendeten Worte auf

³⁵ Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 44 (*Werkausgabe* III, 76).

ihre sinnlichen Grundbedeutungen hin verschiebt. Auf diese Weise wird Kants recht formelle, neutrale Rede von einer »Einschränkung« und »Gebundenheit« in Adornos Worten verschärft zur physisch unangenehm anmutenden Vorstellung eines »Eingesperrt« und »Eingekerkertseins« (vgl. *V-ETH*: 363, 390). Und während ein zentraler metaphorischer Schauplatz von Kants Subjektivität die juristische Sphäre ist – die kantische Welt der Vernunft ist die des Gerichtshofs und der Urteile – so findet sich das Subjekt bei Adorno als der Insasse einer Haftvollzugsanstalt wieder: Opfer seiner selbst, sitzt es in dem Gefängnis, dessen Baumeister es zugleich ist³⁶ – »Guckkastenmetaphysik« nennt es die *Negative Dialektik*:

Die abendländische Metaphysik war, außer bei Häretikern, Guckkastenmetaphysik. Das Subjekt – selber nur beschränktes Moment – ward von ihr für alle Ewigkeit in sein Selbst eingesperrt, zur Strafe seiner Vergottung. Wie durch die Scharthen eines Turms blickt es auf einen schwarzen Himmel, an dem der Stern der Idee oder des Seins aufgehe. Eben die Mauer ums Subjekt jedoch wirft auf alles, was es beschwört, den Schatten des Dinghaften, den subjektive Philosophie ohnmächtig dann wieder befehdet. (*ND*: 143)

Mit seiner nachdrücklich vorgetragenen Assoziation einer subjektiven Gefangenenschaft in den eigenen Wahrnehmungsbedingungen – »während das Wahre uns verhängt ist« (*V-ETH*: 363) – folgt Adorno nach eigenen Angaben der Kant-Lektüre Schopenhauers, eines erklärten Kantianers, der allerdings gleichwohl die Assoziation eines Gefängnisses oder Kerkers der Erkenntnisbedingungen in die Erkenntnistheorie eingebracht hätte.³⁷ Schopenhauer wird von Adorno in seiner Vorlesung nicht nur als einer der gewichtigsten Leser Kants bezeichnet; Adorno hebt auch hervor, dass es gerade die Raum- und Zeit-Theorie Kants gewesen sei, die auf Schopenhauer – wie auf etliche

³⁶ Vgl. *ND*: 142: »Der Bann, den das Subjekt ausübt, wird ebenso zu einem über das Subjekt«. Vgl. zum Gefängnis, das das Subjekt nach Adorno selbst ist, auch *ÄT*: 364.

³⁷ Der Herausgeber von Adornos Erkenntnistheorie-Vorlesung, Karel Markus, verweist in dem Zusammenhang auf das »Epiphilosophie«-Kapitel der Ergänzungen zu Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, wo es heißt: »An seine Formen [scil. unseres Intellekts] aber ist unser gesammtes Erkennen und Begreifen gebunden [...]. Darum stoßen wir überall an unauflösliche Probleme, wie an die Mauern eines Kerkers.« (Arthur Schopenhauer, zit. im Anmerkungsteil zu *V-ETH*: 575).

weitere Leser der *Kritik der reinen Vernunft* – den frappierendsten Eindruck gemacht habe (vgl. V-ETH: 363, 390).³⁸

Carl Braun hat in einer Studie zu Adornos Kant-Kritik Adornos Deutung kritisiert, wonach uns – gemäß Adornos »Kant« – »das Wahre [...] verhängt« sei, und moniert, dass Adorno mit dieser Kant-Interpretation an einem traditionsreichen Rezeptionsmissverständnis partizipiere, das Kant eine »Irrealisierung der Realität« vorwerfe: Nach Kant sei unsere Erscheinungswelt kein bloßer Schein.³⁹ Dessen war sich freilich auch Adorno bewusst. Was Braun nicht sieht oder jedenfalls nicht berücksichtigt, ist, dass Adorno an der betreffenden Stelle kein orthodoxes Referat von Kant gibt, sondern Referat und Rezeptionseindruck engführt, wobei er insbesondere die Modifikation der kantischen Theorie durch Schopenhauer aufgreift. Adorno stellt hier also nicht allein dar, was Kant gemeint hat, sondern zudem, wie Kant aufgefasst wurde. In jedem Fall aber beugt Adorno der Möglichkeit eines Missverständnisses, wie es Braun identifiziert hat, an Ort und Stelle nicht explizit vor.

Die zusammenfassende Deutung, die Adornos Vorlesung von Kants *Transzentaler Ästhetik* gibt – dass, wie oben zitiert, »Raum und Zeit, aus denen wir gewissermaßen nicht herauskönnen, die mit uns, unserer Willkür nichts zu tun haben, in die wir gleichsam eingesperrt sind, in denen alles sich abspielt, daß das trotzdem Bedingungen von uns selber sind« (V-ETH: 363) –, referiert auf der einen Seite die kantische Doppelbestimmung von Raum und Zeit als empirisch real und transzental ideal. Sie tut dies aber andererseits auf eine Weise, die über den von Kant intendierten Sinn hinauschießt, was sich darin bestätigt, dass Adornos die an diesen Abriss anschließende, detaillierte Diskussion der Kerngedanken der *Transzentalen Ästhetik* im weiteren Verlauf der Erkenntnistheorie-Vorlesung mit soziologischen Einsichten konfrontiert wird.

³⁸ Vgl. Schopenhauers Ausführungen zur »Befangenheit« im »principium individuationis«, als welche er Zeit und Raum, und im weiteren Sinn die Vorstellungsart »nach dem Satz vom Grunde« bestimmt sowie seine Rede vom »Schleier der Maja«, von dem das Wahre (d.i. das die Individualitäten transzendierende Einheitsmoment alles Lebendigen) »verhängt« sei. (Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (1818/1996). Vgl. zur Bestimmung von Zeit und Raum als principia individuationis: S. 173; zur »Befangenheit« im principium individuationis und dem Durchsichtigwerden bzw. Gelüftetwerden des »Schleiers der Maja« in solidarischen Werken der Nächstenliebe: S. 507f., 514).

³⁹ Braun: *Kritische Theorie versus Kritizismus. Zur Kant-Kritik Theodor W. Adornos* (1983), 86.

Zeit und Raum sind *empirisch real*. Das heißt, in der Begrifflichkeit der kantischen Konzeption bleibend, Raum und Zeit sind die wirklichen Bedingungen der Gegenstände, wie sie uns als Erscheinungen gegeben sind; das heißt, sie sind objektiv gültige und notwendige Wahrnehmungsbedingungen in Ansehung aller nur möglichen Erfahrungsgegenstände. Für diese sind sie deshalb notwendige Bedingungen, weil Raum und Zeit auf der anderen Seite *transzental ideal* – also notwendige subjektive Bedingungen unserer sinnlichen Anschauung – sind. Aus beiden Bestimmungen ergibt sich, dass Kant – gegen Newton – die *absolute Realität* von Zeit und Raum bestreitet: Zeit und Raum sind nach Kant »real«, aber nichts, was den Dingen selbst als Bedingung zugrunde läge, noch sind Zeit und Raum Eigenschaften der Dinge an sich, sondern sie sind »wirkliche« Formen unserer Sinnlichkeit. Damit korrigiert Kant die Rede, wonach alle Dinge in Raum und Zeit wären: Nicht die Dinge an sich sind in einer *absoluten* – also von den subjektiven Bedingungen der Gegenstandswahrnehmung *ablösbar*en Zeit oder einem entsprechend absoluten Raum als in einem absolut realen Medium der Dinge, sondern alle sinnlich vermittelten Gegenstände erscheinen dem Subjekt in Raum und Zeit, als den irreduziblen, allgemeinen und notwendigen apriorischen Formen seiner Wahrnehmung, außerhalb derer keine empirische Gegenstandserfahrung möglich ist.⁴⁰

Den *transzental idealen* Charakter von Raum und Zeit gibt Adorno in den Worten wieder, dass Raum und Zeit »Bedingungen von uns selber« seien (*V-ETH*: 363), wobei er das Moment der Notwendigkeit und Allgemeinheit in der Formulierung auffängt, dass sie »mit [...] unserer Willkür nichts zu tun« hätten (*V-ETH*: 363). Ebenso verweisen die Metaphern des »Eingesperrtseins« und des »Nichtherauskönnens« in der Tradition Schopenhauers auf den unhintergeharen transzentalen Status von Raum und Zeit. Auf die *empirische Realität* rekurriert die Formulierung, wonach sich in Raum und Zeit »alles abspielt«, sowie die nachfolgende Rede von der »Erscheinungswelt, die [...] eigentlich nur unsere Welt in einem spezifischen Sinn ist, während das Wahre uns *verhängt* ist« – in letzterem Begriff schwingt neben dem primär gemeinten Verdecktsein die (kritische), von Max Weber inspirierte Assoziation eines *Verhängnisses* mit (*V-ETH*: 363; siehe III.2.2).

⁴⁰ Vgl. Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 52 (*Werkausgabe* III, 82). Vgl. ausführlich Waibel: »Transzental ideal, empirisch real. Kant über Raum und Zeit« (2005).

Verwoben in das Referat der Kerngedanken von Kants Raum- und Zeitlehre evoziert Adorno den affektiven Eindruck den Kants Raum- und Zeittheorie in Zusammenhang mit der Behauptung von der Unerkennbarkeit des *Dinges an sich* seinerzeit gemacht hatte – wobei die Provokation, die von jenem Teil der *Kritik der reinen Vernunft* ausging, keineswegs Kants Absicht gewesen sein dürfte. Zu Berühmtheit gelangt ist die tiefe Verstörung Heinrich von Kleists, auf die auch Adorno Bezug nimmt; allerdings nicht in der Erkenntnistheorie-Vorlesung, sondern in seiner im Jahr darauf gehaltenen Vorlesung zu *Kants Kritik der reinen Vernunft* (vgl. *V-KKrV*: 132). Deren Anmerkungsteil gibt das ausführliche Zitat aus Kleists im Jahr 1801 an seine Verlobte Wilhelmine von Zenge geschriebenen Brief wieder:

Vor kurzem ward ich mit der neueren sogenannten Kantischen Philosophie bekannt [...]. Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün – und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört. So ist es mit dem Verstande. Wir können nicht entscheiden, ob das, was wir Wahrheit nennen, wahrhaft Wahrheit ist, oder ob es uns nur so scheint. Ist das letzte, so *ist* die Wahrheit, die wir hier sammeln, nach dem Tode nichts mehr – und alles Bestreben, ein Eigentum sich zu erwerben, das uns auch in das Grab folgt, ist vergeblich. Mein einziges, mein höchstes Ziel ist gesunken, und ich habe nun keines mehr – «.⁴¹

Die irritierten Bedenken, die gegen Kants bereits in dessen Dissertations-schrift formulierten Grundgedanken seiner Zeit- und Raumtheorie vorgebracht wurden, sind in die Ausführungen der *Kritik der reinen Vernunft* selbst eingegangen: Der siebte Paragraph der *Transzendentalen Ästhetik* nimmt unter dem Titel *Erläuterung* Bezug auf einen »von einsehenden Männern [...] so einstimmig« vorgebrachten Einwurf gegen Kants Bestreitung des absoluten Wirklichkeitsstatus‘ der Zeit, dass Kant der Rechtfertigung seiner entwickelten Theorie eine ausführliche, nochmalige Diskussion widmet; sei in Bezug auf den erhobenen Einwand doch davon auszugehen, dass er sich »natürlicher Weise bei jedem Leser, dem diese Betrachtungen ungewohnt sind, vorfinden«

⁴¹ Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge (22.3.1801), in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2 (1970), 634 [Herv. i. O.] Vgl. *V-KKrV*: 376f.

müsste.⁴² Adornos Feststellung, wonach gerade die Raum- und Zeitlehre Kants einen in höchstem Maße irritierenden Eindruck gemacht habe, findet sich mithin in der *Kritik der reinen Vernunft* selbst exponiert.

3.2. Raum und Zeit als »Bedingungen von uns selber«

Adornos gegenüber dem formellen Wortgebrauch Kants versinnlichte und forcierte Formulierungen sind allerdings nicht allein der Bemühung um eine Wiedergabe des drastischen Effekts geschuldet, den Kants Ausführungen insbesondere auf die zeitgenössische Leserschaft gehabt hatten. Wenngleich sich Adornos weitere Präsentation der Thesen der *Transzendentalen Ästhetik* in der Vorlesung eng an der kantischen Vorlage orientiert – in beiden Vorlesungen diskutiert Adorno ausführlich die vier grundlegenden Bestimmungen von Raum und Zeit, die Kant in der *Transzendentalen Ästhetik* gibt⁴³ – wird doch Adornos eigenes Motiv kenntlich, die Anschauungsformen Raum und Zeit – und dabei insbesondere die Zeit – in ihrer Korrelation mit der menschlichen Praxis zu begreifen. Das von Adorno akzentuierte Moment der dialektischen Vermitteltheit von Bewusstsein und Sein schimmert dabei auch durch eine kleine grammatische Vagheit in seinem zitierten Kant-Referat durch; nämlich in der ambivalenten Formulierung, dass Raum und Zeit »Bedingungen von uns selber sind« (*V-ETH*: 363). Dabei wäre die kleine Unbestimmtheit der Formulierung, die sich einerseits schlicht der mündlichen Vortragsart verdanken mag und die zum anderen durch den weiteren Kontext, in dem sie steht, präzisiert wird, keine Erwähnung wert, wenn nicht ihr Changieren zugleich

⁴² Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 54 (*Werkausgabe* III, 83). Kant reagiert hier insbesondere auf die Einwände von Johann Heinrich Lambert. Vgl. ausführlich: Waibel: »Transzental ideal, empirisch real. Kant über Raum und Zeit« (2005), 213ff.

⁴³ Vgl. die Inhaltsübersicht von Adornos 21. Vorlesung zur »Transzendentalen Ästhetik« in: *V-KKrV*: 440 [Die Seitenangaben sind in dem Zitat ausgespart]: »Zur Interpretation der ›Transzendentalen Ästhetik‹; Grundthese von der Apriorität der Anschauungsformen [...] – Zur Kritik der ersten These: Raum und Zeit nicht von Empirischem abstrahiert [...] – Zur Kritik der zweiten These: Raum und Zeit notwendige Vorstellungen [...] – Zur dritten These: Raum und Zeit keine Begriffe [...] – Zur Kritik der vierten These: Raum und Zeit »unendlich gegeben [...] – Reziprozität von Anschauungsformen und Anschauungen [...] – Auf dem Weg zur Dialektik: Universale Vermittlung und Unmittelbarkeit; Identität und Nichtidentität (III)«. Analog verfährt Adornos Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie, wobei der Diskussion der *Transzendentalen Ästhetik* hier die letzten drei Sitzungen gewidmet sind. (Vgl. *V-ETH*: Vorlesungen 24–26; 362–411).

einen inhaltlichen Kern von Adornos Darlegungen zum Ausdruck bringen würde: eben das Motiv der »Reziprozität der Erkenntnisformen«, respektive der wechselseitigen Vermitteltheit von Form und Inhalt der Erkenntnis (vgl. *V-KKrV*: 351).

Für sich betrachtet, ist die Formulierung, dass Raum und Zeit ›Bedingungen von uns selber‹ seien, ungenau, insofern grammatisch unbestimmt ist, ob ›wir selber‹ als die aktive Instanz Bedingungen vorgeben oder aber diesen Bedingungen unterliegen. Auf eben diese Zweideutigkeit aber, die sich an Ort und Stelle als bloße passagere Ungenauigkeit des freien Vortrags ergeben haben möchte, zielt die Vorstellung, die Adorno – in anderem Zusammenhang als dem der Vorlesung – veranlassen kann, die empirische Zeit als »tiefste[n] Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« zu bezeichnen (*SMK*: 313). Einen drastischen Anstrich erhält die Formulierung, dass Raum und Zeit ›Bedingungen von uns selber‹ seien, zudem dadurch, dass Adorno nicht etwa nur von den Bedingungen *unserer Wahrnehmung* oder *unserer Sinnlichkeit* spricht, sondern gewissermaßen vom Menschen in toto. Auch diese Redeweise begründet die Ambivalenz, die sich in der Formulierung feststellen lässt und die den auf das empirische Zeitbewusstsein verweisenden Gedanken aufdrängt, dass der Mensch ein Urheber eben jener Strukturen ist, in die er sich zugleich als in eine zweite Natur gebannt erfährt. Diesen Kerngedanken der *Dialektik der Aufklärung* führt Adorno in seinen Vorlesungen zu Kants *Transzendentaler Ästhetik* nicht aus, doch in den Obertönen seiner Darstellung von Kants Theorie klingt eine Entfremdungstheorie in Hinblick auf die Zeit immer wieder an, wiewohl Adorno im Anschluss an Kant zumeist von ›Raum und Zeit‹ zugleich spricht. Dass »Zeit den Menschen [...] selber entfremdet« sei, findet sich dann deutlich ausgesprochen in Adornos Vortrag zur Lyrik Joseph von Eichendorffs, gehalten in demselben Jahr wie die Erkenntnistheorie-Vorlesung, 1957.⁴⁴

Das für Adornos eigenen erkenntnistheoretischen Ansatz entscheidende Motiv einer »Reziprozität« oder Wechselbezüglichkeit von Form und Inhalt der Erkenntnis, das sich gegen die Idee eines absoluten Fundaments richtet, erläutert er in seiner Vorlesung über Kants *Kritik der reinen Vernunft* dahingehend, dass auch »die angeblich überhaupt erst bedingenden, allerabstraktesten

⁴⁴ Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957]), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [69]–94, hier: [69].

und allgemeinsten Faktoren der Erkenntnis, damit sie überhaupt gedacht werden können, [...] ein] Moment von Faktizität, von Daseiendem voraussetzen» (*V-KKrV*: 253, vgl. 351f.). Das genetische Moment könne vom Moment der Geltung, den transzendentalen Konstitutionsbedingungen, nicht getrennt werden (vgl. *V-KKrV*: 251, 253; *V-ETH*: 393f.); was sich in der Sprache der *Metakritik der Erkenntnistheorie* abstrakt so ausdrücken ließe, dass das Constituens des Constituens das Constitutum sei (vgl. *ME*: 150). So wären etwa Raum und Zeit ohne allen Inhalt, ohne *irgendein* Substrat nicht etwa leere Formen, auch keine reine Sinnlichkeit, »sondern schlechterdings das Nichts« (*V-KKrV*: 344). Auf diese Weise wären nicht nur Raum und Zeit Bedingungen aller Anschauungen, sondern sie wären ihrerseits durch Räumliches und Zeitliches in dem Sinn bedingt, dass es die Formen überhaupt nur insoweit gäbe, als sie durch einen Inhalt bestimmt wären (vgl. *V-KKrV*: 344, 351ff.). Entsprechend und kritisch gegen Kant wird es in der *Negativen Dialektik* dann heißen: »Die Kantische Zeit weigert sich jeder möglichen Vorstellung und Phantasie: um sie vorzustellen, muß immer ein Zeitliches mitvorgestellt werden, an dem sie sich ablesen lässt, ein Etwas, an dem ihr Verlauf oder ihr sogenanntes Fließen erfahrbar wird.« (*ND*: 326) Und in der *Metakritik* hatte Adorno dasselbe in subjektiver Richtung vermerkt: »Die Kantische transzentrale Ästhetik findet mit dem quid pro quo von Constituens und Constitutum sich ab, indem sie die Sinnlichkeit entsinnlicht. Ihre reine Anschauung ist nicht mehr anschaulich. [...] R]eine Anschauung wäre ein hölzernes Eisen, Erfahrung ohne Erfahrung.« (*ME*: 150) Eben diese Gedanken Adornos weisen zurück auf Hegel, der in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* am Beginn der *Naturphilosophie* die übliche Redensweise und damit verschränkt die übliche Auffassung von der Zeit kritisiert hatte:

*In der Zeit, sagt man, entsteht und vergeht alles; wenn von allem, nämlich der Erfüllung der Zeit, ebenso von der Erfüllung des Raumes abstrahiert wird, so bleibt die leere Zeit wie der leere Raum übrig, – d.i. es sind dann diese Abstraktionen der Äußerlichkeit gesetzt und vorgestellt, als ob sie für sich wären. Aber nicht in der Zeit entsteht und vergeht alles, sondern die Zeit selbst ist dies Werden, Entstehen und Vergehen, das seiente Abstrahieren, der alles gebärende und seine Geburten zerstörende Kronos. – Das Reelle ist wohl von der Zeit verschieden, aber ebenso wesentlich identisch mit ihr.*⁴⁵

⁴⁵ Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen* ([1817] 1830/1986), Werke 9, 49 [Herv. i. O.].

Der zugehörige mündliche Zusatz zu dem Paragraphen präzisiert:

Die Zeit ist nicht gleichsam ein Behälter, worin alles wie in einen Strom gestellt ist [...] Die Zeit ist nur diese Abstraktion des Verzehrens. [...] Der Prozeß der wirklichen Dinge macht also die Zeit; und wenn die Zeit das Mächtigste genannt wird, so ist sie auch das Ohnmächtigste.⁴⁶

Davon ausgehend ist für Adornos Denken insgesamt die Auffassung entscheidend, dass die abstrakten philosophischen Kategorien, darunter insbesondere die der Zeit, »ihre eigentliche Qualität überhaupt nur in dem Zusammenhang des Lebens an[nehmen], in dem sie auftreten« und erst vermöge ihrer inhaltlichen Vermittlung substantiell werden (*V-OD*: 218). Dabei ist Adorno, wie er in seiner Vorlesung über *Ontologie und Dialektik* aus dem Wintersemester 1960/61 ausführen wird, der Überzeugung, dass

die historischen Varianten in der Erfahrung solcher Kategorien wie Zeit oder etwa auch Individuum so zentral sind, daß [...] dann in ihnen selber das Substrat, das ja scheinbar unveränderlich ist, nämlich die Zeit als solche oder das Individuum qua biologisches Einzelwesen [...] gar nicht mehr isolier[t], gar nicht mehr heraus[ge]schäl[t] [werden kann]. (*V-OD*: 219)

Den historischen Bezugsrahmen wird Adorno dann in der *Negativen Dialektik* in seiner Kritik an der *>Entzeitlichung der Zeit*, die er der philosophischen Tradition vorhält, exponieren (vgl. *ND*: 324–328). Was Adorno dabei moniert, ist der Umstand, dass die gravierenden Veränderungen, denen das menschliche Verhältnis zur Zeit im historischen Wandel des gesellschaftlichen Arbeitsprozesses aber auch in Hinblick auf weitere soziale wie technische Entwicklungen unterliegt, philosophisch bis dato weitgehend außer Acht gelassen wurde. Meist nur unbewusst wären in der Philosophie die einschneidenden Transformationen, die der gesellschaftliche Arbeitsprozess insbesondere seit der Industrialisierung in der Bildung des Zeitbewusstseins bewirkt hätte, zum Ausdruck gelangt. Adorno bezieht sich in der betreffenden Passage der *Negativen Dialektik* explizit auf Bergson, dessen Zeittheorie er – ohne dies hier an Ort und Stelle zu sagen – für eine der bedeutendsten hält. Allerdings begreift er »die Bergsonsche Doppelung des Zeitbegriffs« – Bergsons Unterscheidung

⁴⁶ Hegel: *Enzyklopädie ... Zweiter Teil* ([1830] 1986), (Anm. 45), *Werke* 9, 50 [mdl. Zusatz].

von *temps espace* und *temps durée*, abstrakter, verräumlichter Zeit und »reiner Dauer⁴⁷ – als »ein Stück ihrer selbst unbewußter Dialektik« (ND: 327): Bergson habe das dynamische Moment der Zeit, die lebendige Zeiterfahrung der gelebten Dauer, »aus dégoût gegen die heraufziehende Verdinglichung des Bewußtseins [...] verabsolutiert« (ND: 327; siehe III.5.1). Durch die strikte Isolierung von lebendiger Dauer und der abstrakten, kausal-mechanischen Zeit der Naturwissenschaft wie der Ökonomie, habe Bergson jedoch der historischen Dimension der Entwicklung des Zeitbewusstseins keine Aufmerksamkeit geschenkt. Einzig unbewusst registriere die »krasse Dichotomie der beiden Zeiten bei Bergson [...] die geschichtliche zwischen der lebendigen Erfahrung und den vergegenständlichten und wiederholbaren Arbeitsprozessen«. Damit sei »seine brüchige Zeitlehre [...] ein früher Niederschlag der objektiv gesellschaftlichen Krisis des Zeitbewußtseins« (ND: 327).

Dass sich das menschliche Zeitbewusstsein aus objektiven Gründen in einer »Krise« befindet, ist eine Diagnose, die sich an etlichen Stellen von Adornos Werks auf unterschiedliche Weise wiederfindet.⁴⁸ Sie klingt auch in der Erkenntnistheorie-Vorlesung in der Darstellung von Kants *Transzendentaler Ästhetik* immer wieder durch. So etwa, wenn sich Adorno auf die Anzweiflungen bezieht, der Kants Raum- und Zeitlehre im 20. Jahrhundert durch die Relativitätstheorie ausgesetzt worden sei; eine Theorie, von der Adorno in seiner Vorlesung sogleich festhält, dass er sich für die Beurteilung ihrer Implikationen für völlig unzuständig halte (V-ETH: 388ff.). Interessant sind Adornos Bemerkungen zu diesem »sehr ernsten Stoß«, den Kants Raum- und Zeittheorie durch die moderne Physik erhalten habe, insbesondere in der Hinsicht, dass sich gerade hier seine Gefängnismetaphorik in Bezug auf die

⁴⁷ Bergson differenzierte zwischen einer abstrakten, mathematisierten Zeit (*temps espace*) und der – gemäß seiner Konzeption allein auf intuitivem Weg erschließbaren – gelebten Dauer (*temps durée*). Letztere, die er als die eigentliche ›Zeit‹ begriff, charakterisierte Bergson als ein reines Werden: als eine »ununterschiedene oder qualitative Mannigfaltigkeit«, eine »reine Heterogenität beziehungsweise als eine sukzessive Verschmelzung qualitativer Veränderungen, die nicht die Tendenz haben, sich gegeneinander zu »exteriorisieren« (vgl. Bergson: *Zeit und Freiheit* (1889: *Sur les données immédiates de la conscience*; dt. 1920/2006), 80f.). Demgegenüber sei »die in Form eines unbegrenzten und homogenen Mediums gedachte Zeit nur das Phantom des Raumes [...], das das reflektierte Bewußtsein im Banne hält« (ebd., 77). Sofern man in der Zeit unterscheide und zähle, mache man sie zu einem Raum. Eben dies bringt im Deutschen das Wort ›Zeitraum‹ zum Ausdruck.

⁴⁸ Vgl. Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957] 1958/1968), (Anm. 44), GS 11, [69]; vgl. Adorno: »Valérys Abweichungen« (1960), in: ders.: *Noten zur Literatur II* (1961/1965), GS 11, [114]–126, hier: 124f.; vgl. V-OD: 222.

Anschauungsformen Raum und Zeit weiter fortsetzt: So sollte man nämlich wohl, »wenn ich gewissermaßen in Raum und Zeit eingekerkert bin, wie es dann in der Sprache von Schopenhauer aus der transzendentalen Ästhetik von Kant übersetzt worden ist«, die Frage aufwerfen, wie es dann eigentlich dazu kommen kann, »so etwas wie die Relativität von Raum und Zeit überhaupt zu behaupten« (*V-ETH*: 390). Dass es Adorno hierbei um eine gänzlich andere Relativität ging als Albert Einstein, macht er sogleich deutlich; unter nochmaligem Verweis auf die Grenzen seines physikalischen Urteilsvermögens, so bedeutend ihm Einsteins Theorie auch erschien:

Und ich glaube, das, was uns hier interessieren sollte, das ist nicht der Beweisgang [Einsteins; Anm. GG ...], und es ist auch nicht die volle naturphilosophische Tragweite dieser Dinge [...], aber wir können uns doch wenigstens einmal die Frage vorlegen, wie es dazu kommt, daß wir etwas relativieren, was gleichzeitig also das Netz ist, das über uns so gestülpt ist, daß wir scheinbar gar nicht herauskommen. Das ist doch wohl hier die eigentlich brennende Frage [...]. (*V-ETH*: 390)



4. Rekurs auf Emile Durkheim

Adornos antipodische Referenz, die er gegenüber Kants Beschreibung einer reinen Apriorität der Raum- und Zeitform geltend machte, waren die Schriften von Emile Durkheim (1858–1917);⁴⁹ insbesondere dessen gemeinsam mit Marcel Mauss (1872–1950) publizierte Schrift *Über einige primitive Formen von Klassifikation*. Ausgehend von seinerzeitigen kognitionspsychologischen Einsichten wollen Durkheim und Mauss in dieser zu Beginn des 20. Jahrhunderts verfassten Schrift aufzeigen, dass etliche, vermeintlich elementare geistige Grundfunktionen in Wirklichkeit überaus komplex sind und aus einem entsprechend langwierigen Prozess der soziogenetischen Formung hervorgingen: Tatsächlich ließe sich den Autoren zufolge »der Zustand fehlender Unterscheidung, von dem der menschliche Geist seinen Ausgang genommen hat, gar nicht übertreiben«.⁵⁰ Es wäre nicht nur so, dass Menschen im Laufe der Geschichte gelernt hätten, vermeintlich elementare geistige Operationen, die gemeinhin einem natürlichen, überzeitlichen Verstandesvermögen zugeschrieben wurden, immer besser zu nutzen; vielmehr ließe sich zeigen, wie bestimmte dieser Funktionen, insbesondere das Klassifizieren, nach den Modellen gesellschaftlicher Ordnungen gebildet worden wären. So würde der Mensch keineswegs aus spontaner Naturanlage Klassifikationen vornehmen, sondern es ließen sich den Autoren zufolge selbst für die einfachen Klassifikationssysteme die sozialen Ursprünge der Gegenstandsklassen und logischen Hierarchien durchweg nachweisen. »[S]elbst so abstrakte Ideen wie Zeit und Raum« würden »zu jedem Zeitpunkt ihrer Geschichte in einem engen Zusammenhang mit der jeweiligen sozialen Organisation stehen«.⁵¹ Während jener engen Korrelation insbesondere in Bezug auf den Zeitbegriff aus Adornos Sicht gänzlich zuzustimmen wäre, führte ihm Durkheims späterer Versuch einer *Ableitung* der Bewusstseinsformen aus gesellschaftlichen oder kulturellen Verhältnissen allerdings zu weit. So hatte es etwa in Durkheims 1912 publizierter Schrift über *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* geheißen:

⁴⁹ Vgl. Adornos, Jürgen Habermas gewidmeten Text: »Einleitung zu Emile Durkheim, »Soziologie und Philosophie« (1967), GS 8, [245]–279.

⁵⁰ Durkheim und Mauss: *Über einige primitive Formen von Klassifikation. Ein Beitrag zur Erforschung der kollektiven Vorstellungen* (1901/02; *De quelques formes primitives de classification*; dt. 1987), 173.

⁵¹ Durkheim/Mauss: *Über einige primitive Formen von Klassifikation ...* (1901/02; dt. 1987), (Anm. 50), 256.

An der Wurzel unserer Urteile steht eine bestimmte Anzahl von wesentlichen Begriffen, die unser ganzes intellektuelles Leben beherrschen; es sind die Begriffe, die die Philosophen seit Aristoteles [...] die Kategorien des Urteilsvermögens nennen: Zeit, Ort [...], Substanz, Qua[n]tität, Qualität, Relation, Tätigkeit, Leiden, Verhalten, Befinden. Sie entsprechen den allgemeinsten Eigenschaften der Dinge. [...] Sie sind das Gerüst der Intelligenz. [...] Sie sind in der Religion und aus der Religion entstanden; sie sind das Produkt des religiösen Gedankens.⁵²

Wie Adorno in seiner Vorlesung zu *Kants Kritik der reinen Vernunft* darlegt, habe Durkheim »im Ernst den Versuch gemacht, Raum, Zeit und eine Reihe von Kategorien [...] gesellschaftlich abzuleiten; zum Beispiel das Zeitverhältnis abzuleiten aus der Folge der Generationen und es damit als ein rein gesellschaftlich Entsprungenes zu beschreiben« (*V-KKrV*: 255). Dieser Versuch eines reinen Soziologismus sei aber ebenso »antinomisch«, wie der Versuch, die Formen Raum und Zeit von allen genetischen Vermittlungen rein zu halten. So lasse sich der Fehler des Soziologismus daran greifen, dass sich jede Bemühung, die Ursprünge der Vorstellungen von Zeit und Raum aus der materiellen oder sozialen Welt abzuleiten, auf Ausdrücke verwiesen sehe, denen ihrerseits bereits zeitliche und räumliche Vorstellungen zugrunde lägen (vgl. *V-KKrV*: 256; *V-ETH*: 365f., 392ff.), was allerdings ein starkes Argument dafür wäre, dass diese Anschauungen wirklich, wie von Kant dargelegt, *a priori* seien (vgl. *V-ETH*: 366). Allerdings wäre hierbei zu unterscheiden zwischen der »Objektivität der Zeit⁵³ – also [dem], was in Kants Lehre als eine transzendentale Bedingung, als eine reine Form der Anschauung erscheint [...] von der Reflexion auf die Zeit oder von der Bildung eines Zeitbegriffs«, wobei letzteres »allerdings durchaus etwas Innengeschichtliches« wäre, das von den gesellschaftlichen Bedingungen abhänge (*V-KKrV*: 256). Während Durkheims Versuch einer gesellschaftlichen Deduktion der Anschauungsformen und Erkenntniskategorien in einen Zirkel geriete, insofern die Deduktionen die abzuleitenden Kategorien immer schon voraussetzen,⁵⁴ sei Durkheims Verdienst *gleichwohl* in der Herausstellung der geschichtlichen,

⁵² Durkheim: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* (1912: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*; dt. 1981/1984), 27f.

⁵³ Adornos Rede von der »Objektivität« ist hier natürlich äußerst verwirrend; gemeint ist die Allgemeinheit transzentaler Subjektivität.

⁵⁴ Vgl. Adorno: »Einleitung zu Emile Durkheim ...« (1967), (Anm. 49), GS 8, 274.

ontogenetischen und phylogenetischen Vermitteltheit der Bewusstseinsformen zu sehen (vgl. *V-KKrV*: 340ff.). Anstatt allerdings die Alternative von ‚Genesis und Geltung‘ anzunehmen, wäre es fruchtbarer, von der reziproken Vermittlung der Erkenntnisformen auszugehen. Seine Diskussion des Ansatzes der Durkheim-Schule lässt Adorno in der Kant-Vorlesung schließlich in das Resümee münden:

Aber es kann natürlich nicht die Rede davon sein, daß nun Raum und Zeit selbst einfach in der Gesellschaft aufgehen, daß sie einfach ein gewissermaßen von der Gesellschaft Gesetztes sind, das nicht zugleich [...] auch sein fundamentum in re hätte. Auf der anderen Seite aber ist doch auch wieder zu sagen, daß ohne Subjektivität, und das will sagen: ohne reale Subjekte, und das will schließlich auch sagen: ohne real miteinander verbundene Subjekte, die Rede von einem solchen objektiven, dem bloßen Zeitbewußtsein vorgeordneten Zeitbegriff ihrerseits auch wieder sinnlos sein würde, – sondern daß diese beiden Momente eben wechselseitig aufeinander angewiesen sind. (*V-KKrV*: 256f.; Herv. i. O.)⁵⁵

Adornos Überlegungen finden Rückhalt in rezenteren Publikationen zur evolutionären Anthropologie und Kognitionsforschung, die auf die Besonderheit der spezifisch *menschlichen* Bewusstseinsformen neues Licht warfen. In seiner 1999 publizierten Schrift *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens* betonte der Hegelpreisträger Michael Tomasello die beträchtlichen Überschneidungen der kognitiven Kompetenzen, die sich Menschen mit anderen Primaten teilen, darunter bestimmte Funktionen des Gedächtnisses wie der Kategorisierung.⁵⁶ Nicht nur nichtmenschliche Primaten, auch viele Säugetierarten seien fähig, Gegenstände zu kategorisieren, verfügten über komplexe Vorstellungen von Objektpermanenz, wie Piaget sie beschrieben habe sowie über einsichtsbasierte Problemlöseverhaltensweisen.⁵⁷ Was die menschliche Kognition allerdings gegenüber den kognitiven Vermögen anderer Lebewesen signifikant abhebe, seien, so Tomasello, die Fähigkeiten, die Welt in kausalen Begriffen zu verstehen und Artgenossen als intentionale, geistbegabte Ak-

⁵⁵ Vgl. zu Adornos Auseinandersetzung mit Durkheims Ableitungsversuch der Grundformen des Bewusstseins aus gesellschaftlichen Verhältnissen: Adorno: *Philosophie und Soziologie* ([1960] 2011), NL IV/6, 136ff.

⁵⁶ Vgl. Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition* (1999; *The Cultural Origins of Human Cognition*; dt. 2002/2015), 23.

⁵⁷ Vgl. Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 28.

teure zu begreifen, wobei letztere Fähigkeit auf einem besonders ausgeprägten menschlichem Vermögen zur sozialen Identifikation basiere.⁵⁸ Gegen den Nativismus wie gegen versteifte Positionen der jüngeren Genetik betont Tomasello die enorme Bedeutung der *kumulativen* kulturellen Vererbung für die Entwicklung der menschlichen Kognition, mithin die Bedeutung historischer und ontogenetischer Prozesse für die Ausbildung des reifen, menschlichen Erkenntnisvermögens.⁵⁹ Der immense Einfluss dieser »sozial-kollektive[n] Dimension« werde noch immer – die Wahrnehmung bezog sich auf die späten 1990er Jahre – von vielen Kognitionswissenschaftlern ignoriert, das Ausmaß der »formgebenden Rolle« der Ontogenese »bei der Schaffung reifer Formen menschlicher Kognition« nach wie vor unterschätzt.⁶⁰ Anstatt die biologische Vererbung zu hypostasieren, hätte man das »kognitive[] Kollektiv« – und damit die kumulative *kulturelle Vererbung* – zu berücksichtigen;⁶¹ besteht doch Tomasellos »Hauptargument« gerade darin zu verdeutlichen, dass es die historischen und ontogenetischen Prozesse sind, »und nicht direkt spezialisierte biologische Anpassungen, die die Hauptlast bei der Hervorbringung vieler, wenn nicht gar aller charakteristischen und wichtigsten kognitiven Leistungen und Prozesse der Spezies *Homo sapiens* tragen«. Dabei nennt Tomasello unter den »universalen Merkmalen der spezifisch menschlichen Kognition« insbesondere auch »das Herstellen und den Gebrauch von materiellen, symbolischen und institutionellen Artefakten, in denen sich Geschichte akkumuliert«.⁶²

⁵⁸ Vgl. Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 32; 74.

⁵⁹ Vgl. Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 16; 67ff.

⁶⁰ Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 18; 68.

⁶¹ Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 19.

⁶² Tomasello: *Die kulturelle Entwicklung ...* (1999; dt. 2015), (Anm. 56), 24.



5. Die Vermittlung im Vermittelnden: Zeit als soziale Institution

Auf die soziogenetische Vermittlung der Erkenntnisformen ist Adorno immer wieder zu sprechen gekommen. In der Passage der *Negativen Dialektik*, in der er auf Sohn-Rethel eingeht, und die überschrieben ist mit ›Umwendung der subjektiven Reduktion‹, plädiert er für eine Umkehrung der erkenntnistheoretischen Tendenz, die immer mehr von der Objektivität auf das Subjekt zurückgeführt hätte (siehe II.3). Die Philosophie würde, wie es Adorno in dezidiert materialistischer Begrifflichkeit formuliert, bis heute (d.i. das Jahr 1966) an einem Mangel an »Selbstbesinnung« laborieren. Sie hätte »die Vermittlung im Vermittelnden, dem Subjekts vergessen (ND: 178). Dies ist zweifach gemeint, wobei die beiden unterscheidbaren Aspekte kommunizieren: Zum einen geht es Adorno um das empirische, körperliche und affektive Subjekt, das nicht zuletzt aus lebendigen Regungen besteht, welche in der philosophischen Tradition nicht anders als im zivilisatorischen Prozess, sei es aus dem reinen Subjekt oder dem kontrollierten Selbst, abgedrängt worden wären: »Die Unmittelbarkeit der primären Reaktionen ward einmal in der Formation des Ichs gebrochen und mit ihnen die Spontaneität, in welche nach transzendentalem Brauch das reine Ich sich zusammenziehen soll«. Gerade durch die Ausscheidung alles bloß Bedingten aber werde das Subjekt verdinglicht: »Das konstitutive Subjekt der Philosophie ist dinghafter denn der besondere seelische Inhalt, den es [...] aus sich ausschied.« (ND: 178)⁶³ Zum anderen geht es Adorno um die *Gesellschaft*, als welche sich »das transzendentale Subjekt [...] dechiffrieren« lasse (ND: 179).

Die von Adorno im Anschluss an diese Passagen formulierte These der »universale[n] Herrschaft des Tauschwerts über die Menschen, die [...] Subjektivität selber zum bloßen Objekt erniedrigt« (ND: 180) steht im Zentrum der epistemologisch-sprachphilosophischen Reflexionen der *Negativen Dialektik*. Sagt Adorno in dem Zusammenhang, dass sich der Abstraktionsvorgang,

⁶³ Vgl. den Abschnitt »Vorrang des Objekts« der *Negativen Dialektik*, in dem es um das lebendige, empirische Subjekt von Erkenntnis geht: ND: 184ff.; vgl. auch 194. Dass dieses von Erkenntnistheorie gewöhnlich außeracht gelassen worden sei, hätte auch mit dem traditionellen Gegenstandsbereich zu tun, auf welchen Erkenntnistheorie ausgerichtet sei, nämlich den der Naturwissenschaft: »Herrschaflich ist die Kantische Vernunfttheorie darin, daß sie eigentlich nur am Machtbereich wissenschaftlicher Sätze interessiert. [...] Man kann Kant keine Erkenntnistheoreme hinzufügen, die bei ihm nicht ausgeführt sind, weil seiner Erkenntnistheorie deren Ausschluß zentral ist.« (ND: 380).

der das Erkenntnissubjekt und mehr noch die philosophische Erkenntnistheorie präge, »in der tatsächlichen Tauschgesellschaft« abspiele, so bleiben seine diesbezüglichen Ausführungen allerdings ihrerseits recht abstrakt. Der betreffende Gedanke wird weniger ausgeführt und erläuternd begründet, als – wie häufig bei Adorno – immer wieder reformuliert: »Die Allgemeinheit des transzendentalen Subjekts aber ist die des Funktionszusammenhangs der Gesellschaft« (ND: 180).

Vorgreifend auf den nächsten Abschnitt (III) lässt sich dieser gesellschaftliche Funktionszusammenhang wesentlich durch die beiden wichtigsten sozialen Äquivalenzsymbole, Geld und Zeit, sowie durch deren Verkopplung im Begriff der gesellschaftlich notwendigen Arbeitszeit bestimmen. Während Adorno auf die gesellschaftliche Vermittlung vielfach recht abstrakt hinweist, ohne dabei Näheres hinsichtlich der historischen Entwicklung – etwa der Zeitvorstellung – auszuführen, lassen sich instruktive Überlegungen zur imaginären Ordnung der Gesellschaft als einer bewusstseinsprägenden Macht aus dem 1975 erschienenen Buch *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* von Cornelius Castoriadis gewinnen. Auf Adorno nimmt es nicht explizit Bezug. Doch die in ihm formulierten Beobachtungen vermögen bestimmte grundlegende Zusammenhänge von Zeit und Gesellschaft zu erhellen, die von Adorno selbst eher supponiert als entfaltet werden.

Das Buch von Castoriadis handelt nicht primär von der Zeit, widmet ihr aber aufschlussreiche Überlegungen. Nach Castoriadis stellt jede Gesellschaft, entsprechend den in ihr zu realisierenden Normen, eine spezifische Institution von Zeit dar. Dabei kann die Gesellschaft bestimmte natürliche Schichten von Zeitlichkeit nicht überspringen, doch sie muss diese Schichten, indem sie »Zeit« gesellschaftlich instituiert, auch nicht absolut respektieren. Die Gesellschaft unterwirft sie einer geistigen Bearbeitung oder Prägung, durch die die Naturgegebenheit der Zeit in die gesellschaftliche Institution der Zeit umgewandelt wird. Als ein Beispiel nennt Castoriadis die Irreversibilität der Zeit. Dabei scheint es sich in jedem Fall um eine modifikationsresistente Form zu handeln, gegen die keine Gesellschaft etwas vermag. Allerdings gab und gibt es in zahlreichen Gesellschaften zirkuläre Zeitmodelle, beispielsweise in der Idee der Wiedergeburt, womit sogleich ersichtlich ist, dass die Irreversibilität in ihrem konkreten So-Sein sehr wohl auf eine gesellschaftlich

relevante Weise geformt wird: Die Gesellschaft muss diese Grundstruktur von Zeit zwar aufgreifen, jedoch nicht unverändert übernehmen.⁶⁴

Dass Zeit metrisiert wird, dass in ihr Markierungen und Maße festgelegt werden, dass sie eine identitätslogische Form erhält, mit dem Geld identifiziert wird, sind weitere Schichten ihrer gesellschaftlichen Bearbeitung und Konzeptualisierung.⁶⁵ Abstrakte Zeitvorstellungen sind in der Menschheitsgeschichte ein vergleichsweise spätes Produkt; noch in vielen romanischen Sprachen teilen sich Wetter und Zeit dasselbe Wort; *tempo/tiempo/temps* und auch das deutsche Wort der Gezeiten erinnert an die langsame Ablösung des modernen »absoluten« Zeitbegriffs aus den Naturvorgängen. Einheiten wie Tag, Monat und Jahr sind Abstraktionen von natürlichen Rhythmen und astronomisch bestimmt; die Woche, die Stunde oder Minute sind demgegenüber ursprünglich willkürliche menschliche Setzungen.

Mit Adorno wäre in Hinblick auf die sozialen Instituierungen von Zeit zu sagen, dass es sich bei diesen Vermittlungen, so leicht sie sich als historische aufweisen lassen, um substantielle und nicht einfach um subtrahierbare Prägungen handelt (vgl. *V-OD*: 219). Ähnlich wie die Begriffe »Wahrheit« oder »Kultur« ist »Zeit« ein Reflexionsbegriff, dem im Unterschied zu Substantiven wie »Hase« oder »Telefonnummer« kein einfacher konkreter oder abstrakter Gegenstand korrespondiert. Adorno machte gerade für solche Reflexionskategorien oder »Ideen«, die ein ganzes historisch vermitteltes Vorstellungsgemenge in sich vereinigen, so dass sie selbst gewisserweise Theoriestatus haben, ein besonderes Verhältnis zur Geschichte geltend, das er mit der Metapher des Zeitkerns umschreibt. Denn weder würden sich diese Begriffe überhistorisch als dieselben durchhalten, noch wären sie historisch zu dekonstruieren. Adorno hat dies am Freiheitsbegriff erläutert (vgl. *ND*: [211]–294), auf den bezogen es in der Vorlesung *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* heißt:

Die Struktur dieser Begriffe lässt sich vielleicht so charakterisieren: daß sich in ihnen ein identischer Kern durchhält, daß er sich aber zugleich unablässig verändert; und daß es falsch wird, daß man zu Fehlkonstruktionen kommt in dem Augenblick, in dem man diesen identischen Kern aus dieser Mannigfaltigkeit der Veränderung herausabstrahiert und nun als ein Allgemeines, Unveränderliches

⁶⁴ Vgl. Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* (1975; *L'institution imaginaire de la société*, dt. 1984/1990), 344f., 347.

⁶⁵ Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution ...* (1975; dt. 1990), (Anm. 64), 349.

festhält; daß es aber genauso falsch wäre, wenn man versuchen würde, diesen identischen Kern nun einfach historistisch in einen schrankenlosen Wechsel aufzulösen; sondern daß es das Problem einer Geschichtsphilosophie der Freiheit – und übrigens aller solcher bis ins Innerste geschichtlicher Kategorien – [...] sein muß, die Identität, das sich Durchhaltende dieser Kategorien gerade in ihrer Veränderung zu bewahren, und nicht dieser Veränderung als ein abstrakt sich Durchhaltendes gegenüberzustellen. Aber damit spreche ich ja in Wahrheit kaum etwas anderes aus als das Prinzip, das dialektisches Denken überhaupt geleitet. (VO-LGF: 249)

Ebenso wäre mit Castoriadis dem relativistischen Verständnis zu widersprechen, wonach es sich bei der kulturellen Prägung des Zeitbewusstseins um einen bloß akzidentellen Faktor handeln würde. In der Weise, wie die unterschiedlichen zeitlichen Schichten in der gesellschaftlichen Interaktion ineinander greifen, ist nach Castoriadis jede Gesellschaft eine besondere Weise der Selbstveränderung. Besonders aufschlussreich ist seine Bemerkung, wonach es »nicht etwa nur so [sei], daß jede Gesellschaft eine besondere Art hätte, die Zeit zu erleben; vielmehr ist jede Gesellschaft eine Art, Zeit zu erschaffen«. Wolle man daher eine Gesellschaft analysieren und beschreiben, so hätte dies auf dem Weg einer Analyse und Beschreibung ihrer Institutionen zu erfolgen, »deren vornehmste« aber, wie Castoriadis meint, eben »die dieser Gesellschaft eigentümliche Zeitlichkeit ist, die sie als Sein, als Gesellschaftsein und als diese Gesellschaft instituiert«.⁶⁶ Dabei wären die gesellschaftlichen Präformationen wesentlicher sozialer Strukturen als solche gerade nicht aufdringlich offensichtlich: Vielmehr wäre das gesellschaftliche Instituieren begleitet von der Verdeckung eben jenes Institutiertseins: Das sozial Institutierte ist gerade das, was den Mitgliedern der jeweiligen Gesellschaft als natürlich erscheint. Es handelt sich bei der gesellschaftlich instituierten Zeit deshalb nicht so sehr um einen Bewusstseinsinhalt, als vielmehr um eine die Wahrnehmung strukturierende Form.

Die Bedeutung der Zeit als einer sozialen Institution hat auch Norbert Elias hervorgehoben, in einer Publikation, die der Zeit dezidiert gewidmet ist.⁶⁷ Das Werk des 1897 geborenen Elias, der sich in Adornos *Gesammelten Schriften* namentlich nicht erwähnt findet, wurde 1977 von der Stadt Frankfurt mit dem Theodor W. Adorno-Preis ausgezeichnet. Zeit begreift Elias als eine

⁶⁶ Castoriadis: *Gesellschaft als imaginäre Institution ...* (1975; dt. 1990), (Anm. 64), 349 [Herv. i. O.].

⁶⁷ Vgl. Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II* (1984/1988).

symbolische, Natur wie Kultur umschließende »Synthese auf sehr hoher Ebene«,⁶⁸ wobei er den instrumentellen Charakter von Zeit im Sinne eines sozialen Orientierungs- und Regulierungsmittels betont: Nicht nur die zeitlichen Messinstrumente, auch ›Zeit‹ selbst hätte einen instrumentellen Charakter.⁶⁹ Was das ›Geheimnisvolle‹ der Zeit anbelange, das gerade philosophisch häufig als solches beschrieben worden sei, so würde man am Beispiel der Zeittheorie auf ein »Grundproblem der Soziologie« stoßen: »Aus dem Zusammenleben der Menschen geht etwas hervor, was sie nicht verstehen, was ihnen selbst als rätselhaft und geheimnisvoll erscheint.«⁷⁰

⁶⁸ Elias: *Über die Zeit ...* (1984/1988) (Anm. 67), XXIV

⁶⁹ Vgl. Elias: *Über die Zeit ...* (1984/1988) (Anm. 67), XXI, 8

⁷⁰ Elias: *Über die Zeit ...* (1984/1988) (Anm. 67), X.

III.

**›Der tiefste Niederschlag des
Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein‹**



1. Adornos Formulierung in ›Das Schema der Massenkultur‹

1.1 Ein Text aus Adornos Nachlass

Zu den bemerkenswertesten Formulierungen, in denen Adorno auf die Zeit zu sprechen kam, gehört jene, in der er sie als den »tiefste[n] Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« begreift (*SMK*: 313). Die an Ort und Stelle kaum näher begründete Behauptung findet sich in einem auf Oktober 1942 datierten Manuskript, das den nicht überarbeiteten und daher von Adorno und Horkheimer nicht veröffentlichten Teil des später *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* genannten Essays der *Dialektik der Aufklärung* enthält. Das Manuskript, das sich in Adornos Nachlass erhalten hat, ist betitelt mit *›Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)‹*. Der Umstand, dass dieser Text 1981 innerhalb der *Gesammelten Schriften* Adornos, nicht aber ebenso auch in der Horkheimer-Gesamtausgabe veröffentlicht wurde – der fünfte Band von Horkheimers *Gesammelten Schriften*, der die *Dialektik der Aufklärung* enthält, wurde 1987 publiziert – entspricht der Autorschaft Adornos.¹ Diese lässt sich durch dessen briefliche Äußerungen nachvollziehen;² ebenso, wie die Mitwirkung Gretel Adornos an dem Text: Am 27. Juli 1942 – Adorno und seine Frau waren im November 1941 von New York nach Los Angeles weiteremigriert, um dort gemeinsam mit Horkheimer zu arbeiten, insbesondere an der *Dialektik der Aufklärung* – schreibt Adorno an seinen Vater: »Max und ich haben nun unsere große Arbeit etwas zu unterbrechen [...]. Daneben habe ich angefangen, Gretel eine Sache zu diktieren, die mir schon lange auf dem Herzen liegt und die ich möglichst rasch unter Dach und Fach bringen möchte.³ Die Herausgeber des Briefwechsels beziehen jene Arbeit im Anmerkungsteil auf *Das Schema der Massenkultur*, als auf jenen Nachlasstext Adornos, wie er nun außerhalb der *Dialektik der Aufklärung* separat in

¹ Vgl.: Schmid Noerr: »Nachwort des Herausgebers: Die Stellung der ›Dialektik der Aufklärung‹ in der Entwicklung der Kritischen Theorie. Bemerkungen zu Autorschaft, Entstehung, einigen theoretischen Implikationen und späterer Einschätzung durch die Autoren« (1987), in: Horkheimer: GS 5, [423]–452; hierin bes. den Abschnitt »1. Zur Autorschaft. ›Spannung der beiden geistigen Temperamente‹«, 425–430.

² Für den Hinweis danke ich Michael Schwarz vom Walter Benjamin Archiv.

³ Theodor W. Adorno an Oscar Wiesengrund (Los Angeles, 27.7.1942), BW Eltern, 156.

Adornos *Gesammelten Schriften* veröffentlicht ist:⁴ ein Fehler, insofern sich Adornos Äußerung auf den gesamten *Kulturindustrie*-Essay bezog, der seinerzeit noch den alten Titel *Das Schema der Massenkultur* trug. Von jener Arbeit ist in den Briefen an die Eltern in der nächsten Zeit wiederholt die Rede und Anfang September 1942 setzt Adorno sie über ihren vorläufigen Abschluss in Kenntnis: »Die große Arbeit ›Das Schema der Massenkultur‹, das längste, was ich seit dem Wagner geschrieben habe, ist im Rohentwurf fertig. Während Gretel sie schreibt, damit wir sie dann ausarbeiten, schreibe ich eine Reihe von Thesen zur Klassentheorie⁵ und mache außerdem im Zusammenhang damit gewisse historische Studien.«⁶

Das Schema der Massenkultur umfasst in Adornos *Gesammelten Schriften* 36 Seiten. Das *Kulturindustrie*-Kapitel selbst hat 50 Seiten und Adornos briefliche Äußerungen an die Eltern beziehen sich auf jene beiden Textteile in ihrer vormaligen Einheit. *Das Schema der Massenkultur*, wie es nun separat in Adornos *Gesammelten Schriften* publiziert ist, ist ausformuliert, hätte allerdings noch gemeinsam mit Horkheimer überarbeitet werden sollen. Wie in der *Editorischen Nachbemerkung* des dritten Bandes von Adornos *Gesammelten Schriften* (GS 3) vermerkt ist, hatte das *Kulturindustrie*-Kapitel in der 1947 erschienenen Ausgabe der *Dialektik der Aufklärung* noch mit dem Hinweis »fortzusetzen« geendet, der in der Neuausgabe von 1969 dann getilgt worden war, ohne dass es zu einer entsprechenden Fortsetzung gekommen wäre.⁷ Entsprechend hieß es in der 1944 verfassten *Vorrede* zur *Dialektik der Aufklärung*, die damals noch den – später als Untertitel gesetzten – Titel *Philosophische Fragmente* trug,⁸

⁴ Vgl. die editorische Anmerkung zu Adornos Brief an seinen Vater Oscar Wiesengrund (Los Angeles, 27.7.1942), BW Eltern, 157: »eine Sache: Das ist ›Das Schema der Massenkultur‹; vgl. GS 3, 299–335.«

⁵ Vgl. Adorno: »[Reflexionen zur Klassentheorie]« ([1942]), GS 8, [374]–391.

⁶ Theodor W. Adorno an Oscar Wiesengrund und Maria Wiesengrund-Adorno (Los Angeles, 9.9.1942), BW Eltern, 161. »[D]amit wir sie dann ausarbeiten« bezieht sich auf Max Horkheimer. (Vgl. Adornos Brief an seine Mutter vom 10.2.1943, BW Eltern, 182). Mit den »gewisse[n] historischen Studien« dürfte in erster Linie eine Lektüre von Jacob Burckhardts *Griechischer Kulturgeschichte* gemeint gewesen sein, auf die sich Adorno in den *Reflexionen zur Klassentheorie* bezieht: Vgl. Adorno: »[Reflexionen zur Klassentheorie]« ([1942]), (Anm. 5), GS 8, 374: »Vom Höhlengleichnis der Platonischen Politeia [...] argwöhnt Jacob Burckhardt, es sei nach dem Bilde der grauvollen athenischen Silberminen gestaltet. Dann wäre noch der Gedanke ewiger Wahrheit in der Betrachtung gegenwärtiger Qual entsprungen.«

⁷ Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in: Adorno: GS 3, [336].

⁸ Vgl. Jaeggi: »Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente« (2006), 249.

und die zunächst 1944 in einer hektographierten Version von 500 Exemplaren kursierte, bevor sie 1947 bei Querido in Amsterdam, dem bedeutendsten deutschen Exilverlag, publiziert wurde:⁹ »Mehr noch als die anderen Abschnitte ist der über Kulturindustrie fragmentarisch.« (*DA*: 17) Gemäß den Archiv-Recherchen von Gunzelin Schmid Noerr, dem Herausgeber der *Dialektik der Aufklärung* innerhalb der Horkheimer-Gesamtausgabe, hat sich in Horkheimers Nachlass ein 89-seitiges Manuskript mit dem Titel *Das Schema der Massenkultur* erhalten, von dem die ersten 45 Seiten mit einer Vielzahl von Korrekturen und Ergänzungen Horkheimers versehen sind. 1944 wurde der demgemäß überarbeitete Teil unter dem bekannten Titel *Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug* in die anlässlich des 50. Geburtstags von Friedrich Pollock, dem Widmungsträger des Buches, fertiggestellte Ursprungsversion der *Dialektik der Aufklärung* übernommen, während der zweite Teil des Textes der weiteren Überarbeitung harzte; schlussendlich zum Nachlass wurde.¹⁰ Entsprechend eindeutig beziehen sich Adornos briefliche Äußerungen an die Eltern hinsichtlich der Verfassung und Fertigstellung des Textes *Das Schema der Massenkultur*, anders als die Herausgeber des Briefwechsels (BW Eltern) angeben, nicht auf den heute so betitelten Text in Adornos GS 3, sondern auf den *Kulturindustrie*-Essay insgesamt.

Über die Gründe, weshalb die *Kulturindustrie-Fortsetzung*, die relevante Bestimmungen insbesondere zur Zeitstruktur der kulturindustriellen Produkte enthält, schließlich nicht mehr redigiert und in die Ausgabe von 1947 eingefügt, sondern fallengelassen wurde, scheint wenig bekannt zu sein, zumal sich die Dokumente aus der Emigrationszeit nur unvollständig erhalten haben. Dass in dem heute veröffentlichten Entwurf *Das Schema der Massenkultur* jedenfalls etwa noch durchgängig von »Massenkultur« und nicht, wie später, von »Kulturindustrie« die Rede ist, macht den Überarbeitungsbedarf schon terminologisch kenntlich: Wie Adorno in seinem 1963 gehaltenen Rundfunkvortrag *Résumé über Kulturindustrie* darlegte, wurde der Ausdruck »Massenkultur«, der in den Entwürfen zur *Dialektik der Aufklärung* noch verwendet worden sei, für die Buchpublikation 1947 durch den kritischeren Begriff »Kulturindustrie« ersetzt; einerseits wohl, um dem elitistischen Missverständnis vorzubeugen, dass es sich bei der vorgebrachten Kritik um eine ab-

⁹ Vgl. Schmid Noerr: »Die Stellung der ›Dialektik der Aufklärung‹ ...« (1987), (Anm. 1), [423], 443.

¹⁰ Vgl. Schmid Noerr: »Die Stellung der ›Dialektik der Aufklärung‹ ...« (1987), (Anm. 1), 427f.

schätzige Polemik »von oben« gegenüber dem Geschmack des breiten Publikums handele; insbesondere aber und erklärtermaßen deshalb, um die Differenz von kommerziell kalkulierter Kulturindustrie und »etwas wie spontan aus den Massen selbst aufsteigende[r] Kultur« begrifflich zu markieren.¹¹

Nachvollziehbar ist in jedem Fall, weshalb schließlich auch die 1969 erschienene Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* auf die Fortsetzung des *Kulturindustrie*-Kapitels verzichtete: Wie die Autoren im Vorwort zur Neuausgabe des ein Vierteljahrhundert zuvor verfassten Buches bemerkten, hätten sich die historischen Voraussetzungen unterdessen so weit verschoben, dass die Absicht, den Text auf den gegenwärtigen Stand zu bringen, auf nicht weniger als das Schreiben eines neuen Buches hinauslaufen hätte müssen (vgl. *DA*: 10).¹² Insgesamt gehört *Das Schema der Massenkultur* zu den wenig beachteten Ausführungen Adornos, wofür symptomatisch der Umstand steht, dass der Text auch im *Kulturindustrie*-Kapitel der Neuauflage des *Adorno-Handbuchs* von 2019 keine Erwähnung findet;¹³ ebensowenig wie an anderer Stelle des Handbuchs.

1.2 Der ›tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein‹

Wie etlichen keineswegs selbstverständlichen Äußerungen Adornos eignet seiner in *Das Schema der Massenkultur* formulierten Behauptung, dass es sich bei der empirischen Zeit um den »tiefste[n] Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« handele, jener apodiktische Charakter, den Alexander García Düttmann mit Bezug auf die *Minima Moralia* einmal systematisch beschrieben und auf den treffenden Titel des »So ist es gebracht hat.¹⁴ Voilà, c'est comme ça; so ist das mit der Zeit, über die manch anderer Philosoph so viel rätselt. Nicht unähnlich, wie man die Pointe eines erzählten Witzes in der Regel nicht dadurch einebnet, dass man ihm unaufgefordert seine ausgebrei-

¹¹ Adorno: »Résumé über Kulturindustrie« ([1963]), in: ders.: *Obne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967/1968), GS 10/1, [337]–345, hier: [337].

¹² Vgl. zu den Textvarianten und Revisionen: Schmid Noerr: »Die Stellung der ›Dialektik der Aufklärung‹ ...« (1987), (Anm. 1), 443–452.

¹³ Vgl. Keppler: »Ambivalenzen der Kulturindustrie« (2011/2019).

¹⁴ Vgl. García Düttmann: *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia* (2004).

tete Erklärung hinterherschickt, tritt bei Adornos moralphilosophisch unterlegten »Stichworten« anstelle einer ausführlichen Begründung des Gemeinten häufig schlicht das rhetorische Schulterzucken, mit dem die Einsicht dem Leser überantwortet wird.

Adornos Philosophie ist eine Nebensatzphilosophie. Laufen seine Texte schon durch die von der frühromantischen »Universalpoesie« wie von der Symphonik Gustav Mahlers inspirierte Art, Begriffe unterschiedlichsten Abstraktionsniveaus auf engstem Raum zu vereinigen, herkömmlichen hierarchischen Ordnungen zuwider – alle »Begriffe sind so darzustellen, daß sie einander tragen« (*EaF*: 21) – (siehe III.4.3.2), so setzt sich dieser antihierarchische Gestus auf syntaktischer Ebene fort. Und so findet sich auch Adornos ebenso irritierende wie weitreichende Äußerung, die die Zeit, in abtrünnigem Anschluss an Kant, ins subjektive Bewusstsein verlegt und als eine Internalisierung zivilisatorischer Zwänge begreift, im Nebensatz eines Nebensatzes. Und an dieser etwas abseitigen Stelle wird sie belassen; kein aufschlüsselnder Nachsatz folgt.

Zwar handelt *Das Schema der Massenkultur* insgesamt wesentlich, über mehrere Seiten hinweg, von den unterschiedlichen Zeitstrukturen in Kunst und Kulturindustrie, wodurch sich eine Reihe von Hinweisen das empirische Zeitbewusstsein betreffend sehr wohl assoziieren. Doch eignet der Äußerung in dem Text nichtsdestotrotz etwas Inkommensurables; gleichsam monolithisch ragt sie in die Ausführungen zur Massenkultur hinein und wirft auf die »Immergeleichheit«, auf die deren Produkte Adorno zufolge »nivelliert« sind (vgl. *SMK*: 303, 307), ihren langen Schatten, der umso düsterer ist, als die erhellende Erklärung vorenthalten bleibt. So behält die Äußerung den Charakter des Kompromittierenden, wodurch der Leser in den Text allerdings auch ungleich mehr involviert wird, als es der Fall wäre, wenn die anstößige Pointe der Randbemerkung, die hier freilich eine Hauptsache ist, in der Folge entfaltet und aufgelöst, also ihrerseits »nivelliert« würde. Die epistemische Beleidigung der Äußerung, die darin besteht, dass das Subjekt mit seinen immer präziser gewordenen Uhren und Messinstrumenten als den technischen Erweiterungen seiner selbst Adornos Bescheid zufolge nicht – wenigstens bewusstseinsmäßig – der souveräne Herrscher über jene Naturgewalt »Zeit« ist, indem es sie misst, einteilt, plant, nutzt, kalkuliert und bewirtschaftet; sondern dass jenes Subjekt, in Anlehnung an Freuds Wort, weniger Herr, als vielmehr Gefangener im eigenen Haus, oder, mit Max Weber zu sprechen, im »stahl-

harten Gehäuse« ist (*siehe III.5.2*)¹⁵ – diese Beleidigung bleibt eine desto größere Zumutung, als die mit ihr behauptete Blindheit im Bewusstsein ihrerseits blind gelassen wird; keine theoretische Brille wird angeboten, durch die hindurch betrachtet die Behauptung klarere Konturen gewinnen und dadurch ihrerseits beherrschbar würde.

Konkret findet sich die Stelle in einer Passage, die die seinerzeitigen kulturindustriellen Produkte im Vergleich zu früheren wie zeitgenössischen Kunstwerken nach der Art ihrer Zeitgestaltung in den Blick nimmt. Obgleich die Passage durch keinen offensichtlichen Einschnitt im Text gekennzeichnet ist – mit solchen verfuhr Adorno, als der Theoretiker dialektischer Vermittlung, bekanntlich insgesamt sparsam –, ließe sich mit etwas Willkür doch eine Abgrenzung innerhalb des Gesamttextes vornehmen, um den näheren Kontext der Äußerung zu profilieren. Als Beginn der Passage ließe sich der Teil ab Seite 307 des Textes herausheben:

Nivelliert ist aber auch jedes einzelne [kulturindustrielle; Anm. GG] Produkt in sich. Es gibt keine Konflikte mehr. Sie werden durchwegs surrogiert durch Schocks und Sensationen, die gleichsam von außen einbrechen, meist konsequenzlos bleiben, jedenfalls glatt sich in den streifenhaften Verlauf einfügen. [...] Ausgegangen wird von der Gedächtnisschwäche des Konsumenten: keinem wird zugetraut, daß er sich an etwas erinnere, auf etwas anderes konzentriere, als was ihm im Augenblick geboten wird. Er wird auf die abstrakte Gegenwart reduziert. [...] Jedes Stück Massenkultur ist seiner Struktur nach so geschichtslos, wie es die durchorganisierte Welt von morgen sich wünscht. (SMK: 307f.)

Die Bestimmung des Endes der Passage im engeren Sinn erfordert noch größere Willkür; etwas mutwillig ließe sich der mit dem Wort »Allgegenwart« endende Abschnitt auf Seite 316 des Textes angeben; wobei auch die folgenden Seiten noch von der Tabuisierung des Geschichtlichen, der Standardisierung und den Wiederholungsstrukturen in der Massenkultur handeln.

¹⁵ Vgl. Freud: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse« (1917/1999), 11. Freud bezeichnet in diesem Aufsatz die Psychoanalyse als die dritte und psychologische Kränkung der menschlichen Eigenliebe; nach der kosmologischen Kränkung durch Kopernikus und der biologischen Kränkung durch Darwin (S. 7ff.). Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* ([1904/05] 1920/2013), 201.

Hervorzuheben ist, dass in der bezeichneten Textpassage die Beschreibung dessen, was Adorno als die typischen temporalen Charakteristika kulturindustriell verfasster Produkte identifiziert – darunter die Vorherrschaft von konsequenzlosen »Schocks und Sensationen« (*SMK*: 307), die auf das unweigerliche happy end hinauslaufende »Vorentschiedenheit« jeder Spannung (*SMK*: 307, 310, 314), die Geschichtslosigkeit (*SMK*: 307f., 310, 314) sowie, im Falle der Musik, die zeitliche Vertauschbarkeit der potpourrihaft wiederholbaren Elemente und damit die wesentliche Gleichgültigkeit der musikalischen »Inhalte« gegen die zeitliche Verlaufsform (*SMK*: 311) – mit der Erfahrungsdimension der historischen Subjekte sowie mit den objektiven Voraussetzungen jenes Erfahrungsdispositivs verschrankt wird: »Ausgegangen wird von der Gedächtnisschwäche des Konsumenten«; »[...] jedes Stück Massenkultur ist seiner Struktur nach so geschichtslos, wie es die durchorganisierte Welt von morgen sich wünscht« (*SMK*: 307f.); um nur die beiden bereits zitierten Äußerungen noch einmal herauszugreifen. Die Äußerung, die die Zeit als Niederschlag von Herrschaft ins Subjekt verlegt, ist also eingebettet in einen Kontext von Ausführungen zur Zeitform und ragt doch aus diesem Zusammenhang provokativ heraus. Wörtlich heißt es an der betreffenden Stelle, die von der Beobachtung ausgeht, dass sich im 20. Jahrhundert an den entgegengesetzten Polen von künstlerischer Avantgarde und Massenkultur dieselbe Erfahrung einer Dissoziation des Individuums wie der Zeitstruktur beobachten lässt:

Brechts Dramatik endlich setzt wie den Zerfall des Individuums so den der Zeit bereits voraus. [...] Es herrscht in den Brechtschen Dramen temps espace, Experimentalzeit, die des wiederholbaren »Versuchs« eher als die der Historie. Diese Experimentalzeit freilich ist so wenig wie ihr Widerspiel, die dramatisch gestaute, vorm Einbruch der empirischen sicher, die, als der tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein, so lange weilt wie Herrschaft dauert und auf dem Grunde von Kunst selber liegt, weil Kunst im Protest gegen jene Zeit – die von Schicksal – sich konstituiert. Während solche Zeit durch das räumlich-simultane Verhältnis der montierten Szenen ausgeschlossen wird, schleicht sie sich in die konfliktlose Folge. Solange das Drama überhaupt von Sukzession gebunden bleibt, fällt es der abstrakten Zeit um so mehr zu, je unerbittlicher es sich verwehrt, Zeit durch Handlung zu schürzen. Massenkultur, die keinen Konflikt duldet, aber auch keine offbare Montage, hat in jedem ihrer Produkte den Tribut an die Zeit zu entrichten. Das ist ihr Paradoxon: je geschichtsloser, vorentschiedener sie verläuft; je weniger die Zeitrelation ihr zum Problem wird und in die dialektische Einheit der Momente sich umsetzt; je

schlauer sie mit der Statik der Tricks ums Neue als Inhalt der Zeit betrügt, um so weniger hat sie der Zeit draußen entgegenzustellen, um so tödlicher wird sie deren Beute. Ihre Geschichtslosigkeit ist die Langeweile, die sie zu kürzen prätendiert. Sie weckt die Frage, ob nicht gar die eindimensionale Zeit des blinden Geschichtsverlaufs mit der Zeitlosigkeit des Immergeichen, dem Schicksal, identisch sei [...]. (SMK: 313f.)

Die ausführlich zitierte Stelle ist in mehrerlei Hinsicht bemerkenswert; ebenso aufgrund der Vielzahl von Differenzierungen, die sie im Zeitbegriff vornimmt, wie in Hinblick auf die exponierte Bedeutung, die sie der Zeitdimension in der Kunst beimisst: Die Werke der Kunst würden sich, wie es summarisch heißt, »im Protest gegen jene Zeit«, die soeben als »tiefster Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« bestimmt wurde, konstituieren (siehe IV.4.3). Zudem erfährt die empirische Zeit, die sich im Bewusstsein als Ausdruck des Herrschaftsverhältnisses niedergeschlagen haben soll, eine ganze Reihe von reformulierenden Bestimmungen: Sie sei die Zeit von Schicksal, die abstrakte Zeit, die Zeitlosigkeit des Immergeichen, schließlich – gezielt doppeldeutig – die Langeweile: Die Langeweile, »die so lange weilt wie Herrschaft dauert« (SMK: 313). Eine nähere Vorstellung davon, in welchem Sinn die empirische Zeit als »der tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« aufzufassen sei, bleibt gleichwohl vorenthalten.

Während Adorno die ebenso beiläufige wie zentrale Behauptung an Ort und Stelle weitestgehend der Selbstevidenz überantwortete, gewähren andere Stellen seines Werks nähere Einblicke in das Gemeinte, obgleich Adorno ebendiese pointierte Formulierung an anderer Stelle seines Werks nicht wiederum aufgriff. Zudem lässt sich der Sinn von Adornos Aussage heute womöglich um einiges leichter nachvollziehen als seinerzeit, insofern unterdessen eine ganze Reihe von Schriften erschienen sind, die sich in unterschiedlicher Weise mit eben jener Dimension von Zeit, die sie zu einem ebenso prädestinierten wie unauffälligen Knotenpunkt sozialer Herrschaft macht, auseinandergesetzt haben.



2. Stress, Zeitdruck und Effizienz – als ubiquitäre und als fehlende Begriffe

Es entspricht der Intention Kritischer Theorie, auch im Umgang mit historischen Texten von gegenwärtigen Erfahrungen auszugehen. Gemäß der *Frühen Einleitung zur Ästhetischen Theorie* hätte es zur Methodologie des Buches heißen sollen: »Methodisches Prinzip ist, daß von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt, nach dem Usus von Historismus und Philologie, die bürgerlichen Geistes zuinnerst nicht möchten, daß etwas sich ändere.« (ÄT: 533)

Dem folgend soll die erste Annäherung an Adornos Behauptung, dass es sich bei der empirischen Zeit um einen tief internalisierten Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewusstsein handele, vom gegenwärtigen Erfahrungsstand aus erfolgen. Hierbei drängen sich zunächst solche Begriffe auf, die auf den Ausdruck eines Leidensmoments in unserem Verhältnis zur Zeit hinweisen, was die Rede von einem Herrschaftsverhältnis plausibel machen kann. Die Identifikation und Kritik »sozialer Pathologien« gehört zu den grundlegenden Absichten Kritischer Theorie, indem das reale menschliche Leiden normativer Ausgangspunkt der Theorie ist.¹⁶ Nun legt Adornos Rede von der empirischen Zeit als Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewusstsein freilich nahe, dass das Herrschaftsverhältnis als ein in den Identitäts- und Bewusstseinsformen sedimentiertes gerade nicht Bewusstseinsinhalt, sondern im Gegenteil das unauffällige Medium und Schema ist, durch das Inhalte, Einstellungen, Verhaltensweisen wie auch unser Selbstverhältnis kanalisiert und geprägt werden. Mögen Bewusstseinsformen und Wahrnehmungsschemata aber auch an sich unauffällig sein, so lassen sie sich doch zum Gegenstand der bewussten Betrachtung machen, wie es im Sinn von Erkenntnistheorie liegt. Und so ist auch die Zeit in der von Adorno insinuierten Scharnierfunktion zwischen subjektivem Bewusstsein und individuellen Verhaltensorientierungen auf der einen Seite, sozioökonomischen Normen und Machttechniken auf der anderen Seite unterdessen bereits nachdrücklich ins Bewusstsein der Zeitsoziologie gehoben worden, wie die folgenden Ausführungen ausschnitthaft zeigen werden.

¹⁶ Vgl. Honneth: »Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie« (1994), sowie ders.: »Eine soziale Pathologie der Vernunft. Zur intellektuellen Erbschaft der Kritischen Theorie« (2004/2007), 49ff.

Was die Identifikation sozialer Pathologien im Sinne von überindividuellen, strukturell bedingten Leidenszuständen anbelangt, so war gemäß Adornos und Horkheimers tiefenpsychologisch geleiteter Konzeption die Artikulation eines subjektiven Leidbewusstseins keineswegs die Voraussetzung, um vom Bestehen eines Leidensdrucks gleichwohl auszugehen. Gibt es doch ein breites Repertoire psychischer Verdrängungsmechanismen, die verhindern, dass der ursächliche Leidensgrund dem Individuum überhaupt als solcher zu Bewusstsein kommt. Insbesondere sahen Horkheimer und Adorno in ihrer Gegenwart die Anpassungsbereitschaft der Individuen an die gesellschaftlichen Bedingungen in eine Phase eingetreten, in welcher es zu einem innerpsychischen Konflikt, wie ihn die Psychoanalyse in ihrer Beschreibung der Neurosen vor Augen hatte, und folglich zu einer Verdrängung überhaupt nicht mehr käme; eine Gleichschaltung, die Adorno und Horkheimer – im Sinne einer verkehrten Gestalt der Aufhebung des Individuums in der Gesellschaft – als symptomatisch für die Subjektivität der spätkapitalistischen Ordnung ansahen: »Unbeirrbar bestehen [die Menschen] auf der Ideologie, durch die man sie versklavt.« (DA: 155; vgl. MM: 65f.). Und ein kurzer, in den 1940er Jahren von Adorno geschriebener und erst im neuen Jahrtausend aus seinem Nachlass veröffentlichter Text, der überschrieben ist mit *Notizen zur neuen Anthropologie*, konstatiert: »Der Begriff der Verdrängung gilt nicht mehr. Die heutigen Massenmenschen verdrängen sehr wenig«, wobei Adorno zugleich bemerkt, dass »das gegenwärtige Nicht-Verdrängen noch bedenklicher [sei] als das alte Verdrängen.¹⁷

In ähnlicher Weise, aber ohne auf die Schriften Horkheimers und Adornos Bezug zu nehmen, formuliert der an gegenwärtigen Identitätsmustern interessierte Soziologe Alain Ehrenberg in seinem 1998 erschienenen Buch *La fatigue d'être soi* die These vom Niedergang des neurotischen Konflikts. Dabei deutet er den mentalitätsgeschichtlich beobachtbaren Wandel der psychischen Schlüsselpathologien – »Neurose« (an der Wende zum 20. Jahrhundert) und »Depression« (etwa ab der Mitte des 20. Jahrhunderts) – als einen für die Veränderung der Subjektivitätsformen repräsentativen Trans-

¹⁷ Adorno: »[Notizen zur neuen Anthropologie]« (2003), in: ders. »[Individuum und Gesellschaft. Entwürfe und Skizzen]«, FAB VIII, 60–94, hier: 70. Vgl. zur konfliktfreien Anpassungsbereitschaft: Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947: *Eclipse of Reason*; dt. 1967), GS 6, [19]–186, hier: 107ff.; vgl. darin auch das 4. Kapitel: »Aufstieg und Niedergang des Individuums«, [136]–164.

formationsprozess: Während in der durch autoritäre Erziehungsstile vermittelten disziplinargesellschaftlichen Ordnung an der Wende zum 20. Jahrhundert die auf intrapsychischem Konflikt und Verdrängung basierende Neurose im Zentrum des psychiatrischen Interesses stand, vollzieht sich im Laufe des Jahrhunderts ein Übergang zur Erschöpfungsdepression als Leiterkrankung und Revers einer gesellschaftlichen Ordnung, die den Einzelnen auf die persönliche Initiative verpflichtet, »in einem unternehmerischen Abenteuer über sich selbst hinauszuwachsen«.¹⁸

Während der ins Unbewusste verdrängte Konflikt ebenso wie eine übersteigerte Anpassungsbereitschaft (im Sinne einer ›Identifikation mit dem Angreifer‹ gemäß Anna Freud) die Identifikation ›sozialer Pathologien‹ erschweren, kann man sagen, dass es die Argumentation nicht unerheblich vereinfacht, wenn sich ein Leidensdruck, wie ihn die Rede von Herrschaft impliziert, auf ganz bewusste Weise manifestiert. Gerade dies ist gegenwärtig in Hinblick auf die Zeit recht eindrücklich – wiewohl auf eine zutiefst ambivalente Weise – der Fall. Es lässt sich kaum übersehen, dass sich in den wohlhabenden Industriegesellschaften jedenfalls in den vergangenen beiden Jahrzehnten der Ausdruck eines ›Unbehagens in der Kultur‹ insbesondere am Phänomen der gegenwärtigen Zeitmuster kristallisiert hat: ›Zeitdruck‹, ›Überlastung‹, ›Erschöpfung‹, ›Burnout‹ sind in den letzten Jahren, um es zurückhaltend zu formulieren, ubiquitär verwendete Begriffe mit einem hohen Identifikationspotential geworden; unter umgekehrten Vorzeichen kündet das inflationäre Auftreten des Modebegriffs ›Achtsamkeit von einem Unwohlgefühl im Rahmen der gelebten und dabei reproduzierten Zeitnormen.

*

In diesem Kapitel (III.2) soll mit Bezug auf den gegenwärtigen Erschöpfungsdiskurs zunächst die Aktualität von Adornos apodiktischer Äußerung eruiert werden. Hierbei lässt sich mit Alain Ehrenberg wie Axel Honneth behaupten, dass die Psychiatrie »eine erstrangige Quelle« ist, »wenn man erkunden will, wie sich die Beziehungen zwischen Individuum und Gesellschaft verändern« (III.2.1).¹⁹ Während sich dieser Abschnitt wesentlich auf die Subjektseite bezieht, sollen mit den Theorien von Hartmut Rosa und Richard Sennett die

¹⁸ Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart* (1998; *La fatigue d'être soi*; dt. 2008), 15.

¹⁹ Vgl. Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), (Anm. 18), 25; vgl. Honneth: »Vorwort« (2004/2008) in: Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), 7–10, hier: 7.

korrelierenden objektiven Faktoren rekapituliert werden, die die Zeitstruktur der Spätmoderne prägen (III.2.2). Von diesem aktuellen Stand aus betrachtet, drängt sich im nachfolgenden Rückgang auf Adornos Werk die Reflexion auf einige begriffliche Verschiebungen auf, die für die Veränderung der Zeitwahrnehmung im Laufe des 20. Jahrhunderts als symptomatisch angesehen werden können (III.2.3–4). Hierbei scheint es aufschlussreich, sich Adornos Texten auch einmal von solchen Begriffen her zu nähern, die in ihnen *nicht* vorkommen. Der Umstand, dass Adornos *Gesammelte Schriften* unterdessen in digitalisierter Form vorliegen, bietet für eine solche Blickrichtung auf die Texte geradezu eine Einladung. So ist es interessant, sich einmal Gedanken zu machen, welche Begriffe, die heute kurrent und aus unserer Alltagssprache gar nicht mehr wegzudenken sind, bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts noch kaum geläufig waren. Gerade in diesen begrifflichen Verschiebungen und Neuprägungen dokumentiert sich die Aktualität von Adornos kritischem Denken über die Zeit.

2.1 Die große Erschöpfung

Charakteristisch für die moderne Zeiterfahrung ist ein Diskurs der Erschöpfung, der die breitenwirksamen Beschleunigungs- und Wachstumsphantasien in den Industrieländern seit dem 19. Jahrhundert begleitet. Vergegenwärtigt man sich den historischen Zeitraum von etwa 1880 bis in die Gegenwart, so lässt sich jedenfalls für den deutschsprachigen Raum feststellen, dass es, unterbrochen durch die Weltkriege einerseits und mit notorischen Überlappungen andererseits, insbesondere drei große Diskurse gegeben hat, in denen das Leiden an der modernen Zeitökonomie einen Ausdruck gefunden hat, wobei dieser Ausdruck jeweils auch in den medizinischen Fachdiskurs Eingang gefunden hat: Präsent ist das mit einer spezifisch *zeitlichen* Überlastung in Verbindung stehende Erschöpfungssyndrom im Neurasthenie-Diskurs des Fin de Siècle, im Stress-Diskurs, der seit den 1970er Jahren die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, wobei ‚Stress‘ in der Alltagssprache alsbald ein Synonym für ‚Zeitdruck‘ wurde, sowie schließlich in der gegenwärtigen ‚Burnout‘-Epidemie.

Mit dem Konzept der Neurasthenie, das Mittel- und Westeuropa seit den 1880er Jahren aus den USA erreicht hatte,²⁰ war, wohl erstmals in der Geschichte der Medizin, ein psychiatrisches Krankheitsbild mit dezidiert zivilisationskritischen Zügen, mithin eine »Zivilisationskrankheit« entworfen.²¹ Neurasthenie wurde – gerade auch in der Metropole Wien – als ein Belastungs- und Nervenleiden diskutiert, das spezifisch auf die modernen Lebensbedingungen zurückzuführen sei. Mediziner ebenso wie Betroffene nahmen an, dass das menschliche Nervensystem in der Gegenwart durch »die modernen Lebensumstände, die technischen Innovationen, die neuen Transport- und Kommunikationsmöglichkeiten sowie die Beschleunigung der meisten Lebensbereiche« mehr strapaziert und geschwächt würde, als es in früheren Zeiten der Fall gewesen wäre.²² Als die wesentlichen Symptome der Neurasthenie galten an der Wende zum 20. Jahrhundert Erschöpfung, rasche Emüdbarkeit und Schwächegefühle, Kopfschmerzen, Ohrengeräusche, krankhafte Reizbarkeit und Furcht, empfindliche Zähne, nervöse Verdauungsbeschwerden, Schlaf- und Rastlosigkeit sowie einiges andere mehr. Es ist mithin kein Wunder, dass dieses moderne Nervenleiden seinerzeit, um die Jahrhundertwende und bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, flächendeckend diagnostiziert wurde.²³ In der gegenwärtig noch gültigen Fassung der ICD-10, der 10. Auflage der *Internationalen statistischen Klassifikation der Krankheiten und verwandter Gesundheitsprobleme (International Classification of Diseases)*, ist die Neurasthenie unter dem Punkt »F48: andere neurotische Störungen« nach wie vor unter den Diagnosen aufgeführt. Die beiden Hauptformen der Neurasthenie sind nach der ICD-10 *geistige Erschöpfung* (rasche Ablenkbarkeit, Konzentrationsschwäche, uneffektives Denken) sowie Gefühle *körperlicher Schwäche*

²⁰ Vgl. Kury: *Der überforderte Mensch. Eine Wissensgeschichte vom Stress zum Burnout* (2012), 39. Vgl. ebd., 40ff. Medizinisch eingeführt worden war das Neurasthenie-Konzept (*Neurastenia* oder *Nervous Exhaustion*) 1869 von dem amerikanischen Neurologen George M. Beard (1839–1883), der daraufhin zu einem der prominentesten Vertreter seines Faches avancierte.

²¹ Vgl. Roelcke: *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914)* (1999).

²² Kury: *Der überforderte Mensch ...* (2012), (Anm. 20), 39.

²³ Vgl. Kury: »Von der Neurasthenie zum Burnout – eine kurze Geschichte von Belastung und Anpassung« (2013), 109.

und Erschöpfung nach nur geringer Anstrengung. Das exogene soziokulturelle Erklärungsmodell spielt hier keine Rolle mehr.²⁴ Im deutschsprachigen Raum ist Neurasthenie heute allerdings keine gängige Diagnose und das Einleitungskapitel der ICD-10 führt entsprechend aus:

Obwohl die Kategorie Neurasthenie in vielen klassifikatorischen Systemen nicht mehr berücksichtigt wird, gibt es sie in der ICD-10 noch, denn in vielen Ländern wird diese Diagnose noch regelmäßig und häufig verwendet. Nach Untersuchungen in unterschiedlicher Umgebung sollte eine Anzahl von Patienten mit der Diagnose Neurasthenie besser unter anderen Kategorien klassifiziert werden, z.B. als Angst- oder depressive Störungen.²⁵

Ehrenberg zufolge war die Neurasthenie bereits von ihrem »Entdecker«, dem amerikanischen Neurologen George M. Beard, als »Krankheit des modernen Lebens« beschrieben worden, die unter den Bedingungen der Industrialisierung aus den Lebensverhältnissen in der Großstadt – kurz: aus der Hektik – entspringe. Die Bedeutung der Neurasthenie, die sich somit jedenfalls in ihrer ursprünglichen Beschreibung einem dezidiert exogenen Erklärungsmodell verdankte, kann dabei mit Ehrenberg darin gesehen werden, »dass sie über den Begriff der funktionalen Störung eine soziale Durchlässigkeit des Geistes anbahnt« und kulturelle Faktoren in den medizinischen Diskurs einbringt.²⁶ Das moderne Nervenleiden beschäftigte um die Jahrhundertwende Mediziner und Betroffene, zu denen etwa Max Weber gehörte; darüber hinaus Schriftsteller und Künstler, unter ihnen Hugo von Hofmannsthal und Hermann Bahr, der in seinen *Pariser Notizen* aus dem Jahr 1900 den Eindruck festhält:

Allen Leuten dieser Zeit ist gemeinsam, dass mehr auf ihnen liegt, als sie ertragen können; Keiner ist seiner Last gewachsen. Niemals ist den Menschen das Leben so schwer gewesen; um nur da zu sein, wenden sie eine Mühe auf, die über ihre Kraft geht. Aerzte nennen das Neurasthenie. [...] Wir wären stark genug, aber wir müssen uns an zu vielen Dingen versuchen, und so geben wir uns nutzlos aus, weil Keiner weiss, wo er wirken soll, und darum Jeder immerfort die Stelle wechselt, immerfort wieder von Neuem beginnt.²⁷

²⁴ Weltgesundheitsorganisation: *Internationale Klassifikation psychischer Störungen ICD-10 Kapitel V (F)*. Klinisch-diagnostische Leitlinien (1992; World Health Organization: *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders. Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines*, dt. 2015), 235f.

²⁵ Weltgesundheitsorganisation: *ICD-10 Kapitel V (F)* (1992/dt. 2015), (Anm. 24), 37.

²⁶ Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), (Anm. 18), 51.

²⁷ Bahr: *Pariser Notizen* (1900/2010), 191f.

An der Schwelle des Jahrhunderts der Weltkriege macht Bahr im Zusammenhang der zermürbenden Direktionslosigkeit auch auf die unheilvolle Hoffnung der Menschen auf richtungsweisende Erlöserfiguren aufmerksam. Das Neurasthenie-Konzept und mit ihm die Diagnose verloren im europäischen Raum nach dem Ersten Weltkrieg rasch an Bedeutung, wobei es, worauf Patrick Kury hinweist, überraschen muss, dass sein Niedergang justament in die Zeit fiel, in der sich in Europa der Taylorismus auszubreiten begann.²⁸

Anders als die Neurasthenie ist jenes Syndrom, dem gegenwärtig erhebliche mediale Aufmerksamkeit zuteilwird, das sogenannte Burnout-Syndrom, nach dem gegenwärtigen Stand der ICD-10, also nach der Auflage von 2015, keine medizinische Diagnose, sondern rechnet zu den Z-Kategorien: zu den »Faktoren, die den Gesundheitszustand beeinflussen und zur Inanspruchnahme des Gesundheitswesens führen«, ohne für sich bereits eine krankheitswertige Störung darzustellen.²⁹ Demnach fällt »Ausgebranntsein (Burn-out)« neben Faktoren wie Stress, unzulänglichen sozialen Fähigkeiten, sozialen Rollenkonflikten oder der Akzentuierung von Persönlichkeitszügen unter die Kategorie Z73: »Probleme mit Bezug auf Schwierigkeiten bei der Lebensbewältigung«.³⁰ Nach einer Verlautbarung der WHO vom 28. Mai 2019 wird »Burn-out« in der in Kürze erscheinenden 11. Revision der ICD (ICD-11) als »occupational phenomenon« spezifiziert sein. Die Verlautbarung betont: Burn-out »is not a medical condition«.³¹ In der ICD-11 wird Burn-out deziert mit Arbeitsüberlastung korreliert und folgendermaßen definiert sein:

Burn-out is a syndrome conceptualized as resulting from chronic workplace stress that has not been successfully managed. It is characterized by three dimensions:

- feelings of energy depletion or exhaustion;
- increased mental distance from one's job, or feelings of negativism or cynicism related to one's job, and
- reduced professional efficacy³²

²⁸ Kury: *Der überforderte Mensch ...* (2012), (Anm. 20), 51.

²⁹ Weltgesundheitsorganisation: *ICD-10 Kapitel V (F)* (1992; dt. 2015), (Anm. 24), 411.

³⁰ Weltgesundheitsorganisation: *ICD-10 Kapitel V (F)* (1992; dt. 2015), (Anm. 24), 415.

³¹ World Health Organization: »Burn-out an »occupational phenomenon: International Classification of Diseases« (https://www.who.int/mental_health/evidence/burn-out/en/ [zuletzt abgerufen am 20.12.2019]).

³² World Health Organization: »Burn-out an »occupational phenomenon: International Classification of Diseases« (https://www.who.int/mental_health/evidence/burn-out/en/ [zuletzt abgerufen am 20.12.2019]).

Neu in der ausstehenden Fassung der ICD-11 wird gegenüber der Fassung der ICD-10 mithin die strikte Korrelation mit *arbeitsbedingtem Stress* sein, auf welche die Burn-out-Kategorie nunmehr eingeschränkt ist.

Die gegenwärtige Erschöpfungsepидемie, die sich im medialen wie psychiatrischen Diskurs widerspiegelt, lässt sich nach ihren Ursachen hin unterschiedlich bewerten, wobei zumindest drei prinzipielle Faktoren ins Spiel kommen, die den Anstieg der Krankmeldungen aufgrund von Erschöpfung oder Überlastung kausieren können: Die Menschen könnten tatsächlich erschöpfter sein; die Menschen könnten eher professionelle Hilfe in Anspruch nehmen; die Diagnosekriterien respektive die Diagnosebereitschaft – inklusive der Selbstdiagnostik – könnten sich verändert haben. Wie immer man aber die gegenwärtige Erschöpfungsepидемie im historischen Vergleich beurteilen will oder kann, soviel jedenfalls lässt sich zweifelsfrei sagen: dass sich der gesamte Diskurs über die Erschöpfung wie über die unterschiedlichen Maßnahmen, die zu ihrer Prophylaxe oder Rehabilitation ergriffen werden sollen, ökonomisch betrachtet als ausgesprochen absatzstark erweist; dass sich die Menschen gegenwärtig also in hohem Maße von den Kategorien Erschöpfung, Überlastung, Burnout adressiert und identifiziert fühlen.

So hat auch das Frankfurter Institut für Sozialforschung dem gegenwärtig massiert zu beobachtenden Phänomen der Erschöpfung die Aufmerksamkeit nicht versagt: 2004 erschien die deutsche Übersetzung von Ehrenbergs bereits erwähntem Buch *La fatigue d'être soi* in der Schriftenreihe des Instituts: *Das erschöpfte Selbst* – oder wörtlich aus dem Französischen übersetzt, »Die Müdigkeit, man selbst zu sein; eine Schrift, die sich, gemäß dem Wortlaut des deutschen Untertitels, dem Zusammenhang von *Depression und Gesellschaft in der Gegenwart* widmet. Spezifisch zielt das Buch auf die für die Gegenwartsgesellschaft als symptomatisch erachtete Erschöpfungsdepression, die als ein charakteristischer Ausdruck der Veränderungen der Subjektivität betrachtet wird. Denn das depressive Erschöpfungssyndrom lässt sich mit seiner – unter zeitlichem Aspekt relevanten – Symptomatik der bleiernen Müdigkeit, der kreisenden Selbstzweifel, des gelähmten Antriebswillens und der psychomotorischen Verlangsamung mit Ehrenberg als das genaue Revers des gegenwärtigen unternehmerischen Persönlichkeitsideals und seines temporalen Wertekanons verstehen;³³ gemäß dessen paradoxaler Minimalversion sich Effizienz und energische Zielgerichtetheit mit der gleichzeitigen Bereitschaft zu

³³ Vgl. Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), (Anm. 18), 15.

maximaler Flexibilität zusammenfinden sollen. »Proaktivität lautet die jüngste Fassung des an das exzellierende Individuum gerichteten Imperativs.

Ehrenberg betrachtet die depressive Erschöpfung als symptomatische subjektive Kehrseite innerhalb einer soziokulturellen Gesellschaftsordnung, die nicht mehr wesentlich durch disziplinarische Mechanismen der Verhaltenssteuerung gekennzeichnet ist, sondern das Individuum auf die erfolgreiche Eigeninitiative, die permanente Selbstoptimierung sowie auf das Erkennen und Ergreifen all seiner Chancen in einem auf Dauer gestellten Wettbewerb verpflichtet. Der Kontext der sich diesbezüglich wandelnden Normen sei Ehrenberg zufolge seit den 1960er Jahren deutlich spürbar geworden. In eben dieser Zeit lässt sich ihm zufolge das Aufkommen des Depressionsdiskurses in weitgelesenen illustrierten Zeitschriften verfolgen. »Die Depression ist keine Krankheit der Müßiggänger«, lautet etwa der Titel eines Artikels der französischen Frauenzeitschrift *Elle* aus dem Jahr 1957; die Depression ist vielmehr »der Preis für das hektische Leben«.³⁴ Hier wird bereits die Doppel-Signatur hinsichtlich der Bewertung der Erschöpfung deutlich, die im gegenwärtigen Burnout-Begriff, der einerseits einem Leiden Ausdruck gibt, andererseits die pämiierende Funktion eines Leistungsattests erfüllt, dann zum Tragen kommt. Der Burnout-Begriff vermag es, dem zwiespältigen Sozialcharakter der leistungsassoziierten Erschöpfung gerecht zu werden, indem er das soziale Renommee des vormaligen »Feuereifers« in den Zustand des nunmehrigen Unvermögens hinüberrettet. Während als wesentliches Verdienst des Begriffs gewiss der Umstand zu honorieren ist, dass er zu einer Entstigmatisierung psychischer Erkrankungen beigetragen hat, wäre es gleichwohl nötig, wie unter anderem von Hartmut Rosa eingefordert,³⁵ eine gesellschaftliche Diskussion über die betreffenden, sozioökonomisch institutionalisierten Zeitstrukturen zu führen, die dem Burnout-Syndrom objektiv Vorschub leisten. Die bloße Subjektivierung des Problems greift dort, wo strukturelle Faktoren konstitutiv sind, in jedem Fall zu kurz.

³⁴ *Elle* (1957), zit. n. Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), (Anm. 18), 149. In der französischen *Elle* erscheint der erste »Grundlagenartikel« über Depression nach Ehrenberg im Jahr 1965 (*Elle* Nr. 1009), wobei Erschöpfung als das Vorzeichen der Erkrankung beschrieben wird (vgl. ebd., 150).

³⁵ Vgl. Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik* (2012), 279, 286.

Eben dies findet sich auch in dem 2013 von Sighard Neckel und Greta Wagner herausgegebenen Band *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft* betont.³⁶ Das Buch ist von der Einsicht getragen, dass das so genannte Burnout-Syndrom ein Gegenstand ist, der sich der Sozialanalyse gegenwärtig aufdrängt. Mit dem Burnout-Begriff würde »ein Unbehagen am Leistungsdruck im heutigen Berufsleben, an der Beschleunigung von Arbeit und Kommunikation, an alltäglicher Überforderung und neu empfundenen Formen von Entfremdung artikuliert«, womit »den persönlichen Zumutungen einer entfesselten Wettbewerbsgesellschaft de[r] Rang einer öffentlich debattierten Pathologie [verliehen]« würde. Während in der gegenwärtigen ›Zeitkrankheit‹ Burnout auf der einen Seite das Potential der Eröffnung einer gesellschaftlichen Debatte über die gegenwärtigen Zeitnormen liegt, ist freilich auf der anderen Seite die Tendenz zu konstatieren, dass die soziostrukturale Dimension der Pathologie gerade aus dem Blick gerät, indem Erschöpfung auf ein intrapsychisches, subjektives Problem der individuellen Lebensführung und des persönlichen ›schlechten Zeitmanagements‹ reduziert wird. Demgemäß konstatieren auch Neckel und Wagner, dass sich die »öffentlichen Empfehlungen zur Stressprophylaxe« auf die Erschöpfung als »auf eine vermeintlich persönliche Misere« konzentrieren, während deren »Ursachen ebenso in den sozialen Lebensmodellen der Gegenwart« liegen, »wie ihre Lösungen gesellschaftliche Veränderungen erforderlich machen«.³⁷ Die betreffenden sozialen Lebensmodelle und ihre zeitlichen Werte und Normen werden von der Burnout-Kategorie, die eine ambivalente, aber keine skritische Kategorie ist, nicht angegriffen: Nach den Beobachtungen des Wiener Psychiaters und Psychoanalytikers Rainer Gross, der sich in dem Zusammenhang seinerseits auf die Depressions-Studie Ehrenbergs bezieht, lässt sich das Burnout-Konzept auf »einer latenten Ebene [...] als Kurzformel eines sinnstiftenden Narrativs« lesen, wobei die Verwendung jenes Begriffs vielfach den »Versuch von Opfern der Leistungsgesellschaft« erkennbar mache, »sich gegen das System mit dessen eigenen Waffen zu wehren«: Der Burnout-Begriff repräsentiere beides: die Verklärung der Überlastung ebenso wie das Leiden an ihr; entsprechend ist in ähnlicher Weise wiederholt bemerkt worden: »Die Opfer des Arbeitslebens zeigen ihre Wunden fast stolz und sie verstehen diese

³⁶ Vgl. Neckel/Wagner (Hg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft* (2013).

³⁷ Alle Zitate: Neckel/Wagner: »Einleitung: Leistung und Erschöpfung« (2013), 7.

Wunden als Kriegsverletzungen«.³⁸ Gerade im Burnout-Diskurs lässt sich sehen, wie eng die Verknüpfung bestimmter Zeitmuster und unseres Wertekanons in vielerlei Hinsicht ist.³⁹

2.2 Hartmut Rosa und Richard Sennett über beschleunigte und flexibilisierte Erstarrung

Maßgebliche Beschreibungen der Zeitstruktur der Gegenwart, wie sie für die Erschöpfungsepisode prädisponierend scheint, wurden von Hartmut Rosa in seiner großangelegten Serie von Studien zur »Beschleunigung«⁴⁰ sowie von Richard Sennett in seiner Charakterisierung der *Kultur des neuen Kapitalismus* vorgelegt. Während Rosa die Modernisierung als Geschichte einer umfassenden technischen wie sozialen Beschleunigung en détail rekonstruiert, gilt Sennetts Aufmerksamkeit den auf Kurzfristigkeit und permanenten Wechsel ausgerichteten Zeitmaßen der gegenwärtigen Wirtschaftsstruktur sowie dem damit korrelierten Persönlichkeitsideal der »Flexibilität«.⁴¹ Beide Autoren verstehen ihre Analysen gegenwärtiger Zeitstrukturen als gleichzeitige Erläuterung der korrespondierenden subjektiven Erfahrungsdispositive; ist doch das Individuum nicht zuletzt durch die Art seiner zeitlichen Verknüpfungsformen

³⁸ Gross: »Angst, Depression und die Verleugnung von Abhängigkeit. Ein Essay« (2012), 445. Vgl. Neckel/Wagner: »Einleitung: Leistung und Erschöpfung« (2013), 8; Voss/Weiss: »Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer?« (2013).

³⁹ Der Chronobiologe Till Roenneberg hat auf die moralischen Implikationen des geläufigen, aber irreführenden Gegensatzpaars »Frühauftreher oder Langschläfer« hingewiesen. Der Gegensatz sei sprachlich falsch gebildet; richtig wären die Gegensätze früh/spät sowie lang/kurz. Während es genetisch bedingt Lang- und Kurzschläfer ebenso wie chronobiologische Früh- und Spättypen gäbe, lasse sich das falsche Gegensatzpaar vor dem Hintergrund klassischer zeitlicher Bewertungsmuster verstehen. (Vgl. Roenneberg: »Was ist der wahre Preis des Weckers? Biorhythmen und Zeiträume im Körper« (2012), 129f.).

⁴⁰ Vgl. Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne* (2005); ders.: »Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik« (2009/2016); ders.: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit* (2010: *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*; dt. 2013); ders.: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik* (2012); ders.: »Klassenkampf und Steigerungsspiel: Eine unheilvolle Allianz. Marx' beschleunigungstheoretische Krisendiagnose« (2013).

⁴¹ Vgl. Sennett: *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (1998/1999).

bestimmt, die es mit seiner sozialen Lebenswelt synchronisieren. Während Rosa nach eigenen Angaben den ein wenig in Vergessenheit geratenen Begriff der »Entfremdung« reaktualisiert, um die subjektive Seite darzustellen, trägt Sennetts Buch, das ins Deutsche als *Der flexible Mensch* übersetzt ist, in der englischen Originalversion den um einiges inkonzilianteren Titel *The Corrosion of Character*. Die Analysen beider Autoren eint der Impuls, die gegenwärtigen Zeitstrukturen als historisch entsprungene zu hinterfragen und unter Verweis auf die zu gewärtigenden subjektiven Leidenszustände zu kritisieren.

Rosa stellt sein Kritikprojekt dezidiert in die Tradition der Kritischen Theorie, die das reale Leiden zum normativen Ausgangspunkt macht. Während ein solches Leiden in den gegenwärtigen Erschöpfungsdiskursen deutlich genug zum Ausdruck gelangt – auch Rosa rekurriert auf die Studie von Alain Ehrenberg, *Das erschöpfte Selbst* – schlägt Rosa zudem für kaschiertere Formen des Leidens, welche nicht immer unbedingt an der Bewusstseinsoberfläche liegen müssen, als »aussichtsreichste[n] Weg zu einer zeitgenössischen Variante Kritischer Theorie« das Modell vor, das in einer »kritisch-vergleichenden Gegenüberstellung der von Akteuren (bewusst und/oder implizit) verfolgten Konzeptionen gelingenden Lebens und der von ihnen tatsächlich ausgeübten sozialen Praktiken« liegt.⁴² Als substantiell gefährdet aufgrund der gegebenen Beschleunigungsdynamiken sieht Rosa in diesem Zusammenhang das von Jürgen Habermas charakterisierte »Projekt der Moderne«, zu welchem insbesondere das Autonomie- und Freiheitsversprechen, die reelle Chance der Individuen, ein »zu ihren Fähigkeiten, Bedürfnissen und Hoffnungen« passendes Leben führen zu können sowie eine demokratische Verfassung der politischen Gemeinschaft zu zählen sind.⁴³

Im Laufe der Modernisierung sei Geschwindigkeit, was keineswegs selbstverständlich sei, zu einem Wert an sich gleichsam naturalisiert worden: Geschwindigkeit erscheint unserer Gesellschaft »als die dominante soziale Norm«, die kaum noch hinterfragt wird und auf der die Anerkennungsdynamik im ökonomischen Wettbewerb basiert.⁴⁴ Die Geschwindigkeitsnorm erscheint heute als völlig selbstverständlich und es wirkt gerecht, dass derjenige »gewinnt«, der in einem gegebenen Zeitraum *mehr* äquivalente Leistungen vorzuweisen hat; ein Maßstab, gegen den sich zunächst kaum ein Argument vorbringen lässt. Aus der Vogelperspektive und über einen längeren Zeitraum

⁴² Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung ...* (2012), (Anm. 40), 271, vgl. 283.

⁴³ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung ...* (2012), (Anm. 40), 272.

⁴⁴ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung ...* (2012), (Anm. 40), 274, 279.

hinweg betrachtet, zeigen sich freilich die Tücken des Prinzips. Es kommt, notgedrungen, in vielen Bereichen, wie etwa auf dem in etlichen Sektoren prekären Stellenmarkt, zu einem selbstzweckhaften »Wettrennen« um soziale Anerkennung, und zu einer Steigerungslogik, in der »Geschwindigkeit zu einem entscheidenden Bestimmungsfaktor« wird.⁴⁵ Entsprechend sieht Rosa »eine Kritische Theorie der Anerkennungsverhältnisse mit einer Kritischen Theorie der Zeitverhältnisse auf eine komplementäre Weise eng und intrinsisch verknüpft«. Eine Kritik der sozialen Beschleunigung hält er in der Gegenwartsgesellschaft insbesondere aus dem Grund für ein *oberstes Ziel* von Kritik, weil ihre Logik und die damit verbundenen Zwänge »beginnen, die Merkmale einer totalitären Herrschaft [...] anzunehmen«.⁴⁶

Innerhalb der sozialen Beschleunigung differenziert Rosa drei Dimensionen: Die »*technische Beschleunigung*, die *Beschleunigung des sozialen Wandels* und die *Beschleunigung des Lebenstemos*«.⁴⁷ Beschleunigung selbst definiert er grundlegend als »Mengenzunahme pro Zeiteinheit«.⁴⁸ Als »totalitär« sei eine soziale Gewalt zu bezeichnen,

wenn sie (a) Druck auf die Willensbildung und die Handlungen der Subjekte ausübt, wenn es (b) unmöglich ist, ihr auszuweichen, so dass in der einen oder anderen Form alle Subjekte von ihr betroffen sind, wenn sie (c) alle Lebensbereiche durchdringt und (d) wenn es schwierig oder nahezu unmöglich ist, sie mit »politischen« Mitteln zu kritisieren und zu bekämpfen.⁴⁹

Eben diese Kriterien sieht er im Fall des modernen Beschleunigungsregimes als erfüllt an. Dabei hebt er hervor, dass das von ihm als »Zwangsgesetze« beschriebene Phänomen der Beschleunigung »in aller Regel nicht als eine soziale Gewalt wahrgenommen wird«; eine Beobachtung, die sich mit Adornos Auffassung die empirische Zeit betreffend berührt. Gerade weil Zeit immer noch als eine unmittelbare Naturtatsache wahrgenommen werde und jene – wesentlichen – Aspekte an ihr, in denen sie eine soziale Institution ist, ausge-

⁴⁵ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 280.

⁴⁶ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 283f.

⁴⁷ Rosa: *Beschleunigung* ... (2005), (Anm. 40), 124 [Herv. i. O.]

⁴⁸ Rosa: *Beschleunigung* ... (2005), (Anm. 40), 115.

⁴⁹ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 284.

blendet seien, würden die »Geschwindigkeitszwänge [...] als objektive Sachzwänge erlebt«.⁵⁰ Solche *sind* sie gemäß der gegenwärtigen sozialen Anerkennungsmuster wie der ökonomischen Wettbewerbslogik freilich auch. Zumal in Kombination mit dem Umstand, dass der Konkurrenzkampf in der beruflichen Sphäre heute, in einer Zeit der vielfach befristeten und kurzfristigen Dienstverhältnisse, nahezu das einzige langfristige oder sogar auf Dauer gestellte Verhältnis ist,⁵¹ ist die pausenlos-rapide Akkumulation von Leistungspunkten ein gänzlich reales Erfordernis, das sich mittels besserer subjektiver Einsicht jedenfalls nicht ohne Weiteres aus der Welt schaffen lässt. Den ›totalitären‹ Charakter des Beschleunigungsregimes zeichnet gemäß der letzten Bestimmung (d) von Rosa gerade auch aus, dass »um die Geschwindigkeitsdiktate nicht einmal eine politische Diskussion geführt« wird.⁵² Das grundlegende gesellschaftliche Problem wird durch Subjektivierung kaschiert:

Die Subjekte machen sich selbst und ihr schlechtes Zeitmanagement, ihre temporale Kurzsichtigkeit und Planungsunfähigkeit, ihre Trägheit, ihre Langsamkeit oder ihre Undiszipliniertheit verantwortlich für die erfahrenen Zeitzwänge. Die Zeit ist und bleibt damit (jedenfalls in ihrer fundamentalen modernen Erscheinungsform der Beschleunigung) jenseits des Bereichs der politisch verhandelbaren und umkämpften Materien – was dazu führt, dass sich moderne Gesellschaften als beispiellos frei und liberal beschreiben können und zugleich erfahrene Zwangsregime als ›Sachzwangszusammenhang‹ hinnehmen.⁵³

Es gehört zu den Verdiensten von Rosas Kritikprojekt, diesen um das Beschleunigungsregime gelegten Bann durchbrochen und die öffentliche Aufmerksamkeit auf die soziopolitische Dimension der Zeit- und Geschwindigkeitsnormen ebenso gelenkt zu haben wie auf die »dysfunktionalen und pathologischen Wirkungen dieser Steigerungslogik«, die letztlich, wie Rosa darlegt, eine nicht unerhebliche Reihe von Erstarrungsphänomenen zeitigt.⁵⁴ So würden sich aufgrund der Ereignisgeschwindigkeit in der Welt der Spätmoderne etwa in der politischen, aber auch in der akademischen Sphäre Prozesse

⁵⁰ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 286.

⁵¹ Vgl. Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 281f.; vgl. Sennett: *The Corrosion of Character* (1998/1999), (Anm. 41); vgl. ders.: *The Culture of the New Capitalism* (2005).

⁵² Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 286.

⁵³ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 286.

⁵⁴ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 286.

der kollektiven Deliberation und der reflektierten Argumentation zurückbilden, weil sie schlicht zu viel Zeit in Anspruch nähmen. Insbesondere im politischen Bereich sei beobachtbar, wie an die Stelle von Reflexionsprozessen, wie sie für Demokratien unabdingbar sind, vielfach die – mitunter tückische – Macht der Bilder und nicht mehr näher begründbare Bauchgefühle träten.⁵⁵

Auf die Ausführungen Adornos und Horkheimers rekurriert Rosa dabei nur am Rande, wie die wenigen Registereinträge zu beiden Autoren in seinem Buch über die *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* (2012) sogleich darlegen. Das grundlegende Buch *Beschleunigung* (2005) erwähnt Adorno und Horkheimer überhaupt nicht. Die sachliche Nähe zu ihren Intentionen ist aber greifbar und lässt sich gerade in Rosas Explikation des ›totalitären‹ Charakters des Beschleunigungsregimes nachvollziehen.

*

Vor Hartmut Rosa hatte bereits auch Richard Sennett auf neue Formen von Zwängen und Normierungen hingewiesen, die aus dem auf äußerste Kurzfristigkeit angelegten Zeitregime der postindustriellen, ›flexiblen‹ Marktwirtschaft erwachsen. Wie Sennett darlegt, verbergen sich hinter dem vordergründigen Abbau von Hierarchien; hinter der ihrerseits durchaus unflexiblen, gebetsmühlenartigen Beschwörung von Flexibilität; hinter der ununterbrochenen Neuorganisation und Umstrukturierung, die sich mit dem Nimbus von Leichtigkeit und Freiheit dekoriert, neue Abhängigkeiten: »In fact, the new order substitutes new controls rather than simply abolishing the rules of the past – but these new controls are also hard to understand.«⁵⁶ Zwar seien in weiten Bereichen der modernen Arbeitswelt wesentliche Übel des frühen Industriekapitalismus, wie der »iron cage of time« abgeschafft,⁵⁷ doch sei mit der enthusiastischen Nobilitierung der Flexibilität keineswegs das Reich der Freiheit angebrochen.

Von der gesellschaftlichen Notwendigkeit und der entsprechenden subjektiven Verklärung der prompten Anpassung ans je Geltende sprach Mitte

⁵⁵ Vgl. Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung* ... (2012), (Anm. 40), 277.

⁵⁶ Sennett: *The Corrosion of Character* ... (1998/1999), (Anm. 41), 10.

⁵⁷ Sennett: *The Corrosion of Character* ... (1998/1999), (Anm. 41), 41. Sennett bezieht sich in dem Abschnitt u.a. auf Taylors Studien zur Prozesssteuerung von Arbeitsabläufen. Die Rede vom »eisernen Käfig« spielt auf Max Webers Metapher vom »stahlharten Gehäuse« des Industriekapitalismus an. Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik* ... ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 201.

des 20. Jahrhunderts, als Flexibilität noch nicht als Norm inthronisiert war, bereits auch Adorno; und ebenso vom Zerfall des Individuums,⁵⁸ den Sennetts Titel als *Corrosion of Character* adressiert. In seinem Aufsatz *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien*, der auf einen Vortrag aus dem Jahr 1956 zurückdatiert, führt Adorno aus, wie die im Zuge der Aufklärung durchgesetzte Form der Rationalität zunehmend, schließlich aber »mit pathischer Vehemenz«, »die Kraft zur Mnemosyne« einbüße, »die einmal ihre eigene war«.⁵⁹ Ahistorizität, Erinnerungslosigkeit, letztlich Entzeitlichung der Ratio seien Adorno zufolge nicht erst der jüngste Bewusstseinseffekt in Folge sogenannter Reizüberflutung, sondern ökonomisch mit dem abstrakten bürgerlichen Tauschprinzip einerseits, der Industrialisierung andererseits, verbunden.⁶⁰ Von der fortschreitenden bürgerlichen Gesellschaft würden schließlich

Erinnerung, Zeit, Gedächtnis [...] als irrationale Hypothek liquidiert im Gefolge der fortschreitenden Rationalisierung der industriellen Produktionsverfahren, die mit anderen Rudimenten des Handwerklichen auch Kategorien wie die der Lehrzeit reduzieren, das Muster qualitativer, aufgespeicherter Erfahrung, deren es kaum mehr bedarf. Entäußert in der gegenwärtigen Phase die Menschheit sich der Erinnerung, um kurzatmig in der Anpassung ans je Gegenwärtige sich zu erschöpfen, so spiegelt darin sich ein objektiver Entwicklungszug. Wie Statik gesellschaftliche Bedingung des Dynamischen ist, so terminiert die Dynamik fortschreitender rationaler Naturbeherrschung teleologisch in Statik. Die totalitäre Kirchhofsrufe, Widerpart des Friedens, enthüllt als unmäßige Übermacht des Unterdrückenden über das Unterdrückte, daß Rationalität partikular bloß sich entfaltete.⁶¹

⁵⁸ Vgl. Thies: *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Gehlen* (1997).

⁵⁹ Adorno: »Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien« ([1956] 1961), GS 8, [217]–237, hier: 230f. Ein gravierendes Beispiel für die Verdrängung der Mnemosyne aus der Vernunft ist die gegenwärtige Eliminierung der Sprachenvielfalt aus den Wissenschaften. Vgl. Mittelstraß/Trabant/Fröhlicher: *Wissenschaftssprache. Ein Plädoyer für Mehrsprachigkeit in der Wissenschaft* (2016).

⁶⁰ Vgl. Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, 108f.: »Die gegenwärtige Produktionsweise erfordert weit mehr Flexibilität als je zuvor. Die größere Initiative, die in praktisch allen Lebensstellungen nötig ist, verlangt eine größere Anpassungsfähigkeit an wechselnde Umstände.«

⁶¹ Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8, 230f. Es ist kein Zufall, dass Sennett seinen Publikationen zur Untersuchung der Zeitstruktur im neuen Kapitalismus ein Buch über Handwerk folgen ließ, in dessen Zentrum die (veralterte) Idee steht, eine Sache um ihrer selbst willen gut zu machen: Vgl. Sennett: *The Craftsman* (2008).

Scharf gehen die *Minima Moralia* mit dem zu Gericht, was heute als Flexibilität hoch im Kurs steht. Insbesondere das 147. Stück – »*Novissimum Organum*« (MM: 261–264) –, insgesamt aufschlussreich für Adornos Zeitkritik, grenzt, was heute unter ›Flexibilität firmieren würde, scharf von Freiheit und dem mit dieser einmal verbundenen Begriff von Spontaneität ab. Freiheit setze Zeit zur Deliberation voraus; »einschnappende Verhaltensweisen« seien das Gegenteil von ihr: »Quickes Reagieren, ledig der Vermittlung durchs Beschaf-fensein, stellt nicht Spontaneität wieder her [...]. [I]n den prompt antworten-den, widerstandslosen Reflexen ist das Subjekt ganz gelöscht.« (MM: 264)

*

Der entscheidende Begriff für das Zeiterleben, den Sennett im Rahmen seiner Analyse der subjektiven Erfahrungshorizonte in einer kurzatmig ausgerichteten Ökonomie prägt, ist der des »Drifts«, des Dahintreibens oder Gleitens auf rutschigen Abhängen:⁶² Er beschreibt das Lebensgefühl in einer Welt, in der die Berechenbarkeit des Zeitlaufs ersetzt ist durch eine kaum mehr kalkulierbare Flüchtigkeit der Ereignisse wie der sich unvermittelt aufdrängenden Optionen, die sich nicht selten bereits im Augenblick des vermeintlichen Ergrei-fens als bereits entglittene Chancen zu erkennen geben:⁶³ Schon die beschei-dene Absicht, im heutigen Dickicht der immer schon nicht mehr gültigen Sonderangebote einen Flug oder ein Hotelzimmer buchen zu wollen, reicht aus, um sich dieser Zeiterfahrung zu vergewissern. Nach Sennett haben die neuen Formen der Zeit- und insbesondere der Arbeitszeitorganisation viel-fach den Charakter, keine langfristigen Perspektiven mehr zu eröffnen:

Today [d.i. 1998; Anm. GG], a young American with at least two years of college can expect to change jobs at least eleven times in the course of working, and change his or her skill base at least three times during those forty years of labor. [...] The fastest-growing sector of the American labor-force [...] is people who work for temporary jobs agencies.⁶⁴

Als subjektives Pendant zur Zeitstruktur dieser Wirtschaftsordnung ergibt sich das Muster einer in Zeit und Raum ›driftenden‹ Erfahrung: »The condi-tions of the new economy feed [...] on experience which drifts in time, from

⁶² Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), Kapitel 1: »Drift«, 15–45.

⁶³ Vgl. Baumann: *Flüchtige Moderne ...* (2000: *Liquid Modernity*; dt. 2003).

⁶⁴ Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 22.

place to place, from job to job.«⁶⁵ Dabei ist es nach Sennett spezifisch die *Zeitdimension* des neuen Kapitalismus, die die Gefühlsdisposition beeinflusst: »It is the time dimension of the new capitalism, rather than high-tech data transmission, global stock markets, or free trade, which most directly affects people's emotional lives outside the workplace.«⁶⁶ Die Trennung der beschriebenen technischen und ökonomischen Sphären von der Zeitdimension ist dabei freilich etwas gewaltsam.

Interessanterweise prägte Adorno einen Begriff, der fast eine deutsche Übersetzung des ›Drifts‹ ist, jedoch ganz andere Assoziationsräume öffnet, nämlich den Begriff des ›Getriebes‹, in dem die moderne Maschinen- und Motorenwelt mitanklingt. In Adornos Verwendungsweise des Begriffs steht der automatisierte Eigenlauf der technifizierten Welt im Vordergrund, die Vorstellungen des Getriebenseins, des Antriebs und des bloßen Mitreibens schwingen ebenso mit wie das Bild der sich ziellos in sich selbst drehenden Kreisbewegung von Motoren (siehe IV.4.1.4) oder Goethes »Ach! ich bin des Treibens müde«, das Schubert vertonte und auf das Adorno in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft* Bezug nahm.⁶⁷ Adorno verwendete den Begriff des Getriebes auffallend häufig; so etwa, um das »Bewußtsein jedes Einzelnen« zu bezeichnen, »im herrschenden gesellschaftlichen Getriebe überflüssig zu sein und die Basis der Existenz verlieren zu können«.⁶⁸ Die in den Jahrzehnten nach Adornos Tod als fluide, flüchtige, flüssige Moderne beschriebene Ära des Spätkapitalismus –ist nicht zuletzt auch die Ära der geängstigten ›Überflüssigen‹,⁶⁹ auf die Adorno in seinem 1967 an der Wiener Universität gehaltenen Vortrag *Aspekte des neuen Rechtsradikalismus* zu sprechen kam.⁷⁰

⁶⁵ Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 26f.

⁶⁶ Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 25.

⁶⁷ Vgl. Goethe: *Wandlers Nachtlied* [Der du von dem Himmel bist] ([1776] 1815), in: ders.: *Sämtliche Gedichte* (2007), 57. Franz Schuberts Komposition des Liedes entstand im Jahr der Erstveröffentlichung von Goethes Gedicht und wurde 1821 gedruckt. Vgl. Schubert: *Wandlers Nachtlied* [Der du von dem Himmel bist] D 224 ([1815] 1821). Vgl. Adorno: »Rede über Lyrik und Gesellschaft« (1957), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), [49]–68, hier: 54.

⁶⁸ Adorno: »Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch 1953« (1954/1963), GS 8, [440]–456, hier: 446. Vgl. ND: 255: »Der von Kant entscheidend urgierte Unterschied von Mittel und Zweck ist gesellschaftlich, der zwischen den Subjekten als der Ware Arbeitskraft, aus denen Wert herauszuwirtschaften ist, und den Menschen, die noch als solche Ware die Subjekte bleiben, um derentwillen das gesamte Getriebe in Gang gesetzt ist, das sie vergißt und nur beiher befriedigt.«

⁶⁹ Vgl. Bude/Willisch (Hg.): *Exklusion. Die Debatte über die ›Überflüssigen‹* (2008/2017).

⁷⁰ Vgl. Adorno: »Aspekte des neuen Rechtsradikalismus« ([1967] 2019), 12.

In Adornos polemischen Schilderungen werden die Individuen wie Treibsand durchs Getriebe getrieben. Nicht zuletzt ist im Begriff des Getriebes aber auch der Trieb enthalten;⁷¹ und an Adornos Verwendungweise des Begriffs schließt sich leicht die Vorstellung an, dass insbesondere die plastischeren Triebe des Menschen im gesellschaftlichen Getriebe modelliert und geformt werden: Was die Triebe umtreibt, hat einen historischen Index.⁷²

Noch etwas schwerfälliger als Sennetts *Drift*, bei dem alles auf einer schiefen, rutschigen Bahn ins schlingernde Gleiten gekommen zu sein scheint und haltlos abtreibt, ist Adornos *Getriebe*, mit seiner dem Treiben und Getriebensein entstammenden Bewegungsform, gewisserweise eine Zwischenkategorie zwischen dem haltlosen *Drift* und Max Webers einflussreicher Beschreibung der modernen industrieliberalistischen Gesellschaft als eines gigantischen *Triebwerks*: In der »modernen, an die technischen und ökonomischen Voraussetzungen maschineller Produktion gebundenen Wirtschaftsordnung« erblickte Weber einen

mächtigen Kosmos [...], der heute den Lebensstil aller einzelnen, die in dieses Triebwerk hineingeboren werden – *nicht* nur der direkt ökonomisch Erwerbstätigen –, mit überwältigendem Zwange bestimmt und vielleicht bestimmen wird, bis der letzte Zentner fossilen Brennstoffs verglüht ist. Nur wie *ein* dünner Mantel, den man jederzeit abwerfen könnte, sollte nach Baxters [Richard Baxter, 1615–1691; Anm. GG] Ansicht die Sorge um die äußeren Güter um die Schultern seiner Heiligen liegen [...]. Aber aus dem Mantel ließ das Verhängnis ein stahlhartes Gehäuse werden.⁷³

Nach Sennett gehört zu den nach Außen häufig verborgenen Grundgefühlen etlicher Menschen, die in der spätkapitalistischen, deregulierten Zeitordnung mit ihren biographischen ›Projekten‹ driften, eine potentiell lähmende Angst,⁷⁴ zumal das persönliche Scheitern »the great modern taboo« sei: So gäbe es etwa etliche Ratgeber für den Erfolg, aber kaum Bücher, welche über

⁷¹ Vgl. zum deutschen Begriff des Triebs und seiner Etymologie: Goldschmidt: *Als Freud das Meer sah. Freud und die deutsche Sprache* (1988; *Quand Freud voit la mer – Freud et la langue allemande*; dt. 1999/2010), 67.

⁷² Vgl. zur historischen Plastizität der Triebe: Horkheimer: »Geschichte und Psychologie« (1932), GS 3, [48]–69, hier: 64.

⁷³ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 200f. [Herv. i. O.].

⁷⁴ Vgl. Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 9.

den Umgang mit dem Scheitern sprechen.⁷⁵ Wie das Scheitern ist auch die soziale und ökonomische Abhängigkeit ein Tabu, eine Peinlichkeit geworden.⁷⁶ Gerade die Furcht vor Abhängigkeit trägt gemeinsam mit der gegenwärtigen Struktur der Zeit, die man mit Henri Bergson eine »pulverisierte Zeit« nennen könnte,⁷⁷ zum Gefühl des *Drifts* bei. Dabei lässt sich sagen, dass gewiss nicht alle Menschen die psychischen oder auch einfach materiellen Voraussetzungen mitbringen, um in einem ökonomischen Klima, das in etlichen Bereichen ein deutliches Bewusstsein der Überflüssigkeit jedes Einzelnen erzeugt, selbstbewusst zu reüssieren.

In seinem 2012 in der *Österreichischen Zeitschrift für Soziologie* veröffentlichten Essay *Angst, Depression und die Verleugnung von Abhängigkeit* hat Rainer Gross in ähnlichem Zusammenhang und unter Bezugnahme auf Ehrenberg und Adorno rezente Erfahrungen aus der klinischen wie psychoanalytischen Praxis festgehalten:

In den letzten Jahren nehme ich in der Akut-Psychiatrie immer mehr *depressive* PatientInnen aus der wachsenden Gruppe der Überflüssigen wahr, die jede Hoffnung auf Wiedereinstieg in Arbeitsprozesse bereits verloren haben. Zugleich höre ich in der psychotherapeutischen Privatpraxis immer mehr über Abstiegs-Ängste derjenigen, die noch ins Arbeitssystem integriert sind, sich aber keineswegs wohl fühlen.⁷⁸

Charakteristisch für die psychische Signatur der Gegenwart erscheint Gross außer – beziehungsweise verbunden mit – der grassierenden Angst, am Arbeitsplatz abgehängt oder überflüssig zu werden, eine übersteigerte Bereitschaft zur Selbstausbeutung, die sich nicht zuletzt aus der abwehrenden Verdrängung von sozialen Abhängigkeits- wie Ausbeutungsverhältnissen speisen

⁷⁵ Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 118.

⁷⁶ Vgl. Sennett: *The Corrosion of Character ...* (1998/1999), (Anm. 41), 139. Gegenüber der stereotypen Abwertung von Abhängigkeiten hält Sennett fest, soziale Bindung »arises most elementally from a sense of mutual dependence« (ebd. 139), und weist auf John Bowlbys Bemerkung hin, wonach »[t]he truly self-reliant person proves to be no means as independent as cultural stereotypes suppose« (John Bowlby, zit. n. ebd., 140).

⁷⁷ Vgl. Bergson: »Die philosophische Intuition. Vortrag auf dem Philosophenkongress in Bologna, 10. April 1911« ([1911] 1934; dt. 1993/2008), 146f.

⁷⁸ Gross: »Angst, Depression und die Verleugnung von Abhängigkeit. Ein Essay« (2012), 440 [Herv. i. O.]. Die Beobachtungen hat Gross in einem 2015 veröffentlichten Buch über psychische Belastungen im gegenwärtigen Berufsleben weiter ausgeführt. Vgl. Gross: *Angst bei der Arbeit – Angst um die Arbeit: Psychische Belastungen im Berufsleben* (2015).

würde, die nicht in die gegenwärtige Norm des autonomen ›Arbeitskraftunternehmers‹ und in die ›dominante Ideologie des Individualismus‹ passen würden. Es sei nicht zuletzt diese Verdrängungsleistung, die einen hohen Aufwand an psychischer Energie absorbiere und letztlich in einem Erschöpfungs- und Erstarrungszustand terminieren könne. Dabei hält Gross in Übereinstimmung mit Ehrenberg fest, dass im Zentrum der psychischen Leiden heute weniger der (Über-Ich-bedingte) innerpsychische *Konflikt*, als vielmehr die depressogene *Überforderung* aufgrund überspannter Ich-Ideale stünde: »Was in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Konflikt war, ist für den Klienten [Patienten, Anm. GG] von heute die Insuffizienz, das Verzweifeln an der Nichterfüllbarkeit der (Selbst-)Ansprüche.⁷⁹

2.3 ›Automation‹ und Überforderung

In Adornos *Gesammelten Schriften* treten die Begriffe Überforderung, Überlastung und Erschöpfung in ihrer heute gängigen, spezifisch temporalen Codierung eher nur am Rande in Erscheinung. Eine bemerkenswerte und ausführliche Referenz findet sich allerdings in seiner im Wintersemester 1964/65 gehaltenen Vorlesung *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*, die er im Zusammenhang der Ausarbeitung der 1966 erschienenen *Negativen Dialektik* hielt. Die Vorlesung ist in drei große Abschnitte gegliedert: Die ersten vierzehn Einheiten sind dem Begriff der Geschichte gewidmet, vier Einheiten der Erörterung des Fortschrittsbegriffs, die letzten zehn Einheiten der Idee der Freiheit (vgl. *V-LGF*: 485–491). Damit ist offensichtlich, dass die Vorlesung insgesamt der Neudiskussion von Hegels Verständnis von Geschichte im Sinne eines »Fortschritt[s] im Bewußtsein der Freiheit« dient,⁸⁰ die bei Adorno freilich unter negativen Vorzeichen steht. So beginnt Adorno erwartungsgemäß seine Erörterung der Idee der Freiheit und mithin den Übergang von der Geschichts- zur Moralphilosophie mit der Darstellung des objektiven Stands der *Unfreiheit* in der gegenwärtigen Gesellschaft und der Diskussion der »Begriffe[...] des Banns und der Freiheit« (*V-LGF*: 244ff., 489). Zur Illustration des »Nichtsein[s] von Freiheit in der Geschichte« weist er unter anderem auf

⁷⁹ Gross: »Angst, Depression und die Verleugnung von Abhängigkeit. Ein Essay« (2012), 443f.; vgl. 441. Vgl. Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst ...* (1998; dt. 2008), (Anm. 18).

⁸⁰ Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ([1837] 1840/1986), *Werke* 12, 32.

das »chronische[...] Bewußtsein der Überforderung« in der Gegenwartsgesellschaft hin, unter dem »wahrscheinlich jeder Mensch ohne Ausnahme, auch ohne Rücksicht etwa auf seine Klassenzugehörigkeit, heute steht« (*V-LGF*: 244ff.; Herv. GG). Dabei wird im Laufe seiner Ausführungen der zeitliche Index seines Begriffs von Überforderung, wie er im Adjektiv »chronisch« zum Ausdruck gelangt, schnell offensichtlich. Adorno bestimmt die Erfahrung der Überforderung zeitlich so, dass »eigentlich *unablässig* von einem mehr gefordert wird, als man leisten und als man hergeben kann« (*V-LGF*: 283; Herv. GG). Seine Rede von der »chronischen Überforderung« greift er in derselben Vorlesungseinheit insgesamt dreimal auf (vgl. *V-LGF*: 282ff.). Überforderung hat im sozialen und beruflichen Bereich allerdings auch schon per se insofern zeitliche Implikationen, als sie zu dem Versuch Anlass geben kann, einen entsprechenden Mehr-Aufwand an Zeit zu investieren, um sämtlichen Ansprüchen und Anforderungen gerecht zu werden: Überfordert mich eine Aufgabe, brauche ich womöglich mehr Zeit, um eine Lösung zu finden, wende also entsprechend mehr Zeit für sie auf.

Zur Darstellung der – in Anbetracht aller technischen Fortschritte zugunsten von Arbeitsentlastung – »höchst paradoxalen Erfahrung« einer ständigen Gefühlsatmosphäre des Überfordertseins (*V-LGF*: 283) rekurriert Adorno in seiner Vorlesung, wie er es auch in seinen Schriften tat und in der *Negativen Dialektik* methodisch begründete, zunächst auf die eigene Erfahrung, deren Verallgemeinerbarkeit ihm plausibel schien:⁸¹

⁸¹ Vgl. *ND*: 50: »In schroffem Gegensatz zum üblichen Wissenschaftsideal bedarf die Objektivität dialektischer Erkenntnis nicht eines Weniger sondern eines Mehr an Subjekt. Sonst verkümmert philosophische Erfahrung.« Vgl. Honneth: »Gerechtigkeit im Vollzug. Adornos ›Einleitung in die Negative Dialektik‹ (2006/2007), 94f.: Honneth geht hier darauf ein, dass die *Negative Dialektik* nicht zuletzt einen methodologischen Begründungsversuch für die Schwierigkeiten darstellen sollte, die viele von Adornos vorangegangenen Arbeiten dem Verständnis dadurch bereiteten, dass sie in ihren Analysen »wie selbstverständlich subjektive Empfindungen zur Geltung bringen«: »Der Versuch, zu allgemeingültigen Aussagen [...] durch die Artikulation von rein individuellen Erfahrungen zu gelangen, stellt für Adorno wohl von Anfang an den Inbegriff seiner eigenen philosophischen Methode dar.« Isoliert genommen greift dies zwar zu kurz, insofern die individuellen Erfahrungen nur *ein Moment* im begrifflichen Vermittlungsprozess darstellen sollten, doch steht Adornos Verfahrensweise eines ›Mehr an Subjekt‹ als Pendant zu dem von ihm geforderten ›Vorrang des Objekts‹ (*ND*: 185ff.) in jedem Fall quer zum üblichen Wissenschaftsideal.

Es ist an sich doch eine höchst merkwürdige Sache, daß wir uns ständig überfordert fühlen, trotzdem die Fortschritte der Technik so unendlich viel an Arbeit überflüssig gemacht haben, daß es eigentlich für jeden von uns leichter sein müßte; und daß zwischen dem, was nach der gesellschaftlichen Norm von uns verlangt wird, und dem, was wir zustande bringen, die Differenz immer geringer werden oder gar mit einem positiven Saldo nach der subjektiven Seite enden müßte. Aber keine Rede davon. Wenn ich mich nicht täusche – ich möchte das nicht hypostasieren, aber es scheint mir doch so –, fühlen wir alle uns dauernd überfordert. (*V-LGF*: 283)

Dass Adorno im Anschluss hieran exemplarisch und sein persönliches Erfahrungsfeld betreffend auf den immensen Aufwand an Verwaltungsangelegenheiten rekuriert, macht ebenso wie sein Hinweis auf die Fortschritte der technischen Automatisierung deutlich, dass er die Überforderung wesentlich unter einem zeitlichen Gesichtspunkt begriff: Paradox ist, wie in der zitierten Passage dargelegt, das zeitliche Missverhältnis zwischen der vernünftigerweise zu erwartenden *Arbeitsentlastung*, wie sie in Anbetracht aller unserer geschaffenen technischen Hilfsmittel für Zukunftsforscher vergangener Zeiten wohl naheliegend gewesen wäre und der stattdessen erlebten *Arbeitsbelastung*, die unterdessen, am Beginn des neuen Jahrtausends, ein epidemisches Gefühl der Überforderung provoziert hat. In knappen Worten reflektiert dieses »ungeheure Paradoxon der modernen Welt« Jahrzehnte später Hartmut Rosa: »Wir haben keine Zeit, obwohl wir sie im Überfluss gewinnen«.⁸²

Und man wird wohl auch sagen können, dass sich die von Adorno um die Mitte des 20. Jahrhunderts kritisierte Paradoxie in den letzten Jahrzehnten, signifikant wohl seit den 1990er Jahren, verschärft hat. Ihren gegenwärtigen Ausdruck findet sie in den simultan geführten Debatten um Erschöpfung und Überforderung einerseits, um Digitalisierung und die möglicherweise weitreichende Substituierbarkeit menschlicher Arbeit andererseits.⁸³ Welches Zukunftsszenario auch immer man sich hierbei wünschen mag – Hermann Lotze bemerkte 1864, dass zu den »bemerkenswerthesten Eigenthümlichkeiten des menschlichen Gemüths [...] neben so vieler Selbstsucht im Ein-

⁸² Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 11.

⁸³ Vgl. Rifkin: *The End of Work. The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era* (1995/1996).

zernen die allgemeine Neidlosigkeit jeder Gegenwart gegen ihre Zukunft« gehören⁸⁴ – die Simultaneität der Diskurse über völlige Überlastung und völlige Entlastung ist für die widerspruchsvolle Signatur der Gegenwart bezeichnend. Gegenwärtig erscheint es in jedem Fall so, dass die technische Möglichkeit der Arbeitsentlastung weniger unter dem Aspekt des Freiheitsgewinns als vielmehr unter dem des drohenden Arbeitsplatzverlusts wahrgenommen wird, wodurch eine hektische Dynamik der Leistungsakkumulation losgetreten ist, gegen die der Einzelne nur wenig vermag.

Eben diese Entwicklung wird in Adornos Schriften in etlichen Formulierungen angegriffen, indem er etwa die »Ära der Überproduktion« kritisiert (*ME*: 146), in der der eigentliche »Zweck, die ungeschmälert realisierte Freiheit« der Menschen, unterminiert werde.⁸⁵ Dies sei insbesondere durch die inhumane Drohung der »Überflüssigkeit der einzelnen Menschen der Fall,⁸⁶ die die Menschen insgesamt ängstlich, beherrschbar und schließlich anfällig für antidemokratisches Gedankengut mache; ein Zusammenhang, der sich in der heutigen Gegenwart abermals drastisch manifestiert.

⁸⁴ Lotze: *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, 3. Bd. (1864), 49. Von Lotze war die Bemerkung allerdings in einem wesentlich optimistischeren als dem hier aufgegriffenen Sinn gemeint; Lotze ging in seiner Feststellung davon aus, dass die Menschen einer bestimmten Generation in ihrer Arbeit und Verhaltensweise um die Schaffung einer besseren Zukunft für nachfolgende Generationen bemüht seien – ein optimistisches Menschenbild, das sich vor dem Hintergrund von Phänomenen wie dem anthropogenen verursachten Klimawandel nur noch schwer wiedergewinnen lässt. Umso bewundernswerter lesen sich Lotzes seinerzeitige Annahmen den menschlichen Gestaltungswillen in Hinblick auf die Zukunft betreffend: »[E]in Zug aufopfernder Arbeit zur Herstellung eines Besseren, das wir nicht genießen werden, geht durch alle Zeiten [...]. Diese wunderbare Erscheinung mag wohl den Glauben in uns befestigen, daß es doch einen höheren Zusammenhang gebe« (ebd., 49f.).

⁸⁵ Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsbeitrag zum 16. Deutschen Soziologentag« ([1968] 1969), GS 8, [354]–370, hier: 366. Vgl. ders.: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8, 235.

⁸⁶ In scharfen Worten verurteilt die *Dialektik der Aufklärung* ein ökonomisches System, das in wachsender Zahl Menschen überflüssig macht: Vgl. *DA*: 55f.: »Nachdem man den Lebensunterhalt derer, die zur Bedienung der Maschinen überhaupt noch gebraucht werden, mit einem minimalen Teil der Arbeitszeit ververtigen kann, die den Herren der Gesellschaft zur Verfügung steht, wird jetzt der überflüssige Rest, die ungeheure Masse der Bevölkerung als zusätzliche Garde fürs System gedrillt [...]. Sie werden durchgefüttert als Armee der Arbeitslosen. [...] Das Elend als Gegensatz von Macht und Ohnmacht wächst ins Ungemessene zusammen mit der Kapazität, alles Elend dauerhaft abzuschaffen«. Vgl. Adorno: »Aspekte des neuen Rechtsradikalismus« ([1967] 2019), 12.

Es ist deshalb nicht überraschend, dass in den 1950er Jahren das Phänomen der »Automation« und der mit ihm zu erwartende gesellschaftliche Strukturwandel reges Interesse am Frankfurter Institut für Sozialforschung weckte. So erschien 1956 in der von Adorno und Walter Dirks im Auftrag des Instituts herausgegebenen Schriftenreihe *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* die umfangreiche Studie von Friedrich Pollock: *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen*. Zu dem Zeitpunkt, als Pollock die Studie verfasste, war die begriffliche Bezeichnung für jenen Prozess, der später Automatisierung genannt wurde, noch in der Schwebe; Pollock selbst entschied sich für die eingedeutschte »amerikanische sprachliche Neubildung« *Automation*, die sich dann in der Folge im Deutschen so nicht etablierte. Mitte der 1950er Jahren jedenfalls begegnete die Automatisierung als eine technische Entwicklung, die, wie Pollock zu Beginn seiner Schrift festhält, »in noch vor einem Jahrzehnt schwer vorstellbarem Umfang die menschliche Arbeitskraft in der Werkstatt und im Büro durch Maschinen ersetzt«.⁸⁷ Jener Prozess wird von Pollock im Anschluss an die seinerzeitige öffentliche Wahrnehmung als eine Ära der »zweiten industriellen Revolution« beschrieben, deren Größendimension mit der industriellen Revolution des 19. Jahrhunderts durchaus vergleichbar sei.

Die von Pollock aufgezeigten Zukunftsszenarien und deren Bewertung konnten nicht anders als ambivalent ausfallen. »[A]uf lange Sicht gesehen«, rechnet Pollock freilich mit »einer erheblichen Verkürzung der Arbeitswoche«. Während er auf der einen Seite die Gefahr der Massenarbeitslosigkeit befürchtet, welche er für den »sicherste[n] Wegbereiter eines totalitären Umsturzes« erachtet,⁸⁸ hebt er andererseits zuletzt auch die Chancen des Prozesses hervor, die allerdings nur dann realisiert werden könnten, wenn die Entwicklung nicht durch privatwirtschaftliche Interessen allein gesteuert würde: So würden die von ihm aufgezeigten »Gefahren einer Verstärkung des Trends zur totalitären Gesellschaft« nur *eine* der gesellschaftlichen Möglichkeiten darstellen, die die Automatisierung eröffnet. Auf der anderen Seite läge die große historische Chance der Automatisierung, sofern ein vernunftgemäßer Gebrauch von ihren Möglichkeiten gemacht werden würde, darin, dass mit ihr, »wohl zum ersten Mal in der menschlichen Geschichte« ein »Weg zur Abschaffung der Armut und der drückenden, den Menschen verkümmern den

⁸⁷ Pollock: *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen* (1956), 2.

⁸⁸ Pollock: *Automation ...* (1956), (Anm. 87), 68.

Arbeit« offen stünde, »und dies obendrein nicht bloß für die entwickeltsten Länder, sondern in einer in gar nicht so grauer Ferne liegenden Zukunft für die ganze Erde«.⁸⁹

Von jener nicht mehr unrealisierbaren materialistischen Utopie sah Adorno die Welt in seinen letzten Lebensjahren und unter dem Eindruck des Kalten Krieges weit entfernt. Nicht nur müssten die Menschen »in irrem Widerspruch zum Möglichen [...] in großen Teilen der Erde darben«; die abundierende »Fülle an Gütern« in den bestensituierten Industrieländern stünde ebenfalls »wie unter einem Fluch« in einer von antagonistischen Spannungen zerteilten Welt, in dem die Menschen eingeschlossen seien »von einem Horizont, in dem jeden Augenblick die Bombe fallen kann«. Das »Unbehagen in der Kultur« käme allerdings auch dadurch zustande, dass die auf immer größere Produktivität zugeschnittenen Arbeitsbegriffe letztlich den menschlichen Bedürfnissen und Glücksansprüchen entfremdet seien.⁹⁰ So wiesen Adorno und Horkheimer in ihren späteren Vorträgen vermehrt auf ein gesellschaftliches Klima hin, in dem, »nach Freuds Wort«, eine »frei flutende [...] Angst« herrsche,⁹¹ in dem »trotz phantastischen Reichtums zugleich der brutale Kampf ums Dasein, der Druck und die Angst« allgegenwärtig seien, was »der heimliche Grund des Kulturzerfalls« sei.⁹²

Seinem Exkurs zum »chronischen Bewußtsein der Überforderung« (*V-LGF*: 284), das die Menschen der westlichen Gesellschaften gegenwärtig – also Mitte der 1960er Jahre – hätten und das, wie Adorno gegen Martin Heidegger gerichtet betont, »sicherlich heute viel akuter ist als sogenannte Existentialien wie die Sorge [...] und ähnliches«, (*V-LGF*: 284) schließt er eine begriffsgeschichtliche Reflexion an:

Es dürfte übrigens das Wort Überforderung zu einem allgemeinen Sprachgebrauch erst in unserer Epoche gekommen sein, während es etwa in der Zeit vor Hitler vielleicht gelegentlich in bestimmten Situationen vorkam, wo man gesagt hat: der und jener ist hier und da überfordert, aber jene Sozialisierung des Wortes Überforderung, der man heute begegnen kann, die ist ganz sicher erst auf das Konto der gegenwärtigen Situation zu setzen. (*V-LGF*: 284)

⁸⁹ Alle Zitate: Pollock: *Automation ...* (1956), (Anm. 87), 235.

⁹⁰ Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8, 366.

⁹¹ Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8, 369.

⁹² Horkheimer: »Zum Begriff des Menschen« (1957), GS 7, [55]–80, hier: 75f.

Inwieweit Adornos Beobachtung hinsichtlich der semantischen Umdeutung und Generalisierung des Begriffs der Überforderung historisch zutreffend ist, muss hier dahingestellt bleiben. Zu erinnern ist in jedem Fall an die um die Jahrhundertwende in Deutschland und Österreich kursierende Neurasthenie-Welle, die sich jedenfalls auch einem der Überforderung entsprechenden *Gefühl* verdankte.⁹³

*

In der *Negativen Dialektik* greift Adorno den in der Vorlesung exponierten Begriff der Überforderung in den *Meditationen zur Metaphysik* auf. Abermals wird die temporale Signatur seines Verständnisses von Überforderung deutlich: Es sei »die permanente Überforderung durch den Druck zur Anpassung«, die den Menschen »weder Zeit noch Kraft mehr« lasse, um über Inhalte nachzudenken, die sie eigentlich zutiefst angehen müssten: über die metaphysischen Fragen. Diese seien in der gegenwärtigen Gesellschaft, was kulturell wohl in der Tat etwas Einmaliges und im individuellen Unterbewusstsein wohl auch latent Beunruhigendes ist, schlicht »vergessen« (ND: 387). In dem Zusammenhang kommt Adorno auch auf Martin Heidegger zu sprechen. Das Bewusstsein des Todes und mithin der radikalen Endlichkeit der eigenen Zeit werde, wie Adorno feststellt, im Zuge der gegenwärtigen Überforderung gemeinsam mit den metaphysischen Fragen weitgehend verdrängt: »Neutralisierung« sei »ein Existential bürgerlichen Bewußtseins«, nicht das Leben als Vorlaufen zum Tode ein überhistorisches Charakteristikum des Menschen (ND: 389). Mit Schopenhauer und in dessen Worten sei vielmehr zu beobachten, dass »jeder dahinlebt, als müsse er ewig leben; was so weit geht, daß sich sagen ließe, keiner habe eine eigentlich lebendige Überzeugung von der Gewißheit des eigenen Todes«.⁹⁴ Allerdings habe Schopenhauer ebensowenig wie Heidegger die substantielle geschichtliche Prägung dessen beachtet, was sie, auf gegensätzliche Weise, zur allgemeinen Menschennatur hypostasierten. Dem setzt Adorno seine Auffassung einer substantiellen historischen Vermittlung auch der Natur des Menschen entgegen:

⁹³ Vgl. zu den Überforderungs- und Belastungsdiskursen, die das 20. Jahrhundert durchziehen, Kury: *Der überforderte Mensch ...* (2012), (Anm. 20).

⁹⁴ Arthur Schopenhauer, zit. n. ND: 388.

Aus den geschichtlichen Verschlingungen ist der Tod als solcher, oder als biologisches Urphänomen, nicht herauszuschälen [...]; dazu ist das Individuum, das die Erfahrung des Todes trägt, viel zu sehr historische Kategorie. Der Satz, der Tod sei immer dasselbe, ist so abstrakt wie unwahr; die Gestalt, in der das Bewußtsein mit dem Tod sich abfindet, variiert samt den konkreten Bedingungen, wie einer stirbt, bis in die Physis hinein. (ND: 363f.)

Dass der Tod – als der eigentliche Stachel von Zeitlichkeit – vergessen werde, hatte bereits zu den Vorbehalten gehört, die Horkheimer gegen Bergsons Zeittheorie vorgebracht hatte, der er 1934 unter dem Titel *Bergsons Metaphysik der Zeit* und bezogen auf dessen seinerzeit soeben erschienene Aufsatzsammlung *La pensée et le mouvant (Denken und schöpferisches Werden)* einen ausführlichen Beitrag in der *Zeitschrift für Sozialforschung* widmete, wobei er festhielt, dass »Bergsons gesamtes Werk [...] die meisten philosophischen Erscheinungen der Gegenwart« überrage.⁹⁵ Entsprechend nachdrücklich rekurrierten Horkheimer und Adorno im Rahmen ihrer Schriften explizit oder stillschweigend auf Bergsons Zeittheorie. Im Zentrum von Horkheimers formulierter (und von Adorno angeeigneter) Kritik an Bergsons Zeittheorie⁹⁶ standen indes zwei Weisen, auf die Bergson seinen Begriff von der Zeit entzeitlichen würde (das Verb verwendet Horkheimer nicht): Zum einen würde Bergson Zeit leugnen, indem er sie zum metaphysischen, überzeitlichen Prinzip erhöbe,⁹⁷ während Horkheimer zufolge die soziogenetische Dimension – die Verflechtung in den gesellschaftlichen Arbeitsprozess – in die Erfassung dessen, was die innere, gelebte Zeit sei, konkret miteinzubeziehen wäre.⁹⁸ Zum anderen wäre die gelebte Zeit nur dann adäquat zu begreifen, indem man die Dimension des Todes, die radikale Endlichkeit der menschlichen Existenz, berücksichtigen würde: »Die gelebte Dauer hat es an sich, im Gegensatz zur göttlichen Schöpferkraft, zu der Bergson sie aufbläht, ein Ende zu haben.« – »Der Metaphysiker Bergson unterschlägt den Tod. Die gelebte »Dauer« ist limitiert, kein dauerndes Werden, sondern insbesondere auch ein Altern und Vergehen. In Anbetracht der Nichtberücksichtigung dieser beiden entscheidenden Dimensionen, der historischen wie der existentiellen, stünde der »Mythos vom Lebensstrom [...] im Gegensatz zur Wahrheit«.⁹⁹

⁹⁵ Horkheimer: »Zu Bergsons Metaphysik der Zeit« (1934), GS 3, [225]–258, hier: 228.

⁹⁶ Vgl. den Abschnitt »Entzeitlichung der Zeit« in der *Negativen Dialektik*: ND: 324–328, bes. 327f.

⁹⁷ Horkheimer: »Zu Bergsons Metaphysik der Zeit« (1934), (Anm. 95), GS 3, 228.

⁹⁸ Horkheimer: »Zu Bergsons Metaphysik der Zeit« (1934), (Anm. 95), GS 3, 234.

⁹⁹ Horkheimer: »Zu Bergsons Metaphysik der Zeit« (1934), (Anm. 95), GS 3, 236f.

Demgegenüber ging es Horkheimer und Adorno gerade um beides: Um eine Darstellung, wie wesentliche Dimensionen menschlicher Zeiterfahrung durch den sozioökonomischen Lebensprozess der Gesellschaft, in den die Menschen eingebunden sind, verändert, hervorgebracht, gehemmt oder auch zurückgebildet werden. Hierbei nahmen sie in entscheidenden Zusammenhängen auf Bergsons Vorstellung der lebendigen Dauer¹⁰⁰ durchaus Bezug; so etwa in Adornos *Ästhetischer Theorie*, wo Adorno festhält, dass die Kunstwerke »nur im temps durée ganz wahrnehmbar sind, dessen Konzeption bei Bergson wohl von der künstlerischen Erfahrung sich herleitet« (*ÄT*: 109; vgl. auch *PnM*: 176ff.).

2.4 Einige Begriffe, die in Adornos Schriften fehlen

Während Adorno selbst an der Überforderung, die ihm so überaus symptomatisch für die jüngste Gegenwart erschien, hervorhob, dass deren Begriff in seiner generalisierten Verwendung noch kaum lange im Umlauf sei, fallen aus heutiger Sicht darüber hinaus zeitlich konnotierte und in der Gegenwartssprache kurrente Begriffe ins Auge, die in Adornos Schriften keine Rolle spielen, und dies, obschon sie demselben Erfahrungskreis angehören wie die von ihm als »chronisch«, »unablässig« oder »permanent« charakterisierte Überforderung. (Vgl. *V-LGF*: 282ff., *ND*: 387)

Insbesondere zwei Begriffe, die eine nicht unwesentliche Scharnierfunktion zwischen dem subjektiven Bewusstsein und den sozialen Zeitnormen haben, spielen in Adornos Schriften *keine* Rolle: die heute omnipräsenten Begriffe »Stress« und »Zeitdruck«. Davon, dass diese Begriffe jedenfalls in den *Gesammelten Schriften* nicht von Bedeutung sind, kann man sich heute rasch mithilfe der digitalen Edition von Adornos Werken überzeugen. Das Wort »Stress« respektive »stress« kommt in ihnen ausschließlich in den englischsprachigen Publikationen vor; meist in der englischen Verbform im Sinne eines nachdrücklichen Betonens oder Hervorhebens. Das Wort »Zeitdruck« findet sich genau einmal und verhältnismäßig spät, nämlich zu Beginn der 1960er Jahre verwendet; in einem theoretisch nicht relevanten Sinn, wonach ein von Adorno geschriebener Beitrag über Alban Berg seinerzeit, Mitte der

¹⁰⁰ Vgl. Bergson: *Zeit und Freiheit* (1889: *Sur les données immédiates de la conscience*; dt. 1920/2006).

1930er Jahre nach Bergs Tod, »unter großem Zeitdruck zustande gekommen« wäre.¹⁰¹

Die Beobachtung wirft sogleich die begriffsgeschichtliche Frage auf, inwieweit Adorno der Stressbegriff, in seiner heute wesentlich *temporal* verstandenen Bedeutung von »Druck« im Sinne einer *zeitbedingten* Überlastung durch eine zu große Menge an Inhalten in einem zu knappen Zeitraum und also als ein Synonym für »Zeit-Druck« geläufig gewesen sein möchte, mag doch die heutige Ubiquität des Begriffs leicht über seine erst relativ kurze Geschichte hinwegtäuschen. Folgt man Adornos eigenen Mutmaßungen zur Verwendung des Wortes Überforderung und stellt zudem begriffsgeschichtliche Überlegungen zu den Worten Stress und Zeitdruck an, so scheint es für den deutschsprachigen Raum der Fall zu sein, dass alle diese Begriffe frühestens ab der Mitte des 20. Jahrhunderts in dem heute geläufigen, zeitspezifischen Sinn hervorzutreten beginnen respektive alltagssprachlich relevant werden.

Es war der amerikanische Physiologe Walter B. Cannon (1871–1945), der in seinem 1935 erschienenen Artikel *Stresses and Strains of Homeostasis* für organismische Belastungen die Begriffe »stress« und »strain« verwendete;¹⁰² wobei es sich um Begriffsbildungen handelte, die auf Cannons seit Beginn des Ersten Weltkriegs unternommenen Studien zurückgingen, in denen er bereits 1914 das Konzept des alarmbereiten, also unter plötzlichen Druck geratenen »Fight-or-Flight-Verhaltens« darlegt hatte.¹⁰³ 1936 beschrieb der 1907 in Wien geborene und 1934 nach Kanada ausgewanderte Mediziner und Begründer der Stressforschung Hans Selye (1907–1982) in einem *Nature*-Artikel das »General Adaptation Syndrome«, eine physiologische Anpassungsleistung an hohe Belastungen, das er in späteren Publikationen ab den 1950er Jahren unter dem Begriff »Stress« popularisierte.¹⁰⁴ Der Stressbegriff in seiner heutigen psychologischen Bedeutung ist mithin ein Produkt des 20. Jahrhunderts und fand wissenschaftlich ab der Jahrhundertmitte, im Allgemeinbewusstsein und unter einer dezidiert temporalen Signatur ab den 1970er Jahren zuneh-

¹⁰¹ Vgl. Adorno: »Bergs kompositionstechnische Funde« (1961), in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [413]–432, hier: 423.

¹⁰² Vgl. Cannon: »Stresses and Strains of Homeostasis« (1935), 13f.

¹⁰³ Vgl. Cannon: *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage. An Account of Recent Researches into the Function of Emotional Excitement* (1914).

¹⁰⁴ Vgl. Selye: »A Syndrome Produced by Diverse Nocuous Agents« (1936); ders.: *The Physiology and Pathology of Stress. A Treatise Based on the Concepts of the General Adaptation Syndrome and the Diseases of Adaptation* (1950); ders.: *The Stress of Life* (1956).

mende Verbreitung: »Seit den 1970er Jahren ist Stress eine zentrale Lebenserfahrung und ein privilegiertes Deutungskonzept westlicher Gesellschaften«, halten Lea Haller, Sabine Höhler und Heiko Stoff in einem 2014 erschienenen Aufsatz fest, der eine komprimierte Übersicht über die historische Genese des Stress-Konzepts gibt.¹⁰⁵

»What is this one mysterious condition that the most different kinds of people have in common with animals and even with individual cells, at times when much – much of anything – happens to them? What is the nature of stress?«, so fragte Selye in seinem 1956 erschienenen Buch *The Stress of Life*.¹⁰⁶ Gerade jenes nur mehr schwer zu integrierende »Zuviel von allem« in zu wenig Zeit scheint in der Folge des unsere Gesellschaft in atemlosem Bann haltenden Wachstumsdrucks für die moderne Zeiterfahrung bestimend zu sein, ob man dies nun eher subjektiv unter dem Begriff »Stress« oder objektiv unter dem Begriff »Beschleunigung« fasst. Treffend hat die Lage der britische Schriftsteller John Lanchester in einem Artikel für den *New Yorker* skizziert:

If I had to put my feelings about what went wrong during the ensuing two decades into two words, they would be: *too much*. There's just too much of everything. Too much hype, too much page space, too many programming hours, too many features and recipes and travel pieces and reviews and profiles and polemics, far, far too much online commentary and judgment and chatter.¹⁰⁷

Die Beschreibung von mehr oder weniger bewussten, unter gegebenen Umständen auch mehr oder weniger verdrängten individuellen Anpassungsleistungen an die gesellschaftlichen Bedingungen nahm für Horkheimer und Adorno einen hohen Stellenwert ein. Besondere Aufmerksamkeit widmeten sie im Rahmen ihres Interesses an der »Urgeschichte der Subjektivität« (*DA*: 73) den präsubjektiven, in die biologische Schicht hineinreichen Anpassungsmechanismen, wobei sie die zunächst von Biologen wie Henry Walter Bates

¹⁰⁵ Haller/Höhler/Stoff: »Stress – Konjunkturen eines Konzepts« (2014). Vgl. Jackson: *The Age of Stress. Science and the Search for Stability* (2013); Kury: *Der überforderte Mensch ...* (2012), (Anm. 20).

¹⁰⁶ Selye: *The Stress of Life* (1956), 4.

¹⁰⁷ Lanchester: »Shut up and eat. A foodie repents« (2014), [Herv. GG]. (<https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/03/shut-eat> [Letzter Zugriff am 12.12.2019]. Ich danke Katharina Lacina für den Hinweis auf den Artikel.

(1825–1892) beschriebenen¹⁰⁸ und später von Theoretikern wie Roger Caillois (1913–1978) aufgegriffenen und in die kulturelle Diskussion eingebrachten¹⁰⁹ Phänomene der Mimikry und Mimese auch anthropologisch für signifikant erachteten.¹¹⁰ So hätten sich Adorno und Horkheimer durchaus auch für jene organismische Adaptationsleistung interessieren können, die Autoren wie Cannon und Selye in den 1930er Jahren mit dem neuen Begriff »Stress« beschrieben.

Hierbei ist es nun höchst interessant, dass Adorno in seinen Schriften zwar nicht den aus der heutigen Alltagssprache kaum mehr wegzudenkenden Stressbegriff, dafür aber, und höchstwahrscheinlich vermittelt durch die Schriften Arnold Schönbergs, dessen seinerzeitigen biologischen Gegenbegriff aufgenommen hat, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts vom französischen Physiologen Claude Bernard (1813–1878) eingeführt und in den 1930er Jahren ebenfalls durch Walter B. Cannon geprägt worden war: den Begriff der »Homöostase«.¹¹¹ In einer aus dem Jahr 1953 stammenden Aufzeichnung zu seinem geplanten Beethoven-Buch notiert Adorno:

Zum Begriff der Homöostase. Der biologische Ausgleich von Spannungen, dazu vgl. Fenichel [(...) The Psychoanalytic Theory of Neurosis, New York 1945 (...)] S. 12 (auf Quellen zurückgehen) [...]. In Schönbergs *Style and Idea* ist eben dies als der Sinn der Musik definiert (übrigens ganz Hegelisch: die Idee als das Ganze) [...]. (Beethoven: 41)

An der entsprechenden Stelle bei Otto Fenichel heißt es, in Hinblick auf die Quellen, auf die Adorno zurückzugehen beabsichtigte: »The most fruitful

¹⁰⁸ Vgl. Bates: »Contributions to an insect fauna of the Amazon valley (Lepidoptera: Heliconiidae)« (1862).

¹⁰⁹ Vgl. Caillois: »Mimétisme et psychasthénie légendaire« (1935).

¹¹⁰ Vgl. Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, 124ff., 147; vgl. DA: 204ff.; vgl. Frücht: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (1986); vgl. Geml: »Wie ein Naturlaut. Mimikry als Mytho-Logik bei Theodor W. Adorno« (2008).

¹¹¹ Vgl. Bernard: *Leçons sur les propriétés physiologiques et les latérations pathologiques des liquides de l'organisme* (1859); Cannon: »Stresses and Strains of Homeostasis« (1935), sowie insbesondere: ders.: *The Wisdom of the Body: How the Human Body Reacts to Disturbance and Danger and Maintains the Stability Essential to Life* (1932). Im Mittelpunkt dieses Buchs steht das Prinzip der Homöostase als Gleichgewichtszustand in lebenden Systemen. Cannon überträgt den Begriff hier zudem auch bereits auf Psychologie und Soziologie.

conception in this respect is Cannon's formulation of the principle of homeostasis.¹¹² Anzunehmen ist, dass Adorno vermittelt durch Schönberg auf den Begriff aufmerksam wurde; in jedem Fall weist er darauf hin, dass »der späte Schönberg« die Homöostase »einmal als das in jeder Komposition aufs neue zu erreichende Ziel definierte«.¹¹³ Adorno selbst verwendete den Begriff seit den 1950er Jahren; wobei ihm, im Sinne des »in der Totalität eines Kunstwerks sich herstellenden Spannungsausgleichs«, in seiner Musikphilosophie wie insbesondere auch in der *Ästhetischen Theorie* einige Relevanz zukam (*ÄT*: 435).¹¹⁴

Nicht nur vermittelt durch die Musikphilosophie aber befand sich Adorno um die Jahrhundertmitte in einer gewissen Nähe zu den biomedizinischen Fachdiskursen, die am Beginn der kulturellen Erfolgsgeschichte des Stress-Begriffs stehen; Jahrzehnte bevor »Stress« ab den 1970er Jahren ein populäres Konzept wurde und im darauffolgenden Jahrzehnt zum weltweit bekannten »Kennwort des überforderten Menschen« avancierte.¹¹⁵ Nachdem der 5. Band der von Adorno und Walter Dirks herausgegebenen *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* 1956 die Automationsstudie Friedrich Pollocks enthielt, erschien im darauffolgenden Jahr als 6. Band, der im Jahr von Sigmund Freuds einhundertstem Geburtstag der Publikation der Vortragsreihe *Freud in der Gegenwart* gewidmet war, ein Aufsatz des Psychoanalytikers und Entwicklungspsychologen René A. Spitz zum Thema »Stress. Psychische Beanspruchung und ihre Folgen«. Spitz beschreibt hier die physiologischen Abläufe des allgemeinen Adaptationssyndroms nach Selye, für welches derselbe auch »den Begriff des »Stress« (Belastung, Beanspruchung)« verwendet und legt die Parallelen zwischen Selyes Modell und dem Begriff der Abwehrneurose bei Freud dar.¹¹⁶ Die spätere zeitspezifische Konnotation des Stress-Begriffs spielt hier noch keine Rolle. Der Umstand, dass Spitz dem Stress-Begriff noch eine deutsche Übersetzung hinterherschickte, indiziert, dass der Begriff seinerzeit noch nicht kurrent war.

¹¹² Otto Fenichel, zit. n. *Beethoven*: 295.

¹¹³ Adorno: »Die Funktion des Kontrapunkts in der neuen Musik« ([1957] 1958), in: ders.: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (1959), GS 16, [145]–169, hier: 151; vgl. ders.: »Form in der neuen Musik« (1966), GS 16, [607]–627, hier: 608.

¹¹⁴ Vgl. den Begriffsindex in *ÄT*: 555.

¹¹⁵ Haller/Höhler/Stoff: »Stress ...« (2014), (Anm. 105), 370. Vgl. Jackson: *The Age of Stress* (2013), 120.

¹¹⁶ Spitz: »Stress: Psychische Beanspruchung und ihre Folgen« (1957), 67.

Während der Stress-Begriff in Adornos Schriften keine Rolle spielt – seine rasante Popularisierung in den 1970er Jahren hätte ihn als einen »kritischen« Begriff ohnedies alsbald diskreditiert – bleibt bemerkenswert, wie häufig Adorno und Horkheimer das einfache Wort »Druck«, in gewisser Hinsicht die deutsche Übersetzung von »Stress«, verwendeten: Immer wieder ist die Rede vom »gesellschaftlichen Druck«, an welchen das Individuum sich anzupassen habe.¹¹⁷

*

Ein anderer Begriff, der in Adornos Schriften nicht vorkommt, ist der Begriff der Effizienz. Bemerkenswert ist dies, insofern dieser Begriff heute – und keineswegs erst heute – wohl die entscheidende Norm im Umgang mit der Zeit formuliert und damit unser Verhalten wie unsere Wahrnehmung maßgeblich steuert. »Effizienz« steht für einen rationellen, ökonomisch leistungsstarken Umgang mit der »knappen Ressource« Zeit. Effizient ist, wer mit einem Minimum an »Zeitinvestition« maximale Resultate erzielt, oder, sofern es sich um »Freizeit« handelt, in ein Minimum von Zeit ein Maximum von Ereignissen zu drängen versteht. *Der Sache nach* beschreiben Adornos und Horkheimers Schriften ebendies allenthalben: »Leistungsfähigkeit, Produktivität und intelligente Planung werden als die Götter des modernen Menschen verkündet«, konstatiert die *Kritik der instrumentellen Vernunft*.¹¹⁸ Doch der Begriff der Effizienz fehlt – jedenfalls in der deutschen Ausgabe von Horkheimers Schrift. Dies ist umso erstaunlicher, als »Effizienz« oder mehr noch »Effizienzdenken« geradezu ein Synonym für die von Horkheimer beschriebene instrumentelle Vernunft gewesen wäre. Darauf, dass der Latinismus »Effizienz« in der deutschen Sprache schlicht noch nicht gebräuchlich gewesen sein dürfte, lässt sich aus der begrifflichen Verlegenheit Alfred Schmidts schließen, der 1967 Horkheimers 1947 in englischer Sprache veröffentlichte *Eclipse of Reason* ins Deutsche übertrug. Heute kaum nachvollziehbar, gibt seine Übersetzung Horkheimers englische »efficiency« auf Deutsch wieder mit »Tüchtigkeit (*efficiency*)« – ein wohl eindrücklicher Beleg für den Mangel des nächstliegenden deutschen Wortes für das im Englischen vorhandene efficiency, das in Klam-

¹¹⁷ Vgl. Adorno: »Beitrag zur Ideologienlehre« (1953/54), GS 8, [457]–477, hier: 475; ders.: »Erziehung nach Auschwitz« ([1966] 1967), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [674]–690, hier: [674].

¹¹⁸ Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, 155.

mern hinter die deutsche Behelfsübersetzung gesetzt wird. In ironischer Polemik heißt es, in der deutschen Ausgabe der *Kritik der instrumentellen Vernunft*: »Ebensowenig ist Tüchtigkeit (*efficiency*), das moderne Kriterium und die einzige Rechtfertigung für das pure Dasein eines jeden Individuums, zu verwechseln mit wirklichem technischen Können«. Vielmehr käme es im Sinne einer auf ›efficiency‹ ausgerichteten charakterlichen Profilierung darauf an, »einer von den Jungen zu sein, sich zu behaupten, andere zu beeindrucken, sich zu verkaufen, die richtigen Verbindungen zu pflegen« – auf Fähigkeiten der Selbstvermarktung also, die in der heutigen Netzwerkgesellschaft im Kurs gewiss nicht gefallen sind.¹¹⁹ Abgesehen davon, dass der Begriff Effizienz in der deutschen Sprache offenbar seinerzeit nicht recht geläufig war – in Adornos *Gesammelten Schriften* begegnet er bis zuletzt nicht – hätte es Schmidt vielleicht auch noch irritiert haben können, die Kategorie der Effizienz auf eine *subjektive* Eigenschaft oder Verhaltensdisposition zu beziehen, beschreibt ›Effizienz‹ doch anders als ›Tüchtigkeit‹ eher ein sachliches, dingliches und technisches Verhältnis als eine persönliche oder ethische Qualifikation. Dass man Effizienz heute auch unmittelbar auf Personen beziehen könnte, im Sinne von ›A. ist ein effizienter Arbeiter‹ wäre in den 1960er Jahren im Deutschen womöglich noch als eine recht unsinnige Art des Sprachgebrauchs erschienen und mag als Fortschritt von ›Verdinglichung‹ zu verbuchen sein.¹²⁰

Ganz analog zur Übersetzung beziehungsweise Nicht-Übersetzung des Begriffs ›efficiency‹ durch Alfred Schmidt ist in der *Dialektik der Aufklärung* wie in Adornos Vortrag *Erziehung nach Auschwitz* ›efficiency‹ als englisches Fremdwort verwendet.¹²¹ Dies müsste an sich nichts weiter besagen, insofern Adorno und Horkheimer nicht selten Anglizismen in ihren Texten verwendeten, sofern ihnen die Begriffe für amerikanische Kontexte repräsentativ schienen; so spricht Adorno etwa auch immer wieder von ›research‹, wofür selbstverständlich eine deutsche Übersetzung parat gewesen wäre. Ebenso legt die folgende Äußerung in der *Dialektik der Aufklärung* den englischen Begriff durch den kulturellen Kontext nahe: Verpönt sei das Mitleid im abendländischen Denken vielfach gewesen »als das Gegenteil der männlichen Tüchtigkeit, die von der römischen virtus über die Medicis bis zur efficiency unter den Fords stets die einzige wahre bürgerliche Tugend war« (DA: 121).

¹¹⁹ Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, 158.

¹²⁰ Vgl. Axel Honneths kritische Revision des Begriffs: ders.: *Verdinglichung. Eine Anerkennungstheoretische Studie* (2005).

¹²¹ Vgl. Adorno: »Erziehung nach Auschwitz« ([1966] 1967/1969), (Anm. 117), GS 10/2, 683f.

Nichtsdestotrotz bleibt bemerkenswert, dass das deutsche Pendant zur ›efficiency‹ in Adornos *Gesammelten Schriften* schlicht nirgends begegnet, und zwar weder in der Substantivform, noch adjektivisch. Der Begriff, der der ›efficiency‹ in Adornos wie Horkheimers Schriften als deutsches Pendant am nächsten kommt, ist, wie von Alfred Schmidt übersetzt und in der zitierten Stelle der *Dialektik der Aufklärung* ebenfalls zu sehen, ›Tüchtigkeit‹ – und man kann an diesem Wort, das dort, wo es von Adorno und Horkheimer in Zusammenhängen verwendet wird, in denen wir heute eindeutig das Wort Effizienz wählen würden, ungemein altmodisch klingt, einen Einstellungswandel in Hinblick auf die so bezeichneten Phänomene ablesen: ›Tüchtigkeit‹ bezeichnet eine charakterliche Tugend, und ist etymologisch mit den Worten *Tugend* und *tugen* verwandt. Als entsprechend wortwörtlich richtig erweist sich auf diese Weise die polemisch klingende, oben zitierte Bemerkung aus der *Dialektik der Aufklärung* von der »Tüchtigkeit, die [...] stets die einzige wahre bürgerliche Tugend war« (*DA*: 121).

Epilog: Adorno über das Veralten der Zeit

HAMM [...] What time is it?
CLOV The same as usual.
HAMM [...] Have you looked?
CLOV Yes.
HAMM Well?
CLOV Zero.

*Samuel Beckett, Endgame*¹²²

Offenbar zerfällt für die Menschen der Zusammenhang der Zeit. Daß diese philosophisch so beliebt ward, bezeugt, daß Zeit aus dem Geist der Lebendigen sich verflüchtigt; der italienische Philosoph Enrico Castelli hat das in einem Buch behandelt. [...] Zweckrationalität, die Erwägung, wie gut es in einer angeblich oder wahrhaft entformten Welt wäre, Tradition zu besitzen, kann nicht verordnen, was von Zweckrationalität kassiert ist.¹²³

Adorno ist insbesondere in seinen Vorlesungen auf sprachgeschichtliche Verschiebungen in Zusammenhang mit den Veränderungen, die er im Zeitbewusstsein konstatierte, eingegangen. Wie seine Vorlesung *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* begriffsgeschichtliche Überlegungen hinsichtlich der Überforderung und ihres Begriffs anstellt, enthält auch seine Vorlesung über *Ontologie und Dialektik* aus dem Wintersemester 1960/61 signifikante Bemerkungen in diesem Sinn. Adornos Ausgangspunkt ist hier die Beobachtung, wonach gerade in der Philosophie »modische Begriffe oft Indices für die Abwesenheit der Sachen« seien, auf die sie gerichtet wären und die durch sie beschworen würden, wobei er die Begriffe der »Tradition« und des »Lebens« als Beispiele nennt. (*V-OD*: 214; vgl. 215f.)¹²⁴ Mit Rekurs auf die Philosophie Martin Heideggers hält er schließlich fest, dass er glaube, dass seine

¹²² Beckett: *Endspiel. Fin de partie. Endgame* (1957; engl. 1958/1996), 12.

¹²³ Adorno: »Über Tradition« (1966), in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967/1968), GS 10.1, [310]–320, hier: 311. Das Buch, auf das Adorno verweist, ist: Castelli: *Die versiegte Zeit. Einführung in eine Phänomenologie unserer Zeit* (1947/48; *Il Tempo Esaurito. Introduzione ad una Fenomenologia della nostra epoca*; dt. 1951).

¹²⁴ Vgl. das Motto von Ferdinand Kürnberger, das dem ersten, 1944 verfassten Teil der *Minima Moralia* vorangestellt ist: »Das Leben lebt nicht.« (MM: [20]).

Wahrnehmung, wonach bestimmte Begriffe gerade dann hervorträten und theoretisch nobilitiert würden, wenn ihre Substrate der lebendigen Erfahrung entzogen seien, »gerade dem Begriff der Zeit gegenüber in einem ganz besonders prägnanten Sinn gilt« (*V-OD*: 218).

Zwar ließe sich, wie evident ist, »nicht etwa sagen [...], es gibt keine Zeit oder es gibt kein Zeitbewußtsein mehr«, doch wäre bei einer Kategorie wie der Zeit nicht viel damit gewonnen, »in abstracto darauf zu verweisen, daß es solche Konstituenten gibt und daß sie nicht weggedacht werden können« (*V-OD*: 218). Vielmehr würden diese abstrakten Kategorien ihre eigentliche Qualität einzig in dem konkreten historischen Lebenszusammenhang annehmen, in den sie verflochten seien, wobei in Bezug auf die Zeit insbesondere die jeweiligen Arbeitsprozesse der Gesellschaft ihrerseits ein entscheidendes Konstituens wären für das, »was nun Zeit eigentlich bedeutet, als was Zeit erfahren wird«; was »der modus [sic]« ist, »in dem es vor allem in der Reflexion zu so etwas wie der Erfahrung von Zeit kommt« (*V-OD*: 218f.). Hierbei reicht Adornos dialektische Annahme so weit, dass er es für nicht fruchtbar hält, aus den historischen Vermittlungen etwas wie ein überzeitliches, »entzeitlichtes Substrat von Zeit zu isolieren: *Wesentlich* für das, was Zeit ist, sei ihre »Konfiguration mit ihren bestimmten geschichtlich-gesellschaftlichen Momenten« (*V-OD*: 219; vgl. *ND*: 324ff.).

In diesem Sinn geht Adorno davon aus, dass das Zeitbewusstsein in der Gegenwart zerrüttet und zusammengeschrumpft sei (vgl. *V-OD*: 222),¹²⁵ was »zum Teil mit der Struktur der Arbeit [...], vor allem der industriellen Arbeit« zusammenhinge, wobei Adorno die monotone Wiederholungsstruktur der technifizierten, an die Maschinen gebundenen Tätigkeiten erwähnt (*V-OD*: 219). Allerdings sei es »eine eigentümliche soziologische Tatsache«, dass die Veränderungen, die sich in der Ebene der Produktivkräfte vollzögen, wesentlich über das jeweils konkret betroffene Arbeitsgebiet hinausreichten (*V-OD*: 219): Ohne dass Adorno dieses (oder ein anderes) Beispiel geben würde, ließe sich hierbei eben gerade an die ungeheure Effizienz der maschinellen Arbeitsprozesse denken, die zum Muster und Maßstab für menschlich »sinnvolle« Tätigkeit überhaupt geworden sind, und denen gegenüber wir, um mit Günther Anders zu sprechen, eine »prometheische Scham« empfinden, weil all unsere noch so forcierte Hastigkeit gegenüber der maschinellen Effizienz, der wir

¹²⁵ Vgl. Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957]), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [69]–94, hier: [69].

nacheifern, doch nur, und zwar in zunehmendem Maße, insofern das »prometheische Gefälle« stetig (oder vielmehr sprunghaft) wächst, einen defizienten Modus repräsentieren.¹²⁶ So ist es kein Wunder, dass unter den »human motors« letztlich die Erschöpfung grassiert.¹²⁷ Man möchte an dieser Stelle noch einmal Günther Anders zitieren, der 1956 festhielt, dass er eine »Kritik [hier zu verstehen im Sinne von Bestimmung; Anm. GG] der Grenzen des Menschen« in all seinen Vermögen »heute, da sein Produzieren alle Grenzen gesprengt zu haben scheint«, geradezu für »das Desiderat der Philosophie« halte.¹²⁸

In seiner Vorlesung exemplifiziert Adorno seine These, wonach »Erfahrung im Sinn der zeitlichen Kontinuität« heute wesentlich obsolet geworden sei, am anachronistischen Klang, den jene Wörter angenommen hätten, die eine solche Kontinuität ehedem voraussetzten. Dies erläutert er am Begriff der Weisheit, der ›heute‹ (also in den 1960er Jahren) gänzlich veraltet klinge. »Weisheit« hätte über Intelligenz, Denkfähigkeit und gemachte Erfahrungen hinausgehend die Fähigkeit bedeutet, »die Erfahrung sich *zuzueignen*, die Fähigkeit, daß gleichsam die Kontinuität eines ganzen Lebens sich in den Bewußtseinsstand, den ein Mensch erreicht, umsetzt« (*V-OD*: 220; Herv. GG). Demgegenüber ist die Akkumulation gewaltiger Mengen von Erlebnissen nur insofern auch »Erfahrung« in der nachdrücklichen Bedeutung des Wortes, wenn die äußerlichen Widerfahrnisse auch subjektiv angeeignet werden; wonach sich Erfahrung im vollen Sinn nach Adorno definieren ließe als »gewonnene Einheit zwischen der Erfahrung und der an dieser Erfahrung sich bildenden geistigen Kraft«. Eben diese Kraft aber, so Adornos lapidarer Bescheid an die Studenten, »gibt es heute nicht mehr« (*V-OD*: 220).¹²⁹ Die geistigen Energien der Menschen würden heute vielmehr absorbiert davon, sich an die permanent wechselnden Situationen anzupassen (vgl. *V-OD*: 220). Die Lösung der Flexibilität war zu jenem Zeitpunkt noch im Entstehen.

¹²⁶ Vgl. Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (1956/2002), 16: »Die Tatsache der täglich wachsenden *A-synchronisiertheit* des Menschen mit seiner Produktewelt, die Tatsache des von Tag zu Tag breiter werdenden Abstandes, nennen wir ›das prometheische Gefälle‹« [Herv. i. O.]. Vgl. zur »prometheischen Scham« gegenüber der »hohen Qualität der selbstgemachten Dinge« (ebd., S. [23]) den gleichnamigen Abschnitt des Buches: »Über prometheische Scham«, ebd., [21]–95.

¹²⁷ Vgl. Rabinbach: *Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (1990).

¹²⁸ Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1 ... (1956/2002), (Anm. 126), 18.

¹²⁹ Vgl. zur subjektiven Erfahrungsverarmung aufgrund einer nicht mehr integrierbaren Menge äußerer Ereignisse: Benjamin: »Erfahrung und Armut« (1933), GS II/1, 213–219, hier: 214.

Das wenig bekannt gewordene, nach Adorno »ungemein interessante[]« Buch von Enrico Castelli, auf das er auch in seiner Vorlesung *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit* hinweist (vgl. V-LGF: 185), wurde ins Deutsche übersetzt unter dem Titel *Die versiegte Zeit*. Was versiegt ist oder sich jedenfalls zu versiegen anschickt, sind nach Castelli spezifisch zeitliche Erfahrungen wie das Erleben von Vergängnis, Entstehung und Endlichkeit. Diese Zeiterfahrungsweisen seien durch die identitätslogische Vorstellung von der Zeit als einem homogenen Medium der Aufeinanderfolge in den Hintergrund gedrängt – dem Buch ist ein Motto von Henri Bergson vorangestellt – und Castelli deutet den Zusammenhang jenes zeitlichen Erfahrungsverlusts mit dem Aufkommen einer angstbesetzten Gleichgültigkeit an, die an Adornos Begriff der ›bürgerlichen Kälte‹ (vgl. DA: 92, 123) und Georg Simmels Beschreibung der Blasiertheit¹³⁰ erinnert:

Das Leben sub species aeternitatis zu betrachten heißt, sich über den Begriff der Vergänglichkeit in bezug [sic] auf die Endlichkeit der Zeit klar zu werden. Gerade dieses Bewußtsein der Endlichkeit scheint der gegenwärtigen Welt zu mangeln. Eine, wenn auch oberflächliche Analyse unserer Zeit zeigt deutlich, wie das Gefühl der Angst sich immer mehr verstärkt und der Fatalismus der Angst auf dem Fuße folgt. Es ist die Angst, überrannt zu werden und aus ihr führt der Zwang zu rennen [...]. So bleibt nur das Tempo selbst und es scheint, als erstrebe man damit jene neue Unempfindlichkeit, von der wir vorhin schon sprachen.¹³¹

¹³⁰ Vgl. Simmel: »Die Großstädte und das Geistesleben« (1903/1995), 121. Simmel, der Philosoph des Geldes, betrachtet das Wesen der großstädtischen ›Blasiertheit‹ in engstem Zusammenhang mit geldwirtschaftlichen und zeitlichen Faktoren.

¹³¹ Castelli: *Die versiegte Zeit ...* (1947; dt. 1951), (Anm. 123), 99f. Vgl. zur ›Gleichgültigkeit‹ ebd. 22: »Es gibt in Dante's Inferno eine Zone, in der die verdammten Seelen nicht brennen, sondern in einem Meer von Eis erfrieren. Das ist die Zone, auf die die heutige Welt sich zubewegt.«



3. ›Zeit in der Trias von Naturbeherrschung, sozialer Herrschaft und Selbstbeherrschung in der ›Dialektik der Aufklärung‹

3.1 Zivilisation im Endstadium

Der grundlegende Erfahrungsgehalt, unter dessen Eindruck die 1944 zunächst hektographiert erschienene und 1947 publizierte *Dialektik der Aufklärung* verfasst wurde, ist der des Faschismus und des »Zusammenbruch[s] der bürgerlichen Zivilisation« (*DA*: [11]) in Weltkrieg und Holocaust. Wenn die Autoren im Vorwort zur Neuauflage von 1969 angaben, dass das Buch zu einem Zeitpunkt verfasst wurde, »in dem das Ende des nationalsozialistischen Terrors absehbar war« (*DA*: [9]), was in Anbetracht eines effektiven Entstehungszeitraums zwischen ungefähr 1941 und 1944¹³² als doch recht weitblickender Optimismus anmutet, so womöglich auch deshalb, um der Gefahr einer historischen Relativierung der harschen Gesellschaftskritik des Buches vorzubeugen. Zwar ist das Buch durchaus zeitbedingt zu verstehen, was Adorno und Horkheimer selbst am meisten betonten (vgl. *DA*: [9]), doch lassen sich seine Gehalte nicht auf die spezifische historische Situation reduzieren; betrachteten die Autoren diese doch gerade *nicht* als eine bloße Abirrung vom eingeschlagenen zivilisatorischen Weg, sondern vielmehr als eine aus dessen eigentümlichen Fehlentwicklungen hervorgehende Tendenz. Aufklärung sei von Beginn an in einen Prozess der »Selbstzerstörung der Aufklärung« verstrickt (*DA*: 13). Während daher die Autoren im Vorwort zur Neuveröffentlichung von 1969 bemerken, dass nach zwei Jahrzehnten keineswegs an allen Formulierungen des Buches noch unverändert festzuhalten wäre, haben sie andererseits unter dessen aktuellen Gehalten insbesondere die Kritik am »Übergang zur verwalteten Welt« hervor (*DA*: [9]).

Die totalitäre Barbarei begriffen sie freilich gleichwohl als etwas historisch spezifisch Neues. Als ein symbolischer Ausdruck für Adornos Verständnis des für den Nationalsozialismus repräsentativen Menschentyps ließe sich seine im *Jargon der Eigentlichkeit* festgehaltene Erinnerung aus den 1930er Jahren anführen: »Unvergänglich aus der Frühzeit des Hitlerschen Reiches der

¹³² Vgl. Jaeggi: »Dialektik der Aufklärung« (2006), 249.

Anblick jener SA-Leute, in denen Verwaltung und Terror sichtbar sich zusammenfanden, oben die Aktenmappe, unten die Stulpenstiefel«.¹³³

Ende der 1960er Jahre, als die Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* erschien, die Horkheimer lange hinausgezögert hatte, machte seine und Adornos Position die Verwaltung betreffend einen zutiefst aporetischen Eindruck: Betrachteten sie einerseits, wie im Vorwort zur Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* dargestellt, den »Übergang zur verwalteten Welt« und die Rückbildung gewonnener Freiheiten als eines der obersten gegenwärtigen Ziele von Kritik (*DA*: [9]),¹³⁴ was auch ein Anlass für die Neuausgabe der *Dialektik der Aufklärung* gewesen war, so betrachteten sie doch andererseits den gesellschaftlichen Entwicklungsprozess als zu unreglementiert; die Gesellschaft als rational im Einzelnen, aber irrational im Ganzen.¹³⁵ Wie sich allerdings anders als auf dem Weg der Verwaltung und Reglementierung eine Art eines gesellschaftlichen Gesamtsubjekts bilden könnte, ist, wie Etliches in Adornos und Horkheimers Schriften, ein offenes Rätsel geblieben.¹³⁶

3.2 Naturbeherrschung und Naturverleugnung

Im Zentrum der Zivilisationsgeschichte, wie sie die *Dialektik der Aufklärung* von den mythischen Anfängen der abendländischen Vernunft bis in die faschistisch und totalitär geprägte Gegenwart aus der historischen Vogelperspektive skizziert, steht die These der Verstrickung von Aufklärung in Herrschaft. Aufklärung, von der schon die mythischen Erzählungen beseelt sind, ist das Medium, mit dem sich der Mensch aus seiner Befangenheit im für ihn lebensbedrohlichen Naturzusammenhang zu befreien versucht, indem er danach trachtet, die Welt zu verstehen und sie kontrollierbar, verfügbar und beherrschbar zu machen. Die Methoden, die der Mensch entwickelt, um sich aus der Übermacht der Natur zu befreien, haben allerdings den Effekt, den

¹³³ Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit* (1964/1969), GS 6, 468.

¹³⁴ Vgl. Max Horkheimer [im Gespräch mit Otmar Hersche]: »Verwaltete Welt« ([1969] 1970), GS 7, [363]–384.

¹³⁵ Vgl. Adorno: »Kultur und Verwaltung« (1960/1962), GS 8, [122]–146, hier: 141.

¹³⁶ Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8, 369. Auf die Schwierigkeit, wie sich gemäß Adornos verwaltungsskeptischer Vorstellung etwas wie ein gesellschaftliches Gesamtsubjekt gewinnen lassen könnte, hat auch Peggy H. Breitenstein aufmerksam gemacht: Vgl. Breitenstein: *Die Befreiung der Geschichte. Geschichtsphilosophie als Gesellschaftskritik nach Adorno und Foucault* (2013), 135f.

Menschen mit neuen Unfreiheiten zu schlagen. So beherrscht der Mensch Adorno und Horkheimer zufolge außer der ihn äußerlich umgebenden Natur zugleich auch jene Natur, die er selber ist; als ein körperliches wie seelisch-geistbegabtes Naturwesen, ein animal rationale. Auf unterschiedliche Weise werden im Laufe des Zivilisationsprozesses Triebe, Glücksansprüche, Bedürfnisse und etliche geistige wie sinnlichen Fähigkeiten nicht allein kultiviert, sondern auch unterdrückt und verdrängt. Des Weiteren erstreckt sich die Herrschaft des Menschen über den Menschen nicht allein auf das je eigene Selbst, sondern zudem auf die Herrschaft über andere Menschen. Dabei lässt sich im Zuge des Aufklärungsprozesses die zunehmende Tendenz beobachten, dass sich die von den Menschen geschaffenen Institutionen über die Subjekte hinweg verselbständigen und als »zweite Natur« einen ähnlich schicksalhaften Charakter annehmen, wie ihn einst die Mythen als unentrinnbaren beschrieben hatten: »Aufklärung schlägt in Mythologie zurück.« (DA: 16)

Nachdem die *Dialektik der Aufklärung* erschienen war, formulierten Horkheimer und Adorno auf je eigene Weise – externe – Ergänzungen der fragmentarischen Schrift weiter aus; Adorno, indem er seine 1949 publizierte *Philosophie der neuen Musik* als einen »ausgeführt[n] Exkurs zur ›Dialektik der Aufklärung‹ verstand (PnM: [11]); Horkheimer, indem er mit seiner 1947 (in englischer Sprache) veröffentlichten *Kritik der instrumentellen Vernunft* eine nochmalige Explikation wesentlicher Thesen des Rationalitätsverständnisses der *Dialektik der Aufklärung* nachreichte.

Während sich die *Dialektik der Aufklärung* wesentlich mit der Schilderung eines Teufelskreises begnügt, ohne dass sie Auswege aufzeigte, wie diesem zu entkommen wäre, ist sie doch kein resignatives, sondern ein hoch polemisches, emanzipatorisch ausgerichtetes Buch, wovon allein schon der abgründige, auf der Schwelle zum Makaber-Prekären balancierende Humor zeugt. Immerhin aber exponiert die *Dialektik der Aufklärung*, um zumindest eine gewisse Orientierung im an sich ausweglosen Verhängnis zu ermöglichen, doch solche Tendenzen, die verheerender sind als andere. Im Zentrum steht dabei die »Verleugnung der Natur im Menschen« (DA: 72). Sie mache nach Horkheimer und Adorno nicht nur den »Kern aller zivilisatorischen Rationalität« aus, sie sei zugleich die Zelle der in den Fortschritten der Vernunft »fortwuchernden mythischen Irrationalität« (DA: 72):

[M]it der Verleugnung der Natur im Menschen wird nicht bloß das Telos der auswendigen Naturbeherrschung sondern [sic] das Telos des eigenen Lebens verwirrt und undurchsichtig. In dem Augenblick, in dem der Mensch das Bewußtsein seiner selbst als Natur sich abschneidet, werden alle die Zwecke, für die er sich am Leben erhält, der gesellschaftliche Fortschritt, die Steigerung aller materiellen und geistigen Kräfte, ja Bewußtsein selber, nichtig, und die Inthronisierung des Mittels als Zweck, die im späten Kapitalismus den Charakter des offenen Wahnsinns annimmt, ist schon in der Urgeschichte der Subjektivität wahrnehmbar. Die Herrschaft des Menschen über sich selbst, die sein Selbst begründet, ist virtuell allemal die Vernichtung des Subjekts, in dessen Dienst sie geschieht, denn die beherrschte, unterdrückte und durch Selbsterhaltung aufgelöste Substanz ist gar nichts anderes als das Lebendige [...], eigentlich gerade das, was erhalten werden soll. [...] Die Geschichte der Zivilisation ist die Geschichte der Introversion des Opfers. Mit anderen Worten: die Geschichte der Entzagung. Jeder Entzagende gibt mehr von seinem Leben als ihm zurückgegeben wird [...]. Das entfaltet sich im Zusammenhang der falschen Gesellschaft. In ihr ist jeder zu viel und wird betrogen. (DA: 73)

Die Rede von der »Natur im Menschen« ist dabei nicht einseitig biologisch zu verstehen. Zweifelsohne bezieht sie sich *insbesondere* auf Triebe, Impulse, körpereigene Antriebe sowie andererseits – und nicht zuletzt – auf die eigene Sterblichkeit und Eingelassenheit in den Naturzusammenhang. Nicht umsonst rekuriert Adorno in seinen Schriften immer wieder auf die Tiere und das Tiersein.¹³⁷ Doch es besteht andererseits kein Anlass, die gewordene *geistige* Natur aus dem Verständnis der »Natur im Menschen« auszuschließen. So wäre hierbei insbesondere auch an jene Dimension zu denken, die sich in Kants bekannter Bemerkung aus seiner Vorrede zur ersten Auflage der *Kritik der reinen Vernunft* angesprochen findet, wonach »die menschliche Vernunft [...] das besondere Schicksal habe, durch Fragen belästigt zu werden, die »ihr durch die Natur der Vernunft selbst aufgegeben« seien: die metaphysischen Fragen.¹³⁸ Gerade diese – den »Sinnen« – sahen Adorno und Horkheimer mit den *Sinnen* engstens verkoppelt. Hierfür zeugt schon die von Horkheimer in

¹³⁷ Prominent in ND: 294 – der Satz beschließt das Freiheits-Modell, Adornos *Metakritik der praktischen Vernunft*: »Dem Einzelnen indessen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als wofür die Kantische Moraltheorie, welche den Tieren Neigung, keine Achtung konzediert [...], nur Verachtung hat: versuchen, so zu leben, daß man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.«

¹³⁸ Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), A VII (*Werkausgabe* III, 11), [Herv. GG].

seinen Schriften ins Gedächtnis gerufene etymologische Verwandtschaft von *Vernunft* mit dem – rezeptiven – *Vernehmen*; wodurch Horkheimer die Vernunft – das höchste geistige Vermögen – einem empfänglichen Sinnesorgan annähert, indem er den *objektiven* Vernunftbegriff als »Vernehmen der Wahrheit« bestimmt, welches, nach seiner Auffassung, freilich »alle Operationen des Denkens« in sich begreifen sollte.¹³⁹ Dabei konnte er an Hegel anschließen, der die Vernunft bestimmte als »Vernehmen des göttlichen Werkes«.¹⁴⁰ Auch für den eminenten Doppelcharakter des Wortes »Sinn« hatte sich vor Horkheimer bereits Hegel enthusiastisiert:

»Sinn nämlich ist dies wunderbare Wort, welches selber in zwei entgegengesetzten Bedeutungen gebraucht wird. Einmal bezeichnet es die Organe der unmittelbaren Auffassung, das andere Mal aber heißen wir Sinn: die Bedeutung, den Gedanken, das Allgemeine der Sache. [...] Eine sinnvolle Betrachtung nun *scheidet* die beiden Seiten nicht etwa, sondern in der einen Richtung enthält sie auch die entgegengesetzte und faßt im sinnlichen unmittelbaren Anschauen zugleich das Wesen und den Begriff auf.¹⁴¹

Gerade diese Doppelheit ist für Horkheimer und Adorno zentral, wenn sie den Prozess einer ›Dialektik der Aufklärung‹ als eine Geschichte der Entsaugung beschreiben. Im Zuge des Zivilisationsprozesses, wie die Autoren ihn bis zur Mitte des weltkriegerhaften 20. Jahrhunderts, in dem sie lebten, verfolgten, sahen sie in unterschiedlichen historischen Konstellationen schließlich *beide* Dimensionen des Sins verdrängt: die sinnlich-animalische Natur des Menschen ebenso wie die sinnstiftend-vergnüftige. Demgemäß heißt es im Einleitungs-Essay der *Dialektik der Aufklärung*, ›Begriff der Aufklärung‹, zu dem der Rest des Buches ›Exkurse‹ und ›Fragmente‹ nachträgt:

Das Wissen, das Macht ist, kennt keine Schranken, weder in der Versklavung der Kreatur noch in der Willfähigkeit gegen die Herren der Welt. [...] Technik ist das Wesen dieses Wissens. Es zielt nicht auf Begriffe und Bilder, nicht auf

¹³⁹ Horkheimer: »Zum Begriff der Vernunft« (1952), GS 7, [22]–35, hier: [22]. Vgl. Horkheimers Vorwort zur deutschen Erstausgabe der *Kritik der instrumentellen Vernunft*: »Ewige Ideen, die dem Menschen als Ziele gelten sollten, zu vernehmen, in sich aufzunehmen, hieß seit langer Zeit Vernunft. Für jeweils vorgegebene Ziele die Mittel zu finden, gilt dagegen heute nicht allein als ihr Geschäft, sondern als ihr eigentliches Wesen.« Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, [21].

¹⁴⁰ Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ([1837] 1840/1986), *Werke* 12, 53.

¹⁴¹ Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I* ([1835] 1842/1986), *Werke* 13, 173 [Herv. i. O.].

das Glück das Einsicht, sondern auf Methode, Ausnutzung der Arbeit anderer, Kapital. [...] Was die Menschen von der Natur lernen wollen, ist, sie anzuwenden, um sie und die Menschen vollends zu beherrschen. [...] Macht und Erkenntnis sind synonym [...]. Das unfruchtbare Glück aus Erkenntnis ist lasziv für Bacon wie für Luther. Nicht auf jene Befriedigung, die den Menschen Wahrheit heiße, sondern auf ›operation‹, das wirksame Verfahren, komme es an [...]. Es soll kein Geheimnis geben, aber auch nicht den Wunsch seiner Offenbarung. Auf dem Weg zur neuzeitlichen Wissenschaft leisten die Menschen auf Sinn Verzicht. (DA: 20f.)¹⁴²

Beschäftigt man sich mit den Schriften Horkheimers und Adornos, so kommt man kaum um die Einsicht herum, dass ihr philosophisch-literarisches Projekt wesentlich ein aufklärerisches Gegenprogramm gegen ein bloß instrumentelles Verfügungswissen darstellt. Ihre Schriften kreisen nicht allein thematisch, sondern praktisch, in der Form ihrer Darstellung, um einen volleren Vernunftbegriff, der nicht zuletzt auch geistigen Lustmomenten eine Form zu schaffen versuchte. Gänzlich losgelöst von diesem hedonistischen Impetus lassen sie sich wohl nur verzerrt begreifen. Er gehört zu den Gründen, weshalb Adorno Philosophie für wesentlich nicht referierbar hielt (vgl. ND: 44).

3.3 Zeit, innerer Sinn und innere Natur

Die in der *Dialektik der Aufklärung* dargestellte Interdependenz von Naturbeherrschung, sozialer Herrschaft und Selbstbeherrschung begegnet in den Schriften Adornos und Horkheimers immer wieder. »Naturbeherrschung«, so heißt es etwa in dem Hegels Geschichtsphilosophie gewidmeten Modell ›Weltgeist und Naturgeschichte‹ der Negativen Dialektik, schreitet fort »in die Herrschaft über Menschen und schließlich die über inwendige Natur. Keine Universal-

¹⁴² Vgl. Max Horkheimer [im Gespräch mit Georg Wolff und Helmut Gumnior]: »Was wir ›Sinn‹ nennen, wird verschwinden« (1970), GS 7, [345]–357, hier: 357: »SPIEGEL: Warum soll die Zukunft langweilig sein? HORKHEIMER: Man wird das Theologische abschaffen. Damit verschwindet das, was wir ›Sinn‹ nennen, aus der Welt. Zwar wird Geschäftigkeit herrschen, aber eigentlich sinnlose. Eines Tages wird man auch Philosophie als eine Kinderangelegenheit der Menschheit betrachten. Man wird mit dem Positivismus sagen, es sei läppisch, über die Beziehungen von Relativem und Transzendentem zu spekulieren.«

geschichte führt vom Wilden zur Humanität, sehr wohl eine von der Stein-schleuder zur Megabombe.« (ND: 314) Oder, in der *Kritik der instrumentellen Vernunft*:

Naturbeherrschung schließt Menschenbeherrschung ein. Jedes Subjekt hat nicht nur an der Unterjochung der äußereren Natur, der menschlichen und der nicht-menschlichen, teilzunehmen, sondern muß, um das zu leisten, die Natur in sich selbst unterjochen. Herrschaft wird um der Herrschaft willen verinnerlicht.¹⁴³

Während die Bedeutung der Trias von Naturbeherrschung, sozialer Herrschaft und der Herrschaft über das, was Horkheimer und Adorno die »innere Natur« nennen, für die Vernunftkritik der Kritischen Theorie ganz außer Frage steht, wurde einer Dimension, die in der besagten Allianz ein wesentliches Scharnier und Einheitsmoment darstellt, noch wenig Aufmerksamkeit zuteil, nämlich eben der Dimension der Zeit, von der Adorno an etwas entlegener, aber der *Dialektik der Aufklärung* zugeschriebener Stelle behauptet, dass sie der »tiefste Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« sei. Hierzu gibt es eine wesentliche und analoge Äußerung in der *Ästhetischen Theorie*. Adorno rekurriert hier, in einer Passage, die mit »Logik, Kausalität, Zeit« überschrieben ist, auf Schopenhauers im Anschluss an Kant entwickelte »principia individuationis, Raum, Zeit, Kausalität«, die in die Kunst, den »Bereich des bis zum Äußersten Individuierten«, gebrochen durch die autonome künstlerische Formbehandlung eingehen würden. Über diese *principia individuationis* schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*:

Sind jene Formen im auswendigen Dasein [d.i. im empirischen, außer-künstlerischen Dasein; Anm. GG] die maßgebenden Formen der Naturbeherrschung, so werden sie in der Kunst ihrerseits beherrscht, mit ihnen wird aus Freiheit geschaltet. Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung. (ÄT: 207)

Auch insofern ist hier die Parallele zu Adornos Äußerung in *Das Schema der Massenkultur* zu sehen, als es hier im Zusammenhang mit der empirischen Zeit ganz parallel hieß, dass Kunst sich »im Protest gegen jene Zeit« konstituiere (SMK: 313). Ist es einerseits interessant herauszustellen, dass Adorno in Bezug auf die Naturbeherrschung gerade die allgemeinsten Bewusstseinsformen

¹⁴³ Horkheimer: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, 106.

vor Augen standen – Raum, Zeit, Kausalität – so ist andererseits nachvollziehbar, dass er unter ihnen die Zeit als den »*tiefste[n]* Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewußtsein« bestimmte (SMK: 313; Herv. GG).

Einen hilfreichen Zugang zu der Vorstellung mag dabei zunächst die Vergegenwärtigung von Kants Rede von der Zeit als »Form des inneren [sic] Sinnes« bieten, sowie die Bedeutung, die Kant im Schematismus-Kapitel der Zeit als Vermittlungsinstanz zwischen den sinnlichen Anschauungen und den Verstandesbegriffen zugewiesen hat.¹⁴⁴ Denn die Zeit im Sinne der Zahl erweist sich gemäß Kants Analyse als das wesentliche Medium zwischen Erscheinungen und Verstandeskategorien, als eine Vorstellung, die »einerseits intellektuell, andererseits sinnlich« ist.¹⁴⁵

Kants Intentionen in der *Kritik der reinen Vernunft* verlassend, ließe sich die Zeit gemäß Adornos Formulierung insofern als der »*tiefste*« Niederschlag des Herrschaftsverhältnisses im Bewusstsein begreifen, als der abstrakte, »beifüllbare« Begriff, den wir uns im Laufe der Geschichte von der Zeit gemacht haben und den wir heute geneigt sind, für Zeit selbst zu halten; der unsere Wahrnehmungen organisiert und unser Verhalten bestimmt, von all unseren Begriffen und Kategorien zugleich am tiefsten ins Organismische, ins Sinnliche hineinreicht. Mit Peter Gendolla ließe sich hierbei behaupten, dass die – unter anderem von Norbert Elias beschriebene – Vorstellung vom »Einwandern der abstrakten Zeit in den Organismus [...] gar nicht metaphorisch zu verstehen« wäre.¹⁴⁶ So hat zunächst einmal jeder Organismus seine Eigenzeit, geprägt durch seine inneren, vegetativen Rhythmen.¹⁴⁷ Für den menschlichen Organismus prägend ist etwa der Schlag des Herzens, dessen Rhythmus einen Maßstab dafür gibt, was wir, etwa in der Musik, als schnell oder langsam, als aufgeregts-forciert oder beruhigend empfinden. Zu den darüber hinaus auffälligsten animalischen Rhythmen gehört der circadiane Schlaf-Wach-Rhythmus. Hierbei ist mit der Rede vom circadianen Rhythmus – also dem Rhythmus, der, dem Wortsinn nach, ungefähr einen Tag dauert – ein Begriff gewählt, der den Gedanken einer gewissen Synchronisation der organischen mit den kosmologischen Naturrhythmen enthält, wie sie etwa

¹⁴⁴ Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 49 (*Werkausgabe* III, 80). Vgl. Kant: »Von dem Schematismus der reinen Verstandesbegriffe«, in: ders.: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 176–187 (*Werkausgabe* III, 187–194).

¹⁴⁵ Kant: *Kritik der reinen Vernunft* (A: 1781; B: 1787/1974), B 178 (*Werkausgabe* III, 188).

¹⁴⁶ Gendolla: *Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur Punktzeit* (1992), 49.

¹⁴⁷ Vgl. Spork: *Das Uhrwerk der Natur. Chronobiologie – Leben mit der Zeit* (2004).

auch in den Wanderbewegungen bestimmter Tierarten oder im jahreszeitlichen Wechsel der Pflanzenwelt beobachtbar ist.

Eben jene Synchronisationsfähigkeit von Innen- und Außenwelt ist es auch, die eine eindringliche Schnittstelle zwischen dem Individuum und der Gesellschaft darstellt. So hat die Erfahrung von »Zeitdruck« für viele Menschen unmittelbare Auswirkungen auf ihre vegetativen Rhythmen, aufdringlich etwa in der Form von Herz-, Schlaf- oder Verdauungsstörungen. Gerade ein aufgrund von »Stress« zu schnell schlagendes Herz mag den Betroffenen zu der intuitiven Deutung verleiten, das jagende Pochen als einen (freilich nur mäßig zweckdienlichen) Synchronisationsversuch an das rasende Ticken der Sekunden zu interpretieren.

Bezüglich der in der *Dialektik der Aufklärung* dargelegten Interdependenz von technischer Naturbeherrschung, der Beherrschung der inneren Natur des Menschen und den sozialen Herrschaftsverhältnissen lässt sich sagen, dass es kaum etwas gibt, das diese Bereiche so fest und zugleich so unauffällig verschrankt wie die empirische Zeit. Wie seit dem Erscheinen der *Dialektik der Aufklärung* von mehreren Autoren und insbesondere von Zeitsoziologen bemerkt wurde, sind es, so etwa Hartmut Rosa, »in erster Linie Temporalstrukturen, welche den Ort der Vermittlung zwischen systemischen Imperativen und subjektiven Handlungsorientierungen [...] darstellen«.¹⁴⁸ Wesentliche Schriften, die solche Zusammenhänge aufzeigen, waren für Adorno und Horkheimer selbst insbesondere die von Emile Durkheim, Karl Marx, Georg Lukács und Max Weber. Ausführungen, die sie gewiss interessiert hätten, und die noch zeitnah zu ihren Werken entstanden, wären unter anderem die später von Michel Foucault angestellten Analysen zur Disziplinargesellschaft der Moderne, in denen sich Zeit vielfach als das zentrale Disziplinierungsinstrument erwies,¹⁴⁹ sowie der ebenfalls weit rezipierte, 1967 erschienene Essay von Edward P. Thompson, *Time, Work-discipline and Industrial Capitalism*. Dieser bezog sich seinerseits unter anderem auf Lewis Mumfords 1934 erschienene Studie *Technics and Civilization*, die die Einflüsse der Maschinisierung auf die Kultur beschreibt, wobei Mumford insbesondere auch die politökonomischen Dispositionen fokussiert, die für die vielfach menschenverachtende Art der Ausrichtung der Industrialisierung die Weichen gestellt hatten. Als

¹⁴⁸ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 263.

¹⁴⁹ Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (1975: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*; dt. 1976/1977). Vgl. bes. III.1: »Die gelehrgreichen Körper«, 173–219.

Schlüsselmaschine und entscheidende Basis für die Entwicklung des Industriekapitalismus betrachtet Mumford nicht, wie allgemein üblich, die Dampfmaschine, sondern die wesentlich früher erfundene Uhr: den Prototyp aller Maschinen. Den spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Übergang zu einer abstrakten und mechanischen Zeitauffassung schildert Mumford als Prozess einer gravierenden Entfremdung; einer Entfremdung von der ereignisgebundenen Zeit einerseits und der organischen, durch Entwicklungsprozesse wie vegetative Rhythmen des menschlichen Körpers bestimmten Zeit andererseits.¹⁵⁰ Ob und falls ja in welcher Form Adorno das einflussreiche Buch bekannt war, kann an dieser Stelle nicht entschieden werden. Während man aufgrund der Nähe mancher Inhalte sowie aufgrund der Bedeutung von Mumfords Buch geneigt wäre, von einer entsprechenden Kenntnis Adornos auszugehen, widerspricht dem der Mangel an Bezugnahmen auf Mumford in seinen Briefen wie *Gesammelten Schriften*. Adornos Nachlassbibliothek enthält keine Schrift von Mumford.

Exkurs: Michel Foucaults Studien zur zeitlichen Mikrophysik der Macht

Für historische Genealogien oder »evidenzbasierte« Beweise interessierte sich Adorno – anders als Horkheimer – eher nur am Rande; kaum aber dafür, solche selbst zu erbringen. Eher ging er, darin Kant nicht unähnlich, vielfach schlüssig von den »Gegebenheiten« aus,¹⁵¹ die er als »gewordene« begriff, ohne sich deshalb dazu genötigt zu fühlen, die konkreten Vermittlungen des Gewordenseins jeweils »hieb- und stichfest«¹⁵² historisch zu belegen. Zu dieser

¹⁵⁰ Vgl. Mumford: *Technics and Civilization* (1934/2010), 14f. Mumfords Darstellung der monastischen Zeitordnung nach der Benediktinerregel wurde von Gerhard Dohrn-van-Rossum kritisiert. Vgl. ders.: *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen* (1992/2007), 50ff: Mumford hätte die Thesen Max Webers von der klösterlichen Zeitordnung verschärft, seine Darstellung enthalte allerdings anachronistische Verzerrungen. Zwar sei der klösterliche Tag nach der Benediktinerregel nahezu lückenlos eingeteilt (S. 53), doch würde die Rede vom mechanistischen Uhrwerkrythmus des Klosterlebens in die Irre führen (S. 56), insofern die klösterliche Zeitordnung als tätigkeitsbezogene *intrinsisch* bestimmt gewesen sei und so mit überraschend wenigen abstrakten Zeitangaben ausgekommen wäre (S. 54).

¹⁵¹ Vgl. hierzu Franz Grillparzers Charakterisierung von Kants Philosophie als einer »Philosophie der Bescheidenheit [...], die das Gegebene [bestimmter subjektiver Vermögen; GG] als eines Beweises ebenso wenig fähig als bedürftig zum Ausgangspunkt nimmt«: Grillparzer: »[Meine Erinnerungen an Feuchtersleben]« ([1850/51?] 1965), 222f.

¹⁵² Die gewaltvolle Formel verwendet Adorno in polemischer Absicht häufig; vgl. MM: 79.

Einsicht gelangt auch Dirk Braunstein in seinem Buch über *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, in dem er auf die Unterschiede der Ansätze Alfred Sohn-Rethels und Adornos zu sprechen kommt: Während sich Sohn-Rethel in Hinblick auf seine grundlegende These, dass das Transzendentalsubjekt aus der Tauschabstraktion abzuleiten sei, in Begründungsversuche regelrecht verstrickt habe, seine Studie über die Vermitteltheit des transzentalen Erkenntnissubjekts durch die ökonomische Realabstraktion jahrzehntelang ungeschrieben blieb, hätte sich Adorno »weniger für die gemeinsame historische Genese von Erkenntnis und gesellschaftlicher Herrschaft« interessiert, sondern »will vielmehr die faktische Vermitteltheit beider hier und jetzt kritisieren. Während Sohn-Rethel der Frage nachgeht, wie »die Objektivität und der Wahrheitsanspruch naturwissenschaftlicher Erkenntnis [...] überhaupt möglich seien, kann es Adorno bei der simplen Feststellung belassen: »Der Begriff der Objektivität ist an der Gesellschaft gebildet worden.«¹⁵³

Seinen methodischen Zugang hat Adorno nicht erst in der *Negativen Dialektik*, sondern zuvor schon in *Der Essay als Form* dargelegt, und dabei über den Essay festgehalten: »Er fängt nicht mit Adam und Eva an sondern mit dem, worüber er reden möchte« (*EaF*: 10). Dieser Praxis hat Adorno jedenfalls die Treue gehalten. Dass konkrete historische Nachvollzüge indes sehr wohl aufschlussreich sein können, haben nicht nur die zuletzt dann doch noch publizierten Arbeiten Sohn-Rethels, sondern in eindrücklicher Weise auch die genealogischen Studien Michel Foucaults gezeigt. An ihnen lassen sich Details dessen rekonstruieren, was in Adornos Texten vielfach ein thesenhafter Affront bleibt: dass die gesellschaftliche Disziplinierung in das menschliche Bewusstsein wie in die Körper einwandert, und dass der abstrakten Zeit dabei eine Schlüsselrolle zukommt.

Foucaults Aufmerksamkeit richtete sich dabei unter anderem auf die militärische Disziplinierung, die, wie er darlegt, seit dem 18. Jahrhundert wesentlich mit den Mitteln einer zeitlichen »Mikrophysik der Macht« effiziert wurde.¹⁵⁴ Wie Foucault anhand von konkreten historischen Quellen rekonstruiert, ist der Soldat in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts »etwas geworden, was man fabriziert«. Diese Rede ist wortwörtlich zu verstehen, sind die militärischen Dressuren doch wesentlich eines Sinnes mit der bald einset-

¹⁵³ Braunstein: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie* (2011), 84. Vgl. zu Adornos gelinder Aversion gegen die Verabsolutierung evidenzbasierter Forschung: *MM*: 297ff.

¹⁵⁴ Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen* ... (1975; dt. 1977), (Anm. 149), 178, 191.

zenden Disziplinierung der Fabrikarbeiter wie der seriellen Fabrikation identischer Produkte. In der Militärdisziplin wird nach Foucault aus einem eigenständigen, individuellen Körper eine Maschine gemacht: »Schritt für Schritt hat man die Haltungen zurechtgerichtet, bis ein kalkulierter Zwang jeden Körperteil durchzieht und bemeistert [...] und sich insgeheim bis in die Automatik der Gewohnheiten durchsetzt«.¹⁵⁵ Einen entscheidenden Einschnitt sieht er im 18. Jahrhundert erreicht: Während nach Foucault prinzipiell jede Gesellschaft den Körper bestimmten Zwängen und Disziplinen unterwirft, besteht im 18. Jahrhundert die Neuigkeit in der Kleingliedrigkeit der Skalierung der Disziplinierungsmaßnahmen: In der militärischen Disziplin wird der Körper des Soldaten nicht mehr als unterschiedslose Einheit einem bestimmten Regiment unterworfen, sondern im Detail umgeformt. Der tätige Körper wird in seiner Bewegung durch Zeit und Raum einem »fein abgestimmten Zwang«, einer »infinitesimale[n] Gewalt« unterworfen; die auf die Effizienz der Bewegungen wie ihrer inneren Organisation zielt: »Der menschliche Körper geht in eine Machtmachinerie ein, die ihn durchdringt, zergliedert und wieder zusammensetzt.«¹⁵⁶ So werden etwa die unterschiedlichen Schrittarten einem präzisen Reglement von Längen und Dauern unterworfen; Bewegungsakte werden in zeitlich genauestens festgesetzte Elemente zerlegt, Abläufe wie Phasen determiniert. Daraus resultiert die Formierung eines »anatomisch-chronologische[n] Verhaltensschema[s]«: »Die Zeit durchdringt den Körper und mit der Zeit durchsetzen ihn alle minutiösen Kontrollen der Macht.«¹⁵⁷ Modifiziert werden die Verfahren der präzisen zeitlichen Reglementierung ebenso von anderen gesellschaftlichen Institutionen ausgeübt; das Zeitregiment in Militär, Manufaktur und Schule ist eines Sinnes. Foucault zitiert einen *›Stundenplan*, der in Frankreich für eine Schule zu Beginn des 19. Jahrhunderts vorgeschlagen wird und in Wirklichkeit ein Minutenplan ist: »8⁴⁵ Eintritt des Monitors, 8⁵² Ruf des Monitors, 8⁵⁶ Eintritt der Schüler und Gebet, 9 Uhr Einrücken der Bänke, 9⁰⁴ erste Schiefertafel, 9⁰⁸ Ende des Diktats« usw.¹⁵⁸ Im Zentrum dieser Verengung des Zeitrasters steht das Bestreben nach einer restlosen Nutzbarmachung der Zeit. Es bedarf kaum des Hinweises, dass jegliche Ablenkung oder Unterbrechung durch Ausruhen, Unterhaltungen, Gesten, etc. dem striktesten Verbot unterliegt.

¹⁵⁵ Vgl. Foucault: *Überwachen und Strafen* ... (1975; dt. 1977), (Anm. 149), 173.

¹⁵⁶ Foucault: *Überwachen und Strafen* ... (1975; dt. 1977), (Anm. 149), 175f.

¹⁵⁷ Foucault: *Überwachen und Strafen* ... (1975; dt. 1977), (Anm. 149), 195.

¹⁵⁸ Bally zit. n. Foucault: *Überwachen und Strafen* ... (1975; dt. 1977), (Anm. 149), 193.

3.4 Zur Interpretation der Sirenen-Episode

Von derartiger Minutiosität halten Adorno und Horkheimer in ihrer Darstellung der Dialektik der abendländischen Vernunft Abstand; das historiographische Verfahren, das ihre eigene Gegenwart mit der ›Urgeschichte‹ der abendländischen Subjektivität kurzschießt (*DA*: 73), wäre in seiner Methodologie eher als rustikal zu bezeichnen. In der Deutung der Sirenen-Episode der *Odyssee*, dem »Grundtext der europäischen Zivilisation« (*DA*: 63), richtet sich im Haupt-Essay der *Dialektik der Aufklärung* zum ›Begriff der Aufklärung‹ die Aufmerksamkeit der Autoren auf den Zusammenhang von Zeit, Herrschaft und Vernunft. Adorno und Horkheimer interpretieren Homers Schilderung der Vorbeifahrt von Odysseus' Schiff an der Insel der Sirenen als eine Fabel, in der bereits das spätere ökonomische Ideal von der Zeit als einer erstreckten Gegenwart, in der sich kalkulieren und planen lässt, ausgedrückt findet. Ihre Interpretation der Sirenen-Episode, die stets als Herzstück des Buches rezipiert worden ist, schließt unmittelbar an die ihrerseits vielzitierte Passage an:

Mit der Ausbreitung der bürgerlichen Warenwirtschaft wird der dunkle Horizont des Mythos von der Sonne der kalkulierenden Vernunft aufgehellt, unter deren eisigen Strahlen die Saat der neuen Barbarei heranreift. Unter dem Zwang der Herrschaft hat die menschliche Arbeit seit je vom Mythos hinweggeführt, in dessen Bannkreis sie unter der Herrschaft stets wieder geriet. (*DA*: 49)

Ins kühle Neonlicht dieser Szenerie ist die Sirenen-Episode getaucht. Vorangegangen waren diesem Bild von der modernen Wirtschaft, dessen Begriff der ›kalkulierenden Vernunft‹ durch Max Weber geprägt ist (siehe III.5.2), Auseinandersetzungen, die von der Verengung des Denkhorizonts auf dem Weg zur modernen Wissenschaft handeln. Während der Wissenszuwachs stupend, die technischen Erfindungen ›bahnbrechend‹, die Forscherphantasie hochoriginell ist, schrumpfe neben der Hypostasierung der Mittel doch, wie sich verkürzend sagen ließe, der Sinn für den ›Sinn‹ – für die Bedeutung des Ganzen:

Der technische Prozeß, zu dem das Subjekt nach seiner Tilgung aus dem Bewußtsein sich versachlicht hat, ist frei von der Vieldeutigkeit des mythischen Denkens wie von allem Bedeuten überhaupt, weil Vernunft selbst zum bloßen Hilfsmittel der allumfassenden Wirtschaftsapparatur wurde. (*DA*: 46)

Nach Adorno und Horkheimer gilt das »mythische Grauen [...] der Aufklärung [...] dem Mythos«, den sie in jeglicher geistigen Äußerung wittert, »wofern sie keine Stelle im Zweckzusammenhang« vorweisen kann (*DA*: 46). Das Mythische ist für das aufgeklärte Bewusstsein *nur* eine bereits überwundene Stufe; das Hinabsinken auf frühere Stufen verfehlt. Dies aus dem Grund, da das Erringen neuer Zivilisationsstufen durch Anstrengungen und Versagungen erkauft ist, zu deren Rechtfertigung das Frühere – Horkheimer und Adorno rekurrieren auf »[m]imetische, mythische, metaphysische Verhaltensweisen«, die nacheinander als überwundene Stadien gegolten hätten – abgewertet, stigmatisiert oder zu Zeiten sogar grausam verfolgt wird (*DA*: 48). Um den für sie insbesondere in Vorzeiten lebensgefährlichen Naturzusammenhang zu beherrschen, hätten sich die Menschen diesem »mit unsäglicher Anstrengung entfremdet« (*DA*: 48): »Furchtbare hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt.« (*DA*: 50)

Die zugunsten der zivilisatorischen Anforderungen verdrängte Natur im Menschen verschaffte sich allerdings in unterschiedlichen Formen und je nach Verdrängungsaufwand in ihrer Vehemenz variiert immer wieder ihr Recht, wobei Horkheimer und Adorno ein Spezifikum des Faschismus (und im weiteren Sinn ihrer Gegenwart) darin erblicken, dass hier die zu erwartende »Revolte der Natur« in den Menschen absichtsvoll manipuliert und evoziert werde, um der zivilisatorischen Versagung ein Ventil zu schaffen, mittels dessen sie zugleich aufrechterhalten werden könne.¹⁵⁹

Die Sirenen-Episode der *Odyssee* interpretieren sie, wie es erklärend im Vorfeld heißt, als einen frühen Ausdruck der »Verschlüfung von Mythos, Herrschaft und Arbeit« (*DA*: 49). Die Szenerie der Sirenen repräsentiert gemäß ihrer Deutung eine unzweckmäßige Versuchung des allerdings bereits in sich gefestigten, nicht mehr ohne Weiteres ablenkbaren Individuums. Konkret sei die Lockung des betörenden Gesangs der Sirenen in der homerischen

¹⁵⁹ Vgl. den gleichnamigen Abschnitt in der *Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947; dt. 1967), (Anm. 17), GS 6, [105]–135: »Die Revolte der Natur«; bes. 107: »Typisch für unsere gegenwärtige Ära ist die Manipulation dieser Revolte durch die herrschenden Kräfte der Zivilisation selbst, die Benutzung der Revolte als Mittel zur Verewigung eben jener Bedingungen, durch welche sie hervorgerufen wird und gegen die sie sich richtet.« Vgl. den Abschnitt »Elemente des Antisemitismus«, in: *DA*: [192]–234.

Sage gemäß Adorno und Horkheimer »die des sich Verlierens im Vergangenen« (*DA*: 49). Damit setzen sie den Fokus ihrer Interpretation der Episode spezifisch auf die Zeiterfahrung. Die Sirenen wüssten, so die deutsche Fassung der *Odyssee*, aus der Horkheimer und Adorno zitieren, »alles, was irgend geschah, auf der viel ernährenden Erde« (*Odyssee* zit. n. *DA*: 50). Die Sirenen locken Odysseus damit, dass sie ihm auch aus seiner eigenen Vergangenheit erzählen könnten, eine Lockung, der sich dieser nur zu gerne hingeben würde. Zumal ihn die Sirenen besingen: »[V]ergnügt und weiser wie vormals würden jene, die zu ihnen auf die Insel gekommen wären, um ihren Gesängen zu lauschen, das Eiland wieder verlassen.¹⁶⁰ Die Sirenen singen also nicht einfach *irgendetwas*, sie singen aus der Vergangenheit und könnten einen Beitrag stiften zum Verständnis der eigenen Identität; eine Erkenntnis gewähren, die Befriedigung verschaffe, »vergnügt und weiser« mache. Ihre Verlockung besteht mithin in einem Sinnangebot, das sich aus der Vergangenheit speist. Doch Odysseus ist bereits gefesselt und fixiert an den Mast durch die Warnung und Empfehlung von Kirke, der »Gottheit der Rückverwandlung ins Tier, der er widerstand, und die ihn dafür stark macht, anderen Mächten der Auflösung zu widerstehen« (*DA*: 50). Ihr Name verweist auf den Zirkel, im übertragenen Sinn auf den Kreislauf als der Zeitform des Mythischen. Odysseus aber, den Horkheimer und Adorno in ihrer Lesart als »Urbild [...] des bürgerlichen Individuums« vorstellen (*DA*: [61]), das sich durch konstante Erhaltung des Selbst auszeichnet, entgeht (zunächst) den geschlossenen Kreisläufen, wobei sich im Bild von Odysseus' Reise »historische Zeit« ablöse »aus dem Raum, dem unwiderruflichen Schema aller mythischen Zeit« (*DA*: 66). Konkret in der Sirenen-Episode: Odysseus lässt sich auf Kirkes Rat hin an den Mast gefesselt an der Sireneninsel vorbeirudern und wiedersteht auf diese Weise der tödlichen Lockung der Sirenen, während den Ruderern die Ohren mit Wachs verstopft wurden, damit sie die Sirenengesänge nicht hören können. So bringt jeder ein Opfer zu Zwecken der Selbsterhaltung; Odysseus wissend und sehnuchtsvoll leidend, die Ruderer unwissend und unbekümmert. Bemerkenswert in Horkheimers und Adornos Lesart der Sirenen-Episode ist neben der Darstellung zivilisatorischer Versagung aber vor allem auch die Deutung der Zeitdisziplin, die sie in ihrer Lesart der Fabel geltend machen. Zweckgerichtet, orientiert daran, das Schiff und sich selbst unbeschadet an der Insel vorbeizusteuern, weiß sich Odysseus der Verführungsgewalt des Vergangenen

¹⁶⁰ Homer: *Odyssee* (= Homers *Odyssee*, übers. v. Johann Heinrich Voß ([1837]), 199 [Herv. GG].

zu versagen, weil sich seine Identität, die Einheit seiner Person, bereits gehärtet habe (vgl. DA: 49). Adorno und Horkheimer interpretieren Odysseus' Vorüberfahrt an der Insel:

Wie Wasser, Erde und Luft scheiden sich ihm die Bereiche der Zeit. Ihm ist die Flut dessen, was war, vom Felsen der Gegenwart zurückgetreten, und die Zukunft lagert wolfig am Horizont. Was Odysseus hinter sich ließ, tritt in die Schattenwelt: so nahe noch ist das Selbst dem vorzeitlichen Mythos, dessen Schoß es sich entrang, daß ihm die eigene erlebte Vergangenheit zur mythischen Vorzeit wird. Durch feste Ordnung der Zeit sucht es, dem zu begegnen. Das dreigeteilte Schema soll den gegenwärtigen Augenblick von der Macht der Vergangenheit befreien, indem es diese hinter die absolute Grenze des Unwiederbringlichen verweist und als praktikables Wissen dem Jetzt zur Verfügung stellt. Der Drang, Vergangenes als Lebendiges zu retten, anstatt als Stoff des Fortschritts zu benützen, stillte sich allein in der Kunst, der selbst Geschichte als Darstellung vergangenen Lebens zugehört. Solange Kunst darauf verzichtet, als Erkenntnis zu gelten, und sich dadurch von der Praxis abschließt, wird sie von der gesellschaftlichen Praxis toleriert wie die Lust. Der Gesang der Sirenen aber ist noch nicht zur Kunst entmächtigt. (DA: 49f.)

Mit ihrer Interpretation schildern die Autoren, wie mit der Entdeckung der Zeit zugleich die Entzeitlichung der Zeit betrieben wird: So zeige die Sirenen-Episode, wie sich die historische Zeit aus dem Raum als dem Schema der mythischen Zeit ablöst. Die Zeit gewinnt den Charakter der Dimensioniertheit – als Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – sowie – als Unwiederbringliche – den Charakter von Irreversibilität und Vergängnis. Doch bezeichnet diese Verzeitlichung nur die *eine* Seite des Vorgangs, von dem Horkheimer und Adorno einführend sagten, dass sie ihn als eine Parabel auf die »Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit« deuten würden (DA: 49). Die Kehrseite des Vorgangs ist, dass Vergangenes nicht mehr *als Lebendiges* gerettet wird. Indem es als Vergangenes in Erscheinung tritt, ist es »hinter die absolute Grenze des Unwiederbringlichen« verwiesen (DA: 50), und dient allenfalls »als praktikables Wissen [...] als *Stoff* des Fortschritts« (DA: 50; Herv. GG). Aus diesem aber sind Geist und Leben entwichen; der bloße Stoff ist nichts anderes als das Tote. Die Kunst ist demgegenüber die wesentliche Institution, die Vergangenes tradiert und als Lebendiges errettet. In Adornos späterem Aufsatz zum Gedächtnis Eichendorffs wird es über jenes traditionale Moment heißen:

Das wahrhaft tradierte Vergangene wäre in seinem Gegenteil, in der fortgeschrittensten Gestalt des Bewußtseins aufgehoben, fortgeschrittenes Bewußtsein aber, das seiner selbst mächtig wäre und nicht fürchten müßte, von der nächsten Information dementiert zu werden, hätte darum auch die Freiheit, Vergangenes zu lieben. Große avantgardistische Künstler wie Schönberg mußten nicht sich selber durch Wut auf Vorfahren bestätigen, daß sie deren Bann entrannen.¹⁶¹

Die »Verschlingung von Mythos, Herrschaft und Arbeit« (*DA*: 49), die Horkheimer und Adorno in der Sirenen-Episode zum Ausdruck gebracht sehen, wird von ihnen in der Folge nach unterschiedlichen Dimensionen hin entfaltet, von denen eine wesentliche das Herr-Knecht-Verhältnis ist (vgl. *DA*: 52f.).¹⁶² Eine weitere Dimension ist die Zeitmoral. So sei in der Sirenen-Episode die Forderung nach »immerwährende[r] Geistesgegenwart« und der »Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten« formuliert, wie Horkheimer und Adorno sie für die spätere bürgerliche Arbeitsordnung als konstitutiv begreifen (*DA*: 50): Der lockenden Macht des Unwiederbringlichen der Vergangenheit – dem Gesang der Sirenen – soll nicht nachgegeben werden, und auf der anderen Seite lagert die Zukunft nur »*wolkig* am Horizont« (*DA*: 49; Herv. GG). Bleibt aber die Zukunft dem Bild nach in Dunst gehüllt, so ist sie ähnlich unverfügbar wie die unwiederbringliche Vergangenheit; sie ist, analog zum Gesang der Sirenen, der vom Vergangenen kündet, *Zukunftsmausik*; nichts, worauf die gegenwärtigen Energien bauen könnten. Soweit die Zukunft berechenbar, kalkulierbar – nicht »*wolkig*« ist, ist sie erstreckte Gegenwart. Die »feste Ordnung der Zeit«, die die »immerwährende[n] Geistesgegenwart« einrahmt, erweist die Setzung der historischen Zeit als die Befestigung einer Gegenwärtigkeit, die letztlich mit »Immergeleichheit« zusammenfällt (*DA*: 49f.).

*

Die kapriziöse philosophisch-literarische Form, in der die *Dialektik der Aufklärung* verfasst ist, widersetzt sich mit ihren Bildern und Anspielungen auf die kulturelle Tradition den Ansprüchen an ein leicht zu handhabendes Wissen. Zu verstehen ist die Schrift nicht zuletzt in ihrer erklärten Gegentendenz

¹⁶¹ Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957]) 1958/1968), (Anm. 125), GS 11, 70. Vgl. Adorno: »Über Tradition« (1966/1968), (Anm. 123), GS 10.1.

¹⁶² Vgl. Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807/1986), *Werke* 3, 150ff.

zu den Vereinseitigungen des »modernen Wissenschaftsbetrieb[s]«, wie zum Zustand einer Öffentlichkeit, »in dem unentrinnbar der Gedanke zur Ware und die Sprache zu deren Anpreisung wird« (*DA*: [11f.]).

In Texten wie der *Dialektik der Aufklärung* ist die historische Tradition wachgehalten, auch wenn sie im Zuge der umfassenden Zivilisationskritik einer harschen Anzweiflung ausgesetzt und sogar für gescheitert erklärt wird. Wesentlich dafür ist die Beziehung zur Sprache als – mit Alexander García Düttmann gesprochen – dem »Gedächtnis des Denkens«.¹⁶³ In der *Negativen Dialektik* findet sich das Verhältnis von *Tradition und Erkenntnis* sowie, damit zusammenhängend, der historischen Dimension von Sprache, rekapituliert:

Nicht länger ist mit dem Hauptstrom der neueren Philosophie – das Wort klingt schmählich – mitzuschwimmen. Die neuzeitliche, bis heute dominierende möchte die traditionalen Momente des Denkens ausscheiden, es dem eigenen Gehalt nach enthistorisieren, Geschichte einer Sonderbranche feststellender Tatsachenwissenschaft zuweisen. [...] Was im Denken geschichtlich ist, anstatt der Zeitlosigkeit der objektiven Logik zu parieren, wird dem Abglauben gleichgesetzt [...]. (*ND*: 63)

Die von Adorno bezeichnete Tendenz hat unterdessen ihren entschiedenen Ausdruck in der sich gegenwärtig vollziehenden Preisgabe der wissenschaftlichen Mehrsprachigkeit gefunden, womit ganze Traditionen sinnbezogener Verständnishorizonte aufgegeben werden. Die Entwicklung gehört zu den gravierendsten Umwälzungen, die sich heute auf intellektuellem Gebiet vollziehen, mit erheblichen Konsequenzen für die historisch gewachsene Vielfalt der Sprachen. Das Verhältnis zur Zeit und zu zeitlichen Normen ist dabei unmittelbar im Spiel: Der historischen Dimension von Sprache wird keine erkenntniskonstitutive Kraft zugetraut; was zählt, ist die Unmittelbarkeit des Informationswechsels, wobei Sprache als per se belangloses Transportmittel dieser Informationen gilt. »[D]ie jüngste Logik denunziert die geprägten Worte der Sprache als falsche Münzen, die man besser durch neutrale Spielmarken ersetzt.« (*DA*: 21)

¹⁶³ García Düttmann: *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno* (1991).



4. Das Tauschprinzip, die abstrakte Arbeitszeit und die Kritik des identifizierenden Denkens in der ›Negativen Dialektik‹

4.1 Identifizierendes Denken und geistige Erfahrung

In der *Negativen Dialektik* entfaltet Adorno konzeptuell und als eine nachträgliche Methodologie seiner früheren Schriften seine Kritik des identifizierenden Denkens; eine Kritik, die in Grundzügen bereits in der *Dialektik der Aufklärung* formuliert worden war und die sich mit dem Bekenntnis zu einer Form der Darstellung verbindet, die gegen die Dominanz eines subsumtionslogisch ausgerichteten Verfüzungswissens das Interesse an der Bedeutsamkeit der besonderen Gegenstände aufwertet.¹⁶⁴ Wie Horkheimer bereits in *Traditionelle und kritische Theorie* dargelegt hatte, sei der Gegensatz zwischen der traditionellen und der kritischen Theorie – zwischen den Fachwissenschaften und der kritischen Sozialphilosophie, wie sich vereinfachend sagen ließe – weniger einer »der Gegenstände als vielmehr der Subjekte«.¹⁶⁵ Eben diese Auffassung findet sich auch in Adornos Vorlesung zur Einleitung in die *Philosophische Terminologie* aus dem Sommersemester 1962 formuliert: »Philosophie ist ja nicht so sehr eine Thematik als eine Verhaltensweise des Geistes, eine Verhaltensweise des Bewußtseins«.¹⁶⁶ Im Hintergrund dieser Bestimmungen stand eine Engführung von Theorie und Praxis *in der Theorie*, wie sie Adornos Schriften charakterisiert und wie er sie als konstitutiv für Philosophie begriff.¹⁶⁷ Was seine eigenen Schriften anbelangt, so lässt sich diese Engführung anhand seiner Ausführungen zu Fragen der sprachlichen Darstellung näher bestimmen. Wenn es etwa in seinem Aufsatz über den *Essay als Form*, dem im Vorfeld der *Negativen Dialektik* der Charakter eines methodologischen Selbstportraits zukommt, heißt, alle Begriffe des Essays wären »so darzustellen, daß sie einander tragen«, sowie dass die Begriffe des Essays »kein Gerüst und keinen Bau« erstellen würden, so lässt sich jenes antihierarchische Darstellungsprinzip als ein Modell gesellschaftlicher Praxis verstehen (EaF: 21).

¹⁶⁴ Vgl. zum Rationalitätsbegriff in Adornos *Negativer Dialektik*: Thyen: *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno* (1989).

¹⁶⁵ Horkheimer: »Traditionelle und kritische Theorie« (1937), GS 4, [162]–216, hier: 183.

¹⁶⁶ Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 1 ([1962] 1973/1997), 9.

¹⁶⁷ Vgl. Bernstein: *Adorno. Disenchantment and Ethics* (2001), XI: »Readers of Adorno are inevitably struck by how everything he wrote was infused with a stringent and commanding ethical intensity.« Vgl. Knoll: *Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie* ([2000] 2002).

Was Adornos Charakterisierung der Philosophie als einer bestimmten ›Verhaltensweise des Bewußtseins‹ anbelangte, so machte er in seiner Vorlesung über die *Philosophische Terminologie* auch auf den Umstand aufmerksam, dass im Begriff der Philosophie der Liebe enthalten sei, der Philosophie als eine sich auf ihren Gegenstand hinbewegende geistige Erfahrungsart charakterisiere:¹⁶⁸ Weniger versuche sie, ihr Objekt zu beherrschen, als ihm gerecht zu werden, weshalb die sprachliche Differenzierung ihr Medium sei.¹⁶⁹ Als »Ausdruck« und als »eine Art von rationalem Revisionsprozeß gegen die Rationalität« vertrete Philosophie, was nicht einfach begriffliche Einordnung und Zurechtstellung sei, woraus sich auch ihre Affinität zur Kunst ergäbe.¹⁷⁰

Während prinzipiell *jedes* Denken mittels seines unabdingbaren Mediums, der Begriffe, Identifizierungen seiner Gegenstände vornimmt, *jede* Begriffsbestimmung Identifikation ist, besteht Adornos Kritik am identifizierenden Denken im engeren Sinn darin, dass es die begriffliche Identifikation durch definitorische Bezeichnungen für das realisierte Ziel von Denken und Sprache hält, und dass die Art und Weise der Identifizierung weniger der Sache selbst in ihrer Besonderheit, als vielmehr ihrer Einordnung, Klassifikation und letztlich Beherrschbarkeit gilt. Dem, was Adorno als »identifizierendes Denken« kritisiert, ist es weniger um die Selbstidentität der Gegenstände zu tun, als um deren Identifizierung mit bereits bekannten Größen; also um die einordnende Rückführung dieser Gegenstände in Klassen, Gattungen oder Merkmalseinheiten (vgl. ND: 164). Aus diesem Grund kann Adorno, was zunächst paradox anmutet, behaupten, dass gerade seine auf das ›Nichtidentische‹ ausgerichtete Erkenntnisbemühung mehr noch als das Identitätsdenken identifiziert:

Sie will sagen, was etwas sei,
während das Identitätsdenken sagt, worunter etwas fällt. (ND: 152)

In der minimalen begrifflichen Geste, die Adorno im ersten Nebensatz den Konjunktiv anstelle des Indikativs wählen lässt – »was etwas *sei*« anstatt »was etwas ist« – drückt sich sogleich der Umstand aus, dass hier das Subjekt in einer Beziehung steht zu seinem Gegenstand; ganz ähnlich, wie man Urteile von Personen in die indirekte Rede setzt, um die betreffende Zugehörigkeit

¹⁶⁸ Vgl. Adorno: *Philosophische Terminologie* ..., Bd. 1 ([1962] 1973/1997), (Anm. 166), 80, 86.

¹⁶⁹ Adorno: *Philosophische Terminologie* ..., Bd. 1 ([1962] 1973/1997), (Anm. 166), 50.

¹⁷⁰ Adorno: *Philosophische Terminologie* ..., Bd. 1 ([1962] 1973/1997), (Anm. 166), 87.

der Urteile zu den Personen zu indizieren.¹⁷¹ Zugleich eröffnet der Konjunktiv einen Möglichkeitsraum im Sinne des Utopischen oder Moralisch-Imperativischen (wie in der alten Imperativform in »Edel sei der Mensch, hülfreich und gut«¹⁷²).

Ist bereits mit dem Konjunktiv »*was etwas sei*« ein etwas schwebenderer, offenerer, zukunftsorientierter Aussagemodus gewählt als mit dem planen, hinab gravitierenden Indikativ des zweiten Nebensatzes »*worunter etwas fällt*«, so erweist sich dieser offenere Modus ebenso im Gebrauch des Hilfsverbs »*wollen*«: Die von Adorno lancierte Erkenntnisart »*will sagen*«: das heißt, sie bemüht sich zu sagen, ist beseelt vom Wunsch zu sagen, kann vielleicht nicht sagen – wohingegen das Identitätsdenken einfach sagt, drauflosspricht. Abermals zeigt sich in der kleinen, unscheinbaren Modifikation, hier der Hinzunahme des Wortes »*wollen*« der Beziehungscharakter; eine Beziehung zur Sache ebenso wie zum Erkennen und auch zum Sprechen selbst: Man will nicht nur sagen, *was etwas ist*; man will auch *sagen*, was etwas ist, weil es eine Lust gibt, die im Sprechen selbst liegt. Hierbei hat man sich die Bedeutung menschlicher Sprache zu vergegenwärtigen, die sie für den Menschen, ganz zu Beginn seiner Existenz, zunächst einmal hat: Sie ist in der ersten, prägenden Lebensphase, in den ersten Wochen und Monaten einer menschlichen Existenz, weniger ein Vehikel für die Übermittlung sachlicher Informationen an den Säugling, die ihn etwa hinsichtlich der Funktionsweise der neuen Welt, in die er soeben eingetreten ist, instruieren würden, sondern dient zunächst der affektiven und anteilnehmenden Kommunikation; stiftet eine grundlegende Verbindung zur Welt. Eben diese sprachlich vermittelte Anteilnahme bleibt für unser Verhältnis zur Sprache und für unser Bedürfnis zu sprechen ein konstitutives Element. Für Adorno war, wie auch Axel Honneth dargelegt hat, der »libidinöse [...] Affektgrund« für ein adäquates Verständnis von Sprache und Erkenntnis und damit für unsere geistige Erfahrung wesentlich;¹⁷³ *kein Störfaktor*, sondern ein wesentliches Orientierungsmittel im Reich der Bedeutungen.

Die Art des identifizierenden Denkens und dessen zeitliche Implikationen, gegen die sich Adorno methodisch abgrenzte, findet sich anschaulich

¹⁷¹ So heißt es auch in Adornos Ausführungen über die Erkenntnis des Nichtidentischen: »Elemente einer Affinität des Gegenstandes zu seinem Gedanken leben in ihr.« (ND: 152)

¹⁷² Goethe: *Das Göttliche* (1815), in: ders.: *Sämtliche Gedichte* (2007), 238f., hier: 238.

¹⁷³ Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie* (2005), 52.

dargestellt in einer Passage von Schopenhauers Kunstphilosophie. Ausgangspunkt ist die Weise, in der sich der Gehalt von Kunstwerken – die im Kunstwerk repräsentierte Idee – erfahren lässt. Die Betrachtungsart der meisten Menschen – es ließe sich auch sagen: unsere Alltagswahrnehmung – sei nur wenig geeignet, einen genuinen Zugang zu den Kunstwerken zu gewinnen. Sie entspricht in etwa dem, was sich gemäß Adornos Terminologie als »identifizierendes Denken« beschreiben ließe. In den Worten Schopenhauers:

[D]er gewöhnliche Mensch [...] heftet [...] seinen Blick *nicht lange* auf einen Gegenstand; sondern sucht bei allem, was sich ihm darbietet, *nur schnell* den Begriff, unter den es zu bringen ist, wie der Träger den Stuhl sucht, und dann interessiert es ihn nicht weiter. Daher wird er *so schnell* mit allem fertig, mit Kunstwerken, schönen Naturgegenständen und dem eigentlich überall bedeutsamen Anblick des Lebens in allen seinen Szenen. Er aber *weilt nicht*: nur seinen Weg im Leben sucht er, allenfalls auch alles, was irgendeinmal sein Weg werden könnte, also *topographische* Notizen im weitesten Sinn: mit der Betrachtung des Lebens selbst als solchen [sic] verliert er *keine Zeit*.¹⁷⁴

Durch die Hervorhebungen sollte deutlich gemacht sein: Das identifizierende Denken hat keine Zeit. So jedenfalls beschreibt auch Adorno das identifizierende, instrumentelle Denken. Ähnlich wie Schopenhauer vom topographischen Denken spricht, mokiert sich Adorno über ein »topologisches Denken, das von jedem Phänomen weiß, wo es hingehört, und von keinem, was es ist«.¹⁷⁵ Adorno beschreibt den Begriff als »das ideelle Werkzeug, das in die *Stelle* an allen Dingen paßt, wo man sie packen kann« (*DA*: 57; Herv. GG) und denunziert die »Souveränität des topographischen Blicks, der die Phänomene lokalisiert, um ihre Funktion und ihr Existenzrecht zu überprüfen«, als »usurpatorisch« (*ÄT*: 372). Hierbei sind sowohl in Schopenhauers wie in Adornos Ausführungen die Zeit-negierenden und räumlichen Bestimmungen des »identifizierenden Denkens«, das Schopenhauer der Sache nach darlegt, ohne es so zu benennen, bemerkenswert: Das »identifizierende Denken« im beschriebenen Sinne eines einordnenden Denkens ist ein an der Ordnung des Raumes – im Idealfall der Tabelle – orientiertes lokalisierendes Denken, dem die Zeit fehlt, um, wie es bei Schopenhauer in der zitierten Stelle heißt, »dem bedeutsamen Anblick des Lebens in all seinen Szenen« zu folgen.

¹⁷⁴ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1 Bd. (1818/1996), 268f. [Herv. GG].

¹⁷⁵ Adorno: »Kulturkritik und Gesellschaft« ([1949] 1951), in: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955/1969), GS 10/1, [11]–30, hier: 29.

Dem entspricht, dass der Begriff der Identität als dasjenige bestimmt ist, was sich durch die Zeit hindurch als dasselbe erhält und *als Identisches* der Veränderung widersteht, welche ihrerseits das Nichtidentische an der Identität hervorbringt. Um jenes ›Nichtidentische‹ und seine Zeitlichkeit kreist die *Negative Dialektik*, in Absetzung vom traditionellen Begriff der Wahrheit, der das Wahre – Währende – mit der Zeitlosigkeit verbindet.

Der Begriff des Nichtidentischen, den Adorno geprägt hat, ist dabei abstrakt genug, um, je nach Bezug, eine Vielzahl von Dimensionen unter sich zu befassen. Er meint zunächst das den immer identifizierenden Begriffen entgegengesetzte Nichtbegriffliche; die Gegenstände, auf die die Begriffe ziehen, aber auch das Unsagbare, Unausgesprochene und Unaussprechliche, um das die immer zu kurz greifenden Begriffe in den von Adorno intendierten ›Konstellationen‹ kreisen: »Insgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation, das an ihr zu Rettende; der Fehler des traditionellen Denkens, daß es die Identität für sein Ziel hält.« (ND: 152)¹⁷⁶ Zur Dimension des Nichtbegrifflichen kommt in Bezug auf das Nichtidentische ganz entscheidend ein Zeitmoment hinzu, das Adorno gegen das ›Identitätsdenken‹ ins Spiel bringt. Ist das identifizierende Denken ›topographisch‹, so eignet dem aufs Nichtidentische Ausgerichteten vielfach eine utopische Dimension.

Als Gegenstand von Philosophie wertet Adorno – wie etliche Theoretiker des 20. Jahrhunderts – gegenüber dem zeitlos Identischen das Ephemere, Vergängliche, Historische auf. Hierbei kann er an Hegels Philosophie ebenso anschließen, wie er sich von ihr abgrenzt, gemäß der Feststellung aus der Einleitung der *Negativen Dialektik*, wonach Philosophie heute »ihr wahres Interesse [...] beim Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen« habe, »bei dem,

¹⁷⁶ Vgl. ND: 164: »Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggescchnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann.« Adornos Vorstellung von dem durch Begriffs-Konstellationen zu repräsentierenden Nichtbegrifflichen, auf das philosophische Darstellung wesentlich ziele, steht den literarischen Auffassungen von Walter Benjamin und Stéphane Mallarmé nahe. Vgl. zu den Begriffen der Konfiguration und Konstellation: Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ([1925] 1928), GS I/1, 214f. sowie ders.: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen ([1916]), GS II/1, [140]–157, hier: 146: »Innerhalb aller sprachlichen Gestaltung waltet der Widerstreit des Ausgesprochenen und Aussprechlichen mit dem Unaussprechlichen und Unausgesprochenen.« Vgl. Stéphane Mallarmé, zit. n. Hauck: »Nachwort« zu: Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen* (1995/2000), 315: »Einen Gegenstand benennen heißt Dreiviertel des Ge-nusses am Gedicht unterschlagen, der darin besteht, zu erraten, nach und nach; ihn *suggerieren*, das ist der Traum.« [Herv. i. O.].

was seit Platon als vergänglich und unerheblich abgefertigt wurde und worauf Hegel das Etikett der faulen Existenz klebte« (ND: 19f., vgl. 353).¹⁷⁷

Die Gründe für Adornos philosophische Wendung zum Nichtidentischen im Sinne des Vergänglichen, sich nicht identisch Durchhaltenden sind mehrfach motiviert. Einen wesentlichen Hintergrund der Betonung des Zeitmoments in seiner Philosophie bildet aber – im Sinne einer Negativfolie – seine insbesondere in der *Negativen Dialektik* formulierte Überzeugung, dass das Identifikationsprinzip »urverwandt« sei mit dem Tauschprinzip; dass das Identifikationsprinzip sein »gesellschaftliches Modell« am Tausch habe (ND: 149; siehe III.4.2). Bezogen auf das Zeitmoment drängt sich dazu die Bestimmung von Karl Marx in den Sinn, wonach alle Waren »vergängliches Geld« seien, das Geld aber »die unvergängliche Ware« sei.¹⁷⁸ Bedenkt man die drastischen Gelandewertungen im Zuge von Wirtschaftskrisen, wird man diese Bestimmungen zu relativieren haben, doch lässt sich der grundlegende Gedanke für Adornos philosophische Orientierung auf das Nichtidentische, Vergängliche hin, gleichwohl fruchtbar machen. Wie Marx an der betreffenden Stelle der *Grundrisse* weiter darlegt, ist das Geld »ursprünglich der Repräsentant aller Werte; in der Praxis dreht sich die Sache um, und alle realen Produkte und Arbeiten werden die Repräsentanten des Geldes«.¹⁷⁹

Nach Adorno steht die Welt unterm Bann des Äquivalenzprinzips, das allerdings, so seine entscheidende und einzige Kritik am Äquivalenzprinzip, tatsächlich ein Prinzip der Produktion wie Reproduktion sozialer *Ungleichheit* sei: das »Äquivalente ist nicht äquivalent. Dass die Welt unterm Bann des Äquivalenzprinzips stehe, bedeutet epistemologisch, dass das Erkennen wesentlich auf Aspekte der Vergleichbarkeit fokussiert ist, der gegenüber qualitative und inkommensurable Aspekte herabgesetzt werden (vgl. ND: 101). Entscheidend ist aber vor allem, dass Adorno zufolge nicht nur einzelne Denk-inhalte, sondern die Denkformen durch die Realabstraktion respektive das Tauschprinzip historisch geprägt sind (siehe III.4.2).¹⁸⁰

¹⁷⁷ Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ([1837] 1840/1986), *Werke* 12, 53.

¹⁷⁸ Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Rohentwurf) ([1857–58] 1939/41/1953), 67. Die zitierte Stelle steht im Original in Klammern.

¹⁷⁹ Vgl. Marx: *Grundrisse ...* ([1857–58] 1939/41/1953), (Anm. 178), 68. Die zitierte Stelle steht im Original in Klammern.

¹⁸⁰ Vgl. die Ausführungen Jochen Hörischs, die sich auf Alfred Sohn-Rethels Darlegung einer sozioökonomischen Genealogie der Erkenntnisformen beziehen: »Nicht zufällig entsteht die Form abstrakten, logischen Denkens gleichzeitig mit der Münzprägung in Ionien um 680 v. Chr.« (Hörisch: *Tauschen, sprechen, begehren. Eine Kritik der unreinen Vernunft* (2011), 32).

*

In seinen im Vorfeld der *Negativen Dialektik* im Jahr 1963 veröffentlichten *Drei Studien zu Hegel*, mit denen Adorno, gemäß dem Vorwort, einen veränderten Begriff von Dialektik avisierte,¹⁸¹ reflektiert er im letzten Essay, *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*, die eminente Herausforderung, die eine Lektüre von Texten Hegels, zumal der *Wissenschaft der Logik*, für jeden Leser, insbesondere aber für den nach schnell verfügbaren Informationen suchenden Leser darstellen würde. Ein Ärgernis könnte in Hegels Schriften allein schon die Vielzahl an begrifflichen Äquivokationen provozieren: das Changierende, nicht Festzunagelnde der einzelnen Begriffe, aus denen nicht selten eine abdierende Menge von zum Teil sogar widersprüchlichen Bedeutungen hervorgetrieben würde.¹⁸² Den Vorwurf der Unverständlichkeit fordere Hegel aber mehr noch als aufgrund seines nicht fixierbaren Begriffsgebrauchs dadurch heraus, dass etliche Passagen – wofür Adorno in seinem Text eindrückliche Beispiele gibt – aus sich selbst heraus schlicht nicht verständlich seien. Deutbar würden sie einzig aus dem Werkzusammenhang, und auch dies nicht immer mit restloser Klarheit.¹⁸³ Die Lektüreerfahrung, die sich insbesondere beim Lesen von Hegels Schriften machen lasse, aber darüber hinaus philosophische Literatur überhaupt auszeichne, sei, dass es in einem »Horizont untilgbarer Vagheit« beim Lesen zu augenblickhaften Eindrücken »der exemplarischen Evidenz, des ›So ist es‹« käme, in denen die Gehalte, erhellt durch den Lektürezusammenhang, auf einmal Sinn gewönnen.¹⁸⁴ Voraussetzung für solche plötzlichen Evidenzerfahrungen sei freilich die Bereitschaft zum analytischen Nachvollzug der begrifflichen Vermittlungen im Gedankengefüge. Die ›Vagheit‹, von der Adorno hier in Bezug auf Hegels Schriften spricht, ist dabei nicht zu pejorativ auszulegen. Vagheit meint auch, dem semantischen Umfeld des Wortes gemäß, eine bestimmte Bewegungsform; das *Vage* ist verwandt mit dem französischen Wort für Welle, *vague*; im Deutschen mit der *Woge*. Diese leitet sich vom althochdeutschen Ausdruck *wag* ab, der (bewegtes) Wasser bedeutet und mit dem die *Bewegung*, der *Wagen*, das *Wägen*, die *Waage* und die *Wiege* etymologisch zusammenhängen. Das *Vage* ist das *Vagabundierende*, Umher-schweifende. Vagheit meint daher in Hinblick auf Hegels Texte und auf

¹⁸¹ Vgl. Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, 250.

¹⁸² Vgl. Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, 343ff.

¹⁸³ Vgl. Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, [326]f.

¹⁸⁴ Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, 342.

Adornos Lesart derselben weniger ein trübes ›Verschwimmen‹, als vielmehr die Bewegung der Gedanken, der Begriffe.

In Bezug auf seine eigenen Schriften, aber auch ganz allgemein auf ›Philosophie‹ bezogen, sprach Adorno, um das der philosophischen Darstellung seiner Auffassung nach konstitutive Zeit- und Bewegungsmoment zu akzentuieren, auch von der *Komposition*: Für den Gehalt von Philosophie entscheidend wäre mehr noch als die in ihr platzierten Feststellungen und ›Positionen‹ die Weise, in der sich die Texte bewegten: Philosophie müsse, wie die *Negative Dialektik* fordert, »in ihrem Fortgang unablässig sich erneuern [...], was in ihr sich zuträgt entscheidet, nicht These oder Position; das Gewebe, nicht der [...] eingleisige Gedankengang« (ND: 44).

Es ist gerade auch diese gesteigerte geistige Beweglichkeit – Adorno verwendete wiederholt den durch Fichte, Friedrich Schlegel und Hardenberg geprägten Begriff des »Schwebens« (vgl. ND: 115)¹⁸⁵ – der den philosophischen Texten der Tradition, die Adorno fortführte, in ihrer konkreten Darstellungsform den Charakter von Freiheit verlieh: Das Schwebende ist das, was sich selbst in der Luft hält; die zum Boden der Tatsachen ziehende Schwerkraft überwindet. In der Idee, Freiheit konkret zu repräsentieren – nicht nur zu besprechen –, erblickte Adorno die Koinzidenz der getrennten Sphären von Kunst und Philosophie.

Das Schwebende ist allerdings auch jenes Fluidum von Philosophie, das sie zur herrschenden Rationalität und deren Zeitideal in einen misslichen Gegensatz bringt. Texte wie die *Negative Dialektik* oder andere ›durchkomponierte‹ Werke Adornos haben in gleich mehrfacher Hinsicht eine andere Zeitordnung zur Voraussetzung als Texte, die auf die fixe Übermittlung informatischer Gehalte ausgerichtet sind. Adorno selbst zog eine Linie zwischen Texten, die für den mündlichen Vortrag und mithin für ein instantanes Verständnis bestimmt waren, und solchen, die er als ›autonom‹ bezeichnete (vgl. EMS: 174). Was letztere anbelangt, so treffen Adornos Bemerkungen über die Schwierigkeiten von Hegels Texten ebenso auf seine eigenen zu, wobei die *Negative Dialektik*, wie sich ein halbes Jahrhundert nach ihrem Erscheinen konstatieren lässt, an der Spitze steht, was die Ungewissheiten anbelangt. »Negative Dialektik, jene lange und quälende Untersuchung über die Versuche,

¹⁸⁵ Vgl. Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, 261. Vgl. zum Begriff des Schwebens und seinem Zusammenhang mit dem Freiheitsbegriff bei Fichte, Hardenberg und Schlegel: Waiibel: »Wechselvernichtung und ›freywilliges Entzagen des Absoluten. Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg im Dialog« (2008), 205ff.

in einer unwirtlichen Welt menschlich zu bleiben. Nach mehreren hundert Seiten ist nichts erklärt, kein Geheimnis gelüftet«, so das Urteil des mit dem Theodor W. Adorno-Preis ausgezeichneten Zygmunt Baumann.¹⁸⁶ Die Wahrnehmung ist überzogen; unnachvollziehbar ist sie nicht. »Negative Dialektik? – Was bedeutet das eigentlich? In jedem Fall wären die Schwierigkeiten, die Adornos Werke bereiten, nicht *nur* durch Erläuterungen und Definitionen wegzuklären, als ob sie selbstverständlich wären und nur zufällig nicht die Tabelle als Darstellungsform gewählt haben. Besser hätte man wohl die Komplikationen in ihr Verständnis mit hineinzunehmen. Zu diesen gehört, in Zusammenhang mit der zeitlichen Dimension, die Beweglichkeit der Begriffe und deren dynamisches Bezugseins aufeinander (alle Begriffe sollen einander tragen; vgl. *EaF*: 21); zum anderen die Absorption der philosophischen und kulturellen Tradition in den Texten; also die in den Texten aufgespeicherte Geschichte, die immer wieder in die Vergangenheit leitet.

Die Erfahrung, dass philosophische Texte eine andere Orientierung im Umgang mit der Zeit nahelegen und zu ihrem Verständnis erfordern als die Zeitpraxis des alltäglichen Lesens, hat unter anderem Arthur Schopenhauer formuliert – und der Umstand, *dass* er es tat, ist selbst auch aus der Geschichte der Zeiterfahrung zu begreifen. Schopenhauer rechnet mit ungeduldigen Lesern. In seiner 1818 geschriebenen Vorrede zur *Welt als Wille und Vorstellung* fordert er für die Lektüre seiner Schrift ein aufwändiges Leseverhalten ein: Nicht nur benennt er eine Reihe von Schriften, die man bereits gelesen haben soll, weil ohne deren Kenntnis »das eigentliche Verständnis gegenwärtiger Schrift ganz und gar nicht möglich ist«.¹⁸⁷ Die Lektüre seiner Schrift sei ferner nur dann eigentlich fruchtbar, wenn man die Bereitschaft mitbrächte, sie zumindest *zweimal* zu lesen: denn der Bau des Ganzen sei organisch, nicht kettenartig, und so würde an jeder Stelle die Kenntnis des Ganzen bereits vorausgesetzt; allein die Not der Form: dass ein Buch nun einmal eine erste und eine letzte Zeile haben müsse, täusche den kettenartigen, linearen Aufbau vor.¹⁸⁸ Gewissermaßen reklamiert Schopenhauer ein Lektüreverhalten, das sich zu den durch die klassische Instrumentalmusik und die Form des bürgerlichen Konzerts bedingten Änderungen der Hör- und Zeiterfah-

¹⁸⁶ Baumann: *Flüchtige Moderne* (2000: *Liquid Modernity*; dt. 2003), 54.

¹⁸⁷ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (1818/1996), 9.

¹⁸⁸ Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (1818/1996), [7]f.

rungen in Analogie setzen ließe, wonach das Hören komplexer Musik wesentlich ein Wiederhören desselben Stückes voraussetzt (siehe IV.4.1.4 Exkurs).¹⁸⁹ Vielleicht auch nicht ohne alle Reminszenz ist Schopenhauers musikaffines Hauptwerk »iversäztig« angelegt wie die klassische Symphonie.

Auf seine Weise kämpfte Schopenhauers Erzfeind Johann Gottlieb Fichte in einer Zeit, in der die literarische Gattung der Einführungs- und Abkürzungsliteratur noch nicht institutionalisiert war, mit dem Problem der Zeit- und Aufmerksamkeitsökonomie. 1801 veröffentlichte er einen von entsprechenden zeitlichen Spannungen zwischen Werk- und Leserintentionen zeugenden *Sonnenklare[n] Bericht an das gräßere Publikum über das eigentliche Wesen der neueren Philosophie. Ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen*.¹⁹⁰ Interessanterweise deutet hier gerade Fichtes etwas verdrossener Untertitel auf das hin, was im Falle von komprimierenden Zusammenfassungen philosophischer oder auch literarischer Werke verlorengeht; nämlich jenes »schwebende Freiheits- und Lustmoment des Gedankens, das diesen Texten als eine an sich wesentliche Qualität zukommt, und deren Wegfall die Gehalte selbst auf merkwürdige Weise entleert. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird Adorno in der *Negativen Dialektik* konstatieren, dass Philosophie wesentlich nicht referierbar sei: »Das Wesen wird durchs Resumé des Wesentlichen verfälscht.« (ND: 43) Hierbei klingt die Rede vom »Wesen« fast wie ein substantiviertes Verb Martin Heideggers; in jedem Fall ist in diesem tätigkeitsnahen (Lebe-)Wesen noch etwas Lebendiges, ein geistiger Atemzug, dem gegenüber das »Wesentliche« die dingliche, abgestorbene Hülle ist.

Zur Erläuterung des Gesagten lässt sich auf ein interessantes geistiges Phänomen rekurrieren, das das subjektive Lustmoment betrifft; nämlich auf den Umstand, dass gewisse Formen von Erkenntnissen ein Lustmoment nur insofern gewähren, als man die Zusammenhänge selbst entdeckt, und zwar gewissermaßen blitzartig wie in einem Witz, über den man lacht, indem man ihn selbst und zwar in möglichst kurzer Zeit – idealerweise instantan – versteht. Muss einem der Witz in einer Erklärung entfaltet werden, bleibt der Inhalt derselbe, doch die Lust schrumpft auf ein sogenanntes müdes Lächeln zusammen, obwohl der nunmehr erkannte Zusammenhang objektiv ganz identisch ist.

¹⁸⁹ Vgl. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 76.

¹⁹⁰ Vgl. Fichte: *Sonnenklarer Bericht an das gräßere Publikum über das eigentliche Wesen der neueren Philosophie. Ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen* (1801/1988) [Herv. GG].

Adorno betonte immer wieder die affektiven Lustmomente des Gedankens, die Spuren des sinnlichen Glücks in der Erkenntnis (vgl. *ND*: 43; *DA*: 21, *EaF*: 10). In einer Tradition mit Friedrich Schlegel, Hardenberg und Benjamin hob er in Bezug auf die Erkenntnis neben einer kontinuierlichen Erweiterung immer wieder auch deren abrupte, plötzliche Zeitform durch die Metapher des ›Aufblitzens‹ hervor (*siehe II.6.2*). In seinen Hegel-Studien heißt es bezüglich der potentiell beglückenden Schwierigkeiten, die von der zeitintensiven Lektüre philosophischer Texte provoziert werden:

Fanatiker der Klarheit möchten dies Aufleuchtende auslöschen. Philosophie soll bar, ohne Verzug zahlen; die Teilhabe in ihr wird in der Bilanz nach dem Modell eines Aufwands von Arbeit eingeschätzt, der seinen äquivalenten Lohn haben muß. Aber Philosophie ist der Einspruch gegen das Äquivalenzprinzip [...]. Wer ihr – »warum soll ich mich dafür interessieren?« – Äquivalente abverlangt, betrügt sich um ihr Lebenselement, den Rhythmus von Kontinuität und Intermittenz geistiger Erfahrung.¹⁹¹

4.2 Geld ist Zeit

Die Begriffe des Tauschprinzips und des Tauschverhältnisses werden in Adornos späteren Schriften seit den *Minima Moralia*, vor allem aber in der *Negativen Dialektik* relevant. Höchstwahrscheinlich übernahm Adorno den Begriff des Tauschprinzips von der »Durkheimschule«,¹⁹² des Näheren von Marcel Mauss;¹⁹³ in jedem Fall aber ist der Begriff durch Adorno und insbesondere die *Negative Dialektik* entscheidend mitgeprägt. Es ist hierbei entscheidend zu sehen, dass die Basis des abstrakten »Tauschprinzips«, das die Gesellschaft nach Adornos Auffassung zu einer Totalität zusammenschließt, nicht einfach nur das Geld, als den abstrakten Tauschwert von Waren meint. Das Tauschprinzip ist vielmehr ganz wesentlich durch die Zeit bestimmt, respektive durch einen bestimmten Begriff von ihr, und zwar durch die warenförmig bestimmte allgemeine Arbeitszeit, die Marx in den *Grundrisse* seiner *Kritik der politischen Ökonomie* zur Grundlage seiner Werttheorie machte: »Das

¹⁹¹ Adorno: *Drei Studien zu Hegel* (1963), GS 5, 342.

¹⁹² Vgl. Adorno: »Zum Problem der Familie« (1955), GS 20/1, [302]–309, hier: [302].

¹⁹³ Vgl. Mauss: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* (1923/24); *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*; dt. 1968/1990).

Geld ist die Arbeitszeit als allgemeiner Gegenstand, oder die Vergegenständlichung der allgemeinen Arbeitszeit, die Arbeitszeit als allgemeine Ware.«¹⁹⁴ Mit Marx geht Adorno,¹⁹⁵ indem er auf die »gesellschaftlich notwendige Arbeitszeit« rekurriert, zur Darlegung seines Begriffs des Tauschprinzips auf die »Genesis [der] Geldform« als den in den Waren enthaltenen Wertausdruck zurück.¹⁹⁶ Dieser Rückgriff auf die Zeit in Adornos Kritik am Tauschprinzip ist mit Nachdruck zu registrieren. Dabei liegt die Crux seiner Kritik am Tauschprinzip, das durch die beiden wichtigsten gesellschaftlichen Äquivalenzsymbole Zeit und Geld repräsentiert ist, in einer Kritik der fortschreitenden sozialen Ungleichheit, die Adorno mit einem ganz bestimmten Tauschverhältnis verknüpft sah, nämlich jenem Tauschverhältnis, das die Ware der menschlichen Arbeitskraft betrifft, deren Bemessungsgrundlage die abstrakte Arbeitszeit ist.

Eine der einschlägigsten Ausführungen hierzu findet sich in einem von Adornos letzten Texten; in der in seinem letzten Lebensjahr veröffentlichten *Einleitung zum Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. In diesem Text, dessen spezifischer Kontext hier unberücksichtigt bleiben kann, macht Adorno darauf aufmerksam, dass die Prätention der »Äquivalenz des Getauschten«, die die Grundlage allen Tauschs bilde, »von dessen Konsequenz desavouiert« werde, als welche er die im Laufe der Geschichte anwachsende soziale Ungleichheit der Klassen begreift.¹⁹⁷ Die Dynamik jener Ungleichheit aber entstehe nicht durch beliebige Verhältnisse des Warentauschs, sondern wesentlich aus jenem bestimmten und entscheidenden Tauschverhältnis, das den Tausch der lebendigen Arbeit von Menschen gegen Lohn und damit, nach Marx, die Aneignung des Mehrwerts betrifft.

Um sich im Punkt der sozialen Ungleichheit zu Beginn des neuen Jahrtausends einen aktuellen Stand zu vergegenwärtigen, lässt sich auf die Analysen zur Vermögensverteilung aus Thomas Pikettys einflussreicher, 2013 publizierter Studie *Das Kapital im 21. Jahrhundert* rekurrieren: Nach dessen Ergebnissen fällt die »Ungleichverteilung von Vermögen auf globaler Ebene

¹⁹⁴ Vgl. Marx: *Grundrisse* ... ([1857–58] 1939/41/1953), (Anm. 178), 85 [Herv. i. O.].

¹⁹⁵ Was Adornos Aneignung der *Kritik der politischen Ökonomie* von Marx anbelangt, so hat Dirk Braunstein das Rezeptionsgeschichtliche Vorurteil widerlegt, Adorno hätte sich mit Ökonomie eigentlich nie ernsthaft befasst: Vgl. ders.: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie* (2011).

¹⁹⁶ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 62.

¹⁹⁷ Adorno: »Einleitung zum Positivismusstreit in der deutschen Soziologie« (1969), GS 8, [280]–353, hier: 307.

[...] zu Beginn der 2010er Jahre allem Anschein nach ähnlich stark aus wie in den europäischen Gesellschaften von 1900 bis 1910«. In Zahlen bedeutet das: »[D]ie untere Hälfte der Weltbevölkerung besitzt zweifellos weniger als 5% des Gesamtvermögens«.¹⁹⁸ In der Schlussbetrachtung seines opulenten Werks lässt Piketty keinen Zweifel daran, dass »[d]er zentrale Widerspruch des Kapitalismus«, der darin bestehe, dass »die private Kapitalrendite [...] dauerhaft sehr viel höher sein kann als die Wachstumsrate des Einkommens und der Produktion«, eine sozial destabilisierende Gewalt von hoher Bedrohlichkeit ist: »Die möglichen Konsequenzen für die langfristige Dynamik der Verteilung von Reichtum sind furchterregend [...] Es sind Kriege gewesen, die im 20. Jahrhundert reinen Tisch mit der Vergangenheit gemacht, die Kapitalrendite stark abgebaut und dadurch die Illusion einer strukturellen Überwindung des Kapitalismus und jenes fundamentalen Widerspruchs erzeugt haben.«¹⁹⁹

Adorno hielt zeitlebens am objektiven Klassenbegriff fest, der binär bestimmt ist durch die Verfügung oder Nicht-Verfügung über die Produktionsmittel, mithin durch die Unterscheidung in herrschende und beherrschte Klasse, und betrachtete den »einfacheren Gegensatz von Arm und Reich«, der von einem Kontinuum sozialer Schichten ausgeht, als Verwässerung der kritischen Kategorie (ND: 42).²⁰⁰ Ausführlicher dargelegt finden sich seine Einschätzungen die Klassengesellschaft betreffend zunächst in den *Reflexionen zur Klassentheorie*, die er 1942 unter dem Eindruck des Zweiten Weltkriegs parallel zu *Das Schema der Massenkultur* verfasste und die einen der Grundsteine zur *Dialektik der Aufklärung* darstellten.²⁰¹ Die *Reflexionen zur Klassentheorie* wurden von Adorno nicht veröffentlicht, doch war der Text in seiner stückhaften Gliederung absichtsvoll so angelegt, dass sich Bausteine aus ihm leicht in andere Texte, primär in die *Dialektik der Aufklärung*, übernehmen lassen sollten.²⁰² Nach Horkheimers 1942 brieflich zum Ausdruck gebrachter Vorstellung, hätte die *Dialektik der Aufklärung* »mit historischem und ökonomischem

¹⁹⁸ Piketty: *Das Kapital im 21. Jahrhundert* (2013: *Le capital au XXI^e siècle*; dt. 2014/2016), 583.

¹⁹⁹ Piketty: *Das Kapital im 21. Jahrhundert* (2013: *Le capital au XXI^e siècle*; dt. 2014/2016), 786.

²⁰⁰ Vgl. Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8, 355.

²⁰¹ Vgl. Adorno: »[Reflexionen zur Klassentheorie]« ([1942]), GS 8, [374]–391. Vgl. zum Texthintergrund ausführlich: Braunstein: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie* (2011): 6. Kapitel: »Eine nationalökonomische (!) Theorie ausgebrütet«, [161]–182.

²⁰² Vgl. Theodor W. Adorno an Max Horkheimer (Los Angeles, 15.9.1942), BW Horkheimer I, 288.

Material bis zum Platzen gefüllt« sein sollen, »sonst wirkt sie als Raisonnement«.²⁰³ Die beiden Ökonomen des Instituts, Felix Weil und Friedrich Pollock hätten die ökonomische Theorie ausarbeiten sollen, nachdem die Arbeit nicht in Schwung kam, machte sich jedoch schließlich Adorno selbst an die Aufgabe.

Grundlegende Annahmen seiner zu Beginn der 1940er Jahre formulierten Klassentheorie, wie die, dass sich die im Monopol- oder Spätkapitalismus objektiv verschärfenden Klassengegensätze dem subjektiven Bewusstsein zunehmend entzögen und dass sich die verschärften gesellschaftlichen Antagonismen insbesondere auf internationaler Ebene in Form von politischen Krisen und Kriegen manifestieren würden,²⁰⁴ finden sich auch in rezeptionsgeschichtlich wirksamen Texten und Vorträgen Adornos der späten 1960er Jahre formuliert. Exponiert sind darunter der von Adorno 1965 geschriebene und 1966 in dem von Herrmann Kunst herausgegebenen *Evangelischen Staatslexikon* publizierte Artikel *Gesellschaft*,²⁰⁵ sowie der Einleitungsvortrag *Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft?* zum 16. Deutschen Soziologentag im Jahr 1968,²⁰⁶ den Adorno als scheidender Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie hielt und der nach seiner Publikation im darauffolgenden Jahr gemäß der Einschätzung von Sighard Neckel zu den »meistgelesenen Texte[n] Adornos« gehört.²⁰⁷

In seiner *Einleitung zum ›Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‹* akzentuiert Adorno als die entscheidende Grundannahme der Kritischen Theorie der Gesellschaft, dass die einzelnen gesellschaftlichen Phänomene nicht »positivistisch« für sich in ihrer unmittelbaren Faktizität aufzufassen wären, sondern in Bezug auf die gesellschaftlich vorgegebene Totalität zu interpretieren wären, durch welche alle sozialen Einzelfakten vermittelt seien. Gegen Hans Albert, der den Mangel an empirischer Überprüfbarkeit wie der begrifflichen Klärung der Totalitätskategorie moniert hatte und kritisierte, dass »wohl nicht

²⁰³ Max Horkheimer an Felix Weil (10.3.1942), in: Horkheimer GS 17, 275.

²⁰⁴ Die Tendenz eines Umschlags der sich auf nationaler Ebene zunehmend der Sichtbarkeit entziegenden »Klassenkämpfe [...] in imperialistische Kriege« stand Mitte der 1930er Jahre im Zentrum von Adornos und Horkheimers Aufmerksamkeit. Vgl. Adornos Brief an Horkheimer (Oxford, 28.11.1936), BW Horkheimer I, 238.

²⁰⁵ Vgl. Adorno: »Gesellschaft« (1966), GS 8, [9]–19, hier bes. 14ff.

²⁰⁶ Vgl. Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8.

²⁰⁷ Neckel: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag« (2006), 74.

viel mehr dahinter [stecke] als die Idee, daß irgendwie alles mit allem zusammenhänge«,²⁰⁸ expliziert Adorno, dass die Totalitätskategorie der Kritischen Theorie zwar aus gegebenem Anlass durchaus abstrakt, aber dabei doch keineswegs unbestimmt sei. Präzisieren lasse sich die Totalitätskategorie durch das Tauschprinzip, das *als real abstraktes Prinzip* die zentrale Vermittlungsinstanz der Gesellschaft sei. Die im Folgenden zitierte Ausführung Adornos zum Tauschprinzip war ihm selbst offenbar so zentral, dass er sie nicht nur an dieser Stelle einbrachte, sondern sie aus seinem einige Jahre zuvor verfassten elementaren Lexikonartikel *Gesellschaft* in einer leicht modifizierten Fassung übernahm, zudem auch in seiner 1968 gehaltenen Vorlesung zur *Einleitung in die Soziologie* wiederholte:²⁰⁹

[Im universalen Vollzug des Tausches ...] wird objektiv abstrahiert; wird abgesehen von der qualitativen Beschaffenheit der Produzierenden und Konsumierenden, vom Modus der Produktion, sogar vom Bedürfnis, das der gesellschaftliche Mechanismus [beiher]²¹⁰, als Sekundäres befriedigt. Noch die in Kundenchaft [sic] verkehrte Menschheit, das Subjekt der Bedürfnisse, ist über alle naive Vorstellung hinaus gesellschaftlich präformiert, nicht erst vom technischen Stand der Produktivkräfte, sondern ebenso von den wirtschaftlichen Verhältnissen, in denen jene funktionieren. Die Abstraktheit des Tauschwertes ist a priori mit der Herrschaft des Allgemeinen über das Besondere, der Gesellschaft über ihre Zwangsmitglieder verbündet. Sie ist nicht, wie die Logizität des Reduktionsvorgangs auf Einheiten wie die gesellschaftlich durchschnittliche Arbeitszeit vorspiegelt, gesellschaftlich neutral. Durch die Reduktion der Menschen auf Agenten und Träger des Warentauschs hindurch realisiert sich die Herrschaft von Menschen über Menschen. Der totale Zusammenhang hat die konkrete Gestalt, daß alle dem abstrakten Tauschgesetz sich unterwerfen müssen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen, gleichgültig, ob sie subjektiv von einem »Profitmotiv« geleitet werden oder nicht.²¹¹

²⁰⁸ Hans Albert, zit. n. Adorno: »Einleitung zum ›Positivismusstreit‹ ...« (1969), (Anm. 197), GS 8, 293.

²⁰⁹ Vgl. Adorno: »Gesellschaft« (1966), (Anm. 205), GS 8, 13f.; ders.: »Einleitung zum ›Positivismusstreit‹ ...« (1969), (Anm. 197), GS 8, 293f.; ders.: *Einleitung in die Soziologie* ([1968] 1993/2003), NL IV, 60.

²¹⁰ Hier steht an Ort und Stelle statt, wie es richtig lauten muss, »beiher« im Original »beider«. Es handelt sich um einen der sehr wenigen Fehler in Adornos *Gesammelten Schriften*, der sich aber insbesondere durch einen Vergleich mit der Ursprungsfassung der Formulierung (Vgl. Adorno: »Gesellschaft« (1966), (Anm. 205), GS 8, 13), wo es noch richtig »beiher« heißt, leicht als solcher erkennen lässt.

²¹¹ Adorno: »Einleitung zum ›Positivismusstreit‹ ...« (1969), (Anm. 197), GS 8, 293f.

»Die Abstraktheit des Tauschwertes [...] ist nicht, wie die Logizität des Reduktionsvorgangs auf Einheiten wie die gesellschaftlich durchschnittliche Arbeitszeit vorspiegelt, gesellschaftlich neutral« –: Es ist entscheidend den Stellenwert zu sehen, den Adorno in seiner Kritik am Tauschprinzip der menschlichen Arbeit und damit der *Arbeitszeit* wie den Subjekten dieser Arbeitszeit zumaß. So ist in dem Zitat, wo Adorno darauf zu sprechen kommt, dass im universalen Vollzug des Tauschgesetzes objektiv abstrahiert würde, nicht von den qualitativen Eigenschaften der getauschten *Dinge* oder *Produkte* die Rede, sondern, bemerkenswerterweise, »von der qualitativen Beschaffenheit der *Produzierenden und Konsumierenden*«, mithin von den Menschen. Es geht also jedenfalls zunächst einmal nicht um die *Gegenstände*, sondern um die *Subjekte*; damit verbunden um die marxistische Theorie der »Ausbeutung im Sinne der Aneignung von Mehrwert; und nicht primär um den bloß abstrakten Geldwert von Gegenständen und die Konvertierbarkeit dieser Gegenstände ineinander. »Ökonomie der Zeit, darein [sic] löst sich schließlich alle Ökonomie auf«, so bereits Karl Marx in den *Grundrisse*.²¹²

In seiner 1963 gehaltenen Vorlesung über *Philosophische Terminologie* betont Adorno entsprechend die zeitlichen Implikationen der Mehrwerttheorie: Die Differenz, die den Mehrwert bilde, würde darin bestehen, dass »die durchschnittlichen Arbeitsstunden, die aufgewandt werden müssen, um den Arbeiter zu reproduzieren, weniger [sind] als die Arbeitsstunden, die der Arbeiter dem Kapitalisten zur Verfügung stellt«.²¹³ Dieser Vorgang sei freilich weniger individuell, als gesamtgesellschaftlich zu verstehen; in einer Gesellschaft, in der, rein ökonomisch betrachtet, also nicht abgedeckt durch soziale Institutionen, die Diskrepanz zwischen den Klassen immer größer würde.

Nach Marx ist der Tauschwert durch die gesellschaftlich durchschnittliche Arbeitszeit bestimmt, durch sie erfolgt das »Messen der Tauschwerte (Arbeiten oder Arbeitsprodukte)«.²¹⁴ Adorno rekurreert auf diese Bestimmung wiederholt und insbesondere in den späteren Schriften;²¹⁵ prominent in der *Negativen Dialektik*:

²¹² Marx: *Grundrisse* ... ([1857–58] 1939/41/1953), (Anm. 178), 89.

²¹³ Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 2 ([1962/63] 1973/1997), 262.

²¹⁴ Marx: *Grundrisse* ... ([1857–58] 1939/41/1953), (Anm. 178), 89.

²¹⁵ Vgl. Adorno: *Einleitung in die Soziologie* ([1968] 1993/2003), NL IV/15, 58f.: »[D]ie wahre Einheit, die hinter dieser Äquivalenzform des Geldes steht, [ist] die durchschnittlich aufzuwendende gesellschaftliche Arbeitszeit. [...] Bei diesem Tauschen nach Arbeitszeit, nach

Das Tauschprinzip, die Reduktion menschlicher Arbeit auf den abstrakten Allgemeinbegriff der durchschnittlichen Arbeitszeit, ist urverwandt mit dem Identifikationsprinzip. Am Tausch hat es sein gesellschaftliches Modell und er wäre nicht ohne es; durch ihn werden nichtidentische Einzelwesen und Leistungen kommensurabel, identisch. (ND: 149)

Abermals ist bemerkenswert, dass in Bezug auf den Tausch hier nicht von Einzeldingen oder Produkten, sondern von »Einzelwesen und Leistungen«, von Menschen und Tätigkeiten mithin, die Rede ist. Es ist das Identifikationsprinzip, das sich dann auf die nichtidentischen Gegenstände bezieht. Die konkreten Vermittlungen von Tausch- und Identifikationsprinzip werden von Adorno nicht aufgezeigt: Anstelle einer näheren Darlegung, wie man sich die Vermittlung vorzustellen habe, tritt der Begriff der »Urverwandtschaft«. Es lässt sich kaum behaupten, dass mit ihm das Verständnis des Zusammenhangs restlos erhellt wäre. Immerhin aber bleibt festzuhalten, dass das Tauschprinzip den Subjekt- und Tätigkeitsbezug wesentlich in sich einschließt. Im Sinne der obigen Ausführungen lässt sich präzisieren, was Adorno unter »Tauschprinzip« eigentlich verstand: nämlich nicht primär den Umstand, dass Waren getauscht werden. Das Tauschprinzip ist für Adorno vielmehr, worauf die spezifische Art des heutigen, geldvermittelten Warentausches basiert: die abstrakte Arbeitszeit. Diese steht mithin im Zentrum von Adornos sozialphilosophischer wie epistemologischer Aufmerksamkeit.

Das »Wesen der Vergesellschaftung« war für ihn als »Funktionszusammenhang durch den Tausch« zu fassen, »mit allem, was dann auch in seiner Entfaltung das Tauschprinzip selbst an gesellschaftlicher Problematik involviert«.²¹⁶ Durch den Tausch sieht Adorno die Gesellschaft bestimmt als Funktionsbegriff: Denn Gesellschaft sei keineswegs etwa bloß als der »Inbegriff aller zu einem gleichen Zeitpunkt [...] lebenden Menschen« aufzufassen: Jeder »bloß quantitativ agglomerierte[] Begriff würde der Gesellschaft als Gesellschaft überhaupt nicht gerecht«. Vielmehr sei das, was Gesellschaft ist, geprägt als Totalität durch den »Begriffscharakter der objektiven Struktur selbst«, der sich aus der Äquivalenzform ergäbe.²¹⁷ Eben dieser begriffliche

durchschnittlicher gesellschaftlicher Arbeitszeit, wird notwendig abgesehen von der spezifischen Gestalt der miteinander zu tauschenden Objekte, sie werden stattdessen auf eine allgemeine Einheit reduziert.« Vgl. Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit* (1964/1969), GS 6, 482.

²¹⁶ Adorno: *Einleitung in die Soziologie* ([1968] 1993/2003), NL IV/15, 59; vgl. ND: 180.

²¹⁷ Adorno: *Einleitung in die Soziologie* ([1968] 1993/2003), NL IV/15, 60f.

Charakter der gesellschaftlichen Realität, sei das Moment, »das mit dem vulgären und primitiven Begriff des Materialismus nicht gefaßt werden kann«.²¹⁸ »[D]ie wahre Einheit, die hinter dieser Äquivalenzform des Geldes steht, [ist] die durchschnittlich aufzuwendende gesellschaftliche Arbeitszeit«.²¹⁹

Im 147. Stück des dritten, in den Jahren 1946/47 verfassten Teils der *Minima Moralia*, kommt Adorno unter dem Titel *Novissimum Organum* auf die subjektiven Effekte des Tauschprinzips zu sprechen. Das einzelmenschliche Individuum sei nicht nur »das biologische Substrat, sondern zugleich die Reflexionsform des gesellschaftlichen Prozesses« (MM: 261). Der Begriff der ›Human Resources‹ dürfte im Deutschen seinerzeit noch nicht geläufig gewesen sein, aber die folgende Äußerung kommt einer Definition gleich: Die Menschen wären in der gegenwärtigen Gesellschaft zunehmend »in sich selber als Produktionsmittel und nicht als lebende Zwecke bestimmt« (MM: 262). Dies würde »die innere Komposition des Individiums an sich« verändern, und zwar auf eine Weise, dergegenüber »alle die Leistungen von Anpassung, alle die Akte des Konformierens, welche Sozialpsychologie und kulturelle Anthropologie beschreiben, bloße Epiphänomene« seien (MM: 261f.). Im Individuum selbst würde sich die gesellschaftliche Teilung von geistiger und körperlicher Arbeit fortsetzen: Das, was die Lebendigkeit des Subjekts ausmacht – der Triebgrund der affektiven Regungen – werde vom Ich, das sich – zu Zwecken seiner Verkäuflichkeit – selbst beherrscht, zum »inwendige[n] Objekt«, sich selbst entfremdet:

Unterm Apriori der Verkäuflichkeit hat das Lebendige als Lebendiges sich selber zum Ding gemacht, zur Equipierung. Das Ich nimmt den ganzen Menschen bewußt in den Dienst. Bei dieser Umorganisation gibt das Ich als Betriebsleiter so viel von sich an das Ich als Betriebsmittel ab, daß es ganz abstrakt, bloßer Bezugspunkt wird: Selbsterhaltung verliert ihr Selbst. [...] Das ist die gesellschaftliche Pathogenese der Schizophrenie. (MM: 263)

Zu Adornos wichtigsten literarischen Quellen hinsichtlich des subjektiven Transformationsprozesses, den er in den *Mimima Moralia* polemisch ausleuchtet, gehören Georg Lukács' Essay über die *Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats* sowie Max Webers Analyse *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*.

²¹⁸ Adorno: *Philosophie und Soziologie* ([1960] 2011), NL IV/6, 145.

²¹⁹ Adorno: *Einleitung in die Soziologie* ([1968] 1993/2003), NL IV/15, 58.



5. Aus dem Kanon:

Die Verdinglichungstheorie von Georg Lukács und Max Webers Schrift über den Geist des Kapitalismus

5.1 Die Verdinglichungstheorie von Georg Lukács

Der Essay über das Phänomen Verdinglichung, der 1923 innerhalb von Georg Lukács' Buch *Geschichte und Klassenbewußtsein* erschien, gehört zum engsten literarischen Kanon Horkheimers und Adornos. Im Jahr 2005 widmete Axel Honneth der Verdinglichungsstudie von Lukács neue Aufmerksamkeit, mit dem Ziel einer aktualisierenden Revision der Verdinglichungskategorie, die ihm nach einigen Jahrzehnten der Vergessenheit an der Wende des neuen Jahrtausends neue Relevanz gewonnen zu haben schien: Während das Konzept der Verdinglichung in den 1920er und 30er Jahren ein Leitmotiv kritischer Kultur- und Sozialtheorie gewesen sei, wäre es nach dem Zweiten Weltkrieg zunehmend verblasst; sehe man von Schriften der Kritischen Theorie und insbesondere denen Adornos ab, in denen die Verdinglichung stets Aufmerksamkeit erfahren hätte.²²⁰ Hätte die Rede von ›Verdinglichung‹ nach den 1970er Jahren eine Aura des Vorgestrigen verbreitet, so würden sich an der Wende zum neuen Jahrtausend die Anzeichen mehren, dass ›Verdinglichung‹ eine neue Aktualität gewinne. Einen Hinweis darauf erblickt Honneth in dem Umstand, dass in letzter Zeit in etlichen Romanen und Erzählungen die soziale Welt so geschildert würde, »als gingen ihre Bewohner mit sich und mit anderen im Wesentlichen wie mit leblosen Gegenständen um«, wobei Honneth auf Werke von Michel Houellebecq, Elfriede Jelinek und Raymond Carver rekurriert.²²¹ Darüber hinaus würden sich die Diagnosen einer allgemeinen Tendenz zum ›Gefühlsmanagement‹ häufen; in Ethik und Moralphilosophie scheine der Verdinglichungsbegriff eine Renaissance zu erleben, und schließlich würde der Begriff in gegenwärtigen Debatten, die die Bewusstseinsauffassung und das Menschenbild der Hirnforschung betreffen, vermehrt und in kritischer Absicht wieder aufgegriffen, wenn auch nicht in dem von Lukács eingeführten Sinn.²²²

²²⁰ Vgl. Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie* (2005), 11f.

²²¹ Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie* (2005), 13.

²²² Honneth: *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie* (2005), 13ff. In der Moralphilosophie wurde der Verdinglichungsbegriff etwa von Martha Nussbaum aufgegriffen. Vgl. dies.: *Konstruktion der Liebe, des Begehrens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze* (Auszug

Diese aktualisierende Vorbemerkung vorausgeschickt, lässt sich das Phänomen der Verdinglichung nach der Beschreibung von Lukács im einfachen Wortsinn so verstehen, dass etwas, das an sich keine dinghaften Eigenschaften besitzt – Personen, Lebewesen, Beziehungen, gewordene Verhältnisse, oder eben auch, und insbesondere: *die Zeit* – einen dinghaften Charakter erhält. Den historischen Einschnitt für die Entwicklung hin zu einer übergreifenden Bewusstseinsdisposition, in der sich eine verdinglichende Wahrnehmungsweise ausprägt, sieht Lukács mit dem ökonomischen Stadium gegeben, in dem nicht länger mehr gebrauchs-, sondern profitorientiert produziert wird: Auf diese Weise begreift er das Phänomen der Verdinglichung als gekoppelt an die Epoche des modernen Industriekapitalismus. Deren Charakteristikum bestehe darin, dass die Warenform nicht länger mehr, wie in früheren Wirtschaftsformen, bloß partikularen und episodischen Charakter habe, sondern »die herrschende Form des Stoffwechsels« der Gesellschaft wird, die alle Lebensäußerungen durchdringt.²²³ Der Übergang von früheren Wirtschaftsformen, deren Produktion sich nach dem Bedarf richtete, zur modernen kapitalistischen Produktionsform sei eine gewisse Zeit ein quantitativer Übergang, schließlich jedoch ein *qualitativer Sprung*. Anstelle des vormals persönlichen Charakters der ökonomischen Beziehungen traten nun und schlussendlich in einem drastisch steigenden Maße vermittelte und unpersönliche Formen, wobei schließlich die Produktionsbedingungen über die Produzenten herrschen und den Charakter einer »zweiten Natur« annehmen würden. (Der heute geläufige Begriff der ›Sachzwänge‹ bringt diese verdinglichte Struktur adäquat, wenngleich zumeist in einer apologetischen Absicht zum Ausdruck.) Erst indem die Ware zur »Universalkategorie des gesellschaftlichen Seins« geworden wäre, gewinne die Verdinglichung ihre entscheidende Bedeutung.²²⁴ Grundlegend hierfür sei, dass der Mensch in der voll-

aus: 1997: *The Feminist Critique of Liberalism*, dt. 2002), vgl. den Abschnitt: »Verdinglichung«, 90–162.

²²³ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats«, in: ders.: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik* (1923/2000), 94–228, hier: 95. Vgl. als eine jüngere Studie, die sich dem von Lukács beschriebenen Phänomen einer alle Lebensbereiche durchdringenden Warenform zuwendet und die in der von Adorno und Walter Dirks begründeten Schriftenreihe des Frankfurter Instituts für Sozialforschung erschienen ist: Illouz: *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus* (1997: *Consuming the Romantic Utopia*, dt. 2003).

²²⁴ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 97.

ständig entfalteten Warenwirtschaft seinerseits zur Ware würde, was mit einem umfassenden Abstraktionsprozess die menschliche Arbeit betreffend einhergehe. Im Zentrum dieses Prozesses steht die formale Gleichsetzung der menschlichen Arbeiten durch die abstrakte Arbeitszeit. Diese abstrakte Zeit bilde einerseits den gemeinsamen Nenner der tauschbaren Waren, das tertium comparationis, andererseits werde sie »zum realen Prinzip des tatsächlichen Produktionsprozesses der Waren«.²²⁵ Im Rekurs auf Marx, von dessen Schriften ausgehend Lukács die Verdinglichungstheorie entwickelt, hält er bezüglich der wesentlichen Kategorie der abstrakten Arbeitszeit fest:

Hier kommt es nur darauf an, festzustellen, daß die abstrakte, gleiche, vergleichbare, die an der gesellschaftlich notwendigen Arbeitszeit mit stets zunehmender Exaktheit meßbare Arbeit, die Arbeit der kapitalistischen Arbeitsteilung zugleich als Produkt und als Voraussetzung der kapitalistischen Produktion erst im Laufe ihrer Entwicklung entsteht; also erst im Laufe dieser Entwicklung zu einer gesellschaftlichen Kategorie wird, die die Gegenständlichkeitsform sowohl der Objekte wie der Subjekte der so entstehenden Gesellschaft, ihrer Beziehung zur Natur, der in ihr möglichen Beziehungen der Menschen zueinander entscheidend beeinflußt [...].²²⁶

Dirk Braunstein hat im Rahmen seiner Studie zu *Adornos Kritik der politischen Ökonomie* Einblick in Adornos persönliches Exemplar von *Geschichte und Klassenbewußtsein* genommen und dargelegt, dass Adorno in ebendiesem zitierten Stück einige Partien unterstrich, aus welchen sich die folgende gekürzte Version des zitierten Satzes ergibt:

Hier kommt es darauf an, festzustellen, daß die an der gesellschaftlich notwendigen Arbeitszeit meßbare Arbeit zu einer gesellschaftlichen Kategorie wird, die die Gegenständlichkeitsform sowohl der Objekte wie der Subjekte der so entstehenden Gesellschaft entscheidend beeinflußt.²²⁷

Der Weg zur modernen Form der Arbeit, als dessen Stationen Lukács Handwerk, Kooperation, Manufaktur und Maschinenindustrie nennt, was seine Konzentration auf jene Sphäre menschlicher Arbeit zeigt, die sich auf den

²²⁵ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 98.

²²⁶ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 99.

²²⁷ Georg Lukács nach den Unterstreichungen von Adorno; zit. n. Braunstein: *Adornos Kritik der politischen Ökonomie* (2011), 28.

Herstellungsprozess von Produkten bezieht, zeichne sich von Stufe zu Stufe durch den Rationalisierungszuwachs aus, sowie durch die immer vehementere Ausschaltung »der qualitativen, menschlich-individuellen Eigenschaften des Arbeiters«.²²⁸ Hierfür macht Lukács zwei Gründe geltend: Zum einen die Arbeitsteilung, die zugunsten von Effizienzsteigerungen (den Begriff verwendet Lukács nicht) den Arbeitsprozess in immer spezialisiertere – und damit rationellere – Teilstufen zerlege. Zum anderen die mit dem ersten Faktor einhergehende Strukturänderung der Arbeitszeit, die, wie von Marx dargelegt, dem Ideal kapitalistischer Produktion entsprechend immer mehr intensiviert wird:

Die maßlose Verlängerung [sic] des Arbeitstags, welche die Maschinerie in der Hand des Kapitals produziert, führt [...] später eine Reaktion der in ihrer Lebewurzel bedrohten Gesellschaft herbei und damit einen gesetzlich beschränkten Normalarbeitstag. Auf Grundlage des letzteren entwickelt sich ein Phänomen [...] zu entscheidender Wichtigkeit – nämlich die Intensifikation der Arbeit. [...] V[er]größerte Arbeitsausgabe in derselben Zeit, erhöhte Anspannung der Arbeitskraft, dichtere Ausfüllung der Poren der Arbeitszeit, d.h. Kondensation der Arbeit [...], Zusammenpressung einer größeren Masse Arbeit in eine gegebene Zeitperiode [, ...] die intensivere Stunde.²²⁹

Was nach Lukács den Arbeitsprozess anbelange, so erscheine der Mensch in ihm zunehmend wie ein mechanisierter Teil in einem mechanischen System; nicht als Träger des Prozesses. Dabei hält Lukács fest, dass mit der »modernen« psychologischen Zerlegung des Arbeitsprozesses (Taylor-System) [...] diese rationelle Mechanisierung bis in die »Seele« des Arbeiters hinein[rage]«: Seine seelischen Eigenschaften würden nun auch »objektiviert«, um bei Bedarf in rationellen Spezialsystemen Verwendung finden zu können, wobei die Zwecke kalkuliert seien.²³⁰

Entscheidend in der gesamten Entwicklung sei das Prinzip der rationalen Kalkulation, das tiefste Transformationen sowohl des Subjekts wie der produzierten Gegenstände des Wirtschaftsprozesses zur Folge habe. Als ein Vorausberechnen der zu erzielenden Resultate setzt rationelle Kalkulation eine Stabilität und Identität der Verhältnisse, mithin eine erstreckte Gegenwart voraus. Die Berechnungen basieren auf der Zerlegung von Komplexen

²²⁸ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 99.

²²⁹ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 431f.

²³⁰ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 99.

in ihre Elemente. Dabei erzeuge das Taylor-System ein ganz neues Zeitbewusstsein. In der Effizienzsteigerung dienenden mechanisierenden Zersetzung des Arbeitsprozesses in extrem detaillierte Teiloperationen, deren Leistungszeitpunkte oftmals per Stoppuhr bestimmt werden sowie in der dadurch gezeitigten Monotonie der zerstückten Arbeit, während die übergreifenden Produktionszusammenhänge dem Blick der Arbeiter entzogen sind, verliere die Zeit »ihren qualitativen, veränderlichen, flußartigen Charakter: sie erstarrt zu einem genau umgrenzten, quantitativ meßbaren, von quantitativ meßbaren ›Dingen‹ (den verdinglichten [...] ›Leistungen‹ des Arbeiters) erfüllten Kontinuum: zu einem Raum«.²³¹ Unfairer Weise rekurriert Lukács in dem Zusammenhang keineswegs auf Bergson, dem seine Ausführungen doch einiges verdanken,²³² sondern mokiert sich statt dessen an anderer Stelle seines Aufsatzes über Bergsons »Irrationalitätsphilosophie«.²³³ Der wesentliche Bezugspunkt bleibt Marx, um darzulegen, wie sich im Rahmen des beschriebenen Produktionsprozesses die Grundkategorien der menschlichen Wahrnehmung verändern würden, indem die Zeit »auf das Niveau des Raumes« nivelliert werde.²³⁴ Marx zitierend hält Lukács fest, »daß die Menschen gegenüber der Arbeit verschwinden, daß der Pendel der Uhr der genaue Messer für das Verhältnis der Leistungen zweier Arbeiter geworden [sei], wie er es für die Schnelligkeit zweier Lokomotiven ist«.²³⁵

Das Schicksal des Arbeiters bleibe dabei keineswegs auf diesen beschränkt, sondern weite sich nach Lukács' Wahrnehmung vielmehr über die gesamte Gesellschaft aus. Die »abstrakt-quantitative Form der Kalkulierbarkeit«, die den Warencharakter der Ware ausmache, verdränge den unmittelbaren Dingcharakter, die qualitative Selbstidentität der Gegenstände, indem es sie mit einer neuen, rationellen und kalkulablen Objektivität überziehe.²³⁶ Insbesondere steht Lukács hierbei das Wesen der modernen Bürokratie vor Augen.²³⁷

²³¹ Vgl. Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 101.

²³² Die homogene Zeit, im Sinne eines Mediums, in dem man misst, zählt und unterscheidet, ist für Bergson nichts anderes als der Raum. Vgl. Bergson: *Zeit und Freiheit* (1889: *Sur les données immédiates de la conscience*; dt. 1920/2006), 71, 92.

²³³ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 121.

²³⁴ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 101.

²³⁵ Karl Marx, zit. n. Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 101.

²³⁶ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 105.

²³⁷ Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923/2000), 110.

Adorno und Horkheimer schließen an Lukács' Rationalitätskritik an, legen sie allerdings historisch erheblich weiter aus, indem sie die instrumentalisierende Bewusstseinsstruktur und ihr quantifizierendes Erkenntnisideal bis in die ›Urgeschichte‹ der abendländischen Vernunft zurückverfolgen. ›Aufklärung‹, verstanden als die Bewegung der abendländischen Vernunft überhaupt, sei fusioniert mit der Zahl als dem Paradigma des identifizierenden und abschätzenden Denkens:

Was dem Maß von Berechenbarkeit und Nützlichkeit sich nicht fügen will, gilt der Aufklärung für verdächtig. [...] Die Vielheit der Gestalten wird auf Lage und Anordnung, die Geschichte aufs Faktum, die Dinge auf Materie abgezogen. [...] Die Zahl wurde zum Kanon der Aufklärung. Dieselben Gleichungen beherrschen die bürgerliche Gerechtigkeit und den Warentausch. [...] Die bürgerliche Gesellschaft ist beherrscht vom Äquivalent. Sie macht Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert. (DA: 22ff.)

Vor diesem Hintergrund wäre noch einmal auf die von Hartmut Rosas aufgeworfene Frage nach dem Gerechtigkeitscharakter der Geschwindigkeitsnorm zurückzukommen, die gemäß dem Äquivalenzprinzip die Verteilung von sozialer Anerkennung und Ablehnung reguliert. Dass der Schnellere gewinnt, gilt unter den gegenwärtigen ökonomischen und arbeitsmarktstrukturellen Bedingungen mehr noch als zu Lukács' Zeiten für ›vernünftig‹ und gerecht. Wie Rosa beobachtet hat und wie es sich leicht beobachten lässt, fühlen sich heute jene, »die im sozialen Wetttrennen verlieren, nur selten *ungerecht* behandelt [..., w]eil das Wettbewerbsprinzip mit der Beschleunigungslogik im Begriff der ›Leistung‹ (als Arbeit pro *Zeiteinheit*) intrinsisch verknüpft ist«. So würden die Betroffenen die Schuld für ein ›Abgehängtwerden‹ und entsprechende soziale Missachtungserfahrungen im Wesentlichen bei sich selbst suchen und etwa ihr schlechtes ›Zeitmanagement‹ für den Umstand verantwortlich machen, während auf der anderen Seite die weitgehend unhinterfragte ›Zeitlichkeit der Anerkennungsmuster‹ strukturell ein Wetttrennen in Gang setzt, das die Möglichkeiten eines noch so optimierten individuellen ›Zeitmanagements‹ aus objektiven Gründen sprengt.²³⁸

Anstatt die Frage nach der ›Vernünftigkeit‹ dieses Rennens zu erörtern – der Aufstieg des ›Burnout-Managements‹ als eines neuen Industriezweigs mag eine provisorische, realgeschichtliche Antwort darauf darstellen – sei indessen

²³⁸ Rosa: *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung ...* (2012), (Anm. 40), 279f. [Herv. i. O.].

ein zweiter, für die Kritische Theorie Adornos und Horkheimers ebenso wie für Lukács elementarer Text rekapituliert, der ein wesentliches anerkennungstheoretisches Erklärungsmodell für die zeitliche Beschleunigungslogik bietet.

5.2 Max Weber über den Geist des Kapitalismus und Adornos Polemik gegen die ›Sparwirtschaft des Glücks‹

»Für was für ein anderes Leben hob er sich denn auf [...]?« – so wundert sich einmal der Ich-Erzähler von Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.²³⁹ Die indignierte Fragestellung mag ins Bewusstsein rufen, wie sehr theologische Konzeptionen in die komplexe Syntheseleistung des modernen Zeitbewusstsseins und dessen normative Implikationen hineingewirkt haben.²⁴⁰ Nachdrücklich hat Max Weber, bei dem Horkheimer 1919 in München studiert hatte,²⁴¹ in seiner 1920 erschienenen, auf früheren Aufsätzen basierenden Schrift *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* die religiösen Komponenten der profanen Gleichung ›Zeit ist Geld‹ aufgezeigt.

Nicht zuletzt mit jener Schrift Webers im Hinterkopf, mokiert sich Adorno 1963, in einer der letzten Sitzungen seiner Vorlesung *Probleme der Moralphilosophie*, über eine Logik des Glück-Aufschubs, die er in den meisten Moralphilosophien am Werk sehe, wobei er die zugrundeliegenden Denkmuster praktisch durchgehend mit einem Vokabular aus der Finanzwirtschaft charakterisiert.²⁴² Spezifisch wendet er sich gegen die in etlichen Morallehren verbreitete Vorstellung, dass sich die Unterdrückung des Lustprinzips für das Individuum »rentier[e]«, indem es »das Maß an Glück oder an Lust, auf das es jetzt und hier momentan verzichtet, eben vermöge der rationalen Organisation seines Lebens dann mit Zinsen zurückbekomme«. Adorno belegt jene

²³⁹ Proust: *In Swanns Welt* (1913; *A côté de chez Swann*; dt. 1953/1983), in: ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913ff; *A la Recherche du temps perdu*; dt. 1953/1983), Bd. 1, 134.

²⁴⁰ Elias begreift ›Zeit als eine symbolische, Natur wie Kultur umschließende› »Synthese auf sehr hoher Ebene« (Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II* (1984/1988), XXIV).

²⁴¹ Vgl. Horkheimer: »[Wertfreiheit und Objektivität – Max Weber]« ([1965]), GS 8, [258]–261, hier: [258].

²⁴² Vgl. Dolf Oehlers Kritik an Adornos Verwendung des Vokabulars der Finanzbranche im Rahmen seiner Darlegung dessen, was er »Adornos unglückliche[] Liebe zur Metapher« nennt: »Charisma des Nicht-Identischen, Ohnmacht des Aparten. Adorno und Benjamin als Literaturkritiker: Am Beispiel Prousts« (1983), 154; vgl. zur Kritik an Oehlers Kritik: Geml: »Wie ein Naturlaut. Mimikry als Mytho-Logik bei Theodor W. Adorno« (2008), 190.

vielfach begegnende moralpädagogische Auffassung mit dem polemischen Titel einer »*Sparwirtschaft des Glücks*« und bezeichnet sie kurzum als »eine der tiefsten [...] gesellschaftlichen Fehlerquellen der Moralphilosophie«. Denn der empfindliche Fehler jener »*Rechnung* des Triebverzichts« bestünde darin, dass sie schlicht und ergreifend nicht aufgehe; die »*Bilanz*« würde schlussendlich nicht stimmen; es gäbe keine Gewährleistung der »*Äquivalenz* von momentanem Triebverzicht und später Kompensation«.²⁴³

Max Webers Name oder dessen Schrift über den *Geist des Kapitalismus* werden in Adornos Moralphilosophievorlesung nicht genannt, doch rekurieren seine Ausführungen über die »*Sparwirtschaft des Glücks*« implizit auf sie. In ihr legt Weber die religiösen Fundierungen des kapitalistischen Berufsethos dar, als welche er insbesondere das protestantische Ideal der »innerweltlichen Askese« betrachtet.²⁴⁴ Dabei betont Weber, dass diese religiösen Grundlagen zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen eine längst vergessene, aber gleichwohl tradierte Voraussetzung des kapitalistischen Wertegefüges bildeten: Bestände unter den gegenwärtigen »Idealtypen« des »kapitalistischen Geistes« überhaupt ein Verhältnis zur Religion, so sei dies jedenfalls in Deutschland zumeist ein negatives, so dass neben religiöser Indifferenz durchaus auch aversive Kirchenfeindlichkeit zu finden sei.²⁴⁵ Doch auch wenn die konkreten Voraussetzungen unterdessen vergessen seien, könne das verinnerlichte und verselbständigte Wertegefüge eine ganze Weile in Kraft bleiben und seine eigene Dynamik weiter zeitigen.

Die Quintessenz dessen, was Weber als »*Geist des Kapitalismus*« bezeichnet, sieht er in Benjamin Franklins *Advice to a Young Tradesman* von 1748 formuliert, der die bekannte Gleichung »Zeit ist Geld« enthält.²⁴⁶ Weber erachtet das Dokument als so basal für die in der Folge von ihm diskutierte kapitalistische Geisteshaltung, dass er es ausführlich, auf eineinhalb Buchseiten, zu Beginn seiner Ausführungen wiedergibt.²⁴⁷ Das »*summum bonum*« der kapitalistischen Ethik sei nach Weber

²⁴³ Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 205ff. [Herv. GG].

²⁴⁴ Vgl. bes. den II. Abschnitt des Buches: »Die Berufsethik des asketischen Protestantismus«, in: Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 139–202.

²⁴⁵ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 90f.

²⁴⁶ Vgl. Franklin: »*Advice to a Young Tradesman*« (1748/2012).

²⁴⁷ Vgl. Benjamin Franklin, zit. n. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 75f.

der Erwerb von Geld und immer mehr Geld, unter strengster Vermeidung alles unbefangenen Genießens, so gänzlich aller eudämonistischen oder gar hedonistischen Gesichtspunkte entkleidet, so rein als Selbstzweck gedacht, daß es als etwas gegenüber dem ›Glück‹ oder dem ›Nutzen‹ des einzelnen Individuums jedenfalls gänzlich Transzendentes und schlechthin Irrationales [...] erscheint. Der Mensch ist auf das Erwerben als Zweck seines Lebens, nicht mehr das Erwerben auf den Menschen als Mittel zum Zweck der Befriedigung seiner materiellen Lebensbedürfnisse bezogen.²⁴⁸

Zu den entscheidenden mentalitätsgeschichtlichen Voraussetzungen dieses Ethos, das einerseits eine »für das unbefangene Empfinden schlechthin sinnlose Umkehrung des ›natürlichen‹ Sachverhalts« darstellen müsse²⁴⁹ und das zudem und andererseits in früheren Zeiten sittlich schlechthin inkommensurabel gewesen wäre, insofern es ein auf finanziellen Gewinn ausgerichtetes Streben zur »Berufung« und existentiellen Verpflichtung erhob,²⁵⁰ zählt Weber die Lutherische Berufskonzeption und die protestantische Prädestinationslehre. Der zentrale Stellenwert, den Weber der Berufskonzeption Luthers zusisst, lässt sich schon der Architektonik seiner Schrift entnehmen, deren Hauptteil betitelt ist mit *Die Berufsethik des asketischen Protestantismus*.²⁵¹ Hierbei macht Weber auf die religiöse Herkunft des deutschen Wortes ›Beruf‹ wie des englischen ›calling‹ aufmerksam, und darauf, dass Wortbedeutung und Konzeption eines ›Berufs‹ auf die Bibelübersetzung und -interpretation Luthers zurückdatieren.²⁵² Die sittliche Qualifizierung und religiöse Prämierung des innerweltlichen Berufslebens wäre – woran sich 500 Jahre nach der Reformation, aus der Sicht des neuen Jahrtausends erinnern lässt, als »eine der folgenschwersten Leistungen der Reformation und also speziell Luthers« (1483–1546) anzusehen.²⁵³ Während bei Luther selbst der Berufsbegriff allerdings traditionalistisch gebunden geblieben sei, wären es die puritanischen Sekten

²⁴⁸ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 78.

²⁴⁹ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 78.

²⁵⁰ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 94. Vgl. auch 92: »[D]aß jene Auffassung des Gelerwerbs als eines den Menschen sich verpflichtenden Selbstzweckes, als ›Beruf‹, dem sittlichen Empfinden ganzer Epochen zuwiderließ, bedarf kaum des Beweises«. Im *Alten Testament* fände sich das Gewinnstreben an etlichen Stellen als »gottlos« verurteilt (S. 99).

²⁵¹ Vgl. Weber: »Die Berufsethik des asketischen Protestantismus«, in: ders.: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15) 139–202.

²⁵² Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 96f.

²⁵³ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 98.

und insbesondere der Calvinismus gewesen, die aus dem neuen Berufsbegriff und anderen Elementen der protestantischen Lehre die für das kapitalistische Lebensmodell maßgeblichen Konsequenzen gezogen hätten.²⁵⁴

Als charakteristischstes und folgenreichstes Dogma der Lehre Johannes Calvins (1509–1564) betrachtet Weber die Lehre von der Gnadenwahl; ebenso bekannt unter dem Namen der Prädestinationslehre; eine Lehre, an deren »pathetische[r] Unmenschlichkeit« und deren das Individuum innerlich vereinsamenden Wirkung Weber – der prominente Verfechter wissenschaftlicher »Wertfreiheit« – keinen Zweifel lässt.²⁵⁵ Das Dogma der Gnadenwahl besagt, dass Gott aus reiner freier Gnade und Willkür wie zum Beweis seiner Göttlichkeit einige Menschen zu ewigem Leben prädestiniert hat – und zwar, erstaunlicherweise, unabhängig von ihrem irdischen Verhalten und Charakter – den anderen Teil der Menschheit indes zum ewigen Tode verdammt habe. Auf den ersten Blick muss sich die Einsicht in die von Weber unterstellte ökonomische Wirkmacht einer solchen theologischen Matrix verschließen; soll die Art der menschlichen Verhaltensweise doch gerade keinerlei Einfluss auf die bereits vorgeburtlich festgelegte göttliche Auserwähltheit haben. »Mag ich zur Hölle fahren, aber solch ein Gott wird niemals meine Achtung erzwingen«, soll nach Webers Überlieferung vernünftigerweise die Reaktion John Miltons (1608–1674) auf diese Lehre gewesen sein.²⁵⁶ Indes kann an dem faktischen mentalitätsgeschichtlichen Einfluss des Dogmas kein Zweifel bestehen. Dabei mag dieses zunächst geradezu wie ein moralischer Freischein anmuten, mit dem man sich in ungebremster Hingabe auf das diesseitige Leben einlassen kann, vermag das irdische Verhalten doch an der seit Vorzeiten feststehenden Wahl ohnedies nichts zu ändern. Dies aber wäre eine denkbar ungewöhnliche Zusammenfassung des puritanischen Lebensethos.

Das verbindende Glied, das die Bedeutung der Hauptrichtungen des asketischen Protestantismus für die Geschichte der westlichen Wirtschaftsentwicklung deutlich macht, liegt Weber zufolge in der drängenden Frage, die die Prädestinationslehre für jeden Gläubigen notgedrungen aufwerfen

²⁵⁴ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 101f. Die vier Hauptträger des asketischen Protestantismus seien der Calvinismus, der Pietismus, der Methodismus und die aus der täuferischen Bewegung hervorgegangenen Sekten (S.139).

²⁵⁵ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 141ff.

²⁵⁶ John Milton zit. n. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 143.

musste: die Frage nach dem je eigenen Erwähltsein und dessen Erkennbarkeit. Während Calvin selbst, der persönlichen Erwähltheit offenbar gewiss, die Frage nach der Erkennbarkeit als sakrosankte Einmischung in die Geheimnisse Gottes zurückgewiesen und die Zuversicht dem Glauben überantwortet hatte, blieb es späteren Seelsorgern und Theoretikern vorbehalten, die Erträglichkeit dieser Lehre in einer historischen Zeit zu ermöglichen, in der traditionell und in Webers Worten, »das Jenseits nicht nur wichtiger, sondern in vieler Hinsicht auch sicherer war, als alle Interessen des diesseitigen Lebens.²⁵⁷ Dieser Umstand, die Orientierung auf das Jenseits hin, ist für eine Theorie der Zeiterfahrung allerdings außerordentlich konsequenzreich.

Die Interpretation, die die Lehre gemäß der Darstellung von Max Weber erträglicher machen konnte, war naheliegenderweise die, dass es gewisse diesseitige Anzeichen der Erwähltheit in den Gnadenstand gäbe; wobei alsbald das stetige Verfolgen beruflicher Pflichten, in dem sich der Erfolgreiche als das »Werkzeug göttlicher Macht« fühlte, eine Schlüsselstellung erhielt.²⁵⁸ Dies nicht zuletzt auch aus dem Grund, da die »rastlose Berufsarbeit« von Seelsorgern zusätzlich als ein probates praktisches Mittel gegen die durch die Lehre geschaffenen seelischen Qualen und evozierten Ängste empfohlen wurde; verscheuche sie doch die bitteren Zweifel und gäbe – günstigenfalls – Anzeichen des Gnadenstandes.²⁵⁹ Obwohl Webers Darstellung zufolge diesseitige Arbeit und Fleiß auf den vorgeburtlich feststehenden Umstand der Prädestination selbst gemäß der Lehre keinen Einfluss nehmen konnten,²⁶⁰ gelangten sie doch gegenüber der alten christlichen Welt zu enormer Bedeutung, indem sie die Doppelfunktion erfüllten, einerseits und im Falle von ökonomischer Prosperität ein Zeichen der Erwähltheit darstellen zu können, andererseits von der Angst der Verworfenheit abzulenken.

²⁵⁷ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 149.

²⁵⁸ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 152.

²⁵⁹ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 151.

²⁶⁰ Von Varianten und historischen Transformationen der einzelnen Lehren ist natürlich auszugehen. Solche scheinen etwa bei Edward P. Thompson auf: Vgl. ders.: »Time, Work-discipline and Industrial Capitalism« (1967), 88. Thompson zitiert hier mit Richard Baxters *Christian Directory* (1673) eine von Webers einschlägigsten Quellen (vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 182f.) und man gewinnt durchaus den Eindruck, als ließe sich dieser Quelle nach auf die Ewigkeit vorarbeiten: »O where are the brains of these men, and of what metal are their hardened hearts made, that can idle and play away that Time, that little Time, that only Time, which is given them for the everlasting saving of their souls?« (Richard Baxter, zit. n. Thompson, 88).

Gegenüber der alten christlichen Welt hebt Weber weitere einschneidend neue Merkmale hervor: Neu und bedeutungsvoll ist zumal eine ›Unablässigkeit‹ im doppelten Wortsinn. Bevor auf die damit vor allem gemeinten *zeitlichen* Strukturmomente zu sprechen zu kommen ist, mag die Unablässigkeit zunächst in dem für diese zeitlichen Implikationen ursächlichen Sinn in den Blick gerückt werden, nämlich im Sinn der protestantischen Verwerfung des Ablashandels: Mit dieser Verwerfung waren etliche Missbräuche aufgehoben, andererseits war damit aber auch ein wichtiges Ausgleichsmittel der persönlichen Fehlbarkeit beseitigt und dadurch die moralische Anspannung verschärft, in welcher zu leben nach Weber »das unentrinnbare und durch nichts zu lindernde Schicksal des Calvinisten war«.²⁶¹ Anders als die Katholiken konnten die Calvinisten weder auf Vergebung hoffen, noch darauf, einzelne Momente des unbefangenen Leichtsinns und der Schwäche durch einen erhöhten moralischen Aufwand zu anderen Zeiten wieder auszugleichen; eine Möglichkeit, die Webers Ausführungen gemäß die liberalere katholische und auch noch die Lutherische Ethik dem – realitätsnah – als fehlbar eingeschätzten Menschen noch gewährt hätte. Der puritanische Bewährungsgedanke hingegen, nach dem sich Weber zufolge der Umstand einer göttlichen Erwähltheit in den Gnadenstand nur an einem gesamten Lebenssystem von durchgängiger Tadellosigkeit habe erweisen können, brachte auch ein neues Zeitregime mit sich; eben ein Zeitregime der Unablässigkeit. Anders als der Gott der Katholiken oder der der Lutheraner verlangte

[d]er Gott des Calvinismus [...] von den Seinigen nicht einzelne ›gute Werke‹, sondern eine zum *System* gesteigerte Werkheiligkeit [...]. Von dem katholischen, echt menschlichen Auf und Ab zwischen Sünde, Reue, Buße, Entlastung, neuer Sünde oder von einem durch zeitliche Strafen abzubüßenden, durch kirchliche Gnadenmittel zu begleichenden Saldo des Gesamtlebens war keine Rede. Die ethische Praxis des Alltagsmenschen wurde so ihrer Plan- und Systemlosigkeit entkleidet und zu einer konsequenten *Methode* der ganzen Lebensführung ausgestaltet.²⁶²

Nach Weber sei es durchaus kein Zufall gewesen, dass eine der letzten großen puritanischen Hauptströmungen als »Methodisten« bekannt geworden seien.²⁶³ Und auch Edward P. Thompson, seinerseits angelehnt an Weber,

²⁶¹ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 154.

²⁶² Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 155 [Herv. i. O.].

²⁶³ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 155.

betont in seinem Essay *Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism*: »The very name of ›the Methodists‹ emphasizes this husbandry of time.«²⁶⁴

Eine weitere und damit einhergehende Neuheit, die sich unter der Ausbreitung des asketischen Protestantismus ergab, bestand darin, dass das bekannte christliche Ideal der mönchischen Lebensführung, die ihrerseits einem strikten Reglement folgte und hoch systematisierte Züge aufwies, auf die allgemeine Lebenswelt ausgeweitet wurde; ein Umstand, den Weber mit dem Begriff der »innerweltlichen Askese« belegte, um ihn von der »außerbeweltlichen«, d.i. bis dato bekannten klösterlichen und also weltabgewandten Form der Askese abzugrenzen.²⁶⁵ »Vernichtung der Unbefangenheit des triebhaften Lebensgenusses« wie der Vitalität impulsiver Handlungen durch Rationalität, Ordnung, Disziplin, Selbstkontrolle, planmäßige Reglementierung und Systematisierung des eigenen Lebens bildeten Weber zufolge das ethische Strukturprofil jener innerweltlichen Askese.²⁶⁶

Die klösterliche Welt ist eine Welt der Klausur: ein von der Außenwelt und ihren Reizen abgeschlossener Ort, wodurch die Konzentration auf die Ausübung des Glaubens ermöglicht werden soll. Eben daher kommt das deutsche Wort Kloster: vom lateinischen Verb *claudere*, vom Schließen und Verschließen. *Clastrum* – wiederkehrend in der ›Klaustrophobie‹ – hat im älteren Latein zunächst die konkrete Bedeutung von Schloss, Riegel, Bollwerk oder Schutzwehr, bevor dann später, in der mittellateinischen Sprache, übertragene Wortbedeutungen wie Kloster und Einsiedelei hinzukommen. Gerhard Dohrn-van-Rossum hat dargelegt, wie seit dem Mittelalter die christliche monastische Ordnung auf Grundlage der Benediktinerregel ihre Ablösung von der Außenwelt insbesondere auch auf dem Weg der Etablierung einer ganz eigenen Zeitorganisation vollzog:

Die klösterliche Zeitordnung sollte sich von allen weltlichen Zeitordnungen unterscheiden, sie sollte Kloster und Außenwelt trennen, und insofern war ein anderes Zeitbewußtsein gleichsam Programm. [...] Gleichförmigkeit und Redundanz in bezug [sic] auf Jahr und Tag und der kollektive Lebensvollzug erzeugten eine besondere Rationalität und erforderten eine besondere Disziplin, die vor allem in der bewußten Vermeidung jeglicher Muße (otium) sichtbar wird.²⁶⁷

²⁶⁴ Thompson: »Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism« (1967), 57.

²⁶⁵ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 178

²⁶⁶ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 156, 169.

²⁶⁷ Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 55f.

Was die monastische Zeitordnung jedenfalls der Benediktinerorden nach Dohrn-van-Rossums Darlegungen darüber hinaus auszeichnete, war die »Abwesenheit aller persönlichen Zeitverfügungsmöglichkeiten und die Perspektive auf die lebenslange Unterwerfung unter diese Ordnung«. Während jene Merkmale der klösterlichen Zeitorganisation ganz zweifelsohne besondere Formen des Zeitbewusstseins und der Zeitdisziplin geschaffen hätten, würde Dohrn-van-Rossum zufolge hingegen die immer wieder verlautbare Rede »von der ‚eisernen Disziplin‘, vom Maschinen- oder Uhrwerkrhythmus des Klosterlebens« ebenso wie die Vorstellung vom »asketische[n] Widerstand« der benediktinischen Zeitorganisation »gegen die natürliche Umwelt« in die Irre führen.²⁶⁸ Dohrn-van-Rossum argumentiert hier konkret gegen Eviatar Zerubavel,²⁶⁹ ferner und grundsätzlich aber auch gegen Lewis Mumford,²⁷⁰ der »Max Webers Thesen von der außerökonomisch motivierten rationalen Methodik der Lebensführung und des Wirtschaftsverhaltens der Mönchsorden [...] ›verschärft‹ und die Benediktiner unter vager Berufung auf Werner Sombart zu den Begründern des modernen Kapitalismus erklärt« hätte.²⁷¹ Zumindest in der Schrift über die *Protestantische Ethik* war es Weber selbst allerdings weniger um die Ordnung der Mönchsorden zu tun, als um die Beschreibung der *innerweltlichen Askese* des Protestantismus als ein historisches Novum. Bemerkungen über die rationale Methodik des christlichen Klosterlebens tauchen dabei im Sinne eines »vom ‚natürlichen‘ Leben verschiedenen[n] Sonderleben[s] der Heiligen« eher nur am Rande auf;²⁷² ging es seiner Darstellung doch wesentlich um die profanen Transformationen, die die christliche Askese in den calvinistisch geprägten Gegenden erfahren hatte:

Jetzt trat sie [die christliche Askese, GG] auf den Markt des Lebens, schlug die Tür des Klosters hinter sich zu und unternahm es, gerade das weltliche *Alltags*-leben mit ihrer Methodik zu durchtränken, es zu einem rationalen Leben *in* der Welt und doch *nicht von* dieser Welt oder *für* diese Welt umzugestalten.²⁷³

²⁶⁸ Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 56f.

²⁶⁹ Vgl. Zerubavel: »The Benedictine Ethic and the Modern Spirit of Scheduling: On Scheduling Social Life« (1980).

²⁷⁰ Vgl. Mumford: *Technics and Civilization* (1934/2010).

²⁷¹ Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 50.

²⁷² Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 181.

²⁷³ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 181 [Herv. i. O.].

Für den Nachvollzug der Änderungen der Zeiterfahrung bleibt es gleichwohl interessant, wenn Dohrn-van-Rossum darauf insistiert, dass es sich bei der Vorstellung eines minutiös getakteten Klosteralltags um eine anachronistische Rückprojektion des Maschinenzeitalters handelt – nicht allein aus dem Grund, da die Zeiteinheit der Minute überhaupt erst im 18. Jahrhundert in einem lebenspraktischen Sinn relevant zu werden begann.²⁷⁴ In zeitlicher Hinsicht entscheidend im Klosterleben nach der Benediktinerregel wären nach Dohrn-van-Rossum die kollektive Zeitdisziplin, der zeitlich nahezu lückenlos geregelte, sich in gleichförmigen Rhythmen vollziehende Alltag sowie der sich daraus ergebende Verzicht auf persönliche Zeitverfügung gewesen. Hiermit war eine Bewusstseinsdisposition vorgezeichnet, wie sie den modernen Fabriken und der industriell geprägten Arbeitswelt durchaus dienstbar sein mochte – ohne dass sich die Klöster damit zu »Prototypen moderner Fabriken« oder, wie es Dohrn-van-Rossum von Mumford vorgestellt sieht, »moralisierten Megamaschinen« stilisieren ließen.²⁷⁵ Auch war die soziale Reichweite der klösterlichen Zeitbewusstseinsformen im Rahmen der ›außerweltlichen‹ Askese, also der relativ geschlossenen Klosterordnung, sozial entsprechend begrenzt.²⁷⁶

²⁷⁴ Vgl. Gendolla: *Zeit: Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur Punktzeit* (1992), 42: »Der allgemeine Gebrauch des Wortes Sekunde ist [...] erst seit dem 17. Jh. bezeugt. Selbst die Minute hatte nur in astrologischen Berechnungen eine Bedeutung. Die Stunde ist der neue Zeitabschnitt, der vom 14. ins 17. Jh. das soziale Leben zu dominieren beginnt.« Nach Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 352 wurden minutenzeigende Uhren im 19. Jahrhundert verbreitet. Bevor Minutenmessungen alltagspraktische Relevanz erhielten, war die Stundenminute bereits im Hochmittelalter bekannt, hatte allerdings außerhalb von astronomischen und theoretischen Traktaten keine Relevanz (vgl. ebd., 62). Später gelangte die Minutenrechnung zunächst in Ausnahmefällen zur Verwendung; etwa wurden im England des 17. Jahrhunderts die Laufzeiten bei Pferderennen nach Minuten und sogar Minutenbruchteilen registriert. Jedoch handelt es sich hier noch um Zeitordnungen besonderer Art (vgl. ebd., 359). Verbreitete Bedeutung erhält die Minutenmessung im 18. Jahrhundert, insbesondere zu Zwecken der organisatorischen Kontrolle von Arbeitszeiten (vgl. ebd., 410ff.).

²⁷⁵ Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 50.

²⁷⁶ Dohrn-van-Rossum äußert sich diesbezüglich so: »Wieweit die klösterliche Zeitordnung auf ihre Umwelt prägend gewirkt hat, ist schwer zu sagen. Sicher geht H. E. Hallam zu weit, wenn er von einer strikten Erziehung der mittelalterlichen Agrargesellschaft durch das Mönchtum spricht. Andererseits ist vorstellbar, daß wichtige praktische Erfahrungen im Umgang mit der Zeit vermittelt worden sind. Auf den Feldern, in den Werkstätten und Skriptorien wurden durch begrenzten, aber sehr regelmäßigen Arbeitseinsatz Resultate erzielt, die, obwohl nur mittelbarer Zweck der monastischen Ordnung, vorbildhaft gewirkt

Wiewohl die klösterlichen Tagesabläufe Dohrn-van-Rossum zufolge auf einem nahezu lückenlosen zeitlichen Reglement basiert hätten, würden sich die monastischen Zeitstrukturen in der Hinsicht doch substantiell von der quasi maschinellen Regelmäßigkeit, die Mumford unterstellen würde, unterscheiden, insofern die Dauern der Elemente des Tagesablaufs wesentlich intrinsisch durch die Ereignisse und durch die entsprechenden Erfahrungs-werte bestimmt gewesen wären, so dass äußerliche Zeitangaben oder Fristen kaum eine Rolle gespielt hätten. Korrespondierend wäre, was heute allerdings häufig ein anachronistisches Missverständnis provozieren würde, der in der Benediktinerregel verwendete Begriff der Pünktlichkeit weniger auf abstrakte Zeitpunkte bezogen, als vielmehr im Sinne der Einordnung in die kollektiven Verhaltensrhythmen mit einer entsprechenden Elastizität zu verstehen.²⁷⁷

Die Unterschiede der innerweltlichen Askese des Protestantismus »gegen fast alle Mönchsregeln der ganzen Welt« macht, in diesem denkbar weiten Sinn, auch Max Weber deutlich und sieht diese Unterschiede insbesondere in der Bewertung der Arbeit begründet.²⁷⁸ Historisch liegt Webers Aufmerksamkeit auf dem 17. Jahrhundert, und zu seinen einschlägigsten Quellen gehören zwei Schriften des anglikanischen Geistlichen und puritanischen Priesters Richard Baxter (1615–1691); sein *Christian Directory*, nach Weber das »umfas-sendste Kompendium der puritanischen Moraltheologie« und seine Schrift *Ewige Ruhe der Heiligen*. Daneben bezieht sich Weber unter anderem auf Schriften des deutschen Pietisten Philipp Jacob Spener (1635–1705) und des Quäkers Robert Barclay (1648–1690).²⁷⁹ Was gemäß Webers Ausführungen die Essenz der in diesen Schriften formulierten Gedanken anbelangt, so lässt sich sagen, dass ihnen gegenüber Baxters Titel *Ewige Ruhe der Heiligen* einen gera-dezu konträren atmosphärischen Eindruck vermittelt; war doch das in jenen Schriften postulierte Verhältnis zur Zeit vielmehr das einer *ewigen Unruhe* der prospektiv Heiligen. In jedem Fall sollte nach Webers Interpretationen dieser Lehren der *ewigen Ruhe* im Jenseits die Meidung jeglicher unzweckmäßigen Ruhe im Diesseits vorangehen.

haben dürften.« *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 56. Auf welches Werk von Herbert Enoch Hallam sich Dohrn-van-Rossum hier bezieht, ist nicht angegeben.

²⁷⁷ Vgl. Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 54f.

²⁷⁸ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 181.

²⁷⁹ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 182f.

In Übereinstimmung mit dem Hauptstrom der früheren und gleichzeitig fortbestehenden christlichen Lehre würden sich Weber zufolge auch in Baxters *EWIGER RUHE DER HEILIGEN* etliche Passagen finden, in denen der Reichtum verpönt würde. Würde man allerdings genauer lesen, so würde man feststellen, dass es nur ein ganz bestimmtes Verhältnis zum Reichtum sei, das dem Verdikt verfiele: Sittlich bedenklich sei jenes Verhältnis zum Reichtum, das im Genuss desselben bestünde; das müßige Schwelgen in seinen Reichtümern und das Ausruhen auf seinem Besitz. Zwar sei das Streben nach Reichtum bedenklich – aber nur *insofern*, als sich das Streben auf einen späteren Genuss des Reichtums bezöge, also auf die – sündhafte – Zielvorstellung, später einmal »sorglos und lustig leben zu können«.²⁸⁰ Gottgewollt sei hingegen, im Sinne der lebenslänglichen Bewährung, das an kein Ende gelangende berufliche Streben selbst sowie dessen »Profitlichkeit«, die als ein Zeichen des Gnadenstandes aufzufassen wäre. In Baxters Worten, wie Weber sie wiedergibt:

Wenn Gott Euch einen Weg zeigt, auf dem Ihr ohne Schaden für Eure Seele oder für andere in gesetzmäßiger Weise *mehr gewinnen könnt* als auf einem anderen Wege und Ihr dies zurückweist und den minder gewinnbringenden Weg verfolgt, dann *kreuzt Ihr einen der Zwecke Eurer Berufung (calling), Ihr weigert Euch, Gottes Verwalter [...] zu sein [...].* Nicht freilich für Zwecke der Fleischeslust und Sünde, wohl aber für Gott darf Ihr arbeiten, *um reich zu sein.*«²⁸¹

Unter diesen Prämissen ergab sich nach Weber folgerecht, »was dem präkapitalistischen Menschen so unfaßlich und rätselhaft [...] erscheint. Daß jemand zum Zweck seiner Lebensarbeit ausschließlich den Gedanken machen könne, dereinst mit hohem materiellen Gewicht an Geld und Gut belastet ins Grab zu sinken«.²⁸²

Es gehörte zu den von Weber hervorgehobenen praktischen Effekten dieser Lehre, dass sie in ihrer paradox wirkenden Mischung aus einer sittlichen Nobilitierung des Profitstrebens bei gleichzeitiger Abwertung des genussorientierten Konsums eine Disposition schuf, die der Kapitalbildung und Wirtschaftsentwicklung äußerst zuträglich war. Bedeutender als diesen unmittelbaren ökonomischen Effekt erachtete Weber allerdings die mittelbaren

²⁸⁰ Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 187; vgl. 183ff.

²⁸¹ Richard Baxter, zit. n. Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 187; vgl. 187 [Herv. i. O.]

²⁸² Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 92.

ökonomischen Auswirkungen des puritanischen Lebensideals. Hierunter verstand er die »mächtige Verinnerlichung der Persönlichkeit«, wie sie von der innerweltlichen protestantischen Askese, der lebenslänglichen Bewährungsprobe in Bezug auf den jenseitigen Gnadenstand, indiziert war: den »systematisch-methodische[n] Charakter«, das Ethos, das der Protestantismus hervorbrachte.²⁸³ Spezifisch neu war, dass »Zeitvergeudung« nun, gemäß der wohl etwas überspitzten Darstellung von Weber, »die erste und prinzipiell schwerste aller Sünden« wurde. »Kostbarkeit« der Zeit, die einmal spirituell im Sinne der Lebenskürze – und vielleicht auch im Sinn der *Köstlichkeit* der Momente – verstanden worden war, gewann nun im Zeichen der Kostengleichung von Zeit und Geld einen ganz neuen Sinn, wurde zum Kosten-Nutzen-Kalkül.²⁸⁴

In *Vernunft und Selbsterhaltung* hat Horkheimer 1941/42, also während der Arbeit an der *Dialektik der Aufklärung* und im Anschluss an Weber, die »gesellschaftliche Funktion des Protestantismus« im Zusammenhang mit der Ausbreitung instrumenteller Vernunft und der frühmodernen Zeitdisposition bestimmt:

Die religiöse Erneuerung [durch Luther; Anm. GG] hat den Menschen instand gesetzt, sein unmittelbares Leben entfernten Zielen unterzuordnen. Von der kindlichen Hingabe an den Augenblick haben sie die Massen zu sachlicher Erwägung, zäher Konsequenz und praktischem Verstand erzogen. [...] Der Protestantismus war die stärkste Macht zur Ausbreitung der kalten, rationalen Individualität. [...] Anstelle der Werke um der Seligkeit willen trat das Werk um des Werkes, der Profit um des Profits, die Herrschaft um der Herrschaft willen; die ganze Welt wurde zum bloßen Material.²⁸⁵

*

Abschließend hinzuzufügen ist der Rekapitulation der Ausführungen Webers, dass das protestantische Zeit-Ethos zwar gewiss einen historischen Sprung repräsentierte, dass es sich zudem aber auch an bestehende weltliche Traditionen heften konnte. Folgt man etwa den Ausführungen Dohrn-van-Ross-

²⁸³ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 192; 186; vgl. 195.

²⁸⁴ Weber: *Die protestantische Ethik ...* ([1904/05] 1920/2013), (Anm. 15), 183f.

²⁸⁵ Horkheimer: »Vernunft und Selbsterhaltung« (1942), GS 5, [320]–350, hier: 331.

sums, erhärtet sich der Eindruck, dass sich parallel zum Prozess der technischen Aneignung der Zeit durch die Zeitmessung ein Prozess des lebensweltlichen Entzugs von Zeit vollzog: »*Mir fehlt die Zeit*, es ist die einundzwanzigste Stunde, und ich habe weder gegessen noch geschlafen«, heißt es bereits in Briefen, die der italienische Fernhandelskaufmann Francesco di Marco Datini Ende des 14. Jahrhunderts schrieb und die er gerne mit der pressierten Schlussformel »in Eile« (»in fretta«) unterzeichnete; in eben jenem Jahrhundert, in dem die Stunde als Zeiteinheit den Alltag zu bestimmen begann.²⁸⁶ So lässt sich der Eindruck gewinnen, dass bereits früh in der Geschichte des Bürgertums nicht nur der Besitz der Uhr ein Status-Symbol war,²⁸⁷ sondern zugleich auch der Nicht-Besitz von Zeit.

Die in der *Dialektik der Aufklärung* angedeutete innige Durchdringung von Zeit- und Selbstkontrolle findet sich in Dohrn-van-Rossums Ausführungen mit reichem historischen Material dokumentiert. So weist er etwa auf die Bedeutung hin, die schon bald nach dem Zeitpunkt ihrer Erfindung im 14. Jahrhundert die Sanduhr als eines der klassischen Requisiten in den allegorisch-personifizierten Temperantia-Darstellungen erhalten hat: Als eine der vier spätmittelalterlichen Kardinaltugenden war die Temperantia, die Tugend des richtigen Maßes und der Mäßigung, ab dem 14. Jahrhundert ikonographisch häufig durch eine Sanduhr dargestellt worden, wobei die neue technische Erfindung die älteren klassischen Attribute der Temperantia ablöste.²⁸⁸

²⁸⁶ Francesco di Marco Datini, zit. n. Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 296f. [Herv. GG].

²⁸⁷ Wie Dohrn-van-Rossum dargelegt hat, diente jedenfalls bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts der Hinweis auf die Erfindung und den Besitz der Uhr auch als ein symbolisches Beweismittel für die Demonstration kultureller Überlegenheit: »Immer wenn von technischen Fortschritten allgemein und häufig wenn von der Beweislage für die Überlegenheit der ›Moderne‹ oder der Überlegenheit der Europäer die Rede war, tauchte auch sie in der Liste der Beispiele auf.« Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 18. Vgl. Thompson: »Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism« (1967), 69: »There were a lot of timepieces in the 1790s [...] Indeed, a general diffusion of clocks and watches is occurring (as one would expect) at the exact moment when the industrial revolution demanded a greater synchronization of labour. [...] A clock or watch was not only useful; it conferred prestige upon its owner, and a man might be willing to stretch his resources to obtain one.«

²⁸⁸ Die vermutlich älteste Darstellung einer Sanduhr findet Dohrn-van-Rossum in der allegorischen Darstellung der Temperantia im 1337 entstandenen Fresko *Buongoverno* des Sienesischen Malers Ambrogio Lorenzetti (1290–1348), das im Palazzo Pubblico in Siena zu sehen ist. Der Ausschnitt mit der Sanduhr gehört zu einer im Jahr 1355 restaurierten Fläche, womit

Diese waren, entsprechend der antiken Temperamentenlehre, vordem häufig ein großer und kleiner Mischkrug gewesen. Jene an die Antike angelehnte Vorstellung eines richtigen, äquilibrierten Maßes – einer Form der Homöostase sozusagen – weicht in den folgenden Jahrhunderten, in denen neue technische Errungenschaften in den Temperantia-Darstellungen zur Geltung gebracht werden, einem aggressiveren ikonographischen Duktus: Auf die Zeit um 1400 datieren Darstellungen, in denen die Temperantia – womöglich noch mäßigend – in das Räderwerk einer Uhr eingreift. Eine ambivalente Temperantia-Darstellung aus dem 15. Jahrhundert findet sich im Archiv der Sächsischen Landesbibliothek Dresden: »Die Temperantia trägt ein Zaumzeug im Mund, eine Uhr auf dem Kopf, Sporen (hier moderne Rädchen-sporen) an den Schuhen und eine Brille in der Hand.«²⁸⁹ Auf diesem Bild scheinen unter der *kapitalen* – im Sinne von der auf dem Kopf (*caput*) sitzen-den – Regentschaft der Uhr Ordnung und Disziplin (Zaumzeug), Voraussicht (Brille) und forcierte Geschwindigkeit (Sporen) in geschichtsträchtiger Allianz zusammengefunden zu haben.

*

Zu den Autoren, in denen Adorno eine Gegeninstanz gegen die Idee einer Sparwirtschaft des Glückssah,²⁹⁰ gehörte der von ihm hochgeschätzte Paul Valéry, dem er zwei Essays widmete, die in den *Noten zur Literatur* erschienen.²⁹¹ Insbesondere der 1960 veröffentlichte und Paul Celan gewidmete Essay *Valérys Abweichungen* enthält etliche Ausführungen über die Zeit, supponiert unmittelbar »Valérys Lehre von der Zeit«, die unter anderem auf Charles Baudelaire und dessen dégout am ›Immergeleichen‹ zurückweise.²⁹² Dass die titelgebende Rede von den ›Abweichungen‹ auf das ›Nichtidentische‹ zielt, stellt Adorno selbst heraus²⁹³ – und umso mehr Beachtung verdient es, dass Adorno in dem Aufsatz immer wieder auf Fragen der Zeiterfahrung und der

Lorenzettis Urheberschaft, was die Darstellung der Sanduhr im Speziellen anbelangt, nicht mehr eindeutig ist. Vgl. ders.: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 14.

²⁸⁹ Dohrn-van-Rossum: *Die Geschichte der Stunde ...* (1992/2007), (Anm. 150), 16. Vgl. auch die hier abgebildete Darstellung.

²⁹⁰ Vgl. Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 205.

²⁹¹ Vgl. Adorno: »Der Artist als Statthalter« (1953), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [114]–126, sowie ders.: »Valérys Abweichungen« (1960), in: ders.: *Noten zur Literatur II* (1961/1965), GS 11, [158]–202.

²⁹² Vgl. Adorno: »Valérys Abweichungen« (1960/1965), (Anm. 291), GS 11, 182.

²⁹³ Vgl. Adorno: »Valérys Abweichungen« (1960/1965), (Anm. 291), GS 11, 170.

Zeitgestaltung zu sprechen kommt. So geht es unter anderem um das Verhältnis von Konstruktion und Zufall (S. 170ff.), um die Veränderung von Raum und Zeit durch die Technik (S. 179), um das »Schrumpfen des historischen Bewußtseins, des Sinnes für Kontinuität« (S. 182), um die Lebendigkeit der Kunstwerke und ihr Verhältnis zur Form (S. 188ff.). Adornos besondere Sympathie gilt Valérys Plädoyer für den erfüllten Augenblick – »als das Differential, das die verlorene Vergangenheit und die hoffnungslose Zukunft um ein Geringes überragt«, von dem Adorno meinte, dass er sich mit Valérys Liebe zum Impressionismus verbinde (S. 183). »[W]ir sind«, nach Valéry, »nichts, wenn wir nicht imstande waren und imstande wären, einen Augenblick außer uns zu sein.« Unmittelbar hieran schließt Adornos Kommentar an:

Das äußerste Gegenbild dieser Idee ist der bürgerliche Begriff der abstrakten Arbeitszeit, nach der die Waren sich tauschen lassen. Idiosynkratisch sträubt Valéry sich gegen das Heraufdämmern eines Zeitalters ohne Zeit: *›Die Meinung* ›Zeit ist Geld‹ ist der Gipfel der Gemeinheit. Zeit ist Reifung, Einteilung, Ordnung, Vollendung. Die Zeit schafft den Wein und die Güte des Weines, solcher Weine, die sich langsam verändern und die man trinken soll, wenn sie ein bestimmtes Alter erreicht haben [...]. Die selben großen Nationen, denen der verfeinerte Sinn fehlt für die reiche Zusammensetzung der Weine, für das verborgene Gleichgewicht ihrer Qualitäten, für die Jahre, die sie brauchen [...], haben auch jene unmenschliche ›Zeitgleichung‹ eingeführt und der Welt aufgenötigt. [...].
Eindringlicheres ist selten zur Verteidigung des verurteilten Europa gesagt worden. Zeitbewußtsein konstituiert sich zwischen den Polen der Dauer und des hic et nunc; was droht, kennt beides nicht mehr, die Dauer wird kassiert, das Jetzt vertauschbar, fungibel.²⁹⁴

²⁹⁴ Adorno: »Valérys Abweichungen« (1960/1965), (Anm. 291), GS 11, 183f.; darin (*kursiv*): Paul Valéry zit. n. Adorno.



6. ›Sein, sonst nichts‹. Zur Frage nach Adornos Utopie

6.1 Fluchtrouten

Adornos Kritik am Tauschprinzip richtete sich *nicht* gegen Tausch. Ebenso wenig richtete sie sich gegen die Äquivalenz, den Gleichheitsanspruch. Ganz im Gegenteil kritisierte Adorno, dass »der Äquivalententausch [...] von alters her gerade darin [bestand], daß in seinem Namen Ungleiches getauscht, der Mehrwert der Arbeit appropriiert wurde« (ND: 150).²⁹⁵ Dem mag entsprechen, dass das Wort *täuschen* mit *täuschen* verwandt ist, die sich beide vom mittelhochdeutschen Verb *tiuschen* (betrügen, täuschen) ableiten. Um eine Negation des Äquivalenzprinzips war es Adorno jedenfalls nicht zu tun, würde eine solche doch unweigerlich zu einem Einfallstor für Formen des alten und neuen Unrechts: »Annulierte man simpel die Maßkategorie der Vergleichbarkeit, so traten anstelle der Rationalität, die ideologisch zwar, doch auch als Versprechen dem Tauschprinzip innewohnt, unmittelbare Aneignung, Gewalt, heutzutage: nacktes Privileg von Monopolen und Cliquen.« (ND: 150) Einzufordern wäre vielmehr die Einlösung der Ansprüche des Warentauschs, »frei« und »gerecht« zu sein: »Kritik am Tauschprinzip als dem identifizierenden des Denkens will, daß das Ideal des freien und gerechten Tauschs, bis heute bloß Vorwand, verwirklicht werde. Das allein transzendierte den Tausch.« (ND: 150) Worauf es ankäme, wäre die Realisierung von Äquivalenz im Sinn einer »rationale[n] Identität«: Wäre diese erreicht, indem »keinem Menschen mehr ein Teil seiner lebendigen Arbeit vorenthalten« würde, so wäre die Gesellschaft »über das identifizierende Denken hinaus« (ND: 150) – eine weitreichende Folgerung, hält man sich die Umfänglichkeit von Adornos Kritik am identifizierenden Denken vor Augen.

²⁹⁵ Vgl. zur Mehrwertproduktion: Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1, (1867/1980), MEW 23, 248: In der Mehrwertproduktion schafft die Ware Arbeit einen »größeren [sic] Wert als sie selbst kostet«. Vgl. MM: 49: »[D]er freie und gerechte Tausch [ist ...] die Lüge«; vgl. ME: 34: »[D]er gerechte Tausch [ist] nicht die Gerechtigkeit«; ders.: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? ...« ([1968] 1969), (Anm. 85), GS 8, 368: »Was von je an der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber der ratio des freien und gerechten Tauschs [...] irrational: unfrei und ungerecht war, hat derart sich gesteigert, daß ihr Modell zerbröckelt«. Vgl. Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 2 ([1962/63] 1973/1997), 262, wo Adorno festhält, dass der Prozess der Mehrwertproduktion wesentlich gesamtgesellschaftlich zu verstehen ist und sich am Klassenverhältnis manifestiert.

Bekanntlich formulierte die Kritische Theorie Horkheimers und Adornos keine pragmatischen Hinweise für gesellschaftliche Veränderung und das Utopische, die bessere Gesellschaft, stand für sie unter Bildverbot: Horkheimer zufolge hatte sich bereits auch Marx »gehütet, das Positive, das Gute, also das Reich der Freiheit im einzelnen darzustellen«; er hätte bezeichnet, was das Schlechte sei, aber das Gute nicht beschrieben.²⁹⁶ Enthalten aber Adornos Ausführungen keinerlei Maßnahmenkataloge, so ließ er seine Vorstellung der anzustrebenden Ziele einer »emanzipierte[n] Gesellschaft« doch keineswegs unbestimmt (*MM*: 177). Unter einem spezifisch zeitlichen Gesichtspunkt scheinen in seinen Schriften vor allem zwei Ziele immer wieder auf: Die Eindämmung der selbstzweckhaft gewordenen, hypertrophierten Produktion und, damit verbunden, die Verkürzung der Arbeitszeit: »Was gesellschaftlich, bei radikal verkürzter Arbeitszeit, an Arbeitsteilung übrigbliebe, verlöre den Schrecken, die Menschen durch und durch zu formen.« (*ND*: 275) In dem Sinn hatte es auch bereits in der *Zueignung der Minima Moralia* an Max Horkheimer, gleich zur Eröffnung der Schrift, geheißen: »[D]as Verhältnis von Leben und Produktion, das jenes real herabsetzt zur ephemeren Erscheinung von dieser, ist vollendet widersinnig. Mittel und Zweck werden vertauscht.« (*MM*: [13]) Rein technisch gesehen, in Anbetracht der stupenden Fortschritte im Bereich der Automatisierung, sah Adorno die Möglichkeiten für eine gesamtgesellschaftliche »Reduktion von Arbeit auf ein Minimum« längst erreicht (*ND*: 242); als »Bann« beschrieb er den Umstand, dass diese Möglichkeit unaktualisiert blieb; ja, dass die Menschen vielmehr paradoxe Weise zunehmend überfordert wirkten; immerzu veranlasst wären »sich zu tummeln«.²⁹⁷

Mit Hartmut Rosa lässt sich in dem Zusammenhang aktualisierend festhalten, dass gegenüber all dem Wandel, der sich während der letzten Jahrzehnte ökonomisch vollzogen hat, jedenfalls die Logik der Beschleunigung der Produktion wie die verbreitete Anerkennung ebendieser Logik stabil geblieben ist. Dabei bringt der an sich selbst invariante »Beschleunigungsdruck

²⁹⁶ Max Horkheimer [im Gespräch mit Otmar Hersche]: »Verwaltete Welt« (1970), GS 7, [363]–384, hier: 382. Vgl. auch Max Horkheimer [im Gespräch mit Helmut Gumnior]: »Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen« (1970), GS 7, [385]–404, hier: 387. In beiden Texten nimmt Horkheimer auf das biblische Bildverbot Bezug.

²⁹⁷ Vgl. Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8, 236; ders.: »Freizeit« (1969), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [645]–655, hier: 651.

[...] stets aufs Neue Zeitpraktiken und –institutionen hervor, welche die Akzelerationsdynamik eine Zeitlang weiter zu steigern vermögen, ehe sie selbst an ihre Geschwindigkeitsgrenzen stoßen, d.h. zu *Beschleunigungshemmnissen* werden«, die dann ihrerseits überwunden werden müssen. So seien in der Frühzeit der Industrialisierung die sozioökonomische Implementierung der abstrakten, formalen Zeit sowie die strenge raumzeitliche Trennung von Arbeits- und Lebenszeit der »Hebek für die Ingangsetzung eines Prozesses ungeahnter Beschleunigung« gewesen, der zunächst die Produktion, damit verbunden aber schließlich den gesamten Lebensprozess der Gesellschaft erfasst habe.²⁹⁸ Unter dem Zeichen der Optimierung der Zeiteffizienz durch Taylorismus und Fordismus wäre die Arbeitswelt von allen privaten, subjektiven wie lebensweltlichen Zügen weitgehend ›gereinigt‹ geworden. Hingegen hätten sich im ausgehenden 20. Jahrhundert die Beschleunigungsmöglichkeiten im Rahmen des mit dem fordristisch-tayloristischen System verbundenen Arbeitsregimes als ausgereizt erwiesen; sodass sich, zur Schaffung von neuerlichen Beschleunigungseffekten, schließlich eine »Re-Subjektivierung der Arbeit« sowie, damit verbunden, die »Aufhebung der Sphärentrennung« von Arbeits- und Lebenswelt ökonomisch aufgedrängt hätten:²⁹⁹ Arbeit lasse sich heute vielfach besser intensivieren, wenn Fertigstellungstermine anstelle der Betriebsuhr rücken. Während zu Beginn der Industrialisierung, als das Zeitregime der kapitalistischen Produktion erst noch etabliert und aufgetroyiert werden musste, die moderne Arbeitswelt gegenüber der tradierten Lebenswelt hermetisch abgeriegelt wurde, sei unterdessen das Zeitregime der industriellen Produktion subjektiv so tief internalisiert und so weitreichend in den Institutionen der sozialen Lebenswelt verankert, »dass nun die gleichsam ›umgekehrte Kolonialisierung‹ möglich wird«³⁰⁰

Das Ethos der protestantischen Ethik und ihre Rationalisierungslogik haben auch in der Lebenswelt und in der Freizeitkultur so tiefe Wurzeln geschlagen, dass sie durch diese Ent-Differenzierung nicht mehr gefährdet werden können. Letztere bewirkt vielmehr, dass nun auch die noch bestehenden *lebensweltlichen* Entschleunigungspotenziale und -oasen zugunsten einer weiteren Beschleunigung von Produktion, Distribution und Konsumtion, und damit des Kapitalverwertungsprozesses, erodiert werden können.³⁰¹

²⁹⁸ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 273 [Herv. i. O.].

²⁹⁹ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 274.

³⁰⁰ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 275.

³⁰¹ Rosa: *Beschleunigung ...* (2005), (Anm. 40), 275f.

*

Zu den Texten, in denen sich Adorno hinsichtlich der möglichen näheren Verfasstheit einer »emanzipierten Gesellschaft« (MM: 177) und eines »befriedete[n] Zustand[s]«³⁰² bei aller sonstigen Enthaltsamkeit vielleicht am weitesten aus dem Fenster gelehnt hat, gehören die beiden Aufsätze *Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien* und *Fortschritt*, sowie der Aphorismus *Sur l'eau der Minima Moralia* (MM: 177–179).³⁰³ Hierbei wird eine utopische Orientierung überdeutlich, die sich, strikt ausgehend von den gegenwärtigen Verhältnissen (und also nicht als eine absolute, überhistorische Setzung) präsentiert als »gestillter Drang«, anstelle des permanenten Machenmüssens.³⁰⁴ Das zwiespältige gegenwärtige Wertegefüge sei gebildet »am Modell der Produktion als Selbstzweck«; es herrsche das Wunschbild »vom fessellosen Tun, dem ununterbrochenen Zeugen, der pausbäckigen Unersättlichkeit, der Freiheit als Hochbetrieb«; die »blinde Wut des Machens« (MM: 178). Diese proklamierte Dynamik hat dabei selbst statische Züge, hält die Menschen in Bann und erscheint ihnen als eine Art Naturzwang.

Die Arbeitsvorstellungen werden mit dem Ideal der Effizienz auf die – von der Arbeitszeit zugleich scharf abgespaltete – Freizeit übertragen. Während sich heute, zu Beginn des neuen Jahrtausends, wie von Rosa beschrieben, die Grenzen von Arbeits- und Freizeit jedenfalls in einigen Berufszweigen wieder verwischen, nicht zuletzt aufgrund der Vermischung von beruflicher und privater Sphäre in den digitalen Netzwerken, erschien Adorno die (auch heute noch relevante) Dichotomisierung der menschlichen Lebenszeit in Arbeits- und Freizeit als eines der signifikantesten Phänomene der neueren Zeiterfahrung. Gleich zu Beginn seines entsprechend betitelten Rundfunkvortrags *Freizeit*; eines der letzten Vorträge, die Adorno hielt, weist er auf den erst jungen Wortursprung des Freizeitbegriffs hin, der auf das Unfreie so gleich negativ hindeute: »[F]rüher sagte man Muße, und das war ein Privileg unbeengten Lebens, daher auch dem Inhalt nach wohl etwas qualitativ anderes, Glückvollereres«.³⁰⁵ Ähnlich »verdinglicht« wie die »starre [...] Grenze zwischen Arbeit und Freizeit«, die »[s]traffe Zweiteilung des Lebens«, seien vielfach auch die Inhalte der Freizeit selbst. Während sich in dieser einerseits die

³⁰² Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8, 236.

³⁰³ Vgl. »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8; ders.: »Fortschritt« ([1962] 1964], in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2. [617]–638.

³⁰⁴ Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 59), GS 8, 236 [Herv. GG].

³⁰⁵ Adorno: »Freizeit« (1969), (Anm. 297), GS 10/2, [645].

Arbeitszwänge mit anderen Mitteln fortsetzen, sei zugleich »der Unterschied von Arbeit und Freizeit« den Menschen »als Norm eingebrennt worden«: »Weil, nach der herrschenden Arbeitsmoral, die von Arbeit freie Zeit die Arbeitskraft wiederherstellen soll, wird die der Arbeit ledige Zeit, gerade weil sie bloßes Anhängsel der Arbeit ist, mit puritanischem Eifer von dieser getrennt.« »Freizeit soll – in vielen Zügen – das Revers zu dieser Leistungszeit bieten, »vermutlich damit man danach um so besser arbeiten kann«.³⁰⁶ Adornos weitere Wortwahl in dem Text lässt dabei keinen Zweifel daran, was er von der Qualität vieler Freizeitbeschäftigungen hielt. Zugleich zeigt sich die Tendenz, Freizeit effizient zu gestalten, gemäß der Bilanzierung »heute abend Neunte Symphonie gehört, soundso viel Vergnügen gehabt« (ÄT: 27). Exemplarisch dafür ist der unter hektischen Vorzeichen stehende Zoobesuch einer erfolgreichen Familie, in dessen Vorfeld die Kinder ermahnt werden: »Aber nur die drei größten Tierel«³⁰⁷ In konkreter Abgrenzung gegenüber dem, was sich als die gegenwärtige Beschleunigungs- und Steigerungslogik präsentiert, ist Adornos utopische Vision in *Sur l'eau* skizziert:

Der Begriff der Dynamik [...] wird zum Absoluten erhöht, während er doch, als anthropologischer Reflex der Produktionsgesetze, in der emanzipierten Gesellschaft selber dem Bedürfnis kritisch konfrontiert werden müßte. [...] Die naiv unterstellte Eindeutigkeit der Entwicklungstendenz auf Steigerung der Produktion ist selber ein Stück jener Bürgerlichkeit, die Entwicklung nach einer Richtung nur zuläßt, weil sie, als Totalität zusammengeschlossen, von Quantifizierung beherrscht, der qualitativen Differenz feindlich ist. Denkt man die emanzipierte Gesellschaft gerade als Emanzipation von solcher Totalität, dann werden Fluchtrouten sichtbar, die mit der Steigerung der Produktion und ihren menschlichen Spiegelungen wenig gemein haben. [...] Vielleicht wird die wahre Gesellschaft der Entfaltung überdrüssig und läßt aus Freiheit Möglichkeiten ungenutzt, anstatt unter irrem Zwang auf fremde Sterne einzustürmen. [...] Rien faire comme une bête, auf dem Wasser liegen und friedlich in den Himmel schauen, »sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung könnte an Stelle von Prozeß, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden. Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden. (MM: 178f.)³⁰⁸

³⁰⁶ Adorno: »Freizeit« (1969), (Anm. 297), GS 10/2, 647f.

³⁰⁷ Mündliche Überlieferung.

³⁰⁸ Vgl. Hegel: *Wissenschaft der Logik I* (1812/1986), *Werke* 5, 68.

6.2 Die Bewegungsform in Adornos Schriften als praktische Zeitkritik

Adornos philosophisches Werk lässt sich der stilistischen Anlage nach in mehrerlei Hinsicht als ein *praktisches* Modell seines kritisch-utopischen Denkens begreifen: Nicht alles, wovon Adornos Schriften handeln, findet sich in ihnen in der Form des begrifflichen Bezeichnens ausgedrückt; nicht alles, was sich in ihnen bezeichnet findet, wird durch die Gestalt, in der sich dieses Bezeichnen vollzieht, bestätigt. Letzteres trifft insbesondere auf die ins Pessimistische gesteigerten Äußerungen zu, die mitunter ein auswegloses Verhängnis zu beschreiben scheinen. Liest man Adornos Hauptwerke, so wird ein Gestus bald genug deutlich: Dass sich für Adorno das philosophische Denken nicht in der Verbreitung informatischer Gehalte erschöpfte. *Selbstverständlich* ging es Adorno um Inhalte. So gibt es etwa, um nur *ein* handgreifliches Beispiel zu nennen, wohl keine philosophische Schrift, die für die Rezeption der Musik Gustav Mahlers bedeutender gewesen wäre als Adornos Monographie, die im Zusammenhang seiner umfassenden Invektive für Mahlers Werk im Jubiläumsjahr 1960 entstand.³⁰⁹ Mit seinen Mahler-Publikationen hat Adorno nicht nur die rezeptive Wahrnehmung von Mahlers Musik gravierend beeinflusst, sondern darüber hinaus die *kompositorische* Mahler-Rezeption wie die zeitgenössische Komposition überhaupt.³¹⁰ Die Bedeutung von Adornos Denken in Hinblick auf eine ›Erziehung nach Auschwitz‹³¹¹ sowie für eine kritische Geschichts- und Sozialphilosophie insbesondere im Nachkriegsdeutschland stehen völlig außer Frage.

Gleichwohl *erschöpft* sich die Bedeutung von Adornos Denken *nicht* in den referierbaren Denkresultaten. Vielmehr wären, insbesondere was die ›auskomponierten, <auonomen› Schriften anbelangt (vgl. EMS: 174), ebenso auch die

³⁰⁹ Vgl. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), GS 13; ders.: »Mahler. Wiener Gedenkrede« ([1960] 1961), in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [323]–338.

³¹⁰ Vgl. Schäfer: *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik* (1999); Sponheuer: »Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren« (2010); Rathert: »Kompositorische Mahler-Rezeption« (2010).

³¹¹ Vgl. Adorno: »Erziehung nach Auschwitz« ([1966] 1967/1969), (Anm. 117), GS 10/2; ders.: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit« ([1959]), in: ders.: *Eingriffe* (1963), GS 10/2, [555]–572; ders.: »Meditationen zur Metaphysik«, in: ND: [454]–400; ders.: »Aspekte des neuen Rechtsradikalismus« ([1967] 2019).

von ihm selbst immer wieder akzentuierte Denkbewegung und die Denkgestalt in den Blick zu rücken, welche für den Gehalt seiner Schriften konstitutiv sind.

Am 21. August 1941 schrieb Adorno an Horkheimer, nachdem er die Druckfahnen von dessen Text *Art and Mass Culture*³¹² gelesen hatte: Seine Freude über den Text würde sich »nicht nur auf die einzelnen darin enthaltenen theoretischen Einsichten, sondern vor allem auch auf den Ausdruck des Ganzen« beziehen:

Es geht wirklich eine Erfahrung davon aus – fast könnte man sagen, der Aufsatz stelle eine Gebärde dar noch mehr als einen Gedanken. Etwa wie wenn man, verlassen auf einer Insel, verzweifelt einem davonfahrenden Schiff mit einem Tuch nachwinkt, wenn es schon zu weit weg ist zum Rufen. Unsere Sachen werden immer mehr solche Gesten aus Begriffen werden müssen und immer weniger Theorien herkömmlichen Sinnes. Nur daß es eben dazu der ganzen Arbeit des Begriffs bedarf.³¹³

Adornos Arbeiten sind dem Anspruch nach beides und beides ineinander: begriffliche Geste wie Arbeit des Begriffs. Betrachtet man seine Schriften in diesem Doppelcharakter und unter dem Aspekt der Zeit, so lassen sie sich unter anderem als ein Gegenentwurf zu der in seinem Aufsatz *Freizeit* beobachteten zeitlichen Zweiteilung verstehen, der gemäß »erst die Arbeit, dann das Vergnügen« komme; eine Auffassung, die oftmals nur den ersten Teil des Ausspruchs auch wirklich ernst meint. Ein wesentlicher Gehalt von Adornos Philosophie besteht in der Unterwanderung dieser – und anderer Zeitordnungen. So sind etwa die elaborierten, philosophisch und sprachlich hochgespannten Passagen, die sich nur einem konzentrierten Lesen erschließen, von Witz an unerwarteten Stellen immer wieder durchschossen. Suchte man ein Motto für den Gestus seines Werks, so würde sich die Feststellung aus der Einleitung zur *Negativen Dialektik* aufdrängen: »Philosophie ist das Allerernteste, aber so ernst wieder auch nicht.« (ND: 26) Es ist ein überaus befremdlicher Umstand in der Rezeptionsgeschichte von Adornos Werk, dass der Funktion des Humors in ihm (die freilich zugleich eine *Anti*-Funktion, ein Moment von Gebrauchswert wäre), bislang so wenig theoretische Aufmerksamkeit zuteilwurde: Wo die Aufmerksamkeit auf Adorno und den Humor

³¹² Vgl. Horkheimer: »Neue Kunst und Massenkultur« (1941: »Art and Mass Culture«, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, Jahrgang IX, 1941; dt. 1988/2009), GS 4, [419]–438.

³¹³ Theodor W. Adorno an Max Horkheimer (Bar Harbor, 21.8.1941), BW Horkheimer II, 200.

fällt, werden in der Regel Sätze aus seinen Schriften zitiert, die Adorno als einen dezidierten *Gegner* des Humors und des Lachens erscheinen lassen; so werden ihm sogar und nicht selten, wofür sich unter seinen inhaltlichen Äußerungen auch Belege finden, eine »ausgewiesene Humorfeindschaft« und ein »Ressentiment gegen den Humor« nachgesagt.³¹⁴

Indes bildet das unernste, komische und spielerische Element geradezu einen der beiden Pole seines Philosophierens. Dies hebt Adorno in der *Negativen Dialektik* hervor, der die stilprägende Einsicht zugrunde liegt, dass der Gedanke an seine Gegenstände nicht heranreicht. Nach Martin Seel ist diese Einsicht das entscheidende Motiv für Adornos begriffliche Kennzeichnung seiner Philosophie als »negative Dialektik«: Adorno nenne seine Dialektik »negativ«, weil sie nicht auf ein möglichst vollständiges Erfassen des Wirklichen zielt«. Ein Denken, das durch die Art seiner Darstellung prätendiere, dass ihm eine solch vollständige Erfassung der Wirklichkeit möglich sei, partizipiere an der vorherrschenden Tendenz des Denkens und Handelns zur »Überwältigung [der] Gegenstände«.³¹⁵ Dass das Denken an seine Gegenstände nicht heranreicht, ist aber *nicht nur* ein Manko: Denn »[i]nsgeheim ist Nichtidentität das Telos der Identifikation, das an ihr zu Rettende; der Fehler des traditionellen Denkens, daß es die Identität für sein Ziel hält.« (ND: 152) Will Adornos *Negative Dialektik* über die Verabsolutierung des identifizierenden Verfügungswissen hinausgelangen, so bilden gerade auch Witz und Humor in ihrem momentgebundenen Zeitcharakter ein Scharnier, um das Denken zum sogenannten »Nichtidentischen« hin zu öffnen. Entsprechend heißt es in der *Einleitung* zur *Negativen Dialektik*, wobei Adorno auf Bestimmungen aus seinem methodisch grundlegenden Aufsatz *Der Essay als Form*, aber auch auf Gedanken des Haupt-Essays der *Dialektik der Aufklärung* (*Begriff der Aufklärung*) zurückgreift (vgl. DA: 20f.; EaF: 21):

Gegenüber der totalen Herrschaft von Methode enthält Philosophie, korrektiv, das Moment des Spiels, das die Tradition ihrer Verwissenschaftlichung ihr austreiben möchte. [...] Der unnaive Gedanke weiß, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muß doch immer so reden, als hätte er es ganz. Das nähert ihn

³¹⁴ Jacob: »Nicht lustig. Die Problematisierung des Humors und des Witzigen in der Musik« (2016), 135.

³¹⁵ Seel: »Negative Dialektik« (2006), 56. Adorno begriff »Negative Dialektik« zudem als einen anderen, objektiv gewendeten Ausdruck für »Kritische Theorie«: »[D]ie beiden Termini Kritische Theorie und Negative Dialektik bezeichnen das gleiche.« (Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik* ([1965/66] 2003/2007), NL IV/16, 36f.).

der Clownerie. Er darf deren Züge um so weniger verleugnen, als sie allein ihm Hoffnung eröffnen auf das ihm Versagte. Philosophie ist das Allernsteste, aber so ernst wieder auch nicht. Was abzielt auf das, was es nicht a priori schon selber ist und worüber es keine verbrieftete Macht hat, gehört dem eigenen Begriff nach, zugleich einer Sphäre des Ungebändigten an, die vom begrifflichen Wesen tabuiert ward. [...] Insofern ist das ästhetische Moment [...] der Philosophie nicht akzidentell. [...] Verbindlichkeit ihrer Einsichten in Wirkliches [...] und das Spiel sind ihre Pole. (ND: 25f.)

Gerade diese Spannung erweist sich als prägend für die überaus charakteristische Zeitgestalt von Adornos Philosophie, deren radikalste Ausformung – wenig überraschend – die Fragment gebliebene, posthum veröffentlichte *Ästhetische Theorie* darstellt. Dass Adornos Denken auf der einen Seite einen langen Atem hat, erweist sich in diesem Werk auf den ersten Blick und auf etwas einschüchternde Weise schon rein graphisch, in der hermetischen *Ununterbrochenheit* dieses Buches, das kein Stehenbleiben, keine Atempause zu gewähren scheint, keine Kapitel, kaum Absätze kennt und dem gesamten Werk eine ozeanische Atmosphäre verleiht. Das Buch wurde von Adorno selbst nicht fertiggestellt, doch dürfte der beschriebene Charakter des Buches von diesem Umstand unbehelligt sein. Einen ähnlichen Eindruck hat, für die Gestalt der *Einleitung* der *Negativen Dialektik*, Axel Honneth hervorgehoben:

Wer die ›Einleitung‹ in die *Negative Dialektik* liest, wird sehr schnell feststellen, was es damit auf sich hat, daß Adorno von seinem Text als einem ›Gewebe‹ oder einer musikhähnlichen ›Komposition‹ [S. 44] spricht: Das rund fünfzig Seiten lange Kapitel kennt keine Herleitung einer These, nicht deren schrittweise Argumentation und Begründung, sondern präsentiert sich als ein kunstvoll gewirktes Netz aus einigen wenigen, ständig variierten Gedankenmotiven. Nicht genug damit, daß hier jede aufsteigende Linie einer Argumentation zu fehlen scheint, wird auch graphisch der Strom des Textes kaum unterbrochen [...]. Schon dem äußeren Erscheinungsbild nach ähnelt die ›Einleitung‹ daher weniger einem wissenschaftlichen Text als einem Stück moderner Prosa; die Sätze wiederholen ständig nur dieselben paar Grundgedanken, variieren sie um immer neue Nuancen, ohne eine These zu begründen oder ein Argument voranzutreiben.³¹⁶

Weiter hebt Honneth hervor, was jeder Referent von Adornos Texten leid-geprüft wird bestätigen können: »Ein Text mit derartigen Eigenschaften stellt

³¹⁶ Honneth: »Gerechtigkeit im Vollzug. Adornos ›Einleitung‹ in die Negative Dialektik« (2006/2007), 93.

für einen Kommentar eine kaum zu bewältigende Herausforderung dar.«³¹⁷ Dies nicht allein deshalb, weil Adorno an Ort und Stelle immer wieder Antworten und Begründungen schuldig bleibt, Fragen oftmals eher aufwirft als beantwortet; sondern auch insofern, als die besondere Bewegungsform und Zeitgestalt von Adornos Schriften ein *konstitutives Sinnelement* seiner Texte darstellen: Ähnlich wie Schopenhauer es von seinem eigenen Hauptwerk sagte, sind Adornos Hauptschriften wesentlich nicht linear organisiert,³¹⁸ sondern nach einem Prinzip, in dem, wie in der Zwölftonkomposition, »alles gleich nah zum Mittelpunkt« liegt (*PnM*: 73). Die *Allgegenwärtigkeit* als Formprinzip findet sich auch in Adornos Essay über den Essay ausgedrückt, dem – ein Jahrzehnt vor der *Negativen Dialektik* geschrieben – der Charakter eines methodischen Selbstportraits zukommt: »[D]er Gedanke schreitet nicht einsinnig fort, sondern die Momente verflechten sich teppichhaft. Von der Dichte dieser Verflechtung hängt die Fruchtbarkeit von Gedanken ab« (*EaF*: 21).

Jene ›Fruchtbarkeit‹ ist dabei nicht *allein* im Sinne von Fertilität in der Vermehrung des Wissens über einen Gegenstand zu sehen, in der sie *auch* zu sehen ist. ›Fruchtbarkeit‹ verweist darüber hinaus im Sinne des Fruchtragen- den auf ein Genussmoment, in Bezug auf welches Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* vom »Glück der Einsicht« und vom »Sinn« der Erkenntnis sprechen – auf welche »[a]uf dem Weg zur neuzeitlichen Wissenschaft« Verzicht geleistet werde (*DA*: 20f.). Aus der Perspektive eben jener Wissenschaft und ihres Ethos würde der Essay – zumal in Deutschland – zur Abwehr reizen, »weil er an die Freiheit des Geistes mahnt«, weil »Glück und Spiel [...] ihm wesentlich« wären (*EaF*: 10).³¹⁹

Es finden sich in Adornos Werken etliche Aussagen, die ein Veto über das Glück zu verhängen scheinen und es – aus nachvollziehbaren Gründen – als ein Blockiertes und schwarz Verhängtes ausweisen. Man wird allerdings nicht umhinkommen festzustellen, dass die Vortragsart seiner Schriften die düsteren Urteile immer wieder auch in sich dementiert: Adornos Schriften

³¹⁷ Honneth: »Einleitung. Zum Begriff der Philosophie« (2006), [11].

³¹⁸ Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (1818/1996), [7]f.

³¹⁹ Nicht zufällig, sondern im Sinn einer Hommage griff Adorno anstatt zu deutschem gerne zu französischem Vokabular, wo er das Glück der Freiheit ansprach: So ist die Rede von der »musique informelle« (Adorno: »Vers une musique informelle« ([1961]), in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [493]–540); von der »apparition«, der »promesse du bonheur« (ÄT: 26, 121); und der Aphorismus der *Minima Moralia*, der am dezidiertesten von der Utopie handelt, trägt den Titel »Sur l'eau« (*MM*: 177ff.).

sind voll von unerwarteten Wendungen und polemischen Einfällen, die er selbst kaum anders als unter dem Ausbruch eines zumindest kurzen, eines zumindest innerlichen Lachens notiert haben kann.

›Die Seele schwinget sich wohl in die Höh' juchhe, / der Leib, der bleibet auf dem Kanapee.‹ Je munterer die Spiritualität, desto mechanistischer: nicht einmal Descartes hat so sauber geschieden. (MM: 277)

Die Abdrosselung des Denkens bedient sich einer fast unausweichlichen Alternative. Was empirisch, mit allen Kontrollmaßnahmen, die von den Konkurrenten gefordert werden, ganz sicher gestellt ist, lässt stets selbst von der bescheidensten Vernunft sich vorwegnehmen. Die Fragestellungen sind von der Mahlmaschine so reduziert, daß grundsätzlich kaum mehr herauskommen kann, als daß der Prozentsatz der Tuberkulosekranken in einem slum-district höher sei als in Park Avenue. (MM: 297)

Adorno führte das Werk, dem jene Sätze entnommen sind, seine *Minima Moralia*, in der Zueignung an Max Horkheimer als die »traurige Wissenschaft« ein (MM: [13]; Herv. GG). An der Charakterisierung ist ebenso wenig zu zweifeln wie an jener, die der Untertitel des Buches gibt, indem er die *Minima Moralia* als *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* ausweist. Gleichwohl ist auf der anderen Seite Nietzsches bitter-polemische Fröhlichkeit aus diesen beißenden aphoristischen Stücken keineswegs einfach entschwunden; eine eruptive Struktur vielmehr der Gestus des Buches. Ein Verständnis von Adornos Schriften, das sich nicht *auch* einer Rezeptionshaltung verdankte, die dann und wann während der Lektüre durchs Lachen unterbrochen wird, lässt sich nur schwer vorstellen. Im Lachen ist die zeitliche Spannung der Gedankenführung momenthaft aufgehoben, die Zeit »verpufft« in solchen Augenblicken, die im gedanklichen Verweisungsgefüge einen Moment lang für sich selber stehen. Das Lachen ist wie das Weinen eine Entladung von Spannung und einer der drastischsten Einbrüche des leibhaften Moments in die geistige Erkenntnisleistung des souveränen Subjekts, das in solchen Momenten der leb- und leibhaften Reaktion in seiner Souveränität »erschüttert« und irritiert wird.³²⁰ Die Zeitstruktur des Witzes ist, wie unter anderem und insbesondere Friedrich Schlegel dargelegt hat, die des Blitzhaften, Plötzlichen. Tatsächlich ist das Witzige insbesondere dann lustvoll, wenn man es instantan und schnell

³²⁰ Vgl. den Abschnitt über »Erschütterung« in der *Ästhetischen Theorie*: ÄT: 363f.

versteht: Die ausgebreitete *Erklärung* des Zusammenhangs von außen schafft zwar dieselbe inhaltliche Erkenntnis, tötet aber das Lustmoment; das Lachen erschlafft mit der Entfaltung der Spannung des Gegenstands, mit der langsameren Explikation. Bevor man den Witz mit der lustigen Textsorte identifizierte und zu einem *Objekt* von Erkenntnis machte, galt Witz als ein Synonym für Scharfsinn und folglich als ein Erkenntnisvermögen, welches insbesondere die Entdeckung von Zusammenhängen meinte, auf welches Vermögen es eben auch beim Verständnis von Witzen ankommt. Die Betätigung dieses Vermögens, das Entdecken von Zusammenhängen, ist als eine geistige Aktivität *in ihrem Vollzug* lustvoll. Es geht dabei weniger um das Haben, als um das Machen einer Erkenntnis.

Nach Manfred Franks Rekapitulation der Witztheorie Friedrich Schlegels – sie war Adorno zweifelsohne vertraut – scheint im Witz nach Schlegels Verständnis punktuell, »blitzhaft« etwas von einer absoluten Einheit auf, deren Erfahrung sich dem Ganzen der linearen Reihe der Reflexion entzieht. Hierbei sei in Schlegels Metapher des Blitzes »schon angezeigt, daß die Synthese sich nur im Aufflackern eines schwindenden Lichtes bemerkbar macht, nicht aber positiv-dauernd darstellt«.³²¹ Den Witz versteht Schlegel gemäß seiner Blitzmetapher als ein »plötzliches Erschrecken und Gerinnen«, als »ein Versteinern« der »feurigen Flüssigkeit der Vorstellung«.³²² Frank hält hierzu fest: »Wie in eine Augenblicksansicht verkürzt, erstarrt das wogende, infixible Chaos der Einbildungskraft in der witzigen Synthese.«³²³ Ohne auf die näheren Verbindungslien und Differenzen zwischen Adornos Schriften und Schlegels Konzeption hier näher einzugehen, lässt sich jedenfalls soviel sagen dass sich in Adornos Texten die wogende Großform wesentlich aus markanten, nicht selten sentenzhaft oder aphoristisch-bruchstückhaft anmutenden Prägungen zusammensetzt, wobei polemischer Witz und Humor, vielfach auch Prägungen, die wie Slogans anmuten, eine konstitutive Rolle spielen.³²⁴

³²¹ Frank: *>Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik* (1997), 933: Der Witz ist nach Schlegel »punktuelles Aufblitzen der Einheit von Einheit und Unendlichkeit im Endlichen.«

³²² Friedrich Schlegel zit. n. Frank: *>Unendliche Annäherung< ...* (1997), (Anm. 321), 934.

³²³ Frank: *>Unendliche Annäherung< ...* (1997), (Anm. 321), 934.

³²⁴ Humor und Witz sind zu unterscheiden: »Humor« leitet sich begrifflich von Flüssigkeit her; er verweist auf die antike Humoralpathologie und Temperamentenlehre, damit auf den Charakter; »Witz« ist ein geistiges Vermögen der Kombinationsfähigkeit und des Entdeckens von Ähnlichkeiten und verbindet sich mit den Vorstellungen von Schärfe, Pointiertheit, Markiertheit und Schnelligkeit. »Trockener Humor« ist ein Oxymoron.

Die besondere Stilsignatur von Adornos Werk lässt sich vielleicht am besten erhellen, indem man ihre Bewegungsform aus dem musikalischen Traditionszusammenhang der Wiener Klassik und der nachfolgenden Wiener Schule begreift. Nicht, dass es für Adornos Werk nicht auch stilistische Modelle in Philosophie und Literatur gegeben hätte. Doch drängt sich die musikalische Tradition, der Adorno auch als Komponist zugehörte, in vielerlei Hinsicht auf; insbesondere für sein Spätwerk, die *Ästhetische Theorie*, die in gewisser Hinsicht die vehementeste Ausformung seines Stils darstellt. Hier erinnern die einzelnen Abschnitte innerhalb der für ein theoretisches Werk ungewöhnlichen, einzig durch wenige Spalten gegliederte Anlage des Buches nicht so sehr an Kapitel, als vielmehr an riesenhafte und dabei zugleich doch ungemein kondensierte symphonische Sätze.³²⁵

Es wurde folglich sowohl von Adorno selbst (vgl. ND: 44) wie von Kommentatoren seines Werks darauf hingewiesen, dass in seinen Schriften nicht allein den ausgesagten Inhalten, sondern auch der spezifischen *Bewegungsform* seines Denkens, durch das diese Inhalte konkret vermittelt sind, Aufmerksamkeit zu widmen sei.³²⁶ So schreiben etwa Georg Kohler und Stefan Müller-Doohm im Vorwort zu ihrem 2008 veröffentlichten Band *Wozu Adorno?*, in dem sie Beiträge versammeln, die die Aktualität wie etwaige Obsolescenz von Adornos Philosophie diskutieren:

Das Aktuelle an Adorno sehen die Herausgeber in erster Linie im Reflexionsmodus dieses Denkens, in seiner Form von Kritik. Nicht die Diagnose der konkreten geschichtlich-gesellschaftlichen Phänomene der Epoche, zu denen Adorno Nein sagt, gibt den Ausschlag für den stets erneuerten Erkenntnisgewinn, den die Beschäftigung mit den Figuren des negativen Dialektikers zeitigt. Vielmehr ist es ihre Erkenntnisweise selbst, die eigentümliche Bewegungsform dieses Denkens, aus der Adornos Philosophie ihr nach wie vor inspirierendes Anregungspotential schöpft.³²⁷

³²⁵ Vgl. das *Editorische Nachwort* zur *Ästhetischen Theorie*: ÄT: 540: Eine Kapitaleinteilung war für das Buch ursprünglich vorgesehen, wurde zuletzt jedoch aufgegeben. Zu bedenken bleibt, dass die *Ästhetische Theorie* Fragment geblieben ist und keine abgeschlossene Form hat.

³²⁶ Vgl. Picht: »Atonale Philosophie« (1971); Schnebel: »Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk« (1971); Goehr: »Doppelbewegung: Die musikalische Bewegung der Philosophie und die philosophische Bewegung der Musik« (2005).

³²⁷ Kohler/Müller-Doohm: »Vorwort« (zu: dies. (Hg.): *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts* (2008), 7f.

Diese allerdings gänzlich eigentümliche Bewegungsform von Adornos philosophischem Reflexionsmodus, in der großangelegte Formen in einem sentenzhaft-markierten, »parataktischen« Rhythmus formuliert sind,³²⁸ wobei trotz kondensierter, prägnanter Formulierung der Inhalte eine humoreske, revisionsbereite Spannung in der Luft liegt,³²⁹ lässt sich in einigen ihrer entscheidenden Dimensionen in Analogie zu dem Stilbruch begreifen, den im Gebiet der Musik die Wiener Klassik darstellte. Als eine wesentliche Quelle zu den Merkmalen dieses Stils kann das Buch von Charles Rosen zum Klassischen Stil bei Haydn, Mozart und Beethoven gelten. Hier legt Rosen unter anderem dar, wie der klassische Stil durch ein gänzlich neues Rhythmusgefühl getragen wurde, indem Haydn und Mozart das rasche und dichte Handlungstempo der Opera buffa mit der getragenen, ernsten Musik verschmolzen.³³⁰ Einen symbolträchtigen Einschnitt in der Entstehung des klassischen Stils markieren Haydns 1781 fertiggestellte *Streichquartette* op. 33, Hob. III:37–42, die den bezeichnenden Beinamen *Gli Scherzi* tragen, weil sie anstelle des traditionellen Menuetts ein Scherzo setzten, und die Haydn selbst in einem Brief mit den rezeptionsgeschichtlich wirksamen Worten ankündigte, »sie sind auf eine ganz neu Besondere Art, denn zeit 10 Jahren habe keine geschrieben«.³³¹ Diese Bemerkung Haydns hat Anlass zu etlichen Interpretationen gegeben, wobei sich mit Georg Feder wohl jedenfalls so viel sagen lässt, dass in jenen Quartetten »die populäre und humoristische Seite von Haydns Kompositionsstil [...] deutlich zu Tage« tritt. Wie Charles Rosen bemerkt, hatten Haydns Menuette durchaus auch früher bereits ausgeprägt scherhaftigen Charakter – doch sei die Namensänderung gleichwohl bedeutsam und inhaltlich gerechtfertigt: Insbesondere seien diese Quartette »durchgehend vom Tempo der komischen Oper erfüllt«.³³² Die raschen Handlungsgänge der komischen

³²⁸ Im *Editorischen Nachwort* zur *Ästhetischen Theorie* ist vermerkt, dass Adorno meinte, dass sich seine stilistische Methode »mit den ästhetischen Texten des späten Hölderlin am engsten [...] berühre« (*Editorisches Nachwort* in: ÄT: 541). Vgl. Adorno: »Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins« ([1963] 1964), in: ders.: *Noten zur Literatur III* (1965/1966), GS 11, [447]–491.

³²⁹ Vgl. EaF: 27: Die Tendenz des Essays sei »stets die zur Liquidation der Meinung, auch der, mit der er selbst anhebt.«

³³⁰ Vgl. Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*; dt. 1983), 130f., 204.

³³¹ Joseph Haydn (3.12.1781), zit. n. Georg Feder: *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer* (1998/2010), 56.

³³² Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 330), 130.

Oper, mit welcher Gattung sich Haydn in den vorangegangenen Jahren intensiv beschäftigt hatte, hätten musikalisch eine »dichte Kontinuität« erforderlich gemacht, damit die Musik mit dem raschen Bühnengeschehen mithalten konnte. Haydn war auf dem Gebiet der Oper kein großer Erfolg beschieden gewesen; aber die Beschäftigung mit der komischen Oper hatte seinen Sinn »für die dynamische Kraft des Materials« geschärft, was in der Folge die epochale Dynamik der Musik der Wiener Klassik mitkonstituieren sollte.³³³ Wenige Jahre später komponierte Mozart die 1786 uraufgeführte Oper *Die Hochzeit des Figaro*, die Rosen als das »erste Meisterwerk« der Verschmelzung der beiden Genres der Opera seria und der Opera buffa begreift. Gattungsmäßig firmiert *Figaros Hochzeit* als Opera buffa. Nach Rosen allerdings besitzt *Figaro* »einen in der Opera buffa nie dagewesenen moralischen Ernst«. Und insbesondere bei ihrem Export nach Italien sei die Oper für die Gattung nicht nur als ungewöhnlich ernst, sondern vor allem auch als ungewöhnlich lang und musikalisch zu schwierig und elaboriert erschienen: So wäre die Erstaufführung der Oper in Italien seinerzeit auf zwei Abende aufgeteilt worden, und die letzten beiden Akte seien zudem von einem anderen Komponisten umgeschrieben und stilistisch vereinfacht worden. In jedem Fall musste Mozart, wie Rosen darlegt, »[u]m diese nie zuvor in der Opera buffa unternommene Länge und Ernsthaftigkeit aufrechtzuerhalten [...] buchstäblich einen neuen Sinn für dramatische Kontinuität entwickeln. Eignet dem *Figaro* ein im Rahmen der Gattung irritierender moralischer wie künstlerischer Ernst, so fühlen sich andererseits, so Rosen, »[m]anche Puristen [...] davon abgestoßen, daß Leporello in den allerernstesten Szenen des ›Don Giovanni‹ zugegen ist«.³³⁴

Dass die Musik der Wiener Klassik der Opera buffa-Tradition und insgesamt der leichten Unterhaltungsmusik Entscheidendes verdankte, war gerade ein Element, das Adorno zu ihr hinzog. Sieht man einmal von dem biographischen Umstand ab, dass Adorno mit dem aus der Wiener Klassik hervorgehenden musikalischen Kanon schlicht aufgewachsen war und ihm diese Musik aufgrund seiner Familiensituation eine in die Wiege gelegte Selbstverständlichkeit bedeutete, so dass sich sein Verhältnis zu ihr also nicht erst aus einer späteren Anziehung und entsprechenden subjektiven Wahl ergab, so finden sich in seinem Werk gleichwohl etliche Begründungen, weshalb ihm

³³³ Alle Zitate: Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 330), 131.

³³⁴ Alle Zitate: Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 330), 204f.

diese Musik so außerordentlich nahestand. Eine nachdrückliche Referenz findet sich in seinen Vorlesungen zur Musiksoziologie und betrifft den spezifischen, das Obere und Untere ausgleichenden Sozialcharakter der Wiener Klassik, den Adorno nicht zuletzt – und im eingestandenen Bewusstsein des Willens zur Verklärung des Vergangenen – den etwas fortschrittsresistenten, anachronistischen Bedingungen der ›Enklave Wien‹ zuschrieb. Mit Bezug auf die Musiksprache der Wiener Klassik und ihre soziale Signatur heißt es:

Das Wienerische, als Dialekt, war die wahre Weltsprache der Musik. [...] Das Ingenium von Wien [...] war ein Kosmos des Oberen und Unteren [...], das Einverständnis von Graf und Kutscher als soziales Modell künstlerischer Integration. Jenes retrospektive Phantasma war sozial auch im alten Österreich nicht realisiert. Aber die Konventionen des Lebens standen dafür ein, und davon hat die Musik gezeehrt. Sie konnte sich, seit Haydn und am stärksten in Beethoven, als Einheit von Geist und Natur, von Artifiziellem und Volk fühlen, wie wenn ihr das nicht ganz mitgekommene Wien einen Schauplatz gerettet hätte, der von der Spaltung der bürgerlichen Gesellschaft verschont blieb. Was die große Musik als Versöhnung antizipierte, hat sie von der anachronistischen Stadt abgelesen [...]. Ohne das wie immer auch trügende Versprechen, das von Wien ausging, wäre die europäische Kunstmusik, die am höchsten hinauswollte, kaum möglich gewesen. (EMS: 358)

Die gesellschaftlichen Voraussetzungen für die ›Versöhnung‹, nach der die Wiener Klassik gestrebt hatte, sah Adorno in keiner Zeit, und ganz gewiss nicht in seiner eigenen Gegenwart für gegeben an, weshalb seiner bekannten Auffassung nach in Kunst wie Philosophie gerade der *nicht versöhnnte* Zustand kenntlich zu machen sei.³³⁵ Nichtsdestotrotz aber lässt sich der an der Wiener Klassik beschriebene Sozialcharakter in Adornos eigenem begrifflichen Gestus, der ›U‹ und ›E; oben und unten‹ der Tendenz nach aufhebt, wiederfinden. Vom Essay und dessen Formideal heißt es: »Alle seine Begriffe sind so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen.« (EaF: 21) Dieses Darstellungsideal wird insofern relevant, als sich in Adornos Texten etwa theoretisch-weitreichende Begriffe der idealistischen Subjektpphilosophie³³⁶ mit den Namen

³³⁵ Vgl. Jungheinrich (Hg.): *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno* (1991).

³³⁶ Adorno versteht unter Begriffen im nachdrücklichen Sinn Begriffe, die »eigentlich bereits Theorie« sind. So etwa der Begriff der Spontaneität oder der Begriff der Subjektivität (vgl. Adorno: *Vorlesung über Negative Dialektik* ([1965/66] 2003/2007), NL IV/16, 17).

von mehr oder weniger fingierten Tiergattungen – abstrakt formuliert also: Begriffen von einer äußerst bescheidenen Reichweite – auf allerengstem Raum zusammengesellen. So beispielsweise im Abschnitt »Zur Interpretation des Transzendentalen« der *Negativen Dialektik* – beides sind »opera seria«-Titel –, in dem es nach einigen komplexeren Ausführungen schließlich heißt:

Die philosophische Emphase auf der konstitutiven Kraft des subjektiven Moments aber sperrt immer auch von der Wahrheit ab. So schleppen Tiergattungen wie der Dinosaurier Triceratops oder das Nashorn die Panzer, die sie schützen, als angewachsenes Gefängnis mit sich herum, das sie – so scheint es zumindest anthropomorphistisch – vergebens abwerfen wollen. Die Gefangenschaft in der Apparatur ihres survival mag die besondere Wildheit der Nashörner ebenso erklären wie die uneingestandene und darum desto furchtbarere des homo sapiens. (ND: 181f.)

Es lassen sich in Adornos Werk nicht wenige Sätze finden, die den Gedanken ebenso wie die Kunst auf das Leiden an der Welt einzuschwören scheinen: »Das Bedürfnis, Leiden bereit werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit.« (ND: 30) – »Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben sich freut.« (ÄT: 65) Nun wird man Adorno sicher nicht vorwerfen können, dass er von der »Grundfarbe schwarz« keine Notiz genommen hätte. Wohl aber müsste man ihm nach Maßgabe der eigenen Aussage eine Disqualifikation durch kindliche Farbenfreude zum Vorwurf machen; so etwa, wenn er an einer anderen Stelle der *Ästhetischen Theorie* – und in ganz anderem inhaltlichen Zusammenhang – die Kunstwerke als »Feuerwerk« zum Himmel aufsteigen lässt; dessen Dunkelheit dabei freilich konstitutiv ist (vgl. ÄT: 125).

Adornos philosophischer Stil, der dem Unernsten, Witzigen und »federleicht Oberflächlichen« (Rosen über die *Opera buffa*)³³⁷ eine entscheidende Berechtigung einräumte, ist auch in der Philosophie nicht unpräzidiert. Hierbei ist außer an die Frühromantiker besonders an Kierkegaard, Schopenhauer

³³⁷ Vgl. Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 330), 206f.: »Mozarts große Leistung [der Verschmelzung der *Opera seria* mit der *Opera buffa*, Anm. GG] ist um so [sic] erstaunlicher, wenn man die leere Vornehmheit der *Opera seria* nach Monteverdi, die federleichte Oberflächlichkeit der *Opera buffa* im 18. Jahrhundert und die forcierte Naivität des klassizistischen Singspiels bedenkt.«

und Nietzsche zu denken, deren für Adorno maßgebliche Werke freilich ihrerseits vom Erfahrungsgehalt der klassischen und romantischen Musik durchdrungen waren.³³⁸ Allerdings war es Adorno, der den gedrängten Rhythmus des Sentenzhaft-Aphoristischen am konsequentesten mit der ausladenden Weite der großen »symphonischen« oder auch »romanhaften« Form zusammengespannt hat (*siehe IV. 1.5*).³³⁹

Insbesondere die *Ästhetische Theorie* ist in ihrer Bewegungsform ein avantgardistisches Werk. Die Sätze sind vielfach so pointiert, dass sie sich wie Szenen aus dem – nicht teleologisch gerichteten – Zusammenhang isolieren lassen: Adorno lässt sich nur schwer referieren, aber er lässt sich außerordentlich leicht zitieren. Wohl gewinnen die einzelnen Äußerungen ihren Sinn wesentlich aus dem Zusammenhang des Ganzen. Doch hat man bald nach Beginn der Lektüre einer Schrift wie der *Ästhetischen Theorie* oder der *Negativen Dialektik* den Eindruck, sich *jederzeit* im Zentrum des Geschehens und am *eigentlich* neuralgischen Punkt zu befinden. Einzig der Umstand, dass es genau auf die Weise weitergeht, gibt Raum für eine über diesen Eindruck hinausweisende, konzentrische Formerfahrung: Die Lektüre insbesondere der *Ästhetischen Theorie* gleicht dem Blick in ein Kaleidoskop, in dem sich die Splitter in neuen, mittelpunktfixierten Figuren anordnen, je nachdem, auf welcher Seite und mit welchem Interesse man in dem Buch zu lesen beginnt. Das Zentrum bleibt allerdings unbenannt. In einem Brief Adornos, der im *Editorischen Nachwort* zur *Ästhetischen Theorie* zitiert ist, erwähnt er im Zusammenhang mit der Arbeit an dieser Schrift, dass sich ihm aus seinem Theorem, wonach es philosophisch kein ursprünglich »Erstes« gäbe, erhebliche Konsequenzen für die Art der Darstellungsform aufgedrängt hätten. Insbesondere wäre daraus gefolgt, dass die Anlage des Buchs nicht die eines »argumentativen Zusammenhang[s] in der üblichen Stufenfolge« hätte sein können; an dessen Stelle vielmehr die Montage des Ganzen »aus einer Reihe von Teilkomplexen« getreten wäre, »die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet, auf gleicher Stufe«; wobei »deren Konstellation, nicht die Folge, [...] die Idee ergeben« müsse.³⁴⁰ Dass Adorno in dem Zusammenhang

³³⁸ Vgl. Adornos emphatische Reminiszenz an Nietzsche: Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 255: Über Nietzsche sagt Adorno hier, dass er ihm, »wenn ich aufrichtig sein soll, am meisten von allen sogenannten großen Philosophen verdanke – in Wahrheit vielleicht mehr noch als Hegel«.

³³⁹ Vgl. den Abschnitt »Roman« in Adornos Mahler-Monographie: *Mahler*: [209]–229.

³⁴⁰ Adorno zit. in: *Editorisches Nachwort* in: *ÄT*: 541.

den zentralen philosophischen Begriff der *Idee* wählt, die in der Form der Darstellung repräsentiert sein sollte, ist auf keinen Fall metaphorisch zu verstehen. Insgesamt weist Adornos gesamte Formulierung zurück auf seine frühe Lektüre von Benjamins Trauerspielbuch in den 1920er Jahren. Hier führte Benjamin aus, dass es nicht Funktion der Idee sei, die Dinge unter sich zu fassen wie etwa der Gattungsbegriff die Arten unter sich begreife. Die Ideen seien weder Begriffen, noch Gesetzen vergleichbar und würden auch »nicht der Erkenntnis der Phänomene« dienen. Vielmehr würden sie sich zu den Dingen verhalten »wie die Sternbilder zu den Sternen«. Eben diese Beziehung bezeichnet Benjamin als ›Konfiguration‹ oder ›Konstellation‹.³⁴¹

In den *Minima Moralia* handelt eine Aphorismen-Gruppe – *Hinter den Spiegel* – von Maximen und Erfahrungen des Schriftstellers als Schriftsteller. In einem der Stücke heißt es: »Anständig gearbeitete Texte sind wie Spinnweben: dicht, konzentrisch, transparent, wohlgefügt und befestigt. Sie ziehen alles in sich hinein, was da kreucht und fleucht.« (MM: 97) Es ist redundant zu sagen, dass mit diesem konzentrischen Formideal ein teleologisch-linearer Entwicklungsgang wesentlich suspendiert ist. Zwar sind Adornos Texte alles andere als statisch, die pointierte Rhythmisierung ist vielmehr gänzlich spannungsgeladen. Jedoch »fließt« der Stil nicht; daran hindert ihn allein schon Adornos Vorliebe für lateinische Satzverschränkungen und seine Obsession für Pronomen, die allerdings Konstruktionen ermöglicht, in der sich die Elemente gegenseitig tragen; inhaltlich wie formal: »Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von der Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.« (ÄT: 113) Hier spricht ein schriftstellerisches Subjekt, das so lässt sich wohl festhalten, an einer Beschleunigung der Informationsübermittlung jedenfalls nicht sein oberstes Interesse hat.

Zudem repräsentiert der Stil in seiner Gestalt die schroffeste Absage an die Vorstellung, dass sich erst alles steigern müsse, bevor in einer in weite Ferne vertagten Zukunft ›dereinst‹ einmal die Früchte des Erfolgs zu ernten sein werden. Wie Adorno über den Essay bemerkt, würde dessen Form dazu nötigen, »die Sache mit dem ersten Schritt so vielschichtig zu denken, wie sie ist«. Jede »Vertagung der Erkenntnis« würde diese bloß verhindern (EaF: 23). Analog zu jener allgegenwärtigen Form, die den Unterschied zwis-

³⁴¹ Alle Zitate: Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ([1925] 1928), GS I/1, 214f.

schen Substanziellem und Akzidentiellem einebnete, keine Hierarchie zwischen These und Beispiel zulassen wollte, sondern die Thesen konkret entwickelte, hat Adorno auch gesprochen: Es dauert beim Hören seiner Vorträge eine Weile, bis man sich darauf konzentrieren kann, einer Sprechweise inhaltlich zu folgen, die allen Wörtern im wesentlichen dasselbe Gewicht und dieselbe Präsenz beimaß.

Seinen einflussreichen Vermächtnistext, die 1940 verfassten Reflexionen *Über den Begriff der Geschichte* beschloss Walter Benjamin mit der Vorstellung aus der jüdischen Theologie, dergemäß »jede Sekunde die kleine Pforte« sein könne, »durch die der Messias treten konnte«.³⁴² In übertragenem Sinn erscheint dies für die konzentrische Gestalt von Adornos Schriften ein treffendes Bild. Wie in den frühromantischen Texten gibt es bei Adorno einen Zug zur Mitte. Fremd ist ihnen der Gedanke, dass es erst noch einer ganzen Reihe von Fortschritten bedürfe, bevor man zum Wesentlichen gelange. Was Adornos der atonalen Komposition nahestehende Schreibweise³⁴³ von der Zeitdisposition des Stils der Wiener Klassik trennt, ist das Fehlen der Steigerungspartie, der ›Durchführung‹, gerade so, wie er es in seiner *Einleitung zu Benjamins Schriften* 1955 bezogen auf diese formuliert hatte:

[D]ie Benjaminische Idee in ihrer Strenge schließt wie Grundmotive so auch deren Entwicklung, Durchführung, den ganzen Mechanismus von Voraussetzung, Behauptung und Beweis, von Thesen und Resultaten aus. So wie die Neue Musik in ihren kompromißlosen Vertretern keine ›Durchführung‹, keinen Unterschied von Thema und Entwicklung mehr duldet, sondern jeder musikalische Gedanke, ja jeder Ton darin gleich nahe zum Mittelpunkt steht, so ist auch Benjamins Philosophie ›athematisch‹. Dialektik im Stillstand bedeutet sie auch insofern, als sie in sich eigentlich keine Entwicklungszeit kennt.³⁴⁴

Was Adornos Schriften mit dem ›Klassischen Stil‹ jedoch tief verbindet, das sind neben dem Sinn für ernsthaften Humor und spielerische Leichtigkeit noch in den komplexesten Zusammenhängen die dialektische, an den klassischen Themendualismus erinnernde Struktur sowie die Angetriebenheit und

³⁴² Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte« ([1940] [1942]), GS I/2, [691]–704, hier: 704 [Herv. GG].

³⁴³ Vgl. Picht: »Atonale Philosophie« (1971).

³⁴⁴ Adorno: »Einleitung zu Benjamins ›Schriften‹« (1955), in: ders.: [Noten zur Literatur IV], GS 11, [567]–582, hier: 578.

»dichte Kontinuität«³⁴⁵ der Reflexionsform. Adornos Stil ist bei aller Durchbildung der sentenzhaft-pointierten Sätze überaus dynamisch und bewegt. Ist in seinen Texten die Steigerungslogik wesentlich suspendiert, so sind sie doch keineswegs einfach saturiert präsenzfixiert, sondern weisen zeitlich stets über sich hinaus: durch Kritik, Polemik und ihren utopischen Impetus, der sich spätestens an den abrupten Hoffnungsfiguren erweist, mit denen die allermeisten von Adornos grell schwarzmalenden Schriften enden.

³⁴⁵ Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 330), 206f.

IV.

Zeitstrukturen und Zeiterfahrung in Schuberts Werk

Adornos Schubert-Deutung im Licht seiner späteren Geschichtsphilosophie und Ästhetik



1. ›Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin: Adornos Essay zum Schubert-Jahr 1928¹

In die Reihe von Komponisten, deren Namen sich in Verbindung mit dem musikphilosophischen Werk Adornos ad hoc aufdrängen, hat Franz Schubert keinen Eingang gefunden. Der Umstand, dass Schubert anders als Schönberg und die Wiener Schule, anders als Beethoven, Strawinsky, Mahler und Wagner mit Adornos Philosophie der Musik kaum assoziiert wird, findet raschen Rückhalt in einer Bilanzierung von Adornos musikalischen Schriften: Von den mehreren tausend Seiten, die Adorno zu Fragen der Musik verfasste, sind dem Werk Schuberts wenig mehr als zwanzig gewidmet, sieht man von den kurSORischen Bemerkungen ab, in denen der Philosoph nach Mitte der 1930er Jahre noch auf den Komponisten zu sprechen kam. Mag die Sprache der Zahlen aber auch wie vielfach unterstellt die verständlichste sein, die verständigste ist sie darum nicht allemal. So könnte einem anderen rein äußerlichen Blick auf Adornos Werk, mit einer mehr philologischen als bibliometrischen Orientierung demgegenüber der Umstand ins Auge fallen, dass der Autor zur Benennung seiner Bücher gleich zweimal Titel wählt, die aus Schuberts Klaviermusik vertraut sind; eine Auswahl musikalischer Aufsätze *Moments musicaux*,² eine andere *Impromptus*³ nennt. Betrachtet man Adornos Bezugnahmen auf Schubert schließlich inhaltlich näher, so wird man feststellen, dass das in den beiden Titeln anklingende Wahlverwandtschaftsverhältnis ernst zu nehmen ist: gibt Adorno doch auf den wenigen Seiten seiner expliziten Auseinandersetzung mit Schubert allen Anlass, seine Beziehung zu dessen Musik

¹ Einzelne Kapitel des IV. Abschnitts basieren auf einem 2015 publizierten Aufsatz der Verfasserin vorliegenden Buchs: Gabriele Geml: »Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin. Adornos Schubert-Aufsatz von 1928«, in: Richard Klein (Hg. in Zusammenarbeit mit der Adorno-Forschungsstelle der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg: Alber 2015, 119–149. Dieser Aufsatz zu Adornos Schubert-Deutung ging aus einem Vortrag gleichnamigen Titels hervor, den die Verfasserin auf der von Richard Klein am Hanse-Wissenschaftskolleg (HWK) Delmenhorst veranstalteten Tagung, 3.–5.4.2014, gehalten hat. Im Zuge der Ausarbeitung für die im Jahr 2017 eingereichte Dissertationsschrift wurde der Aufsatz von 2015, der die Keimzelle des IV. Abschnitts dieses Buchs bildete, modifiziert und im Umfang erheblich erweitert, wobei insbesondere neue Kapitel ergänzt wurden. Der Aufsatz von 2015 ist dem Andenken an Josef Kummer gewidmet. Ich danke dem Alber-Verlag für die Erlaubnis, den seinerzeitigen Aufsatz in die vorliegende Buchpublikation zu integrieren.

² Vgl. Adorno: *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962* (1964), GS 17.

³ Vgl. Adorno: *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* (1968), GS 17.

für eine besonders eingreifende zu halten. Ein Seitenblick wäre zuletzt noch auf den *Komponisten* Adorno zu richten: und auf das Gewicht, das im Rahmen seines Œuvres der Gattung des Klavierliedes und näher noch des Klavierzyklus' zukommt – einer Gattung, die durch keinen anderen Komponisten so maßgeblich geprägt worden ist wie durch Franz Schubert.⁴

Liest man die wenigen, dabei allerdings äußerst verdichteten Ausführungen zu Schubert innerhalb von Adornos voluminösem Gesamtwerk, so mag in der Tat die Diskrepanz überraschen zwischen der Wertschätzung, die Adorno für den Komponisten bezeugte und der publizistischen Zurückhaltung, die er – vielleicht auch aus eben diesem Grund – in dem Fall wahrte. Nur zwei eigenständige Texte hat er zu Schubert verfasst: einen bedeutungsschweren, allegorischen Essay in expressionistischem Tonfall zum hundertsten Todestag 1928⁵ und eine kürzere, vergleichsweise technische Vorstellung von Schuberts Rondo in A-Dur für Klavier zu vier Händen D 959, die 1933 geschrieben wurde.⁶ Es mag dabei für Adornos schriftstellerisches Verhältnis zu Schubert durchaus bezeichnend sein, dass seiner einzigen größeren Arbeit über den Komponisten mit dem Zentenarium ein äußerer Anlass vorgeben war. Der Umstand findet eine gewichtige Parallel in Adornos Publikationen zu dem von ihm ebenfalls hochgeschätzten Gustav Mahler, die sich fast gänzlich um Jubiläumsjahre und Todestage zentrierten und die für die Rezeption von Mahlers Werk einen ähnlich bedeutsamen Effekt hatten, wie ihn Adornos Schubert-Deutung für die veränderte Wahrnehmung von dessen Musik bewirkte – ein Effekt, der sich allerdings erst mit der Wiederveröffentlichung seines Schubert-Aufsatzes im Jahr 1964 entfaltete.⁷

⁴ Vgl. Mauser: »Adornos Klavierlieder« (1989), 45. Vgl. Geml/Lie (Hg.): *>Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk* (2017).

⁵ Vgl. Adorno: »Schubert« (1928), in: ders.: *Moments musicaux ...* (1964), (Anm. 2), GS 17, [18]–33. Der Text wird in der Folge mit der Sigle *Schubert* zitiert.

⁶ Vgl. Adorno: »Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107« (1934), GS 18, [189]–194.

⁷ Vgl. von Adornos Texten zu Gustav Mahler (1860–1911): Zum 70. Geburtstag 1930: »Mahler heute« (1930), GS 18, [226]–234. Zum 25. Todestag 1936: »Marginalien zu Mahler« (1936), GS 18, [235]–240. Schließlich und vor allem, zu Mahlers 100. Geburtstag 1960: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik* (1960), GS 13 – der Text wird in der Folge mit der Sigle *Mahler* zitiert –; »Mahler. Wiener Gedenkrede« (1960), in: Adorno.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [323]–338; »Mahlers Aktualität. Zu seinem hundertsten Geburtstag« (1960), GS 18, [241]–243.

Die Rondo-Analyse aus dem Jahr von Hitlers Machtergreifung trägt Züge eines Liebesbekennnisses; einer Liebe vielleicht nicht allein zu Schuberts Musik, sondern darüber hinaus zu den Erinnerungen an eine seinerzeit im freien Fall befindliche humanistisch geprägte Kultur. Der Aufsatz gehört zu den letzten Arbeiten, die Adorno auf dem europäischen Festland schrieb, bevor er im Frühjahr 1934 zunächst nach England, einige Jahre später dann in die USA emigrierte.⁸

Hält man sich vor Augen, in welchem Maße Adorno dem vierhändigen Klavierspiel zugetan war, dem er als einer historisch verurteilten Form der musikalischen Praxis zur selben Zeit, 1933, ebenso noch ein literarisches Denkmal widmete,⁹ lässt sich die Dimension seiner Wertschätzung für Schubert ermessen, wenn er seine kleine Kompositionsanalyse mit der Feststellung eröffnet: »Schuberts A-Dur-Rondo ist der große Glücksfall aller vierhändigen Musik«.¹⁰ Bereits Hans-Joachim Hinrichsen, der 1994 ein Buch zu Schuberts Sonatenform veröffentlichte¹¹ und sich auch mit Adornos Schubert-Interpretation eingehend auseinandersetzte, hat darauf hingewiesen, dass »eine solch emphatische, so ungebrochen positive Deutung von Musik«, wie man ihr in der Vorstellung des A-Dur-Rondos begegnet, »bei Adorno sonst kaum jemals zu finden« ist.¹² Das Rondo ist, in Adornos Worten, »ein Hauptwerk: eines der rundensten und vollkommensten aus der Hand des reifen Schubert«.¹³ Freilich heißt es in der für Adornos Schubert-Auffassung insgesamt höchst aufschlussreichen Spielanweisung für die Pianisten, die er seiner Analyse des Stücks anschließt, zuletzt gleichwohl: »Dissonanzen gut betonen!«¹⁴ – Es dürfte sich bei jener Weisung an die Vierhändigspieler nebenbei bemerkt um einen der einschlägigsten Beiträge Adornos zur Beratung von Paaren handeln.

⁸ Adornos Emigration war während der englischen Jahre zunächst noch von etlichen Rückreisen nach Deutschland durchsetzt.

⁹ Vgl. Adorno: »Vierhändig, noch einmal« (1933), in: ders.: *Impromptus...* (1968), (Anm. 3), GS 17, [303]–306.

¹⁰ Adorno: »Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur ...« (1934), (Anm. 6), GS 18, [189].

¹¹ Vgl. Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts* (1994).

¹² Hinrichsen: »Zwischen Terminologie und Metaphorik. Zu Theodor W. Adornos frühen Essays über Franz Schubert« (2010), 224; vgl. ders.: »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos« (2007). Neu hinzugekommen ist der Schubert-Artikel in der 2. Auflage des Adorno-Handbuchs von 2019, der in der 1. Auflage von 2011 noch ein Desiderat war. Vgl. Hinrichsen: »Erinnerte Heimat: Schubert« (2019).

¹³ Adorno: »Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur ...« (1934), (Anm. 6), GS 18, [189].

¹⁴ Adorno: »Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur ...« (1934), (Anm. 6), GS 18, 194.

Während sich die musikphilosophische Deutung des Essays zu Schuberts 100. Todestag wesentlich in einem metaphorischen Darstellungsmodus vollzieht, operiert die Rondo-Rezension mit einer vergleichsweise technischen Begrifflichkeit und stiftet damit einen Beitrag zur Schließung einer Lücke, die Adorno 1964, im Jahr der Neuveröffentlichung des Aufsatzes von 1928, in einem selbstkritischen Rückblick auf seine damalige Analyse bedauern wird: So hätte sich hier »die philosophische Interpretation allzu unmittelbar, unter Vernachlässigung der technisch-kompositorischen Tatbestände vorgewagt, wodurch es zu einem krassen »Mißverhältnis zwischen dem großen Anspruch, auch dem des Tons, und dem Erfüllten« gekommen wäre.¹⁵ Mag dieser rückblickenden Selbstkritik Recht zu geben sein, so lässt sich aus heutiger Perspektive jedenfalls hinzufügen, dass die Musikwissenschaft die technisch-kompositorischen Befunde zu Adornos philosophischer, im sozialen wie geistigen Umfeld von Ernst Bloch und Walter Benjamin entstandener Interpretation unterdessen mannigfach nachgeliefert hat. Der Essay von 1928, den Adorno zur Zeit der Entstehung seinem Freund Siegfried Kracauer gegenüber als »eine größere und wie ich glaube sehr merkwürdige Sache über Schubert« vorstellt, hatte für das heutige Schubert-Verständnis in der Tat eine Schlüsselfunktion; erwies sich mithin als »merkwürdig« im doppelten Sinn des Wortes.¹⁶

Ist Adorno in späteren Jahren auf Schubert nur mehr kurSORisch zu sprechen gekommen, so verdient doch Erwähnung, dass jene spärlichen Bezugnahmen thematisch in mitunter zentralen Zusammenhängen und auf eine eindringliche Weise erfolgten, so etwa im Abschnitt über das Naturschöne in der *Ästhetischen Theorie*. Mutet es einerseits fehlgeleitet an, bei einem Buch wie der *Ästhetischen Theorie*, das dem kompositorischen Prinzip des ›Alles gleich nah zum Mittelpunkt‹ folgt – ein Formprinzip, das sich im Schubert-Aufsatz von 1928 erstmals und bezogen auf Schuberts Musik formuliert findet¹⁷ – von einem bestimmten Abschnitt zu behaupten, dass er ›zentral sei, so mag diese Behauptung in Bezug auf den Abschnitt über das Naturschöne gleichwohl

¹⁵ Adorno: »Vorrede«, in: ders.: *Moments musicaux ...* (1964), (Anm. 2), GS 17, [9]–12, hier: 10.

¹⁶ Theodor W. Adorno an Siegfried Kracauer (Berlin, 20.2.1928), BW Kracauer, 167. Vgl. auch Theodor W. Adorno an Siegfried Kracauer (Berlin, 15.2.1928), BW Kracauer, 161.

¹⁷ Vgl. Schubert: 25: »Der exzentrische Bau jener Landschaft [Schuberts; Anm. GG], darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten.«

gerechtfertigt sein, das in der *Ästhetischen Theorie* unter ästhetischen Vorzeichen dem entspricht, was die *Negative Dialektik* aus begrifflicher Perspektive als das »Nichtidentische« beschreibt. Adorno begreift das Naturschöne fern aller gegenständlichen Darstellungen von Natur (seien diese bildlich, beschreibend oder akustisch) als »Allegorie [des] Jenseitigen trotz seiner Vermittlung durch die gesellschaftliche Immanenz« (*ÄT*: 108) oder auch wörtlich als »die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität« (*ÄT*: 114). Wie das Nichtidentische bestimmt Adorno das Naturschöne wesentlich auch *temporal*: Es habe den »Index eines Augenblicklichen« (*ÄT*: 116), den Charakter eines nicht verdinglichten, nicht vergegenständlichten »jäh [A]ufgehen[den]« (*ÄT*: 129; vgl. 132), es sei das »jähe [...] Versprechen eines Obersten« (*ÄT*: 117); flüchtig und ephemeral (vgl. *ÄT*: 111). Unter Rekurs auf Schubert aber heißt es:

[A]ntithetisch zu den Bestimmungen [...] ist das Naturschöne unbestimmbar, darin der Musik verwandt, die aus solcher ungegenständlichen Ähnlichkeit mit Natur in Schubert die tiefsten Wirkungen zog. Wie in Musik blitzt, was schön ist, an der Natur auf, um sogleich zu verschwinden vor dem Versuch, es dingfest zu machen. Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich. Das nennt, über die Aporie des Naturschönen hinaus, die von Ästhetik insgesamt. Ihr Gegenstand bestimmt sich als unbestimmbar, negativ. (*ÄT*: 113)

Die Bedeutung seiner frühen Auseinandersetzung mit Schubert hat schließlich Adorno selbst hervorgehoben. Im Dezember 1957 schreibt er an seinen Verleger Peter Suhrkamp bezüglich »des musikalischen Essaybuches«, aus dem 1959 die *Klangfiguren*, Adornos erste Sammlung *Musikalischer Schriften*,¹⁸ hervorgehen sollten:

¹⁸ Vgl. Adorno: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (1959), GS 16. In der *Editorischen Nachbemerkung* der GS 16, 674 wird auf den Unterschied des Anspruchs niveaus der in Band 16 (*Musikalische Schriften I-III*) und Band 17 (*Moments musicaux, Impromptus*) versammelten Aufsätze hingewiesen: Titel und Anspruch »Musikalischer Schriften« seien von Adorno den nunmehr in Band 16 veröffentlichten größeren Arbeiten vorbehalten gewesen, während Adorno die in Band 17 versammelten Texte als »Aufsätze« bezeichnete. Insofern ist die briefliche Bemerkung vom Dezember 1957 an Suhrkamp aufschlussreich, dergemäß der Schubert-Aufsatz von Adornos Seite für den später »Klangfiguren« genannten Band *Musikalischer Schriften* vorgesehen gewesen wäre.

Sonst möchte ich an wirklich frühen Sachen nur die Schubertarbeit in den Band hereinnehmen, die 1928 geschrieben ist. Ich selbst hänge an dieser Arbeit ganz besonders, weil ich sie eigentlich als den ersten größeren Text von mir betrachte, in dem ich wirklich ganz drin bin, und hätte deshalb schon gern, wenn Sie ihn für das Buch akzeptieren würden, möchte aber andererseits an dieser Stelle nicht enttäuscht sein.¹⁹

Möglicherweise hat schließlich Adorno selbst die Wiederveröffentlichung des Schubert-Aufsatzes zurückgestellt, jedenfalls erschien dieser nicht in den *Klangfiguren*, sondern erst in den einige Jahre später veröffentlichten *Moments musicaux*, nun dafür in einem Buch mit dezidiert Schubertischem Titel. Im Briefwechsel mit Siegfried Unseld hat Adorno in Hinblick auf die Zusammenstellung der Texte für die *Moments musicaux* die Bedeutung des Aufsatzes nochmals in ganz ähnlichen Worten hervorgehoben wie ein paar Jahre zuvor gegenüber Suhrkamp.²⁰

Insofern Adorno selbst den Aufsatz an den Beginn seines Werks stellte, soll noch kurz die Frage reflektiert sein, was der Schubertarbeit an Texten vorangegangen war. Als Adorno den Essay schrieb, war er bereits sechs Jahre als Musikkritiker tätig gewesen und hatte in dieser Funktion eine eindrucksvolle Zahl an Konzertrezensionen sowie Charakteristiken und Kritiken einzelner Werke und Komponisten geschrieben, wobei er sich ganz auf die zeitgenössische Produktion konzentrierte. So galten seine Werkportraits den Kompositionen von Bernhard Sekles, Richard Strauss, Béla Bartók, Hanns Eisler, sowie selbstverständlich und insbesondere Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern. Der Hauptteil seiner Publikationsaktivität, die er selbst alsbald als »Schönbergpolitik« charakterisierte,²¹ war den Werken der Wiener Schule gewidmet.

Erwähnung verdient der leise Widerspruch, dass Adorno, der sich gemäß seiner Formulierung in der *Ästhetischen Theorie* zu dem methodischen Prinzip bekannte, »daß von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst« (*ÄT*: 533), im Vorwort zu seinen 1964 erschienenen *Moments musicaux* gleichwohl bemerkte, dass »[d]as meiste von dem, was er [Adorno; Anm. GG] je über Musik schrieb, [...] bereits in seiner Jugend, vor 1933, konzipiert«

¹⁹ Theodor W. Adorno an Peter Suhrkamp (5.12.1957), BW Suhrkamp/Unseld, 256.

²⁰ Vgl. Adornos Brief an Siegfried Unseld (24.4.1962), BW Suhrkamp/Unseld, 409.

²¹ Vgl. Adornos Brief an Alban Berg (Frankfurt/M, 9.10.1929), BW Berg, 229.

worden sei.²² Der Schubert-Aufsatz jedenfalls, der das in der *Ästhetischen Theorie* dann auf den Begriff gebrachte methodische Prinzip einer Aktualisierung des Vergangenen bereits praktiziert, war 1928 für Adorno, dessen musikpublizistisches Interesse zu dem Zeitpunkt ganz auf die musikalische Gegenwart ausgerichtet war, nach dem in anderem Zusammenhang geprägten Wort Walter Benjamins, ein »Tigersprung« in die musikalische Vergangenheit.²³

Was seine musikschriftstellerische Tätigkeit anbelangte, so sah Adorno seinem eigenen Urteil gemäß einen entscheidenden Fortschritt in der Ausbildung seines literarischen Stils mit dem 1925 geschriebenen Aufsatz über Bergs Oper *Wozzeck* erreicht, den er Berg seinerzeit mit folgender Instruktion ankündigte: Der Aufsatz ist

eigentlich der erste, mit dem ich recht zufrieden bin, und gewiß der erste, der mein neues Stilideal in einiger Reinheit ausprägt. [...] Meine geheimste Absicht war, in der sprachlichen Führung des Aufsatzes unmittelbar so zu verfahren, wie Sie, etwa im Quartett [op. 3], komponieren.²⁴

Eben dieses ›neue Stilideal lässt sich signifikant auch in der literarischen Verfahrensweise des drei Jahre später geschriebenen Schubert-Aufsatz erkennen.

Auf der anderen Seite seines theoretischen Produktionsspektrums, in der Philosophie, hatte Adorno die Dissertation zu Husserl²⁵ sowie eine Habilitationsschrift zum *Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre* verfasst,²⁶ welche er kurz vor der Arbeit am Schubert-Aufsatz auf Anraten von Hans Cornelius zurückziehen musste. Wie Rolf Tiedemann dargelegt hat, sind die

²² Adorno: »Vorrede«, in: ders.: *Moments musicaux* ... (1964), (Anm. 2), GS 17, [9]–12, hier: [9].

²³ Vgl. zum Bild des »Tigersprungs« Benjamin: »[Über den Begriff der Geschichte]« ([1940] [1942]), GS 1/2, [691]–704, hier: 701. Benjamin umkreist hier die Problematik, wie – in Abgrenzung vom Historismus einerseits wie gegenüber einer deterministischen Fortschrittsideologie andererseits – »das wahre Bild der Vergangenheit« (ebd., 695) zu gewinnen und darzustellen sei. Bezuglich des Tigersprungs in die Vergangenheit heißt es in der XIV. Reflexion: »Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit sondern [sic] die von Jetzzeit erfüllte bildet. [...] Die Mode hat die Witterung für das Aktuelle, wo immer es sich im Dickicht des Einst bewegt. Sie ist der Tigersprung ins Vergangene.« Freilich käme es darauf an, den Sprung aus der Arena des Modezirkus »unter de[n] freien Himmel der Geschichte« zu verlegen (ebd., 701).

²⁴ Theodor W. Adorno an Alban Berg (Frankfurt/M, 23.11.1925), BW Berg, 43f.

²⁵ Vgl. Adorno: [Die Transzendenz des Dinglichen und Noematischen in Husserls Phänomenologie] ([1924]), GS 1, [7]–77.

²⁶ Vgl. Adorno: [Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre] ([1927]), GS 1, [79]–322.

beiden schulphilosophisch ausgerichteten Arbeiten mit Adornos späterer Philosophie, wie sie jedenfalls ab der Kierkegaardarbeit, Adornos zweiter Habilitationsschrift, entwickelt war, nicht vereinbar.²⁷

Zur Rezeptionsgeschichte von Adornos frühem und 1964 neu veröffentlichtem Essay über Schubert ist folgende Diskrepanz zu bemerken: Während Adornos Deutung von Schuberts Formmerkmalen die *Schubert*-Rezeption besonders nach der Wiederveröffentlichung des Aufsatzes auf das Nachdrücklichste geprägt hat, wobei die Bezugnahmen auf die in Adornos Essay herausgestellten Strukturen und die dabei verwendete Bildsprache allerdings häufig nur implizit, also ohne namentlichen Rekurs auf Adorno erfolgten,²⁸ hat der Essay andererseits, im Rahmen der *Adorno*-Rezeption, bislang vergleichsweise geringe beziehungsweise überraschend spät einsetzende Beachtung gefunden;²⁹ ungeachtet der Bedeutung, die Adorno selbst, aus nachvollziehbaren Gründen, dem frühen Aufsatz konzedierte.

In seinem Werk repräsentiert der Essay eine erste große Engführung seiner zwischen Musikkritik, Philosophie und soziohistorischer Hermeneutik aufgespannten musikästhetischen Interessen, die – fern von simplen Widerspiegelungstheorien, denen Adorno die Autonomie künstlerischer Formung

²⁷ Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in Adorno: GS 1, 382.

²⁸ Hans-Joachim Hinrichsen hat darauf hingewiesen, dass die seit den 1970er Jahren zahlreichen Rekurse auf Adornos 1964 wiederveröffentlichten Schubert-Aufsatz »häufig unausdrücklich« erfolgten. Vgl. Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 22. Das Buch gehört zugleich zu den wesentlichen musikwissenschaftlichen Weiterentwicklungen und Fruchtbarmachungen der von Adorno in metaphorischer, musikphilosophischer Deutung herausgestellten Strukturmerkmale Schuberts. Weitere wesentliche und explizite Anknüpfungen an Adorno finden sich, um dabei nur eine Auswahl exponierter Beispiele zu nennen, in: Metzger/Riehn (Hg.): *Franz Schubert. Musik-Konzepte Sonderband* (1979/1996); Kolleritsch (Hg.): »Dialekt ohne Erde ...«. *Franz Schubert und das 20. Jahrhundert* (1998). Nachdrücklich zu erwähnen ist die mit reichem Notenmaterial dicht an den Kompositionen orientierte Darstellung von Wieland/Uhde: *Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte* (2014). Die enge Anlehnung jener Darstellung an Adornos frühen Essay dürfte sich nicht zuletzt dem Umstand der ehemaligen Bekanntheit der Autorin mit Adorno verdanken (vgl. ÄT: 480). Eine Spezialausgabe zu Adornos Schubert-Deutung, die auch die englische Übersetzung dessen Aufsatzes von 1928 enthält, brachte im Jahr 2005 die von Lawrence Kramer herausgegebene Zeitschrift *19th-Century Music* Vol. 29, No. 1.

²⁹ Außer den bereits erwähnten musikwissenschaftlichen Publikationen sind zu nennen: Hinrichsen: »Produktive Konstellation ...« (2007), (Anm.12); ders.: »Zwischen Terminologie und Metaphorik ...« (2010), (Anm. 12); Geml: »Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin«. Adornos Schubert-Aufsatz von 1928« (2015); Molnar/Molnar: »Adorno, Schubert, and Mimesis« (2014); schließlich Hinrichsen: »Erinnerte Heimat: Schubert« (2019).

entgegenhielt – um den je spezifischen Weltgehalt von Musik kreisten. In eingängiger Weise hat Adorno im Abschnitt »*Vermittlung* seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* den autonomen Charakter der Kunst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ins Licht gerückt und dargelegt, dass sich in vielen bedeutenden Kunstwerken Gesellschaftliches keineswegs einfach »direkt, handfest, [...] realistisch« fortsetze (EMS: 405). Adorno rekurriert in dem Zusammenhang auf Beethoven, der nicht nur »der musikalische Prototyp des revolutionären Bürgertums« sei – »Seine Verwandtschaft mit jener bürgerlichen Freiheitsbewegung, die seine Musik durchrauscht, ist die der dynamisch sich entfaltenden Totalität« –, sondern zugleich auch der Prototyp »einer ihrer gesellschaftlichen Bevormundung entronnenen, ästhetisch voll autonomen, nicht länger bediensteten Musik«. Im autonomen Formganzen seiner Musik werde Gesellschaft »begriffslos erkannt, nicht abgepinselt«, weshalb »Beethovens Stellung zur gesellschaftlichen Objektivität eher die der Philosophie – der Kantischen und im Entscheidenden der Hegelschen – als die ominöse der Spiegelung« sei. (EMS: 411) Was den Erkenntnischarakter und den Wahrheitsgehalt von Kunst gegenüber planen »Widerspiegelungen« gesellschaftlicher Zustände oder Prozesse charakterisiere, sei der Umstand, dass jedes Kunstwerk, als Totalität, »Stellung zur Gesellschaft« beziehe und, »durch seine Synthesis, die Versöhnung [antizipiert]« (EMS: 418; Herv. GG):³⁰ »In großer Musik kehrt« die Gesellschaft »wieder: verklärt, kritisiert und versöhnt, ohne daß diese Aspekte mit der Sonde sich trennen ließen [...]. Als dynamische Totalität, nicht als Reihung von Bildern wird große Musik zum inwendigen Welttheater« (EMS: 413). In diesen beiden Orientierungen, der kritischen, die »Stellung bezieht« und der utopischen, die »Versöhnung antizipiert«, die beide über das, was jeweils bloß ist, hinausschießen, erblickte Adorno eine Konvergenz von Kunst und Philosophie.³¹ Schon der Schubert-Aufsatz, den Adorno als Fünf- und zwanzigjähriger schrieb, schließt, wie viele seiner späteren Texte dann in der Folge, mit einer Versöhnungs- und Hoffnungsfigur.

³⁰ Vgl. Mahler: 155: »Darum plädiert Mahlers Symphonik erneut gegen den Weltlauf. Sie ahmt ihn nach, um ihn zu verklagen; die Augenblicke, da sie ihn durchbricht, sind zugleich die des Einspruchs.«

³¹ Vgl. ND: 205f: »Die Abbildtheorie verleugnet die Spontaneität des Subjekts [...]. Erkenntnis besitzt nicht, wie die Staatspolizei, ein Album ihrer Gegenstände: sonst beschiede sie sich bei der Deskription der Fassade«; MM: 283: »Erkenntnis hat kein Licht, als das von der Erlösung her auf die Welt scheint: alles andere erschöpft sich in der Nachkonstruktion und bleibt ein Stück Technik.«

Der Schubert-Essay enthält wesentliche Motive, die in späteren Schriften Adornos neu aufgegriffen und variiert werden. Unter diesen späteren Texten, die Motive des Schubert-Aufsatzes weiterführen, sind neben der *Ästhetischen Theorie*, dem *Essay als Form* und den Texten zu Mahler insbesondere auch die *Meditationen zur Metaphysik* der *Negativen Dialektik* mit ihrer materialistisch gewendeten Konzeption metaphysischer Erfahrung zu nennen.

Jenseits der thematischen Motive lässt sich aber auch, ganz im Sinne der oben zitierten Bemerkung Adornos an seinen Kompositionslehrer Alban Berg hinsichtlich seines neuen, gleichsam mimetischen literarischen Stilideals, eine tiefe strukturelle Verwandtschaft erblicken zwischen Adornos Beschreibung von »Schuberts Form« als der »kreisende[n] Wanderschaft« eines kompositorischen Subjekts durch eine »Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt« und aller Wechsel der Themen »Wechsel des Lichtes« (Schubert: 25f.) ist, und dem Kompositionsprinzip von Adornos eigenen Schriften.



2. Intention – Adornos Essay und die Schubert-Rezeption

Worum es Adorno in seinem Aufsatz zum Schubert-Gedenkjahr ging, war: einem neuen Verständnis von Schuberts Form die begrifflichen Weichen zu stellen. Der monolithische Titel des Aufsatzes – »Schubert« – zielt auf die Werkeinheit von dessen Kompositionen; auf die Charakterisierung von deren Form. Ähnlich wie es Adorno in der späteren Mahler-Monographie darum gehen wird, die »Physiognomie« von dessen Musik nachzuvollziehen,³² will der Schubert-Essay den Formcharakter von Schuberts Musik bestimmen, wofür Adorno die für den Essay bestimmende Rede von »Schuberts Landschaft« prägt (vgl. *Schubert*: [18]). Beides, die Beschreibung einer Physiognomie ebenso wie die einer Landschaft, zielt auf die Darstellung eines Profils, einer Kontur, auch wenn die spezifischen Ausrichtungen und Assoziationen beider Konzepte divergieren. Mit dem Begriff der Landschaft ist sogleich angedeutet, dass es Adornos Darstellung wesentlich um die größeren Formzusammenhänge in Schuberts Werken ging, spezifisch um die späten Sonaten. Sie rücken in den Vordergrund gegenüber dem, wofür Schubert seinerzeit gemeinhin vor allem verehrt wurde: die einzelnen Lieder. Interessant werden die Lieder im Rahmen des Aufsatzes allerdings in Hinblick auf die Übersetzung von bildhaften Motiven in formale Gehalte sowie im Zusammenhang der großen Zyklen, besonders der *Winterreise*, unter deren Eindruck Adornos Aufsatz recht wesentlich steht. Dabei verfährt der frühe Essay methodisch ähnlich wie etwa die späte *Ästhetische Theorie*: die Werke, auf die Adorno zu sprechen kommt, werden nicht detailliert und systematisch analysiert, sondern evokatorisch in die Darstellung eingebunden und dabei in einzelnen ihrer Züge oder auch in ihrem Gesamteindruck erhellt. Hiermit werden charakteristische Formkonstituenten Schuberts, die unterdessen von musikwissenschaftlichen Analysen technisch beschrieben wurden, präzise getroffen – allerding in einer metaphorischen Sprache, die, dem Publikationszweck gemäß, der Musikkritik nähersteht als der Wissenschaft und in einer Herangehensweise, die den Weltbezug der Musik gerade in der »autonomen« Komposition zu entdecken versucht.

Für das, was Adorno in großzügig-summarischem Gestus als »Schuberts Form« ausweist, macht er eine zeitliche Disposition geltend, die gegenüber der teleologisch-dynamischen Zielgerichtetetheit der Sonatenform, wie Beethoven

³² Vgl. Fahlbusch: »Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse bei Adorno« (2007).

sie insbesondere mit seinen Kompositionen der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts auf die Spitze getrieben hatte, einen gänzlich anderen Typus repräsentiert, der allerdings gerade in seiner grundlegenden Abweichung vom Formtyp Beethovens diesem als gleichrangig an die Seite zu stellen ist.

Der Vergleich mit Beethoven drängte sich hierbei ganz selbstverständlich und aus mehreren Gründen auf: Naheliegenderweise schon aufgrund des Umstands der Zeitgenossenschaft und der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Todesjahre der beiden Komponisten: Beethoven war 1827 gestorben, Schubert im darauffolgenden Jahr. Vor allem aber bildete Beethovens Monumentalwerk die kanonische Referenzgröße für die Beurteilung der jüngeren Komponistengeneration; ein musikalisches Paradigma. So betrachtete auch Schubert Beethoven als die entscheidende Referenz. Allerdings, und dies ist entscheidend, wohl weniger zu Beginn seines kompositorischen Schaffens, als vielmehr erst in einer späteren Phase jenes überaus kurzen Zeitraumes, innerhalb dessen sein Werk entstanden war. Unter der lärmenden Verlegenheit, in die Beethovens (1770–1827) gewisserweise »uneinholtbare« Symphonik die etwas später als Schubert (1797–1828) geborene Komponistengeneration, darunter Robert Schumann (1810–1856), Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) und Johannes Brahms (1833–1897) versetzt hatte, hatte Schubert während der Entstehung seines Frühwerks noch kaum zu leiden gehabt, und dies, obwohl Schuberts erste, im Herbst 1813 fertiggestellte Symphonie in D-Dur D 82 zu einer Zeit entstand, als Beethoven bereits acht Symphonien hatte erscheinen lassen. Wie Hans-Joachim Hinrichsen betont hat, bildete sich Schuberts Werk in der Frühphase *nicht* am Modell Beethovens heraus, sondern stellte einen anderen Zugang neben Beethoven dar, von dessen »aktueller sinfonischer Produktion« sich Schubert zunächst einmal »noch gänzlich unbeeindruckt« zeigte: »[A]lle sechs Jugendsinfonien gehen mit relativ leichter Hand an diesem Vorbild vorbei«.³³ Gegenüber der unbeschwerten musikalischen Frühphase werden die Jahre von 1818 bis etwa 1823 in der Schubert-Forschung unter dem Schlagwort der Krise diskutiert, wobei sich die »Krise«, in der sich einige abgebrochene Versuche im Bereich der Instrumentalmusik häuften, im Wesentlichen auf die Fertigstellung größerer Werke bezog, während die Liedgattung unbetroffen blieb. Als Hintergrund jener

³³ Hinrichsen: *Franz Schubert* (2011/2014), 43.

Phase lässt sich mit Hinrichsen die »fast schockartig empfundene Einsicht in die Unvermeidlichkeit der Konfrontation mit Beethoven« vermuten.³⁴

Als bezeichnend für Schuberts kompositorisches Selbstbewusstsein auch noch in jener von der Forschung als Krise titulierten Phase erscheint Hinrichsen allerdings der Umstand, dass Schubert, der um 1819/20 in eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit Beethoven eintrat, jenes Beethoven-Studium doch »offenbar gezielt an einem Werk begann, das nie zum engsten Kreis des Beethoven-Kanons gehörte«, nämlich mit dessen 4. Symphonie in B-Dur op. 60; von der Schubert eine (letztlich Fragment gebliebene) Abschrift zu vervollständigen begonnen hatte.³⁵ Am Ende jener »Krisenjahre«, in die freilich auch die Komposition von Werken wie dem »geradezu lichtdurchfluteten« Klavierquintett in A-Dur D 667 (1819) fiel,³⁶ steht die Reihe jener bedeutenden und bedeutendsten Werke Schuberts, auf die im darauffolgenden Jahrhundert auch Adorno in seinem Aufsatz vornehmlich rekurrieren wird.

Konkret nimmt der Essay auf folgende Werke Schuberts Bezug, die hier in chronologischer Folge nach dem Deutsch-Verzeichnis und mit der Seitenzahl ihrer Erwähnung in Adornos Aufsatz aufgeführt sind:

Klaviersonate in a-Moll D 537, 1817 (S. 26); Symphonie in h-Moll D 759 [*Unvollendete*], 1822 (S. 28); Klavierphantasie in C-Dur D 760 [*Wanderer*], 1822 (S. 28); *Moments Musicaux* D 780, 1823–27 (S. 26); *Die Schöne Müllerin* D 795, 1823 (S. 24f.); Romanze zum Drama *Rosamunde* D 797, 1823 (S. 25); Streichquartett in a-Moll D 804 [*Rosamunde*], 1824 (S. 25); Streichquartett in d-Moll D 810 [*Der Tod und das Mädchen*], 1824 (S. 24, 30); Symphonie in C-Dur D 849 [*Große C-Dur Symphonie*] (S. 30f.); *Impromptus* D 899 und D 935,³⁷ 1827 (S. 25f.); *Winterreise* D 911, 1827 (S. 24f.); Klaviertrio in Es-Dur D 929, 1827 (S. 30); Phantasie in f-Moll für Klavier zu vier Händen D 940, 1828 (S. 33); Rondo in A-Dur für Klavier zu vier Händen D 951, 1828 (S. 33); Klaviersonate in B-Dur D 960, 1828 (S. 30).

Verdeutlicht ist mit dieser Aufstellung noch einmal, dass es Adorno in seinem Essay wesentlich um die größeren Instrumentalwerke Schuberts ging. Für die Lieder interessierte er sich insbesondere im Rahmen der Zyklen, oder

³⁴ Hinrichsen: *Franz Schubert* (2011/2014), 49. Vgl. zu den Krisenjahren ebd., 47ff.

³⁵ Hinrichsen: *Franz Schubert* (2011/2014), 50.

³⁶ Hinrichsen: *Franz Schubert* (2011/2014), 48.

³⁷ Die aus je vier Stücken bestehenden Impromptus, besonders op. 935, waren von Schumann zunächst für eine Sonate gehalten worden. Vgl. Wieland/Uhde: *Schubert. Späte Klaviermusik ...* (2014), (Anm. 28), 9.

insofern sie, wie die Rosamunde-Musik, in instrumentale Zusammenhänge aufgehoben werden. Und schließlich interessierte Adorno die Bildwelt von Schuberts literarischen Vorlagen, an welche sein Aufsatz wesentlich anschloss.

*

Nicht nur Zeit seines Lebens, auch in dem Jahrhundert, das seit seinem Tod bis 1928 vergangen war, hatte der als »Liederfürst« rubrizierte Schubert, was seine größeren Werke anbelangte, im Schatten Beethovens gestanden, als dessen aspirierender, strauchelnder Nachfolger er vielfach betrachtet wurde, so weit seine Instrumentalkompositionen überhaupt schon bekannt waren. Der Umstand, dass Schubert, auch in diesem Punkt Gustav Mahler nahe, mehrfach melodische Themen der Singstimme – so das besagte Rosamunde-Thema, oder auch das zwischen 1817–21 in verschiedenen Fassungen komponierte *Forellenlied* D 550 – in Instrumentalwerke – hier das Streichquartett in a-Moll [Rosamunde] D 804 (1824) und das Klavierquintett in A-Dur D 667 [Forellenquintett] (1819) – einkomponierte, hatte jene lange Zeit prädominierende Rezeptionslinie begünstigt, welche auch Schuberts größere Instrumentalwerke insofern unter dem Primat des Liedes stehen sah, als sie den ingeniosen melodischen Einfallsreichtum als deren wesentliche Qualität erachtete, die thematische Verarbeitung im Rahmen des großen Ganzen jedoch als eine gegenüber der erdrückenden Referenzgröße Beethovens letztlich etwas unbeholfene Bemühung abfertigte. Es handelt sich dabei um ein Urteil, das bereits durch Schuberts Freundeskreis, und hierbei wohl nicht zuletzt auch durch die Literaten, deren Gedichte Schubert vertonte, lanciert worden war. »[D]aß wir in Instrumental- und Kirchenkompositionen nie einen Mozart oder Haydn aus ihm machen werden, wogegen er im Liede unübertroffen da steht«, weswegen »Schubert von seinen Biographen als Liederkompositeur aufgegriffen werden müsse«, war schon die Einschätzung von Schuberts Freund Joseph von Spaun (1788–1865), die dieser 1829, im Jahr nach Schuberts Tod und in Hinblick auf die prospektive Gestaltung der Nachrufe, in einem Brief formulierte, der höchstwahrscheinlich an Eduard von Bauernfeld (1802–1890) gerichtet war.³⁸

³⁸ Joseph von Spaun [wahrscheinlich an Eduard von Bauernfeld] (1829), zit. n. Dürr/Krause: »Zur Rezeption des Schubertschen Werkes« (1997/2015), 114.

Unter dem Eindruck der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft der hundertsten Todestage Schuberts und Beethovens in den Jahren 1827 und 1828 erschien jenes Urteil, das Schubert in den Schatten Beethovens stellte, wohl noch einmal wie unter einem Brennglas verdichtet. Nicht, dass man Schubert seinerzeit nicht ›anerkannt‹ hätte: Der Komponist war im Rahmen der Zentenarfeier ein Gegenstand heilloser Verkitschung und kommerzieller Funktionalisierung. Was allerdings noch fataler ins Gewicht fiel, war, dass er auch als Symbolfigur für die megalomanen Phantasien der deutschnationalen Bewegungen herhalten musste. Kurzerhand zum »Chorkomponisten umfunktioniert[...]«, stand ›Schubert‹ – der doch als Meister der ›kleinen Form‹ firmierte –, im Zentrum der Ausrichtung des »10. Deutschen Sängerbundesfestes«, das vom 19.– 23. Juli 1928 in Wien stattfand, mit einer Anschlusskundgebung endete und bei dessen riesenhaften Aufmärschen auf der Wiener Ringstraße man ›Schubert‹ in Gestalt einer überlebensgroßen Pappmaché-Figur auf einer Kutsche mitzog.³⁹

Auch vor dem Hintergrund dieser soziopolitischen Dimension der Schubert-Rezeption ist Adornos Aufsatz zu lesen. Grundlegend gerichtet war er freilich gegen Tendenzen, die die Wahrnehmung von Schuberts Musik im engeren Sinn betrafen und die die Auffassung seiner Musik lange, und bis in die heutige Zeit hinein, bestimmt haben: »Noch heute käufliche Formenlehren raunen von der Unfähigkeit des Komponisten biedermeierlicher Kleinformen bei der Meisterung großer Sinfonien«, stellt etwa Marie-Agnes Dittrich in ihrem Beitrag zu Schuberts Liedern im Schubert-Handbuch fest.⁴⁰ Es handelt sich um den Nachhall des alten Urteils: Während Schubert zu Lebzeiten als Komponist keineswegs unbekannt gewesen ist, waren doch seine Symphonien und wesentliche Teile der Kammermusik, auch die großen Liedzyklen, der Erfahrung seiner Mitwelt weitgehend entzogen geblieben.⁴¹ Peter Gülke hat auf diese Schattenseite der Schubert-Rezeption zu Lebzeiten des Komponisten hingewiesen:

Lieder und Klaviermusik fanden bald Verleger, Publikum und – zumeist halb-öffentliches – Podium, Sinfonien und Kammermusik hingegen selten oder gar

³⁹ Vgl. Dürhammer: »Der Wandel des Schubert-Bildes im 20. Jahrhundert« (1998), 244: Im Wiener Prater hatte man für einige Monate eine riesige Sängerhalle errichtet, die die »40.000 Sänger und 60.000 Besucher« fassen können sollte, die zu dem Spektakel erschienen waren.

⁴⁰ Dittrich: »Für Menschenohren sind es Harmonien. Die Lieder« (1997/2015), 142.

⁴¹ Vgl. Hilmar: *Franz Schubert* (1997/2002), 112.

nicht. Kein Musiker seines Ranges hat wie Schubert erleben müssen, daß der zunehmend wichtigere Teil seines Schaffens nicht angenommen wurde, für die Mitwelt gar nicht vorhanden war, kaum ein anderer hat in solchem Umfang für die Schublade, für die Nachwelt komponiert. [...] Der *Winterreise* standen die Freunde beim ersten Anhören ratlos gegenüber [...], die erste nachweisbar vollständige Darbietung der *Schönen Müllerin* fand Jahrzehnte nach seinem Tod statt. [...] Den Schubert der *Unvollendeten*, der großen C-Dur-Sinfonie, der letzten Klaviersonaten, des C-Dur-Streichquintetts, wahrscheinlich auch des G-Dur-Streichquartetts hat die Mitwelt nie kennengelernt.⁴²

Es waren in der näheren Folge wesentlich Musiker, – Schumann, Mendelssohn Bartholdy, Brahms und Liszt – die zur Entdeckung von Schuberts Instrumentalwerken beitrugen und diese durch Publikationen, Aufführungen und – dem Sinn von Schuberts Intentionen wohl nicht immer in allen Aspekten korrespondierenden – Bearbeitungen an die musikalische Öffentlichkeit vermittelten. Dabei wird die Entdeckung von Schuberts Musik im Sinne einer kompositorischen Alternative zu Beethovens Weg gewiss auch das Ihre zu einer Lockerung der Paralyse beigetragen haben, in die Beethovens monumentales Œuvre die nachfolgende Komponistengeneration zunächst versetzt hatte.

Mit der Entdeckung von Schuberts Instrumentalmusik im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte sich unter den Hörern und Rezensenten allerdings zugleich auch die am Paradigma Beethovens orientierte Formkritik von Schuberts Werken ausgebildet. Den Tenor bildete dabei die Einschätzung, dass Schuberts nicht einfach nur *groß* sondern vielmehr *viel zu groß* angelegte Werke – Robert Schumann hatte das rettende, aber auch etwas zwiespältige Lob von Schuberts »himmlischen Längen« gefunden⁴³ – im Vergleich zum dynamischen Vorbild des klassischen Beethoven eine mehr oder minder missglückte Bemühung darstellten, wobei die bei Schubert konstatierten Schwächen der Formbehandlung (Überlänge, laxer thematische Arbeit, Abundanz

⁴² Gölke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 102f. Vgl. Dibelius: »Ein Musiker der Unöffentlichkeit. Schubert und das soziale Klima seiner Klang-Erfindung« (1979/1996). Robert Schumann äußerte sich über die »Musikstadt Wien, in Zusammenhang mit seiner Entdeckung der C-Dur Symphonie D 849 in Schuberts Nachlass: »Man muß Wien kennen, die eignen Konzertverhältnisse, die Schwierigkeiten, die Mittel zu größeren Aufführungen zusammenzufügen, um es zu verzeihen, daß man da, wo Schubert gelebt und gewirkt, außer seinen Liedern von seinen größeren Instrumentalwerken wenig oder gar nichts zu hören bekommt.« (Schumann: »Die C-Dur-Symphonie von Franz Schubert« (1840/1922), 230).

⁴³ Vgl. Schumann: »Die C-Dur-Symphonie von Franz Schubert« (1840/1922), 232.

von Wiederholungen) allerdings durch die ›genialischen‹ melodischen Einfälle und den subjektiven Gefühlsreichtum in gewissem Maße kompensiert seien. Noch 1997 resümiert Ernst Hilmar in der Schubert-Rowohlt-Monographie unter Rekurs auf Carl Dahlhaus die hartnäckigen Rezeptionsklischees, als deren Kern das Problem der musikalischen Zeitgestaltung hervortritt:

Im Laufe der Rezeptionsgeschichte hat man aufgrund der starren Fixierung auf Beethoven bei Schubert immer wieder ›Schwächen‹ der Formbehandlung festgestellt. Sein harmonisches Schweifen statt zielstrebiger tonaler Entwicklung, Wiederholungen anstelle thematischer Verarbeitungen waren für die Theoretiker wenn nicht unbegreiflich, so zumindest nur schwer zu interpretieren. Erst in jüngster Zeit gelangte man zu der Überzeugung, daß seine Ausprägung der Sonatenform ›nicht als defizienter Modus, sondern als Gegentypus zum Beethovenschen Typus begriffen werden muß [...].⁴⁴

Hat man Adornos Aufsatz im Sinn, der in der betreffenden Schubert-Rowohlt-Monographie irritierenderweise keine Erwähnung findet, wäre jene »jüngste Zeit« immerhin bis ins Jahr 1928 auszudehnen, beschreibt doch die von Hilmar aufgegriffene Einschätzung von Dahlhaus, wonach Schuberts Form als ein Gegentypus zum Beethovenschen Typus aufzufassen wäre, gerade das Programm von Adornos Essay. Gleichwohl behält die Bemerkung ihre Richtigkeit, insofern Adornos Essay insbesondere erst nach seiner Wiederveröffentlichung 1964 musikwissenschaftlich rezipiert und weiterentwickelt worden ist. So hat unter anderem Hans-Joachim Hinrichsen auf die »radikale [...] Neubewertung der Schubertschen Sonatenform« hingewiesen, die sich ab den 1970er Jahren vollzog, sowie auf den Umstand, dass die Grundzüge des ›neuen‹ Schubertbildes mit Adornos Essay seit Langem bereitlagen. Hinrichsen macht dabei ebenso auf die verständniserschwerenden Züge des in einer äußerst verdichteten, metaphorischen Sprache gehaltenen Aufsatzes aufmerksam, die seine musikwissenschaftliche Rezeption verzögert hätten, wie auf den Umstand, dass viele der musikwissenschaftlichen Arbeiten, die seit den 1970er Jahren von einem massiven Wandel in der Bewertung von Schuberts Form zeugen, dem Aufsatz Adornos »häufig unausdrücklich« in höchstem Maße verpflichtet wären.⁴⁵

⁴⁴ Hilmar: *Franz Schubert* (1997/2002), 84f. und Carl Dahlhaus zit. n. ebd.

⁴⁵ Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 21f.

In dem Jahrhundert, das Adornos Aufsatz vorangegangen war, hatte sich das skizzierte zwiespältige Schubertbild wirkmächtig etabliert. Beanstandete man einerseits, was man als formale Schwächen identifiziert zu haben meinte, bewunderte man an Schubert andererseits und überschwänglich »den unaufhaltsamen Strom seiner himmlischen Inspirationen« (Carl Spitteler),⁴⁶ »das Ursprüngliche und Frische« (Joseph von Spaun),⁴⁷ das Blühen und Strömen, die Kraft der »Empfindung und Erfindung« (Gustav Mahler).⁴⁸ Einen Rezeptionsschub in Bezug auf Schuberts Instrumentalmusik brachte um die Mitte des 19. Jahrhunderts die posthume Uraufführung seiner ›Großen‹ Symphonie in C-Dur D 944 im Jahr 1839 in Leipzig, unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy. Parallel zur Entdeckung des Instrumentalkomponisten Schubert, der einerseits alsbald Haydn, Mozart und Beethoven an die Seite gestellt worden war, prädominierte jedoch weiterhin dessen Ruf als »Liederfürst« die Wahrnehmung auch seiner großen Instrumentalwerke. Wie Ralf Tiemann für die spezifisch lokale Schubert-Rezeption in Berlin um die Mitte des 19. Jahrhunderts dargelegt hat, die er anhand der Publikationen in der *Nauen Berliner Musikzeitung* rekonstruiert, war das Schubert-Bild rasch durch eine Reihe von hartnäckigen Urteilen geprägt, darunter jene,

die den Instrumentalkomponisten Schubert als ›weiblichen‹ Komponisten erscheinen ließen, der zur kleinen Form berufen war, als unfertigen Komponisten, dem das nötige Handwerk für die große Form fehlte, oder als genialen Melodienerfinder, der jedoch nicht in der Lage war, seine mannigfaltigen Einfälle in formal stimmige Großformen zu bringen.⁴⁹

Tiemanns Beitrag dokumentiert am Beispiel der Rezeption in der deutschen Metropole die Ambivalenz des Schubert-Bildes, wonach Schubert einerseits im Laufe der 1850er Jahre als Komponist größerer Instrumentalwerke durchaus ernsthafte Anerkennung erworben hatte, andererseits aber auch abschätzige Kritik erfuhr, insbesondere an der übergroßen Ausdehnung der einzelnen Sätze, an der Überfülle von ›brillanten‹ Erfindungen und Melodien und

⁴⁶ Spitteler: »Schuberts Klaviersonaten« (1888/1996), 236.

⁴⁷ Joseph von Spaun zit. n.: Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 15.

⁴⁸ Gustav Mahler paraphrasiert nach Natalie Bauer-Lechner, in: Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (1984), 158.

⁴⁹ Tiemann: »Zwischen Altlästen und Neuentdeckung. Zur Rezeption der Instrumentalmusik Schuberts im Berlin des mittleren 19. Jahrhunderts« (2002), 152.

an den technischen Mängeln bei deren großformatiger Verarbeitung.⁵⁰ Tiemann gelangt hierbei zu dem Schluss, dass selbst dann, wenn die Rezessenten »durchaus Gutes im Sinn hatten, [...] sie durch die immer wiederkehrende Diskrepanz zwischen dem ›melodienreichen Liedersänger‹ und dem in gewisser Weise unfertigen Komponisten den Grundstein für ein Jahrhunderte überdauerndes Schubert-Klischee gelegt« hatten.⁵¹

Von all den Formulierungen, in denen sich jene konventionelle Schubert-Auffassung ausgedrückt hat, brüskiert vielleicht die von Gustav Mahler besonders, lassen sich doch gerade in seinem Werk Züge einer Verwandtschaft mit Schubert erkennen.⁵² Mahlers Vertraute Natalie Bauer-Lechner erinnert sich an einen Tag im Sommer 1900, an dem sich Mahler, offenkundig nicht frei von Verdruss, »Schuberts ganze Kammermusik durchgelesen« hätte. Dass seine Reaktion zwischen einer gelinden Begeisterung und dem Impuls zur Aberkennung des kompositorischen Talents heftig schwankt, hätte Mahler selbst – nach der aus der Erinnerung wiedergegebenen Paraphrase durch Bauer-Lechner – in dem Umstand begründet gesehen, dass Schuberts

Können lange nicht an seine Empfindung und Erfindung heranreicht. Wie leicht macht er es sich mit der Durchführung! Sechs Sequenzen folgen aufeinander und dann noch eine in anderer Tonart. Keine Verarbeitung, keine künstlerisch vollendete Ausgestaltung seines Vorwurfs! Statt dessen wiederholt er sich, daß man ohne Schaden die Hälfte des Stückes wegstreichen könnte. Denn jede Wiederholung ist schon eine Lüge. Es muß sich ein Kunstwerk wie das Leben immer weiter entwickeln.⁵³

⁵⁰ Vgl. Tiemann: »Zwischen Altlasten und Neuentdeckung. ...« (2002), (Anm. 49), 154, 162, 164f, sowie bes. 171.

⁵¹ Tiemann: »Zwischen Altlasten und Neuentdeckung. ...« (2002), (Anm. 49), 171.

⁵² Adorno jedenfalls wies auf die enge musikalische Verwandtschaft von Schubert und Mahler hin: »Von allen Vorformen der Mahlerschen Gestaltungsweise dürfte der erste Satz der Schubertschen h-moll-Symphonie die wichtigste sein; ihn hat Webern als eine ganz frische Konzeption des Symphonischen überhaupt verehrt. Mahler ward fasziniert von der ungebundenen Anlage unterhalb der üblichen; von der Frage danach, wohin die einzelnen Themen, unabhängig von ihrem abstrakten Stellenwert, wollen; von der Trauer eines Ganzen, das nicht prätendiert, als Ganzes wäre es bereits im Sicheren.« (Mahler: 214).

⁵³ Gustav Mahler zit. n. Natalie Bauer-Lechner, in: Killian: *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner* (1984), 158. Es handelt sich mithin um kein Originalzitat Mahlers, sondern um eine von Bauer-Lechner erinnerte Äußerung Mahlers, die Bauer-Lechner auf den 13.7.1900 datierte. Offen bleibt hierbei freilich, wie umfassend die »Gänzlichkeit« von

Freilich hatte sich Mahler selbst einige Jahre zuvor mit seinen *Liedern eines fahrenden Gesellen*,⁵⁴ deren Texte er im Wesentlichen selbst verfasst hatte, geradezu ostentativ in die Nachfolge Schuberts gestellt. Nicht nur evoziert das vierte und letzte Stück jener Lieder, *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz*, wie auch Constantin Floros festgestellt hat, die Assoziation der »hellen, blauen Augen« der *Schönen Müllerin*, auch die wehmütige Lindenbaumepisode des Liedes beschwört, im Wortlaut ebenso wie in der Komposition, sogleich die *Winterreise*.⁵⁵ Zunächst für Klavierbegleitung komponiert, gingen die Lieder später in Mahlers 1. Symphonie mit ein; konkret etwa die Lindenbaumepisode ins Trio des dritten Satzes der Symphonie – eine weitere Parallele zu Schubert, der einen ganz ähnlichen Umgang mit den ›Liedern ohne Worte‹ pflegte. So kann auch Adorno in seiner Mahler-Interpretation auf Motive seiner Schubert-Interpretation zurückgreifen; so etwa auf den für beide Komponisten charakteristischen Dur-Moll-Wechsel: »Noch der Großrhythmus von Mahlers Formen, die Bewegung des Ganzen, ist dem Wechsel von Maggiore und Minore nah; wie vordem bei Schubert einer von Trauer und Trost« (Mahler: 177, vgl. 169ff.).⁵⁶

»Schuberts ganze[r] Kammermusik«, die Mahler zu dem Zeitpunkt vor Augen stand, hier zu veranschlagen ist.

⁵⁴ Mahler komponierte die vier Lieder wohl Ende 1884 und revidierte sie zwischen 1891–96. Die Uraufführung fand am 16.3.1896 in Berlin statt. (Vgl. Danuser: *Gustav Mahler und seine Zeit* (1991), 356).

⁵⁵ Constantin Floros hat in dem Zusammenhang auf Mahlers briefliche Äußerung an Friedrich Löhr vom Neujahrstag 1885 aufmerksam gemacht: »Ich habe einen Zyklus Lieder geschrieben [...]. – Die Lieder sind so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hinwandert.« Gustav Mahler, zit. n. Floros: »Gustav Mahler und Franz Schubert« (1998), 45f. Im Lindenbaum-Gedicht von Wilhelm Müller wird das lyrische Ich unmittelbar als »Geselle« angesprochen: »Und seine Zweige rauschten, / Als riefen sie mir zu: / Komm her zu mir, Geselle, / Hier findest du deine Ruh!« (Müller: *Der Lindenbaum*, in: ders.: *Die Winterreise* (1823/1999), 14f. Adorno selbst deutet im Schubert-Aufsatz von 1928 die Affinität des Sozialcharakters von Schuberts Musik zum »fahrenden Volk, den Gauklern und Zauberspielern und ihrer Wanderschaft« an (Schubert: 32); auch dies – vor dem Hintergrund der seinerzeitigen Beschlagnahmung Schuberts durch die »Blut- und Boden«-Ideologie, eine Liebeserklärung an Schuberts ungebändigte, exterritoriale Musik: Auch in der Charakterisierung von Benjamins Schriften wird Adorno, Jahrzehnte später, affirmativ auf die mobilen Heimstätten der »fahrenden Gesellen, auf »Schiffskajüten und Zigeunerwagen« zu sprechen kommen. (Adorno: »Einleitung zu Benjamins Schriften« (1955), in: ders.: [Noten zur Literatur IV], GS 11, [567]–582, hier: 574).)

⁵⁶ Vgl. Adorno: »Mahler. Wiener Gedenkrede« (1960/1963), (Anm. 7).

Schleppend und diskontinuierlich, überschattet von der deutschnationalen ideologischen Vereinnahmung Schuberts, vollzog sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts letztlich ein gewaltiger Perspektivwechsel in der Beurteilung von Schuberts Formen.⁵⁷ Von künstlerischer Seite ist für diese weitere Entwicklung insbesondere der Einsatz von Pianisten wie Artur Schnabel, Edwin Fischer, Paul Badura-Skoda oder Alfred Brendel für Schuberts Werk geltend zu machen. Ihnen sind nicht nur erhellende Interpretationen seiner Werke zu verdanken, sondern, damit verbunden und darüber hinaus, auch der grundsätzliche Umstand, dass Schuberts Sonaten aus ihrer ursprünglichen Vergessenheit in das kanonische Konzertrepertoire haben aufsteigen können. Noch in den 1950er Jahren waren Schuberts Kompositionen keine Selbstverständlichkeit in Konzertprogrammen und wurden, wenn überhaupt, nicht selten in einer gekürzten Version gespielt. So erinnert sich Nikolaus Harnoncourt an seine Zeit als Cellist bei den Wiener Symphonikern (1952–69): »Die (große) C-Dur Symphonie, so wie ich das heute sehe, wurde nur als Rumpf gespielt. Man hat sie um eine Viertelstunde gekürzt. Im Scherzo sind alle Wiederholungen ausgelassen worden. Es werden ja heute noch [1997; Anm. GG] von den großen Dirigenten viele Wiederholungen weggelassen.«⁵⁸

Aus derselben Zeit, vom Anfang der 1960er Jahre, stammt der MGG⁵⁹-Artikel von Friedrich Blume über die Epoche der musikalischen Romantik.

⁵⁷ Hinrichsen macht für das erste Drittel des 20. Jahrhunderts insbesondere auf zwei Arbeiten aufmerksam, die 1927 erschienen waren und eine Zäsur in der wissenschaftlichen Schubert-Rezeption markierten: Költzsch: *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten* (1927) und Salzer: *Die Sonatenform bei Franz Schubert* (1927). Es bleibt allerdings auch in diesen beiden Arbeiten beim Tadel an der Abwesenheit konzentrierter motivisch-thematischer Arbeit (Költzsch) respektive der Feststellung, dass Schuberts formale Neuerungen, was die Sonatenform anbelange, »für die Zukunft absolut keine fruchtbringende[n] sein« könnten (Salzer zit. n Hinrichsen). Vgl. Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 17ff.

⁵⁸ Harnoncourt: »Problematik der Schubert-Rezeption. Gespräch anlässlich der Schubert-Aufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen 1997« (1997/2007), 184. Eine ähnliche Erfahrung machte bereits Felix Mendelssohn Bartholdy, der auf seiner im Jahr 1844 unternommenen Englandreise versuchte hatte, Interesse für Schuberts Instrumentalmusik zu erwecken. Mit der Symphonie in C-Dur D 849 scheiterte er, noch bevor die Symphonie ein kritisches Publikum erreichte, bereits bei den Proben an den Musikern: Nach dem Bericht von John Reed waren die Streicher »angesichts der wiederholten Triolen im Finale in verächtliches Gelächter« ausgebrochen. zit. n. Dürrr/Krause: »Zur Rezeption des Schubertschen Werkes« (1997/2015), 130.

⁵⁹ MGG: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik.*

Er ist ein Beispiel für die historische Resistenz⁶⁰ jener Schubert-Auffassung, gegen die sich Adornos progressiver Gedenkaufsatz 1928 wendete. Blume betrachtet die Romantik und mit dieser Schubert durch die am Beethoven-schen Paradigma orientierte Kategorienbrille des nachgelassenen Formwil-lens. Anstelle der vormaligen Stringenz traten bei den romantischen Kompo-nisten subjektive Beliebigkeiten und persönliche Beschwerden:

Als gemeinsamer Zug läßt sich [...] wohl für die gesamte Produktion zyklischer Werke im romantischen Zeitalter aussagen, daß ihr das Sinfonie- und Sonatenwerk der Klassik und insbesondere Beethovens auf diesem Gebiet wie ein im-mer von neuem erstrebtes, aber nie erreichbares Ideal vor Augen gestanden hat. [...] Alle Originalität und alle noch so sinnlich-betörende oder leidenschaftlich-überwältigende Erfindungskraft des romantischen Zeitalters kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß auf diesem Gebiet vielfach mehr gewollt als vermocht wurde, daß die gestaltende Kraft nachgelassen hatte und daß Sinfonien, Sonaten, Streichquartette usw. oft nichts anderes als geistreiche oder gefühlvolle Corolla-rien von lyrischen Kleinformen waren. Aus einem Klaviertrio von Schubert, ei-nem Klavierquartett von Brahms oder einer Sinfonie von Mendelssohn ließe sich ohne große Mühe eine Perlenkette lyrischer Einzelstücke formen; stellt man einen solchen Versuch bei Beethoven oder Bruckner an, so wird die abgrund-tiefe Kluft deutlich. Hier liegt wohl zweifellos auch eine der Wurzeln für das Ungenügen, das die romantischen Komponisten an sich selbst empfanden: sie litten unter dem ihnen wohl bewußten Abstand zwischen den Aufgaben und ihren Talenten [...].⁶¹

⁶⁰ Nachdrücklich resümiert und bedauert diese Resistenz auch Elmar Budde, auf dem Stand von 1990 [!]: Vgl. Budde: »Marginalien zu Schuberts ›Winterreise‹« (1990), 673.

⁶¹ Blume: »Romantik« (1963/1974), 357f.



3. Ouvertüre

Adornos Essay über Schubert erscheint als Eröffnungsaufsatz der Oktoberausgabe der Zeitschrift *Die Musik*, zeitgerecht vor Schuberts Todestag am 19. November.⁶² Dem lapidaren Titel *Schubert* folgt – für Adorno eher selten – ein Motto; das nicht nur aufgrund der französischen Originalsprache, sondern auch aufgrund seines wenig erwartbaren Inhalts die Schlichtheit des Titels sogleich konterkariert:

Tout le corps inutile était envahi par la transparence. Peu à peu le corps se fit lumière. Le sang rayon. Les membres dans un geste incompréhensible se figèrent. Et l'homme ne fut plus qu'un signe entre les constellations. (*Schubert*: 18)⁶³

Auch wenn sich der nähere Sinn dieses Mottos aus Louis Aragons soeben erschienenem *Paysan de Paris* einem ersten Blick auf den Aufsatz kaum offenbart haben dürfte, soviel jedenfalls war mit ihm umgehend klar gestellt: dass der Autor mit seiner »unverständlichen Geste« der Motto-Wahl seinen Gegenstand entschieden aus einer Sphäre katapultierte, die sich im vergangenen Jahrzehnt und zur Zeit der Zentenarfeier mit Bestseller und Operettenklang wie ein klebriger Zuckerguss über ihn gelegt hatte.⁶⁴ Ebenso implizierten der Gebrauch der französischen Sprache wie der Bezug auf den Surrealismus eine unmittelbare Distanzierung von den seinerzeitigen völkischen Vereinnahmungen. Der surrealistische, verfremdende Gestus bleibt für das Eröffnungs-szenario des Textes auch weiterhin bestimmend. Der Aufsatz hebt an mit den kaum minder irritierenden Sätzen:

Wer die Schwelle zwischen den Todesjahren Beethovens und Schuberts überschreitet, den ergreift ein Schauer, wie ihn ähnlich empfinden mag einer, der aus rollendem aufgestülptem, erkaltendem Krater ins schmerhaft feine und

⁶² Vgl. (Wiesengrund-)Adorno: »Schubert« (1928).

⁶³ In der deutschen Übersetzung von Lydia Babilas lautet das Motto: »Der ganze, zu nichts mehr dienende Körper war völlig transparent geworden. Allmählich wurde der Körper zu Licht. Das Blut zum Strahl. Die Glieder erstarrten in einer unverständlichen Geste. Und der Mensch war nur mehr ein Zeichen unter den Sternbildern.« (Aragon: *Der Pariser Bauer* (1926: *Le paysan de Paris*; dt. 1996), 215).

⁶⁴ Aragons *Paysan de Paris*, der eine nicht unerhebliche Inspiration zu Benjamins *Passagen-Werk* abgab, war im Jahr 1926 veröffentlicht worden, der Erfolgsroman *Schwammerl* von Rudolf Hans Bartsch im Jahr 1912, Heinrich Bertés auf der Romanvorlage basierende Operette *Dreimäderlhaus* wurde 1916 uraufgeführt.

weiß behangene Licht kommt und vor den Lavafiguren der schutzlos gebreiteten Höhe dunkler Pflanzengespinste gewahr wird, um endlich, nah dem Berg schon und dennoch weit über seinem Haupte, die ewigen Wolken in ihrer Bahn zu erkennen. Aus dem Abgrund betritt er die Landschaft, die jenen umgibt und seine bodenlose Tiefe einzig sichtbar macht, indem sie sie mit der gewaltigen Stille ihrer Lineatur umzieht und in Bereitschaft das Licht empfängt, dem blind zuvor die glühende Masse entgegenschlug. Mag immer Schuberts Musik nicht in sich selber die Macht des tätigen Willens enthalten, der vom Schwerpunkt der Beethovenschen Natur sich erhebt: die Schlünde und Schächte, die sie durchfurchen, leiten in die gleiche chthonische Tiefe, in der jener Wille seinen Ursprung hat, und machen ihr dämonisches Bild offenkundig, das die Tat der praktischen Vernunft je und je wieder zu meistern vermochte; die Sterne aber, die ihr sichtbar leuchten, sind die gleichen, nach deren unerreichbarem Schein die eifernde Hand griff. (*Schubert*: 18)

Die Sätze mögen dem Leser Rätsel aufgeben – umso mehr, wenn sie ihm nicht im bestätigenden Werkzusammenhang der *Gesammelten Schriften* eines unterdessen kanonisierten Autors, sondern im Artikel eines sich eben erst etablierenden Musikkritikers begegnen. Adorno jedoch lässt seine surrealistische Ouvertüre ungerührt in die selbstgefällige Zwischenbilanz münden: »So muß strengen Sinnes von Schuberts Landschaft die Rede sein« (*Schubert*: 18; Herv. GG) – als hätte er soeben eine elementare Übersicht der wichtigsten geologischen und territorialen Daten präsentiert und als wäre die Landschaftskunde die zum Verständnis eines Komponisten einschlägige Disziplin.



4. Interpretation

4.1 Beethovens »luziferische Senkrechte« und Schuberts Landschaft

Im Laufe des Textes wird die Bildwelt der anfänglich evozierten Szenerie durch neue Bedeutungsschichten angereichert, immer wieder anders beleuchtet und so zunehmend fasslich. So enthüllt sich »Schuberts Landschaft« im weiteren Verlauf des Aufsatzes immer mehr als eine Winterlandschaft – was dem »Schauer« und dem »schmerhaft feinen und weiß behangenen Licht« des Anfangsbildes retrospektiv neuen Sinn gibt und den Kontrast zum (vordem) feurig aufsteigenden Vulkan – als Symbol für die eruptive, revolutionäre Gewalt Beethovens – schärft.

Das Verfahren einer variiierenden Anreicherung der zu Beginn exponierten Motive reagiert dabei mimetisch auf etwas, das Adornos Aufsatz zugleich als ein entscheidendes Konstituens von Schuberts Form begreift: Ein wesentlicher Demonstrationsstrang des Essays – der Begriff »Demonstrationsstrang« ist dem metaphorisch-assoziativen Darstellungsstil des Textes adäquater als »Argumentationsstrang« – weist auf die unterschiedliche zeitliche Grunddisposition von Beethovens Sonatentyp und den für Schuberts Werke charakteristischen Formmerkmalen hin, die bei Schubert unterhalb des »vorgesetzten Sonatenschema[s]« ausgeprägt seien (*Schubert*: 27): Gegenüber der final orientierten Progressionslogik Beethovens – Adorno wird im weiteren Verlauf des Aufsatzes von der »luziferische[n] Senkrechte[n] der Beethovenschen Dynamik« sprechen (*Schubert*: 20), – weitet sich in Schuberts »himmlischen Längen« und harmonisch entrückten Klangräumen unter der »Hülle« der Sonate (*Schubert*: 20) die Musik zur Landschaft; zu einer Landschaft, die, wie Adornos Aufsatz darlegen wird, von den wandernden Themen durchkreist wird, die sich in ihr bewegen, ohne eigentlich fortzuschreiten, und die immer wieder durch Abstürze und Einbrüche in den harmonischen Tiefenraum – in »Schlünde und Schächte« (*Schubert*: 18) – bedroht sind.

4.1.1 Anmerkung zur Sonatenform und zum »Klassischen Stil«

Die Rede vom »vorgesetzten Sonatenschema« (*Schubert*: 27) könnte dabei freilich leicht falsche Vorstellungen vom Wesen der Sonate suggerieren, als ob es sich bei jener Form um eine Art von Schablone gehandelt hätte. Ein durchaus

irreführendes Bild:⁶⁵ Vielmehr ist das Sonatenprinzip der Wiener Klassik jenseits der architektonischen Formteile der Sonatenhauptsatzform (der Anlage der Kopfsätze) – Exposition, Durchführung, Reprise, Coda – in sich dynamisch zu verstehen als ein kompositorisches Medium »des Aufbaus, der Ausnutzung und der Lösung von tonaler Spannung«.⁶⁶ Mit Charles Rosen und Hans-Joachim Hinrichsen ließe sich die Sonate als eine »large-scale dissonance« – eine formüberspannende Dissonanz – begreifen,⁶⁷ was sich auf die in der Exposition etablierte Spannung von Tonika und Dominate bezieht, mit der eine nach Auflösung strebende, »polarisierte harmonische Struktur« vorgegeben ist; ein dialektisches Spannungsgefüge, »das alle übrigen Vorgänge innerhalb der Formanlage gleichermaßen organisiert und diese umgekehrt zu seiner Erzeugung braucht«.⁶⁸

Es liegt überaus nahe, die funktionale Einheit, die die Sonate darstellt, einerseits mit einem Organismus zu vergleichen⁶⁹ – sowie sie andererseits in Analogie zu einer gesellschaftlichen Idealvorstellung zu bringen, in der sich Individuelles und Allgemeines in inniger Bezogenheit wechselseitig potenzieren. So könnte man in Beschreibungen des klassischen Stils, wie sie auf eindrucksvolle Weise etwa Charles Rosen formuliert hat, jenseits der Musikologie geradezu Schilderungen eines idealen Gemeinwesens vermuten, welches weniger auf die nivellierende Anpassung, als auf die nuancierte Individualität seiner Mitglieder setzt, die wiederum dem Allgemeinen zugutekommt:

Es ist das Wunder von Mozarts Stil, daß ein deutlich markiertes Ereignis, ein so klar umrissenes und abgesetztes Handlungselement, wie es [...] der Einsatz ei-

⁶⁵ Vgl. Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven* (1971: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, dt. 1983), 30: »Die ›Sonate‹ ist ohnehin keine Form wie das Menuett, die Da capo-Arie oder die französische Ouvertüre; sie ist vielmehr gleich der Fuge eine Kompositionswweise, d.h. ein gewisser Sinn für Proportion, Richtung und Textur, und nicht ein Schema«.

⁶⁶ Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 25.

⁶⁷ Charles Rosen, zit. n. Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 26.

⁶⁸ Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 26. Unter Ressurs auf Jens Peter Larsen heißt es bei Hinrichsen (S. 26) weiter: »Die gezielte und deutliche Herstellung dieser Polarität [durch harmonische, motivische, syntaktische und rhythmische Mittel; Anm. GG] erscheint geradezu als das entscheidend Neue des klassischen Stils, als Quelle seiner ›dramatic power‹«.

⁶⁹ Entsprechend verbreitet war die Organismus-Theorie in der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts. Vgl. Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (1987/2003), 72.

nes Solisten in einem Konzert ja ist, als integraler Teil des Ganzen nahezu organisch aus der Musik hervorzugehen scheint, ohne daß auch nur ein Stückchen seiner Individualität oder sogar seiner Absonderung verloren ginge. Diese Konzeption einer gegliederten Kontinuität stellt eine radikale Neuerung in der Musikgeschichte dar.⁷⁰

Wie Carl Dahlhaus in seinem Buch über Beethoven in Hinblick auf die Sonatenform dargelegt hat, greift dabei die geläufige Formel von der ›Einheit in der Mannigfaltigkeit‹ noch viel zu kurz, um dem klassischen Formideal der Sonate gerecht zu werden. Vielmehr wäre ihre Einheit dialektisch so zu verstehen, dass die Individualität des Formganzen ihrerseits erst *das Einzelne individualisiert*, das für sich betrachtet, im Augenblick seiner Exposition, oftmals kaum mehr als einen Topos darstellt, der in seiner Vereinzelung wenig charakteristisch ist. Dahlhaus fasst dies in der These zusammen, dass »manche Themen nicht im Augenblick der Exposition bereits Individualitäten sind, sondern erst in dem Formprozeß, den sie in Relation zu anderen thematischen Momenten auslösen, dazu werden«.⁷¹ In eben diesem radikaleren Verständnis der Beziehung von Teil und Ganzem vermerkt auch Adorno, dass das Besondere in der tonalen Musik vielfach nicht einfach positiv »da« sei, sondern vom Allgemeinen allererst »gezeitigt« werde.⁷² Diese individualisierende Funktion des Formganzen lässt sich an der hoch differenzierten Zeitorganisation der klassischen Sonate nachvollziehen. Dass sich mit Haydn und den Komponisten der Wiener Klassik eine unerhörte Dynamisierung in der Musik ereignet, gehört zu den offensichtlichsten und drastischsten zeitlichen Formmerkmalen jener Musik, die in etwa simultan mit den bürgerlichen Emanzipationsbewegungen entstand.⁷³ Jene einzigartige musikalische Dynamik und progressive Finalität unterscheidet die Musik der Wiener Klassik ebenso von der Musik der Jahrhunderte vor ihr, wie andererseits auch von der Musik, die auf sie folgte. Dabei ließe sich auch aus dieser musicalischen Erfahrung der dramatischen Dynamik der Wiener Klassik die vergleichende Lehre ziehen, dass Schnelligkeit und Bewegtheit, mögen sie noch so gesteigert

⁷⁰ Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971/1983), (Anm. 65), 248.

⁷¹ Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (1987/2003), 69.

⁷² Adorno: »Schwierigkeiten: II. In der Auffassung neuer Musik« ([1966]) in: ders.: *Impromptus...* (1968), (Anm. 3), GS 17, [273]–291, hier: 281.

⁷³ Vgl. Dittrich/Eybl/Kapp (Hg.): *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit* (2012); Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity* (2007).

sein, nicht dasselbe sind wie ein dynamischer Entwicklungsprozess. Viele Barockmusik klingt hektisch, ohne den dynamischen Spannungsbogen einer Entwicklung zu haben. Auf den Punkt bringt die Erfahrung die spätere Formel vom »rasenden Stillstand«; eine Formel, von deren Erfahrungsgehalt Adornos Schriften durchdrungen waren.⁷⁴

Die zielorientierte Dynamik ist allerdings nicht das alleinige temporale Spezifikum der Sonatenform der Wiener Klassik. Es ist insbesondere auch der Rhythmus, der einen Bruch gegenüber der hochbarocken Tradition markiert. Neu ist die kompositorische Transformation des volksnahen Rhythmus' der Opera buffa, von dem das Tempo des klassischen Stils bestimmt ist,⁷⁵ in das Reich der hohen, metaphysiknahen Kunst;⁷⁶ eine veritable soziale Aufstiegsgeschichte. Neu ist aber noch ein weiterer Aspekt des ganz spezifischen Rhythmus- und Taktgefühls der Klassik. Dabei handelt es sich um das bis dato gänzlich unübliche Maß der Individualisierung der einzelnen Zählzeiten: Unter anderem Charles Rosen hat darauf aufmerksam gemacht, in welch erheblichem Maß die Zählzeiten in einem klassischen Stück ihr eigenes Gewicht erhalten, während in Musikstücken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Taktschläge noch von annähernd demselben Gewicht sind. Wiederum kommt die äußerste Differenzierung der Lebendigkeit des Ganzen zugute: »Kraft und Leben des klassischen Rhythmus beruhen auf diesem unverwechselbaren Charakter, ja der Isolierbarkeit, jedes einzelnen Taktchlages«.⁷⁷

⁷⁴ Vgl. Virilio: *Rasender Stillstand. Essay* (1990: *L'Inertie polaire*; dt. 1992/1997); ders.: »Der große Beschleuniger« (2010: *Le Grand Accélérateur*, dt. 2012). Adorno beobachtete die statischen, totalitären Tendenzen, die mit der Beschleunigung des technischen Fortschritts »zur Überschallgeschwindigkeit« einhergingen. Vgl. Adorno: »Dialektische Epilegomena. Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [759]–782, hier: 769; vgl. Adorno: »Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien« ([1956] 1961), GS 8, [217]–237; Vgl. zur Konvergenz von »dynamische[r] Aufgelöstheit mit zielloser Statik«: *Beethoven*: 163.

⁷⁵ Vgl. Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 65), 104f., wo Rosen im Zusammenhang mit dem spezifischen musikalischen Humor und Witz, der sich im klassischen Stil ausgeprägt hat, sagt: »Die Scherze eines Haydn, Mozart und Beethoven stellen nur die Überreibung einer wesentlichen Eigenschaft des klassischen Stils dar. Dieser war nämlich seiner Herkunft nach ein komischer Stil. Das heißt nicht, daß er nicht die tiefsten und tragischsten Gefühlsregungen ausdrücken konnte, aber das Tempo des klassischen Rhythmus ist das Tempo der komischen Oper, seine Periodik ist die der Tanzmusik«. Vgl. ebd., 21f., 204f.

⁷⁶ Vgl. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 11ff., 130.

⁷⁷ Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 65), 99; vgl. 98, 22.

Exkurs zu Rhythmus und Takt in der ›Dialektik der Aufklärung‹ und in den ›Minima Moralia‹

Adornos Zeitbegriff ist von diesem klassischen Taktgefühl aufs Tiefste geprägt: »Meine eigene These geht sehr weit: es werden in thematischer Musik bei sinnvoller Darstellung niemals auch nur 2 Schläge einander chronometrisch gleich sein.«⁷⁸ Vor diesem Hintergrund hat man sich die Bemerkungen vom Beginn des *Kulturindustrie*-Essays zu vergegenwärtigen: »Kultur heute schlägt alles mit Ähnlichkeit. Die ästhetischen Manifestationen [...] verkünden das Lob des stählernen Rhythmus. [...] D[ie] neuen Bungalows am Stadtrand verkünden [...] das Lob des technischen Fortschritts [...]« (*DA*: [141]). Dabei mag sich beim Lesen der Sätze auch die Assoziation des monotonen Rhythmus' und Schlags der *Uhr* als der industriellen Schlüsselmaschine aufdrängen, die den gehetzten Dingen ihre vorzeitige Stunde *schlägt*, wodurch sich die Dingwelt schließlich anschickt, selbst ebenso monoton werden, wie das gleichförmige Ticken der vielleicht bald durch die Digitalisierung historisch werdenden Zeigeruhren, insofern keine Zeit zur Ausarbeitung, keine Zeit zur individuellen Gestaltung bleibt. Gewiss hat die Formulierung *alles mit Ähnlichkeit schlagen* für sich betrachtet mit Uhren nichts zu tun; doch lässt der Zusammenhang die Assoziationsmöglichkeit zu. In der geplanten Fortsetzung des *Kulturindustrie*-Kapitels hätte es an späterer Stelle noch heißen sollen: »Der Film erfüllt die alte Kinderdrohung von der Fratze, die stehengebliebt, wenn die Uhr schlägt. Ihr Stundenschlag aber ist die reine Herrschaft.« (*SMK*: 334) Und auch an anderen Stellen in Adornos Werk ist die Rede vom »chronometrischen Schlag« in Verbindung mit der »Trübseligkeit der tickenden Zeit« (*EMS*: 230).

Konkreter freilich geht es in der Eingangspassage des *Kulturindustriekapitels* um die in unentwirrbarer Allianz von technischem Fortschritt und Profitlichkeit⁷⁹ hervorgebrachte »Unwirtlichkeit unserer Städte«;⁸⁰ als einem der kenntlichsten Zeichen der beschleunigten Monotonisierung der Dingwelt:

⁷⁸ Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schriften*, (2001/2005), NL I/2, 133.

⁷⁹ Dieser von Max Weber geprägte (oder jedenfalls verwendete) Begriff ist nur wenig geläufig. Präziser als der verwandte zur Verfügung stehende Begriff »Profitabilität« der sich auf den wirtschaftlichen Erfolg von Unternehmungen bezieht, bringt er das Gewinnstreben als Prinzip zum Ausdruck. Vgl. Weber: *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus* ([1904/05] 1920/2013), 178.

⁸⁰ Vgl. Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden* (1965).

Die allenthalben *emporschießenden* hellen Monumentalbauten repräsentieren die sinnreiche Planmäßigkeit der staatenumspannenden Konzerne, auf die bereits das losgelassene Unternehmertum *zuschoß*, dessen Denkmale die umliegenden düsteren Wohn- und Geschäftshäuser der trostlosen Städte sind. Schon erscheinen die älteren Häuser rings um die Betonzentren als Slums, und die neuen Bungalow am Stadtrand verkünden schon wie die unsoliden Konstruktionen auf internationalen Messen das Lob des technischen Fortschritts und fordern dazu heraus, sie nach kurzfristigem Gebrauch wegzwerfen wie Konservenbüchsen. Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienischen Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es seinem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur um so gründlicher. (DA: 141; Herv. GG)

Standardisierung und Obsoleszenz, immergleich⁸¹ aussehende, allerorten nach demselben, phantasiebereinigten Muster emporschießende Häuser, zwischen ihnen herumschießende, atomisierte Menschen: Das gewaltvolle Verb »schießen« wird als die in der gegebenen Szenerie adäquate Bewegungsform zweimal gebracht; ebenso wie das »Lob«; einmal auf den »stählernen Rhythmus«, das andere Mal auf den »technischen Fortschritt«, wodurch die Verbindung zwischen Rhythmus und Fortschritt gefestigt und insgesamt die Assoziation des Fortschritts als eines martialisch gerüsteten Marsches suggeriert ist. So wird auf der ersten Seite des Kulturindustrie-Essays das kulturindustrielle Panorama aufgespannt.

Überhaupt ist es erhellend, die *Dialektik der Aufklärung* und die von ihr erzählte »Urgeschichte der Subjektivität« (DA: 73) einmal unter dem Aspekt der Taktung und der Stöße (das lateinische *tactus* bedeutet Berührung, Stoß), zu betrachten, die mit dem barbarischen Schlag der Trommel beginnen⁸² und bis zum einförmigen, nahezu lautlosen Sekundenticken der Uhr sublimiert sind: »Die Ruderer«, die, mit zugestopften Ohren, Odysseus im 12. Gesang der *Odyssee* an der Sireneninsel vorbeisteuern sollen, »sind einer wie der andere im gleichen Takte eingespannt wie der moderne Arbeiter in der Fabrik, im Kino und im Kollektiv.« (DA: 54)

⁸¹ Das »Immergleiche« respektive die »Immergleichheit« gehört zu den wenigen Neologismen, die Adorno geprägt hat. Der Begriff erscheint in Adornos Schriften unzählige Male.

⁸² Vgl. Adornos Mutmaßungen zum Ursprung der Notenschrift: ders.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (2001/2005), (Anm. 78), NL I/2, 71: »Die ersten musikalischen Schriftzeichen sind die starr regelmäßigen Trommelschläge der Barbaren.«

Wie eng Fragen des Rhythmus' und des Tempos mit gesellschaftlichen Faktoren und Atmosphären verflochten sind, kristallisiert sich im Begriff des Takts, der, vermutlich vermittelt durch den Tanz und das ihm zuträgliche »Taktgefühl« eine musikalische Kategorie ebenso wie eine des sozialen Umgangs bezeichnet. Adorno hat der *Dialektik des Takts* ein entsprechend betiteltes Stück der *Minima Moralia* gewidmet (vgl. MM: 39). Der geschichtliche Standort des Takts koinzidiert für Adorno, kaum überraschend, gerade mit jenem der klassischen Musik. Der Takt sei in jener »historische[n] Stunde« beheimatet, in der sich das bürgerliche Individuum aus der absolutistischen Herrschaft befreit habe, deren Konventionen nun zwar nicht mehr zwingend, aber doch noch präsent seien. Sozialer Takt, der »gleichsam paradoxe Einstand von Absolutismus und Liberalität«, so formuliert es Adorno mit jener zentralen ästhetischen Kategorie, dem Begriff des ›Einstands‹, verlange »die eigentlich unmögliche Versöhnung zwischen dem unbestätigten Anspruch der Konvention und dem ungebärdigen des Individiums«, wobei das Allgemeine, das die Konvention repräsentiert, zugleich »die Substanz des individuellen Anspruchs selber ausmacht« (MM: 38). Ob der Takt, wie Adornos *Minima Moralia* diagnostizieren, tatsächlich historisch verurteilt ist, indem der Einzelne »die Autonomie verloren hat, durch die er die Gattung verwirklichen könnte« (MM: 41), mag dahingestellt sein; wiewohl in einem etwas schwächeren Sinn jedenfalls zu vermuten ist, dass die zunehmende rechtliche Regelung aller Lebensbereiche und Alltagssituationen allerdings das freie Taktgefühl verkümmern lässt, während umgekehrt die Versteifung des Taktgefühls die Einführung weiterer rechtlicher Regelungen und Verbote allerorten unumgänglich macht. Bedenkt man, dass das soziale Taktgefühl nicht zuletzt auf einem Gespür für angemessene Zeitpunkte und Zeitmaße basiert, so wird man konstatieren können, dass es mit der Elastizität eines musikalischen Rubato⁸³ mehr gemein hat, als mit der strikten Taktung von Stundenplänen.

⁸³ Vgl. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (2001/2005), (Anm. 78), NL I/2, 16: »Soweit Musik interpretiert wird, ist es stets ›Rubato‹« [Herv. i. O.]. Das *tempo rubato* bezeichnet einen freien Interpretationsstil, der die einzelnen Notenwerte nach Maßgabe des Sinnzusammenhangs minimal verkürzt (daher der Name: ›geraubte Zeit‹) oder verlängert. Er wurde in der Neuen Musik des frühen 20. Jahrhunderts, die einzelne Noten und Dauern oftmals akribisch determinierte, vielfach obsolet. Entsprechend häufig heißt es in Adornos Interpretationshinweisen zu Werken der Wiener Schule, dass im Vortrag ein *Rubato* zu vermeiden sei. Vgl. etwa: Adorno: *Der getreue Korrepitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (1963), GS 15, 267 (Adorno nimmt hier Bezug auf das erste Lied von Webers *Vier Liedern*

Die Flexibilisierung des Rhythmus' blieb Adornos musikalische Utopie. Ihr hat er in seinem Aufsatz *Vers une musique informelle* Ausdruck verliehen, der zu seinen programmatischsten Arbeiten zählt. Als einen der wenigen seiner Texte schrieb er diesen Essay in der *dezidierten* Doppelfunktion des »Musiker[s] und über Musik Denkende[n]«.⁸⁴ Ohne die technischen Parameter gegenwärtiger kompositorischer Verfügung über die musikalische Zeit zu ignorieren,⁸⁵ heißt es am Ende von *Vers uns musique informelle* doch zuletzt bergsonianisch, dass »informelle Musik«, eine gewisse Widerständigkeit gegen heteronome Formalien wie »die Vorherrschaft der abstrakt durchgehaltenen Zählzeit« zu beweisen hätte, um damit, als »ein Bild von Freiheit«, »neine Flexibilität des Rhythmus [zu] gewinnen, von der man bis jetzt noch nichts sich träumen läßt«.⁸⁶

op. 12): »Der phantasierende Charakter wäre jedoch ohne Rubato, streng im Tempo zu verwirklichen; denn das Rubato ist [...] gewissermaßen schon auskomponiert«. Vgl. Adorno: »Zu einer imaginären Auswahl von Liedern Gustav Mahlers« (1968), in: ders.: *Impromptus...* (1968), (Anm. 3), GS 17, [189]–203, hier: 196f.: »Der hübsche Begriff des Rubato obligato, den Erwin Stein prägte, gebührt Mahlers Liedern vor anderer Musik. [...] Fürchtete man nicht vergörbernd mißverstanden zu werden, so wäre zu sagen, in keinem dieser Lieder dürfte ein Viertel dem anderen gleichen.«

⁸⁴ Adorno: »Vers une musique informelle« (1961), in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [493]–540, hier: [493]. Wiederholte sich Adorno in den 1950er und 60er Jahren geäußert, das Komponieren wieder aufnehmen zu wollen; *Vers une musique informelle* zeigt die angedachte Orientierung an; das Projekt blieb eine Wunschvorstellung. Vgl. etwa Adornos Brief an Eduard Steuermann (14.10.1955), BW Steuermann, 52; vgl. Geml/Lie: »Adornos Kompositionen« (2017) 4f.; vgl. Mahnkopf: »Der Ort von Adornos Musik. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Kompositionen für Streicher« (2017), 114.

⁸⁵ Vgl. Adorno: »Vers une musique informelle« (1961/1963), (Anm. 84), GS 16, 537: »Möchte jedoch Kunst wirklich Naturbeherrschung revozieren [...], so reicht sie daran heran einzig kraft der Naturbeherrschung. Nur eine ihrer selbst mächtige Musik wäre auch der Freiheit von jeglichem Zwang, selbst dem eigenen mächtig [...] In einer musique informelle wären die heute entstellten Momente der Rationalisierung positiv aufzuheben.« Vgl. ebd., 525, wo Adorno ausführt, dass das »rational-mechanische Prinzip« »die gesamte Geschichte der abendländischen Musik durchwalte[tete]«. Vgl. zu dem Motiv prinzipiell: ND: 62f.

⁸⁶ Vgl. Adorno: »Vers une musique informelle« (1961/1963), (Anm. 84), GS 16, 540. Adorno rekurriert in dem Aufsatz explizit auf Bergson und dessen Unterscheidung von *temps espace* und *temps durée* (vgl. ebd., 531).

4.1.2 Zur Kristallisierung von Schuberts Form unter der Hülle der Sonate

Während die durch Haydn und Mozart geprägte und durch Beethoven im ersten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts aufs Äußerste dynamisierte Sonatenform⁸⁷ teleologisch auf die Entwicklung einer Struktur aus einem keimhaften Motiv angelegt ist; die Form organisch aus dem Thema zu erwachsen scheint, wobei die Musik in der motivisch-thematischen Arbeit den Charakter einer linearen Orientierung auf ein Ziel hin erweckt, wird jener progressive Zug bei Schubert – im wörtlichsten Sinn, folgt man der Bildsprache von Adornos Essay von 1928: *unterwandert*; durch eine Reihe von Tendenzen, denen jedenfalls so viel gemein ist, dass sie die vorgebliche Zielgewissheit der Sonatenform (technisch: die Auflösung der aufgebauten Spannung) einem grundlegenden Zweifel aussetzen.

Gegenüber den dynamischen Sonatensätzen insbesondere des mittleren Beethoven sei die Formanlage Schuberts, wie Adornos Essay ausführt, von einer grundsätzlich anderen zeitlichen Orientierung: Die Themen werden bei ihm nicht so sehr in motiv-thematischer Arbeit (der entwickelnden Variation) auf den Prozess des Ganzen hin organisch vermittelt, als dass sie sich, so eines von Adornos wesentlichen, durch die *Winterreise* inspirierten Bildern des Aufsatzes, auf eine »kreisende Wanderschaft« (Schubert: 26) durch eine immer wieder neu beleuchtete »Landschaft« (vgl. Schubert: 25) begeben. In dieser zeigen sich die »unabänderlichen Themen« (Schubert: 27), die, wie von etlichen Kommentatoren bemerkt wurde, oft von brillanter Schönheit sind, in veränderten Beleuchtungen. Formkonstitutiv ist dabei Schuberts bis dahin äußerst ungewöhnliche Behandlung der harmonischen Dimension, die »plötzlichen, entwicklungsfremden, niemals vermittelnden Modulationen« (Schubert: 29),⁸⁸ wel-

⁸⁷ Vgl. ÄT: 307: »Für die subjektive Kunst Beethovens war konstitutiv die in sich durch und durch dynamische Form der Sonate und damit der spät-absolutistische Stil des Wiener Klassizismus, der erst durch Beethoven zu sich selbst kam, der ihn auskomponierte.«

⁸⁸ Hans-Joachim Hinrichsen hat darauf hingewiesen, dass der von Adorno hochgeschätzte Frankfurter Universitätsmusikdirektor Moritz Bauer, mit dem sich Adorno in kollegialem Verhältnis befand, 1915 eine Monographie über *Die Lieder Franz Schuberts* veröffentlicht hatte, die ein grundsätzliches Kapitel zu dessen Harmonik und insbesondere zur Technik der Terzrückung als Schuberts wichtigstem Modulationsmittel enthielt. Hinrichsen betont nicht nur die Bedeutung, die jene Schrift für Adorno gehabt haben dürfte, sondern auch den

che in Schuberts Werken für musikalische Ereignisse wie perspektivische Einbrüche und plötzliche »Lichtwechsel« durch mediantische Rückungen und enharmonische Irritationen sorgen. Der häufige Dur-Moll-Wechsel als Formprinzip ist hierbei besonders auffällig – und eine wesentliche Verbindung zum Werk Gustav Mahlers.

Drastisch nehmen etwa die schroffen Umbeleuchtungen im *Lindenbaum*-Stück der *Winterreise* Szenenwechsel, wie sie ein knappes Jahrhundert später im Medium des Films geläufig wurden, vorweg. Durch Lichtwechsel werden im *Lindenbaum* unterschiedliche Schichten musikalischer Präsenz geschaffen. Hier fließt Zeit nicht, entwickelt auch nicht, wie bei Beethoven, einen dynamischen Prozess, sondern liegt vielmehr, wie im menschlichen Gedächtnis, in Schichten übereinander, und die unterschiedlichen Stufen der Präsenz des Gegenwärtigen wie des Vergangenen lassen sich, um in Adornos Bildsprache zu bleiben, den kristallisierten Gesteinsschichten vergleichen, mit denen der Geologe zu tun hat: Ganz grundlegend, so stellt Adorno in seinem Aufsatz fest, seien die »Zellen«, die Schuberts Musik »zusammenschichtet«, nicht organisch-vegetabilisch, sondern »kristallinisch« (Schubert: 22f.).

Dass etwa die Anfangsszene des *Lindenbaums*, des 5. Stücks der *Winterreise*, retrospektiven Charakter hat und eine Erinnerung repräsentiert, lässt sich, über den Wortlaut des Textes hinaus in kleinsten Wendungen der musikalischen Struktur nachvollziehen. So kann die sanfte Öffnung des E-Dur, in der sich das Lied in der *Winterreise* als das erste in einer Dur-Tonart stehende Stück eben geradezu *unwirklich* schön heraushebt, als ob es frühlingshaft das Eis zum Tauen brächte, den Verdacht des Hörers erregen, dass es sich hier womöglich um keine unmittelbare Präsenz, sondern vielmehr um eine Erinnerungsvision handelt. Der Eindruck intensiviert sich noch dadurch, dass, worauf Elmar Budde hingewiesen hat, die Melodie der Takte 8–16, in der das Lied beginnt, »nur scheinbar eine achttaktige Periode« ist: tatsächlich seien die Viertakter harmonisch wie melodisch Nachsätze, mithin Schlussfiguren. Aus dieser komponierten Endlichkeit trete, so Budde, der Lindenbaum »[w]ie aus der Erinnerung [...] als Traum in Erscheinung«. Bezeichnenderweise seien in

Umstand, dass Bauer einer der ersten gewesen sei, die Schuberts historischen Rang in Hinblick auf seine Formneuerungen in adäquatem Maß registriert hätten. Vgl. Hinrichsen: »Produktive Konstellation« (2007), (Anm. 12), 164. Vgl. Bauer: *Die Lieder Franz Schuberts* (1915), 41–60.

der Silcherschen Volksliedfassung gerade jene melancholisch-retrospektiven Elemente als dem »natürlichen Empfinden« zuwiderlaufende eliminiert.⁸⁹

Außer Erinnerungscharakteren gibt es in Schuberts Musik eine Vielzahl von Tendenzen, die einem anderen Zeiterleben zugehören als dem der progressiven Geraadlinigkeit der Sonate: darunter eine schwelgerisch-fahrlässige Lust am Verweilen, melancholische Blockaden und Stockungen sowie die Begegnung mit dem Tod als der knapp dimensionierten, endlichen Zeit menschlicher Existenz. Der Blick in den Abgrund ebenso wie die Tendenz zur Wiederholung veränderungsresistenter Gestalten prägen Schuberts Form.

Zu guter Letzt allerdings räche sich bei Schubert der Mangel an progressiver Orientierung am vielbemerkten Finalproblem seiner Werke. Das Finale der h-moll-Symphonie konnte, wie Adorno vermerkt, nicht geschrieben werden, das der Wandererphantasie sei unzulänglich. (*Schubert*: 28) Gerade am Finale, das bei Schubert gewissermaßen formimmanent zum Scheitern verurteilt ist, das sich häufig nur mit dem Gewaltstreich einer veranstalteten Bombastik ex nihilo vollstrecken lässt, erweise sich »der fragmentarische Charakter seiner Musik material« (*Schubert*: 28). Damit allerdings auch Schuberts Modernität – sah Adorno doch die Geschlossenheit der Werke in der Moderne wesentlich als verurteilt an: »Die einzigen Werke heute, die zählen, sind die, welche keine Werke mehr sind«, wird es dann in der *Philosophie neuen Musik* heißen (*PnM*: 37) – gewiss nicht nur im Sinne einer schriftstellerischen Selbstlegitimation in Hinblick auf die kurz zuvor mit dem Untertitel »*Philosophische Fragmente*« veröffentlichte *Dialektik der Aufklärung*, zu der die *Philosophie der neuen Musik* ein »ausgeführter Exkurs« sein sollte (*PnM*: 11). In der *Ästhetischen Theorie* führt Adorno dies dann mit Bezug auf die Kunst der Moderne aus:

Kunst obersten Anspruch drängt über Form als Totalität hinaus, ins Fragmentarische. Am nachdrücklichsten dürfte die Not der Form in der Schwierigkeit von Zeitkunst sich anmelden zu enden; musikalisch im sogenannten Finalproblem [...]. Einmal der Konvention ledig, vermag offenbar kein Kunstwerk mehr überzeugend zu schließen, während die herkömmlichen Schlüsse nur so tun, als ob die Einzelmomente mit dem Schlußpunkt in der Zeit sich auch zur Totalität der Form zusammenfügten. In manchen [...] Gebilden der Moderne wurde die Form kunstvoll offen gehalten, weil sie gestalten wollten, daß ihnen Einheit der

⁸⁹ Budde: »Marginalien zu Schuberts Winterreise« (1990), 678.

Form nicht mehr vergönnt sei. [...] Daß Beckett ein Stück, anstatt daß es aufhörte, wörtlich wiederholt, reagiert darauf; mit dem Marsch der Serenade verfuhr Schönberg vor bald fünfzig Jahren ähnlich [...]. (ÄT: 221)

Die dynamischen Prozesse, auf die die Entwicklungsorientierung der Sonatenform angelegt ist, sind bei Schubert nach Adornos Interpretation von 1928 allerdings keineswegs schlicht vernachlässigt. Vielmehr steht die dynamische Sonatenform bei Schubert ihrerseits in einem Spannungsverhältnis zu den entwicklungs fremden, retrospektiven, dilatativen, sich einlassenden oder auch katastrophischen Tendenzen, von denen Schuberts Werke durchdrungen sind. Jene Zusammenhänge genauer zu explizieren und damit Schuberts Form als eine neben Beethoven ganz eigenständige zu erfassen, begreift Adorno auf dem historischen Stand von 1928 als ein Desiderat:

Schuberts Formen sind Formen der Beschwörung des einmal Erschienenen, nicht der Verwandlung des Erfundenen. Dies gründende Apriori hat die Sonate vollständig ergriﬀen. Da treten anstelle von entwickelnden Vermittlungssätzen harmonische Rückungen als Umbelichtungen und führen in ein neues Landschaftsbereich [...]; da wird in Durchführungen verzichtet, die Themen motivisch zu zergliedern, um aus ihren kleinsten Teilen den dynamischen Funken zu schlagen, sondern die unabänderlichen Themen werden fortschreitend enthüllt; [...] und über allem liegt gleich einer dünnen knisternden Hülle die Sonate, die die wachsenden Kristalle überzieht, um bald zu zerbrechen. Eine wahrhafte Formanalyse Schuberts, wie sie bislang noch nicht in Angriff genommen wurde, wie sie aber programmatisch völlig klar steht, hätte vor allem der Dialektik nachzugehen, die zwischen dem vorgesetzten Sonatenschema und Schuberts zweiter, kristallinischer Form walte und jene Form erst ergibt, indem sich der Einfall über die trügende Dynamik der Sonate hinaus zu behaupten und zu bekräftigen hat; nichts könnte die Themen mehr stärken als der immanente Zwang, eine Form zu beherrschen, die sie von sich als Themen nicht dulden möchte. (*Schubert*: 27)

In diesem Zitat sind mehrere Punkte erläuterungsbedürftig. Bevor allerdings auf Adornos Charakterisierung der Dynamik der Sonate als »trägend« und auf seine Behauptung des anti-individuellen Entwicklungszuges der Prozessform, die die Einzelthemen »als Themen nicht dulden möchte«, näher eingegangen wird, soll zunächst und darauf hinleitend die Entwicklungsgeschichte kurz in den Blick genommen werden, die Adorno – in anderem Zusammenhang als

dem Schubert-Essay – innerhalb von *Beethovens* Werk, als dessen immanente Geschichte, in Bezug auf die Zeitgestaltung geltend machte; ließe sich doch auch an Werke Beethovens denken, die Schuberts Formprinzipien nicht unähnlich sind, indem sie ihrerseits die dynamische Prozesslogik durch eine Pluralisierung der Zeitperspektiven aufbrechen.

Spätestens mit der Nachlasspublikation von Adornos Notiz- und Textkonvolut zu seinem seit den 1930er Jahren geplanten und letztlich ungeschriebenen Beethoven-Buch im Jahr 1993⁹⁰ wurde die zentralgestirnhafte Bedeutung dieses Komponisten für Adornos Ästhetik und Philosophie in ihrem vollen Maß evident:⁹¹ »Ich habe an Beethoven gelernt, wann immer mir etwas falsch, widersinnig, schwach erscheint, ihm alles vorzugeben und die Schuld bei mir zu suchen« (*Beethoven*: 131) – und: »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese« (*Beethoven*: 36). In Beethovens Werk ist, wie Hans-Joachim Hinrichsen hervorgehoben hat, »in unvergleichlicher Weise die kritische Entwicklungsphase der bürgerlichen Gesellschaft reflektiert«.⁹² Für das Grundmotiv von Adornos Kunstphilosophie, dass in der *Form* der Kunstwerke Gesellschaftliches reflektiert werde, findet sich in Beethovens Musik jedenfalls ein eindrücklicher Modellfall.

4.1.3 Intensiver und extensiver Zeittypus bei Beethoven

In Adornos Schubert-Essay firmiert ›Beethoven‹ recht kompakt als der dynamische, zielstrebige Gegenpol zu Schuberts geschichtslos ausgebreiteter Landschaft.⁹³ Für Beethovens Dynamik stehen der Vergleich seiner Musik

⁹⁰ Vgl. Adorno: *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* (1993/2004), NL I/1. Das Buch wird mit der Sigle *Beethoven* zitiert.

⁹¹ Auch Hans-Joachim Hinrichsen hält den Eindruck fest, dass man sich von der Position Beethovens in Adornos Philosophie »schwerlich einen zu hohen Begriff machen kann«. (Hinrichsen: »Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven« (2011), 85). Vgl. ausführlich Urbanek: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos „Philosophie der Musik“ und die Beethoven-Fragmente* ([2008] 2010).

⁹² Hinrichsen: »Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven« (2011), 86.

⁹³ Es ist in diesem Zusammenhang auf die einschlägige Formulierung hinzuweisen, mit der Benjamin im Trauerspielbuch Symbol und Allegorie hinsichtlich ihrer zeitlichen Strukturen kontrastiert: »Während im Symbol mit der Verklärung des Unterganges das transfigurierte Antlitz der Natur im Lichte der Erlösung flüchtig sich offenbart, liegt in der Allegorie die facies hippocratica der Geschichte als erstarrte Urlandschaft dem Betrachter vor Augen.« Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ([1925] 1928), GS I/1, 343.

mit einem Vulkan, die Rede von der »Macht des tätigen Willens« und der »eifernde[n] Hand«, die zu den Sternen ausgreift⁹⁴ (*Schubert*: [18]), die Hervorhebung der motivisch-thematischen Arbeit, die aus der Aufspaltung der Themen den »dynamischen Funken« schlage (*Schubert*: 26f.), schließlich die gewaltige Metapher der »luziferische[n] Senkrechten der Beethovenschen Dynamik« (*Schubert*: 20).

Diese Stilisierung von Beethoven und Schubert zu Gegensätzen – ein wenig hält hier die dramatische Struktur des Themendualismus der Sonate wider – lässt sich vor allem auf zwei strategische Motive zurückführen. Zum einen folgt Adorno damit jenem kritischen Grundsatz, der von Hegel als das »Eingehen in die Kraft des Gegners« beschrieben wurde; eine Zugangsart, die für Adornos kritische Verfahrensweise kennzeichnend bleiben wird.⁹⁵ Wie er im Schubert-Aufsatz in der Wahl seiner Metaphorik dicht an der Bildwelt des seinerzeitigen konventionellen Schubert-Verständnisses orientiert bleibt, das er bekämpft, indem er die klischeehaften Bilder zwar aufgreift und damit anerkennt, sie aber dabei zugleich radikal umdeutet, so übernimmt er ebenso auch das klischeehafte Beethoven-Verständnis des heroischen Tatendrangs und der eruptiven Urgewalt – wenngleich er diese gleich zu Beginn seines Essays metaphorisch als den »erkaltenden Krater« firmieren lässt.

Das zweite Motiv ist, dass es gerade die Stilisierung der beiden Komponisten zu diametralen Gegensätzen ermöglicht, Schuberts Form als eine gleichrangige Alternative eigener Art neben Beethoven zu präsentieren. Das ist das – seinerzeit – ambitionierte Ziel, das der Aufsatz verfolgt. Es entspricht allerdings auch ganz schlicht der kompositorischen Entwicklung Schuberts selbst, der, in seiner transformierenden Anknüpfung an die Wiener Klassik, zunächst einmal gänzlich frei vom Druck des Vergleichs mit Beethovens zu seinem musikalischen Idiom gefunden hatte (siehe IV.2). Wenn Walter Benjamin in einer Notiz zum Passagen-Werk einmal das wunderbare Bild prägt: »Breton und Le Corbusier umfassen – das hieße den Geist des gegenwärtigen

⁹⁴ Vgl. zum Bild vom Griff nach den Sternen die Rede von der »europäische[n] Kunstmusik, die am höchsten hinaus wollte« in den Vorlesungen zur Musiksoziologie (EMS: 358).

⁹⁵ Vgl. Hegel: *Wissenschaft der Logik II* (1816/1986), Werke 5, 250: »Die wahrhafte Widerlegung muß in die Kraft des Gegners eingehen und sich in den Umkreis seiner Stärke stellen; ihn außerhalb seiner selbst angreifen und da Recht zu behalten, wo er nicht ist, fördert die Sache nicht.«

Frankreich wie einen Bogen spannen, aus dem die Erkenntnis den Augenblick mitten ins Herz trifft«⁹⁶ – so möchte sich für Adorno die musikalische Konstellation der hochdynamischen Werke Beethovens und der entwicklungs- und geschichtsfremden Form Schuberts als ähnlich repräsentativ für die geschichtliche Bewegung der bürgerlichen Ära ausnehmen. Die *Dialektik der Aufklärung* wird dann Jahre später das Bild der »Kreisähnlichkeit der Geschichte in ihrem Fortschritt« prägen (*DA*: 52); die *Philosophie der neuen Musik* als »ausgeführter Exkurs zur ›Dialektik der Aufklärung‹« (*PnM*: 11) eben diese Relation dann am seinerseits zum diametralen (und dabei konvergierenden) Kontrast zugespitzten Verhältnis Schönberg und Strawinsky darstellen. In späteren Texten wird Adorno zudem ebenso von der »Beschleunigung der Geschichte zur Überschallgeschwindigkeit«⁹⁷ wie von der eingefrorenen geschichtslosen Statik, dem Auf-der-Stelle-Treten des Fortschritts⁹⁸ sprechen. Wesentlich ist allerdings, dass im Schubert-Essay keinerlei Abwertung – oder Höherbewertung Schuberts (oder Beethovens) erfolgt. Gegenüber der Kontrastierung von Schönberg (1874–1951) und Strawinsky (1882–1971) in der *Philosophie der neuen Musik* (1949) ist darüber hinaus zu bemerken, dass die Konstellation zwischen dem 1770 geborenen Beethoven und dem 1797 geborenen Schubert eine historisch versetzte ist: Die beiden wohl dynamischsten Werke aus Beethovens Symphonik, die *Eroica* – die 3. Symphonie in Es-Dur op. 55 – und die 5. Symphonie in c-Moll op. 67, entstanden 1802/03 und 1808; Schuberts Werke, auf die Adornos Aufsatz eingeht, in der Restaurationszeit; konkret, mit Schuberts Klaviersonate in a-Moll D 537 als dem frühesten im Aufsatz erwähnten Werk (vgl. *Schubert*: 26), ab 1817. Diese Ungleichzeitigkeit in ihrer Zeitgenossenschaft ist nicht ohne Gewicht.

Während es sich in dem blitzlichhaft kurzen Essay von 1928 aufdrängte, Beethoven und Schubert als eine Gegensatzkonstellation zu behandeln – im Verlauf des Aufsatzes wird freilich ausgeführt, wie gerade auch bei Schubert die Erde bebt und die Zeit sich »entzündet« (*Schubert*: 31) – zeigen andere Texte Adornos, insbesondere die Beethoven-Fragmente, ein differenzierteres Bild des kompositorischen Werks Beethovens, wobei auch die Konvergenzen der Werke Schuberts und Beethovens in den Blick rücken.

⁹⁶ Benjamin: [*Das Passagen-Werk*] ([1982/1983]), GS V/1, 573.

⁹⁷ Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 74), GS 10/2, 769.

⁹⁸ Vgl. Adorno: »[Reflexionen zur Klassentheorie]« ([1942]), GS 8, [374]–391, hier: 375.

Erkennt man die stilisierende Absicht nicht, so ließe sich dem in Adornos Schubert-Aufsatz vermittelten Beethoven-Bild etwa entgegenhalten, dass es *gerade auch* Beethoven war, der in seinen Werken Rückblick und Erinnerung als musikästhetische Strukturen entdeckte. Zu rekurrieren wäre insbesondere auf ein Werk, das Schubert schon der Form nach besonders nahesteht, den Liederzyklus *An die ferne Geliebte* op. 98 aus dem Jahr 1816. Mit Bezug auf diesen Zyklus ist nach dem Urteil von Charles Rosen Beethoven »the first composer to represent the complex process of memory – not merely the sense of loss and regret that accompanies visions of the past, but the physical experience of calling up the past within the present«.⁹⁹ Ausdrücklich bezeichnet Rosen in seiner Darstellung auch die einzelnen Stücke der *Fernen Geliebten* (bis auf das sechste und letzte Stück) mit dem zentralen Begriff aus Adornos Schubert-Aufsatz als »Landschaften«. Rosen, der Adorno geradezu ostentativ nicht erwähnt beziehungsweise prinzipiell ungerne zitierte, wie wohl etliche seiner bewundernswert luziden Ausführungen in seinem Buch über die Romantik geradezu wie eine Explikation zu Adornos Schubert-Aufsatz scheinen, geht in seinem Kapitel über *Mountains and Song Cycles* auch ausführlich auf die retrospektive Orientierung von *Schuberts* Werken ein: In den Liederzyklen, die Rosen insgesamt als »the most original musical form created in the first half of the nineteenth century« begreift, »[the] significance of many of the elements can be realized only retrospectively in a way that is fundamentally different from the realization in time of an eighteenth-century musical form«. Der romantische Liederzyklus »most clearly embodies the Romantic conception of experience as a gradual unfolding and illumination of reality in place of the Classical insistence on an initial clarity«.¹⁰⁰

Des Hinweises, dass gerade auch Beethovens Werke zeitlich vielschichtig waren, hätte Adorno natürlich nicht bedurft, hielt er doch selbst und am Beispiel von Beethovens Klaviersonate in A-Dur op. 101 fest, dass es »[s]olche Verschiebungen der musikalischen Präsenz« wie in der Coda dieser Sonate, wo »der in der Reprise ausgesparte Mittelsatz des I. Themas erscheint [T. 325ff.]«, indem er »als längst vergangener, erinnerter, gar nicht mehr gegenwärtiger und daher unendlich rührend« auftauche, »vor Beethoven nicht gegeben« habe (Beethoven: 185f.; Herv. i. O.).

⁹⁹ Rosen: *The Romantic Generation* (1995), 166.

¹⁰⁰ Rosen: *The Romantic Generation* (1995), 194.

Ausgehend von einer ganzen Reihe von Beobachtungen wie dieser, differenzierte Adorno in seinen zunächst der eigenen Selbstverständigung dienenden Aufzeichnungen der Beethoven-Fragmente zwei unterschiedliche »Zeittypen« Beethovens – einen »intensiven« und einen »extensiven« Zeittypus. Und bereits 1934 hatte er in zwei Aufsätzen zu Beethovens Spätstil beziehungsweise konkret zu dessen *Sechs Bagatellen für Klavier* op. 126 auf Werke Beethovens aufmerksam gemacht, die mit Schuberts Formen – jedenfalls äußerlich – signifikante Überschneidungen aufweisen; die Adorno daher auch in einer Bildsprache beschrieb, die mit der des Schubert-Aufsatzes konvergiert.¹⁰¹ Wohl auch aus dem Motiv, das etwas einseitige Beethoven-Bild seines frühen Schubert-Aufsatzes zu ergänzen, hat Adorno in den *Moments musicaux* den Aufsatz *Spätstil Beethovens* und den Schubert-Aufsatz als die beiden ersten Aufsätze der Sammlung unmittelbar hintereinander platziert. Dass als dritter Komponist dann noch Mozart folgt, in Form der kleinen, nachdrücklichen *Huldigung an Zerlina*, lässt die Eröffnung des Buches, für Adorno eher ungewöhnlich, zu einer dreifachen Liebeserklärung geraten.¹⁰²

Zum Profil der beiden grundlegenden Zeittypen oder Zeitdispositionen, die Adorno in Beethovens Werk unterscheidet:¹⁰³ Der »intensive Zeittypus« entspricht dem Beethoven-Verständnis des Schubert-Essays. Er ist nach Adornos Verständnis »der eigentlich symphonische«, »der eigentlich klassische« oder auch dramatische Typ (*Beethoven*: 134). Durch die Erzeugung einer mächtigen musikalischen Verlaufsspannung mittels thematischer Arbeit

¹⁰¹ Vgl. Adorno: »[Ludwig van Beethoven: Sechs Bagatellen für Klavier op. 126]« ([1934]), GS 18, [185]–188, hier: [185]; ders.: »Spätstil Beethovens« ([1934] 1937), in: ders.: *Moments musicaux* ... (1964), (Anm. 2), GS 17, [13]–17. Adornos Deutung des Spätstils Beethovens ging in Thomas Manns *Doktor Faustus* ein. Vgl. Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (1947/2003); darin bes. Kapitel VIII, 65–97.

¹⁰² Vgl. Adorno: »Huldigung an Zerlina« (1952/53), in: ders.: *Moments musicaux* ... (1964), (Anm. 2), GS 17, [13]–35.

¹⁰³ Richard Klein hat sich mit Adornos Unterscheidung der beiden Zeittypen ausführlich in einer Reihe von Aufsätzen und Artikeln befasst: Vgl. insbesondere: Klein: »Prozessualität und Zuständlichkeit. Konstruktionen musikalischer Zeiterfahrung« (1994/1998); Klein: »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit« (2000); Klein: »Die Frage nach der musikalischen Zeit« (2011), 66–69; Klein: »Theodor W. Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit. Ein Nervenpunkt kritischer Musikästhetik« (2013), Klein: »Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit. Nervenpunkte in Adornos Beethovenkritik« (2015); vgl. auch Urbanek: *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik* ... ([2008] 2010) (Anm. 91), 164–216.

würde im musikalischen Verlauf die de facto ablaufende Zeit kontrahiert erscheinen; die Musik trotz ihrer ausgedehnten Dimension idealerweise wie ein reichhaltiger Augenblick wirken. Als bloße Verlaufsform sei Zeit in der Musik zum Verschwinden gebracht, sie werde durch die intensive Zusammenziehung des musikalischen Prozesses beherrscht. Für Adorno unterscheidet sich dieses musikalische Verhältnis zur Zeit, das er als »Kontraktion« oder »Integration« von Zeit bezeichnet (*Beethoven*: 134f.) und das er prinzipiell als ein wesentliches Element der Formidee der klassischen Musik seit Haydn begreift, wenn er auch festhält, dass die »symphonische Zeit im strikten Sinn «einzig Beethoven eigen» sei,¹⁰⁴ tief von der vorklassischen Kunst des Diversissements. Diese habe versucht, die Zeit mit wechselnden Inhalten *zu füllen* und damit zu vertreiben. Haydn und Beethoven hingegen – Adorno rekuriert in dem Zusammenhang vor allem auf diese beiden Komponisten, deren Musik jenen Zeittypus entwickelt und auf die Spitze getrieben hätte – würden es aufgrund ihrer entwickelten Technik des musikalischen Spannungsaufbaus vermögen, lange Zeiträume in einem spannungsvollen Prozess zusammenzuziehen und damit die lineare Zeit zu unterwerfen und virtuell aufzuheben.¹⁰⁵

Anknüpfen konnte Adorno hierbei an die Rhythmus-Theorie von Schelling, die ihm jedenfalls vertraut war, auch wenn er sich auf Schelling – überaus bemerkenswerter Weise im Übrigen, betrachtet man die in vielerlei Punkten große Nähe – insgesamt nicht häufig bezog. Ganz allgemein, also zunächst noch unabhängig von der Musik, hält Schelling in seinen Bemerkungen zum Phänomen des Rhythmus' fest, dass es der menschliche Geist »in allem an sich Bedeutungslosen«, wie zum Beispiel beim Aufsagen einer Zahlenfolge, nicht lange in der Gleichförmigkeit aushalte, sondern stattdessen beginne, Perioden zu bilden. So wird man, um zu dem etwas anachronistischen Beispiel zu greifen, etwa eine Telefonnummer, die man sich – was heute unwahrscheinlich ist – merken will, oder die man einer anderen Person ansagt, in der Regel in einer bestimmten rhythmisierten Gestalt memorieren und wiedergeben. Schelling hebt dabei dezidiert das Lustmoment hervor, das in der Rhythmisierung gelegen sei, indem sie eine »an sich bedeutungslose [...] Sukzession in eine bedeutende« verwandele: »Die meisten mechanischen Arbeiter erleichtern sich ihre Arbeiten damit; die innere Lust des doch nicht bewußten, sondern bewußtlosen Zählens lässt sie die Arbeit vergessen«.¹⁰⁶ Schellings Beispiel

¹⁰⁴ Adorno: »[Zweite Nachtmusik]« ([1937]), GS 18, [45]–53, hier: 52, vgl. 51.

¹⁰⁵ Vgl. Adorno: »[Zweite Nachtmusik]« ([1937]), GS 18, [45]–53, hier: 51.

¹⁰⁶ Schelling: *Philosophie der Kunst* ([1802/03] 1859/1907), 141.

wirkt zwar ebenso verklärend wie es auf der anderen Seite empirisch nur eingeschränkt plausibel erscheint, beleuchtet aber gleichwohl das Phänomen des Rhythmisierens. In der im gegebenen Zusammenhang prägnantesten Passage seiner Rhythmus-Theorie führt Schelling schließlich aus:

Die Sukzession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Sukzession in Notwendigkeit = Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat.¹⁰⁷

Zwar ist es vom rhythmischen Zählen zu Zwecken der Vertreibung der Langeweile bei der Verrichtung mechanischer Arbeiten hin zur rhythmischen Komplexität in Beethovens großen Symphoniesätzen ein gewisser Weg, doch findet sich jedenfalls in Schellings Rhythmus-Theorie der grundlegende Gedanke ausgedrückt, den Adorno dann in einer forcierten Fassung formuliert, wenn er von der musikalischen Zeitgestaltung spricht, die nicht mehr dem bloßen Zeitfluss ausgeliefert ist, sondern in sich Zeit kondensiert und beherrscht.

Was Adornos Begriffswahl in der Rede vom »intensiven« beziehungsweise »extensiven« Typus anbelangt, so ist in dieser der Bezug auf die Spannung – *tensio* – maßgeblich, der die Sonatensatzform charakterisiert. Entsprechend rekuriert Adorno in der Analyse *beider* Zeittypen auch wesentlich auf die Kopfsätze der betreffenden Werke. Als »intensiv« konnte Adorno die Zeitbehandlung von Beethovens klassizistischen Werken insofern bezeichnen, als er es als ihre Idee betrachtete, dass der symphonische *Prozess* in ihnen *kondensiert* und dabei virtuell »aufgehoben« sei im »Einstand des Augenblicks« (*PnM*: 180).

In seinen veröffentlichten Schriften taucht die in den Beethoven-Fragmenten verwendete Terminologie vom »intensiven« und »extensiven« Zeittypus nicht in jener ostentativen begrifflichen Gegenüberstellung auf, jedoch findet sich insbesondere die mit dem »intensiven Zeittypus« verbundene Erfahrung der Zeitkontraktion an vielen Stellen der Sache nach bezeichnet. Eine einschlägige Stelle, die sich innerhalb von Adornos *Gesammelten Schriften* findet, allerdings in einem von ihm selbst nicht veröffentlichten Text, ist die 1937 geschriebene musikalische Aphorismensammlung *Zweite Nachtmusik*. Das letzte der Stücke ist der musikalischen Zeiterfahrung und den Unter-

¹⁰⁷ Schelling: *Philosophie der Kunst* ([1802/03] 1859/1907), 141 [Herv. i. O.].

schieden der musikalischen Zeitbehandlung in der Barockmusik und der Wiener Klassik gewidmet. Hier hält Adorno bezogen auf Beethoven und das, was er in den Beethoven-Fragmenten den intensiven Zeittyp nennt, als wesentliche Bestimmung den paradoxen Rezeptionseindruck fest, dass die »ersten Sätze [...] der Fünften oder Siebenten Symphonie, auch der Appassionata« trotz ihrer vielen hundert Takte so scheinen, als ob sie in einem einzigen Takt kondensiert wären: »Die Symphonik [...] hat ihren Zeitverlauf und währt doch, der Idee nach, nur einen Augenblick«.¹⁰⁸

Später wird Adorno diese Stücke Beethovens wiederholt als Präzedenzfälle des sogenannten »Einstands« der Zeit nennen (vgl. *PnM*: 180f).¹⁰⁹ Adornos Wertschätzung für Beethoven wird in diesen Zusammenhängen implizit deutlich, wenn es in der *Ästhetischen Theorie* dann später ganz pauschal heißen wird:

Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart. (*ÄT*: 17)

Einem ersten Lesen mag der Satz aufgrund des Fokus' auf das *Auge* wie eine Konzession an die von Adorno im Allgemeinen vergleichsweise ignorierte Malerei erscheinen, und tatsächlich lässt er sich als eine solche Konzession auch durchaus verstehen.¹¹⁰ Ebenso ließe er sich freilich als eine Hommage ans Partiturlesen begreifen. Ausschlaggebend für den Bezug auf das *Auge* als Wahrnehmungsorgan dürfte allerdings weniger der Gedanke an ein bestimmtes künstlerisches Medium, als die poetische Verbindungslogik des Satzes sein: Insofern der *Augen-Blick*, der das Kunstwerk ist,¹¹¹ den des beharrlichen *Auges* des Betrachtenden erwidert. Das gelungene Kunstwerk, das zu seinem

¹⁰⁸ Adorno: »[Zweite Nachtmusik]« ([1937]), GS 18, [45]–53, hier: 52.

¹⁰⁹ Vgl. Adorno: »Kriterien der neuen Musik« ([1957]), in: ders.: *Klangfiguren. Musikalische Schriften I* (1959), GS 16, [170]–228, hier: 222.

¹¹⁰ Vgl. zur Plausibilität des Bezugs: Adorno: »Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei« (1965), in: ders.: »[Musikalische Schriften III]«, GS 16, [628]–642, vgl. bes. 632, wo Adorno etwa darauf hinweist, dass »Spannung im Bild sedimentierte Zeit« ist.

¹¹¹ Auf den Umstand, dass der Augenblick, der die Kunstwerke Adornos Auffassung nach sind, ein *Augen-Blick* im wahrsten Sinn des Wortes ist, hat bereits Norbert Zimmermann hingewiesen: Vgl. Zimmermann: »V.2: Der Augenblick als Augen-Blick. Die optische Interferenz zwischen Werk und Rezipient«, in: ders.: *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung* (1989), 160–164.

›Gelingen‹ der aktualisierenden Rezeption bedarf, ist der ›Einstand‹ jener einander treffenden Blicke; ästhetische Erkenntnis im nachdrücklichen Sinn ist somit eher von der quasi-taktiles Intensität eines Blickwechsels, als dass sie einen *Bildinhalt* kontemplativ auffassen würde; eher lebendiger Vollzug als Betrachtung eines toten Objekts (*siehe VI.4.3*).¹¹² Ein weiteres rhetorisches Element dieses Satzes ist, dass sich der hier recht befreindlich verwendete und insgesamt überaus polyvalente Begriff des ›Einstands‹ insofern als eine Reformulierung des Augenblicksbegriffs verstehen lässt, als er unmittelbar an eines der französischen Worte für Augenblick – *instant* – anklingt;¹¹³ ein Anklange, den Adorno ganz gewiss nicht überhört hat.

Gewonnen allerdings ist der Erfahrungsgehalt des Satzes für Adorno fraglos – wenngleich er dabei an Augenblickskonzeptionen wie die von Lessing,¹¹⁴ Kierkegaard¹¹⁵ oder Schopenhauer¹¹⁶ ebenso anknüpfen konnte wie an die aristotelische Lehre von der Einheit der Zeit in der Tragödie¹¹⁷ – an der Symphonik Beethovens, die jenes Ineinander von Prozessualität und Augenblicklichkeit, das Adorno für ›das Kunstwerk überhaupt geltend machte, gewissermaßen in Reinform repräsentiert.

*

¹¹² Geprägt ist diese vollzugsorientierte Konzeption ästhetischer Erkenntnis an der Erfahrung der Musik, die für Adorno überhaupt die paradigmatische Kunst war. Vgl. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache« (1956), in: ders.: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (1963), GS 16, [251]–256, hier: 253: »Sprache interpretieren heißt: Sprache verstehen; Musik interpretieren: Musik machen.« Die Einsicht hielt Adorno freilich nicht davon ab, mehrere tausend Buchseiten zur Interpretation von Musik zu verfassen.

¹¹³ Ich danke Werner Hamacher für den Hinweis.

¹¹⁴ Vgl. zu Lessings Begriff vom »fruchtbaren Augenblick«: Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte* (1766/2006). Vgl. dazu ÄT: 132, wo Adorno den »fruchtbaren Moment« und Beethovens Symphonik in einem Atemzug nennt.

¹¹⁵ Vgl. Kierkegaard: *Der Begriff Angst* (1844/2005), 96: »Der Augenblick ist jenes Zweideutige, worin die Zeit und die Ewigkeit einander berühren.«

¹¹⁶ Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1996), 256ff., wo Schopenhauer die Zeitform des Übergangs zur Erkenntnis der Ideen als »Plötzlichkeit bestimmt; ebd. 328ff., wo das Objekt der Kunst als Idee bestimmt wird, sowie 265f., wo Schopenhauer ausführt, wie die Kunst »das Rad der Zeit« anhält. Vgl. Adornos enthusiastischen Rekurs auf Schopenhauers Kunstphilosophie in Zusammenhang mit der ästhetischen Erfahrung und deren augenblickhaften Charakter: Adorno: *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3, 196ff.

¹¹⁷ Vgl. Aristoteles: *Poetik* ([um 335 v. Chr.] 2005), 25f.

Beethoven selbst allerdings blieb, wie sich Adorno bemüht nachzuvollziehen, bei diesem intensiven Gestaltungsprinzip, das die prägnanteste und dynamischste Ausprägung seines klassischen Stils darstellt, nicht stehen, so nahe gerade die integralen Werke des intensiven Zeittyps einem ästhetischen Ideal gekommen sein mochten. Dass dem so war, dass der klassische Stil Beethovens etwas Idealisches zu repräsentieren scheint, war zunächst insbesondere der Eindruck der Komponistengeneration, die auf Beethoven folgte. Indes ergab sich der Eindruck nicht allein in der unmittelbaren, zeitnahen und musikpraktischen Konfrontation, wo er sich den nachfolgenden Komponisten nahezu unausweichlich aufdrängen musste. Auch vom heutigen bloß rezeptiven Standpunkt aus, zwei Jahrhunderte, nachdem die historischen Entstehungsbedingungen von Beethovens Werken längst zerfallen sind, müsste man sich eigentlich darüber wundern, in welchem Maße Beethoven (und neben ihm Haydn, Mozart und – unterdessen – Schubert) das gegenwärtige Konzertleben und Repertoire prägen. Sie prägen es so selbstverständlich, dass die Verwunderung darüber ausbleibt, wie es eigentlich zu erklären ist, dass die Musik der Wiener Klassik, was ihre *Rezeption* anbelangt, den historischen Zeitraum bei Weitem überlebte, in dem ihre *kompositorischen* Voraussetzungen gegeben waren. Das trifft gewiss auf alle möglichen aus der Vergangenheit überlieferten Kunst- und Kulturwerke zu. Der Umstand aber, in welchem Ausmaß das gegenwärtige Konzertleben durch jene Komponisten noch immer geprägt ist, zählt gewiss zu den besonders bemerkenswerten Anachronismen unserer Kultur und dürfte sich durch die sehr wohl berechtigten Verweise auf die Machtzentralen des Musikbetriebs und dessen Steuerungen des Publikumsgeschmacks nicht einfach auflösen lassen. Nicht, dass der Geschmack nicht gesteuert wäre. Doch scheint in dem spezifischen Zusammenhang tatsächlich Adornos pathetischer Satz, wonach die »Beethovenschen Symphonien, [...] objektiv, Volksreden an die Menschheit« waren, größere Aufschlusskraft zu besitzen (EMS: 281). Adorno hat ihn dezidiert auf die Symphonien Beethovens bezogen, doch wäre er auf den klassischen Stil als solchen auszudehnen, mit seinem auch im zweihundertjährigen Rückblick erstaunlich gebliebenen Ineinander von Unmittelbarkeit und Transzendenz; auch dem (später dann zerfallenen) Sprachcharakter dieser Musik, der in Adornos Begriff der ›Volksrede‹ wie dem geläufigeren der ›Klangrede‹ zum Ausdruck kommt und der ganz offenkundig tatsächlich etwas Wesentliches

in den Menschen »angesprochen« hat und anspricht.¹¹⁸ Gleichwohl ist Adornos Beethoven-Buch vom Bewusstsein der Unwiederbringlichkeit seiner Musik getragen und versucht eben jene Erfahrung analytisch einzuholen:

Es muß als eines der Grundmotive der Arbeit hervortreten, daß Beethoven, seine Sprache, sein Gehalt, überhaupt die Tonalität [...] für uns unwiederbringlich verloren ist und den Aspekt, den wir ihm abgewinnen, nur untergehend gewährt. Der Blick Eurydikens. [...] *Alles* muß daraus verstanden werden. (*Beethoven*: 25; Herv. i. O.)

*

Die Opposition der von Adorno gewählten Begriffe »intensiver/extensiver Zeittypus« nimmt die Charakteristik des »extensiven Zeittypus« bereits vorweg: Ist für Adorno der intensive Typus als der eigentlich symphonische mit dem dramatischen Prinzip der Zeitkontraktion verbunden, so der extensive mit dem epischen und einer »romanhafte«-gelockerten Zeitbehandlung, die »Raum« für Reflexionen, Vertiefungen und Rückerinnerungen zuläßt. Gegenüber der »Schürzung« von Zeit im dramatischen Knoten (vgl. *Mahler*: 191) pflegen Erzählung und Roman einen lässlicheren Umgang mit der Zeit, wobei die Erzählformen weite Zeiträume überdecken können.¹¹⁹ So findet sich in jenen Werken Beethovens, die Adorno unter der Chiffre des »extensiven Typus« auffasst, die Zeit vergleichsweise freigegeben, die in Fällen des »intensiven Typs« der Zeitbehandlung zugunsten der *einen* Prozesslogik aufs äußerste angespannt und verdichtet sei: Die Musik des epischen Typs »läßt sich Zeit«, kann dabei »auffallend große Längen« umschließen (*Beethoven*: 136f.), Zuständlichkeit auskosten oder von Vergangenem eingeholt werden.

Richard Klein, der sich mit Adornos Beethoven-Interpretation und gerade auch mit Adornos Kontrastierung der beiden Typen der Zeitbehandlung

¹¹⁸ Vgl. Adorno: »Schwierigkeiten: II. In der Auffassung neuer Musik« ([1966] 1968), (Anm. 72), GS 17, 277ff., wo Adorno – affirmativ – die Gründe jenes Sprachzerfalls der »Ära der Tonalität« und den Übergang zur neuen Musik beschreibt. Vgl. allerdings auch ebd., 282, wo Adorno die Aufgabe der Tonalität als einen erheblichen Verlust schildert.

¹¹⁹ Vgl. hierzu bereits die aristotelische Unterscheidung der Zeitform von Tragödie und Epos: Aristoteles: *Poetik* ([um 335 v. Chr.] 2005), 97: Die Tragödie hat das »Merkmal der Eindringlichkeit«, ist stärker zusammengefasst und von geringerer zeitlicher Ausdehnung. In den Epen bildet die Handlung »weniger eine Einheit« und kann »aus mehreren Handlungen zusammengesetzt« sein. Vgl. zur Einheit der Handlung in der Tragödie: ebd., 25f.

ausführlich beschäftigt hat, hat darauf hingewiesen, dass Beethovens intensive Zeitbehandlung nicht zu reduzieren sei »auf ein Vorwärtsdrängen um jeden Preis, das Lücken, Umwege, Unterbrechungen und Retardierungen ausschließt«. Während es bei Beethoven Sätze »von geradezu obsessiver Gradlinigkeit« gäbe – wie die von Adorno als paradigmatisch angeführten – Kopfsätze der *Appassionata* oder der Fünften Symphonie – würden diese selbst für den intensiven Typ Extremfälle bilden. Das Entscheidende sei die letztliche Integration der divergierenden Zeitperspektiven in die Dynamik des einen Prozesses: auch Stauungen, Stockungen, Retardierungen – »singuläre extensive Effekte« – können zur Dynamisierung und Kondensation beitragen.¹²⁰ Zum anderen macht Richard Klein darauf aufmerksam, dass man sich die Unterscheidung der beiden Typen »nicht zu handfest«, sondern eher »idealtypisch im Sinne von Max Weber« vorzustellen habe.¹²¹ Gleichwohl aber, und auch, wenn beide Zeittypen in ein und demselben Werk koexistieren können, bleibt es interessant, sich die Schulfälle zu vergegenwärtigen, in denen Adorno die für die beiden Typen charakteristischen zeitlichen Strukturmerkmale prägnant ausgeformt sah.

Für den intensiven Typ hebt Adorno unter anderem hervor: Allen anderen Werken voran den Kopfsatz der 3. Symphonie in Es-Dur op. 55 [*Eroica*], 1802/03. Des Weiteren, geordnet nach Opuszahlen: die Sonate für Klavier und Violine in A-Dur op. 47 [*Kreuzersonate*], 1802; die Klaviersonate in C-Dur op. 53 [*Waldsteinsonate*], 1803/04; die Klaviersonate in f-Moll op. 57 [*Appassionata*], 1804/05; veröffentlicht 1807; den ersten Satz des Streichquartetts in e-Moll op. 59,2 [2. *Rasumowsky*], 1806; die 5. Symphonie in c-Moll op. 67, 1807/08 (vgl. *Beethoven*: 134ff).

Das Streichquartett in f-Moll, op. 95, 1810/11 erscheint Adorno, abgesehen von der 9. Symphonie und in Adornos persönlicher, der Selbstverständigung dienender Notiz mit einem Fragzeichen versehen, als möglicherweise »letzter reiner Ausdruck« des intensiven Prinzips (*Beethoven*: 134). Seine paradigmatische Ausprägung finde der intensive Typus im Kopfsatz der *Eroica*: »Er ist eigentlich *das* Stück Beethovens, die reinst Ausprägung des Prinzips, das sorgfältigste, das absolute Hauptwerk« (*Beethoven*: 105; Herv. i. O.).

¹²⁰ Klein: »Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit ...« (2013), (Anm. 103), 206f.

¹²¹ Klein: »Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit ...« (2015), (Anm. 103), 40, 29.

Vgl. Adornos Rekurs auf die idealtypische Begriffsverwendung bei Max Weber: *ND*: 166.

Die 7. Symphonie in A-Dur op. 92, entstanden in den Jahren 1811/12 und eines von Adornos wesentlichen Beispielen für den symphonischen Einstand der Zeit, erscheint ihm im Bereich der Symphonik als »Indifferenz oder Synthesis des eigentlich symphonischen [...] und des epischen Prinzips« (Beethoven: 134). Als »Schulfälle« des extensiven Typus nennt er unter anderem die jeweils ersten Sätze folgender Werke: des Klavierkonzerts in G-Dur op. 58, 1805/06 (vgl. Beethoven: 137); des Streichquartetts in F-Dur op. 59,1 [1. Rasumowsky], 1806; der 6. Symphonie in F-Dur op. 68 [*Pastorale*], 1807/08 (vgl. Beethoven: 171); der Violinsonate in G-Dur op. 96, 1812; veröffentlicht 1815; des Klaviertrios in B-Dur op. 97 [*Erzherzogtrio*], 1811 (vgl. Beethoven: 136).

Auch hier nimmt Adorno wesentlich die Kopfsätze der Werke in den Blick, wobei dem extensiven Typus eben das Durchführungsprinzip – die Crux der Sonate – problematisch werde: »Der extensive Typus kennt eigentlich keine Durchführung[,] weil er zur Idee der Beethovenschen Durchführung – der Kontraktion der Zeit – exterritorial steht« (Beethoven: 142). An den angeführten Werken lässt sich eine gewisse historische Periodik ablesen, auch wenn es sich bei den beiden Typen nicht um Periodenbegriffe handelt; die beiden Zeittypen auch in ein- und demselben Werk koexistieren. Die 9. Symphonie, mit einer langen Entstehungszeit zwischen etwa 1815–24 gehört für Adorno dem intensiven Zeittypus zu, die *Pastorale* (6. Symphonie) hingegen dem extensiven. Nichtsdestotrotz begreift Adorno den »intensiven Zeittypus« als signifikant für die mittleren Schaffensjahre, den »extensiven« für die späteren mittleren Jahre. Den »Spätstil« schließlich verstand er in den Beethoven-Fragmenten als »Zusammenprall beider Typen« (Beethoven: 171; vgl. auch 136).

*

Von Interesse ist Adornos Unterscheidung der unterschiedlichen Typen der Zeitbehandlung Beethovens im Zusammenhang der Schubert-Interpretation aus zweierlei Gründen: Einerseits in Hinblick auf eine differenziertere Vorstellung des im Schubert-Aufsatz höchst einseitig vorgestellten »Beethovens: Denn der spätere, extensive Zeittypus Beethovens ist Schubert und der nachfolgenden Romantik jedenfalls *äußerlich* nicht unähnlich (vgl. Beethoven: 126, 136, 141): »Es ist dies epische Moment, das gleichsam über den Kopf des Komponisten hinweg in dieser Periode die Beziehung zwischen Beethoven und Schubert stiftet« (Beethoven: 137f.). Dabei hält Adorno allerdings auch die gleichwohl bestehenden Formdifferenzen und damit das Moment der Inkomensurabilität zwischen dem extensiven Typus Beethovens und Schuberts

Formen fest: »Bei äußerlicher Ähnlichkeit mit der romantischen, zumal der Schubertischen Formerfahrung [...] ist er von dieser sehr verschieden« (*Beethoven*: 136). Die Verschiedenheit hängt gewiss schon daran, dass, nach Adornos Verständnis, der extensive Typus Beethovens als immanente Kritik aus dem intensiven hervorgegangen ist, Schuberts Form hingegen einen grundlegend anderen Typ darstellt, den einer »undynamische[n], locker anreichende[n] Form« (*Beethoven*: 132), darin seinem Zeitgenossen Hölderlin nicht unähnlich.¹²² Insgesamt sei der extensive Zeittypus bei Beethoven »äußerst schwer zu bestimmen« (*Beethoven*: 136). Diese Schwierigkeiten drücken sich in den zunächst noch suchenden Formulierungen Adornos aus, wonach die Zeit hier zwar einerseits vergleichsweise freigegeben sei, zugleich aber immer noch beherrscht werde, allerdings nicht mehr im spezifischen Sinn der symphonischen Kondensation der Zeit (vgl. *Beethoven*: 136f.): »[A]ls ließe auf der paradoxen Spitze des Symphonischen sich nicht beharren« (*Beethoven*: 137). Adorno, der in der betreffenden Aufzeichnung festhält, dass ihm die Sache selbst noch unklar sei, zieht hierfür gegenüber dem vormals dynamischen Verhältnis zur Zeit beim extensiven Typ zunächst eine mehr geometrische Anlage in Betracht, die die abstrakte Zeit hervortreten und musikalisch *thematisch* werden lasse, während der intensive Typ sie zum Verschwinden brächte. In einer wesentlichen Bestimmung zum extensiven Typus heißt es schließlich: »Die Abdikation vor der Zeit und die *Gestaltung* dieser Abdikation macht die Substanz des extensiven Typus aus« (*Beethoven*: 136). Musikalisch liegt hierin eine wesentliche Entdeckung: »Zeit« ist nicht mehr nur unumgängliches Medium der Zeitkunst Musik, sondern wird, als Form des Vergehens wie des Werdens, musikalisch reflektiert.

Zum zweiten aber ist die Differenzierung im Zusammenhang von Adornos Schubert-Interpretation insofern von Bedeutung, weil sie für Adorno vehement die Frage aufwarf, weshalb Beethoven *selbst* den intensiven, dynamischen Stil aufgab, und damit eine Form, die von den Zeitgenossen ebenso wie von Generationen späterer Rezipienten als ein Ideal aufgefasst worden war. Ausdrücklich – wenngleich mit anerkennender Konnotation – kennzeichnet Adorno den extensiven Typus als einen »Zerfallsprozess« (*Beethoven*: 136) – wobei aus der geopferten Klassizität (vgl. *Beethoven*: 161) schließlich der Spätstil hervorgehe, der die zerfallenen Fragmente dann noch

¹²² Vgl. Adorno: »Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins« ([1963] 1964), in: ders.: *Noten zur Literatur III* (1965/1966), GS 11, [447]–491.

einmal »im Sinne des intensiven Prinzips« auffassen und mit Bedeutung aufladen wird (*Beethoven*: 136): Als ›Bedeutende Formelhaftigkeit‹, in der die musikalischen Motive bisweilen wie Spruchweisheiten (vgl. *Beethoven*: 232) und – wie in den ersten Takten des Prestos des Streichquartetts op. 130 – wie Zaubersprüche wirken würden (vgl. *Beethoven*: 271f.), charakterisiert Adorno zu folge Beethovens Spätstil und dessen auf Sprüche »geschrumpfte« Sprache (*Beethoven*: 271). Dabei war es gerade der Spätstil Beethovens, der für Adorno in unvergleichlicher Weise ästhetischen Wahrheitsgehalt repräsentierte.¹²³ Wesentlich für Adornos Auffassung des Übergangs weg vom intensiven Typ ist, dass Beethoven jenen Zerfallsprozess gleichsam willentlich angestrebt hat; aus kompositorischen Konsequenzen und als eine Form der Selbstkritik des intensiven Prinzips. Wenn Adorno einerseits sagt, das epische Moment habe sich »gleichsam über den Kopf des Komponisten hinweg in dieser Periode« Beethoven aufgedrängt (*Beethoven*: 137), so bezeichnet dies nur die *eine Seite* des Vorgangs; jene, in der das Kunstwerk für Adorno unabdingbar als »fait social« aufzufassen ist.¹²⁴ Die andere Seite, die ästhetische Autonomie, deutet sich in Adornos Formel für den extensiven Typus in dem gewählten Begriff einer »*Abdikation* vor der Zeit« an: Nicht zufällig wählt Adorno in dem Zusammenhang den formellen Begriff der Lossagung, der einen *förmlichen* Verzicht bedeutet; der auch eine politische Signatur aufweist.

¹²³ Vgl. ÄT: 310: »Weder ist ein Fortschritt der Kunst zu verkünden, noch zu leugnen. Kein späteres Werk könnte dem Wahrheitsgehalt von Beethovens letzten Quartetten sich an die Seite stellen, ohne daß doch deren Position, nach Material, Geist und Verfahrensweise, noch einmal, und wäre es von der größten Begabung, sich einnehmen ließe. Hinzuzufügen ist, daß Adorno auch den Wahrheitsgehalt eines bestimmten Werks als geschichtlich veränderlich und nicht als ein für allemal vorhanden betrachtete: Vgl. Adorno: »Was Symphonien vom Beethovenischen Typus im Lautsprecher widerfährt« ([1941/62]), in: *Beethoven*: 174–179, hier: 179. In Zusammenhang mit Adornos ästhetischen Bedenken gegenüber der Übertragung von Beethoven-Symphonien im Radio – aufgrund der Hörbedingungen sah er die »intensive Totalität der Symphonie [...] zur chronologischen Folge von Episoden« erschlaffen – heißt es hier: »Keine Beethovensymphonie ist immun gegen ihre Depravation. Das sagt aber nicht weniger, als daß die Werke selbst kein An sich, daß sie nicht indifferent sind gegen die Zeit. Nur weil sie geschichtlich sich in sich verändern, [...] weil ihr eigener Wahrheitsgehalt geschichtlich ist und kein reines Sein, sind sie so anfällig für das, was vermeintlich ihnen von außen angetan wird«. Die Stelle wurde übernommen in: Adorno: »Über die musikalische Verwendung des Radios«, in: ders.: *Der getreue Korrepitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (1963), GS 15, [369]–401, hier: 379ff.

¹²⁴ Vgl. Adornos Doppelbestimmung von Kunst als »autonom und als fait social«, wobei sich der soziale Anteil »ohne Unterlaß der Zone ihrer Autonomie« mitteile: ÄT: 16.

4.1.4 Was auf der Siegesbahn des Fortschritts liegenblieb

Adorno betrachtet Beethovens Entwicklung weg vom Klassizismus – ausdrücklich spricht er davon, dass Beethoven die »Klassizität *geopfert*« habe (*Beethoven*: 161; Herv. GG) – hin zum Spätstil als Konsequenz einer kompositorischen Selbstkritik (vgl. *Beethoven*: 146). Konkrete Überlegungen stellt er im Zusammenhang der 7. Symphonie an, die ihm als eine »Indifferenz oder Synthesis« beider Typen (intensiv und extensiv) erscheint (*Beethoven*: 134). Diese Wahrnehmung wirft für ihn die Frage auf, ob Beethoven die »Integration der Zeit«, als die »eigentlich symphonische Idee« womöglich bereits »verhältnismäßig früh« problematisch geworden sei (*Beethoven*: 134). Diese Vermutung wird in etlichen Fragmenten umkreist. Wie nicht anders möglich, findet Adorno eine ganze Reihe von Antworten auf die Frage, wieso Beethoven den intensiven Typus der Zeitbehandlung und damit die höchste Ausprägung der dynamischen Prozesslogik, den sogenannten »obligaten Stil aufgegeben habe. Eine ebenso markante wie spekulativen Antwort Adornos wird dabei schließlich lauten: »Beethoven hat aus Radikalismus dem Fortschritt Einhalt geboten« (*Beethoven*: 237). Eine weitere Aufzeichnung weist in dieselbe Richtung: »[W]as hat Beethoven an den integralen Werken [...] vermisst? Diese Frage führt an die Schwelle des Beethovenschen Geheimnisses. Es ist die Frage nach dem[,] was der Idealismus an der Siegesbahn des Fortschritts hat liegenlassen. Mahler ist ein einziger Versuch der Antwort auf diese Frage. Die Pastorale steht ihm am nächsten.« (*Beethoven*: 171; Herv. i. O.)

Während die explizite Rede vom intensiven und extensiven Zeittypus Beethovens Adornos Selbstverständigung vorbehalten blieb und in die offiziellen Schriften nur in terminologisch unscheinbarer, modifizierter Form eingegangen ist, lässt sich der »Roman-Abschnitt der Mahler-Monographie als wesentliche Anknüpfung an die Überlegungen zum extensiven Zeittyp in den Beethoven-Fragmenten betrachten (vgl. *Mahler*: [209]–229). In diesem Kapitel, das Mahlers Kompositionsweise als eine epische und romanhaften charakterisiert, kommt Adorno auch direkt auf Beethoven zu sprechen: »Daß Mahler vom Beethovenschen Typus intensiver Verschränkung, des Knotens, prinzipiell abgeht«, dass seine Musik es »mit dem extensiven Leben« aufnehme und sich »geschlossenen Auges in die Zeit« stürze, sei nicht einfach dadurch zu erklären, dass sich auf dem Gebiet der integralen Symphonik nach den Vorgaben Beethovens künstlerisch nicht mehr hätte forschreiten lassen (*Mahler*: 211f.). Vielmehr scheine Mahler auf seine spezifische, weltverhaftete

Art dem von Beethoven selbst eingeschlagenen Weg einer immanenten Kritik des Klassizismus zu folgen; wie Mahler auch gerade von Beethovens späten Quartetten ganz besonders beeindruckt gewesen sei (vgl. *Mahler*: 212).

Die grundlegenden Formprobleme, die Adorno selbst bei aller Wertgeschätzung in Beethovens klassizistischer Symphonik erblickt, welche er wiederholt mit der idealistischen Systemphilosophie insbesondere Hegels verglich (vgl. *Beethoven*: 31ff., vgl. *Mahler*: 212), seien an dieser Stelle nur in aller Kürze kurзорisch rekapituliert, und ungeachtet ihrer durchaus diskussionswürdigen Schwierigkeiten nicht eigens erläutert, was bereits ausführlich an anderen Orten unternommen wurde, auf welche hier entsprechend verwiesen werden kann.

Zu den größten *technischen* Schwierigkeiten des klassizistischen Symphoniesatzes Beethovens zählt Adorno das Problem der Reprise: der statischen Wiederkehr eines den dynamischen Anspruch desavouierenden Identischen; von dem allerdings zugleich, wie Adorno an anderer Stelle bemerkt, gerade die »mächtigsten Formwirkungen« abhängen würden:¹²⁵

Die sich selbst übertreibende Versicherung, die Wiederkehr des Ersten sei der Sinn, die Selbstenthüllung von Immanenz als das Transzendentale, ist das Kryptogramm dafür, daß die bloß sich reproduzierende, zum System zusammenschweißte Realität des Sins verträgt: an seiner Stelle unterschiebt sie ihr lückenloses Funktionieren. (*EMS*: 413)

Deutlich ist, dass musikalische-technische und gesellschaftliche Analyse hier kurzgeschlossen sind; gemäß Adornos immer wiederkehrender Beschreibung der Gesellschaft als rational im Einzelnen und irrational im Ganzen: »Das Ganze ist das Unwahre.« (*MM*: 55) Des Weiteren und damit zusammenhängend bringt Adorno eine Reihe von Schwierigkeiten zur Sprache, die mit dem Anspruch der Symphonie auf Totalität zusammenhängen, und mit dem durch die integrale Symphonie erweckten Anschein, eine »Versöhnung von Individuellem und Allgemeinem leisten zu können oder bereits geleistet zu haben (vgl. *Mahler*: 210). Insofern diese Versöhnung in der Realität weder gegeben

¹²⁵ Adorno: »Das Altern der neuen Musik« ([1954]), in: ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956/1969), GS 14, [143]–167, hier: 152; vgl. *Mahler*: 211f., 241f. Vgl. zu Adornos gespaltener Bewertung der Reprise bei Beethoven ausführlich Klein: »Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit ...« (2015), (Anm. 103), 42ff.; vgl. Hinrichsen: »Modellfall der Philosophie: Beethoven« (2011), 87f.; vgl. Dahlhaus: »Zu Adornos Beethoven-Kritik« (1979/1980), bes. 49ff.

noch greifbar sei, wäre sie in der Kunst jedenfalls nicht bruchlos zu erreichen. Die Brüche im Versuch, Harmonie als erreichte darzustellen, würden sich technisch in der »tour de force« der Kunstwerke indizieren. Bei Beethoven, der – neben dem von Adorno hochgeschätzten Mozart¹²⁶ – dem Ideal einer Versöhnung des Individuellen mit dem Allgemeinen musikalisch vielleicht am Nächsten gekommen sei, wäre andererseits der Gestus des Erzwungenen, Forcierten – des nicht nur *Gewaltigen* und *Überwältigenden*, sondern auch des *Gewaltvollen* des Formprozesses unabweisbar:¹²⁷

Daß aber der affirmative Gestus der Reprise in einigen der größten symphonischen Sätze Beethovens die Gewalt des repressiv Niederschmetternden, des autoritären »So ist es« annimmt [...], ist Beethovens erzwungener Tribut ans ideo-logische Wesen, dessen Bann noch die oberste Musik verfällt, die je Freiheit unter der fort dauernden Unfreiheit meinte. (EMS: 412)

Als eine weitere der hier nur in aller Kürze zu erinnernden Schwierigkeiten der klassizistischen Sätze Beethovens betrachtete Adorno die relative Unqualifiziertheit respektive Nichtigkeit des Ausgangsmaterials des Formprozesses, also der thematischen Kerne oder Motive (vgl. *Beethoven*: 35, 46f). Gerade die Nichtigkeit des Einzelnen – anstelle von Kantabilität und individueller Profiliertheit, wie sie sie dann in der Romantik hervorträte – sei eine Voraussetzung, die der Dynamisierung des Prozessganzen entgegenkommen würde: »Das Einzelne bei Beethoven soll allemal den unverarbeiteten, gleichsam vor-

¹²⁶ Über Mozart ist wie über Schubert in Adornos Schriften nur wenig zu lesen. Auch im Falle Mozarts aber ist das Wenige durchweg bemerkenswert. Vgl. ÄT: 454: »Das Gewaltlose an Mozart röhrt daher, daß er noch in der Balance das qualitative Sosein der Details nicht verkümmern läßt, und was mit Grund sein Formgenie heißen darf, ist nicht die für ihn selbstverständliche Meisterschaft im Umgang mit den Formen[,] sondern seine Fähigkeit, diese ohne herrschaftliches Moment zu verwenden, durch sie lose gleichsam das Diffuse zu verbinden. Seine Form ist die Proportion des Auseinanderstrebenden, nicht dessen Einordnung.«

¹²⁷ Vgl. *Mahler*: 212. Adorno zitiert hier ausführlich Paul Bekker, der von der »niederzwingenden Logik« wie der »unanfechtbaren logischen Gewalt« von Beethovens Symphonien spricht. Vgl. zur »tour de force«: ÄT: 162f, 276f. Vgl. zum Problem der Versöhnung: Dahlhaus: »Zu Adornos Beethoven-Kritik« (1979/1980), bes. 49ff.

gefundenen Naturstoff repräsentieren«, denn »[g]erade dessen Unqualifiziertheit« mache »im Gegensatz zum hochqualifizierten Material der Romantik [...] die völlige Aufhebung in der Totalität möglich«. (*Beethoven*: 47)¹²⁸

Von diesen Kritikpunkten aus, die Adorno gegenüber dem klassischen Beethoven vorbringt, wird nun die Bemerkung aus dem Schubert-Aufsatz, wonach die Dynamik der Sonate »trügend wäre und die Form die Themen als Themen nicht dulden möchte (*Schubert*: 27), verständlicher (siehe IV.4.1.2): »Bei Beethoven kann alles werden, weil es nicht ist« (*Beethoven*: 52). Andererseits aber dementiere die Reprise den Prozess, als die Wiederkehr eines statischen inmitten des Werdenden. Der Widerspruch zwischen beidem lässt sich dahingehend auflösen, dass man sich Adornos Betonung auf dem »ist« im oben zitierten Satz vergegenwärtigt: Das Einzelne *ist* nicht, in dem Sinne, dass es für sich selbst etwas Lebendiges, Existierendes wäre. Es ist vielmehr »Stoff«, »Materiak in einem Produktionsvorgang, der Adorno an den Gesamtprozess gesellschaftlicher Arbeit erinnert (vgl. *Beethoven*: 34). Seine statische Wiederkehr hat die Konnotation eines Dinghaften und Toten. In einer Notiz von 1940 vermerkt Adorno entsprechend: »Bürgerlich: Lebendigkeit = Geschäftigkeit, daß etwas gemacht wird. Das Verhältnis der »Lebendigkeit und des mechanischen Elements studieren (z. B. Rondo op. 12, No. 3).« (*Beethoven*: 66)

Beurteilte Adorno das Verhältnis von Teil und Ganzem in Beethovens klassizistischen Werken als in höchstem Maße ambivalent – immerhin waren diese Werke eben nicht nur Gegenstand seiner Kritik, sondern in seinen Augen zugleich auch jene Werke, die als Versöhnungsgestalten »am höchsten hinaus« gewollt hatten (vgl. *EMS*: 358), so beschrieb er, wie sich im Zeichen der extensiven Zeitbehandlung die Verhältnisse von Teil und Ganzem auf günstige Weise verschöben. So würden in Werken des extensiven Typus' und im Spätstil Schönheit und Eindringlichkeit des Einzelnen oftmals erst durch den zeitlichen Prozess hindurch vermittelt werden; mitunter auf eine Weise, dass die Schönheit einer einzelnen Stelle wie eine bereits erinnerte und aus

¹²⁸ Vgl. Klein: »Prozessualität und Zuständlichkeit« (1994/1998), 182: Die »elementaranalytische Motivbehandlung durch Beethoven [... realisiert] das Moment der Irreversibilität der Gestalt, daß der Mangel des Jetzt jeweils das Nachkommende herbeizitiert, in das aber die Negation, d.h. die Abweichung vom erwarteten Verlauf eingesenkt ist, so daß die Produktion weiterer innovativer Elemente nötig wird, was einen erneuten Mangel des Prozesses zutage treten läßt usw.«.

der Vergangenheit hervorleuchtende Schönheit wirke – die in der Vergangenheit selbst so allerdings niemals präsent war. Derartige intensivierende, dem Einzelnen zugutekommende Effekte des zeitlichen Spannungsgefüges beschreibt Adorno für den Schluss der *Arietta-Variationen* der Klaviersonate op. 111:

Der Schluß der Ariettavariationen [...] ist von solcher Gewalt des Rückschauenden, des Abschiednehmenden, daß, gleichsam überbelichtet von diesem Abschied, das Vorhergegangene ins Ungemessene sich vergrößert. [...] Es ist die wahre Gewalt des Scheins bei Beethoven [...], daß sie als Vergangenes und Nichtseindes aufzurufen vermag[,] was nicht da war. Die Utopie klingt allein als schon gewesene. Der Formsinn der Musik verändert die dem Abschied vorausgehende Musik so, daß ihr eine Größe der Präsenz in der Vergangenheit zufällt, die sie als präsente in Musik nimmer zu behaupten vermochte. (Beethoven: 252)¹²⁹

Während sich für Beethoven an vielen weiteren Stücken zeigen ließe, wie die Bedeutung und Schönheit des Einzelnen eine Funktion der Relationen des Prozessganzen sei (vgl. Beethoven: 259), oder wie etwa auch das Ganze die Bedeutung realisieren würde, die das Einzelne sich nur *fälschlich* zuschriebe – »Das Ganze löst das falsche Versprechen des Einzelnen ein« (Beethoven: 46) – so bleibt für Adorno doch das Manko bestehen, dass das Einzelne für sich betrachtet bei Beethoven oftmals nur wenig bedeutend – ja im Extremfall an Ort und Stelle überhaupt nicht vorhanden ist. So würde Beethoven mitunter »rückblickend Details als vollzogen beschwör[en], die nie da waren« (Beethoven: 47).

Nicht allein für Adorno ergab sich daraus ein gewisses Unbehagen, was die mangelhafte Substantialität des Einzelnen gerade in einigen der bedeutendsten Werke Beethovens anbelangte. Es war zuvor etwa auch schon von dem Musikästhetiker August Halm artikuliert worden, auf den Adorno in seinen Schriften mehrfach aufmerksam macht, indem er auf den »schmählich vergessene[n]«, »heute arg unterschätzten« Autor hinwies; prominent etwa in der *Ästhetischen Theorie* (ÄT: 299) und in der *Einleitung in die Musiksoziologie* (EMS: 420). Am Ende seines grundlegenden, 1913 erschienenen Werks *Von zwei Kulturen der Musik*, in dessen Zentrum eine Abhandlung über die Sonatenform

¹²⁹ Vgl. die Darstellung der *Arietta-Variationen* in Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947/2003), 73, in der auch die Hommage an Adorno – »Grü-ner Wiesengrund« – zu finden ist.

mit Fokus auf Beethoven steht, setzte Halm das klassizistische Formprinzip Beethovens einem grundlegenden Zweifel aus:

Die Frage ist nicht abzuweisen, ob an der Form so viel zu hören ist, dass wir das Ungenügende des Einzelnen überhören können, überhören dürfen. [...] Es ist etwas von bureaucratischer Gesinnung in der klassischen Sonate. Das Individuum, d. i. das Thema, die Melodie, gilt dort nicht sowohl als ein Wesen für sich, mit eigenen Rechten, mit eigenem Leben; es wird vielmehr gebraucht, verbraucht: seine Leistung wird begehrte. Es hat seine Stelle und seine Funktion im Ganzen, und häufig ist es nur diese Funktion, was ihm Leben verleiht oder leiht; es wird von der Atmosphäre des gesamten Geschehens zugleich gedrückt und zusammengehalten. Oder, wenn man das lieber will, möchte die klassische Sonate wohl auch mit einem Ameisenstaat verglichen werden, der uns als die verkörperte Arbeitsteilung sowohl erschreckt als auch in bewunderndes Staunen versetzt. Die einzelne Ameise, biologisch verkümmert, ist die geborene staatliche Funktion.¹³⁰

Wenngleich Adorno mit den von Halm im Anschluss gezogenen Konsequenzen keineswegs übereinstimmte – Halms Buch endet in einem emphatischen Plädoyer für die Kompositionen Anton Bruckners, dem es nach Halms Auffassung »mehr als irgendeinem der Klassiker« gelungen sei, die »hohe Schönheit des Einzelnen« mit dem Ideal der umgreifenden Form zu vereinen¹³¹ – trafen dessen oben zitierte Beobachtungen doch gerade ins Zentrum von Adornos Vorbehalten. Ob unter dem Eindruck von Halms Ausführungen oder auch nur in merklicher Parallelität zu ihnen, beschäftigte sich Adorno im Jahr 1940 in einer Reihe von Aufzeichnungen zu Beethoven mit dessen Technik der Durchführung als dem wesentlichen technischen Medium der »Kontraktion der Zeit« (*Beethoven*. 65). Ganz allgemein drängt sich in Hinblick auf die Motivaufspaltung und deren entwickelnde Variation der Charakter von Verarbeitung auf, indem die Motive durch Zerkleinerung und Verkürzung in den Prozess vermittelt werden; entsprechend auch die generelle musikalische Bezeichnung »motivisch-thematische Arbeit«. In seinen Aufzeichnungen registriert Adorno bezüglich der konkreteren Wesenszüge der Durchführung allerdings eklatante Unterschiede zwischen Haydn und Beethoven auf der einen Seite und Mozart auf der anderen Seite: »Die musikalischen Beziehungen bei Mozart haben nie Arbeitscharakter: das unterscheidet ihn von

¹³⁰ Halm: *Von zwei Kulturen der Musik* (1913/1946), 252f.

¹³¹ Halm: *Von zwei Kulturen der Musik* (1913/1946), 253.

Beethoven und Haydn.« (*Beethoven*: 63; Herv. i. O.) Der Einschätzung liegt allerdings ein ganz bestimmter Begriff von Arbeit und insbesondere vom Arbeitsverhältnis zugrunde – denn Adorno rekuriert in dem Zusammenhang auf die »Aneignung des Mehrwerts« (*Beethoven*: 63) – dem letztlich das Moment der Verausgabung des Einzelnen wie das der zeitlichen Überbietungslogik inhäriere.

Mit vergleichsweise sanfter Polemik mokiert sich Adorno in mehreren Notizen zum Beethoven-Buch über den Charakter der »Geschäftigkeit«, der in Haydns Durchführungspartien auffalle (*Beethoven*: 66). – Um Missverständnissen vorzubeugen: Adorno schätzte Haydn und bezieht sich auf ihn als »einen der größten Komponisten«.¹³² – Jener Gestus der Geschäftigkeit, aus dem Beethovens Durchführung dann Ernst mache, sei aber, so Adorno, »zugeleich mythisch: die Geschäftigkeit von Geistern, Heinzelmännchen, daß Musik ›ihr Wesen treibt« (*Beethoven*: 66). Im Spätkapitalismus werde aus der mercantilistischen Betriebsamkeit dann, wie Adorno auf dem historischen Stand von 1940 hellsichtig festhält, die »Organisationswut«, das »unablässige[...] Umstellen« (*Beethoven*: 62). Den *mythologischen* Charakter der Geschäftigkeit – alternierend spricht Adorno in den Beethoven-Fragmenten mit Bezug auf die betreffenden musikalischen Charaktere bei Haydn auch von ›Tüchtigkeit‹ – adressiert Adorno dann auch später in der Mahler-Monographie, indem er Mahlers musikalische Repräsentationen des Weltlaufs¹³³ – des ›weltlich‘ Ge-tümmels, gemäß des Liedtextes aus dessen 4. Symphonie¹³⁴ – mit der Kreisfigur assoziiert, dem Symbol der mythischen Zeit:¹³⁵ »Gleichnisse des Weltlaufs sind bei ihm [bei Mahler, GG] durchweg die ziellos in sich kreisenden, unaufhaltsamen Sätze, das *perpetuum mobile*. Das leere Getriebe ohne Selbstbestimmung ist das *Immergleiche*.« (*Mahler*: 154f.) Dazu gibt es bei Mahler natürlich Varianten: Dass etwa das »dahinrasende Presto« im zweiten Satz der 5. Symphonie, in dem aller Humor weggefegt sei, »nirgendwo hinführt«, sei nach Adorno »seine Formidee«. Der Satz kenne »bei aller Dynamik

¹³² Adorno: »[Schöne Stellen]« ([1965]), GS 18, [695]–718, hier: 704.

¹³³ Vgl. zum Begriff des Weltlaufs: Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807/1986), *Werke* 3, 282: »Was öffentliche Ordnung scheint, ist also diese allgemeine Befehldung, worin jeder an sich reißt, was er kann [...]. Sie ist der Weltlauf, der Schein eines bleibenden Ganges, der nur eine gemeinte Allgemeinheit und dessen Inhalt vielmehr das wesenlose Spiel der Festsetzung der Einzelheiten und ihrer Auflösung ist«.

¹³⁴ Vgl. den Text des Liedes *Das himmlische Leben* aus dem 4. Satz von Mahlers 4. Symphonie.

¹³⁵ Vgl. zum Regress von Aufklärung in mythologisches Kreisen: *DA*: 44, zur »Kreisähnlichkeit der Geschichte in ihrem Fortschritt«: *DA*: 52.

[...] keine Geschichte, kein Wohin, eigentlich keine emphatische Zeit« (*Mahler*: 158). Von diesem Weltlauf als Sturm im Hamsterrad, der in Mahlers Symphonien repräsentiert sei, heißt es freilich, was das Entscheidende ist, dass Mahler ihn nachahme, »um ihn zu verklagen«: »[D]ie Augenblicke, da sie ihn durchbricht, sind zugleich die des Einspruchs.« (*Mahler*: 155; Herv. GG)¹³⁶

Den spezifischen Arbeitscharakter Beethovens fasst Adorno mit dem Marx'schen Begriff der gesellschaftlichen Arbeit: »Als einer der Zentralbegriffe bei Beethoven ist der der Arbeit zu fassen und zwar stellt das Prinzip der symphonischen Objektivität der Arbeit die gesellschaftliche vor« (*Beethoven*: 66; Herv. i. O.). Die gesellschaftliche Arbeitsteilung bezeichnet nach Marx freilich weniger einen Zustand des bunten Zusammenwirkens, in dem jeder zum Ganzen beiträgt, was er eben am besten kann, sondern ist aus ökonomischer Perspektive wesentlich zeitlich durch die Orientierung auf Effizienzsteigerung, d. i. die Verkürzung der für die Herstellung eines bestimmten Produkts benötigten Arbeitszeit – oder anders ausgedrückt: durch die Bemühung um eine Erhöhung der Produktivkraft bestimmt. So nimmt der Abschnitt in Marx' *Kapital*, der von der Arbeitsteilung handelt, auch seinen Ausgang bei der Funktionalität der Arbeitsteilung in den Manufakturen.¹³⁷ Hier werden zu Zwecken der Steigerung der Produktivität, des höheren »Outputs«, wie es in einer heute gängigen Terminologie heißen könnte, komplexe Arbeitsprozesse in eine Vielzahl von Teilstufen aufgespaltet, mit dem Ziel, den Gesamtprozess so effizient als möglich zu gestalten. Auf diese Weise produziere die

¹³⁶ Vgl. zu Adornos Deutung, Mahler ahme den Weltlauf nach, um ihn zu verklagen: Gem: »Wie ein Naturlaut. Mimikry als Mytho-Logik bei Theodor W. Adorno« (2008). Die Figur des Durchbruchs ist eine der wichtigsten Formkategorien in Adornos Mahler-Interpretation. Sie wird gleich im ersten Kapitel, betitelt mit »Vorhang und Fanfare«, eingeführt. Der (Klang-)»Vorhang« wird von der durchbrechenden Fanfare im ersten Satz der 1. Symphonie schließlich »außer aller Relation zum Orchesterklang zuvor« zerrissen (*Mahler*: 152f.). Die Rede vom »Vorhang« verweist auf die von Schopenhauer geprägte und von Adorno häufig verwendete Metapher des Schleiers als Symbol des Scheinhaften. Vgl. etwa Adornos Rede vom »technologischen Schleier«: Adorno: »Erziehung nach Auschwitz« ([1966] 1967), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [674]–690, 686. Vgl. *Mahler*: 153: »Verheißt alle Musik mit ihrem ersten Ton, was anders wäre, das Zerreissen des Schleiers, so möchten seine [Mahler, Anm. GG] Symphonien endlich es nicht mehr versagen, es buchstäblich vor Augen stellen.«

¹³⁷ Vgl. Marx: »Teilung der Arbeit und Manufaktur«, in: ders.: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 356–390.

Manufaktur gegenüber dem alten Handwerksbetrieb nicht nur mehr Produkte in weniger Zeit, sondern zugleich auch »die Virtuosität des Detailarbeiters«: Denn es ist nach Marx

klar, daß ein Arbeiter, der lebenslang ein und dieselbe einfache Operation verrichtet, seinen ganzen Körper in ihr automatisch einseitiges Organ verwandelt und daher weniger Zeit dazu verbraucht als der Handwerker, der eine ganze Reihe von Operationen abwechselnd ausführt. Der kombinierte Gesamtarbeiter, der den lebendigen Mechanismus der Manufaktur bildet, besteht aber aus lauter solchen einseitigen Teilarbeitern. Im Vergleich zum selbständigen Handwerk wird daher mehr in weniger Zeit produziert oder die Produktivkraft der Arbeit gesteigert.¹³⁸

Auf diese Steigerung der Produktivkraft komme es im lebendigen Mechanismus der Manufaktur freilich in oberster Instanz an. Mithilfe von Kooperation durch Teilung der Arbeit lässt sich, auch ohne dass sich an den technischen Produktionsmitteln etwas ändern müsste, eine Verbilligung der Produktion durch Zeitersparnis erzielen. Der Produktionsprozess wird zeitlich gestrafft:

Ein Handwerker, der die verschiedenen [sic] Teilprozesse in der Produktion eines Machwerks nacheinander ausführt, muß bald den Platz, bald die Instrumente wechseln. Der Übergang von einer Operation zur andren [sic] unterbricht den Fluß seiner Arbeit und bildet gewissermaßen Poren in seinem Arbeitstag. Diese Poren verdichten sich, sobald er den ganzen Tag eine und dieselbe Operation kontinuierlich verrichtet [...].¹³⁹

Marx schätzte das Bild von den sich verengenden Poren der Zeit; die poetische Metapher für die »Intensifikation der Arbeitszeit«, die »intensivere Stunde«, erscheint in seinen Schriften mehrere Male (siehe III. 5.1).¹⁴⁰

Es war primär eben dieser *zeitliche* Aspekt der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, den Adorno mit seiner Notiz im Sinn hatte. In einem Nachwort, das er für die 1968 erschienene Neuausgabe seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* verfasste, kommt er auf das Beethoven-Notat in verwandelter Gestalt zurück:

¹³⁸ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 359.

¹³⁹ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 360f.

¹⁴⁰ Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd. (1867/1980), MEW 23, 431f.

Die Zerlegung der Arbeitsprozesse seit der Manufakturperiode und die motivisch-thematische Arbeit seit Bach, ein zugleich aufspaltendes und synthesierendes Verfahren, stimmen zuinnerst überein; erst recht bei Beethoven ist die Rede von gesellschaftlicher Arbeit legitim. Die Dynamisierung der Gesellschaft und die Dynamisierung der Musik sind einen Sinnes [sic]» (EMS: 427).

Sind beide eines Sinnes, so unterscheiden sich die intensivere Stunde in Symphonik und Manufaktur zugleich grundlegend. Handelt es sich im Fall dessen, was Adorno als intensiven Zeittypus Beethovens beschreibt, um eine ästhetische Zeiterfahrung der erfüllten Präsenz, in der die Modi der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft in einer gesteigerten Form des augenblicklichen Gegenwartserlebens virtuell »aufgehoben« sind, so liegt der Intensivierung der Arbeitszeit demgegenüber das Konzept einer mathematisierten und abstrakten Zeit zugrunde, das Henri Bergson als verräumlichte Vorstellung von Zeit – als *temps espace* – kritisiert hat.

Exkurs zu den ›Lampions, die Musik in der Zeit des Individiums aufhängt‹ und zur Musik, in der die Zeit ›zum strahlenden Kristall zusammenschließt

Auf Bergsons Dichotomisierung der beiden Zeitbegriffe *temps espace* und *temps durée* kommt Adorno besonders in den musikalischen Schriften immer wieder zu sprechen.¹⁴¹ In der *Einleitung in die Musiksoziologie* reformuliert er Bergsons Begriff der objektiven Zeit, des *temps espace*, wie er heute unseren alltäglichen

¹⁴¹ Bergson differenzierte zwischen einer abstrakten, mathematisierten Zeit (*temps espace*) und der – auf intuitivem Weg erschließbaren – gelebten Dauer (*temps durée*). Letztere, die er als die eigentliche ›Zeit‹ begriff, charakterisierte Bergson als ein reines Werden: als eine »ununterschiedene Mannigfaltigkeit, eine »reine Heterogenität« beziehungsweise als eine sukzessive Verschmelzung qualitativer Veränderungen, die nicht die Tendenz haben, sich gegeneinander zu »exterriorisieren« (Bergson: *Zeit und Freiheit* (1889: *Sur les données immédiates de la conscience*; dt. 1920/2006), 80f.). Demgegenüber sei »die in Form eines unbegrenzten und homogenen Mediums gedachte Zeit nur das Phantom des Raumes [...], das das reflektierte Bewußtsein im Banne hält« (ebd., 77). Bergsons »Doppelung des Zeitbegriffs« begreift Adorno als ein »Stück ihrer selbst unbewußter Dialektik«, wobei er Bergsons Bestimmung allerdings zugutehält, dass sie – unbeabsichtigt – die *geschichtlich entstandene und in der Gegenwart bestimmende* Dichotomie »zwischen der lebendigen Erfahrung und den vergegenständlichten und wiederholbaren Arbeitsprozessen« registriert habe, womit sie ein früher Ausdruck »der objektiv gesellschaftlichen Krisis des Zeitbewußtseins« gewesen sei (ND: 327).

Zeitumgang in Form von Kalendern und Tabellen prägt, als »das Trübe, Strukturlose der abstrakten Zeit – einer, die eigentlich gar keine Zeit mehr ist, indem sie dem Inhalt der Erfahrung als ein Mechanisches, in statisch-unveränderliche Einheiten dividiertes sich gegenüberstellt« (EMS: 228). In dem Abschnitt der *Musiksoziologie*, der insgesamt – polemisch – von der Funktion der Musik handelt, die Langeweile zu töten, heißt es von jener mathematisierten Zeit des *temps espace*, die Bergson der lebendigen Dauer kontrastierte, sie sei in ihrer Raumhaftigkeit »eng [...] wie ein unendlich langer, finsterer Gang«. – Adorno skizziert in diesen wenigen Worten ein Bild von ›Zeit‹, das unmittelbar einen klaustrophob-depressiven Eindruck evoziert. Die Formulierung vom unendlich langen, engen und finsternen Gang führt Zeitnot und Eindimensionalität (*Enge*), Langeweile (*Länge*), abstrakte Zeit und Verräumlichung in dichter Gestalt zusammen, indem sie bildlich auf architektonische Strukturen rekuriert, die aus der zeitgenössischen Arbeitswelt vertraut ist: Das kafkaesk anmutende Bild beschwört eine beklemmende Ödnis der Raumerfahrung, die den langen, schnurgeraden Gängen der Kellerarchive riesiger Gebäudekomplexe abgewonnen zu sein scheint, die hochfunktional, aber nicht primär zum Leben bestimmt sind; auch wenn sich auf längere Sicht die dem ›Leben‹ zubestimmte Architektur unweigerlich der kalkulierten Ödnis von Kasernen und Lagerhallen assimiliert hat: So bemerkte jüngst auch Hanno Rauterberg in der *ZEIT*: »Viele Gebäude der Gegenwart, vermutlich die meisten, entstehen aus dem Geist des Containers. [...] Das soll auch so sein, denn nichts ist billiger als normgerechte Einfallslosigkeit. Nichts lässt sich schneller und einfacher errichten, als ein Haus, das auf jeden Gestaltungswillen verzichtet.«¹⁴²

Lässt Adorno in seinem Bild einen lichtlosen, durch die zeitgenössische Raumerfahrung geprägten Tunnelblick auf die Zeit werfen, so kommt er in dem Zusammenhang auch auf die gesellschaftliche Funktion der Musik zur Übertäubung der Langeweile zu sprechen: Sie soll, nach einer verbreiteten Auffassung, als eine Art von rhythmisch-melodischem Geräusch »die Öde des inneren Sinns« anfärben, »Zeit totschlagen«:

¹⁴² Rauterberg: »Die Heimsuchung« (2019), 41. Vgl. Adorno: »Funktionalismus heute« ([1965] 1966), in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica* (1967/1968), GS 10/1, [375]–395. Wie Rolf Tiedemann erwähnt, verstand Adorno den Band *Ohne Leitbild* als Propädeutik zur Ästhetischen Theorie. Vgl. die *Editorische Nachbemerkung* in: Adorno: GS 10/2, 838.

Die Lampions, die Musik in der Zeit des Individuum aufhängt, sind Surrogate jenes vielberedten Sinns seiner Existenz [...] Was aus der Seelenlandschaft der Menschen die Trübseligkeit der tickenden Zeit verscheucht, ist in Wahrheit bereits Neonlicht. Die Idee großer Musik, durch ihr Gefüge das Bild der Fülle von Zeit, der seligen Dauer oder, nach Beethovens Wort, des glorreichen Augenblicks, zu entwerfen, wird von der Funktionsmusik parodiert: auch sie geht gegen die Zeit, aber nicht durch sie hindurch, verdichtet nicht aus ihrer Kraft und der des Zeitlichen, woran die Zeit zunichte würde, sondern saugt parasitär an der Zeit sich fest, schmückt sie aus. Indem sie den chronometrischen Schlag kopiert, schlägt sie, wie das vulgäre Wort ganz adäquat es nennt, die Zeit tot; auch darin der vollendete Widerpart dessen, was sie sein könnte, gerade durch Ähnlichkeit damit. (EMS: 230)

Anstatt die Zeit totzuschlagen, wäre für Adorno das, was Musik zum Kunstwerk macht, gerade, dass sie eine Verlebendigung – und damit auch eine Verzeitlichung – der Erfahrung bewirkt. Wie nahe Adorno hierbei der Zeittheorie Bergsons in gewissen Hinsichten stand, zeigt seine Formulierung aus der *Ästhetischen Theorie*, wo es im Abschnitt über das Naturschöne heißt, die Kunstwerke wären »nur im temps durée ganz wahrnehmbar« und hinzusetzt, dass sich dessen Konzeption bei Bergson wohl überhaupt von der ästhetischen Erfahrung hergeleitet haben mag (ÄT: 109). Jenes Naturschöne, das die Kunstwerke Adorno zufolge zur Erfahrung bringen – »Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich« (ÄT: 113) – ist dabei nicht zuletzt eben die wieder verlebendigte Zeiterfahrung, die im Alltag unter dem Druck der lebensweltlichen Ordnung der objektiven Zeit – des *temps espace* – »pulverisiert« wird, wie es Bergson in einem treffenden Bild ausdrückt:

Aber die Zeit, in der wir natürlicherweise denken, und die Veränderung, wie wir sie gewöhnlich auffassen, sind eine Zeit und eine Veränderung, die unsere Sinne und unser Bewußtsein pulverisiert haben, um unsere technische Einwirkung auf die Dinge zu erleichtern. Schmelzen wir ihre Produkte wieder ein, führen wir unsere Wahrnehmungen zu ihren Ursprüngen zurück, so werden wir eine Erkenntnis einer neuen Gattung gewinnen, ohne daß wir es nötig haben, unsere Zuflucht zu neuen Fähigkeiten zu nehmen.¹⁴³

¹⁴³ Bergson: »Die philosophische Intuition. Vortrag auf dem Philosophenkongreß in Bologna, 10. April 1911« ([1911] 1934; dt. 1993/2008), 127.

Was die Kunsterfahrung anbelangte, so erachtete Adorno Intuition, »bewußtlose Wahrnehmung und Erinnerung«, Unwillkürlichkeit allerdings nur als *Momente* – »Augenblicke« – in einem im Übrigen konzentrierten und durch analytische Einsichten intensivierten geistigen Prozess, wie er ihn im Bereich der Musik mit dem Begriff des »strukturellen Hörens« belehnte (*EMS*: 182).¹⁴⁴ Dieser ist abermals am klassizistischen symphonischen Stil gewonnen:

Strukturell hört man – auch Georgiades hat das betont – den ersten Takt eines klassizistischen Symphoniesatzes erst, wenn man den letzten Takt hört, der ihn einlöst. Die Illusion der gestauten Zeit: daß also Sätze wie die ersten der Fünften und Siebenten Symphonie oder selbst der sehr ausgedehnte der Eroica bei richtiger Wiedergabe nicht sieben oder fünfzehn Minuten währen sondern nur einen Augenblick, ist ebenso von jener Struktur produziert wie das Gefühl des Zwangs, der den Hörer nicht ausläßt [...].¹⁴⁵

Mit eben jener Art der ästhetischen Wahrnehmung verband Adorno ein Bild, das von Bergsons Metaphorik möglicherweise mitinspiriert war, ohne allerdings auch dessen damit verbundenen Intentionen zu entsprechen, nämlich das – auf geistige Momente verweisende – Bild einer »Kristallisation« von Zeit.¹⁴⁶ Ebenso eindrucksvoll wie kryptisch beschließt ein solches Bild den Schönberg-Teil der *Philosophie der neuen Musik*:

Schießt um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall zusammen, so fällt die ungehörte in die leere Zeit gleich einer verderblichen Kugel. (*PnM*: 126)

Bergson verwendete das Metaphernfeld des Kristallinen vornehmlich, um auf Verfestigungen gegenüber dem Fließen des Bewusstseinsstroms aufmerksam zu machen, in den sich die Kristalle – wie etwa »wohlunterschiedene« Be-

¹⁴⁴ Adorno verwendete den Begriff, nicht ohne zu betonen, dass er denselben »und seine vollen Implikationen [...] längst entwickelt und öffentlich vorgetragen« hätte, ehe er die Hinweise auf das (1952 zunächst in englischer Sprache veröffentlichte) Buch »Strukturelles Hören« von Felix Salzer erhalten habe. Vgl. Adorno: »Vorrede«, in: ders.: *Der getreue Korrepetitor* (1963), GS 15, [159]–162, hier: 160; sowie Felix Salzer: *Strukturelles Hören – der tonale Zusammenhang in der Musik* (1952: *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*; dt. 1960).

¹⁴⁵ Adorno: »Über die musikalische Verwendung des Radios« (1963), (Anm. 123), GS 15, 376.

¹⁴⁶ Bergson verwendet die Kristall-Metapher häufig mit pejorativer Konnotation; im Sinne einer Erstarrung des lebendigen Fließens. Vgl. Bergson: »Einführung in die Metaphysik« (1903; dt. 2008), 185, 210.

wusstseinszustände – wieder einschmelzen lassen würden »wie Schneekristalle bei anhaltender Berührung mit der Hand«.¹⁴⁷ Demgegenüber war es Adorno affirmativ um das Gestalthafte der ästhetischen Zeitrelationen zu tun, die sich in herausgehobenen Augenblicken der Erfahrung des Werkganzen funkeln und facettenreich kondensieren. Mit seiner befremdlichen Kontrastierung von Kugel und Kristall hätte er dabei an Hegel anschließen können, der in der Naturphilosophie seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* eine Lehre der Gestalt entwarf,¹⁴⁸ in der er festhielt: »Die Tätigkeit, in ihr Produkt übergegangen, ist die Gestalt und bestimmt als Kristall.¹⁴⁹ Als einen Gegensatz zum Kristall betrachtet Hegel in seiner Naturphilosophie »das Kugelige«; des Näheren die Tropfenform: die »sich kugelnde [...] Flüssigkeit; – die Gestalt als innere Gestaltlosigkeit«, in der, wie es in den mündlichen Zusätzen heißt, alle formbestimmenden Dimensionen getilgt seien.¹⁵⁰ – Nicht, dass Adorno sein Naturverständnis wesentlich aus dieser Schrift bezogen hätte. Auch die Frage, inwieweit er die zitierten Ausführungen rezipiert hat, kann hier offenbleiben, wiewohl mit einer hohen Wahrscheinlichkeit von seiner Kenntnis derselben auszugehen ist. In jedem Fall aber hätte er hier, was seine Bildsprache anbelangt, einige Anregungen finden können.

Wesentlich ist im Motiv des Kristalls für Adorno das Spannungsverhältnis von Berechenbarkeit, Klarheit, Deutlichkeit, luzider Transparenz auf der einen Seite, der faszinierenden und einzigartigen Schönheit von Kristallen, wie Schnee- oder Bergkristallen, von außen betrachtet, auf der anderen Seite.

¹⁴⁷ Bergson: *Zeit und Freiheit* (1889; dt. 2006), (Anm. 141), 104.

¹⁴⁸ Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen* ([1817] 1830/1986), *Werke* 9, 201: Im mündlichen Zusatz finden sich als die einzelnen Bestimmungen der Gestalt festgehalten: 1. Die Abstraktionen der Gestalt (das Gestaltlose: das Spröde oder die »sich kugelnde« Flüssigkeit), 2. »das Strenge der Gestalt, die Gestalt im Prozesse, [...] die Tätigkeit des Gestaltens« (der Magnetismus), 3. die reale Gestalt (der Kristall). Vgl. ebd., 202.

¹⁴⁹ Hegel: *Enzyklopädie ... Zweiter Teil* ([1817] 1830/1986), (Anm. 148), *Werke* 9, 217. Zusätzlich noch mochte Adorno, der von Gesellschaft als einer »antagonistischen Totalität« sprach und mit seinem Begriff des »Einstands« u.a. auch das Bild einer einstehenden Balkenwaage beschwore, Hegels Bestimmung des Kristalls als »in sich dirimierte« Einheit ansprechen: »Der individuelle Kristall ist aber, als realer Magnetismus, diese Totalität, worin der Trieb erloschen und die Gegensätze zur Form der Gleichgültigkeit neutralisiert sind« [mdl. Zusatz]. (Hegel: *Enzyklopädie*, 218f.) Vgl. auch ebd., 200: »Der Kristall ist [...] das ruhige Außereinander [...], wenngleich die Beziehung der Teile auf das Zentrum durch immanente Form bestimmt ist« [mdl. Zusatz].

¹⁵⁰ Hegel: *Enzyklopädie ... Zweiter Teil* ([1817] 1830/1986), (Anm. 148), *Werke* 9, 202.

Dass Adorno in Bezug auf seine Rede vom Kristall an einen solchen Um-schlag von Berechenbarkeit in eine einzigartig irisierende, nicht festzulegende Schönheit dachte,¹⁵¹ zeigt ein kleiner, 1934 geschriebener und unveröffentlichter Text zu dem in eben diesem Jahr von zwei aus Deutschland geflohenen Regimegegnern gegründeten Glyndebourne-Festival. Es dürfte eine der ersten Opernerfahrungen Adornos im Exil gewesen sein, mit einer Aufführung von *Le nozze di Figaro* und von *Così fan tutte*, deren »Gelingen« Adornos Text bezeugt:

Und *Così*, in der absurden Symmetrie der Handlung, ihrem errechenbaren Ablauf [...] hier verflüchtigt es sich zum Märchen, die Symmetrie wird zum Ornament, der Unsinn zum Traum, das Errechenbare zum Kristall und nichts ist mehr der Musik selber im Wege. So nahe gesehen, präsentiert das rätselvolle Werk sich vignettengleich, und die Seiten, die wir wenden, indem wir es betrachten, sind die der Zeit, die wir in Händen halten, einen Mainachmittag lang, im Park.¹⁵²

Auf Husserls Begriffe der Retention und Protention, die sich im Zusammenhang des strukturellen Hörens hätten aufdrängen könnten, rekurriert Adorno insgesamt nicht in seinem Werk, verwendet demgegenüber die allgemeinen der Vor- und Rückbeziehung.¹⁵³ Das Werden des – hochorganisierten – musikalischen Werkganzen, in dessen hörendem – und, wie das obige Textzitat andeutet: Partitur-lesendem – Nachvollzug, begreift Adorno, geprägt durch

¹⁵¹ Vgl. das Paul Valéry-Zitat zit. in: ÄT: 114: »Das Schöne erfordert vielleicht die sklavische Nachahmung dessen, was in den Dingen unbestimmbar ist.«

¹⁵² Adorno: »[Mozartfest in Glyndebourne]« ([1934]), GS 19, [278]–280, hier: [278]f. Vgl. Adornos Abgrenzung von Bergsons Intuitionismus, die Adorno in seiner *Vorlesung zur Einführung in die Erkenntnistheorie* gibt: Adorno geht hier von der Beobachtung aus, dass Bergson »die extreme Gegenposition zu der üblichen Erkenntnistheorie« einnähme. Hierbei grenzt er sich allerdings folgendermaßen ab: »Aber [...] dadurch, daß Bergson nun die Intuition aus dem Zusammenhang der wissenschaftlichen Erkenntnis herausnimmt, daß er nun selber wieder auch, ich möchte beinahe sagen, eine Art Branche aus den Intuitionen macht, daß die Intuitionen vergötzt und verabsolutiert werden und daß er vollkommen übersieht, daß die sogenannten Intuitionen selbst ihren Stellenwert haben in der Totalität der rationalen Erkenntnis, und daß die Intuitionen auch gar nicht so von Ungefähr kommen, sondern daß sie selber eigentlich im allgemeinen nichts anderes sind als der Augenblick, in dem latente Erkenntnisprozesse offenbar werden und durchbrechen« (V-ETH: 31).

¹⁵³ Vgl. Adorno: »Kleine Häresie« (1965), in: ders.: *Impromptus* ... (1968), (Anm. 3), GS 17, [297]–302, hier: 298.

die von Haydn zur Wiener Schule führende Tradition, als eine in sich multi-perspektivisch gebrochene Form der Sukzession:

Es [d.i. das musikalische Werkganze, Anm. GG] artikuliert sich in Vor- und Rückbeziehung, Erwartung und Erinnerung, Kontrast und Nähe; unartikuliert, ungeteilt zerflösse es in seiner bloßen sich selbst Gleichheit. Musik angemessen auffassen verlangt, das jetzt und hier Erscheinende im Verhältnis zu dem Vorher, und, antizipierend, dem Nachher zu hören.¹⁵⁴

Diese Darlegung Adornos gibt sich zwar recht universell; gleichwohl ist erkennbar, wie sehr sie von der spezifischen Zeitorganisation der klassischen und der durch sie begründeten musikalischen Tradition bestimmt ist. Ist doch die klassische Musik geradezu auf Kontrasten aufgebaut; wie sie zum anderen und damit zusammenhängend aus einer Folge von deutlich abgesetzten, oftmals durch Leerstellen und Pausen unterbrochenen und dadurch scharf konturierten Ereignissen besteht. Nicht jede Musik setzt Erinnerung und Erwartung in demselben Maße voraus wie die Musik, deren Traditionslinie auf den klassischen Stil zurückweist, der nicht nur ein Stil der Spannung ist, sondern auch einer der Umdeutung von musikalischen Ereignissen, woraus witzige oder auch dramatische Wirkungen, insbesondere aber auch besondere zeitliche Effekte entstehen konnten. Demgegenüber sind bei Musikarten, die etwa, wie Charles Rosen es nannte, von einer mehr »additiven Haltung« sind,¹⁵⁵ wie etwa die barocke Musik des Divertissements, Erinnerung und Erwartung zwar auch in gewisser basaler Form beteiligt, jedoch bräuchte man diese nicht unbedingt betonen. Dasselbe trifft in verschärfter Form auf eine ganze Reihe von Phänomenen der gegenwärtigen Komposition zu. Gerade wo Adorno wie in der soeben zitierten Aussage generalisiert, erweist sich die bisweilen auch einschnürende Enge seiner tiefen Verpflichtung der musikalischen Idee einer ganz bestimmten Musiktradition gegenüber.

Carl Dahlhaus hat in seinem Buch zur klassischen und romantischen Musikästhetik darauf hingewiesen, dass die im Wiener Klassizismus geschaffene »absolute« Instrumentalmusik größerer Werke in einem weitaus höheren Maße als die Vokalmusik und die Oper, deren Sinnzusammenhang durch die Texte verbürgt ist, auf die Entwicklung von kompositorischen Techniken angewie-

¹⁵⁴ Vgl. Adorno: »Kleine Häresie« (1965/1968), (Anm. 153), GS 17, 298.

¹⁵⁵ Vgl. Rosen: *Der klassische Stil ...* (1971; dt. 1983), (Anm. 65), 102.

sen war, die die einzelnen Teile zu einem dynamischen Formganzen zusammenfügen, um jenen Eindruck eines »amorphen Gewirr[s]« tonender Bruchstücke zu vermeiden, den die riesigen Sätze zunächst beim zeitgenössischen Publikum erzeugt hätten.¹⁵⁶ Gleichzeitig habe sich nach Dahlhaus aber auch eine Wahrnehmungsveränderung des Musikhörens ergeben, das durch die klassische Instrumentalmusik entscheidend mitbedingt worden sei. Bereits Christian Gottfried Körner habe Ende des 18. Jahrhunderts ein »aktiv-synthetisch[es] Hören« postuliert, und Hugo Riemann habe im späteren 19. Jahrhundert mehrfach betont, dass das vormals passive Hören von Musik durch ein aktives Hören abgelöst worden sei. Dahlhaus macht dabei auch auf die Veränderung der Aufführungssituation aufmerksam, die durch die komplexe klassische Instrumentalmusik regelrecht verlangt worden sei: die Möglichkeit zum Wiederhören desselben Stücks durch wiederholte Aufführungen (in späterer Zeit dann: Aufnahmen) von musikalischen Werken. Durch die zunehmende Wiederholung von Aufführungen komplexer Werke im Laufe des 19. Jahrhunderts und durch das dadurch ermöglichte Wiederhören ein- und desselben Werks habe sich die von Kant noch beklagte Auffassung von Musik als einer »bloß vorübergehend[en]«,¹⁵⁷ der Vergänglichkeit unmittelbar ausgelieferten Kunst modifizieren können hin zu der Vorstellung vom gestalthaf-ten, musikalischen Kunstwerk, das eine Struktur aufweist, »die im Überblick erfaßt werden soll«; das also nicht nur einen Verlaufsprozess, sondern zugleich einen Augenblick repräsentiert,¹⁵⁸ indem, wie es in Adornos Formulierung zum strukturellen Hören heißt, »vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke« so zusammengehört werden, »daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert« (EMS: 182).

Das strukturelle Hören ist demnach wesentlich ein Wiederhören; die Idee vom musikalischen Kunstwerk als einer Gestalt – Friedrich Schiller hatte in seinem 22. *Brief über die ästhetische Erziehung* Ende des 18. Jahrhunderts moniert, dass Musik, die er wie Kant als bloß ephemere Kunst verstand, »Gestalt werden« müsse¹⁵⁹ – verbindet sich mit der Idee, dass man den letzten Takt bereits kennt, wenn man den ersten wiederhört, wobei sich, wie Dahlhaus

¹⁵⁶ Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 76. Dahlhaus weist auch darauf hin, dass jener unbehagliche, erschlagende Eindruck eine Voraussetzung für das Begreifen der Symphonien als Ausdruck einer Ästhetik des Erhabenen darstellte.

¹⁵⁷ Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790), B 218 (§ 53; 222).

¹⁵⁸ Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 76f.

¹⁵⁹ Friedrich Schiller zit. n. Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 76f.

bemerkt, »bei wiederholtem Hören eines Werkes eine Form abzeichnet, die als gleichsam räumliche Ordnung der Teile dem Hörer vor Augen steht«.¹⁶⁰

*

Zusammenfassend lässt sich zur Zeiterfahrung in der Musik der Klassik und Moderne, die Adornos Kanon bildete, vielleicht so viel aus dessen Äußerungen extrapolieren: Die empirische Ordnung der Zeit und die mit ihr assoziierten Wertvorstellungen – die Akribie unserer Aufmerksamkeit auf Dauer und Pünktlichkeit von Ereignissen; Vorstellungen von Effizienz und Fortschritt, das Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft, aber auch das existentielle Wissen um die eigene Endlichkeit – gehen in Musik *verwandelt* ein, »mit ihnen wird aus Freiheit geschaltet« (ÄT: 207). Bestimmt Adorno in der *Ästhetischen Theorie* die drei »principia individuationis« nach Schopenhauer – Raum, Zeit, Kausalität – als die maßgebenden Formen der Naturbeherrschung (vgl. ÄT: 207), so heißt es von diesen, dass sie »in der Kunst, dem Bereich des bis zum Äußersten Individuierten«, ein zweites Mal aufräten, allerdings gebrochen durch diese äußerste Individuation, »und solche Brechung, erzwungen durch den Scheincharakter, verleiht der Kunst den Aspekt von Freiheit« (ÄT: 207):

Durch Beherrschung des Beherrschenden revidiert Kunst zuinnerst die Naturbeherrschung. Verfügung über jene Formen [Raum, Zeit, Kausalität; Anm. GG] und über ihr Verhältnis zu den Materialien macht gegenüber dem Schein von Unvermeidlichkeit, der ihnen in der Realität eignet, die Willkür an ihnen selber evident. Drängt eine Musik die Zeit zusammen, faltet ein Bild Räume ineinander, so konkretisiert sich die Möglichkeit, es könnte auch anders sein. Sie werden zwar festgehalten, ihre Gewalt nicht verleugnet, aber ihrer Verbindlichkeit enteignet. (ÄT: 207f.)

Der Gedanke scheint zumal in Hinblick auf die Zeit einleuchtend, wie die Zeit von den drei genannten Kategorien auch insgesamt am disponibelsten erscheint für die Formung menschlichen Daseins durch die Begriffe, die sich eine bestimmte Gesellschaft von einer Sache oder einem Verhältnis macht.

Was die eindrückliche ästhetische Erfahrung wahrscheinlich am meisten gegenüber unverbindlichen und äußerlichen ästhetischen Erfahrungen wie

¹⁶⁰ Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik* (1988), 77.

der Kaufhausmusik unterscheidet – wäre sie auch von Beethoven komponiert –¹⁶¹ ist wohl, dass sie mit existentiellen Fragen in Berührung bringt; nicht zuletzt mit jener, die die eigene Zeitlichkeit und Endlichkeit betrifft, und der gegenüber alltägliche Probleme im Umgang mit der Zeit einen Aspekt des Veranstalteten, Scheinhaften gewinnen. Wackenroder und Tieck wie anschließend an sie Arthur Schopenhauer haben jenen die zeitliche Routine durchbrechenden, existentielle Schichten berührenden Aspekt der Kunst und spezifisch der Musik in ihren kunstphilosophischen Schriften in drastischen Bildern exponiert. Das Wort *Routine* leitet sich vom lateinischen *rota* – Rad, Scheibe, Kreis – ab, ebenso das gerade um 1800 eingedeutschte *Rotieren*,¹⁶² das unterdessen eine gewisse Rolle im Stressdiskurs einnimmt: man rotiert zwischen Aufgaben oder findet keine Möglichkeit, rotierende Gedanken »abzuschalten«, wie es in mechanistischer Terminologie heute vielfach heißt. In den *Phantasien über die Kunst*, die 1799 von seinem Freund Ludwig Tieck posthum herausgegeben wurden, schildert der im Vorjahr vierundzwanzigjährig verstorbene Wilhelm Heinrich Wackenroder ein Erfahrungsdispositiv, das seinen Protagonisten zunehmend in den Wahnsinn treibt. Konkret handelt es sich bei diesem um einen »nackten Heiligen« und sein Leiden ist ein metaphysisches,¹⁶³ doch könnte es sich bei der beschriebenen Problemlage ebenso um die eines Burnout-Betroffenen des 21. Jahrhunderts handeln: Denn jenes

Geschöpf hatte [...] Tag und Nacht keine Ruhe, ihm dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenden Umschwung nehmen. Er konnte vor dem Getöse nichts tun, nichts vornehmen, die gewaltige Angst, die ihn in immerwährender Arbeit anstrengte, verhinderte ihn, irgend etwas zu sehn und zu hören, als wie sich mit Brausen, mit gewaltigem Sturmwindsausen das fürchterliche Rad drehte und wieder drehte, das bis an die Sterne und hinüber reichte.¹⁶⁴

¹⁶¹ Vgl. Adorno: »The Radio Symphony: An Experiment in Theory« ([1941]), in: ders.: *Current of Music* ([2006]), NL I/3, [219]–245; wo Adorno der Frage nachgeht, was Beethovens Symphonien widerfährt, wenn sie als Hintergrundmusik gehört werden. Vgl. Adorno: »Über die musikalische Verwendung des Radios« (1963), (Anm. 123), GS 15.

¹⁶² Vgl. Duden, Bd. 7: *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache* (2001), 681.

¹⁶³ Vgl. Wackenroder/Tieck: »Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen«, in: dies.: *Phantasien über die Kunst* (1799/2005), 59–63.

¹⁶⁴ Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst* (1799/2005), 59.

Das Märchen, das Wackenroder und Tieck hier erzählen, ist dem Titel nach ein »wunderbares«, und es findet sich in einem Buch, dessen nächstes Kapitel dem »Wunder der Tonkunst«, spezifisch der »absoluten, textbefreiten Instrumentalmusik gewidmet ist. So scheint es kaum mehr überraschend, dass es in jenem Gründungsdokument der romantischen Musikästhetik auch die Rolle der Musik sein wird, den »nackten Heiligen« von seinem Leiden zu befreien: »Mit dem ersten Tone der Musik [...] war dem nackten Heiligen das sausende Rad der Zeit verschwunden.«¹⁶⁵

Waren es auch gewiss nicht solch unmittelbare, sich mit dem ersten Ton einstellende Effekte, die Adorno im Sinn hatte, wenn er sagte, dass Kunst sich im Protest gegen die empirische Zeit konstituiere (vgl. *SMK*: 313), so führt doch eine Traditionslinie von Wackenroder und Tieck über Schopenhauer zu Adorno. Nach Schopenhauer reißt die Kunst »das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strome des Weltlaufs«, »das Rad der Zeit hält sie an«.¹⁶⁶ Adornos Schriften halten eine Vielzahl von Zeiterfahrungen fest, die sich im Umgang mit bedeutenden Kunstwerken machen lassen, wobei für ihn wie für Wackenroder/Tieck/Schopenhauer die Zeitkunst Musik eine herausgehobene Stellung hatte (vgl. *MM*: 254).

*

Den *temps durée*, die lebendige Dauer, von der Adorno meinte, dass sie durch Kunsterfahrung ansatzweise restituiert würde – vielleicht seien die Kunstwerke »nur im temps durée ganz wahrnehmbar [...], dessen Konzeption bei Bergson wohl von der künstlerischen Erfahrung sich herleitet« (*ÄT*: 109; vgl. *PnM*: 176ff.), sah Adorno ebenso wie die lebendige Erfahrung überhaupt als eines der wesentlichen Opfer der Siegesbahn des Fortschritts. Dies führte er unter anderem in der *Theorie der Halbbildung* näher aus:

Erfahrung, die Kontinuität des Bewußtseins, in der das Nichtgegenwärtige dauert, in der Übung und Assoziation im je Einzelnen Tradition stiften, wird ersetzt durch die punktuelle, unverbundene, auswechselbare und ephemer Informiertheit, der schon anzumerken ist, daß sie im nächsten Augenblick durch andere Informationen weggewischt wird. Anstelle des temps durée, des Zusammenhangs eines in sich relativ einstimmigen Lebens, das ins Urteil mündet, tritt ein urteilsloses ›Das ist, etwa so, wie im Schnellzug jene Fahrgäste reden, die bei

¹⁶⁵ Wackenroder/Tieck: *Phantasien über die Kunst* (1799/2005), 63.

¹⁶⁶ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1 (1818/1996), 265.

jedem vorbeiflitzenden Ort die Kugellager- oder Zementfabrik oder die neue Kaserne nennen [...]. Halbbildung ist eine Schwäche zur Zeit [...], zur Erinnerung, durch welche allein jene Synthesis des Erfahrenen im Bewußtsein geriet, welche einmal Bildung meinte. [...] Vielleicht wird in der gegenwärtigen philosophischen Ideologie nur deshalb so viel Aufhebens von der Zeit gemacht, weil sie den Menschen verlorengeht und beschworen werden soll.¹⁶⁷

Hinzuzufügen ist: Adornos Urteile über die Gegenwart haben nicht selten den Charakter einer Verlusterfahrung. In Anlehnung an seine Beethoven-Interpretation ließe sich dazu sagen: Es ist nicht immer so sicher, ob das, was in Adornos Sätzen mitunter wie ein verlorener, besserer Zustand erinnert wird, in der Vergangenheit *je* existierte. Unzweifelhaft gibt es hier eine gewisse Ambivalenz, der sich Adorno auch bewusst war. Wollte er einerseits keine *laudatio temporis acti* betreiben, sah er doch andererseits die Vergangenheit und die historischen Erfahrungen als das bedeutendste Korrektiv gegenüber der kurzatmigen Anpassung ans jeweils gerade Geltende,¹⁶⁸ freilich nicht so sehr in Hinblick auf die Beweislage des in der Vergangenheit *de facto* Gewesenen, als vielmehr im Sinne des Eingedenkens »vergangene[r] Hoffnung« (*DA*: 15) (siehe I.2).

4.1.5 Atemholen: Extensive Zeitbehandlung bei Beethoven und Mahler

In Adornos 1962 gehaltenem und im Anschluss publiziertem Vortrag *Fortschritt* findet sich eine Bestimmung, die seiner Äußerung aus den Beethoven-Fragmenten entspricht, wonach Beethoven »aus Radikalismus dem Fortschritt Einhalt geboten« hätte (*Beethoven*: 237). Während in jenem Aufsatz einerseits unmissverständlich betont ist, dass technischer Fortschritt ganz unentbehrlich sei, allein schon aus dem Grund, da »die Verwüstungen, die der Fortschritt anrichtet, allenfalls mit dessen eigenen Kräften wiedergutzumachen sind, niemals durch Wiederherstellung des älteren Zustands, der sein Opfer ward«,¹⁶⁹ wird andererseits die Bestimmung formuliert: »Fortschritt

¹⁶⁷ Adorno: »Theorie der Halbbildung« (1959), GS 8, [93]-121, hier: 115f. Die Passage enthält einen Querverweis auf: Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 74), GS 8, 230, wo sich Näheres zum Zeit- und Gedächtnisverlust ausgeführt findet.

¹⁶⁸ Vgl. Adorno: »Über Statik und Dynamik« ([1956] 1961), (Anm. 74), GS 8, 231.

¹⁶⁹ Adorno: »Fortschritt« ([1962] 1964), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2 [617]-638.

heißt: aus dem Bann heraustreten, auch aus dem des Fortschritts, der selber Natur ist, indem die Menschheit ihrer eigenen Naturwüchsigkeit innewird und der Herrschaft Einhalt gebietet, die sie über Natur ausübt und durch welche die der Natur sich fortsetzt.«¹⁷⁰

Beispiele, die sich aus heutiger Sicht für diese ›Revolte der Natur‹¹⁷¹ in den Sinn drängen, reichen von den Erschöpfungsdepressionen bis zum anthropogenen verursachten Klimawandel, der wohl in nächster Zeit einige Verwüstungen über die Welt bringen wird, während die zu beschleunigende Produktion von allem Möglichen und Unmöglichen unabirrt weiter heiß läuft.

In derselben Beethoven-Aufzeichnung, in der Adorno dessen Gegendenzen zum Zug des Fortschritts festhält – abschließend heißt es in der Notiz, Beethoven stehe, wie Hegel, »dem Nominalismus des Fortschritts entgegen« (Beethoven: 238) – verknüpft sich jener Gedanke mit der Beobachtung einer gewissen absichtlich angestrebten »Kargheit des Materials« gegenüber »dem falschen Reichtum«, der Beethoven, wie Adorno mutmaßt, künstlerisch insbesondere durch die Oper und die Romantik repräsentiert gewesen sein dürfte (Beethoven: 237). In eine ähnliche Richtung zielt eine andere Aufzeichnung, die auf Beethovens Instrumentierung zu sprechen kommt, gegen die offenkundig bisweilen die Kritik des Dürftigen vorgebracht worden war. Adornos Notiz konfrontiert die Kritik mit der Frage, ob sich denn ›besser instrumentieren ließe, ›ohne daß gerade die größere Naturbeherrschung in die tiefsten Konflikte mit dem Beethovenschen Erfahrungskern geriete‹ (Beethoven: 64). Als Hypothese für ein mögliches Motiv Beethovens hinsichtlich der an seinen Werken mitunter festzustellenden Kargheit notiert Adorno:

Am Horizont Beethovens – wie dem Goethes – erscheint schon der Gedanke des falschen Reichtums, der für Profit abundierenden Waren, und er reagiert ihm entgegen [...] Die Kargheit garantiert gleichsam das Allgemeine, Menschliche, im Goetheschen Sinn (als das abstrakte Moment des Todes?). (Beethoven: 237f.)

Verwandte Motive entdeckt Adorno schließlich als ursächlich für den von ihm hinterfragten Übergang Beethovens vom intensiven zum extensiven Stil.

¹⁷⁰ Adorno: »Fortschritt« ([1962] 1964/1969), (Anm. 169), 625.

¹⁷¹ Vgl. Horkheimer: »Die Revolte der Natur«, in: ders.: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (1947: *Eclipse of Reason*; dt. 1967), GS 6, [105]–135.

Eine der wesentlichen Metaphern, in denen Adorno die Art der Zeitgestaltung des extensiven Typus beschreibt, ist, bezeichnenderweise, eine Körpermetapher: Gegenüber dem ‚Idealismus‘ von Beethovens klassizistischen Werken wird damit ein materialistisches, kreatürliches Moment exponiert: »Die Form schöpft Atem« (Beethoven: 139). Die Metapher ist keineswegs zufällig gewählt, Adorno verleiht ihr Nachdruck, indem er unmittelbar hinzusetzt: »Dies Innehalten ist das eigentlich epische Moment« (Beethoven: 139). Weiter heißt es in derselben Aufzeichnung, die unter dem Titel »Zum Trio op. 97: Elemente einer Theorie des extensiven Typus« einer detaillierten Analyse des *Erzherzogtrios* gewidmet ist und Adornos ausführlichste Analyse eines Werks des extensiven Typs darstellt:¹⁷² Das »Element des Atemholenden« sei »das Absetzen des Erzählers in der durchgehaltenen Einheit der langen Erinnerung« (Beethoven: 143; Herv. i. O.). In Bezug auf Beethoven betrifft dies den »Repräsentotypus«, der gemäß der extensiven Behandlung von Zeit von anderer Art sei als in der intensiven Zeitgestaltung: »Die Reprise wird in diesem Stil zum ›Darauf-Zurückkommen‹, zum Eingedenken« (Beethoven: 143). Adorno notiert dies in Benjamins Todesjahr, 1940, und der implizit mitschwingende Bezug auf dessen *Erzähler*-Aufsatz, in dem ebenfalls vom »Eingedenken« wie von den spezifischen Zeitformen des Erzählers die Rede ist, sowie auf Benjamins Vorstellung vom »Atemholen« im philosophischen Traktat verdient jedenfalls Erwähnung. Spezifisch heißt es über den Traktat in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspielbuchs: »Verzicht auf den unabgesetzten Verlauf der Intention ist sein erstes Kennzeichen. Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück. Dies unablässige Atemholen ist die eigenste Daseinsform der Kontemplation«.¹⁷³

Prinzipiell hält Adorno fest: »Die ganze Blickrichtung von Beethovens extensivem Typus ist die der Erinnerung«, worin der Eindruck vom »epischen« Charakter eigentlich begründet läge (Beethoven: 143). Neben der Metapher des Atemholens verwendet Adorno in seiner Analyse des *Erzherzogtrios* einen weiteren materialistisch konnotierten Begriff, den der Selbstbesinnung: »Im extensiven Typ kommt Beethovens Musik zu etwas wie Selbstbesinnung. Sie transzendierte ihr *atemloses* Bei-sich-selber-Sein.« Ferner: Die Musik »blickt um sich« (Beethoven: 139; Herv. GG). Interessant ist – sieht man einmal von

¹⁷² Richard Klein geht auf diese Analyse ausführlich ein: Vgl. Klein: »Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit ...« (2013), (Anm. 103), 47–57.

¹⁷³ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ([1925] 1928), GS I/1, 208: Vgl. ders.: »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows« (1937), GS II/2, [438]–465, hier: 454.

den musikalischen Bezügen ab – die Auffassung von ›Selbstbesinnung‹ als ein Überschreiten des ›Bei-sich-selber-Seins‹. Geblickt wird auf das Umfeld und die eigenen Voraussetzungen, körperlich oder gesellschaftlich, in denen das Selbst verortet ist. Die Vorstellung eines »atemlose[n] Bei-sich-selber-Sein[s]« zielt auf den abgeschotteten Egoismus im Kampf um Anerkennung, der sein Umfeld, dem er doch ähnlich ist, wesentlich aus den Augen verloren hat. Er ist *atemlos*, insofern es im Konkurrenzkampf nie schnell genug gehen kann.

Die Bedeutung der Atemmetapher im Zusammenhang mit dem extensiven Typus dürfte damit außer Frage gestellt sein. Sie verweist auf Lebendigkeit, aber auch auf die dem Organismus zukommende wie zuträgliche Eigenzeit im Sinne der vegetativen Rhythmen. Dabei ist der Atem diejenige der autonomen Körperfunktionen, die sich noch am ehesten willentlich beeinflussen lassen; etwa auch mittels Selbstbesinnung. So gesehen liest sich Adornos weitere Deutung des extensiven Zeitsstils im *Erzherzogtrio* op. 97 und der benachbarten Violinsonate op. 96 wie ein Ratgeber gegen die gesellschaftliche Hyperventilation: »Die Geste« der Stücke sei es, »ausatmend die Zeit gewissermaßen frei zu geben, so als ließe auf der paradoxa Spalte des Symphonischen sich nicht beharren. Die Zeit fordert ihr Recht: daher auch die auffallend großen Längendimensionen« (Beethoven: 137). Diese Längendimensionen – sie verweisen auf Schuberts in derselben Zeit komponierte ›himmlische Längen‹ – implizieren zudem einen ›langen Atem‹: Dieser wird dann erst recht in den ›romanhaft-weitläufigen‹ Symphonien Mahlers benötigt (vgl. Mahler: 204, 235), den Adorno, wie dargelegt, in der geraden Erbschaft von Beethovens extensivem Stil sieht (vgl. Mahler: 155, 187, 298). In Mahlers Symphonik, für die Adorno das Atmen ebenfalls geltend macht, mündet es zuletzt, in der 9. Symphonie, in den »schweren Atem des Erzählenden« ein (Mahler: 297).

Mit der Atem-Metapher wird den Werken in Adornos Interpretation Leben eingehaucht. Es ist eine andere Dimension von Leben als jene, die sich mit der teleologischen Entwicklung des Organismus-Modells verbindet, auf dessen Grund Adorno Momente des Mechanischen entdeckte.¹⁷⁴ Man hat im

¹⁷⁴ Vgl. Adorno: »Schwierigkeiten: II. In der Auffassung neuer Musik« ([1966] 1968), (Anm. 72), GS 17, 281: »Das für den Wiener Klassizismus zentrale Moment des Organischen, sich Entwickelnden erweist sich angesichts dieser Topoi weithin als Kunst des Scheins: die Musik stellt sich dar, als ob das eine aus dem anderen sich entwickelte, ohne daß eine solche Entwicklung buchstäblich stattfände. Der mechanische Aspekt wird von der kompositorischen Kunst überspielt, ist aber unglaublich viel stärker, als dem Kulturglauben lieb sein

Zusammenhang mit Adornos Atem-Metapher noch einmal an die Metapher von Karl Marx der sich im Rahmen gesellschaftlicher Arbeitsteilung verengenden »Poren« der Zeit zu denken (siehe III. 5.1); sind es im menschlichen Organismus doch nicht nur Mund, Nase und Lunge, die atmen; es ist auch die Haut, die atmet, oder jedenfalls gerne atmen würde. Sauerstoff geht durch die Haut, beim Menschen wie bei vielen Tierarten.

Für Adorno verbindet sich die Atem-Metapher mit der Vorstellung einer lebendigen Dauer. Zeit soll nicht zum Verschwinden gebracht, sondern »ausgekostet werden. In der Mahler-Monographie schreibt er:

Der dramatisch-klassizistischen Symphonie verkürzt Zeit sich durch Vergeistigung, als hätte sie den feudalen Wunsch, Langeweile zu töten, Zeit totzuschlagen, zum ästhetischen Gesetz verinnerlicht. Der epische Symphonietypus aber kostet die Zeit aus, überläßt sich ihr, möchte die physikalisch meßbare zur lebendigen Dauer konkretisieren. Dauer selber ist ihr die *imago* von Sinn; vielleicht aus Gegenwehr dagegen, daß Dauer in der Produktionsweise des späten Industrialismus und den diesem angepaßten Bewußtseinsformen kassiert zu werden beginnt. Nicht länger soll über die Zeit mit musikalischem *trompe l'oreille* betrogen werden; sie soll nicht den Augenblick vortäuschen, der sie nicht ist. Die Antithesis dazu waren schon Schuberts himmlische Längen. (*Mahler*: 221f.)

Von den etlichen Konvergenzen zwischen Mahler und Schubert sei im Zusammenhang mit Adornos Interpretation von Mahlers extensivem Stil, die er insbesondere im »Roman«-Kapitel der Mahler-Monographie gibt, noch eine überaus wesentliche erwähnt, nämlich die der relativen Identität und Festigkeit der thematischen Gestalten, die Adorno, in Mahlers Fall, mit Romanfiguren vergleicht, in Schuberts Fall mit Kristallen: noch als sich entwickelnde seien Mahlers Themen »mit sich selbst identischen Wesens« (*Mahler*: 221). Die Wahrnehmung greift voraus auf eine der Bestimmungen, die Adorno dann

kann.« Adorno bezog sich in dem Zusammenhang auf eine Arbeit seines Freundes Rudolf Kolisch, der eine Typologie der Tempocharaktere Beethovens herausgearbeitet hatte. Vgl. zu dem Verdruss, der entsteht, wenn hinter einem lebendig erscheinenden Wesen ein künstliches Prinzip entdeckt wird: Kant: *Kritik der Urteilskraft*, B 167 (§ 42; 182): Kant hält hier fest, dass es bemerkenswert sei, dass bei jemandem, der ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur genommen habe, und die Entdeckung mache, dass man ihn »insgeheim hintergangen« habe, »und künstliche Blumen [...] in die Erde gesteckt oder künstlich geschnitzte Vögel auf Zweige von Bäumen gesetzt hätte [...], das unmittelbare Interesse, was er vorher daran nahm, alsbald verschwinden [...] würde.«

ein paar Jahre später in der *Negativen Dialektik* vom ‚Nichtidentischen‘ geben wird: Dieses wäre »die eigene Identität der Sache gegen ihre Identifikationen« (ND: 164). Auf dem Grund der Theorie des Nichtidentischen liegt die Erfahrung der Austauschbarkeit der ›Human Resources‹ in der ökonomischen Lebenswelt und, damit verbunden, Adornos Kritik am soziologischen Rollenbegriff, der seiner Auffassung nach den Antagonismus zwischen Individuum und Gesellschaft ebenso – unbeabsichtigt – zum Ausdruck bringt, wie er ihn andererseits verklärend kaschiert: »Rollen haben die Menschen in einem Strukturzusammenhang der Gesellschaft, der sie sowohl zur puren Selbsterhaltung dressiert wie die Erhaltung ihres Selbst ihnen verweigert. Das allherrschende Identitätsprinzip, die abstrakte Vergleichbarkeit ihrer gesellschaftlichen Arbeit, treibt sie bis zur Auslöschung ihrer Identität.«¹⁷⁵

Von hier aus fällt es leicht zu sehen, welche Bedeutung Adorno den in Mahlers und Schuberts Werken begegnenden profilierten Einzelgestalten zumaß. Die Bedeutung bestätigt sich im Briefwechsel zwischen Adorno und seinem ehemaligen Wiener Klavierlehrer Eduard Steuermann, dem bedeutenden Klavierinterpreten des Schönberg-Kreises, der selbst auch Komponist war und unter dem schwachen Echo seiner Werke in der Nachkriegszeit erheblich litt.¹⁷⁶ In einem Brief vom August 1962 reagiert Adorno auf ein von Steuermann komponiertes Orchesterstück, um dessen Einschätzung Steuermann Adorno gebeten hatte. Neben vielem Anerkennenden teilt ihm Adorno indes auch seinen Eindruck mit, dass es seiner eigenen Präferenz nach »in einer gewissen Richtung zu weit ins Feld des Jüngsten« gehe, »nämlich im Verzicht auf eigentlich thematische Gestalten«. Beschwichtigend setzt er hinzu: »Aber diese Kategorie war bei mir vielleicht immer schon überwertig und ist es angesichts der letzten Entwicklung noch mehr geworden.«¹⁷⁷ Steuermann reagiert auf die Äußerung gleichwohl etwas konsterniert, sodass Adorno seine etwas ›überwertige‹ Insistenz auf den thematischen Gestalten in einem folgenden Brief noch einmal näher ausführt. Die Einzelgestalten dürften »gleichsam nicht im Kontinuum des Ganzen untergehen«, nicht zu sehr unter die Totalität subsumiert werden. Es sei gerade »der Begriff des

¹⁷⁵ Adorno: »Gesellschaft« (1966), GS 8, [9]–19, hier: 13. Vgl. zu Adornos Kritik am Rollenbegriff auch: Adorno: »Freizeit« (1969), in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2* (1969), GS 10/2, [645]–655, hier: [645].

¹⁷⁶ Vgl. Adorno: »Nach Steuermanns Tod« (1964), in: ders. *Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze* (1968), GS 17, [311]–317.

¹⁷⁷ Theodor W. Adorno an Eduard Steuermann (26.6.1962), BW Steuermann, 69.

Einfalls; ich glaube, da steckt es, und es ist sonderbarerweise dieser Punkt, an dem ich über einen gewissen Traditionalismus nicht hinauskomme«.¹⁷⁸

Dies führt zurück in die Tradition; zu den Werken Schuberts und Mahlers. Bei Mahler wären die individualisierten thematischen Gestalten »der Maschinerie des Verlaufs« entrückt (*Mahler*: 221): Während die klassizistische, »dramatische Symphonie« ihre musikalische Idee »in der dem Modell der diskursiven Logik nachgeahmten Unerbittlichkeit ihrer Verklammerung« zu ergreifen versucht hätte, suche Mahlers »Romansymphonik aus jener den Ausweg: möchte ins Freie« (*Mahler*: 221).¹⁷⁹ Nach Adorno habe in der Zeit der philosophischen Systeme, die etwa um dieselbe Zeit entstanden wie Beethovens Symphonik, alles, was in der geschlossenen Logik keinen Platz gefunden hätte, in die Literatur flüchten müssen. Gleich der Tendenz des Romans, der über einen langen Zeitraum hinweg das *wesentliche* Medium der Mitteilbarkeit lebendiger Erfahrung gewesen sei, würden Mahlers Symphonien aus dem musikalischen System ausbrechen (*Mahler*: 212). Hätte das Ökonomieprinzip der klassizistischen Symphonie die musikalischen Ereignisse quasi deduktiv aus einem Minimum von Setzungen entwickelt, weshalb sie eine in sich geschlossene Form der Mannigfaltigkeit sei, so wäre bei Mahler im Gegensatz zu solcher Stringenz das Unvorhergesehene ein konstitutives Element seiner Form: Wie der Roman würde Mahlers Symphonik das Kontingente, nicht von vornherein Absehbare schätzen, das »Prinzip des immer ganz Anderen, das eigentlich erst emphatisch Zeit konstituiert« (*Mahler*: 225). Dazu gehöre auch Mahlers Neigung, mitunter ganz neue Themen einzuführen, oder thematische Motive so umzugestalten, dass sie im Verlauf der Stücke wie neue Charaktere wirkten. So gäbe es etwa im zweiten Satz der 5. Symphonie eine Stelle, wo eine bislang eher hintergründige Expositionsgestalt in umformulierter Weise auftaucht, »als beträte helfend, unerwartet, eine zuvor nicht beachtete Person die Szene« (*Mahler*: 220).

¹⁷⁸ Theodor W. Adorno an Eduard Steuermann (5.9.1962), BW Steuermann, 70f. Betreffend die jüngsten Tendenzen, die ihm zu weit gingen, bezieht sich Adorno in demselben Brief exemplarisch auf das »eminent begabte[] Orchesterstück von [Jacques] Calonne« (ebd. 70). Vgl. zu den »jüngsten Tendenzen« und dem Bestreben zur umfassenden Integration: Adorno: »Das Altern der neuen Musik« ([1954]), in: ders.: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (1956/1969), GS 14, [143]–167.

¹⁷⁹ Vgl. das Motto, das Adorno der »Einleitung zum ›Positivismusstreit‹ voranstellt: »Sesam öffne dich – ich möchte hinaus« (Stanislaw Jerzy Lec, zit. n. Adorno: »Einleitung zum ›Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‹« (1969), GS 8, [280]–353, hier: [280]). Vgl. Adornos Programmschrift »Vers une musique informelle« (1961/1963), (Anm. 84), GS 16.

Den Themen Mahlers gleichen die von Schubert darin, dass auch sie – was seit jeher von den Kommentatoren seiner Musik besonders hervorgehoben wurde – individualisierte Gestalten sind, wofür Adorno in seinem Aufsatz von 1928 den Begriff des Kristalls verwendete, der ebenso auf die Schönheit und Individualität ihrer Gestalt wie auf ihre Festigkeit und Resistenz gegen Veränderungen hinweist.

4.1.6 Zeitstrukturen und Präsenzfiguren in Schuberts Werk

In seinem Essay zu Schuberts Todesjahr stellt Adorno als eines der grundlegenden Formcharakteristika von Schubert heraus, dass dessen Formen anders als die Beethovens kaum das Gefüge des Themas angreifen würden, um daraus, durch thematische Verwandlungen und Verkürzungen, dynamische Wirkungen zu erzielen. Die Themen würden von Schubert weniger durch motivische Zergliederung verarbeitet und auf ein Ganzes hin vermittelt, als vielmehr variiert, durch Modulationen immer wieder in neuem Licht präsentiert und dabei in ihrer kristallinischen Gestalthaftigkeit und Schönheit bestätigt oder beschworen. Das »gründende Apriori« von Schuberts Form sei: »Schuberts Formen sind Formen der Beschwörung des einmal Erschienenen, nicht der Verwandlung des Erfundenen.« (*Schubert*: 27). Mit der Rede vom »gründenden Apriori« ist unmissverständlich klargestellt, dass die Formanlage von Schuberts Sonate für Adorno in grundsätzlicher Differenz zur (klassizistischen) Sonate Beethovens steht, und nicht etwa einen halbgelungenen Versuch repräsentiert, dem Beethoven'schen Modell zu folgen. Bei Schubert bleiben die »unabänderlichen Themen« in einem gewissen Sinn bei sich; sie werden – als anorganische, wie die Metaphorik des Aufsatzes nahelegt – nicht so sehr entwickelt als »fortschreitend enthüllt« (*Schubert*: 26f.). Damit gewinnt die Vorstellung eines »Fortschritts« in Schuberts Musik einen ganz anderen Sinn. Weniger sind die Themen ein Werdendes, als dass sie stets neue Schichten und Facetten hervorkehrten.¹⁸⁰

Dass bei Schubert gegenüber dem finalen Schema, wie es dem klassischen Sonatenstil eignet, präsentierte und retrospektive Orientierungen in

¹⁸⁰ Vgl. *ÄT*: 15: Kunstwerke haben »Leben sui generis. [...] Die bedeutenden kehren stets neue Schichten hervor, altern, erkalten, sterben.«

den Vordergrund treten, ist eine Beobachtung, die von zahlreichen Kommentatoren seines Werks vermerkt wurde. Zwar gibt es bei Schubert durchaus auch dramatisch angetriebene Vorwärtsbewegungen, wie es auch in der Forderung von Adornos Essay festgehalten ist, wonach eine ausstehende Formanalyse von Schuberts Musik vor allem der Dialektik nachzugehen hätte, »die zwischen dem vorgesetzten Sonatenschema und Schuberts zweiter, kristallinischer Form walten« (*Schubert*: 27). Doch wird die dynamische Tendenz »unterwandert von dem, was Adorno die zweite, kristallinische Form nennt.

Eben jener von Adorno geltend gemachten dialektischen Beziehung der Formimpulse in Schuberts Werken gehen Renate Wieland und Jürgen Uhde in ihrem 2014 erschienenen Buch über *Schuberts späte Klaviermusik* nach. In der Einleitung beschreiben sie die Problemgemeinschaft der in ihrem Buch vorgestellten Werke unter dem Titel *Finaler Zug und verlorenes Ziel*, und konstatieren dabei, dass die »dramatisch vorantreibenden Prozesse [...] allesamt gezeichnet [seien] von dem Verlust ihrer Zielgewissheit, umgetrieben von der Frage nach einem Wohin«. Der erkennbare »Trieb hinaus ins Ungemessene«, das »Werdenwollen«, gerate immer wieder in einen existenziellen Konflikt mit einer zurückstauenden, haltgebietenden Kraft, der die ebenso drängende Frage nach dem *Wohin?* zugrunde läge: »Dass der vehemente Aufbruchswille mit der Erfahrung kollidiert, dass kein Ziel mehr ist, dass er münden muss in den Abbruch, ist eine Grundfigur von Schuberts Musik«.¹⁸¹

In diesem zurückgestauten Zielwillen weitet sich die Musik zur Landschaft; neben dem Metaphernfeld des Kristallinen und der Figur der kreisenden Wanderschaft eine der wichtigsten Metaphern in Adornos Aufsatz. Harmonisch werden in Schuberts Musik weite Klangräume erschlossen, zudem werde, worauf Wieland und Uhde hinweisen, die Sonatenform des Kopfsatzes mitunter dadurch erweitert, dass zwischen Haupt- und Nebentonart ein »dritte[r], relativ eigenständige[r] tonartliche[r] Bereich« eingeschoben würde.¹⁸² Auf die »Entmachtung der Dominante« und die »triadische Struktur« bei Schubert hat bereits auch Peter Gülke aufmerksam gemacht: »Wenn die zielstrebigste, so eindeutig folgerichtige Verbindung zurückgedrängt wird wie in den zyklischen Werken seit 1824 [...], treten »schwächer«, subtilere,

¹⁸¹ Wieland/Uhde: *Schubert. Späte Klaviermusik ...* (2014), (Anm. 28), 10.

¹⁸² Wieland/Uhde: *Schubert. Späte Klaviermusik ...* (2014), (Anm. 28), 10.

mehrdeutige Verbindungen aus ihrem Schatten und, weil weniger zielsicher, in sensibler abgewogene Verhältnisse zueinander.«¹⁸³

Gegenüber der rastlosen Zielsicherheit der Sonate treten in Schuberts Werken weitere Zeitcharaktere in den Vordergrund. Einerseits Präsenzfiguren und zuständliche Strukturen wie etwa der durch harmonische Vertiefungen bewirkte Gestus des Sich-Einlassens oder des Verweilen-Wollens; »schwebende Ruhegestalten«¹⁸⁴ in Wiegenmusiken oder sich drehende Tanzfiguren; andererseits Wiederholungscharaktere und Bewegungen, die eine »schlüssig fortführende Logik der ›thematischen Arbeit‹ behindern,¹⁸⁵ wie Abschweifungen, Umwege, Retardierungen und Zögerlichkeiten; schließlich aber auch die musikalische Konfrontation mit Vergänglichkeit und dem Tod (siehe IV.4.2). Ulrich Dibelius beschreibt jene Formeigentümlichkeiten am Beispiel eines sehr frühen Werks von Schubert, der 2. Symphonie D 125 (1814/15): Wiewohl sich nach Dibelius' Urteil der junge Schubert an den obligatorischen Vorbildern des klassizistischen Komponierens orientieren würde, ergäbe sich bereits in diesem Frühwerk eine bezeichnende Differenz:

Schubert gerät beim Vortrag und Weiterführen seines Allegro-Hauptthemas in ein seltsames Kreisen; er befindet sich [...] quasi noch auf dem Ausgangsstand, während etwa bei Beethoven in der sehr ähnlichen Situation von dessen 1. Sinfonie an der formal gleichen Stelle bereits durch motivische Aufgliederung und durch inneren Intensitätszuwachs eine Öffnung des Geschehens stattgefunden hat, die weitertriebt, Konsequenzen erfordert und zielstrebig auf den Dominantabschluß – als Plattform für das Seitenthema – zusteuert. [...] Dieser musikalische Sog aus Voraussetzung und Folgerungen fehlt dem Schubertschen Allegro. Es steigert sich nicht aus eigenem Vermögen, sondern wird schließlich harmonisch in andere Verhältnisse gerückt [...], so daß eine Art von außen her, durch Beleuchtungswechsel inszenierter Spannung entsteht.¹⁸⁶

Ein weiterer kennzeichnender temporaler Zug in Schuberts Werken ist die retrospektive Orientierung.¹⁸⁷ Sie wird eklatant in der *Winterreise*, in der bereits

¹⁸³ Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 310. Gülke bezieht sich dabei unter anderem auf das Streichquartett in G-Dur D 887.

¹⁸⁴ Wieland/Uhde: *Schubert. Späte Klaviermusik ...* (2014), (Anm. 28), 12.

¹⁸⁵ Dibelius: »Ein Musiker der Unöffentlichkeit ...« (1979/1996), (Anm. 42), 40; vgl. 35, 41.

¹⁸⁶ Dibelius: »Ein Musiker der Unöffentlichkeit ...« (1979/1996), (Anm. 42), 34f.

¹⁸⁷ Vgl. Taylor: »Schubert and the Construction of Memory: The String Quartet in A-minor, D. 804 (Rosamunde)« (2014).

durch die Textvorlage kenntlich ist, dass die eigentliche Begebenheit dem Beginn des Stückes vorausliegt und »Geschichte« bereits passiert und passé ist. Was sich danach – d. i. nach Beginn des Werks – noch »ereignet«, sind kumulative Variationen einer Stimmungslage und Rückerinnerungen an vormalige Situationen, Gestimmtheiten und Hoffnungen.

Ähnlich wie Schuberts Themen werden in Adornos Aufsatz die Elemente der eingangs evozierten Landschaftsvision »fortschreitend enthüllt« (*Schubert*: 27). Den Formcharakter von Schuberts Musik versucht er durch eine bewegliche Konfiguration wiederkehrender und sich in ihrer Wiederkehr gegenseitig präzisierender Metaphern und ihrer semantischen Felder zu bestimmen. Wesentlich sind die Metaphern der Landschaft, des Lichtwechsels, der Erde, das Metaphernfeld des Kristallinen sowie die Figur des Wanderers, der die Landschaft »durchkreist, ohne fortzuschreiten« (*Schubert*: 25). Dabei sind diese Bilder nicht einfach eine poetische Zutat, sondern vielmehr ein früher Ausdruck von Adornos in der Mahler-Monographie dann nachdrücklich geltend gemachter Bemühung um eine »materiale Formenlehre«, mit der er sich von der formal-klassifikatorischen Vorgehensweise der akademischen Musikwissenschaft abgrenzte (vgl. *Mahler*: 193f.). In der Mahler-Monographie von 1960 erläutert Adorno genauer, was bereits im frühen Schubert-Aufsatz tragend für die Deutung ist: Mit den abstrakten Formkategorien der akademischen Musikwissenschaft seien der spezifische Charakter, die einzigartige »Physiognomie« der Kompositionen nicht zu fassen, man müsse diese Formkategorien in ihrer konkreten inhaltlichen Vermittlung begreifen. So wären etwa »Auflösungsfelder« an bestimmten Stellen bei Mahler sehr viel konkreter als »Einsturzpartien« zu fassen, womit man zum Sinn der Musik und ihren »thematischen Konturen« bereits einen sehr viel näheren Zugang gewonnen hätte. »Mahlers materiale Formkategorien werden physiognomisch besonders deutlich dort, wo Musik einstürzt wie im Kaleidoskop«, so etwa im Ausklang der Durchführung des Kopfsatzes der 9. Symphonie (*Mahler*: 194). Der Schlüsselcharakter jener materialen Formenlehre für Adornos Deutung von Musik gibt sich nachdrücklich bereits im frühen Schubert-Aufsatz zu erkennen: »Niemals«, so moniert Adorno etwa in der Mitte des Textes, »wurde die Kategorie des Wanderers in ihrer bestimmenden Dignität für die Struktur des Schubertschen Werkes erörtert« (*Schubert*: 25). Zu erinnern ist in dem Zusammenhang an den Ursprung von Adornos musikschriftstellerischer Praxis in der Musikkritik, ist diese doch ein Genre, das einen darstellerischen Zugang

zu Werken erfordert, der imstande ist, ihr Spezifisches auszudrücken und nachvollziehbar zu machen.

Ist die Kategorie des Wanderers, die Adorno im Schubert-Aufsatz so exponiert hervorhebt, eine frühe Manifestation seiner materialen Formenlehre, so wird an ihr zudem ein Zug der interpretatorischen Methode deutlich, die er in dem Aufsatz praktiziert: Den Großteil seiner metaphorischen Kategorien und insbesondere die Vorstellung einer *kreisenden Wanderschaft* übernimmt Adorno direkt aus der durch Schuberts Textwahl vorgegebenen Bildwelt. In dieser ist der romantische Topos des *Wanderns* eines der entscheidenden Motive; und ebenso findet das *Kreisen* seinen Rückhalt in Schuberts von Rädern geprägter musikalischer Bildwelt – man denke an das Spinnrad (*Gretchen am Spinnrade* D 118; 1814), das Mühlrad (*Die schöne Müllerin* D 795; 1823) und schließlich den Leiermann (*Winterreise* D 911; 1827).¹⁸⁸

Die kreisenden Räder und der Schritt des Wanderers sind für Schuberts Musik wesentliche Motive: musikalisch konstitutive Bewegungs- und Formcharaktere. An ihnen wird deutlich, wie die Bildwelt die Musik in Gang, beziehungsweise ins Rollen bringt. Denn der Wanderer ist in Schuberts Musik nicht nur thematisches Subjekt, er bezeichnet im Urteil der auf Schubert folgenden Musikwissenschaft auch eine charakteristisch-schubertische Rhythmusgestalt und ist Patron der nach ihm benannten *Wanderer-Phantasie* D 760 (1822). Peter Gülke hat festgehalten, dass etliche Werke Schuberts vom »Daktylus des Wanderers« bestimmt sind und dass »schon seit der Komposition von *Wanderers Nachtlied* vom Juli 1815 Wanderer und daktylische Gangart zusammengehörten«.¹⁸⁹

Indem Adorno Schuberts Bildwelt die musikalisch formbildenden Aspekte abgewinnt, schließt er damit zugleich an eine spezifische Formleistung Schuberts an, die sich abstrakt mit der von ihm herbeigeführten und mit der

¹⁸⁸ Symptomatisch für die Engführung einer *kreisenden Wanderschaft*, die Adorno als konstitutiv für Schuberts Form beschreibt, ist das erste Stück der *Schönen Müllerin*, *Das Wandern*: »Das Wandern ist des Müllers Lust, das Wandern!« In der dritten Strophe ist von den Rädern die Rede. Sie lautet in der Version von Wilhelm Müller: »Das sehn wir auch den Rädern ab,/Den Rädern/Die gar nicht gerne stille stehn,/Die sich mein Tag nicht müde drehn,
Die Räder.« Die letzte Zeile scheint Schubert auf bezeichnende Weise abgeändert zu haben: »die sich mein Tag nicht müde gehn, die Räder« Vgl. Müller: *Die schöne Müllerin (Im Winter zu lesen)* (1821/1999), 43, sowie die Urtextausgabe von Schubert: *Die schöne Müllerin* op. 25, D. 795: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft (2010), IX und 1 [Herv. GG].

¹⁸⁹ Vgl. Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 192ff.; bes. 194f.

Vertonung von Goethes *Gretchen am Spinnrade* auf 1814 datierbaren »Wende in der Geschichte des Liedes« bezeichnen lässt.¹⁹⁰ Wie aufmerksam und kritisch Schuberts durchkomponiertes Kunstlied lyrische Gehalte in musikalische Struktur übersetzt und dabei nicht einfach bloß abbildet als vielmehr in ihren Zusammenhängen erkennt hat Peter Gülke in seiner Analyse der polyrhythmischen Überlagerungen in *Gretchen am Spinnrade* dargelegt.¹⁹¹

Adornos metaphorische Zugangsart zu Schuberts Werk bewegt sich damit teilweise in den Spuren von dessen kompositorischem Verfahren. Wie-wohl dem bildhaften Ausdruck in Adornos Sprache prinzipiell eine hohe Stellung zukommt, ist seine Relevanz für die Schubert-Interpretation noch einmal eine besondere. So kommen etwa in Adornos Beethoven-Fragmenten abstrakte Kategorien in einem weitaus größeren Maße zum Tragen – ein Umstand, der auch in dem unterschiedlichen Charakter der Werke Beethovens und Schuberts begründet liegt: »Am Vergleich mit jedem Instrumentalstück Schuberts [...] lässt sich entnehmen: die Musik Beethovens ist bilderlos« (*Beethoven*: 40).

4.1.7 Luziferische Dynamik und kreisende Wanderschaft

Zu den Bildern, die Adorno für Beethovens Musik im Schubert-Essay gleichwohl findet, gehört das der »luziferische[n] Senkrechte[n] der Beethoven-schen Dynamik« (*Schubert*: 20). Kontrastierend zur Figur der »kreisenden Wanderschaft«, als die er Schuberts Form bestimmt, treffen hiermit die beiden bedeutendsten Zeitsymbole von Kreis und Linie aufeinander; repräsentativ für den Fortschritt und die zyklische Wiederkehr.

Wie Peter Tenhaef für Schuberts Musik dargelegt hat, haben Kreisfiguren in ihr eine stiltragende Bedeutung. Das »Zugleich von Tonmalerei und deren Transzendierung zum musikalisch Abstrakten« ließe sich für etliche Werke Schuberts darlegen.¹⁹² Die Bedeutungen der Kreisfigur, musikalisch

¹⁹⁰ Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 83.

¹⁹¹ Vgl. Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 79ff. Vgl. auch Georgiades: *Schubert. Musik und Lyrik* (1967).

¹⁹² Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 73.

im Notentext zu erkennen als Wellenbewegung beziehungsweise Sinuskurve,¹⁹³ sind dabei in Schuberts Werken erwartungsgemäß vielfältig. Kreisfiguren finden sich als Ausdruck des Statischen, der Wiederkehr, der Ewigkeit wie der ewigen Ruhe, aber auch, wie etwa im Lied *Im Abendrot* D 799 nach Carl Lappe, wo eine Circulatio-Figur in der Begleitstimme die Textzeile »Oh wie schön ist deine Welt, Vater, wenn sie golden strahlet« gestaltet, als Ausdruck von Schönheit und Vollkommenheit.¹⁹⁴ So weist Tenhaef auf den Umstand hin, dass Kreisfiguren bei Schubert besonders häufig in den Sanctus-Sätzen zu finden seien, etwa in der *Deutschen Messe* D 872, zu den Worten »heilig, heilig, heilig«.¹⁹⁵ Klingen in einigen Kreisfiguren die Vorstellungen von Transzendenz, Liebe und Erlösung mit, so kennen Schuberts Werke kontrastierend auch »quasi zerstückte Kreise [...], die das Ideal desillusionieren«,¹⁹⁶ oder wie bohrend in sich selbst kreisende, eingefrorene Zeitstrukturen, die sich keinen Ausweg mehr wissen. Nicht zuletzt – und zumal für Adorno – stehen der Kreis und mit ihm das »Rad der Zeit« pejorativ für Mythos und Schicksal, für das »Verhängnis, das abrollt«.¹⁹⁷

Für die großen Instrumentalwerke hat Peter Gülke kreisende Formen analysiert, so etwa für den Quartettsatz in c-Moll D 703, wo sich unter der Sonatenform, die hier »nurmehr einen Überbau bildet«, die Musik »in fast jeder Hinsicht« um sich dreht und kreist und damit der Durchführung nahezu alle Berechtigung entzieht.¹⁹⁸ Gülkes Resümee lautet: »Verweigerte Sonate, als Sonate komponiert«.¹⁹⁹

Gegenüber der – in den Worten von Tenhaef – »unklassisch-undramatischen, nicht-teleologischen Zeitstruktur«, wie sie zumal für Schuberts spätere Werke von Bedeutung ist,²⁰⁰ bildet der intensive Zeittypus Beethovens das gegenteilige Extrem. Adorno beschreibt dies im Schubert-Essay mit dem Bild der »luziferischen Senkrechten«: »Heute erst ist der Landschaftscharakter von Schuberts Musik evident geworden, wie heute erst das Lot die luziferische Senkrechte der Beethovenischen Dynamik ermessen kann.« (*Schubert*: 20) Während sich die Rede von der »heute erst« zutage tretenden Erkennbarkeit

¹⁹³ Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 67.

¹⁹⁴ Carl Lappe, zit. n. Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 81.

¹⁹⁵ Vgl. Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 90.

¹⁹⁶ Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 92.

¹⁹⁷ Adorno: »Individuum und Organisation« ([1953] 1954/1963), GS 8, [440]–456, hier: 444.

¹⁹⁸ Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 189f.

¹⁹⁹ Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 191.

²⁰⁰ Tenhaef: »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts« (1999), 98.

wesentlich auf die atonalen Formneuerungen der Wiener Schule bezieht, schließt der Kontrast von der Senkrechten und der Landschaft an das Eröffnungsbild des Aufsatzes vom Vulkan an; des Näheren an dessen Ausbruchsbewegung, die vom Erdinneren senkrecht zum Himmel aufsteigt. »Luziferisch« mag so einerseits auf das höllische Feuer verweisen, zum anderen – und dem korrespondierend – meint der Begriff in seiner wörtlichen Bedeutung den Lichtbringer (aus *lux* – Licht und *ferre* – tragen, bringen). So bezeichnet Luzifer auch den Morgenstern. In diesem Zusammenhang sei das Anfangsbild von Adornos Essay noch einmal vergegenwärtigt:

Wer die Schwelle zwischen den Todesjahren Beethovens und Schuberts überschreitet, den ergreift ein Schauer, wie ihn ähnlich empfinden mag einer, der aus rollendem aufgestülptem, erkaltendem Krater ins schmerhaft feine und weiß behangene Licht kommt [...] Aus dem Abgrund betritt er die Landschaft, die jenen umgibt und seine bodenlose Tiefe einzig sichtbar macht, indem sie sie mit der gewaltigen Stille ihrer Lineatur umzieht und in Bereitschaft das Licht empfängt, dem blind zuvor die glühende Masse entgegenschlug. Mag immer Schuberts Musik nicht in sich selber die Macht des tätigen Willens enthalten, der vom Schwerpunkt der Beethovenischen Natur sich erhebt [...] die Sterne aber, die ihr sichtbar leuchten, sind die gleichen, nach deren unerreichbarem Schein die eifernde Hand griff. (Schubert: 18)

Bezogen auf Schubert enthält das Bild ein – sozusagen handfestes – materialistisches Motiv, das sich vor allem vom Ende des Aufsatzes her als ein nachdrückliches Bekenntnis zu Schuberts Musik verstehen lassen wird: Während der eifernde Griff nach den Sternen – nach Unendlichkeit und Transzendenz – deren anziehendes Licht, das diese selbst nur reflektieren, immer verfehlten muss, begnügt sich Schuberts Musik, das aus der Ferne scheinende Licht zu nutzen, um damit, wie es in jenem von Goethe stammenden Motto heißt, das Adorno Jahrzehnte später seinem methodischen Selbstporträt, dem *Essay als Form* voranstellen wird: »Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht«.²⁰¹

Der Schubert-Essay schließt, wie in der Folge dann viele Texte Adornos, indem der Gegenstand zum Ende, in einer hoffnungsträchtigen Coda, noch einmal in ein utopisches Licht getaucht wird. Im Falle des Schubert-Aufsatzes ist es freilich gleich ein mehrseitiges Lichtbad, das zuletzt (vgl. Schubert: 31–33) von den Charakteren der Freude und der Hoffnung bei Schubert handelt,

²⁰¹ Johann Wolfgang von Goethe, zit. n. EaF: [9].

um in den letzten Zeilen des Aufsatzes in eine *promesse du bonheur* einzumünden, in der angedeutet ist, wie die Gehalte von Schuberts Musik zeitlich über das sinnliche musikalische Phänomen hinausweisen (siehe IV.4.3).

Zum nahezu sinnlichen Glück, das in Schuberts Musik zu finden sei, gehört für Adorno etwa, dass das Finale, wo es bei Schubert dann doch einmal glücke, aus einer gänzlich anderen Sphäre käme als der des »Beethovensche[n] Muß«:²⁰² »Denn gegenüber Beethovens drohend geforderter, bedrängter, kategorial faßlicher, aber material unerreichbarer Freude ist die Schubertsche das vernommene, wirre, endlich aber sichere und unmittelbar gegebene Echo« (Schubert: 31). Die Kategorie des Durchbruchs der Mahler-Monographie ist hier vorweggenommen, wenn Adorno im Zusammenhang mit Schuberts materialistisch gewendeter Transzendenz über den Aufstieg des Finales der *Großen C-Dur-Symphonie* bemerkt, dass hier die Bläsermelodie »wie mit wirklichen Stimmen ins Bild der Musik einschlägt und es zersprengt« (Schubert: 31; vgl. Mahler: 153).²⁰³ In Adornos Spätwerk, der *Ästhetischen Theorie*, wird eben dieser Erfahrung der Abschnitt über die *apparition* gewidmet sein, die Adorno gegenüber der bildhaften *imagerie* des Kunstwerks mit dem Motiv der Sprengung verband, indem er der *apparition*, in der das Kunstwerk augenblickhaft »Mehr-als-nur-Schein« sei, als Begleitmetapher die des *Feuerwerks* zur Seite stellte (vgl. ÄT: 125ff.; siehe IV.4.3).

*

Eine zweite Deutung des Bildes von der »luziferische[n] Senkrechte[n] der Beethovenschen Dynamik« (Schubert: 20) ergibt sich, vermittelt durch den Vulkan als eines der Symbole für die Industrielle Revolution, im Sinne der Erfahrung der zeitlichen Beschleunigung, wie sie im 19. Jahrhundert insbesondere durch die Eisenbahn erlebt und repräsentiert wurde, zu welcher Adorno Beethovens Musik in späteren Texten ganz explizit in Beziehung setzen wird. Ein prädestiniertes Symbol für die Industrielle Revolution ist der Vulkan zum einen durch den namentlichen Bezug auf den Schmiedegott Vul-

²⁰² Vgl. zum »Beethovenschen Muß« das Kantianische Muss in Beethovens 9. Symphonie: ND: 378: Beethoven habe in der *Ode an die Freude*, die Adorno die »kantianische Hymne an die Freude« nennt, das »»Muß ein ewiger Vater wohnen [...] in Kantischem Geist auf dem Muß akzentuiert[]«.

²⁰³ Vgl. zu Adornos materialistischer Konzeption ästhetischer Erfahrung im Sinne eines »Durchbruch[s] von Objektivität im subjektiven Bewußtsein«: ÄT: 363.

kan und die Bedeutung des Eisens als einer tragenden Grundlage der Industriellen Revolution; zum anderen durch die Beziehung auf die Rauch erzeugenden Druckvorgänge, die sich mit der Dampfmaschine verbinden.

Zwar beschreibt die insinuierte Bewegungsrichtung einer zur Landschaft stehenden Senkrechten eher die einer Mondrakete unterwegs zu den Sternen als die übliche einer Eisenbahn – Beethovens Musik ist für Adorno »die höchste« (vgl. EMS: 417), die Musik, die nach den Sternen am weitesten ausgriff – doch sieht man von jener konkretistischen Festlegung der »dynamischen Senkrechten« ab, so lässt sich bei der begrifflichen Engführung einer »luziferischen Dynamik« auch an die geradlinige Schnelligkeit von Eisenbahnen und an Goethes Begriff des »Veloziferischen« denken, der Adorno aus *Wilhelm Meisters Wanderjahren*, Goethes Spätwerk, bekannt gewesen sein wird. Der Begriff des »Veloziferischen«, in dem Geschwindigkeit (*velocitas*) und Lucifer amalgamiert scheinen, findet sich in diesem Werk ausgerechnet in den aphoristischen Betrachtungen im Sinne der *Wanderer*:

Für das größte Unheil unserer Zeit, die nichts reif werden läßt, muß ich halten, daß man im nächsten Augenblick den vorhergehenden verspeist, den Tag im Tage vertut und so immer aus der Hand in den Mund lebt, ohne irgend etwas vor sich zu bringen. Haben wir doch schon Blätter für sämtliche Tageszeiten! [...] Dadurch wird alles, was ein jeder tut, treibt, dichtet, ja was er vorhat, ins Öffentliche geschleppt. Niemand darf sich freuen oder leiden als zum Zeitvertreib der übrigen; und so springt's von Haus zu Haus, von Stadt zu Stadt, von Reich zu Reich und zuletzt von Weltteil zu Weltteil, alles veloziferisch.²⁰⁴

Rückblickend vom gegenwärtigen Informations- und Internetzeitalter aus mutet die Stelle, die sich über den horrenden Überfluss der im Eiltempo produzierten und verbreiteten Novitäten mokiert, irritierend zeitgenössisch an. Hellsichtig wirkt auch der Umstand, dass sich die auf das zitierte Stück folgende Betrachtung der *Wanderjahre* gerade auf die Dampfmaschinen bezieht, denen Goethe gegen Ende seines Lebens ebenso wie den im Aufkommen begriffenen Eisenbahnen interessierte Aufmerksamkeit widmete. Dabei wurden die 1821 erschienenen *Wanderjahre* einige Jahre vor der Zeit verfasst, in denen der personenbefördernde Eisenbahnverkehr 1825 zunächst in England begann. Die Geburtsstunde der deutschen Eisenbahn mit der Eröffnung der Linie Nürnberg-Fürth im Jahr 1835 erlebte der 1833 gestorbene Goethe

²⁰⁴ Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzäuden* (1821/1982), 293.

nicht mehr. Das in den *Wanderjahren* an die Aufzeichnung, in der vom Begriff des Veloziferischen die Rede ist, anschließende Stück beginnt mit der Bemerkung: »So wenig die Dampfmaschinen zu dämpfen sind, so wenig ist dies auch im Sittlichen möglich«.²⁰⁵ Wie Manfred Osten zeigte, hatte Goethe dem modernen »Paradox von Zeitverlust und technisch bedingter Beschleunigung bereits größte Aufmerksamkeit gewidmet«; angeblich war seine letzte Lektüre die Beschreibung einer Eisenbahnreise von Liverpool nach Manchester.²⁰⁶ Setzte Goethe das Adjektiv »velozifärisch« scheinbar aus *velocitas* und *Luzifer* zusammen,²⁰⁷ so konnte er darüber hinaus auf die in romanischen Sprachen seinerzeit existenten Begriffe *vélocifère* (im Französischen) oder *velocifere* (im Italienischen) rekurrieren, die Eilwagen, schnelle Transportmittel und insbesondere Laufräder bezeichneten, für die im deutschen Sprachraum die Draisine ein Synonym wurde. Das im heutigen Französischen wie Schweizerischen gebräuchliche Velo/vélo erinnert daran.

In jedem Fall lässt Adornos Bild an die Geradlinigkeit der die Landschaft durchschneidenden Schienenwege von Eisenbahnen denken, wobei die Geradlinigkeit der Entwicklungsdynamik der Sonate entspricht.²⁰⁸ Die Eisenbahn bildete noch keinen Bestandteil des Lebenskreises von Beethoven und Schubert; allerdings lernten sie jedenfalls die Mitte der 1820er Jahre in Österreich eingeführte »Eilpost« kennen, welche ihrerseits bereits, noch vor der Technisierung, durch Ausbau und Einebnung der Straßen, eine drastische Beschleunigerfahrung zur Folge hatte. Eine Kundmachung des Amtsblatts der *Wiener Zeitung* vom 28. Juni 1824 über die Einführung einer neuesten Verkehrsanbindung von Wien nach Karlsbad gibt einen Eindruck davon, wie »pressiert«²⁰⁹ man bereits im Vorfeld der Eisenbahn-Erfahrung war. Ganz offenkundig stand man, auch ohne Dampfeisenbahn, unter erheblichem Druck:

²⁰⁵ Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden* (1821/1982), 293.

²⁰⁶ Osten: »Alles velozifärisch« oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert (2003), 33.

²⁰⁷ Vgl. Osten: »Alles velozifärisch« ... (2003), (Anm. 206), 33.

²⁰⁸ Vgl. Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (1977/2007), 27: »Frühe Beschreibungen von Eisenbahnfahrten stellen fest, daß die Bahnlinie und die Landschaft, durch die sie geführt wird, zwei verschiedene Welten sind.« – Ebd., 35: »Vernichtung von Raum und Zeit, so lautet der Topos, mit dem das frühe 19. Jahrhundert die Wirkung der Eisenbahn beschreibt. Diese Vorstellung basiert auf der Geschwindigkeit, die das neue Verkehrsmittel erreicht.«

²⁰⁹ Es wäre interessant zu wissen, in welchem historischen Zeitraum dieses in Österreich gebräuchlich gewesene Wort aufkam, das im Grunde ein Stress-Synonym ist.

Diese neue *Eilpost* ist mit dem am Dienstag von Wien nach Prag gehenden *Eilwagen* in der Art in Verbindung gesetzt worden, daß derjenige, welcher sich zur Reise nach Karlsbad der *Schnellpost* bedient, Dienstag Früh von Wien abreisen, Mittwoch Abends in Prag ankommen, dort übernachten und Donnerstag Früh die Reise nach Karlsbad fortsetzen [...] wird. Die Reise von Wien über Prag nach Karlsbad, das sind 59 Meilen, wird sonach mit Einrechnung des Nachtlagers und der zum Essen nöthigen Zeit in 61 längstens 63 Stunden zurückgelegt werden.²¹⁰

Bei der neu eingerichteten »Eilfahrt« zur Überbrückung der etwa 460 Kilometer handelte es sich um eine k.k. Infrastrukturmaßnahme »während der Dauer der Badezeit«; mithin um ein frühes Beispiel von »Freizeitstress«. Bemerkenswert ist, wie sich die Eile schon in den Bezeichnungen der Verkehrsmittel niederschlug. Die Dienstagnacht verbrachte man offenkundig im Eilwagen.

In späteren Texten setzte Adorno die Erfahrung von Beethovens Musik dezidiert zu Schnellzügen in Verbindung und stellte den Kontrast zu den romanhaften Zeitdimensionen mancher Gustav Mahlers heraus:

Mochte es den Zeitgenossen Beethovens vor der gerafften Zeit seiner Symphonien schaudern wie vor den angeblich den Nerven schädlichen ersten Eisenbahnen, so schaudert es denen, die Mahler um fünfzig Jahre überlebten, vor ihm wie den Habitués der Flugzeuge vor einer Seereise. Die Mahlersche Dauer mahnt sie daran, daß sie selber Dauer verloren haben; vielleicht fürchten sie, gar nicht mehr zu leben. Das wehren sie ab mit der Überlegenheit des wichtigen Mannes, der versichert, er habe keine Zeit, und damit seine eigene schmähliche Wahrheit ausplaudert. (Mahler: 222)

Das »Heraufdämmern eines Zeitalters ohne Zeit« konstatiert Adorno an etlichen Stellen seines Werks, insbesondere in späteren Texten und Vorlesungen, wobei der Begriff von »Zeit« hier wesentlich der einer Kontinuität der gelebten wie der historischen Erfahrung ist.²¹¹ Neben der Eisenbahn rekurrierte er in seinen musikalischen Schriften auch auf die Dampfmaschine als Topos der

²¹⁰ Amtsblatt der *Wiener Zeitung* vom 28.6.1824 [Herv. GG].

²¹¹ Adorno: »Valérys Abweichungen« (1960), in: ders.: *Noten zur Literatur II* (1961/1965), GS 11, [158]–202, hier: 184; vgl. Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957]), in: ders.: *Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [69]–94; vgl. V–OD: 218ff.; vgl. Adorno: *Metaphysik. Begriff und Probleme* ([1965] 1998), NL IV/14, 207ff.

Industrialisierung. Einer der beachtlichsten diesbezüglichen Rekurse findet sich zu Beginn der Mahler-Monographie. Adorno beschreibt hier die Satzeinleitung der 1. Symphonie, die in der Partitur überschrieben ist mit »Wie ein Naturlaut«. Adornos Darstellung macht diese Natur zur zweiten: Nachdem er den Beginn der Symphonie zunächst in technischen Kategorien (Orgelpunkt, flageolett) vergegenwärtigt hat, folgt die metaphorische Deutung jenes langen Orgelpunkts, der hinaufsteigt bis zum höchsten a: »einem unangenehm pfeifenden Laut, wie ihn altmodische Dampfmaschinen ausstießen« (*Mahler*: 152). So lässt Adorno gerade Mahlers *Naturlaut*, von dem seine Interpretation hier nichts erwähnt, zu einem Geräusch zweiter Natur werden. Bereits Reinhold Brinkmann hat auf jene »Dampfmaschine« aus Adornos Mahler-Interpretation als »eine Chiffre für das beherrschende Moment des ›Weltlaufs‹, nämlich Technisierung, Industrialisierung, Rationalisierung« aufmerksam gemacht.²¹²

4.1.8 Der Vulkan im Eis

Wie Schuberts Musik vor Vorgefertigtem nicht zurückschrak,²¹³ so schloss Adorno in seinem Schubert-Essay absichtsvoll an Klischees der Schubert- und Beethoven-Rezeption an, die er allerdings verfremdete und dadurch in ein neues Licht rückte. Klischeehaft war 1928 etwa der Vergleich von Beethovens Musik mit einem Vulkan – ein wohl zuerst durch E. T. A. Hoffmann geprägtes Bild, der Beethovens Symphonien, insbesondere in seiner wirkungsvollen Rezension der 5. Symphonie im Jahr 1810, in die Perspektive einer Ästhetik des Erhabenen gerückt hatte.²¹⁴

Bekanntlich ist der Vulkan eine der großen Metaphern für das Geschehen der Revolution. »[D]ie Lava der Revolution fließt«, heißt es in Georg Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* von 1835.²¹⁵ In Adornos *Einleitung*

²¹² Brinkmann: »Vom Pfeifen und von alten Dampfmaschinen. Zwei Hinweise auf Texte Theodor W. Adornos« (1975), 117.

²¹³ Vgl. Schnebel: »Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert« (1979/1996), 82.

²¹⁴ Vgl. Hoffmann: »Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie (April/Mai 1810)« (1810/1963), 35f. Vgl. Kant: »§ 28: Von der Natur als einer Macht«, in: ders.: *Kritik der Urteilskraft* (1790/2009), B 102–B 109, hier: B 104.

²¹⁵ Büchner: *Dantons Tod. Ein Drama* (1835/1970), 51. Vgl. Ashburn Miller: »Mountain, Become a Volcano: The Image of the Volcano in the Rhetoric of the French Revolution (2009).

in die Musiksoziologie firmiert Beethoven als »Prototyp des revolutionären Bürgertums« (EMS: 411): »[B]ei Beethoven rumort, in Schumanns Marseillaisezitaten hält abgeschwächt der Lärm der bürgerlichen Revolution wider wie in Träumen« (EMS: 414).²¹⁶

All das schwingt in Adornos Schubert-Essay im Anfangsbild eines nunmehr allerdings *erkaltenden Kraters* mit. Die soziopolitische Dimension aber tritt umso deutlicher hervor, je mehr Schuberts Landschaft im Laufe des Aufsatzes mit winterlichen Attributen versehen wird: Es ergreift einen ein »Schauer«, kommt man in ihr »schmerhaft feines und weiß behangenes Licht« (*Schubert*: [18]); in der Folge ist von »Eisblumenwäldern« (*Schubert*: 29) und »Kristallen« (*Schubert*: 23) die Rede wie von der eingefrorenen Geschichtslosigkeit seiner Musik (vgl. *Schubert*: 23, 25). Dabei mögen sich Revolution und Restauration auch in einem ganz unmetaphorischen Sinn aufdrängen,²¹⁷ doch Adornos Essay macht es sich aus guten Gründen nicht zur Aufgabe, den Abgrund zwischen der Bildsprache des Textes, Schuberts Musik und den realen Restaurationsjahren nach 1815 argumentativ zu schließen oder zu überbrücken.

Es ist eine Ironie der Naturgeschichte, von deren klimatischen Zusammenhängen die Zeitgenossen freilich nichts ahnen konnten, dass es in Westeuropa, nachdem im Jahr des Wiener Kongresses 1815 der indonesische Vulkan Tambora ausgebrochen war, in der Folgezeit, in der die Wintermetaphern aus soziopolitischen Gründen kurrent waren, darüber hinaus auch *de facto* zu einer Abkühlung gekommen war; das Jahr 1816 als »Jahr ohne Sommer« in die Geschichte einging.²¹⁸ Ungewöhnliche Spätfröste, Dauerregen, ein durch die Aerosolwolke abgedunkelter Himmel, an dem sich ungewöhnliche Phänomene (wie etwa Nebensonnen) zeigten, sowie die folgenden Hungersnöte und sozialen Unruhen sorgten während der Krisenjahre, die in vielen Ländern auf jene größte Vulkanexplosion der menschlichen Geschichte folgten, für eine insgesamt verdüsterte Atmosphäre, die verschiedentlich auch zu Mutmaßungen Anlass gab, ob die Sonne »ausbrennt« und ihre Strahlkraft verliert.²¹⁹

²¹⁶ Vgl. Brinkmann: »Die Zeit der Eroica« (2000).

²¹⁷ Vgl. Schnebel: »Auf der Suche nach der befreiten Zeit. ...« (1979/1996), (Anm. 213), 82.

²¹⁸ Vgl. Behringer: *Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte* (2015/2016).

²¹⁹ Vgl. die *Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener-Zeitung* 175, 23.6.1816: »Noch gegen den 8. Jun. ist zu Lindau und in einem beträchtlichen Theile von Ober-Schwaben Schnee gefallen und ziemlich lange liegen geblieben. Briefe aus allen Gegenden Italiens klagen gleichfalls

Im Schubert-Essay findet sich, ähnlich wie Jahrzehnte später bei Arnold Gehlen, die Vorstellung von geschichtsloser Statik und Entwicklungsfremdheit mit der Kristallmetaphorik verschränkt.²²⁰ Schuberts in Sonatenform komponierte Werke würden in Anbetracht der »gründenden Negation aller thematisch-dialektischen Entwicklung [...] disparat zur Beethovenschen Sonate« stehen, und ebenso aufgrund der »Wiederholbarkeit unveränderter Charaktere« (*Schubert*: 26). Dass Adorno hier von einer »gründenden« Negation spricht, ist wie die bereits zitierte Rede vom »gründende[n] Apriori« der Sonate (*Schubert*: 27) für die Intention seiner Deutung maßgeblich; wurde die Entwicklungslosigkeit in Schuberts Musik doch in der Rezeption bislang weitgehend als eine Schwäche von Schuberts Sonatenwerken im Sinne eines kompositorischen Unvermögens betrachtet.

Die geschichtslose Statik, die Adorno in Schuberts Werken wahrnimmt, präzisiert er unter anderem in den folgenden Beobachtungen: »So wenig Geschichte zwischen dem Eintreten eines Schubertschen Themas und eines zweiten konstitutiv waltet, so wenig ist Leben intentionales Objekt seiner Musik« (*Schubert*: 23). Oder: Schuberts Themen kennen »[n]icht Geschichte [...], sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichtes« (*Schubert*: 25). Während sich Bild- und Begriffswahl – konkret: die Rede von der kristallinischen Faktur und die Rede von Geschichte respektive Geschichtslosigkeit – technisch am Material nachvollziehen lassen, bleibt die Wahl der spezifischen Begriffe und Bilder beachtlich: Hätte Adorno etwa anstatt von »Geschichte« von »Veränderung« gesprochen, wäre dies im Sinne musikwissenschaftlicher Termini neutraler; gewissermaßen technischer und die gesellschaftliche Perspektive würde sich kaum in den Blick drängen. Die Rede von der »Geschichte eines Themas« stammt von Arnold Schönberg (vgl. *ÄT*: 529), hat bei ihm allerdings nicht die soziohistorische Konnotation, die dann bei Adorno, durch die gesamte Disposition seiner Texte, die Aufmerksamkeit auf den historisch vermittelten Weltbezug von Musik lenken wird.

über ungewöhnlich feuchte und kalte Witterung. [...] Eine fünfzigjährige Zusammenstellung der meteorologischen Beobachtungen [...] scheint das System der progressiven Erkaltung der Erde zu unterstützen«.

²²⁰ Vgl. Arnold Gehlens spätere Vorstellung einer »kulturellen Kristallisation« und der Post-Histoire: Gehlen: »Über kulturelle Kristallisation« (1961/2004); ders.: »Über kulturelle Evolutionen« (1964/2004); ders.: »Die gesellschaftliche Kristallisation und die Möglichkeiten des Fortschritts« (1967/2004); ders.: »Ende der Geschichte« (1975/2004); ders.: »[Post-Histoire?]« ([1994/2004]).

Winter- und Kältemetaphern durchziehen Adornos Werk. Wiederholt ist die Rede von der »bürgerlichen Kälte«²²¹ oder vom ›Überwintern‹. So etwa, in einem eindrücklichen Bild, in der *Philosophie der neuen Musik*: Im Labyrinth der Zwölftonkomposition »mag überwintern, was der hereinbrechenden Eiszeit entrinnt« (*PnM*: 110). Nach Adornos Entwurf hätte das später *Kulturindustrie* genannte Kapitel mit einem Bild von der »Naturkatastrophe der Gesellschaft, de[m] Kältetod« enden sollen; womit nun *Das Schema der Massenkultur* schließt (vgl. *SMK*: 335). In demselben Text war zuvor bereits die Rede von der »gefrorene[n] Moderne von Monopol und Staatskapitalismus«. (*SMK*: 315) Den von Pollock geprägten Begriff des Staatskapitalismus verwendete Adorno kaum; die Formulierung gibt aber den Hinweis auf die ökonomischen Verhältnisse, die für ihn den Hintergrund seiner zahlreichen Hinweise auf eine »planmäßig eingefrorene[] Gesellschaft« bilden.²²²

Adornos früh formulierte Rede von einer eingefrorenen Geschichtslosigkeit, einer »geschichtslosen Statik« oder einem »statischen Zustand [...] der Realität«²²³ muss vor dem Hintergrund der realen Ereignisgeschichte des kriegsreichen 20. Jahrhunderts befremdlich anmuten. Sie bezieht sich demgegenüber allerdings auf ein Verständnis von Geschichte im Sinne eines Fortschritts im Bewußtsein – und sehr viel mehr noch in der Realisierung – von Freiheit.²²⁴

Derart verstanden, begegnet jene Vorstellung etwa in der *Philosophie der neuen Musik*, wo Adorno unterschiedliche Formen der Statik in der zeitgenössischen Musik analysiert. In der Zwölftonkomposition gäbe es weder Themen noch Entwicklung im eigentlichen Sinn, vielmehr seien durch die »allgegenwärtige Konstruktion« alle musikalischen Momente sistiert (*PnM*: 61f.). Adornos Analyse mündet in den Befund: »Der späte Schönberg teilt mit dem Jazz, und übrigens auch mit Strawinsky, die Dissoziation der musikalischen Zeit [...]. Musik entwirft das Bild einer Verfassung der Welt, die, zum Guten oder Argen, Geschichte nicht mehr kennt.« (*PnM*: 62) Der Grund für die »geschichtslose [...] Statik« (*PnM*: 66), die Adorno in der seines Erachtens seinerzeit avanciertesten Musik jener Zeit, dem Werk Arnold Schönbergs, gewahrte, läge insbesondere darin, dass sich »das unterdrückende Moment der

²²¹ Etwa in: Adorno: »Marginalien zu Theorie und Praxis« (1969), (Anm. 74), GS 10/2, 778.

²²² Adorno: »Zeitlose Mode. Zum Jazz« (1953), in: ders.: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft* (1955/1969), GS 10/1, [123]–137, hier: 127.

²²³ Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 74), GS 8, 230.

²²⁴ Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* ([1837] 1840/1986), *Werke* 12, 32.

Naturbeherrschung«, umschlagend, schließlich gegen die subjektive Freiheit und Autonomie wende, zu deren Gunsten sie ausgeübt werde (*PnM*: 66f.). Wer bei einem Blick in die Inhaltsübersicht der *Philosophie der neuen Musik* die Haupteinteilung des Buches liest: »Schönberg und der Fortschritt« – »Stravinsky und die Reaktion« und jene Einteilung als eine klare Zusammenfassung interpretiert, hätte sich Sätze wie jene zu vergegenwärtigen: »Die Zwölftonrationalität« Schönbergs, als distinktester Ausdruck musikalischer Naturbeherrschung, »nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System, in welchem die Konstellation der Mittel unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird, dem Aberglauben sich an«. (*PnM*: 67) – »Die Faktur als solche soll richtig sein anstatt sinnvoll« (*PnM*: 67).²²⁵ Und nicht zu vergessen bleibt, dass in der *Dialektik der Aufklärung*, zu der sich die *Philosophie der neuen Musik* als ein »ausgeführter Exkurs« verstand (*PnM*: 11), die These von der »Kreisähnlichkeit der Geschichte in ihrem Fortschritt« entwickelt worden war (*DA*: 52).

Bei aller Negativität leuchten in Adornos philosophischen Schriften allerdings immer wieder Motive auf, die den in ihren eisernen Bahnen eingefrorenen Lauf der Geschichte der ›Sachzwänge‹ neu orientieren könnten. In der bisherigen Geschichte, sei, wie es die *Dialektik der Aufklärung* 1944 formulierte, das reale Leiden der Menschen »keineswegs proportional mit dem Anwachsen der Mittel zu seiner Abschaffung geringer [geworden]« (*DA*: 57). Dies ist es, was den bisherigen Fortschritten entgegenzuhalten sei. Grundlage für eine substantielle Umorientierung des bisherigen Fortschritts, der wesentlich einer der Naturbeherrschung gewesen sei, wäre das »Eingedenken der Natur im Subjekt« (*DA*: 58). Und die Autoren fügen hinzu, dass im »Vollzug« solchen Eingedenkens »die verkannte Wahrheit aller Kultur beschlossen liegt«, in welcher Aufklärung – es ließe sich ebenso sagen: wahrer Fortschritt – der Herrschaft überhaupt entgegengesetzt sei (*DA*: 58). In anderen Worten ausgedrückt meint das, dass Kultur – wo sie nicht zum Kulturfetisch abgestorben ist – mit dem Leben und dem Nachdenken über dasselbe in Berührung bringt. Das wesentliche Wort dafür in Adornos Schriften ist *Selbstbesinnung*.²²⁶ Für das, worin die gesamtgesellschaftlichen Konsequenzen einer

²²⁵ Ein Moment des sinnlichen Glücks erachtete Adorno als konstitutiv für Kunst; »[d]aß darauf heute das Verbot sich erstreckt, involviert wohl die wahre Krisis der Kunst«. (*ÄT*: 412). Vgl. zum Sinnverzicht: *DA*: 21.

²²⁶ Gelegentlich verwendete Adorno in Bezug auf die spezifisch ästhetische, sinnliche Erfahrung der Selbstbesinnung den dialektischen Begriff des ›Angerührtwerdens‹ (vgl. *ÄT*: 131, 449).

Selbstbesinnung der Natur im Subjekt liegen könnten, hat Adorno in einem in den späten 1950er Jahren verfassten Aufsatz über *Statik und Dynamik als soziologische Kategorien* klare Worte gefunden, die von seiner Vorstellung der möglichen Richtung eines wahren Fortschritts einen prägnanten Eindruck vermitteln:

Die Rationalisierung der Arbeitsprozesse könnte, anstatt primär auf »Produktivität, ebenso auf die menschenwürdige Gestaltung der Arbeit selbst, die Erfüllung und Differenzierung genuiner Bedürfnisse, die Bewahrung der Natur und ihrer qualitativen Mannigfaltigkeit inmitten ihrer Bearbeitung für menschliche Zwecke« sich richten. [...] Die immanente Entfaltung der Produktivkräfte, die menschliche Arbeit bis zu einem Grenzwert überflüssig macht, birgt das Potential von Änderung; die Abnahme der Quantität von Arbeit, die technisch heute bereits minimal sein könnte, eröffnet eine neue gesellschaftliche Qualität, die sich nicht auf einsinnigen Fortschritt zu beschränken brauchte, wenn nicht einstweilen die Drohung, die eben daraus den Produktionsverhältnissen erwächst, das Gesamtsystem dazu verhielte, in seine bornierte Tendenz unerbittlich sich zu verbeißen.²²⁷

Betrachtet man vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Stands der schwindelerregenden technischen Fortschritte globale Landkarten unter dem Aspekt von kriegerischen Konflikten oder dem Welthunger, oder vergegenwärtigt man sich die Prognosen für den Klimawandel, so offenbart sich ein furchterregendes Bild, das auch ein Urteil fällt über die Art von Fortschritten, wie sie sich die Industrienationen zugutehalten; so eindrucksvoll, ja *unglaublich* und bewundernswert diese Fortschritte technisch sind.²²⁸

Dialektisch ist der sakral aufgeladene Begriff, weil sich »Angerührtwerden« auf ein »Nicht-berühren-dürfen« bezieht. »Daran darf nicht gerührt werden.« – »Du rührst an Dinge, die nicht berührt werden dürfen.« – »Rühr mich nicht an!« Eben dieses Angerührtwerden ist für Adorno *das zentrale* Moment ästhetischer Erfahrung; das »Naturschöne an sich«, auf das Kunstwerke zielen (*ÄT*: 113), und der Grund dafür, weshalb es im Kulturindustrie-Kapitel heißt: »Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde.« (*DA*: 162) »Pornographisch«, indem, wie heute im Internet, *alles* gezeigt wird; »prüde«, sofern damit keine eindringliche Betroffenheit ausgelöst wird; nicht an die existentiellen Schichten gerührt wird, keine »Selbstbesinnung« erfolgt. (siehe III.4.3).

²²⁷ Adorno: »Über Statik und Dynamik ...« ([1956] 1961), (Anm. 74), GS 8, 235f.

²²⁸ Vgl. Adorno: »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag« ([1968] 1969), GS 8, [354]–370, hier: 365f. Adorno spricht hier über das »Unbehagen in der Kultur« im Zusammenhang mit dem »Fiktiven, das alle Bedürf-

Eines von Adornos bevorzugten Bildern für die prävalente Art der historischen Dynamik war das – gewiss immer rasanter werdende – »Auf der Stelle Treten« des Fortschritts. Es war für ihn die historische Grunderfahrung Samuel Becketts, der Schubert zugetan war²²⁹ und dem Adorno die – konzentrisch angeordnete, keinem Stufengang folgende – *Ästhetische Theorie* hatte widmen wollen.²³⁰ »Der Gestus des Auf der Stelle Tretens am Ende des Godotstücks, Grundfigur seines gesamten œuvres«, reagiere auf eine historische Situation, in der die Dynamik des Produzierens zu einem Wert an sich geworden sei (*ÄT*: 52; vgl. 533), bar der Beziehung auf die Anliegen der Menschheit als Ganzer, welche auch noch die künftigen Generationen in sich einschlösse.

In etlichen Werken der modernen Kunst, in der zeitgenössischen Musik zumal, lasse sich Adorno zufolge beobachten, wie der dynamische Prozesscharakter der Werke »veraltert« und »von der Kritik am Schein ereilt« worden sei (*ÄT*: 333). Die Scheinhafigkeit des ästhetischen Prozesscharakters, die in dem »Beschränkte[n] des schrankenlos sich selbst genügenden Fortgangs« besthe und die Adorno in seinem letzten großen Werk, der *Ästhetischen Theorie* reflektiert (*ÄT*: 333), schließt den Kreis zu der im Rahmen seines ersten großen Aufsatzes, der Schubert-Interpretation, behaupteten »trägende[n] Dynamik der Sonate« sowie zur Sonate als einer Form, die die Themen »als Themen nicht dulden möchte« (*Schubert*: 27; Herv. GG). Lange bevor Adorno den entsprechenden Begriff prägt, erscheint Schubert hier als ein Anwalt des »Nichtidentischen« gegenüber einem objektiven Prozess, dem die irisierende Schönheit von Schuberts Themen die Frage entgegenhält, »ob noch nicht Vollendung sei« (*Schubert*: 28); eine Frage, die in diesem Fall nicht die tödliche des *Tartarus* ist (vgl. *Schubert*: 28). In demselben Sinn wird es in Adornos späterer Musiksoziologie dann auch heißen, Schuberts Utopie sei die einer »Farbe unauslöschlicher Konkretion«, die sich – in dieser irreduziblen Nichtidentität – dem bürgerlichen Kosmos versage (*EMS*: 358).²³¹

nisbefriedigung heute verunstaltet, während einerseits, »in irrem Widerspruch zum Möglichen die Menschen in großen Teilen der Erde darben müssen«, andererseits die Menschen eingeschlossen sind »von einem Horizont, in dem jeden Augenblick die Bombe fallen kann«. Jene Drohung aus der Zeit des Kalten Krieges, einige Jahrzehnte aus dem Bewusstsein der westlichen Welt gedrängt, ist heute aktuell wie damals.

²²⁹ Vgl. Witts: »Beckett and Schubert« (2007); Lawley: »The Grim Journey. Beckett Listens to Schubert« (2001).

²³⁰ Vgl. das *Editorische Nachwort* in: *ÄT*: 541, 544.

²³¹ Vgl. zu Adornos in dem Kompliment zum Ausdruck gebrachter Wertschätzung die ähnliche Äußerung über Walter Benjamin: Adorno: »Einleitung zu Benjamins »Schriften« (1955), in:

4.1.9 Die ›Kristalle der Schubertschen Landschaft‹

Gegenüber der Über-Flüssigkeit des Individuellen verhärtet sich dieses in Adornos Schubert-Interpretation zu Kristallen von individueller Schönheit. Neben dem Metaphernfeld des Kristalls (*Schubert*: 23, 27, 29) und den bestimmenden Bildern der *Landschaft* wie der *kreisenden Wanderschaft* gehören zu den entscheidenden Metaphern des Aufsatzes die des *Lichts* und der *wechselnden Beleuchtung* (*Schubert*: 18, 25, 27, 28), sowie – konträr dazu – die der *Erde* (*Schubert*: 29, 30, 33) und, mit dieser zusammenhängend, des *Abgrunds* (*Schubert*: 18, 29, 30). Die hier zu den einzelnen Metaphern angeführten Seitenangaben, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, enthalten über die Zitationsbelege hinaus einen Hinweis auf die Variationstechnik des Aufsatzes, der nicht allein beschreibt, sondern in gewissen Hinsichten auch mitvollzieht, was er als Schuberts Form-eigentümlichkeit begreift. Ähnlich wie Schuberts Themen werden Adornos Metaphern variiert und umbeleuchtet. So wird etwa der *kristallinische Wuchs* (*Schubert*: 23), den Adorno als Formprinzip geltend macht, ergänzt durch die *Transparenz*, die den »*Kristallen der Schubertschen Landschaft*« eignet (*Schubert*: 23); durch die unter der »dünnen knisternden Hülle« der Sonate »*wachsenden Kristalle*«, die die Sonatenhülle »bald [...] zerbrechen« werden (*Schubert*: 27);²³² durch »*Schuberts zweite [...], kristallinische[...] Form*« unterhalb der »trägende[n] Dynamik der Sonate« (*Schubert*: 27); durch »*Eisblumenwälder*, *jäh anschließende Kristalle*« (*Schubert*: 29). Mit dieser Auflistung sind dabei nur die expliziten Aufrufe der einmal eingeführten Metapher genannt; weitere Referenzen, die auf das semantische Feld des Kristallinen Bezug nehmen, wie die »konfigurative Vereinzelung« (*Schubert*: 23) oder die »Wiederholbarkeit unveränderter Charaktere« (*Schubert*: 26) ließen sich anführen. Insbesondere auch

ders.: [Noten zur Literatur IV], GS 11, [567]–582, hier: 568: »Benjamins Gedanken leuchten in einer Farbe, die im Spektrum der Begriffe kaum vorkommt und die einer Ordnung angehört, gegen die sonst das Bewußtsein sich sogleich abblendet, um nicht der gewohnten Welt und ihrer Zwecke überdrüssig zu werden«. Vgl. zur Bedeutung von Farben für Adornos Zugang zur Musik: Schröder: »Adorno orchestriert« (2015), [121], sowie Adornos Kranichsteiner Vorlesung: »Funktion der Farbe in der Musik« ([1966]), in: ders.: *Kranichsteiner Vorlesungen* ([2014]), NL IV/17, [447]–540.

²³² Das revolutionäre Bild eines kristallinen Erdbebens in Schuberts Kompositionen korrespondiert dem Vergleich von Beethovens Werken mit einem Vulkan. Vgl. hierzu Nietzsches Bild von der »Hölle des Unhistorischen«, unter der die großen geschichtlichen Ereignisse heranwachsen: Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen: Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874/1999), 253f.

das zunächst schwer zugängliche Motto von Louis Aragon, das Adorno seinem Aufsatz voranstellt, lässt sich bei fortschreitender Lektüre mehr und mehr als eine Kristallisationsmetapher verstehen.

Die naheliegende lyrische Referenz der Kristallmetapher ist in Bezug auf Schuberts Werk die *Winterreise*. Adorno zitiert in seinem Aufsatz – es bleibt das einzige wörtliche Zitat aus Schuberts Werkzusammenhang – die Strophe aus dem vierten Stück der *Winterreise*, der *Erstarrung*: »Ich will den Boden küssen / durchdringen Eis und Schnee / mit meinen heißen Tränen / bis ich die Erde seh« (Schubert: 29).²³³ Die darin aufgerufenen Vorstellungsfelder *Eis und Schnee*, *Boden* und *Erde*, schließlich auch die *Tränen* und ihre »Taufunktion« gehen in Adornos bildhafte Analysekategorien ein, mit denen er Schuberts Werk aufzuschließen versucht. Dabei wird im Laufe seines Aufsatzes zunehmend deutlich, dass Adorno Schubert zunehmend der notorischen Vergleichsgröße Beethovens entrückt und einer ganz neuen musikalischen Nachbarschaft zuführt: und zwar nicht in die naheliegende Nachbarschaft der Romantik, der Schubert gemeinhin zugerechnet wird, sondern in die jüngere der Zweiten Wiener Schule, auf deren Werke seine publizistische Aufmerksamkeit seinerzeit ausgerichtet war.

In der Charakterisierung der Musik Schönbergs, Bergs und Webers kommt dem Metaphernfeld des Kristallinen hohe Bedeutung zu. Die aktualisierende Entrückung Schuberts aus dem Schatten Beethovens in die ausstrahlenden Kontexte der Neuen Musik vollzieht sich in Adornos Aufsatz wesentlich implizit, über die Metaphorik. Wenn kurz vor Ende des Aufsatzes schließlich der Satzteil auftaucht »erst Schönberg hat [...]« (Schubert: 30) so eignet dieser Wende ins Explizite der musikalische Charakter einer Einlösung.

Es ist nicht zuletzt in Hinblick auf diese aktualisierende Orientierung von Adornos Aufsatz aufschlussreich, an welche Bildbereiche aus Schuberts Liedkosmos Adorno anknüpfte – und an welche er *nicht* anknüpfte. Auf bezeichnende Weise ausgespart bleibt die für Schuberts Textwahl nicht unbedeutende Wassermetaphorik mit den Bewegungscharakteren von Fluss und Strom.²³⁴ Mit ihnen meidet Adorno einerseits die Schubert-Klisches des unendlichen Melodienflusses, des genialischen *Stromes* der Inspirationen oder gar

²³³ Vgl. Müller: *Erstarrung*, in: ders.: *Die Winterreise* ([1823] 1824/1999), 12.

²³⁴ Im späteren Rondo-Aufsatz tritt die Bedeutung des Melodienflusses wieder stärker in den Vordergrund. Vgl. etwa die Spielanweisung: »Keinesfalls dürfen *ausdrucksvolle* Stellen [...] gebremst werden; alle Gestalten müssen in stetem Fluß bleiben. Damit freilich beginnt erst die Interpretationsaufgabe. Es ist nicht schwer, rasch zu spielen; wohl aber, in fließendem

der einfallsreichen *Ergüsse* – und damit gerade das, was Schubert stets besonders zugutegehalten worden war.²³⁵ Die einzige beträchtliche Form, in der Flüssigkeit in Adornos Aufsatz von Relevanz sein wird, sind *Tränen* – auf sie wird noch zurückzukommen sein (siehe IV.4.3).

Das Bild vom eingefrorenen Fluss, der von festen Eiskristallen überzogen ist, findet sich in der *Winterreise*; bei Schubert im 5. Stück, *Auf dem Flusse*. In Müllers Text heißt es, in der zweiten Strophe: »Mit harter, starrer Rinde / Hast du dich überdeckt«; in der fünften und letzten dann: »Mein Herz, in diesem Bache / Erkennst du nun dein Bild? / Ob's unter seiner Rinde / Wohl auch so reißend schwillt?«²³⁶ Adorno kann an dieses – an Revolution erinnernde, von Schubert in drastische Musik gesetzte – Bild modifizierend; gewisserweise invers anschließen, wenn er von Schuberts »zweiter, kristallini-scher Form« unter der »Hölle« der Sonate spricht, »die die wachsenden Kris-talle überzieht, um bald zu zerbrechen« (Schubert: 27). Schubert selbst dürfte, im Zeitalter rigoroser Zensur, von der soziopolitischen Dimension von Müllers Lyrik überaus angeregt gewesen sein.²³⁷

und gleichmäßigem Zeitmaß die Einzelgestalten so zu charakterisieren, daß sie zugleich gebunden bleiben und voneinander sich abheben.« (Adorno: »Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur ...« (1934), (Anm. 6), GS 18, 193).

²³⁵ Vgl. repräsentativ etwa Spitteler: »Schuberts Klaviersonaten« (1888/1996), 236: »Sämtliche Sünden Schuberts gegen die Form laufen schließlich auf eine glorreiche Tugend hinaus: den unaufhaltsamen Strom seiner himmlischen Inspirationen«. Vgl. Ambros: »Schubertiana« (1872/1996), 103f. (Auszug aus dem Text zur Einweihung des Schubert-Denkmales im Wiener Stadtspark): »Die Phantasie Schuberts, die es [...] vor lauter Strömungen nicht zu Tropfen brachte, zerriß ihm in den großen Instrumentalstücken den einengenden, begrenzenden Damm; ein reicher Erguß folgt dem nächsten, die Stücke fluten oft zu unmäßiger Breite auseinander«.

²³⁶ Müller: *Die Winterreise* ([1823] 1824/1999), 18.

²³⁷ Vgl. Hinrichsen: *Franz Schubert* (2011/2014), 26f, wo Hinrichsen über die politisch interessierten Zirkel spricht, in denen sich Schubert bewegte, und dabei erwägt: »Es ist nicht einmal ausgeschlossen, dass der um 1821 aufgekommene Name ‚Schubertiade‘ [...] einer gezielten Verharmlosung dessen diente, was oft genug von einiger literarischer oder philosophischer Sprengkraft gewesen sein dürfte.« In jedem Fall hatte Schubert, der 1820 bei der polizeilichen Verhaftung seines Bekannten, des politisch radikalen Johann Senn, zugegen war und im Einsatzprotokoll als »Schulgehilfe aus der Roßau« firmiert, durch »derbe ›Verbalinjurien‹ gegen die Staatsgewalt einen missgünstigen Eindruck auf selbige hinterlassen. Vgl. ebd., 27. Vgl. zur soziopolitischen Semantik der Winter- und Frühlingsmetaphorik, zumal im Vormärz: Jäger: *Politische Metaphorik im Jakobinismus und Vormärz* (1971).

Das Bild vom eingefrorenen Fluss ist darüber hinaus aber auch eines, das für Henri Bergson eine nicht unerhebliche Rolle spielte. In seinen Ausführungen zur inneren lebendigen Dauer, die, als »Fluß durch die Zeit« durch Intuition zu erschließen wäre, indem die »erstarre[...] Kruste« unserer alltäglichen, durch die verräumlichte Zeit geprägten Wahrnehmungen durchdrungen werde, erscheint dieses Bild etliche Male.²³⁸ »Unterhalb der an der Oberfläche erstarrten und kristallisierten Schicht finde ich eine Kontinuität des Fließens, die mit keinem anderen Fluß zu vergleichen ist«.²³⁹

Mit seiner Metaphernwahl und seinem Aufmerksamkeitsfokus auf Schuberts Musik akzentuiert Adorno – im Jahr der riesenhaften, von nationalen Einheitsphantasien getragenen Sängerbundaufmärsche zur Zentenarfeier 1928 (siehe IV.2) – die verhärtete und schmerzhafte Vereinzelung des Individuums gegenüber dem eingebundenen »Mitschwimmen mit dem Strom«, die Isolation gegenüber der Verschmelzung.²⁴⁰ Im letzten Stück der *Schönen Müllerin*, *Des Baches Wiegenlied*, findet der Müllersbursche seine letzte Ruhestätte »[i]n dem blauen kristallinen Kämmerlein« am Grund des Flusses; Sinnbild seiner ultimativen Abgeschiedenheit.²⁴¹

Anstelle des vielgepriesenen Melodienflusses hebt Adorno die Brüche und harten Fügungen der Komposition hervor, wie er sich in seiner Deutung insgesamt besonders auf die Dimension der Harmonik konzentriert.²⁴² Auch Adornos zeitweiliger Weggefährte Ernst Krenek hat darauf hingewiesen, wie der auf reichhaltige Wiederholung eingestellte Musikstil Schuberts zur Entwicklung einer ausdifferenzierten Technik der harmonischen Variierung geradezu nötigte.²⁴³

²³⁸ Bergson: »Einführung in die Metaphysik« (1903; dt. 1993/2008), 184.

²³⁹ Bergson: »Einführung in die Metaphysik« (1903; dt. 1993/2008), 185; vgl. 210.

²⁴⁰ Vgl. zum Sozialcharakter der Strommetapher auch Redewendungen wie »Die Leute strömen«, »Menschenstrom«, »Kommunikationsfluss« »Kapitalströme« etc.

²⁴¹ Vgl. Müller: *Die schöne Müllerin* (1821/1999), [84] [Herv. GG].

²⁴² In erkennbarer Nähe zu Adorno wurde auf das parataktische Dispositiv von Schuberts Kompositionen aufmerksam gemacht. Vgl. Hinrichsen: *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform...* (1994), (Anm. 11), 335ff. Vgl. Adorno: »Parataxis ...« ([1963] 1964/1966), (Anm. 122).

²⁴³ Vgl. Krenek: »Das Schubert-Jahr ist zu Ende« (1929), 11–15, hier: 13f.

Ein zweites Metaphernfeld, das Adorno neben dem des Fließenden und Strömenden meidet, ist das vegetabilische der Pflanzen und Blumen: die Gewächse, die aus der Erde sprießen.²⁴⁴ In Auseinandersetzung mit den seinerzeit kurrenten Schubert-Klischees weist Adorno zu Beginn seines Aufsatzes zunächst die psychologische und die genialische Verständnisart von Schuberts kompositorischem Schaffen zurück.²⁴⁵ Beide Auffassungen koinzidieren für Adorno in dem Punkt, dass sie gesellschaftliche Vermittlungen aus der Kunst fernhalten. Adorno rekurriert in dem Zusammenhang auf das Kapitel vom Fetischcharakter der Ware bei Marx:²⁴⁶

[S]o sehr die landläufige Vorstellung die Realität verfehlt, Schubert habe, Lyriker seiner selbst, umstandslos und ohne Zäsur ausgedrückt, was er als psychologisch bestimmtes Wesen gerade eben fühlte, so irrig wäre eine Auffassung, die den Menschen Schubert aus seiner Musik streichen möchte und ihn [...] zum Gefäß göttlicher Eingebungen oder vollends Offenbarungen machen; wie denn die Rede von künstlerischer Intuition, aus schlechter psychologischer Deutung des Produktionsprozesses und wahlloser Metaphysik des fertigen Gebildes trüb gemischt, die Einsicht in Kunst stets nur versperrt. Beide Vorstellungen sind identisch eigentlich, obschon sie an der Oberfläche heftig kontrastieren [...]. (*Schubert*: 19)

Wenn Adorno gegenüber jenen sozial abgeblendeten Auffassungen künstlerischer Produktion nach Vorgabe des Mottos seines Aufsatzes die Überzeugung geltend macht, dass der Künstler »ne fut plus qu'un signe entre les constellations« (*Schubert*: 18), dass sein Werk nur ein Zeichen inmitten der größeren Konstellationen ist, so erfolgt die Andeutung der gesellschaftlichen Vermittlungen oder ›Konstellationen‹ wesentlich implizit, mittels der Metaphorik. Plakative gesellschaftliche Bezüge bleiben ausgespart. Nachdem Adorno in produktionsästhetischer Hinsicht das psychologische und das genialisch-inspirierte Kunstverständnis zurückgewiesen hat, wendet er sich schließlich noch gegen eine organizistische Auffassung von Schuberts Werk, »wie sie

²⁴⁴ Vgl. Ambros: »Schubertiana« (1872/1996), 104: Ambros konstatiert in Schuberts Werken eine »Fülle, wo es an aller Ecken und Enden sproßt und treibt und grünt und blüht«.

²⁴⁵ Vgl. zum Zusammenhang von Vegetationsmetaphern und Genieästhetik: Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus* (1985), 132ff.

²⁴⁶ Vgl. Marx: »Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis«, in: ders.: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, Bd. 1 (1867/1980), MEW 23, 85–98.

herkömmlich und in ihrer Meinung vom Lyrischen falsch ist: jener nämlich, die Schuberts Musik als pflanzenhaft sich entfaltendes Wesen sieht, das ohne Rücksicht auf jede vorgedachte Form und aller Form vielleicht bar aus sich heraus wächst und erquickend blüht« (*Schubert*: 22). Würde man auch zugestehen, dass Schuberts Musik »vergleichsweise [...] überall mehr gewachsen als gemacht« sei, »ihr Wuchs, bruchstückhaft durchaus und niemals sich selbst genügend, ist vegetabilisch nicht, sondern kristallinisch« (*Schubert*: 23). Was nach diesem Bescheid an Blumen und Pflanzen in Adornos Aufsatz noch übrig ist, ist entweder selbst kristallinisch oder befindet sich in entschiedenem Übergang ins Anorganische: »dunkle Pflanzengespinst« (*Schubert*: 18) – die offenkundigen Opfer des zu Textbeginn erinnerten Vulkanausbruchs –; »Eisblumenwälder« (*Schubert*: 29) und das »Potpourri« (*Schubert*: 21ff.), das eine Reminiszenz an die todesnahen *Träcknen Blumen* der *Schönen Müllerin* und der Variationen für Flöte und Klavier D 802 enthält und eine Art Übergangsmetapher zwischen der bruchstückhaften Vereinzelung der kristallinischen Form und der Erde darstellt (*Schubert*: 22).

*

In einem von Adorno wohl selbst nicht veröffentlichten Text über Schönbergs *Lieder und Klavierstücke* aus dem Jahr 1934 wird die Perspektive der Kristallmetaphorik des Schubert-Aufsatzes noch einmal aus musikalisch aktueller Perspektive erhellt. Hier ist, mit Bezug auf die Schönberg-Stücke, etwa von der durchsichtigen Konstruktion und den dissonanten Akkorden »anstelle der eingeschmolzenen Tonalität« die Rede; »verschiedene, zwar untereinander verwandte [...] »Gestalten« würden anstelle von »motivische[r] Entwicklung« treten.²⁴⁷ In dem kleinen Text hat Adorno auch eine direkte Verbindung zwischen Schönbergs George-Liedern op. 15 und der *Winterreise* gezogen: Frappierend sei »für den heutigen Hörer bei allen Werken Schönbergs [...] die Kontinuität in der Fortbildung der großen deutschen Komponier-Tradition, zumal der Wiener Klassik: hier der Schubertischen Winterreise«.²⁴⁸ Nach Adorno haben auch spätere Autoren auf die Affinität von Schubert und Schönberg hingewiesen und etwa auf die vielfältigen Korrespondenzen der

²⁴⁷ Adorno: »[Schönberg: Lieder und Klavierstücke]« ([1934]), GS 18, [398]–400, hier: 399f.
Der Text blieb wahrscheinlich unveröffentlicht. Vgl. Adorno: GS 19, 644.

²⁴⁸ Adorno: »[Schönberg: Lieder und Klavierstücke]« ([1934]), (Anm. 247), GS 18, 399.

Winterreise und des *Pierrot Lunaire* aufmerksam gemacht.²⁴⁹ Das Stück *Lockung* aus Schönbergs Acht Liedern für eine Singstimme und Klavier op. 6, für Adorno »das Meisterstück der Gruppe«, charakterisiert er in einer Metaphorik, wie er sie für Schubert eingeführt hat. In dichter Folge bringt Adorno in seiner Minimalanalyse des Stücks mehrere Aspekte der für den begrifflichen Zugang zu Werken der Wiener Schule maßgeblichen Kristallsemantik; wie das Erscheinen diskreter, aber verwandter Einzelgestalten, das Transparentwerden der sich kristallisierenden Gedanken und die lebensfremde Erstarrung im Ausdruck von Panik. Die *Lockung* sei eine »Vorform jener späteren Angstvisionen, die solange Schönbergs Landschaft durchjagen, bis sie zur kristallinischen Ruhe versteinen«.²⁵⁰

Adornos »[m]ethodisches Prinzip [...], daß von den jüngsten Phänomenen her Licht fallen soll auf alle Kunst anstatt umgekehrt« (ÄT: 533), und »daß die traditionelle nur von der neuen Musik her dargestellt werden kann«,²⁵¹ gilt auch im Schubert-Aufsatz. Wie die Lichtmetaphorik des Aufsatzes von den jüngsten Verfahren der Filmtechnik inspiriert scheint, so hört und liest Adorno Schubert – unweigerlich – durch die zeitgenössische Komposition hindurch.

*

Adorno erhebt mit seinem Essay von 1928 nicht den Anspruch, eine adäquate Formanalyse von Schuberts Werk bereits gegeben zu haben, vielmehr weist er auf eine solche als ein Desiderat hin (vgl. *Schubert*: 27). Ein surrealisch anmutendes Bild, das er für die Eigentümlichkeiten von Schuberts Form findet, ist das der »Kristalle [...] der Schubertschen Landschaft« (*Schubert*: 23). So fremd das Bild für sich betrachtet anmutet, der Leser des Aufsatzes wird es als eine Variante der Vorstellung vom »Fortbestand des Vereinzelten, wie es die Schubertsche Landschaft besetzt« (*Schubert*: 21) erkennen, von der kurz zuvor die Rede war. Begibt sich Adorno in der Eröffnungspassage mit seinem Bild eines – allerdings erloschenen und erkaltenden – Vulkans in nächste

²⁴⁹ Vgl. etwa Wolff: »Schubert kaputt? Über die Schwierigkeiten, seine Musik noch zu hören« (1979/1996), 8.

²⁵⁰ Adorno: »[Schönberg: Lieder und Klavierstücke]« ([1934]), (Anm. 247), GS 18, [398]f.

²⁵¹ Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (2001/2005), (Anm. 78), NL I/2, 128. Die Aussage bezieht sich auf die *musikalische* Darstellung, gilt aber ebenso auch für die *begriffliche*. Adorno setzt hinzu: Diese Grundthese »ist polemisch zu setzen gegen den Begriff des Modernistischen. [...] Von der neuen Musik her interpretieren heißt nicht Piscator, oder Hamlet im Frack«.

Nähe zu einer Schubert-Auffassung, von der er sich abgrenzt, so weist auch die Metapher des Kristalls Berührungspunkte zu einem Bild von Schubert auf, das Adornos Intentionen gerade zuwider läuft: Wenn Friedrich Blume in seinem Romantikartikel der MGG befindet, dass sich »[a]us einem Klaviertrio von Schubert [...] ohne große Mühe eine Perlenkette lyrischer Einzelstücke formen« ließe,²⁵² wohingegen sich die Kompositionen Beethovens derartigen Versuchen verweigern würden (*siehe III.2*), so weisen *Perlen* und *Kette* auf der einen, *Kristalle* und *kreisende Wanderschaft* auf der anderen Seite, frappierende Übereinstimmungen auf. Sowohl Kristall wie Perle zielen auf die »schönen Stellen, die für Schuberts Musik in besonderem Maße prägend sind.²⁵³ Der Substanz nach sind Perlen von Kristallen nicht weit entfernt, haben doch Perlen selbst kristalline Struktur. Doch lässt sich nicht leugnen, dass die metaphorischen Assoziationsfelder der »Perlenkette lyrischer Einzelstücke« und der »Kristalle [...] der Schubertschen Landschaft« (*Schubert*: 23) in gänzlich andere Richtungen weisen. Dies nicht allein aus dem Grund, weil Adornos Kristalle auf die Landschaft als Formhorizont bezogen bleiben, wodurch der Charakter von Vereinzelung und Vereinsamung hervortritt, wohingegen für Blume jener depravative, sich entziehende Sinn innerhalb einer Formganzheit und damit die musikalische Darstellung von Einsamkeit kaum in den Blick gerät, so dass sich ihm die Stücke *der Tendenz nach* in lose verbundene, selbstgenügsame »Perlen« brillanter Einfälle dissoziieren. Aber auch für sich betrachtet haben *Perle* und *Kristall* diskrepante semantische Evokationsfunktionen, zumal im 20. Jahrhundert.

Zum einen verbindet sich mit dem Kristall die Vorstellung von Transparenz, was auf Klarheit und Deutlichkeit und damit im übertragenen Sinn auf Erkenntnis und Rationalität verweist.²⁵⁴ »Kristallklar« ist eine stehende Wortverbindung in mehreren Sprachen. Der Glanz der Perle bleibt gegenüber dem Kristall matt, die Perle schimmert mehr diffus, als dass sie Lichtstrahlen so präzise und eindeutig reflektieren könnte wie bestimmte Kristalle, die deswegen auch in Industrie und Technik vielfach zum Einsatz kommen. Der von Adorno zitierte Satz Arnold Schönbergs: »Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein«,²⁵⁵ drängt sich in dem Zusammenhang auf.

²⁵² Blume: »Romantik« (1963/1974), 357.

²⁵³ Vgl. Adornos gleichnamigen Rundfunk-Beitrag: »[Schöne Stellen]« ([1965]), GS 18, [695]–718, spezifisch zu Schubert: 709f.

²⁵⁴ Vgl. zum Erkenntnischarakter von Kunst und der Neuen Musik zumal: *PnM*: 118f.

²⁵⁵ Arnold Schönberg, zit. n. *PnM*: 46.

Ein zweites beachtenswertes Assoziationsfeld ergibt sich im 19. Jahrhundert und trägt dazu bei, dass der Rekurs auf die Kristallmetapher in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts geradezu sprunghaft zunimmt, und dies, obwohl der Kristall seit der Romantik ein beliebtes Motiv war. Der Grund dafür ist ein architektonischer: das *Nene Bauen* mit den neuen Materialien Glas und Stahl nach der Inspiration durch den *Crystal Palace* der Londoner Weltausstellung von 1851.²⁵⁶ Bildete der Londoner Kristall-Palast einen Ausgangspunkt für die architektonische Kristallmetapher, so wird man dazu freilich bemerken dürfen, dass die prachtvolle Vorstellung des Palasts alsbald dem nüchtern-kalkulierenden Paradigma der *Neuen Sachlichkeit* und den mit ihm verbundenen ökonomischen Erwägungen zu weichen hatte, sodass anstelle von opulenten auf die Dauer schließlich eher serielle und immergleiche gläserne Bauten traten, die mehr den inneren Bauplan von Kristallen in seiner unausweichlich regelmäßigen Gitterstruktur repräsentieren als die irisierende Individualität besonderer Steine. Zu den bemerkenswerten Alternativen gegenüber der rationellen Gitter-Tristesse gehörte um 1920 der expressionistisch geprägte Architektenkreis der *Gläsernen Kette* um Bruno Taut. In ihrem Buch über das *Kristalline als Kunstsymbol* zeichnet Regine Prange die Entwicklung des Kristall-Motivs von der Romantik bis zum Werk Paul Klees nach, wobei sie insbesondere auch auf die phantasievollen Kristallhaus-Entwürfe Bruno Tauts eingeht.²⁵⁷ Aus den Zusammenhängen erschließt sich, wie das Symbol des Kristalls in den expressionistischen, kunsthistorischen,²⁵⁸ architektonischen und architekturtheoretischen Zusammenhängen zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine ganz neue Signatur gewann und zu einem prädestinierten Motiv der Reflexion abstrakter Kunstformen wurde. Dass Adorno gerade

²⁵⁶ Hierbei ist es eine geschichtliche Ironie, dass Schuberts größere Instrumentalwerke, jedenfalls was England anbelangte, justament im Londoner Kristall-Palast berühmt gemacht wurden: Hier wurde 1856 auf Initiative von August Manns die *Große C-Dur-Symphonie* aufgeführt – in zwei Teilen, damit das Publikum nicht an ihrer Länge Anstoß nehme – und in der Folge, nachdem der Geschäftsführer der Crystal Palace Company George Grove, später Herausgeber des *Grove Dictionary of Music and Musicians*, seit er die Symphonie kennengelernt hatte, begeistert von Schuberts Werk, 1867 nach Wien ins Schubert-Archiv gereist war, eine ganze Reihe von weiteren Werken Schuberts. Den Höhepunkt der Schubert-Konzerte im Crystal Palace bildete schließlich das unerhörte Großprojekt, wonach im Jahr 1881 in einem Konzertzyklus insgesamt acht Symphonien Schuberts aufgeführt wurden. Vgl. Dürr/Krause: »Zur Rezeption des Schubertschen Werks« (1997/2015), 130.

²⁵⁷ Vgl. Prange: *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee* (1991).

²⁵⁸ Vgl. Worriinger: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1906/1921).

auch jenen architektonisch-konstruktiven Aspekt des Kristallmotivs in seiner Schubert-Deutung geltend machte, erweist sich etwa, wenn er in einem für sich betrachtet höchst befremdlich anmutenden Bild von der »Konstruktion aus dem Potpourri« spricht, ehe er dann im Anschluss den »kristallinischen Wuchs« von Schuberts Form akzentuiert (*Schubert*: 22f.). Unter diesem architektonischen Aspekt des *Neuen Bauens* gewinnt aber insbesondere das Bild von den »Kristallen der Schubertschen Landschaft« einen eminent modernen Ausdruck; ganz ähnlich wie das Bild aus der *Philosophie der neuen Musik*, nach dem »um die gehörte Musik die Zeit zum strahlenden Kristall« zusammenschießt (*PnM*: 126).

Ein letzter und entscheidender Aspekt der Kristallsemantik, der in Abgrenzung zur Perle von Relevanz ist, ist der der Kälte und des Eises. Der Eiskristall verweist einerseits auf wunderschöne, in sich ruhende Formen; zum anderen auf gefrorene Flüssigkeit, Frost, Kälte, Erstarrung – im übertragenen Sinn auf den subjektiven Leidenszustand. Ist die Perlenkette wohlgefällig-harmloses Dekor, so strahlen die »Kristalle[...] der Schubertschen Landschaft« (*Schubert*: 23) kalten Ernst aus. Die Kugelform ist das Symbol der Vollkommenheit und Ganzheit. Adorno hingegen begreift die brillanten Einfälle von Schuberts Themen in ihrem »konstitutiv fragmentarischen Charakter« (*Schubert*: 23) als geprägt durch den Formhorizont, in dem sie sich befinden, die Landschaft. Auf diese Weise ergibt sich gegenüber dem Verständnis von Friedrich Blume und dessen Bild einer Perlenkette schöner Einfälle ein grundlegend anderer Formeindruck von Schuberts Musik:

Der exzentrische Bau jener Landschaft, darin jeder Punkt dem Mittelpunkt gleich nah liegt, offenbart sich dem Wanderer, der sie durchkreist, ohne fortzuschreiten: alle Entwicklung ist ihr vollkommenes Wiederspiel, der erste Schritt liegt so nahe beim Tod wie der letzte, und kreisend werden die dissozierten Punkte der Landschaft abgesucht, nicht sie selber verlassen. Denn Schuberts Themen wandern nicht anders als der Müller oder der, den im Winter die Geliebte verließ. Nicht Geschichte kennen sie, sondern perspektivische Umgehung: aller Wechsel an ihnen ist Wechsel des Lichts. (*Schubert*: 25)

Wie kaum eine vorhergehende Musik ist die von Schubert – dem Komponisten mit dem wohl legendärsten Freundeskreis in der Geschichte der klassischen Musik – Ausdruck von Einsamkeit. Formal lässt sich der Charakter von Verlassenheit und Traurigkeit in vielen Stücken Schuberts unter anderem nachvollziehen am »Fortbestand des Vereinzelten, wie es die

Schubertsche Landschaft besetzt« (*Schubert*: 21). Der melancholische Grundzug haftet dabei oft weniger an einzelnen schmerzvollen melodischen Zügen, als an der formalen Gesamtanlage der Stücke, in der die Themen einsam wandern. In einer Aufzeichnung der Beethoven-Fragmente gibt Adorno eine diesbezügliche Verständigung mit seinem ehemaligen Lehrer Eduard Steuermann, dem bedeutenden Klavier-Interpreten der Wiener Schule wieder:

Als Eduard [Steuermann] [...] die 4 Impromptus [op. 90] von Schubert gespielt hatte (mit dem unvergleichlichen großen in c-moll) warf [sic] ich die Frage auf, woher es röhre, daß diese Musik so unvergleichlich viel *trauriger* sei als selbst die düstersten Stücke von Beethoven. Eduard meinte, das käme von der *Aktivität* Beethovens, und ich bestimmte diese, mit seiner Zustimmung, als Totalität, als die unauflösliche Verschränkung von Ganzem und Teil. Die Schubertische Traurigkeit hing danach nicht allein am Ausdruck (der selber eine Funktion der musikalischen Komplexion ist) sondern [sic] an der Freigabe des Einzelnen. Das befreite Detail ist zugleich das verlassene, so wie das befreite Individuum zugleich das vereinsamte und leidende, negative ist. (*Beethoven*: 48)

Die Aktivität Beethovens entspricht der motivisch-thematischen Arbeit, durch die die Themen auf den Gesamtprozess hin vermittelt werden, indem die thematischen Impulse im Werden des Ganzen aufgehen. Wie Adorno in Bezug auf Beethoven feststellt, ist bei ihm das Ganze dem Einzelnen nicht äußerlich, sondern geht aus dessen Bewegung hervor, ja, es *ist* diese Bewegung, der dynamische Prozess (vgl. *Beethoven*: 49). Eine ganz andere Zeitdisposition liegt bei Schubert vor, bei dem die selbstversunkenen Einzelgestalten auf Wanderschaft sind.

Ähnlich wie Steuermann und Adorno hat Elmar Budde beobachtet, dass sich Schubert innerhalb der durch Haydn und Beethoven begründeten Tradition des motiv-thematischen Komponierens »gleichsam in einer Außenseiterposition« befände, was Budde zu der These zuspitzt, dass Schubert »eigentlich nie motivisch komponiert« habe; dass er auch kaum thematisch komponiert habe.²⁵⁹ So ergibt sich für Budde der Eindruck: »Schuberts Themen [...] sind seltsam tautologisch; aus ihnen entfaltet sich nichts. Sie verharren in sich, als ob sie ständig in sich hineinsingen«.²⁶⁰ Auch für Budde bleiben die Themen in ihrer Vereinzelung auf das Formganze bezogen; sie sind vereinzelt,

²⁵⁹ Budde: »Marginalien zu Schuberts ›Winterreise‹« (1990), 678.

²⁶⁰ Budde: »Marginalien zu Schuberts ›Winterreise‹« (1990), 678f.

aber nicht beziehungslos. Ganz im Gegenteil würden die Kompositionen ein komplexes Beziehungsgeflecht darstellen, in dem der musikalische Zusammenhang wesentlich über ein Netz von Assoziationen reguliert werde, in dem sich die musikalischen Charaktere bewegten.²⁶¹

Die Freigabe des Einzelnen, wie sie Adorno in Schuberts Werken beobachtet, bildet freilich auch ein zentrales Moment seiner Interpretation von Beethovens Spätstil: »Aus den mächtigen Händen gibt der Meister Stückwerk frei«.²⁶² Wenngleich die Freigabe des Einzelnen hier anderen Charakter hat als bei Schubert, besteht in dem Umstand selbst doch ein wesentlicher Koinzidenzpunkt der beiden Komponisten – die sich im Eröffnungsbild des Schubert-Essays immerhin auch dieselbe steinige Landschaft teilen. Ganz korrespondierend auch die Bildwelt in Adornos kleinem Aufsatz über Beethovens Sechs Bagatellen op. 6:

Ungesellig verweigert der letzte Beethoven sich der Hausmusik. [...] In die versteinerte Landschaft führt kein bequemer Weg. Aber als Beethoven den Stein reden machte, indem er mit dem Meißel Figuren daraus schlug, flogen im furchtbaren Aufprall die Splitter. Und wie der Geologe aus winzigen, versprengten Stoffteilen die wahre Beschaffenheit ganzer Erdschichten zu erkennen vermag, so zeugen die Splitter für die Landschaft, aus der sie kommen: die Kristalle sind die gleichen.²⁶³

4.2 Erde

Während das Metaphernfeld des Kristalls, die Figur des Wanderers, der durch die Landschaft kreist, ohne fortzuschreiten sowie die Metaphorik des Lichtwechsels beim Lesen von Adornos Aufsatz sogleich ins Auge springen, bleibt die Erdmetapher in ihm vergleichsweise hintergründig; zumal ihr auch technisch geringere Aufschlusskraft zukommt.

Dabei ist die Metapher der Erde wohl die zwiespältigste des Aufsatzes: »Erde« – *terra* – verweist im Sinne des territorialen Besitzanspruches von »Grund und Boden« auf Trennendes ebenso wie auf das gerade Gegenteil, das

²⁶¹ Vgl. Budde: »Marginalien zu Schuberts ›Winterreise‹« (1990), 679.

²⁶² Adorno: »[Beethoven: Sechs Bagatellen ...]« ([1934]), (Anm. 101), GS 18, 188. Vgl. Adorno: »Spätstil Beethovens« ([1934] 1937/1964), (Anm. 101), GS 17.

²⁶³ Adorno: »[Beethoven: Sechs Bagatellen ...]« ([1934]), (Anm. 101), GS 18, [185].

biblische Motiv der Gleichheit: den Stoff, aus dem wir alle sind. Beide Aspekte scheinen in Adornos Aufsatz auf; in der Charakterisierung von Schuberts Musiksprache als »Dialekt ohne Erde« (*Schubert*: 33) wie in der radikal egalisierenden Vorstellung des »tödlichen Erkennen[s] der Erde und [des] vernichtenden Erkennen[s] des bloßen menschlichen Selbst« (*Schubert*: 30) in der Vergegenwärtigung des Todes. Es ist insbesondere auch das Bewusstsein von dessen abgründiger Präsenz, das Schuberts Werken ihr besonderes zeitliches und humanisierendes Gepräge gibt.

Die befreimldliche Formulierung vom ›Dialekt ohne Erde‹, die Otto Kolleritsch aufgriff und zum Titel eines Bandes über die Schubert-Rezeption im 20. Jahrhundert wählte,²⁶⁴ erscheint als ein erster Ausdruck von Adornos in späteren Jahren formulierter Utopie: »Ohne Angst verschieden sein können« (MM: 116). Für die Verschiedenheit steht der Dialekt, die lokal individuelle Tönung der Sprache, für die Angstfreiheit der Verzicht auf Territorialanspruch und Terror, ›ohne Erde‹. Dabei bezieht sich die Formulierung vom Dialekt nicht nur auf die vorhandenen folkloristischen Elemente in Schuberts Musik, wobei Adornos Aufsatz den seinerzeitigen Invektiven, Schubert als ›echten‹ deutschen Volkskomponisten zu vereinnahmen, hart entgegengesetzt war. Sie bezieht sich insbesondere auch auf Schuberts Umgang mit der Sprache der Tonalität, die Schubert durch die ungewöhnliche Technik der Dur-Moll-Wechsel gravierend umakzentuierte. Eben so fasste Adorno dann 1960 in der Mahler-Monographie den Begriff des Dialekts: »Mahlers Dur-Moll-Manier hat ihre Funktion. Sie sabotiert die eingefahrene Musiksprache durch Dialekt. Mahlers Ton schmeckt, wie man in Österreich die Rieslingtrauben ›schmeckert‹ nennt.« (Mahler: 171) Gegen die völkischen Vereinnahmungsversuche Schuberts gerichtet, schreibt Adorno 1928: Von Schubert führt »kein Weg zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation und einer in die kaum nur angesprochene Realität befreiter Musik des veränderten Menschen« (*Schubert*: 33). Abermals und implizit deutet sich hier an, in welchem Maße Adorno Schuberts Verwandtschaft mit dem von Alois Hába so genannten »Musikstil der Freiheit«,²⁶⁵ der freien Atonalität der Wiener Schule begriff, deren Idee Adorno über die Jahrzehnte hinweg die Treue hielt. Beethoven und Schönberg sind die einzigen beiden Komponisten, die im Schubert-Essay neben Schubert selbst Erwähnung finden;

²⁶⁴ Vgl. Kolleritsch(Hg.): *>Dialekt ohne Erde ...<. Franz Schubert und das 20. Jahrhundert* (1998).

²⁶⁵ Alois Hába zit. n. Adorno: »Vers une musique informelle« (1961/1963), (Anm. 84), GS 16, 497.

was den Bezugsrahmen, in dem Adorno Schubert sah, überdeutlich macht. Der ›Dialekt ohne Erde‹ ist in demselben Sinn zu verstehen, in dem es in Adornos späterem Text über Joseph von Eichendorff von diesem heißen wird, er sei »kein Dichter der Heimat, sondern der des Heimwehs, im Sinne des Novalis, dem er sich nahe wußte«.²⁶⁶ Entsprechend der Gedanke zu Schubert: »Er hat die Konkretion der Heimat; aber es ist keine Heimat hier, sondern eine *erinnerte*« (*Schubert*: 33; Herv. GG).²⁶⁷

Adornos Äußerung, dass von Schubert kein Weg »zur Genre- und Schollenkunst, sondern bloß einer in die tiefste Depravation« führe (*Schubert*: 33), bringt die beiden diametralen Bedeutungen von ›Erde‹ zusammen. Die »tiefste Depravation« ist das »tödliche[...] Erkennen der Erde« als das »vernichtende[...] Erkennen des bloßen menschlichen Selbst« (*Schubert*: 30); »Erde selber«, zu der Schuberts Musik durch den harmonischen Abstieg in die Tiefe gelangt, »die leibhafte Erscheinung des Todes« (*Schubert*: 30); die ultimative Egalisierung. Erde ist das Amorphe, der Staub, zu dem wir einmal werden.

Technisch steht die Metapher der Erde in Verbindung mit der harmonischen Dimension und dabei mit dem Dur-Moll-Wechsel als einem entscheidenden idiomatischen Charakteristikum von Schuberts Musik. Jener Wechsel der Tongeschlechter ist auch einer des Gewichtsempfindens und wenn Adorno von Schuberts »nach Dur und Moll geschiedene[r] Landschaft« spricht (*Schubert*: 30), so hat er damit die dunkle Erdenschwere und die luftige Leichtigkeit, die dunklen Abgründe und das »Oberlicht« (*Schubert*: 29), das Unterirdische, Irdische und Überirdische im Sinn. Auf diese Weise steht die Metapher der Erde in engem Zusammenhang mit den Metaphern des Lichtwechsels und des Abgrunds.

²⁶⁶ Adorno: »Zum Gedächtnis Eichendorffs« ([1957] 1968), (Anm. 211), GS 11, 73.

²⁶⁷ Vgl. EMS: 358f. Hier heißt es, in der Vorlesung über »Nation« mit Bezug auf die Wiener Klassik: »Das Wienerische, als Dialekt, war die wahre Weltsprache der Musik«. Dies ist selbstverständlich nicht im Sinn von territorialem Größenwahn gemeint, sondern bezogen auf das harmonische Verhältnis von sozial Unterem und Oberen, wie es den klassischen Stil auszeichnete. Ferner erblickte Adorno die Besonderheit der Wiener Klassik in einem »Gleichgewicht des Universalen und Nationellen«; ein Gleichgewicht, das sich, von Anfang an bedroht, freilich nicht lange halten können. In jenem Zusammenhang fällt schließlich auch das Wort, wonach Schuberts Utopie »die einer Farbe unauslöschlicher Konkretion« sei. Vgl. ÄT: 128f., wo Adorno auf den Farbnamen »Drommetenrot« von Leo Perutz eingeht. Vgl. zum Verhältnis von Sprache und Dialekt in der Musik: Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (2001/2005), (Anm. 78), NL I/2, 90f.

In Abgründen zieht es Schuberts Form immer wieder. Adorno verweist auf den Beginn des Seitensatzes der C-Dur-Symphonie, wo das, was gemäß dem Sonatenmodell die Überleitung darstellen sollte, »ganz zum perspektivischen Einbruch in die harmonische Tiefe verwandelt« sei (*Schubert*: 30). Rekurrieren ließe sich über Adornos eigene Äußerungen hinaus auf ein weiteres C-Dur-Werk, das späte Streichquintett D 956, das, sozusagen im wörtlichen Sinn »doppel-bödig«, erdschwer angelegt durch ein zweites Cello, insbesondere im Adagio untergründig den Boden beben lässt, wodurch die Erde eine stete und rumorende Präsenz gewinnt. Nach Peter Gülkes Interpretation opponiert Schubert in jenem Quintett einem einseitig dichotomen Verständnis von Leben und Tod, »indem er das Gegeneinander von selig singender Bejahrung und schroffen Bedrohungen in allen Sätzen [...] immer neu und anders verfolgt«, und damit das Quintett zu einem Lehrstück des »*Media vita in morte sumus*« mache.²⁶⁸

Eben diese grundierende Erfahrung der Todesnähe von Schuberts Musik stellt Adorno im Essay von 1928 heraus: Der erste Schritt der kreisenden Wanderschaft läge »so nahe beim Tod wie der letzte« (*Schubert*: 25). Dabei liegen in Schuberts Werken »Trauer und Trost« (*Schubert*: 31), Lebenszugewandtheit und Todesbewusstsein in nächster Nähe; gehören zusammen. Im Scherzo des Streichquintetts D 956 folgt nach Gölke auf dessen »aggressiv anspringende Lebenslust ein Abstieg in katakombehaftes Dunkel [...], wie er so selten komponiert worden ist«, noch dazu in einem Trio, das nach hergebrachten Regeln eine dezidiert diesseitige Form darstellt – »[e]s ist, als ob die Musik in ein Loch fiele«.²⁶⁹

Wie Adorno 1928 darlegt, ist Schuberts Musik von »objektiven Todes-symbole[n]« durchzogen (*Schubert*: 24); nicht allein in den großen Liederzyklen, auf die Adorno an dieser Stelle rekurriert, sondern wie beschrieben auch in den Instrumentalwerken, wo etwa chromatische Verläufe »vom Trauer- und Todessymbol des absteigenden Lamento-Basses getragen« sind,²⁷⁰ oder unvorbereitet ruckartige Einstürze in den harmonischen Tiefenraum erfolgen.

Während Schuberts Musik sich gewiss nicht im todesnahen Charakter erschöpft, sondern neben dem Unterirdischen *ebenso* auch die freudvoll-irdische Welt »der schwebenden Banalität und leichten Betrunkenheit« kennt

²⁶⁸ Gölke: *Musik und Abschied* (2015), 13.

²⁶⁹ Gölke: *Musik und Abschied* (2015), 14.

²⁷⁰ Gölke: *Musik und Abschied* (2015), 165, vgl. 13.

(Schubert: 32), ist sie in wesentlichen ihrer Züge ein *Memento mori*. Schubert hat dieses nicht auf die eigens dafür vorgesehenen »Branchen« wie Requiems oder Trauermessen beschränkt. Immer wieder, mitten im Leben, begegnen in seinen Werken der Tod und dessen diesseitige Kumpanen: Trauer, Unwiederbringlichkeit, Verlassenheit, Verlust. So wird in dieser Musik ein Gefüge existentiell berührender Zeitarten aufgespannt, das das Sonatenmodell als Spannungsverhältnis ebenso zur Grundlage hat, wie es dessen einsinnige Progressionslogik in Zweifel zieht.

Das »tödliche Erkennen der Erde«; die Einsicht, dass das Ich »unentrinnbar in den Naturzusammenhang eingetan« ist (Schubert: 30), stellt in Adornos Philosophie einen Knotenpunkt dar. Denn es ist für ihn das »Eingedenken der Natur im Subjekt« (DA: 51), welches nicht zuletzt im Bewusstsein der eigenen Hinfälligkeit und Vergänglichkeit besteht, wodurch Denken »aus dem Banne der Natur heraustritt«, Aufklärung der Herrschaft entgegengesetzt ist, und die Ahnung von Humanität aufleuchtet (DA: 58). Gerade in solcher alle Hybris zurechträckenden Selbstbesinnung, in der sich ein somatisches Moment mit geistiger Reflexion verschrankt (vgl. ND: 389, 227f.), erblickte Adorno die Kraft, blinde Naturwüchsigkeit und deren Fortsetzung in Naturbeherrschung in ihren unterschiedlichen Gestalten zu transzendieren. Selbstbesinnung ist ein Schlüsselbegriff seiner Philosophie. Die »Wahrheit aller Kultur« lag für ihn in solcher Besinnung (DA: 58): »Humanität ist das Eingedenken der Natur im Menschen«.²⁷¹

In seiner späteren Vorlesung über *Philosophische Terminologie* wird Adorno den Materialismus geradezu als Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit bestimmen: »[D]er Begriff [des Materialismus; Anm. GG] meint eigentlich soviel wie [...] daß wir Menschen selber Stoff sind«, dass wir vergänglich, »irdisch«, Staub sind. Adorno erblickte in der deutlichen Vergegenwärtigung dieses Bewusstseins die »Demarkationslinie« gegen den Idealismus.²⁷² Auf welche Weise jenes radikalisierte Bewusstsein von Zeitlichkeit eine Gegeninstanz gegen die Verschränkung von Zeit und Naturbeherrschung darstellt, hat Adorno der Besinnung des je Einzelnen überantwortet. Dass zeitweilige Eindrücke in die Hinfälligkeit des Ichprinzips, wie er sie auf eindringliche Weise durch ästhetische Erfahrung eröffnet sah, eine gegenseitige Solidarität unter irdischen Wesen stärken würde, war, unter materialistischen Vorzeichen,

²⁷¹ Adorno: »Balzac-Lektüre« (1961), in: ders.: *Noten zur Literatur II* (1961/1965), GS 11, [139]–157, hier: 143.

²⁷² Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 2 ([1962/63] 1973/1997), 186; vgl. 187.

seine gleichwohl idealistisch beseelte Hoffnung: Freiheit – in dem von Kant wie von Schopenhauer vorgeprägten, positiven Verständnis als einer tätigen Solidarität vernunftbegabter Wesen – rege sich gerade im Bewusstsein der Naturähnlichkeit des Subjekts (vgl. *ÄT*: 410),²⁷³ indem das Ich »von dem unmetaphorischen, den ästhetischen Schein zerbrechenden Bewußtsein« ergriffen werde, »daß es nicht das letzte, selber scheinhaft sei« (*ÄT*: 364f).²⁷⁴

²⁷³ Vgl. Max Horkheimer [im Gespräch mit Georg Wolff und Helmut Gumnior]: »Was wir ›Sinn‹ nennen, wird verschwinden« (1970), in: GS 7, [345]–357, hier: 352: »Solidarität [...], die den Menschen notwendig zugehört [...] ergibt sich daraus, daß sie endliche Wesen sind, daß sie leiden und sterben müssen.«

²⁷⁴ Vgl. das Ende von Adornos Hölderlin-Aufsatzes, wo Adorno das Bewusstsein von der eigenen Sterblichkeit »der Hybris der naturbeherrschenden Vernunft« wie der »mythische[n] schlechten Unendlichkeit« entgegengesetzt (Adorno: »Parataxis ...« [(1963) 1966] (Anm. 122), GS 11, 490), sowie den Schlussatz des Freiheits-Modells der *Negativen Dialektik*, in dem sich Adorno mit Kants *Kritik der praktischen Vernunft* auseinandersetzt: »Dem Einzelnen indessen bleibt an Moralischem nicht mehr übrig, als [...]: versuchen, so zu leben, daß man glauben darf, ein gutes Tier gewesen zu sein.« (ND: 294).

4.3 Instants musicaux. Entzündung der Zeit

Adornos Reflexionen künstlerischer Werke sind von gesellschaftlichen Bezügen durchsetzt, ohne sich auf abbildhafte Zuschreibungen zu belaufen. Dem entsprechen seine Darlegungen des gesellschaftlichen Charakters der Kunst. Gesellschaftlich bedeutsam seien die Kunstwerke nicht nur in der Weise ihres sozialen Vermittelteins und ihrer – wie immer indirekten – Bezugnahme auf die Gesellschaft, die, wie es in Adornos *Einleitung in die Musiksoziologie* heißt, in großer Musik wiederkehrt: »verklärt, kritisiert und versöhnt, ohne daß diese Aspekte mit der Sonde sich trennen ließen« (EMS: 413). Wird Gesellschaft einerseits in bedeutenden musikalischen Werken begriffslos »erkannt, nicht abgepinselt« (EMS: 411; Herv. GG; vgl. PnM: 188), wobei die Werke in der Art ihrer Zusammensetzung und damit durch ihren Gestus zur Gesellschaft Stellung beziehen und »urteilen«, so erschöpft sich die Beziehung der Kunstwerke auf Gesellschaft in jenem kritischen Erkenntnischarakter keineswegs.

In der *Einleitung in die Musiksoziologie* heißt es hierzu: »An der autonomen Musik ist, wie an aller neueren Kunst, gesellschaftlich vorab ihre Distanz von der Gesellschaft« (EMS: 406). Wenn Adorno dies in der Folge so bestimmt, dass autonome Kunst der Gesellschaft in ihrer bestehenden Gestalt durch ihre »Unverwertbarkeit« opponiere (EMS: 406), so ist damit gemeint, dass die Kunstwerke etwas repräsentieren, das schlicht um seiner selbst willen da ist – *nicht* dazu, um eine Funktion zu erfüllen. Man hört – idealerweise – eine Schubert-Sonate, *um eine Schubert-Sonate zu hören*. In einer Gesellschaft, die auf stete Verwertung und Optimierung ausgerichtet ist, hat eine solche zeitlich in sich ruhende Selbstgenügsamkeit etwas Verstörendes, insbesondere, wenn sie zugleich noch als ein anspruchsvolles geistiges Phänomen auftritt, dessen Rezeption Anforderungen, vielleicht sogar Anstrengungen zumutet.

»Kunstwerke sind die einzigen Dinge an sich. Sie stehen ein für die Versöhnung mit den verlorenen, mit Natur«, heißt es in *Die gewürdigte Musik*.²⁷⁵ Dies zielt wesentlich auf den lebendigen Nachvollzug der Werke in der ästhetischen Erfahrung: »Der Mitvollzug von Musik ist die gelungene Selbstentäu-

²⁷⁵ Adorno: »Die gewürdigte Musik« (1963), in: ders.: *Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis* (1963), GS 15, [163]–187, hier: 187. Vgl. ÄT: 190: »Kunstwerke sind die vom Identitätszwang befreite Sichselbstgleichheit«.

ßerung des Subjekts in einer Sache, die dadurch seine eigene wird: Vorwegnahme eines Zustands, in dem Entfremdung getilgt wäre«.²⁷⁶ Die ›Versöhnung mit der Natur‹, um die es hier insbesondere geht, ist allerdings zunächst einmal gerade jene Natur, zu welcher das Subjekt in der Erfahrung von Kunst in sich selbst Zugang findet; als zu jener Natur, die es selber ist. In diesem Sinn wird Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, mit der entscheidenden Kategorie seiner Mahler-Interpretation, vom »Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein« sprechen, zu welchem es in den »intensivsten, äußerst verdichteten Augenblicken ästhetischer Erfahrung komme (ÄT: 363; Herv. GG). Weniger abstrakt formuliert Adorno eben diese Erfahrung am Ende des Schubert-Aufsatzes:

Vor Schuberts Musik stürzt die Träne aus dem Auge, ohne erst die Seele zu befragen: so unbildlich und real fällt sie in uns ein. Wir weinen, ohne zu wissen warum; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht, und im unbenannten Glück, daß sie nur so zu sein braucht, dessen uns zu versichern, daß wir einmal so sein werden. Wir können sie nicht lesen; aber dem schwindenden, überfluteten Auge hält sie vor die Chiffren der endlichen Versöhnung. (Schubert: 33)

So utopisch dachte man Kunst einmal körperlich, bevor man sich per Magnetresonanztomographie daranmachte, die somatischen Spuren ästhetischer Erfahrung im Gehirn zu topographieren. Für Adorno materialisierten sich die geistigen Gehalte des Prozesses, als welchen er das (wahrgenommene) Kunstwerk begriff, in den gesteigerten Augenblicken der ästhetischen Erfahrung in einer Intensität, in der das Körperliche, gerade in den »vergeistigsten« Momenten als *körperliches* auffällig und aufdringlich wird: »als wäre die Gänsehaut das erste ästhetische Bild« – »nichts ist Leben am Subjekt, als daß es erschauert, Reaktion auf den totalen Bann, die ihn transzendent« (ÄT: 489f).

In der *Ästhetischen Theorie* fasst Adorno jene ans Physiologische rührende Erfahrung einer grundlegenden Zugehörigkeit zur Welt, in der die Idee der Humanität aufleuchtet, mit Begriffen und Bildern wie *apparition* (ÄT: 125ff), *Erschütterung* (ÄT: 363), *Einstand* oder *promesse du bonheur* (ÄT: 26). Es ist bemerkenswert, dass Adorno am Ende des Schubert-Aufsatzes, in dem er dessen Musik mit einem gewaltigen Aufwand an Bildern zu bestimmen versucht hatte, schließlich ganz lapidar von der Musik sagt: »so *unbildlich* und *real*

²⁷⁶ Adorno: »Die gewürdigte Musik« (1963), (Anm. 275), GS 15, 187.

fällt sie in uns ein« (*Schubert*: 33; Herv. GG). Eben diese Umschlag-Bewegung wird Adorno später mit dem Begriffsbild der *apparition*, der Himmelserscheinung, zu umreißen versuchen:

Apparition weist, gemäß der lateinischen Wortbildung, von *apparere* zurück auf *ad-parere* (»hinzuer scheinen«). Entsprechend zielt bei Adorno *apparition* auf jenes Moment der Erfahrung von Kunst, in dem die Kunstwerke *mehr* als bloß Schein, d.i. mehr als eine Repräsentation von etwas, mehr als – wie immer abstrakte – Darstellung sind. Der ästhetisch veraltete Begriff des Scheins wäre dabei hier im weitesten Sinn der inhaltlichen Momente von Kunstwerken zu verstehen; für das, wofür Adorno den Begriff der *imagerie* verwendet (vgl. ÄT: 131, 352). »C'est apparent« – das bedeutet, es ist offenbar, offensichtlich. *Apparition* bezeichnet demnach auch für Adorno eine »jäh aufgehende« Evidenz erfahrung: »jähes Versprechen eines Obersten« (ÄT: 117; vgl. 129, 132). Ganz entsprechend ist der zur *apparition* hinleitende Abschnitt der *Ästhetischen Theorie* betitelt: »Das ›Mehr‹ als Schein; Ästhetische Transzendenz und Entzauberung« (ÄT: 122ff.). Adorno begreift die *apparition* als den Augenblick der »Zerstörung [der] imagerie« der Kunstwerke (ÄT: 131), wobei die *imagerie* – gemäß der rhetorischen Logik von Adornos Darstellung in diesem Zusammenhang – dem bloßen Scheinen oder Anschein-Erwecken (*paraître*) entsprechen würde. Konkret heißt es: »Als apparition, als Erscheinung und nicht als Abbild, sind die Kunstwerke Bilder.« (ÄT: 130). Hiermit wird ›Bild‹ in dem spezifischen Zusammenhang wesentlich temporal bestimmt, als ein Zugleich-Sein im Augenblick, als eine durch subjektive Vor- und Rückbeziehung bewirkte Simultaneität; ganz in dem Sinn, in dem der Beginn der *Ästhetischen Theorie* festhielt: »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.« (ÄT: 17).

Die deutsche Wortbildung »Erscheinung« wiederum, durch die Adorno *apparition* übersetzt, akzentuiert einerseits den Geschehenscharakter, die als »jäh« bestimmte Zeitlichkeit: »In Kunstwerken transzendierte ein Momentanes; dieses »Aufleuchtende, das Angerührtwerten« ist die *apparition* (ÄT: 130). Zum anderen wird das Wort Erscheinung im Deutschen auf Personen (oder Phantome) bezogen, in dem Sinn, dass jemand eine (eindrucksvolle) Erscheinung sei, oder dass jemand eine Erscheinung hatte. Bezeichnet man eine Person als »Erscheinung«, so meint dies kein »Nur-so-scheinen-als-ob«, sondern dass jemand als Person Eindruck macht, unter dem einen oder dem anderen Vorzeichen imponiert. Dieses »jäh« zur Erscheinung-Werden der

Werke korrespondiert dem Motiv des Blickwechsels in dem Augen-Blick, der die Kunstwerke sind, indem sie zum Leben erweckt, zum Gegenüber werden.²⁷⁷

*

Zahlreich sind die Stellen in der *Ästhetischen Theorie*, in denen Adorno das Kunstwerk metaphorisch vom bloß betrachteten ›Bild‹ seinerseits zum ›Blick‹ werden lässt; in denen das Werk bereit und Ausdruck wird: Die Kunstwerke »schlagen die Augen auf« (*ÄT*: 104; vgl. 189) – »Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke« (*ÄT*: 172).²⁷⁸ Was Adorno damit im Sinn hat, sind jene Momente der Erfahrung von Kunstwerken, in denen man sich – wie es die antike Sehstrahltheorie einmal konkret dachte – von ihren Gehalten quasi sensuell »getroffen« fühlt wie von einem Blick. Adorno selbst verweist in der *Ästhetischen Theorie* auf das Gedicht *Archaischer Torso Apolls* von Rainer Maria Rilke (vgl. *ÄT*: 172), das eben jene Erfahrung in unvergleichlicher Weise formuliert. Das Gedicht beschreibt, wie der steinerne Torso Apollos unter den Blicken des Betrachters mehr und mehr zum Leben erweckt wird. In der letzten Strophe des Sonetts schließlich bricht nicht allein der zum Leben erweckte Torso, sondern auch der bisherige Rhythmus des Gedichts, der den Leser schon eingewiegt hatte, »aus allen seinen Rändern / aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern.«²⁷⁹ Der krassie inhaltliche wie rhythmische Umbruch, in dem in der ›apparitione‹ nicht nur der Torso zum Leben erwacht, sondern zugleich der Leser – völlig unversehens als »du« adressiert und im (ihm selbst in den Mund gelegten) Im-

²⁷⁷ Vgl. im Zusammenhang mit Adornos Begriff der *apparitione*: Geml.: »Theodor A. Meyer? Eine Empfehlung von Adorno« (2012), 675ff.

²⁷⁸ Vgl. Kants Bestimmung des Naturschönen als eine »Chiffreschrift [...], wodurch die Natur in ihren schönen Formen figürlich zu uns spricht«. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790/2009), B 170; (§ 42, 184). Für Adorno wie für Kant klingt in jenem »Angesprochensein« zugleich ein moralischer »Anspruch« mit, wobei Kants, Schopenhauers und Adornos Ästhetiken eine Traditionslinie bilden. Adorno selbst – *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3, 46 – verweist in Zusammenhang mit dem »Augenaufschlag« der Kunstwerke auf Walter Benjamin, von dem jener Sprachgebrauch stamme. Benjamin seinerseits bezog sich auf Karl Kraus. Vgl. Benjamin: »Über einige Motive bei Baudelaire« (1939), GS I/2, [605]–653, hier: 646f. Festhalten lässt sich im Rahmen jenes verzweigten Verweisungsgefüges jedenfalls, dass der Erfahrungsgehalt eine gewisse Tradition hat.

²⁷⁹ Rilke: *Archaischer Torso Apollos*, in: ders.: *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908/1996), 483.

perativ aus seiner »interesselosen« Position aufgeschreckt – mitten in die Szenerie hineingezogen wird, bewirkt, liest man das Gedicht im Ganzen, eine »Erschütterung« (vgl. *ÄT*: 363f., 400f.).²⁸⁰ Das Gedicht von Rilke, der sich mit Kants Philosophie auseinandergesetzt hat,²⁸¹ vollführt den Übergang von einem zunächst bloßen, schließlich zunehmend enthusiastischen Betrachten hin zu einer abrupten, »jäh aufgehenden« ethischen Einsicht das eigene Leben betreffend: »Du mußt dein Leben ändern.«

Um eben diesen Erfahrungsgehalt ging es, bereits im frühen Schubert-Aufsatz, wie zu sehen war, auch Adorno. Jahrzehnte später beschreibt er in der *Ästhetischen Theorie* die Erschütterung ästhetischer Erfahrung unter Rekurs auf die Ästhetiken des Erhabenen, als ein »Erzittern« (vgl. *ÄT*: 172) zwischen unmittelbaren biologischen Urreaktionen – der »Gänsehaut« (vgl. *ÄT*: 490), dem kurzen Heraussetzer, dem Weinen (vgl. *ÄT*: 401, 410)²⁸² – und »enthusiastischen« (das Wort, vom griechischen *én theos*, enthält den Bezug auf das Göttliche, Gottbegeisterte, wörtlich *in Gott Seiende*),²⁸³ transzendenten, utopischen, weitgespannten Ideen. Adorno, der seine Rezipienten gelegentlich mit Auffassungen wie jener verdross, dass man sich der Musik womöglich besser lesend als hörend nähern sollte – »Ist es spitzfindig, nicht vielmehr gesteigerte Musikalität, wenn man ein Beethoven-Quartett liest und es besser sich vorstellt, als es stets fast gespielt wird?«²⁸⁴ –, hatte einen eminent sinnlichen Zugang zur Kunst; stellte in seinen Ästhetik-Vorlesungen ebenso wie in der *Ästhetischen Theorie* die Nähe der ästhetischen Erfahrung zur Erotik²⁸⁵ und zum Naturerleben heraus, welches er als »Urphänomen« ästhetischer Erfahrung auswies. In einem im Manuskript zur Ästhetik-Vorlesung von ihm notierten und dreifach angestrichenen Satz heißt es: »[D]as, woran wir diese Möglichkeit ästhetischer Erfahrung überhaupt gewinnen können, und eine

²⁸⁰ Vgl. Geml.: »Adorno über das Glück an den Kunstwerken« (2015), wo sich die angesprochenen Dinge ausführlicher dargestellt finden.

²⁸¹ Vgl. Leschanz/Schaller: »Kant, Rilke und die allzeit bereiten Geister« (2015).

²⁸² Vgl. *ÄT*: 410 – hier rekurriert Adorno auch auf Kants Ästhetik des Erhabenen, der er sich nahe weiß und von der er sich zugleich materialistisch abgrenzt.

²⁸³ Insbesondere in seiner Ästhetik-Vorlesung aus dem Wintersemester 1958/59 hat Adorno die Bedeutung der Enthusiasmus-Lehre in Platons *Phaidros* für seine Theorie des Schönen geltend gemacht: Vgl. Adorno: *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3, 139ff., bes. 144.

²⁸⁴ Adorno: »Antwort des Fachidioten. Zum »Spiegel-Gespräch über Musik im Fernsehen« (1968), GS 19, [570]–572, hier: 571.

²⁸⁵ Vgl. Adorno: *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3, 196; vgl. *ÄT*: 263.

Verhaltensweise, die wahrscheinlich jedem Kunstwerk gegenüber verbindlich bleibt – stammt ebenfalls doch aus der Beziehung zu der Natur«.²⁸⁶

*

In seiner Doppelformulierung »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand« (*ÄT*: 17) lässt Adorno das an dieser Stelle recht fremdartig und sperrig verwendete Wort ›Einstand‹, das zu den polyvalentesten Begriffen in seinem Werk gehört, an eines der französischen Worte für Augenblick, nämlich *instant anklingen* (siehe IV.4.1.3). Dass der Begriff des Einstands einen semantischen Überreichtum aufweist, eine Abundanz von Bedeutungen hat,²⁸⁷ was ihn als einen nichtidentischen Begriff *par excellence* gänzlich unübersetzbarmacht, entspricht gerade Adornos in der *Negativen Dialektik* dargelegter begrifflichen Verwendungsabsicht, nämlich die Begriffe dem Nichtidentischen zuzukehren (vgl. *ND*: 24). Im konkreten Fall betrifft dies zunächst einmal die Nichtidentität des Begriffs in sich selbst. In Hinblick auf seinen Bedeutungsreichtum ebenso wie in einigen seiner spezifischen Bedeutungen ist der Begriff des Einstands ein Pendant zum Hegelschen Begriff der Aufhebung.²⁸⁸

Einstand meint, wie im Wort Einstandsfeier, einen *feierlichen Beginn*, eine *Initiation*. Es ist in diesem Zusammenhang des feierlichen Beginnens an Adornos Metaphern zur Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung als *Feuerwerk* (vgl. *ÄT*: 125f.) sowie an die zukunftsweisende *promesse du bonheur* (vgl. *ÄT*: 26) zu denken. Einstand bezeichnet – in der Sprache des Sports, konkret im Tennis – einen *Ausgleich* (des Punktestands); und in der Sprache der Jäger jenen Teil des Reviers, in dem sich das Wild vorzugsweise aufhält,

²⁸⁶ Adorno: *Ästhetik* ([1958/59] 2009), NL IV/3, 46; vgl. die editorische Anmerkung S. 410. Auf das für Adornos Ästhetik zentrale und entsprechend bereits ausführlich dargestellte Verhältnis von Mimesis und Rationalität, das sich in dem gesamten hier erörterten Zusammenhang aufdrängt, soll hier nicht eigens eingegangen werden; zu verweisen ist auf Früchtl: *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno* (1986).

²⁸⁷ Vgl. Geml.: »Adorno über das Glück an den Kunstwerken« (2016), 137.

²⁸⁸ Es ist kein Zufall, dass der ästhetische ›Einstand für Adorno spezifisch durch Beethoven repräsentiert ist; dessen Musik er als desselben Geistes wie Hegels Philosophie begriff. Vgl. Beethoven: 36: »Beethovens Musik ist die Hegelsche Philosophie: sie ist aber zugleich wahrer als diese, d.h. es steckt in ihr die Überzeugung, daß die Selbstreproduktion der Gesellschaft als einer identischen nicht genug, ja, daß sie falsch ist. [...] Das Siegel ihrer [der ästhetischen Formimmanenz, Anm. GG] Wahrheit in der Beethovenschen Musik ist ihre Suspension: die Transzendenz zur Form, durch die erst die Form ihren eigentlichen Sinn gewinnt. Die Formtranszendenz bei Beethoven ist die Darstellung [...] der Hoffnung«.

wenn es Schutz sucht und sich zurückziehen will; ein *Refugium*. Es kann den Einstand einer Balkenwage bezeichnen, als den Zustand eines schwebenden Gleichgewichts, in dem die Bewegung der sich austarierenden Waagschalen (mit ihrem jeweiligen *Pensum*, dem Gewicht) *suspendiert* – aufgehoben – ist. In diesem Zusammenhang ist an Walter Benjamins Bild aus den geschichtsphilosophischen Aufzeichnungen zum Passagen-Werk zu erinnern, das er für die historische ›Jetztzeit‹ (das ›Jetzt der Erkennbarkeit‹) gefunden hat: »Jede geschichtliche Erkenntnis lässt sich im Bilde einer Wa[al]ge, die einsteht, ver gegenwärtigen und deren eine Schale mit dem Gewesnen [sic], deren andere mit der Erkenntnis der Gegenwart belastet ist.«²⁸⁹ Der nächstliegende Begriff in Adornos Schriften zum Einstand in dieser Bedeutung ist der Begriff der Homöostase (*siehe III.2.4*), auf den er in der *Ästhetischen Theorie* wie in den musikalischen Schriften häufig rekuriert und damit einen Ausgleich von Spannungen bezeichnet: Das Schöne sei »Homöostase von Spannung« (*ÄT*: 85), nicht »spannungslose Wohlproportioniertheit« (*ÄT*: 62; vgl. 205, 435; vgl. *Beethoven*: 41). Der damit verwandte Begriff der Suspension ist insbesondere in der Mahler-Interpretation von Bedeutung (vgl. *Mahler*: [190]ff.). Der Einstand in der ästhetischen Erfahrung ließe sich verstehen als eine *Instandsetzung* – eine Selbstvereinigung des Menschen als eines sinnlichen wie sinnsuchenden, eines natürlichen wie metaphysisch interessierten, geistigen Wesens. Man kann für jemanden oder für eine Idee einstehen: So begriff Adorno die Künstler in einer gesellschaftlichen »Statthalter«-Funktion, die Werke als »Modell[e] möglicher Praxis«.²⁹⁰ Schließlich gemahnt der Begriff Einstand, in der Art, wie Adorno ihn verwendet, an einen *Widerstand*, und zwar insbesondere in zeitlicher Hinsicht.

Wesentlich meint Einstand den Augenblick (*instant*). Adorno begreift und paraphrasiert ihn als ein *Innehalten*. So in der grundlegenden, kondensiertesten Fassung in der *Ästhetischen Theorie* (»Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick, jedes gelungene ein *Einstand, momentanes Innehalten* des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart«; *ÄT*: 17; Herv. GG). Eben

²⁸⁹ Benjamin: [*Das Passagenwerk*] ([1982/1983]), GS V/1, 585. Vgl. zur »Jetztzeit« und zum »dialektischen Bild«: ebd., 578.

²⁹⁰ Vgl. Adorno: »Der Artist als Statthalter« (1953), in: *ders.: Noten zur Literatur I* (1958/1968), GS 11, [114]–126. Vgl. bes. 124f.: »Die Kunst, die er [Paul Valéry, Anm. GG] den Menschen, wie sie sind, entgegenhält, meint Treue zu dem möglichen Bilde vom Menschen. [...] Kunst, der er nachhängt, lässt sich kaum realisieren. Aber sie verkörpert die Resistenz gegen den unsäglichen Druck, den das bloß Seiende übers Menschliche ausübt. Sie steht ein für das, was wir einmal sein könnten«. Vgl. *ÄT*: 26, 359.

jenes Innehalten ist gemeint, wenn Adorno in den Beethoven-Fragmenten schreibt, Beethoven »zwingt [...] die sinnlos verlaufende Zeit zum Einstand« (*Beethoven*: 28). Eine prägnante Formulierung, die in dieselbe Richtung weist, wobei sie die Kunstwerke auch als einen Einstand – einen Einwand und Widerstand – gegen die empirische Zeit versteht, findet sich in Adornos Kranichsteiner Vorlesung des Jahres 1957, *Kriterien der neuen Musik*, die er in der Folge in die *Klangfiguren*, seine erste Sammlung musikalischer Schriften, aufnahm. Der »entfremdeten Zeit« nach Marx wird hier der theologisch-konnotierte Zeitbegriff des *kairós* entgegengesetzt; ein Begriff der griechischen Mythologie, den Adorno kaum verwendete:

Drängt bei Beethoven, dem profanen Komponisten, die leere entfremdete Zeit tödlich gegen das Subjekt an, dissoziiert Leben sich bereits in die bloße Folge von Erlebnissen, so zwingt das mächtige Subjekt sie im Zeichen der weltlichen Spannung von Freiheit und Notwendigkeit noch einmal zu jenem Einstand, den einst die Theologie als Ewigkeit des erfüllten Augenblicks, Konzentration bloßer Dauer zum Nu, $\chiαιρός$ lehrte. Ungewiß, ob solcher Einstand den gegenwärtigen geschichtsphilosophischen Voraussetzungen wie dem aktuellen Material nach, und ohne Illusion, erlangt werden kann.²⁹¹

Dies jedenfalls gewiss nicht in demselben Sinn wie bei Beethoven. So wirft Adorno in der *Ästhetischen Theorie* dann auch die Frage auf, ob nicht heute – also in den 1960er Jahren – vielleicht Werke gefordert wären, die der eigentlichen Werkkategorie der Dauer entsagen und »durch ihren Zeitkern sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erscheinung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen« (*ÄT*: 265).

Wie auch immer es mit den Werken und ihrer Dauer heute bestellt sein mag, der Gedanke, dass sich in den intensivierten Augenblicken der ästhetischen Erfahrung und in den eindringlichsten Fällen *blitzhaft* Einsichten einstellen, die, wie am Ende von Rilkes Torso-Gedicht (»Du mußt dein Leben ändern«)²⁹² oder wie am Ende von Adornos Schubert Essay (»wir weinen [...]; weil wir so noch nicht sind, wie jene Musik es verspricht«; *Schubert*: 33) grundlegende Orientierungen des eigenen Existierens betreffen, war vom frühen Schubert-Aufsatz bis zur *Ästhetischen Theorie* ein entscheidender Erfahrungs-

²⁹¹ Adorno: »Kriterien der neuen Musik« ([1957] 1959), (Anm. 109), GS 16, 222.

²⁹² Rilke: *Archaïscher Torso Apollos*, in: ders.: *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908/1996), 483.

gehalt von Adornos Theorie der Kunst. Es hätte sich für diesen Erfahrungsgehalt kein kondensierterer Begriff als der befremdende des Einstands finden lassen können, der das momentane Imnehmen und die Selbstbesinnung – als eine Erkenntnisform, in der Subjekt und Objekt ›aufgehoben‹ sind und ›in eins fallen‹ – verkoppelt, wobei noch die Aspekte einer Stathalterschaft, einer Schutzzone, eines Ausgleichs und eines Beginnens hineinspielen.

Das mit dem Einstand korrelierte Bild der *apparition* hat Adorno in einen Kreis von Metaphern wie *Explosion*, *Entladung*, *Sprengung*, das *Aufleuchtende* und *jäh Aufgehende* gestellt (ÄT: 126, 129ff.), allesamt Bilder, die auf Licht, Blitze, Funken, Feuer, Erleuchtung hinweisen. Entsprechend auch bereits eines der letzten Bilder des Schubert-Aufsatzes, wonach es, geknüpft an das Aufgehen von Hoffnung, in seiner Musik zu einer ›Entzündung von Zeit‹ käme: »Hier entzündet sich in Schuberts Musik die Zeit« (Schubert: 31). In dem Essay schließt das Bild den Kreis zum Anfangsbild vom ausgebrannten, also nicht mehr feurigen Vulkan (vgl. Schubert: 18). Am Ende des Aufsatzes, wo von den Elementen des Trostes, der Hoffnung und der Freude bei Schubert die Rede ist, wird in den fließenden Tränen wie in der ›Entzündung von Zeit die geschichtlich-eingefrorene Welt gleichsam aufgetaut; entsprechend der einzigen zitierten Textzeile aus Schuberts Werkzusammenhang die Musik als heiß und kalt zugleich beschrieben (»Ich will den Boden küssen / durchdringen Eis und Schnee / mit meinen heißen Tränen / bis ich die Erde seh«; Schubert: 29).

Vergegenwärtigt man sich die letzten Worte des Aufsatzes, wonach Schuberts Musik dem – hinter Tränen – »schwindenden, überfluteten Auge [...] die Chiffren der endlichen Versöhnung« vorhalte (Schubert: 33), so lässt sich die ›Erde‹ schließlich noch unter einem weiteren Aspekt sehen, nämlich als »Welt« im Sinne einer Weltgemeinschaft oder jedenfalls weltlichen Gemeinschaft, die auch in dem für Adorno sehr ungewöhnlichen »wir« (»wir weinen ... «; Schubert: 33; Herv. GG) im Sinne des *sensus communis* mitklingt. Dass in der Musik ein uns selbst und unser Weltverhältnis betreffendes Versprechen liegt, wie es am Ende des Schubert-Aufsatzes ausgesprochen ist, oder eine Anweisung, wie es Rilkes Gedicht zum Ausdruck bringt, entzündet die Zeit in Richtung Zukunft.



5. Intentionslosigkeit

Zum Wandel des Schubert-Bildes, wie er sich in der Musikwissenschaft seit den 1970er Jahren vollzog, hat die Neupublikation von Adornos Aufsatz im Jahr 1964 in erheblichem Maß beigetragen. Die in ihm eingeführte Metaphorik hat die Art, wie über Schuberts Musik gesprochen und gedacht wird, damit auch die Art, wie sie gehört und aufgefasst wird, verändert. So erfreulich der Umstand der unbestreitbaren Wirkmacht von Adornos Engagement für Schuberts Werk indes ist und so offenkundig Adorno mit seinem Aufsatz ganz bestimmte Intentionen verfolgte und erreichte – die Bedeutung des Essays will in der in gegenwärtigen wissenschaftlichen Zusammenhängen beschworenen Kategorie des *impacts* nicht aufgehen. Nicht nur hätte Adorno die militärsprachlich inspirierte Vorstellung des ›Einschlags‹ als oberstes ›Qualitäts-Kriterium geistiger Erzeugnisse konsequenterweise betroffen gemacht. Man würde auch entscheidende Dimensionen seines philosophischen Werks unterschlagen, wenn man es auf den Aspekt einer Maximierung des Exportwerts seiner Thesen und Theoreme reduzieren wollte.

In seinen *95 Thesen zur Philologie* hat Werner Hamacher unter Rekurs auf Aristoteles den im Begriff der Philologie enthaltenen Anspruch der *philía* gegenüber der Funktionalität des *logos* geltend gemacht, der unter den klassischen akademischen Disziplinen die *Philologie* mit der *Philosophie* verbindet:

Anders als die Wissenschaften – die *Ontologie*, *Biologie*, *Geologie* –, die der Ordnung des *logos apophantikos* [der »aussagenden« Rede] nach Aristoteles; Anm. GG] zugehören, spricht die *Philologie* im Bereich der *euché* [die nach Aristoteles eine andere Form des *logos* kennzeichnet, für welche er die Bitte und das Gebet als Beispiele anführt; Anm. GG]. Ihr Name besagt nicht Wissen vom *logos* [...] sondern: Zuneigung, Freundschaft, Liebe zu ihm. In ihrer Benennung ist der Anteil der *philía* früh in Vergessenheit geraten, so daß *Philologie* zunehmend als Logologie, als Wissenschaft von der Sprache [...] schließlich als wissenschaftliches Verfahren im Umgang mit sprachlichen, insbesondere literarischen Zeugnissen verstanden wurde. Dennoch ist *Philologie* die Bewegung geblieben, die noch vor der Sprache des Wissens den Wunsch nach ihr weckt und in der Erkenntnis den Anspruch des Zu Erkennenden wach hält.²⁹³

²⁹³ Hamacher: *95 Thesen zur Philologie* (2010), 9.

Adornos philosophische Texte haben einen gesellschaftlichen Kern nicht nur, indem sie Wissen über Gesellschaftliches formulieren oder Kritik an Gesellschaftlichem bekunden, sondern auch insofern sie Züge aufweisen, die sich bestimmten gesellschaftlichen Praktiken auf praktische Weise widersetzen. Dazu gehört, dass Adornos Texte dem zeitlichen Gefälle der Funktionen, in dem alles zu etwas Anderem dienen soll, nur eingeschränkt zu Gefallen sind. *Unzweifelhaft verfolgen sie Absichten.* Als Kritische Theorie verfolgen sie diese Absichten sogar vehemente als die feststellenden Wissenschaften. Doch anders als wissenschaftliche Texte *erschöpfen* sich Adornos Texte nicht in ihren informatorischen Gehalten, und sie erschöpfen sich auch nicht in ihren explizit kritischen Absichten. Über den eintauschbaren Wert dessen hinaus, was sich aus ihnen in zeitlich abgekürzter Form extrahieren lässt, eignet ihnen – wie philosophischen, philologischen und literarischen Texten überhaupt – zudem ein bestimmter Gebrauchswert: Es bereitet Befriedigung, sie zu lesen und wiederzulesen; nicht nur sie gelesen zu haben und zu wissen, was in ihnen steht. Dass Adornos Schriften den Gebrauchswert gegenüber dem Tauschwert aufwerten, verbindet sich mit einem *Moment* von Intentionslosigkeit und *Selbsttheit* der Texte, für das die Kunst paradigmatisch ist: »[V]or dem Wozu das alles, dem Vorwurf ihrer realen Zwecklosigkeit, verstummen hilflos die Kunstwerke.« (ÄT: 183) – »Ich bin ein Nashorn, bedeutet die Figur des Nashorns.« (MM: 261; vgl. ÄT: 171f.)²⁹⁴ Adorno selbst hat diesen Aspekt in Bezug auf die Schriften seines Freundes Walter Benjamin geltend gemacht, von denen er 1955 einen Teil mitherausgab: »Sucht man in Benjamins Philosophie nach dem, was herauskommt, so wird man notwendig enttäuscht; sie befriedigt nur den, der so lange darüber brütet, bis er findet, was ihr innwohnt: ›Da eines abends wird das werk lebendig, wie in Georges Teppich.‹²⁹⁵ Ähnlich wird in Adornos Schriften der nicht-fungible Aspekt an der intensiven Dichte des Beziehungsgeflechtes – der Textur – kenntlich, das seine durchformulierten, ›autonomen‹ Texte auszeichnet (vgl. EMS: 174). Sie sind, was

²⁹⁴ Vgl. Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 225: »Kant hat in der heraufkommenden hochkapitalistischen Gesellschaft [...] die Tendenz zur totalen Fungibilität erkannt, daß also alles, was überhaupt in diesen gesellschaftlichen Zusammenhang fällt, nur noch einen Funktionswert hat für anderes, für das es als Mittel da ist. Die Kantische Moralphilosophie nun hat ihr Pathos daran, einen Zweck zu suchen, der der Tendenz dazu, daß alles bloß Mittel sei, entgegengesetzt ist.« Adorno rekurriert in dem Zusammenhang weiter auf die kantische Antithese von Preis und Würde.

²⁹⁵ Adorno: »Einleitung zu Benjamins Schriften« (1955), in: ders.: [Noten zur Literatur IV], GS 11, [567]–582, hier: 578.

er sich von Philosophie erwartete: wesentlich nicht referierbar (vgl. *ND*: 44). Eher als dass sie sich zusammenfassen ließen, ziehen sie wie Magneten immer mehr an Bedeutungen und Bezügen an, je näher man sich auf sie einlässt. Damit stehen sie kritisch zu einer gesellschaftlichen Zeitpraxis, die zunehmend darauf ausgerichtet ist, die Dinge auf den Punkt zu bringen, mit dem geringsten Aufwand den größtmöglichen Effekt zu erzielen, Entstehungsprozesse abzukürzen, Dinge zu überfliegen, abzuwischen, vom Tisch und aus dem Sinn zu bekommen. Komplementär zu einer solchen loswerdenden Produktionspraxis ist auf der Konsumentenseite das Wegwerfen können zu einer unserer aktuellsten Tugenden geworden – neben der Effizienz und in Ergänzung zu ihr ist es vielleicht die signifikanteste Tugend, die die jüngere Zeit hervorgebracht hat. In dem heute sozial geforderten Klima der überlasteten Emsigkeit wird eine abundante Menge von Dingen produziert – zu deren Gebrauch, Genuss und konkreter Wertschätzung längst kein seriöser Mensch mehr kommt. In seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* bemerkt Adorno: »Ohne gesellschaftliche Arbeit ist kein Leben, Genuß wird von ihr erst hervorgebracht; die gesellschaftliche Verfügung aber reduziert den Gebrauch der hergestellten Güter [...] zum Mittel, um des Profits willen den Produktionsapparat in Gang zu halten« (*EMS*: 399). Adornos Essayismus, der das Charakteristikum auch seiner Hauptwerke ist, ebenso wie Schuberts rückwärts und seitwärts, in Himmel und Abgründe blickende musikalische Formen, lassen sich als ein Einspruch gegen jene funktions- und prozessversessenen und dabei fortschreitend gebrauchsblind Imperative begreifen. Eine Kritik, die Schubert seinerzeit, im Jahr 1821, durch die *Allgemeine Musikalische Zeitung* zuteil geworden war, mokierte sich: »[D]er Tonsetzer gleicht [...] einem Großfuhrmann, der achtpännig fährt und bald rechts, bald links lenkt, also ausweicht, dann umkehrt und dieses Spiel immerfort treibt, ohne auf eine Straße zu kommen«.²⁹⁶ Schon Peter Gülke hat befunden, dass der Rezensent »[o]hne die süffisanten Unfreundlichkeiten und falschen Wertungen [...] nicht einmal Unrechts« hätte.²⁹⁷

Dass in Adornos Werken ein besonderes Verhältnis der philosophischen Darstellung zur Zeit im Spiel ist, hat vor einigen Jahrzehnten Rüdiger Bubner in einem Vortrag über Adornos *Negative Dialektik* festgehalten, der das »merkwürdige Schicksal eines umgangenen Hauptwerks widerfahren« sei. Die

²⁹⁶ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, zit. n. Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 196.

²⁹⁷ Gülke: *Franz Schubert und seine Zeit* (1991), 196.

Schwierigkeiten, denen die Aufnahme des Buches begegnet sei, sah Bubner insbesondere in dem Umstand begründet, dass Einsichten häufig nicht auf dem Weg eingleisiger, zum stringenten Nachvollzug einladender Argumentationsketten gewonnen werden, sondern »vielmehr de[m] an Details geübten Röntgenblick, dem überraschenden Querverweis und der insistenten Wiederholung gleicher Motive in ständig neuer Beleuchtung zugetraut« werden. Der Leser müsse, so Bubner, für solches Verfahren »einen gewissen Sinn mitbringen, sonst wird er scheitern«.²⁹⁸

Am Essay hat Adorno geschätzt, dass »Glück und Spiel« ihm wesentlich seien (*EaF*: 30f.). Damit widersetzt sich der Essay jenem abstrakten Evangelium des Vorankommens, das heute kurrent ist und dem alles gerade soviel bedeutet, wie es sich als Vehikel für weitere Fortschritte anbietet. Explizit wie implizit hat Adorno die »Sparwirtschaft des Glücks« in Zweifel gezogen: Die Vorstellung, dass man das Glück, auf das man in seiner je gegenwärtigen Praxis verzichtet, in der Folge einmal mit Zinsen zurückerstattet bekäme.²⁹⁹ Ein solcher Versuch bleibt in jedem Fall spekulativ, sein Gelingen das prekäre Privileg von wenigen. In den letzten Passagen seines Schubert-Aufsatzes hat Adorno über die unterschiedlichen Ausdrücke von Freude in Schuberts Musik gesprochen: »Schuberts Freude in ihrer unvermittelten Bekundung kennt keine Form mehr, fertig zum Gebrauch naht sie der unteren empirischen Realität und lässt sich fast von ihr verwenden, indem sie aus der Kunstregion ausbricht.« (*Schubert*: 32) – »Im großen vierhändigen A-Dur-Rondo singt das ausgebreitete Wohlsein, so leibhaft beständig, wie körperliches in Dauer es ist, und von Beethoven höchsten Sinnes so unterschieden wie gute Speise von der in praktischer Vernunft postulierten Unsterblichkeit.« (*Schubert*: 31) Zur Freude – und nicht allein zu Einsamkeit und Melancholie – sind in Schuberts Musik oftmals auch die Extension und das nochmalige, erneuerte Beginnen und Wiederholen zu rechnen, das die einzelnen Motive in ihrem Sosein bestätigt, beschwört und verherrlicht und ihnen in ihrer »Selbsttheit« Zeit und Raum zur Verfügung stellt (vgl. *ÄT*: 171).

Vermittelt mit ihren inhaltlichen Intentionen ist den philosophischen Texten Adornos ein Lustmoment eigen. Es haftet an aphoristischen Prägungen und Wortspielen ebenso wie an der Entdeckung von Bezügen und Korrespondenzen zwischen den einzelnen Textelementen, die sich wechselseitig

²⁹⁸ Bubner: »Adornos Negative Dialektik« (1983), 35.

²⁹⁹ Adorno: *Probleme der Moralphilosophie* ([1963] 1996/2010), NL IV/10, 205.

beleuchten und in ihrer Bedeutung steigern. Als Aphorismen und Wortspiele sind Adornos Befunde »fertig zum Gebrauch« (*Schubert*: 32), praktikabel zitierfähige Bonmots, Schuberts »schönen Stellen« und »brillanten Einfällen« nicht unähnlich.³⁰⁰ Als Momente größerer Sinneinheiten, die aus dem konkreten Gefüge des Textes aufsteigen, lassen sie sich hingegen aus diesem nicht isolieren. Die Fülle dessen, was gegenwärtig bereits zum Gebrauch zur Verfügung stünde, kommt in Adornos Texten begrifflich zum Tragen. Ähnlich wie bei Schubert und Mahler halten sich bei ihm der Ernst des Lebens und die Welt »der schwebenden Banalität und leichten Betrunkenheit« (*Schubert*: 32) in etwa die Waage: – »So wahr es ist, daß ein jegliches in der Natur als schön kann aufgefaßt werden, so wahr das Urteil, die Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen.« (*ÄT*: 112) Sätze wie jener Befund, der in der *Ästhetischen Theorie* auf Theoreme von Kant, Hegel und Humboldt folgt und den Nimbus philosophischer Theorie durch die Evidenzen touristischer Erfahrungswerte auf konziliante Weise brüskiert, bringen unterschiedliche Abstraktionsniveaus in ein freies Spiel. Von Lustmomenten wie jenen ist Adornos Philosophie durchsetzt. Sie verkörpern einen Einspruch gegen die verabsolutierte Idee einer »Sparwirtschaft des Glücks«; gegen die Vorstellung, dass das Glück etwas ist, das uns als verdientes Resultat eines entbehungsreichen Prozesses huldvoll, drastisch und in überwältigendem Glanz entgegentritt. Denn vielleicht lässt sich auch das Glück verlernen. Vielleicht kann es uns im Aufschub so fremd werden, dass wir es schließlich selbst dann nicht mehr erkennen, wenn es uns schlussendlich in der erstrebten Dosis begegnet. In seinem Gedicht *unterführungen* schrieb Wolfgang Schlenker:

wenn wir leben
dann zwischen den sekunden

in den minuten dazwischen
unchiffriert wie alles

was zu frei
für unser denken ist.³⁰¹

³⁰⁰ Vgl. Adorno: »[Schöne Stellen]« [(1965)], GS 18, [695]–718.

³⁰¹ Schlenker: *doktor zeit* (2012), 9.

Anmerkung zur Zitierweise

Insofern die Literaturbasis vorliegenden Buchs wesentlich historisch ist, schien es von Interesse, in der Zitierweise die Erscheinungsdaten der zitierten Schriften zu berücksichtigen. An diesem Interesse wurde festgehalten trotz einiger sich daraus ergebender Unstimmigkeiten, die etwa daraus resultieren, dass manche Texte erst Jahre oder Jahrzehnte nach ihrer Entstehung publiziert wurden. Insgesamt wurde folgende Verfahrensweise gewählt:

-). Hinter Publikationen steht die Jahreszahl des Erstdrucks in runden Klammern. Handelt es sich um Texte, die abweichend vom Datum des Erstdrucks zunächst als Vorträge gehalten wurden, oder um Texte, deren Veröffentlichung mit größerem Abstand zur Niederschrift erfolgte, finden sich die entsprechenden früheren Daten in eckigen Klammern innerhalb der runden angegeben. Betreffende Doppeldatierungen erfolgen nach dem Muster: ([1963] 1984).
-). Handelt es sich um Texte, deren Veröffentlichung erst aus dem Nachlass und nicht durch den Autor selbst erfolgte, steht die Datierung in eckigen Klammern innerhalb der runden: ([1942]). Eine Ausnahme von dieser Regelung bilden die Nachlass-Publikationen Adornos, insofern hier durch die NL-Sigle indiziert ist, dass es sich um einen nicht vom Autor selbst veröffentlichten Text handelt.
-). Sofern es sich um übersetzte Schriften handelt, werden die Erscheinungsdaten der Originalpublikation und der Übersetzung angegeben. Bei Folgezitation ist außer dem Jahr des Erstdrucks der Originalausgabe jeweils das Erscheinungsjahr der verwendeten deutschsprachigen Ausgabe angegeben. (1920; dt. 1963).
-). Abweichungen von Erstdruck und verwandter Ausgabe finden sich mit Schrägstrich angegeben: (1956/1969). Innerhalb von Adornos Gesammelten Schriften beziehen sich diese Angaben auf die erste und letzte von Adorno selbst veranlasste Publikation seiner Schriften.
-). Die Erscheinungsdaten der verwendeten Ausgaben von Adornos, Benjamins und Horkheimers Gesammelten und Nachgelassenen Schriften sind dem Siglenverzeichnis zu entnehmen.
-). Die »GS«-Angaben zu Schriften Adornos, Benjamins und Horkheimers beziehen sich auf die »Gesammelten Schriften« der jeweils angegebenen Autoren; auf eine Differenzierung (AGS, BGS, HGS) wurde verzichtet.
-). Die gemeinsam von Adorno und Horkheimer verfasste *Dialektik der Aufklärung*, die innerhalb der Gesammelten Schriften Adornos (GS 3) wie Horkheimers (GS 5) publiziert ist, wird nach der Adorno-Ausgabe (GS 3) zitiert.
-). Im Falle von nichtpaginierten Seiten steht die angegebene Seitenzahl in eckigen Klammern.

Literatur

I. Siglen

1. Schriften Theodor W. Adornos

Gesammelte Schriften

- GS: Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 20 Bände in 23 Büchern, Frankfurt/M: Suhrkamp 1970–1986, Taschenbuchausgabe 1997.
- GS 1: Philosophische Frühschriften.
- GS 2: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen.
- GS 3: (DA) Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.
- GS 4: (MM) Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.
- GS 5: (ME) Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. / Drei Studien zu Hegel.
- GS 6: (ND) Negative Dialektik. / Jargon der Eigentlichkeit.
- GS 7: (ÄT) Ästhetische Theorie.
- GS 8: Soziologische Schriften I.
- GS 9/1: Soziologische Schriften II. Erste Hälfte.
- GS 9/2: Soziologische Schriften II. Zweite Hälfte.
- GS 10/1: Kultukritik und Gesellschaft I: Prismen. / Ohne Leitbild.
- GS 10/2: Kultukritik und Gesellschaft II: Eingriffe. / Stichworte.
- GS 11: Noten zur Literatur: Noten zur Literatur I–IV.
- GS 12: (PnM) Philosophie der neuen Musik.
- GS 13: (Mahler) Die musikalischen Monographien:
Versuch über Wagner /
Mahler. Eine musikalische Physiognomik. /
Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs.

- GS 14: Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. /
 (EMS) Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.
- GS 15: Komposition für den Film. / Der getreue Korrepetitor. Lehrschriften zur musikalischen Praxis.
- GS 16: Musikalische Schriften I-III:
 Klangfiguren. Musikalische Schriften I. /
 Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II. /
 Musikalische Schriften III.
- GS 17: Musikalische Schriften IV:
 Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962. /
 Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze.
- GS 18: Musikalische Schriften V.
- GS 19: Musikalische Schriften VI.
- GS 20/1: Vermischte Schriften I.
- GS 20/2: Vermischte Schriften II.

Nachgelassene Schriften

- NL Nachgelassene Schriften,
 hg. vom Theodor W. Adorno Archiv,
 Frankfurt/M/Berlin: Suhrkamp 1993ff.

Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften

- NL I/1: (*Beethoven*) Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte,
 hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 1993.
- NL I/2: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata,
 hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt/M 2001.
- NL I/3: Current of Music. Elements of a Radio Theory,
 hg. v. Robert Hullot-Kentor, Frankfurt/M 2006.

Abteilung IV: Vorlesungen

- NL IV/1: (*V-ETH*) Erkenntnistheorie (1957/58),
hg. v. Karel Markus, Berlin 12018.
- NL IV/3: Ästhetik (1958/59),
hg. v. Eberhard Ortland, Frankfurt/M 12009.
- NL IV/4: (*V-KKrV*) Kants »Kritik der reinen Vernunft« (1959),
hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 11995.
- NL IV/6: Philosophie und Soziologie (1960),
hg. v. Dirk Braunstein, Berlin 12011.
- NL IV/7: (*V-OD*) Ontologie und Dialektik (1960/61),
hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 12002.
- NL IV/10: Probleme der Moralphilosophie (1963),
hg. v. Thomas Schröder, Frankfurt/M 11996.
- NL IV/12: Philosophische Elemente einer Theorie der
Gesellschaft (1964),
hg. v. Tobias ten Brink und Marc Philip
Nogueira, Frankfurt/M 2008.
- NL IV/13: (*V-LGF*) Zur Lehre von der Geschichte und von der
Freiheit (1964/65),
hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 12001.
- NL IV/14: Metaphysik. Begriff und Probleme (1965),
hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M 11998.
- NL IV/15: Einleitung in die Soziologie (1968),
hg. v. Christoph Gödde, Frankfurt/M (1993)
12003.
- NL IV/17: Kranichsteiner Vorlesungen, hg. v. Klaus
Reichert und Michael Schwarz, Berlin 2014.

Briefe und Briefwechsel (BW)

- BW Berg: Theodor W. Adorno und Alban Berg: Briefwechsel 1925–1935, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt/M: Suhrkamp 1997 (= Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 2).
- BW Eltern: Theodor W. Adorno: Briefe an die Eltern 1939–1951, hg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003 (= Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 5).
- BW Horkheimer I: Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Briefwechsel 1927–1969, Bd. I: 1927–1937, hg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003 (= Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 4/I).
- BW Horkheimer II: Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: Briefwechsel 1927–1969, Bd. II: 1938–1944, hg. v. Christoph Gödde und Henri Lonitz, Frankfurt/M: Suhrkamp 2004 (= Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 4/II).
- BW Kracauer: Theodor W. Adorno und Siegfried Kracauer: Briefwechsel 1923–1966, hg. v. Wolfgang Schopf, Frankfurt/M: Suhrkamp 2008 (= Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Bd. 7).
- BW Krenek: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek: Briefwechsel, hg. v. Wolfgang Rogge, Frankfurt/M: Suhrkamp 1974.
- BW Sohn-Rethel: Theodor W. Adorno und Alfred Sohn-Rethel: Briefwechsel 1936–1969, hg. v. Christoph Gödde, München: edition text+kritik 1991.
- BW Steuermann: Rolf Tiedemann (Hg.): »Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W. Adorno. Aus ihrem Briefwechsel«, in: Tiedemann (Hg.): Adorno-Noten, Berlin 1984, 40–72.
- BW Suhrkamp/Unseld: Wolfgang Schopf (Hg.): »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein. Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003.

Individuelle Siglen zu Adornos Schriften

- ÄT:* Ästhetische Theorie ([1970]), GS 11.
- Beethoven:* Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte ([1993]), NL I/1.
- DA:* Dialektik der Aufklärung (1944/1947/1969), GS 3.
- EaF:* »Der Essay als Form« (1958),
in: Noten zur Literatur I (1958), GS 11, [9]–33.
- EMS:* Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen (1962/1968), GS 14.
- Mahler:* Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1960), GS 13.
- ME:* Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien (1956), GS 5.
- MM:* Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1951/1964)
- ND:* Negative Dialektik (1966), GS 6.
- PnM:* Philosophie der neuen Musik (1949), GS 12.
- Schubert:* »Schubert« (1928/1964), in: Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962 (Musikalische Schriften IV), GS 17.
- SMK:* »Das Schema der Massenkultur. Kulturindustrie (Fortsetzung)« ([1942]), in: GS 3, [299]–335.
- V-ETH:* Erkenntnistheorie ([1957/58]), NL IV/1.
- V-KKrV:* Kants »Kritik der reinen Vernunft« ([1959]), NL IV/4.
- V – LGF:* Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit ([1964/65]), NL IV/13.
- V-OD:* Ontologie und Dialektik ([1960/61]), NL IV/7.

Frankfurter Adorno Blätter

- FAB Frankfurter Adorno Blätter, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Redaktion Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik, 1992ff.

2. Gesammelte Schriften Walter Benjamins

- GS Gesammelte Schriften, Werkausgabe in 12 Bänden, unter Mitwirkung v. Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980.
- GS I/1: Abhandlungen (Werkausgabe Bd. 1).
- GS I/2: Abhandlungen (Werkausgabe Bd. 2).
- GS II/1: Aufsätze, Essays, Vorträge (Werkausgabe Bd. 4).
- GS II/2: Aufsätze, Essays, Vorträge (Werkausgabe Bd. 5).
- GS II/3: Aufsätze, Essays, Vorträge (Werkausgabe Bd. 6).
- GS V/1 Das Passagen-Werk.
(Der Zitation liegt die Einzelausgabe zugrunde, die text- und seitenidentisch ist mit dem Band V/1 der „Gesammelten Schriften“: Walter Benjamin: Das Passagen-Werk, hg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt/M: Suhrkamp 1983 (= edition suhrkamp 1200).)

3. Gesammelte Schriften Max Horkheimers

- GS Gesammelte Schriften, hg. v. Alfred Schmidt u. Gunzelin Schmid Noerr, 19 Bände, Frankfurt/M: Fischer.
- GS 3: Schriften 1931–1936, hg. v. Alfred Schmidt, 2009.
- GS 4: Schriften 1936–1941, hg. v. Alfred Schmidt, 2009.
- GS 5: Dialektik der Aufklärung und Schriften 1940–1950, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr.
- GS 6: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. / Notizen 1949–1969, hg. v. Alfred Schmidt, 2008.
- GS 7: Vorträge und Aufzeichnungen 1949–1973.
1. Philosophisches. 2. Würdigungen. 3. Gespräche,
hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, 1985.
- GS 8: Vorträge und Aufzeichnungen 1949–1973.
4. Soziologisches. 5. Universität und Studium,
hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, 1985.
- GS 16: Briefwechsel 1937–1940, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, 1995.

II. Weitere Literatur

Adorno, Theodor W.: Vorlesung zur Einleitung in die Erkenntnistheorie (1957/58), Frankfurt/M: Junius-Drucke o.J.

Adorno, Theodor W. ([1962] 1973): *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 1, hg. v. Rudolf zur Lippe, Frankfurt/M: Suhrkamp ⁸1997 (= stw 23).

Adorno, Theodor W. ([1962/63] 1974): *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 2, hg. v. Rudolf zur Lippe, Frankfurt/M: Suhrkamp ⁶1992 (= stw 50).

Adorno, Theodor W. ([1967]): Aspekte des neuen Rechtsradikalismus. Ein Vortrag. Mit einem Nachwort von Volker Weiß, Berlin: Suhrkamp 2019.

(Wiesengrund-)Adorno, Theodor (1928): »Schubert«, in: *Die Musik. Monatsschrift* hg. v. Bernhard Schuster, 21/1 (1928), 1–12.

Ambros, August Wilhelm (1872): »Schubertiana«, in: Georg Braungart und Walther Dürr (Hg.): *Über Schubert. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart: Reclam 1996, [98]–108.

Anders, Günther (1956): *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: Beck ²2002.

Anders, Günther (1980): *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, München: Beck ³2002.

Aragon, Louis (1926; dt. 1996): *Der Pariser Bauer* [1926: *Le paysan de Paris*; übers. v. Lydia Babilas], Frankfurt/M: Suhrkamp ¹1996.

Aristoteles (um 335 v. Chr.): *Poetik*, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 2005 (= Reclams Universalbibliothek Nr. 7828).

Ashburn Miller, Mary (2009): »Mountain, Become a Volcano: The Image of the Volcano in the Rhetoric of the French Revolution«, in: *French Historical Studies*, 32 / 4 (2009), [555]–585.

Bahr, Hermann (1900): »Pariser Notizen«, in: ders.: *Bildung. Essays*, hg. v. Gottfried Schnödl, in: Hermann Bahr: *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hg. v. Claus Pias, Bd. VII, Weimar: VDG 2010, 177–193.

Bates, Henry Walter (1862): »Contributions to an insect fauna of the Amazon valley (Lepidoptera: Heliconidae)«, in: *Transactions of the Linnean Society* 23 (1862), 495–556.

Bauer, Moritz (1915): *Die Lieder Franz Schuberts*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Baumann, Zygmunt (2000; dt. 2003): *Flüchtige Moderne* [2000: *Liquid Modernity*, übers. v. Reinhard Kreissl 2003], Frankfurt/M: Suhrkamp ⁷2003 (= edition suhrkamp 2447).

- Beckett, Samuel (1957; engl. 1958): *Endspiel. Fin de partie. Endgame*. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoeven. Französische Originalfassung. Englische Übertragung von Samuel Beckett, Frankfurt/M: Suhrkamp †1996.
- Behringer, Wolfgang (2015): *Tambora und das Jahr ohne Sommer. Wie ein Vulkan die Welt in die Krise stürzte*, München: Beck ‡2016.
- Berger, Karol (2007): *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Bergson, Henri (1889; dt. 1920): *Zeit und Freiheit [Sur les données immédiates de la conscience]*; übers. v. Verlag Eugen Diederichs 1920], Hamburg: Philo&Philo / EVA ‡2006.
- Bergson, Henri (1903; dt. 1993): »Einführung in die Metaphysik«, in: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge* [1934: *La pensée et le mouvant*; übers. v. Leonore Kottje 1993], Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2008, 180–225.
- Bergson, Henri ([1911] 1934; dt. 1993): »Die philosophische Intuition. Vortrag auf dem Philosophenkongreß in Bologna, 10. April 1911«, in: ders.: *Denken und schöpferisches Werden. Aufsätze und Vorträge* [1934: *La pensée et le mouvant*; übers. v. Leonore Kottje 1993], Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2008, 126–148.
- Bernard, Claude (1859): *Leçons sur les propriétés physiologiques et les latérations pathologiques des liquides de l'oragnisme*, Paris: Baillière.
- Bernstein, J. M. (2001): *Adorno. Disenchantment and Ethics*, Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Blume, Friedrich (1963): »Romantik«, in: *Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen*. Mit einem Vorwort von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter 1974 (Als TB zusammengestellt aus: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Unter Mitarbeit zahlreicher Forscher des In- und Auslandes hg. v. Friedrich Blume, 17 Bde, Kassel: Bärenreiter 1949–1986), 307–385.
- Braunstein, Dirk (2011): *Adornos Kritik der politischen Ökonomie*, Bielefeld: transcript.
- Breitenstein, Peggy H. (2013): *Die Befreiung der Geschichte. Geschichtsphilosophie als Gesellschaftskritik nach Adorno und Foucault*, Frankfurt/M/New York: Campus (= Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie, hg. v. Axel Honneth i. A. des Instituts für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt/M, Bd. 19).
- Brinkmann, Reinhold (1975): »Vom Pfeifen und von alten Dampfmaschinen. Zwei Hinweise auf Texte Theodor W. Adornos«, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts Bd. 43), Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975, [113] –119.
- Brinkmann, Reinhold (2000): »Die Zeit der Eroica«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hg.): *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist: Velbrück †2000, 183–211.

- Bubner, Rüdiger (1979): »Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, in: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980, (= stw 122), 108–[137].
- Bubner, Rüdiger (1983): »Adornos Negative Dialektik«, in: Ludwig von Friedeburg und Jürgen Habermas (Hg.): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp (= stw 460), 35–[40].
- Bude, Heinz und Andreas Willisch (Hg.) (2008): *Exklusion. Die Debatte über die >Überflüssigen<*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2017.
- Budde, Elmar (1990): »Marginalien zu Schuberts >Winterreise«, in: ÖMZ 45/12 (12/1990), 673–679.
- Büchner, Georg (1835): *Dantons Tod. Ein Drama*, Stuttgart: Reclam 1970.
- Caillois, Roger (1935): »Mimétisme et psychasthénie légendaire«, in: *Minotaure* 7 (1935), 5–10.
- Cannon, Walter B. (1914): *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage. An Account of Recent Researches into the Function of Emotional Excitement*, New York: Appleton 1914.
- Cannon, Walter B. (1932): *The Wisdom of the Body: How the Human Body Reacts to Disturbance and Danger and Maintains the Stability Essential to Life*, Revised and Enlarged Edition, New York: Norton 1967.
- Cannon, Walter B. (1935): »Stresses and Strains of Homeostasis«, in: *The American Journal of the Medical Sciences* 189 (1935), 13f.
- Castelli, Enrico (1948; dt. 1951): *Die versiegte Zeit. Einführung in eine Phänomenologie unserer Zeit* (1947/48: Il Tempo Esaurito/*Introduzione ad una Fenomenologia della nostra epoca*; übers. v. Toni Kirchlechner), Frankfurt/M: Kurt Schauer 1951.
- Castoriadis, Cornelius (1975; dt. 1984): *Gesellschaft als imaginäre Institution. Entwurf einer politischen Philosophie* [1975: *L'institution imaginaire de la société*; übers. v. Horst Brühmann 1984], Frankfurt/M: Suhrkamp 1991 (= stw 867).
- Dahlhaus, Carl (1979): »Zu Adornos Beethoven-Kritik«, in: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1980 (= stw 122), 494–[505].
- Dahlhaus, Carl (1987): *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, in: ders.: 19. Jahrhundert III, Gesammelte Schriften in 10 Bänden, Bd. 6, hg. v. Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2003.
- Dahlhaus, Carl (1988): *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber.

- Danuser, Hermann (1991): *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber (= Große Komponisten und ihre Zeit).
- Dibelius, Ulrich (1979): »Ein Musiker der Unöffentlichkeit. Schubert und das soziale Klima seiner Klang-Erfindung«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Franz Schubert. Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text+kritik, Dezember 1979, unveränderter Nachdruck 1996, 26–49.
- Dittrich, Marie-Agnes, Martin Eybl und Reinhard Kapp (Hg.) (2012): *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012 (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte Bd. 10).
- Dittrich, Marie-Agnes (1997): »Für Menschenohren sind es Harmonien. Die Lieder«, in: Schubert Handbuch, hg. v. Walther Dürr und Andreas Krause, Kassel: Bärenreiter 2015, [141]–267.
- Dohrn-van-Rossum, Gerhard (1992): *Die Geschichte der Stunde. Uhren und moderne Zeitordnungen*, Köln: Anaconda 2007.
- Dürhammer, Ilija (1998): »Der Wandel des Schubert-Bildes im 20. Jahrhundert«, in: Otto Kolleritsch, Otto (Hg.): *Dialekt ohne Erde Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, Wien/Graz: Universal Edition 1998 (= Studien zur Wertungsforschung Bd. 34), 238–258.
- Durkheim, Emile (1912; dt. 1981): *Die elementaren Formen des religiösen Lebens* [1912: *Les formes élémentaires de la vie religieuse*; übers. v. Ludwig Schmidts 1981], Frankfurt/M: Suhrkamp 1984.
- Durkheim, Emile und Marcel Mauss (1901/02; dt. 1987): »Über einige primitive Formen von Klassifikation. Ein Beitrag zur Erforschung der kollektiven Vorstellungen« [1901/02: »De quelques formes primitives de classification«; übers. v. Michael Bischoff], in: Emile Durkheim: *Schriften zur Soziologie der Erkenntnis*, hg. v. Hans Joas, Frankfurt/M: Suhrkamp 1987, [169]–256.
- Dürr; Walther und Andreas Krause (1997): »Zur Rezeption des Schubertschen Werkes«, in: Dies. (Hg.): *Schubert Handbuch*, Kassel: Bärenreiter 2015, [113]–132.
- Alexander García Düttmann (1991): *Das Gedächtnis des Denkens. Versuch über Heidegger und Adorno*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Düttmann, Alexander García (2004): *So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos Minima Moralia*, Frankfurt/M: Suhrkamp (= stw 1729).
- Ehrenberg, Alain (1998; dt. 2004): *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart* [1998: *La fatigue d'être soi*; übers. v. Manuela Lenzen und Martin Klaus 2004], Frankfurt/M: Suhrkamp 2008 (= stw 1875).

- Elias, Norbert (1984): *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissensoziologie II* [1984; In Teilen aus dem Niederländischen übers. v. Holger Fliessbach und Michael Schröter], hg. v. Michael Schröter, Frankfurt/M: Suhrkamp †1988 (= stw 756).
- Erazo Heufelder, Jeanette (2017): *Der argentinische Krösus. Kleine Wirtschaftsgeschichte der Frankfurter Schule*, Berlin: Berenberg.
- Fahlbusch, Markus (2007): »Natur in der Musik. Zur physiognomischen Analyse bei Adorno«, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie*, Tutzting: Schneider 2007, 50–84.
- Feder, Georg (1998): *Haydns Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer*, München: Beck ‡2010.
- Fichte, Johann Gottlieb (1801): *Sonnenklarer Bericht an das größere Publikum über das eigentliche Wesen der neueren Philosophie. Ein Versuch, die Leser zum Verstehen zu zwingen*, in: ders.: *Werke 1800–1801*, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften hg. v. Hans Gliwitzky und Reinhard Lauth, Bd. I/7, Stuttgart-Bad Cannstadt: fromann-holzboog 1988, 183–268.
- Floros, Constantin (1998): »Gustav Mahler und Franz Schubert«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Dialekt ohne Erde ... Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, Wien/Graz: Universal Edition 1998 (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 34), 41–55.
- Foucault, Michel (1975; dt. 1976): *Übernachten und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* [1975: *Surveiller et punir. La naissance de la prison*; übers. v. Walter Seitter 1976], Frankfurt/M: Suhrkamp †1977.
- Frank, Martin (1997): »Unendliche Annäherung. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik«, Frankfurt/M: Suhrkamp (= stw 1328).
- Franklin, Benjamin (1748): »Advice to a Young Tradesman, Written by an Old One«, in: ders.: *The Autobiography and Other Writings on Politics, Economics, and Virtue*, hg. v. Alan Houston, Cambridge: Cambridge University Press 2012, 200–202.
- Freud, Sigmund (1917): »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: ders.: *Gesammelte Werke*, chronologisch geordnet, 18 Bde., Bd. 12, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt/M: Fischer 1999, [1]–12.
- Früchtl, Josef (1986): *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Früchtl, Josef (2011): »Großartige Zweideutigkeit: Kant«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Zweite, erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler ‡2019, 386–391.

- Gehlen, Arnold: »Über kulturelle Kristallisation«, in: ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Arnold Gehlen Gesamtausgabe, hg. v. Karl Siegbert-Rehberg, Bd. 6, Frankfurt/M: Klostermann 2004, [298]–314.
- Gehlen, Arnold (1964): »Über kulturelle Evolutionen«, in: ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Arnold Gehlen Gesamtausgabe, hg. v. Karl Siegbert-Rehberg, Bd. 6, Frankfurt/M: Klostermann 2004, [315]–329.
- Gehlen, Arnold (1967): »Die gesellschaftliche Kristallisation und die Möglichkeiten des Fortschritts«, in: ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Arnold Gehlen Gesamtausgabe, hg. v. Karl Siegbert-Rehberg, Bd. 6, Frankfurt/M: Klostermann 2004, [330]–335.
- Gehlen, Arnold (1975): »Ende der Geschichte«, in: ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Arnold Gehlen Gesamtausgabe, hg. v. Karl Siegbert-Rehberg, Bd. 6, Frankfurt/M: Klostermann 2004, [336]–351.
- Gehlen, Arnold (1994): »Post-Histoire?«, in: ders.: *Die Seele im technischen Zeitalter und andere sozialpsychologische, soziologische und kulturanalytische Schriften*, Arnold Gehlen Gesamtausgabe, hg. v. Karl Siegbert-Rehberg, Bd. 6, Frankfurt/M: Klostermann 2004, [352]–361.
- Gehring, Petra (2011): »Metakritik der Erkenntnistheorie: Husserl«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Zweite, erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2019, 472–481.
- Geml, Gabriele (2008): »Wie ein Naturlaut. Mimikry als Mytho-Logik bei Theodor W. Adorno«, in: *Mimikry | Mimese. Gefährlicher Luxus zwischen Natur und Kultur*, hg. v. Andreas Becker et al., Schliengen: Edition Argus 2008, 189–211.
- Geml, Gabriele (2012): »Theodor A. Meyer? Eine Empfehlung von Adorno«, in: *Crossing Borders. Grenzen (über)denken. Thinking across Boundaries*. Beiträge zum 9. Kongress der Gesellschaft für Österreichische Philosophie in Wien, hg. v. Alfred Dunshirn, Elisabeth Nemeth und Gerhard Unterthurner, e-publication Phaidra 2012, [669]–680.
- Geml, Gabriele (2015): »Der erste größere Text, in dem ich wirklich ganz drin bin. Adornos Schubertaufsatzt von 1928«, in: Richard Klein (Hg. in Zusammenarbeit mit der Adorno-Forschungsstelle der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg: Alber 2015, 119–149.
- Geml, Gabriele und Han-Gyeol Lie (2017): »Adornos Kompositionen«, in: Dies. (Hg.): *>Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler 2017, [1]–29.

- Geml, Gabriele und Han-Gyeol Lie (Hg.), (2017): *>Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno. Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler.
- Gendolla; Peter (1992): *Zeit: Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur Punktzeit*, Köln: DuMont.
- Georgiades, Thrasybulos G. (1967): *Schubert. Musik und Lyrik*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goehr, Lydia (2005): »Doppelbewegung: Die musikalische Bewegung der Philosophie und die philosophische Bewegung der Musik« [übers. v. Eberhard Ortland], in: Axel Honneth (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2005 (= stw 1728), 279–317.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1815): *Das Göttliche*, in: ders.: *Sämtliche Gedichte*. Mit einem Nachwort v. Karl Eibl, Frankfurt/M/Leipzig: Insel 2007, 328f.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1815): *Wandlers Nachtlied [Der du von dem Himmel bist]*, in: ders.: *Sämtliche Gedichte*. Mit einem Nachwort v. Karl Eibl, Frankfurt/M/Leipzig: Insel 2007, 57.
- Goethe, Johann Wolfgang v. (1821): *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entzagenden*. Mit einem Nachwort von Adolf Muschg, Frankfurt/M: Insel 1982.
- Goldschmidt, Georges-Arthur (1988; dt. 1999): *Als Freud das Meer sah. Freud und die deutsche Sprache* (1988: *Quand Freud voit la mer – Freud et la langue allemande*; übers. v. Brigitte Große 1999), Frankfurt/M: Fischer 2010.
- Grillparzer, Franz ([1850/51]): »[Meine Erinnerungen an Feuchtersleben]« in: *Sämtliche Werke*, 4 Bde., Bd. 4, hg. v. Peter Frank und Karl Pörnbacher, München: Hanser 1965 221–224.
- Gross, Rainer (2012): »Angst, Depression und die Verleugnung von Abhängigkeit. Ein Essay«, in: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 37/4 (12/2012), [439]–453.
- Gross, Rainer (2015): *Angst bei der Arbeit – Angst um die Arbeit. Psychische Belastungen im Berufsleben*, Bern: Hans Huber.
- Gülke, Peter (1991): *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber: Laaber (= Große Komponisten und ihre Zeit).
- Gülke, Peter (2015): *Musik und Abschied, Kassek*, Bärenreiter 2015.
- Haller, Lea, Sabine Höhler und Heiko Stoff (2014): »Stress – Konjunkturen eines Konzepts«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 11 (2014), [359]–381.
- Halm, August (1913): *Von zwei Kulturen der Musik*. Mit einer Einführung von Gustav Wyneken, Stuttgart: Klett 1946.

Hamacher, Werner (2010): *95 Thesen zur Philologie*, hg. v. Urs Engeler, roughbook 008, Frankfurt/M/Holderbank.

Harnoncourt, Nikolaus (1997): »Problematik der Schubert-Rezeption. Gespräch anlässlich der Schubert-Aufführungen im Rahmen der Wiener Festwochen 1997«, in: ders.: *Töne sind höhere Worte. Gespräche über romantische Musik*, St. Pölten/Salzburg: Residenz †2007, 182–196.

Hauck, Johannes (1995): »Nachwort«, in: Stéphane Mallarmé: *Sämtliche Dichtungen*. Französisch und deutsch. Mit einer Auswahl poetologischer Schriften [Übersetzung der Dichtungen von Carl Fischer; Übersetzung der Schriften von Rolf Stabel; Nachwort von Johannes Hauck], München: dtv ‡2000.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807): *Phänomenologie des Geistes*, Werke Bd. 3, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 603).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1812): *Wissenschaft der Logik I*, Werke Bd. 5, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 605).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1816): *Wissenschaft der Logik II*, Werke Bd. 6, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 606).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1817] 1830): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grunde. Zweiter Teil: Die Naturphilosophie. Mit den mündlichen Zusätzen*, Werke Bd. 9, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 609).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1835] 1842): *Vorlesungen über die Ästhetik I* (hg. v. H. G. Hotho), Werke Bd. 13, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 613).

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich ([1837] 1840): *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke Bd. 12, in: ders.: Werke in zwanzig Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1986 (= stw 612).

Heinz, Rudolf und Jochen Hörisch (Hg.) (2006): *Geld und Geltung. Zu Alfred Sohn-Rethels soziologischer Erkenntnistheorie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Hilmar, Ernst (1997): *Franz Schubert*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ‡2002 (= rm 50608).

- Hinrichsen, Hans-Joachim (1994): *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing: Schneider (= Veröffentlichungen des internationalen Franz Schubert Instituts Bd. 11, hg. v. Ernst Hilmar).
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2007): »Produktive Konstellation. Beethoven und Schubert in der Musikästhetik Theodor W. Adornos«, in: Adolf Nowak und Markus Fahlbusch (Hg.): *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, Tutzing: Schneider 2007, 157–175.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2010): »Zwischen Terminologie und Metaphorik. Zu Theodor W. Adornos frühen Essays über Franz Schubert«, in: Martina Bick, Julia Heimerdinger und Krista Warnke (Hg.): *Musikgeschichten – Vermittlungsformen. Festschrift für Beatrix Borchard zum 60. Geburtstag*, Köln: Böhlau 2010, 21–[228].
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): *Franz Schubert*, München: Beck 2014 (= Beck Wissen 2725).
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2011): »Modellfall der Philosophie der Musik: Beethoven«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, 85–96.
- Hinrichsen, Hans-Joachim (2019): »Erinnerte Heimat: Schubert«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Zweite, erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2019, 97–102.
- Hoffmann, E.T.A. (1810): »[Ludwig van Beethoven, 5. Sinfonie (April/Mai 1810)]«, in: ders.: *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. v. Friedrich Schnapp, München: Winkler 1963, 34–51.
- Homer: *Odyssee* (= Homers Odyssee, übers. v. Johann Heinrich Voß [1837], hg. v. Abraham Voss, Leipzig: Verlag von Immanuel Müller).
- Honneth, Axel (1994): »Pathologien des Sozialen. Tradition und Aktualität der Sozialphilosophie«, in: ders. (Hg.): *Pathologien des Sozialen. Die Aufgaben der Sozialphilosophie*, Frankfurt/M: Fischer 1994, 9–69.
- Honneth, Axel (2004): »Eine soziale Pathologie der Vernunft. Zur intellektuellen Erbschaft der Kritischen Theorie«, in: ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2007 (= stw 1835), 28–56.
- Honneth, Axel (2004): »Vorwort«, in: Alain Ehrenberg: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart* [1998: *La fatigue d'être soi*; übers. v. Manuela Lenzen und Martin Klaus 2004], Frankfurt/M: Suhrkamp 2008 (= stw 1875), 7–10.
- Honneth, Axel (2005): *Verdinglichung. Eine anerkennungstheoretische Studie*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

- Honneth, Axel (2005): »Eine Physiognomie der kapitalistischen Lebensform. Skizze der Gesellschaftstheorie Adornos«, in: ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp †2007 (=stw 1835), 70–92.
- Honneth, Axel (2006): »Gerechtigkeit im Vollzug. Adornos ›Einleitung in die Negative Dialektik‹«, in: ders.: *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M: Suhrkamp †2007 (=stw 1835), 93–111.
- Hörisch, Jochen (1979): »Herrschewort, Geld und geltende Sätze. Adornos Aktualisierung der Frühromantik und ihre Affinität zur poststrukturalistischen Kritik des Subjekts«, in: Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie. Th. W. Adornos Konstruktion der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp †1980, (= stw 122), 397–[414].
- Hörisch, Jochen (2011): *Tauschen, sprechen, begehrn. Eine Kritik der unreinen Vernunft*, München: Hanser.
- Illouz, Eva (1997; dt. 2003): *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus* [1997: *Consuming the Romantic Utopia*; übers. v. Andreas Wirthensohn 2003], Frankfurt/M/New York: Campus (= *Frankfurter Beiträge zur Soziologie und Sozialphilosophie* Bd. 4, hg. v. Axel Honneth i. A. des Instituts für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main)
- Jackson; Mark (2013): *The Age of Stress. Science and the Search for Stability*, Oxford: Oxford University Press.
- Jacob, Andreas (2016): »Nicht lustig. Die Problematisierung des Humors und des Witzen in der Musik«, in: Gordon Kampe (Hg.): *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen*, Hildesheim: Olms 2016, 103–138.
- Jaeggi, Rahel (2006): »Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente«, in: Axel Honneth (Hg.): *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften †2006, 249–253.
- Jäger, Hans-Wolf (1971): *Politische Metaphorik im Jakobinismus und Vormärz*, Stuttgart: Metzler und Poeschel.
- Jay, Martin (1973; dt. 1981): *Dialektische Phantasie. Die Geschichte der Frankfurter Schule und des Instituts für Sozialforschung 1923–1950*. [1973: *The Dialectical Imagination; A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*; übers. v. Hanne Herkommer und Bodo von Greiff], Frankfurt/M: Fischer 1981.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (Hg.) (1991): *Nicht versöhnt. Musikästhetik nach Adorno*, Kassel: Bärenreiter.
- Kant, Immanuel (1781/1787): *Kritik der reinen Vernunft*, Werkausgabe in 12 Bänden, Bd. III u. IV, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M: Suhrkamp †1974 (= stw 55).

Kant, Immanuel (1790): *Kritik der Urteilskraft*; Mit Einleitungen und Bibliographie hg. v. Heiner F. Klemme; Mit Sachanmerkungen von Piero Giordanetti, Hamburg: Meiner 2009 (= Philosophische Bibliothek Bd. 507).

Kant, Immanuel (1793): *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, in: *Kants Werke*, Akademie-Textausgabe, Bd. VI, Unveränderter photomechanischer Abdruck von *Kants gesammelte Schriften*, Bd.VI (1907/14), hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin: de Gruyter 1968.

Keppler, Angela (2011): »Ambivalenzen der Kulturindustrie«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, 253–262.

Killian, Herbert (1984): *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner. Revid. u. erw. Ausgabe, Hamburg: Wagner.

Klein, Richard (1994): »Prozessualität und Zuständlichkeit«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Abschied in die Gegenwart. Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik*, Wien/Graz: Universal Edition 1998 (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 35), 180–209.

Klein, Richard (2000): »Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit«, in: Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette (Hg.): *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Göttingen: Völkerbrück 2000, [57]–107.

Klein, Richard (2011): »Die Frage nach der musikalischen Zeit«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, 59–74.

Klein, Richard (2011/2019): »Die Zeit, das ausgesparte Zentrum«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. v. Richard Klein, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Dohm, Zweite, erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2019, 71–84.

Klein, Richard (2013): »Theodor W. Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit. Ein Nervenpunkt kritischer Musikästhetik«, in: Michele Calella und Nikolaus Urbanek (Hg.): *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, [201]–217.

Klein, Richard (2015): »Die Gesellschaft im Werk und das Problem der Zeit. Nervenpunkte in Adornos Beethovenkritik«, in: ders. (Hg. in Zusammenarbeit mit der Adorno-Forschungsstelle der Carl von Ossietzky-Universität Oldenburg): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*, Freiburg: Alber 2015, 29–57.

Klein, Richard (2017): »Adorno als negativer Hermeneutiker. Zu seiner Theorie der musikalischen Reproduktion«, in: *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, hg. v. Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie, Stuttgart: Metzler 2017, [31]–47.

- Klein, Richard, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.) (2011): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2011.
- Klein, Richard, Johannes Kreuzer und Stefan Müller-Doohm (Hg.) (2019): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Zweite, erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 2019.
- Kleist, Heinrich v. ([1801]): *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Helmut Sembdner, München: DTV 51970.
- Knoll, Manuel ([2000]): Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie, München: Fink 2002.
- Kohler, Georg und Stefan Müller-Doohm (2008): »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2008, 7f.
- Kolleritsch, Otto (Hg.) (1998): *Dialekt ohne Erde ... Franz Schubert und das 20. Jahrhundert*, Wien/Graz: Universal Edition (= *Studien zur Wertungsforschung* Bd. 34).
- Költzsch, Hans (1927): *Franz Schubert in seinen Klaviersonaten*, Leipzig: Olms.
- Kramer, Lawrence (Hg.) (2005): *19th-Century Music*, Vol. 29, No. 1.
- Kraus, Karl: *Pro domo et mundo* (1912), in: ders.: *Aphorismen. Schriften* Bd. 8, hg. v. Christian Wagenknecht, Frankfurt/M: Suhrkamp 1986 (= suhrkamp taschenbuch 1318), [179]–425.
- Krenek, Ernst (1929): »Das Schubert-Jahr ist zu Ende«, in: *Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik* 9 (1929), 11–15.
- Kury, Patrick (2012): *Der überforderte Mensch. Eine Wissensgeschichte vom Stress zum Burnout*, Frankfurt/M: Campus (= *Campus Historische Studien* 66).
- Kury, Patrick (2013): »Von der Neurasthenie zum Burnout – eine kurze Geschichte von Belastung und Anpassung«, in: Sighard Neckel und Greta Wagner (Hg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp 2013 (= edition suhrkamp 2666), 107–[128].
- Lanchester, John (2014): »Shut up and eat. A foodie repents«, in: *The New Yorker* (Nov. 3, 2014) [<https://www.newyorker.com/magazine/2014/11/03/shut-eat>; [13.8.2019]].
- Lawley, Paul (2001): »The Grim Journey. Beckett Listens to Schubert«, in: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 11 (2001), 255–266.
- Leschanz, Christoph und Philipp Schaller (2015): »Kant, Rilke und die allzeit bereiten Geister«, in: Violetta L. Waibel (Hg.): *Umwegen. Annäherungen an Immanuel Kant in Wien, in Österreich und in Osteuropa*, Göttingen: V&R Unipress 2015.

- Lessing, Gotthold Ephraim (1766): *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*, Stuttgart: Reclam 2006.
- Lotze, Hermann (1864): *Mikrokosmus. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, 3. Bd., Leipzig: Hirzel.
- Lukács, Georg (1920): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epos*. Mit dem Vorwort von 1962, München: dtv 2000.
- Lukács, Georg (1923): »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats«, in: ders.: *Geschichte und Klassenbewußtsein. Studien über marxistische Dialektik*, Reprint der Erstausgabe von 1923, London: Red Star Press 2000, 94–228.
- Mahnkopf, Claus Steffen (2017): »Der Ort von Adornos Musik. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Kompositionen für Streicher«, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.): *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno. Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler 2017, [111]–120.
- Mann, Thomas (1947): *Doktor Faustus. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt/M: Fischer 34003.
- Marx, Karl (1844): *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, in: Marx Engels Werke (MEW) Ergänzungsband 1, Berlin: Dietz 1968.
- Marx, Karl ([1857/58] 1939/41): *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie* (Rohentwurf), Berlin: Dietz 1953.
- Marx, Karl (1867): *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, 1. Bd., nach der 4., von Friedrich Engels herausgegebenen Auflage, Hamburg 1890, in: Marx Engels Werke (MEW) Bd. 23, Berlin: Dietz 1980.
- Mauser, Siegfried (1989): »Adornos Klavierlieder«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Theodor W. Adorno. Der Komponist* (Musik-Konzepte 63/64), München: edition text+kritik 1989, 45–55.
- Mauss, Marcel (1923/24; dt. 1968): *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften* [1923/24: *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*; übers. v. Eva Moldenhauer], Frankfurt/M: Suhrkamp 11990 (= stw 743).
- Metzger, Heinz-Klaus und Rainer Riehn (Hg.) (1979): *Franz Schubert. Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text+kritik, Dezember, unveränderter Nachdruck 1996.
- Mitscherlich, Alexander (1965): *Die Unwirtlichkeit unserer Städte: Anstiftung zum Unfrieden*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Mittelstraß; Jürgen, Jürgen Trabant und Peter Fröhlicher (2016): *Wissenschaftssprache. Ein Plädoyer für Mehrsprachigkeit in der Wissenschaft*, Stuttgart: J.B. Metzler.
- Molnar Dragan Jeremic und Aleksandar Molnar (2014): »Adorno, Schubert, and Mimesis«, in: *19th-Century Music* 38/1 (2014), 53–78.

- Müller, Wilhelm (1821): *Die schöne Müllerin (Im Winter zu lesen)*, in: ders: *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*. Mit Zeichnungen von Ludwig Richter und einem Nachwort von Winfried Stephan, Zürich 1999 (= Diogenes Taschenbuch 21932), [41]–[84].
- Müller, Wilhelm (1823/24): *Die Winterreise*, in: ders: *Die Winterreise und Die schöne Müllerin*. Mit Zeichnungen von Ludwig Richter und einem Nachwort von Winfried Stephan, Zürich 1999 (= Diogenes Taschenbuch 21932), [5]–39.
- Müller-Doohm, Stefan (2003): *Adorno. Eine Biographie*, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Mumford, Lewis (1934): *Technics and Civilization*, Chicago: University of Chicago Press 2010.
- Neckel, Sighard (2006): »Spätkapitalismus oder Industriegesellschaft? Einleitungsvortrag zum 16. Deutschen Soziologentag«, in: Axel Honneth (Hg.): *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 12006, 72–75.
- Neckel, Sighard und Greta Wagner (Hg.) (2013): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp (= edition suhrkamp 2666).
- Neckel, Sighard und Greta Wagner (2013): »Einleitung: Leistung und Erschöpfung«, in: dies. (Hg.): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp 2013 (= edition suhrkamp 2666), 7–25.
- Nowotny, Helga (1989): *Eigenzeit. Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2003 (= stw 1052).
- Nietzsche, Friedrich (1874): *Unzeitgemäße Betrachtungen: Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, München: DTV 1999.
- Nussbaum, Martha (1997; dt. 2002): *Konstruktion der Liebe, des Begebens und der Fürsorge. Drei philosophische Aufsätze* [Auszug aus: 1997: *The Feminist Critique of Liberalism*, übers. v. Joachim Schulte 2002], Stuttgart: Reclam.
- Oehler, Dolf (1983): »Charisma des Nicht-Identischen, Ohnmacht des Aparten. Adorno und Benjamin als Literaturkritiker: Am Beispiel Prousts«, in: *Theodor W. Adorno*, hg. v. Heinz Ludwig Arnold, München: text+kritik 1983, 150–158.
- Osten, Manfred (2003): *>Alles velozifärisch< oder Goethes Entdeckung der Langsamkeit. Zur Modernität eines Klassikers im 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M: Insel.
- Picht, Georg (1971): »Atonale Philosophie«, in: Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1971, [124]–128.
- Piketty, Thomas (2013; dt. 2014): *Das Kapital im 21. Jahrhundert* [2013: *Le capital au XXI^e siècle*; übers. v. Ilse Utz und Stefan Lorenzer 2014], München: C.H.Beck 2016.

- Pollock, Friedrich (1956): *Automation. Materialien zur Beurteilung der ökonomischen und sozialen Folgen*, Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt (= *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* Bd. 5. Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung hg. v. Theodor W. Adorno und Walter Dirks).
- Prange, Regine (1991): *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Proust, Marcel (1913; dt. 1953): *In Swanns Welt* [1913: *A côté de chez Swann*; übers. v. Eva Rechel-Merthens 1953], in: ders.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* [1913–27: *A la recherche du temps perdu*; übers. v. Eva Rechel-Merthens 1953ff], 10 Bde., hier: Bd. 1, Frankfurt/M: Suhrkamp †1983.
- Rabinbach, Anson (1990): *Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley/Los Angeles: Basic Books.
- Rathert, Wolfgang (2010): »Kompositorische Mahler-Rezeption«, in: *Mahler Handbuch*, hg. v. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, 437–452.
- Rauterberg, Hanno (2019): »Die Heimsuchung«, in: *Die Zeit* № 22, 23.5.2019, 41f.
- Reemtsma, Jan Philipp (2005): »Der Traum von der Ich-Ferne. Adornos literarische Aufsätze«, in: Axel Honneth (Hg.): *Dialektik der Freiheit. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2005 (= stw 1728), 318–362.
- Rifkin, Jeremy (1995): *The End of Work. The Decline of the Global Labor Force and the Dawn of the Post-Market Era*, New York: Putnam's Sons 1996.
- Rilke, Rainer Maria (1908): *Der neuen Gedichte anderer Teil* (1908), in: *Die Gedichte*, Frankfurt/M/Leipzig: Insel 1996.
- Roelcke, Volker (1999): *Krankheit und Kulturkritik. Psychiatrische Gesellschaftsdeutungen im bürgerlichen Zeitalter (1790–1914)*, Frankfurt/M: Campus.
- Roenneberg, Till (2012): »Was ist der wahre Preis des Weckers? Biorhythmen und Zeiträume im Körper«, in: Ernst Peter Fischer und Klaus Wiegandt (Hg.): *Dimensionen der Zeit. Die Entschleunigung unseres Lebens*, Frankfurt/M: Fischer 2012, [116]–144.
- Rosa, Hartmut (2005): *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstruktur in der Moderne*, Frankfurt/M: Suhrkamp 2005 (= stw 1760).
- Rosa, Hartmut (2009): »Kritik der Zeitverhältnisse. Beschleunigung und Entfremdung als Schlüsselbegriffe der Sozialkritik«, in: Rahel Jaeggi und Thilo Wesche (Hg.): *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M: Suhrkamp †2016 (= stw 1885), 23–54.

- Rosa, Hartmut (2010; dt. 2013): Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit [2010: *Alienation and Acceleration. Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*; übers. v. Robin Celikates 2013], Berlin: Suhrkamp.
- Rosa, Hartmut (2012): *Weltbeziehungen im Zeitalter der Beschleunigung. Umrisse einer neuen Gesellschaftskritik*, Berlin: Suhrkamp ¹2012 (= stw 1977).
- Rosa, Hartmut (2013): »Klassenkampf und Steigerungsspiel: Eine unheilvolle Allianz. Marx' beschleunigungstheoretische Krisendiagnose«, in: Rahel Jaeggli und Daniel Loick (Hg.): *Nach Marx. Philosophie, Kritik, Praxis*, Berlin: Suhrkamp 2013 (= stw 2066), 394–411.
- Rosen, Charles (1971, dt. 1983): *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven* [1971: *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*; übers. v. Traute m. Marshall 1983], München/Kassel: DTV/Bärenreiter 1983.
- Rosen, Charles (1995): *The Romantic Generation*, Cambridge/Ms.: Harvard University Press.
- Rosen, Zvi (1995): *Max Horkheimer*, München: Beck (= Beck'sche Reihe; 528: Denker).
- Salzer, Felix (1927): *Die Sonatenform bei Franz Schubert*, in: *Studien zur Musikwissenschaft XIV* (1927), 86–125.
- Salzer, Felix (1952; dt. 1960): *Strukturelles Hören – der tonale Zusammenhang in der Musik*, 2 Bde. [1952: *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*; übers. u. bearb. v. Felix Salzer und Hans Wolf], Wilhelmshaven: Noetzel 1960.
- Schäfer, Thomas (1999): *Modellfall Mahler. Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik*, München: Fink (= *Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste*, hg. v. Aleida Assmann et al., Bd. 99).
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph ([1802/03] 1859): *Philosophie der Kunst*, in: F.W.J. v. Schelling, Werke. Auswahl in drei Bänden, 3. Bd., hg. v. Otto Weiß, Leipzig: Fritz Eckhardt Verlag 1907.
- Schivelbusch, Wolfgang (1977): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/M: Fischer ⁴2007.
- Schlenker, Wolfgang (2012): *doktor zeit*, hg. v. Urs Engeler, Solothurn: roughbook 020.
- Schmid Noerr, Gunzelin (1987): »Nachwort des Herausgebers: »Die Stellung der ›Dialektik der Aufklärung‹ in der Entwicklung der Kritischen Theorie. Bemerkungen zu Autorschaft, Entstehung, einigen theoretischen Implikationen und späterer Einschätzung durch die Autoren«, in: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften* Bd. 5, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt/M: Fischer ³2003, [423]–452.
- Schmidt, Alfred (1976): *Die Kritische Theorie als Geschichtsphilosophie*, München/Wien: Hanser (= Reihe Hanser 207).

- Schmidt; Jochen (1985): *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schnädelbach, Herbert: »Adorno und die Geschichte«, in: Georg Kohler und Stefan Müller-Doohm (Hg.): *Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts*, Weilerswist: Velbrück Wissenschaft 2008, 130–154.
- Schnebel, Dieter (1971): »Komposition von Sprache – sprachliche Gestaltung von Musik in Adornos Werk«, in: Hermann Schweppenhäuser (Hg.): *Theodor W. Adorno zum Gedächtnis*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1971, [129]–145.
- Schnebel, Dieter (1979): »Auf der Suche nach der befreiten Zeit. Erster Versuch über Schubert«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Franz Schubert. Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text+kritik, Dezember 1979, unveränderter Nachdruck 1996, [69]–88.
- Scholze, Britta (2000): *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schopenhauer, Arthur (1818): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Bd., textkritisch bearb. u. hg. v. Wolfgang Freiherr von Löhneysen, München: Insel 1996.
- Schröder, Gesine (2017): »Adorno orchestriert«, in: Gabriele Geml und Han-Gyeol Lie (Hg.): *Durchaus rhapsodisch. Theodor Wiesengrund Adorno: Das kompositorische Werk*, Stuttgart: Metzler 2017, [121]–140.
- Schumann, Robert (1840): »Die C-Dur-Symphonie von Franz Schubert«, in: ders.: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, in Auswahl hg. und eingel. v. Paul Bekker, Berlin: Wegweiser-Verlag 1922, 229–234.
- Schwandt, Michael (2010): *Kritische Theorie. Eine Einführung*, Stuttgart: Schmetterling Verlag 2010.
- Schweppenhäuser, Gerhard (1993): *Ethik nach Auschwitz. Adornos negative Moralphilosophie*, Wiesbaden: Springer 2016.
- Seel, Martin (2006): »Negative Dialektik«, in: Axel Honneth (Hg.): *Schlüsseltexte der Kritischen Theorie*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2006, 56–60.
- Selye, Hans (1936): »A Syndrome Produced by Diverse Nocuous Agents«, in: *Nature* 138, 4. Juli 1936, 32.
- Selye, Hans (1950): *The Physiology and Pathology of Stress. A Treatise Based on the Concepts of the General Adaptation Syndrome and the Diseases of Adaptation*, Montreal: Acta Inc.
- Selye, Hans (1956): *The Stress of life*, New York [u.a.]: McGraw-Hill.
- Sennett, Richard (1998): *The Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*, New York/London: W. W. Norton & Company 1999.

- Sennett, Richard (2005): *The Culture of the New Capitalism*, New Haven: Yale University Press 2006.
- Sennett, Richard (2008): *The Craftsman*, New Haven: Yale University Press.
- Simmel, Georg (1903): »Die Großstädte und das Geistesleben«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, hg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 7, hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt, Frankfurt/M.: Suhrkamp †1995, 116–131.
- Sohn-Rethel, Alfred (1961): *Warenform und Denkform. Versuch über den gesellschaftlichen Ursprung des >reinen Verstandes*, in: ders.: *Warenform und Denkform*. Mit zwei Anhängen, Frankfurt/M: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp 904), 103–133.
- Sohn-Rethel, Alfred (1970): *Geistige und körperliche Arbeit. Zur Theorie der gesellschaftlichen Synthesis*, Frankfurt/M: Suhrkamp †1972 (= edition suhrkamp 555).
- Sohn-Rethel, Alfred (1976): »Das Geld, diebare Münze des Apriori«, in: Paul Mattick und Hellmut G. Haasis (Hg.): *Beiträge zur Kritik des Geldes*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1976, 55–116.
- Sohn-Rethel, Alfred (1985): *Soziologische Theorie der Erkenntnis*. Mit einem Vorwort von Jochen Hörisch, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Spitteler, Carl (1888): »Schuberts Klaviersonaten«, in: Georg Braungart und Walther Dürr (Hg.): *Über Schubert. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*, Stuttgart: Reclam 1996, [231]–237.
- Spitz, René A. (1957): »Stress: Psychische Beanspruchung und ihre Folgen«, in: Theodor W. Adorno und Walter Dirks (Hg.): *Freud in der Gegenwart. Ein Vortragszyklus der Universitäten Frankfurt und Heidelberg zum hundertsten Geburtstag*, Frankfurt/M: Europäische Verlagsanstalt 1957 (= *Frankfurter Beiträge zur Soziologie* Bd. 6. Im Auftrag des Instituts für Sozialforschung hg. v. Theodor W. Adorno und Walter Dirks), [65]–86.
- Sponheuer, Bernd (2010): »Grundzüge der Mahler-Rezeption seit den 1920er Jahren«, in: *Mahler Handbuch*, hg. v. Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter, 419–436.
- Spork, Peter (2004): *Das Uhrwerk der Natur. Chronobiologie – Leben mit der Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Taylor, Benedict (2014): »Schubert and the Construction of Memory: The String Quartet in A-minor, D. 804 (*Rosamunde*)«, in: *Journal of the Royal Music Association* (139/1), 41–88.
- Tenhaef, Peter (1999): »Die Kreisfigur in der Musik Franz Schuberts«, in: *Schubert durch die Brille*. Internationales Franz Schubert Institut Mitteilungen Bd. 22, Tutzing: Hans Schneider 1999, 67–108.

- Thies, Christian (1997): *Die Krise des Individuums. Zur Kritik der Moderne bei Adorno und Geblen*, Hamburg: Rowohlt.
- Thompson, Edward P. (1967): »Time, Work-discipline and Industrial Capitalism, in: *Past & Present* 38 (1967), 56–97.
- Thyen, Anke (1989): *Negative Dialektik und Erfahrung. Zur Rationalität des Nichtidentischen bei Adorno*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1989.
- Tiemann, Ralf (2002): »Zwischen Altlästen und Neuentdeckung. Zur Rezeption der Instrumentalmusik Schuberts im Berlin des mittleren 19. Jahrhunderts«, in: *Schubert durch die Brille*, Januar 2002, Tutzing: Hans Schneider (= Mitteilungen 28 des Internationalen Franz Schubert Instituts, hg. v. Ernst Hilmar), 151–178.
- Tomasello, Michael (1999; dt. 2002): *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition* [1999: *The Cultural Origins of Human Cognition*, übers. v. Jürgen Schröder 2002], Frankfurt/M: Suhrkamp 2015 (= stw 1827).
- Urbanek, Nikolaus ([2008]): *Auf der Suche nach einer zeitgemäßen Musikästhetik. Adornos Philosophie der Musik und die Beethoven-Fragmente*, Bielefeld: transcript 2010.
- Virilio Paul (1990; dt. 1992): *Rasender Stillstand. Essay* [1990: *L'Inertie polaire*; übers. v. Bernd Wilczek 1992], Frankfurt/M: Fischer 1992.
- Virilio, Paul (2010; dt. 2012): »Der große Beschleuniger«, in: ders.: *Der große Beschleuniger* [2010: *Le Grand Accélérateur*; übers. v. Paul Maercker 2012], Wien: Passagen, 61–83.
- Voss, G. Günter und Cornelia Weiss (2013): »Burnout und Depression – Leiterkrankungen des subjektivierten Kapitalismus oder: Woran leidet der Arbeitskraftunternehmer?«, in: Sighard Neckel und Greta Wagner (Hg.) (2013): *Leistung und Erschöpfung. Burnout in der Wettbewerbsgesellschaft*, Berlin: Suhrkamp (= edition suhrkamp 2666), 29–[57].
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich und Ludwig Tieck (1799): *Phantasien über die Kunst*, hg. v. Wolfgang Nehring, Stuttgart: Reclam 2005.
- Waibel, Violetta L. (2005): »Transzendental ideal, empirisch real. Kant über Raum und Zeit«, in: *Kant zwischen West und Ost. Zum Gedenken an Kants 200. Todestag und 280. Geburtstag*, hg. v. Wladimir Bryuschinhin, Kaliningrad: Verlag der Kant-Universität zu Kaliningrad 2005, 210–219.
- Waibel, Violetta (2008): »Wechselvernichtung und freywilliges Ent sagen des Absoluten. Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg im Dialog«, in: *Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus / International Yearbook of German Idealism* 6 (2008), [183]–210.
- Weber, Max (1904/05; 1920): *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Vollständige Ausgabe, hg. und eingeleitet v. Dirk Kaesler, München: Beck 2013.

- Weber, Max (1921): *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, Tübingen: Mohr 1972 (= UTB Soziologie 122).
- Wieland, Renate und Jürgen Uhde (2014): *Schubert. Späte Klaviermusik. Spuren ihrer inneren Geschichte*, Kassel: Bärenreiter.
- Wiggershaus, Rolf (2013): *Max Horkheimer. Unternehmer in Sachen ›Kritische Theorie‹*, Frankfurt/M: Fischer.
- Witts, Noel (2007): »Beckett and Schubert«, in: *Performance Research* 12/1 (2007), 138–144.
- Wolff, Frank (1979): »Schubert kaputt? Über die Schwierigkeiten, seine Musik noch zu hören«, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.): *Franz Schubert. Musik-Konzepte Sonderband*, München: edition text+kritik, Dezember 1979, unveränderter Nachdruck 1996, [4]–9.
- Worringer, Wilhelm (1906): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper 11921.
- Zerubavel, Eviatar (1980): »The Benedictine Ethic and the Modern Spirit of Scheduling: On Scheduling Social Life«, in: *Sociological Inquiry* 50 (1980), 157–169.
- Zimmermann, Norbert (1989): *Der ästhetische Augenblick. Theodor W. Adornos Theorie der Zeitstruktur von Kunst und ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt/M: Peter Lang.
- Zirden, Sylvia (2005): *Theorie des Neuen. Konstruktion einer ungeschriebenen Theorie Adornos*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Diagnoseschlüssel

Weltgesundheitsorganisation (2015): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F)*, (1992: World Health Organization: *The ICD-10 Classification of Mental and Behavioural Disorders. Clinical Descriptions and Diagnostic Guidelines*; 2000: übers. u. hg. v. H. Dilling, W. Mombar und M. H. Schmidt), Bern: Hogrefe ¹⁰2015.

Partituren

Schubert, Franz: *Die schöne Müllerin* op. 25, D. 795. Neue Ausgabe sämtlicher Werke, hg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie IV: Lieder, vorgelegt von Walther Dürr, Kassel: Bärenreiter Urtext 2010 (= BA 5513).

Wörterbücher

Dudenredaktion (2001): *Duden*, Bd. 7: *Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, 3., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., Mannheim u.a.

Zeitungen

Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener-Zeitung 175, 23.6.1816

Oesterreichisch-kaiserliche privilegierte Wiener-Zeitung 146, Amtsblatt, 28.6.1824.

Personenregister

- Adorno, Gretel, 91f.
Albert, Hans, 170f.
Ambros, August Wilhelm, 318, 320
Anders, Günther, 17, 136
Aragon, Louis, 241, 317
Aristoteles, 263, 265, 342
Ashburn Miller, Mary, 309
Babilas, Lydia, 241
Bach, Johann Sebastian, 25, 245
Badura-Skoda, Paul, 239
Bahr, Hermann, 104
Balzac, Honoré de, 331
Barclay, Robert, 190
Bartók, Béla, 224
Bartsch, Rudolf Hans, 241
Bates, Henry Walter, 129f.
Baudelaire, Charles, 194, 336
Bauer, Moritz, 251
Bauer-Lechner, Nathalie, 236f.
Bauernfeld, Eduard von, 232
Baumann, Zygmunt, 115, 165
Baxter, Richard, 22, 117, 185, 190f.
Beard, George M., 103, 104
Beckett, Samuel, 135, 254, 315
Beethoven, Ludwig van, 44f., 48f.,
 55, 130, 209, 211, 219, 221, 227,
 230–236, 240f., 243, 246, 251,
 255–279, 290–293, 297, 299,
 302f., 305, 308–311, 317, 323,
 326–328, 337f., 340, 345
Behringer, Wolfgang, 310
Bekker, Paul, 272
Benjamin, Walter, 32, 39, 46, 58, 62,
 64, 137, 161, 181, 214f., 222, 225,
 238, 241, 255–257, 292, 316, 336,
 339, 343
Berg, Alban, 127, 224f., 228, 317
Berger, Karol, 245
Bergson, Henri, 19, 76, 118, 126f.,
 138, 179, 250, 279, 281f., 289, 319
Bernard, Claude, 130
Bernstein, J. M., 157
Berté, Heinrich, 241
Bloch, Ernst, 222
Blume, Friedrich, 239f., 323, 325
Bowlby, John, 118
Brahms, Johannes, 230, 234, 240
Braun, Karl, 70
Braunstein, Dirk, 62, 149, 168, 177
Brecht, Bertolt, 97
Breitenstein, Peggy H., 23, 27, 45f.,
 140
Brendel, Alfred, 239
Breton, André, 256
Brinkmann, Reinholt, 309
Bruckner, Anton, 240, 275
Bubner, Rüdiger, 42, 344f.
Büchner, Georg, 309
Budde, Elmar, 240, 252, 326
Bude, Heinz, 116
Burckhardt, Jacob, 92
Cage, John, 24
Caillois, Roger, 130
Calonne, Jacques, 296
Calvin, Johannes, 184f.
Cannon, Walter B., 128, 130
Carver, Raymond, 175
Castelli, Enrico, 135, 138
Castoriadis, Cornelius, 20, 84–86
Celan, Paul, 194
Cornelius, Hans, 225
Dahlhaus, Carl, 166, 235, 244, 246,
 272, 285f.
Dante Alighieri, 138

- Darwin, Charles, 96
Descartes, René, 32, 66
Dibelius, Ulrich, 234, 299
Dirks, Walter, 40, 123, 131
Dittrich, Marie-Agnes, 233, 245
Dohrn-van-Rossum, Gerhard, 148, 187–189, 190, 193
Dürhammer, Ilija, 233
Durkheim, Emile, 79f., 147, 167
Dürr, Walther, 232, 239, 375
Ehrenberg, Alain, 100f., 104, 106f., 110, 118f.
Eichendorff, Joseph von, 17, 74, 77, 136, 154, 155, 308, 329
Einstein, Albert, 78
Eisler, Hanns, 224
Elias, Norbert, 20, 86, 146, 181
Enoch Hallam, Herbert, 190
Erazo Heufelder, Jeanette, 30
Eybl, Martin, 245
Fahlbusch, Markus, 229
Feder, Georg, 209
Fenichel, Otto, 130
Feuchtersleben, Ernst von, 148
Fichte, Johann Gottlieb, 164
Fischer, Edwin, 239
Floros, Constantin, 238
Foucault, Michel, 20, 23, 45, 140, 147–150
Frank, Manfred, 207
Franklin, Benjamin, 21, 182
Freud, Anna, 101
Freud, Sigmund, 31, 54, 95f., 117, 124, 131
Friedrich, Caspar David, 239f., 323
Fröhlicher, Peter, 114
Fromm, Erich, 32
Früchtli, Josef, 54, 130, 338
García Düttmann, Alexander, 94, 156
Gehlen, Arnold, 114, 311
Gehring, Petra, 58
Geml, Gabriele, 42, 130, 181, 219, 220, 226, 250, 277, 336, 338
Gendolla, Peter, 146, 189
George, Stefan, 321, 343
Georgiades, Thrasybulos G., 282, 302
Goehr, Lydia, 208
Goethe, Johann Wolfgang von, 116, 159, 291, 302, 304, 306f.
Goldschmidt, Georges-Arthur, 117
Grillparzer, Franz, 148
Gross, Rainer, 108f., 118f.
Grünberg, Carl, 30
Gülke, Peter, 233f., 298f., 301–303, 330, 344
Gumnior, Helmut, 35, 144, 197, 332
Hába, Alois, 328
Habermas, Jürgen, 79, 110
Haller, Lea, 129, 131
Halm, August, 274f.
Hamacher, Werner, 263, 342
Hardenberg, Friedrich von (Novalis), 60, 164, 167, 329
Harnoncourt, Nikolaus, 239
Hauck, Johannes, 161
Haydn, Joseph, 209, 232, 236, 244f., 251, 260, 264, 276, 285, 326
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 19f., 23, 27, 53f., 58–60, 75f., 81, 119, 130, 143f., 155, 161, 163f., 167, 200, 213, 227, 256, 276, 283, 291, 312, 338, 346
Heidegger, Martin, 17, 124f., 135, 166
Hersche, Otmar, 35, 54, 197
Hilmar, Ernst, 233, 235
Hinrichsen, Hans-Joachim, 221, 226, 230f., 235f., 239, 244, 251, 255, 318f.
Hitler, Adolf, 31, 36, 124, 139, 221

- Hoffmann, E.T.A., 309
 Hofmannsthal, Hugo von, 104
 Höhler, Sabine, 129, 131
 Hölderlin, Friedrich, 209, 268, 332
 Homer, 151, 153
 Honneth, Axel, 38, 99, 101, 120, 133,
 159, 175, 204
 Hörisch, Jochen, 60f., 162
 Horkheimer, Max, 21, 28–43, 46,
 53f., 57, 62, 91–93, 100, 113f.,
 117, 124, 126f., 129, 132–134,
 139–144, 151, 153–155, 157,
 169f., 175, 181, 192, 197, 202,
 205f., 291, 332
 Houellebecq, Michel, 175
 Humboldt, Wilhelm von, 346
 Husserl, Edmund, 20, 57, 60, 225,
 284
 Illouz, Eva, 176
 Jacob, Andreas, 203
 Jaeggi, Rahel, 92, 139
 Jäger, Hans-Wolf, 318
 Jay, Martin, 30f.
 Jelinek, Elfriede, 175
 Johann Gottlieb Fichte, 166
 Jungheinrich, Hans-Klaus, 211
 Kant, Immanuel, 33, 47, 53–55, 57f.,
 66–77, 79–81, 95, 142, 145f., 148,
 227, 286, 294, 305, 309, 332,
 336f., 346
 Kapp, Reinhard, 245
 Keppler, Angela, 94
 Kierkegaard, Søren, 42, 212, 226, 263
 Kirchheimer, Otto, 32
 Klee, Paul, 324
 Klein, Richard, 23, 44, 49, 53, 219,
 259, 265, 273, 292
 Kleist, Heinrich von, 72
 Kohler, Georg, 208
 Kolisch, Rudolf, 294
 Kolleritsch, Otto, 226, 328
 Költsch, Hans, 239
 Kopernikus, Nikolaus, 96
 Körner, Christian Gottfried, 286
 Kraeauer, Siegfried, 55, 222
 Kramer, Lawrence, 226
 Kraus, Karl, 18, 336
 Krause, Andreas, 232, 239
 Krenek, Ernst, 21, 319
 Kreuzer, Johann, 53
 Kummer, Josef, 219
 Kunst, Hermann, 170
 Kürnberger, Ferdinand, 135
 Kury, Patrick, 103, 105, 125
 Lacan, Jacques, 60
 Lacina, Katharina, 129
 Lambert, Johann Heinrich, 73
 Lanchester, John, 129
 Landau, Bernhard, 42
 Lappe, Carl, 303
 Larsen, Jens Peter, 244
 Lawley, Paul, 315
 Le Corbusier (Charles-Edouard
 Jeanneret-Gris), 256
 Lec, Stanislaw Jerzy, 296
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 62
 Leschanz, Christoph, 337
 Lessing, Gotthold Ephraim, 263
 Lesskow, Nikolai, 292
 Lie, Han-Gyeol, 42, 220, 250
 Liszt, Franz, 234
 Löhr, Friedrich, 238
 Lorenzetti, Ambrogio, 193
 Lotze, Hermann, 121
 Löwenthal, Leo, 32
 Lukács, Georg, 23, 48, 147, 174–181
 Luther, Martin, 183, 186
 Mahler, Gustav, 95, 201, 213, 219f.,
 227, 229, 232, 236–238, 252,
 270f., 276f., 290, 293–296, 300,
 305, 308f., 328, 334, 339, 346
 Mahnkopf, Claus-Steffen, 250

- Mallarmé, Stéphane, 161
Mann, Thomas, 259, 274
Marco Datini, Francesco di, 193
Marcuse, Herbert, 32
Markus, Karel, 69
Marx, Karl, 19, 31, 33, 35f., 40f., 54,
 61, 109, 147, 162, 167, 172, 177–
 179, 196f., 277f., 294, 320, 340
Mauser, Siegfried, 220
Mauss, Marcel, 79, 167
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 230,
 234, 236, 239f.
Metzger, Heinz-Klaus, 226
Meyer, Theodor A., 336
Milton, John, 184
Mitscherlich, Alexander, 247
Mittelstraß, Jürgen, 114
Molnar, Aleksandar, 226
Molnar, Dragan Jeremic, 226
Monteverdi, Claudio, 212
Mozart, Wolfgang Amadeus, 209f.,
 212, 232, 236, 244f., 251, 259,
 264, 272, 275, 284
Müller, Wilhelm, 238, 301, 317–319,
 325
Müller-Doohm, Stefan, 53, 208
Mumford, Lewis, 147f., 188f.
Neckel, Sighard, 108f., 170
Neumann, Franz, 32
Newton, Sir Isaac, 62, 71
Nietzsche, Friedrich, 54, 206, 213,
 316
Nowotny, Helga, 38
Nussbaum, Martha, 175
Oehler, Dolf, 181
Osten, Manfred, 307
Perutz, Leo, 329
Piaget, Jean, 81
Picht, Georg, 208
Piketty, Thomas, 168
Piscator, Erwin, 322
Platon, 92, 162, 337
Pollock, Friedrich, 32, 40f., 93, 123,
 131, 170, 312
Prange, Regine, 324
Proust, Marcel, 64, 181
Rabinbach, Anson, 137
Rathert, Wolfgang, 201
Rauterberg, Hanno, 280
Reed, John, 239
Reemtsma, Jan Philipp, 25
Riehn, Rainer, 226
Riemann, Hugo, 286
Rifkin, Jeremy, 39, 121
Rilke, Rainer Maria, 336f., 340f.
Roelcke, Volker, 103
Roenneberg, Till, 109
Rosa, Hartmut, 20, 38f., 46, 101, 107,
 109, 110–112, 121, 147, 180, 197f.
Rosen, Charles, 209f., 216, 244, 246,
 258, 285
Rosen, Zvi, 32
Salzer, Felix, 239, 282
Sartre, Paul, 26
Schäfer, Thomas, 201
Schaller, Philipp, 337
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph,
 59, 260f.
Schiller, Friedrich, 286
Schivelbusch, Wolfgang, 307
Schlegel, Friedrich, 60, 164, 167,
 206f.
Schlenker, Wolfgang, 346
Schmid Noerr, Gunzelin, 29, 91, 93f.
Schmidt, Alfred, 132–134
Schmidt, Jochen, 320
Schnabel, Artur, 239
Schnädelbach, Herbert, 23, 27
Schnebel, Dieter, 309f.
Schönberg, Arnold, 130f., 219, 224,
 254, 257, 282, 312, 317, 321–323,
 328

- Schopenhauer, Arthur, 35, 54, 69–71, 78, 125, 145, 160, 165f., 205, 212, 263, 287–289, 332, 336
- Schubert, Franz, 48f., 116, 219, 220–225, 228–243, 251–259, 264, 267f., 272f., 293–304, 309–311, 315–330, 334, 340–346, 375
- Schumann, Robert, 230f., 234, 310
- Schwarz, Michael, 91
- Schweppenhäuser, Gerhard, 33
- Sekles, Bernhard, 224
- Selye, Hans, 128, 130f.
- Senn, Johann, 318
- Sennett, Richard, 39, 101, 109f., 112–118
- Silcher, Friedrich, 253
- Simmel, Georg, 138
- Sohn-Rethel, Alfred, 60–63, 66, 83, 149, 162
- Sombart, Werner, 188
- Spaun, Joseph von, 232, 236
- Spener, Philipp Jacob, 190
- Spitteler, Carl, 236, 318
- Spitz, René A., 131
- Sponheuer, Bernd, 201
- Stalin, Josef Wissarionowitsch, 35
- Stein, Erwin, 250
- Steuermann, Eduard, 250, 295, 326
- Stoff, Heiko, 129, 131
- Strauss, Richard, 224
- Strawinsky, Igor, 219, 257, 312f.
- Suhrkamp, Peter, 49, 223f.
- Taut, Bruno, 324
- Taylor, Benedict, 299
- Taylor, Frederick Winslow, 113, 178f.
- Tenhaef, Peter, 302f.
- Thies, Christian, 114
- Thompson, Edward P., 22, 147, 185f., 193
- Thyen, Anke, 157
- Tieck, Ludwig, 288f.
- Tiedemann, Rolf, 225, 280
- Tiemann, Ralf, 236f.
- Tomasello, Michael, 81f.
- Trabant, Jürgen, 114
- Uhde, Jürgen, 226, 231, 298f.
- Unseld, Siegfried, 49, 224
- Urbanek, Nikolaus, 45, 255, 259
- Valéry, Paul, 77, 194f., 284, 308, 339
- Virilio, Paul, 246
- Voss, G. Günter, 109
- Voß, Johann Heinrich, 153
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 288f.
- Wagner, Greta, 108f.
- Wagner, Richard, 92, 219
- Waibel, Violetta L., 71, 73, 164
- Weber, Max, 54, 95, 104, 113, 117, 147, 151, 174, 181–191, 247, 266
- Webern, Anton von, 224, 237, 249, 317
- Weil, Felix, 30, 170
- Weiss, Cornelia, 109
- Wieland, Renate, 226, 231, 298f.
- Wiesengrund, Oscar, 37, 91f.
- Wiesengrund-Adorno, Maria, 37, 92
- Wiggershaus, Rolf, 30
- Willisch, Andreas, 116
- Wittfogel, Karl August, 32
- Witts, Noel, 315
- Wolff, Frank, 322
- Wolff, Georg, 35, 332
- Zenge, Wilhelmine von, 72
- Zerubavel, Eviatar, 188
- Zimmermann, Norbert, 45, 262
- Zirden, Sylvia, 46