

Ferdinand Zehentreiter

Die gesellschaftliche Verantwortung von Kunst nach Auschwitz

Über das Politische der Ästhetik

220 Seiten · broschiert · € 49,90

ISBN 978-3-95832-364-3

© Velbrück Wissenschaft 2024

I. Adorno über Kultur nach Auschwitz

I. Zu Adornos schwierigem Diktum über Lyrik als Barbarei

Adornos Diktum, nach Auschwitz ein lyrisches Gedicht zu schreiben, sei barbarisch und dies würde auch noch die Kritik daran angreifen, ist zwar oft zitiert worden, scheint aber bis heute seltsam unerledigt. Dabei geht es nicht bloß darum, dass kein Einverständnis über dessen Gültigkeit erzielt werden konnte, sondern auch, dass es seinen Gehalt von sich aus nicht befriedigend preisgeben möchte. Um diesen zu greifen und zu legitimieren, bedarf es daher der Auslotung einer ganzen Reihe von Implikationen, die auch den Rahmen von Adornos eigener Theorie überschreiten. Diese noch zu wenig konsequent durchgeführte Deutungsarbeit soll hier skizziert werden. Dabei handelt es sich nicht nur um ein akademisches Problem. Die Aktualität von Adornos Diktum spiegelt sich auch darin, dass seine bedrängende Frage nach der Dignität von Kunst in einer Welt voller Grausamkeiten und tödlicher Bedrohungen bis heute immer wieder neu aufbrandet. Klimaaktivisten, die in letzten Jahren in Wien, Rom, Den Haag, London, Berlin oder Dresden verschiedene Suppen auf wertvolle Gemälde geworfen haben, wollten verzweifelt darauf aufmerksam machen, dass die Pflege von so heiligen Kühen wie den Kunstwerken in einem schreienden Missverhältnis zur trägem politischen Behandlung von Überlebensfragen der Menschheit steht. Erst jüngst hat Bracha Lichtenfeld Ettinger in ihrem Protest gegen die antisemitischen Töne auf der Kasseler *documenta*, die sich bis in die Findungskommission für die Neubesetzung der künstlerischen Leitung hinein fortsetzten, eine radikale Kunst-Skepsis auf die Formel gebracht:

»Die Kunstwelt, wie wir sie uns vorgestellt haben, ist zusammengebrochen und zersplittert. [...] Was kann die Kunst in unseren dunklen Zeiten bringen?« (zit. in: Knöfel, 2023)

Unabhängig davon, dass eine solche Frage nur behandelt werden kann, wenn man genau unterscheidet zwischen der Kunst selbst und dem Betrieb ihrer Verwertung, wäre es fatal, nur ihre direkte Wirksamkeit als Kriterium für ihre Legitimität gelten zu lassen. Lichtenbergs Frage muss grundsätzlicher verstanden werden: als die nach der gesellschaftlichen Relevanz von Kunst in ihrer Eigenart. Ansonsten treibt man am Ende den Kunstfetischismus mit dem faschistoiden Ausruf des Ausnahmezustandes aus, in dem nur noch der Überlebensimperativ und mit ihm das Faustrecht gelten. Adornos Diktum bietet sich als exemplarischer Ausgangspunkt für eine solche gesellschaftstheoretisch gehaltvolle

Behandlung der Frage an. Von dessen Analyse ausgehend wollen wir sowohl die soziologischen wie die ästhetischen Voraussetzungen, die es enthält, genauer ausleuchten, als dies bislang geschehen ist.

Wörtlich genommen führt es in eine Beziehungsfalle, durch die es sich argumentativ von selbst zu erledigen scheint. Befördert das fortgesetzte Schreiben von Gedichten die Barbarei, so gilt das für die Konsequenz daraus, keine Gedichte mehr zu schreiben, nicht weniger. Gegenüber Forderungen von anderer Seite, die Kunst abzuschaffen, hat dies Adorno selbst nachdrücklich zu verstehen gegeben: Auch das Ende der Kunst kann »falsch« sein. Ihr von ihm dagegen gehaltenes »richtiges« Ende nach ihrer »Verwirklichung« lässt er aber unbestimmt.

»Nicht undenkbar, daß die Menschheit der in sich geschlossenen, immanenten Kultur nicht mehr bedarf, wenn sie einmal verwirklicht ist, heute droht die falsche Abschaffung der Kultur, ein Vehikel der Barbarei.« (Adorno, 1973, S. 474)

Adorno hat immer wieder versucht, aus diesem Zirkel herauszukommen, ist dabei aber dabei meist nur bei anderen paradoxen Bestimmungen gelandet.

»Dem Aspekt der Paradoxie in jeglicher Kunst selber kann keiner mehr ausweichen. [...] In jedem ihrer Momente muss die aktuelle Produktion der Krise des Sinns eingedenk bleiben, der des subjektiv dem Gebilde verliehenen Sinns ebenso wie der einer sinnvollen Verfassung der Welt. Sonst verschachtet sie sich an die Rechtfertigung. Die Kunstwerke heute, die allein als sinnvoll sich legitimieren, sind jene, die gegen den Begriff des Sinnes am sprödesten sich zeigen.« (Adorno, 1963, S. 87)

Adorno redet hier um den heißen Brei herum, da auch bei extremer Sprödigkeit gegenüber der Kategorie des Sinns nur dann legitim von Kunstwerken gesprochen werden kann, wenn daraus spezifisch künstlerischer Sinn entsteht. Diese Konsequenz muss verbindlich bleiben, wenn man nicht alles auf einmal für sich reservieren möchte: die fundamentale Infragestellung *und* die Beibehaltung der grundlegenden Kriterien von Kunst. Adorno hat dies an anderer Stelle auch geklärt.

»Gleichwohl ist kein Kunstwerk denkbar, das, indem es [...] gegen den eigenen Sinnzusammenhang sich wendet, nicht doch einen bildete. [...] Konsequente Negation des ästhetischen Sinns wäre möglich nur durch Abschaffung der Kunst.« (Adorno, 1967a, S. 189f.)

Aber damit dreht man sich nur im Kreis, denn es bleibt unter den von Adorno genannten Bedingungen für die Kunst weiterhin nur die Beziehungsfalle, entweder der Krise des Sinnes auszuweichen, um sich so in der Entfremdung einzunisten, oder der Barbarei das Feld zu überlassen. Überdies hat Adorno diese Zwickmühle am Ende noch radikalisiert. Nicht nur hat er sie schließlich auf die Kultur als ganze übertragen,

sondern auch noch das freiwillige Schweigen als gültige Möglichkeit ausgeschlossen.

»Alle Kultur nach Auschwitz, samt der dringlichen Kritik daran, ist Müll. [...] Wer für Erhaltung der radikal schuldigen und schäbigen Kultur plädiert, macht sich zum Helfershelfer, während, wer der Kultur sich verweigert, unmittelbar die Barbarei befördert, als welche die Kultur sich enthüllte. Nicht einmal Schweigen kommt aus dem Zirkel heraus; es rationalisiert einzig die eigene subjektive Unfähigkeit mit dem Stand der objektiven Wahrheit und entwürdigt dadurch diese abermals zur Lüge.« (Adorno, 1975, S. 359f.)

Diese Diagnose sieht für die Beteiligten überhaupt keine Möglichkeit mehr vor, irgendetwas Akzeptables zu machen, was manche Kritiker als ebenso erstickend wie anmaßend zurückgewiesen haben, so etwa ausgerechnet Imre Kertész, einer der bedeutendsten Schriftsteller der Lager. Auch er wurde natürlich immer wieder nach seiner Meinung zu Adornos schwierigem Diktum befragt.

»Nun, wenn ich es ganz direkt ausdrücken soll, ich halte diesen Satz für eine moralische Stinkbombe [...]. Ich kann es nicht nachvollziehen, daß ein Geist wie Adorno annehmen kann, die Kunst würde auf die Darstellung des größten Traumas des 20. Jahrhunderts verzichten. [...] Je mehr du diesen unglücklichen Satz drehst und wendest, desto unsinniger wird er.« (Kertész, 2008, S. 120f.)

Gerade die Perspektive von Kertész erweist sich als besonders aufschlussreich, da dieser bei aller scharfen Ablehnung von Adornos Befund dessen Prämissen durchaus teilt und sie mir großer Radikalität ausspricht. Zunächst einmal geht auch er ganz im Sinne von Adornos Kritik am kulturellen Wiederaufbau davon aus, dass von einer neuen »Nach-Auschwitz-Kultur« nicht die Rede sein könne, vielmehr bezeichnet er Auschwitz als Gegenwart: »Auschwitz setzt sich fort, überall, in allem. New York = Auschwitz. Wer sähe das nicht?« (Kertész, 2015, S. 45) So lapidar hat das noch nicht einmal Adorno formuliert. Und nicht weniger als dieser sieht sich auch Kertész zur Diagnose der Unmöglichkeit glückender Lebenspraxis nach Auschwitz genötigt.

»Denn alles in allem und über alles hinaus ist dies die große Botschaft unserer Zeit, wie wir die Sache auch betrachten. Vielleicht ist es nicht so, wie Adorno sagt, daß es nach Auschwitz unmöglich geworden ist, Gedichte zu schreiben. Tatsache ist hingegen, daß – wie man sieht – nach Auschwitz Glück nicht mehr möglich ist.« (Kertész, 2004, S. 129)

Das reimt sich unmittelbar auf Adornos Verallgemeinerung seines Diktums auf alle Lebensverhältnisse.

»[Es] mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach

Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrannt und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre, drastische Schuld der Verschonten« (Adorno, 1975a, S. 355f.)

An solchen Stellen geht Adornos Frage nach der Dignität, ja Existenzmöglichkeit von Kultur nach Auschwitz in die radikalen Diagnosen der »Minima Moralia« über, die die künftige Möglichkeit eines unkorruptierten Lebens kategorisch in Zweifel ziehen. Wie wir sehen werden, deckt seine Einschätzung sich dramatisch mit Primo Levis Beobachtung, *alle* Überlebende der Lager seien als solche verstrickt und beteiligt gewesen, und man wird zu reflektieren haben, ob daraus automatisch die Alternative »schuldhaftes Kälte oder Selbstmord« resultiert.

Bereits 1944, noch vor seinem Blick auf die Lager, notierte Adorno die Alltagsbeobachtung.

»Es gibt nichts Harmloses mehr. Die kleinen Freuden, die Äußerungen des Lebens, die von der Verantwortung des Gedankens ausgenommen scheinen, haben nicht nur ein Moment der trotzigsten Albernheit, des hartherzigen sich blind Machens, sondern treten unmittelbar in den Dienst ihres äußersten Gegensatzes. Noch der Baum, der blüht, lügt in dem Augenblick, in welchem man sein Blühen ohne den Schatten des Entsetzens wahrnimmt [...]. Alles Mitmachen, alles Menschliche von Umgang und Teilhabe ist bloße Maske fürs stillschweigende Akzeptieren des Unmenschlichen.« (Adorno, 1951, S. 21f.)

Natürlich spitzt sich mit der Frage, ob nach der Totalisierung des Unmenschlichen »noch sich leben lasse«, das Ausgangsproblem drastisch zu, welche Haltung nach Auschwitz überhaupt noch gültig sein kann. Stellt außer dem Selbstmord, der nun eben auch einen Mord darstellt – man sollte nicht vergessen, dass das Opfer hier gleichzeitig auch zum Täter geworden ist –, nur noch die konsequente »Verantwortung des Gedankens« ohne Verwicklung in jede Alltäglichkeit, also die totale Verweigerung, einen gültigen Weg dar? Oder gilt das noch nicht einmal für diese? In einer spürbaren Nähe zu Schopenhauers Quietismus zeigt Adorno deutlich Sympathien für die Protagonisten der reinen, daher unbeteiligten intellektuellen oder ästhetischen Beobachtung.

»Reflektierte Menschen, und Künstler, haben nicht selten ein Gefühl des nicht ganz Dabeiseins, nicht Mitspielens aufgezeichnet; als ob sie nicht sie selber wären, sondern eine Art Zuschauer.« (Adorno, 1975a, S. 356)

Aber auch wenn diese »innere Emigration« die Verblendung des selbst-erhaltenden Motivs sprengt, bleibt auch sie für Adorno auf ihre Weise im Bann des falschen Lebens gefangen, sie würde nur »am ehesten« noch über ihn hinausweisen.

»In dem »Es ist gar nicht so wichtig«, das seinerseits gerne mit bürgerlicher Kälte sich verbindet, kann das Individuum am ehesten noch ohne Angst der Nichtigkeit der Existenz innerwerden. Das Unmenschliche daran, die Fähigkeit, im Zuschauen sich zu distanzieren und zu erheben, ist am Ende eben das Humane, dessen Ideologen dagegen sich sträuben.« Damit ist es aber nicht getan: »Wohl sind die Menschen ausnahmslos unterm Bann [...]. Unterm Bann haben die Lebendigen die Alternative zwischen unfreiwilliger Ataraxie – einem Ästhetischen aus Schwäche – und der Vertiertheit des Involvierten. Beides ist falsches Leben.« (ebd., S. 356)

Die einen ziehen sich vor der Verantwortung zurück, die Welt praktisch zu verändern, die anderen sind blind in sie verstrickt. Bereits in den *Minima Moralia* wird diese Alternative mit aller Schärfe kritisiert, allerdings ohne eine Perspektive, sie zu überschreiten.

»Der Distanzierte bleibt so verstrickt wie der Betriebsame; vor diesem hat er nichts voraus als die Einsicht in seine Verstricktheit und das Glück der winzigen Freiheit, die im Erkennen als solchem liegt. Die eigene Distanz vom Betrieb ist ein Luxus, den einzig der Betrieb abwirft. Darum trägt gerade jede Regung des sich Entziehens Züge des Negierten. Die Kälte, die sie entwickeln muß, ist von der bürgerlichen nicht zu unterscheiden. [...] Es gibt aus der Verstricktheit keinen Ausweg.« (Adorno, 1951, S. 356)

Auf den Punkt gebracht wird diese Struktur in Adornos oft zitiertem Satz: »Es gibt kein richtiges Leben im falschen.« (ebd., S. 42) Es fällt auf, dass Adorno seine radikale Aussage über das »falsche Leben« nur am Phänomen der kulturindustriellen Zerstörung von Privatheit exemplifiziert und hier auf eine Verbindung mit der politischen Barbarei verzichtet, auch wenn diese für ihn natürlich, wie nicht zuletzt die »Dialektik der Aufklärung« zeigt, zu dieser Zeit ein zentrales Thema war. Bereits während des Krieges nimmt er genau jene Situation nach diesem vorweg, wie er sie schließlich vorfinden sollte.

»Der Gedanke, daß nach diesem Krieg das Leben normal weitergehen oder gar die Kultur wiederaufgebaut werden könnte – als wäre nicht der Wiederaufbau von Kultur nicht schon deren Negation –, ist idiotisch. Millionen Juden sind ermordet worden, und das soll ein Zwischenspiel sein und nicht die Katastrophe selbst. Worauf wartet diese Kultur eigentlich noch? Und selbst wenn Ungezählten Wartezeit bleibt, könnte man sich vorstellen, daß das, was in Europa geschah, keine Konsequenz hat, daß nicht die Quantität der Opfer in eine neue Qualität der gesamten Gesellschaft, die Barbarei, umschlägt?« (ebd., S. 65)

Wir haben es hier also mit zwei verschiedenen Perspektiven auf das »falsche Leben« zu tun: Die eine ist gerichtet auf jene Standardisierung der Lebensverhältnisse, die eine eigenständige Pathologie der Moderne

darstellt, und die andere auf die Situation nach dem Holocaust, die vor allem die Geschichte seiner Täter, also Deutschland, betrifft. Wir werden sehen, dass vor allem die zweite Perspektive Adorno dazu anhält, *Kultur als solche* zum verantwortlichen Schuldzusammenhang zu stempeln und den Kulturidealismus des »deutschen Sonderwegs« als allgemeines Muster dafür zu bestimmen. Auf dieser Basis erscheinen diese beiden verschiedenen Nivellierungsverhältnisse als Ausdruck desselben grundsätzlichen Versagens von Kultur, das unterschiedslos als eine Liquidation des Individuums gefasst wird.

Das führt zu einem Problem mit dem Begriff der Barbarei, gegen das Wolf Dietrich Schnurre als einer der Dichter, der Adorno nicht recht geben mochte, protestiert hat.

»Wie kann es barbarisch sein, ein Gedicht zu schreiben? Auschwitz war barbarisch. Damit ist dieses Adjektiv für den weiteren Sprachgebrauch erledigt. Für ›das Gedicht nach Auschwitz‹ muß man sich, besteht man auf seiner Ablehnung, eine differenzierende Bezeichnung einfallen lassen. Vorschläge: Inhuman; instinktlos; taktlos; unbedarft; blind; ahnungslos; vergeßlich; ungerührt; verbrecherisch; ästhetisierend. [...] Warum aber ausgerechnet die zarteste, die sensibelste literarische Disziplin, die Lyrik, mit einem derart niederknüppelnden Verdikt belegen?« (Schnurre 1995, S. 123)

Mit Adorno könnte man zunächst sagen: *Gerade weil* die Lyrik von der Welt der Barbarei so extrem entfernt zu sein scheint, liefert sie ein exemplarisches Beispiel für deren Macht. Wenn sich selbst die Lyrik von ihr erfasst zeigt, besagt das weit mehr über den Zustand der Welt, als die von Schnurre – wenn auch zurecht – angeführten hoffnungslosen Fälle wie die

»schaftstieflige [...] Feuilletonphilosophie menschenverachtender Kulturkritik, wie sie gleich nach dem Kriege die Beine unter die Schreibtische schob [...] oder die nationalen Gesundheitsbeten [...], die von Schuld und Verantwortung nichts wissen wollten.« (ebd., S. 123)

Adornos Perspektive auf die Lyrik entspricht seiner Behandlung der Neuen Musik ein paar Jahre zuvor, als er sie als den sensibelsten Seismographen für die umfassend gewordene Verdinglichung geltend gemacht hat.

»wie muß vollends eine Welt beschaffen sein, in der schon Fragen des Kontrapunkts von unversöhnlichen Konflikten zeugen. Wie von Grund auf verstört ist das Leben heute, wenn sein Erzittern und seine Starre dort noch reflektiert wird, wo keine empirische Not mehr hineinreicht, in einem Bereich, von dem die Menschen meinen, es gewähre ihnen Asyl vor dem Druck der grauvollen Norm [...].« (Adorno, 1975b, S. 11)

Aber auch wenn Schnurre die Pointe von Adornos gesellschaftskritischer Behandlung von Lyrik als Symptom gesellschaftlicher Destruktivität

nicht erkannt haben mag, ist doch seine kritische Frage nicht ganz ausgeräumt, warum diese sensible Kunst denn gerade mit dem Wort »Barbarei« bestraft werden muss. Man kommt dem näher, wenn man den Begriff abstrakt fasst, also nicht als Bezeichnung für bestimmte Zivilisationsbrüche oder skandalöse kulturelle Regressionen bzw. Differenzen, sondern für die Zerstörung der konstitutiven Grundlagen von Kultur als solcher. Sobald man unter der Metapher »Auschwitz« nicht nur das Lager-Syndrom, sondern auch eine gesellschaftlich-geschichtliche Logik versteht, die zu diesem geführt hat, kommt man Adornos Diktum näher. Dann dieses zielt auf Kunst als blasphemischer Bekundung eines gesteigerten Ausdrucksanspruchs nach einer Totalzerstörung von Kultur. Im notwendig missglückenden »Wiederaufbau« des Zerstörten reproduziert sich diese Zerstörung selbst, wenn auch auf eine neue Weise, und dazu gehört auch die Ausstattung mit Kunst. Allerdings verwischen sich hier bei Adorno die Grenzen zwischen zwei verschiedenen Formen von Wiederaufbau: die bloße Fortsetzung des Alten und der vergebliche Versuch, sich als ganz neuen Anfang zu inszenieren. Warum also soll man, nochmals mit Schnurre gefragt, beides gleichermaßen »barbarisch« nennen?

Adorno nimmt hierzu eine ambivalente Haltung ein. Auf der einen Seite geht es ihm natürlich auch in seinem Barbarei-Vorwurf nicht einfach nur um das bloße Weiterexistieren des Alten in der wiederauferstandenen kulturellen Blüte, also um die gesinnungstreu gebliebenen Funktions-Cliquen aus dem alten System, wie sie Schnurre vor Augen standen, sondern um ein neue Metamorphose des Scheiterns von Kultur als solcher. Wiederaufbau wird auch von ihm durchaus als Versuch eines gegen die besiegte Barbarei gerichteten Neuaufbaus verstanden, auch wenn er nicht viel Vertrauen darin investieren mochte. Auf der anderen Seite sieht Adorno darin aber gleichzeitig eine nicht vermeidbare strukturelle Fortsetzung von »Auschwitz« als einem grundlegendem Scheitern der Moderne, ja von Geschichte.

Worin liegt diese Ambivalenz begründet? Zunächst einmal darf man vermuten, dass sie in einer Ebenenverwechslung liegt. Es macht einen Unterschied, ob man äußere Ähnlichkeiten zwischen zwei differenten gesellschaftlichen Formationen dazu benutzt, diese strukturell gleichzusetzen, oder ob man auf ein dahinterliegendes Drittes, eine Transformationsstruktur, abzielt, die sie beide je eigen zum Ausdruck bringen. Adorno hat auf der einen Seite eine solche historische Tiefenstruktur vor Augen, wenn er Kultur als solche zum Gegenstand der Kritik macht, verpasst diese aber auf der anderen Seite, wenn er eine von den beiden Formationen, also den politischen Totalitarismus, auch zum Modell für die andere macht. Wir haben gesehen, dass er die lückenlose Uniformierung der Lebensverhältnisse durch die Kulturindustrie mit der totalitären Liquidation aller Kultur, ja allen Lebens, gleichsetzt. Dabei droht eine

doppelseitige Schematisierung, worunter dann auch die genaue Bestimmung von »Barbarei« leidet. So sehr man sich natürlich mit Adorno in der Einschätzung des »barbarischen« Charakters der Lager intuitiv einig weiß, so wenig ist damit für ihre genaue Charakterisierung getan. Das gilt auch für andere von Adorno häufig gewählte Zuschreibungen wie »Grauen« und »Entsetzen«. Auch wenn das »Schreckliche« für die Lager zutrifft, stehen diese damit leider nicht alleine, die Geschichte enthält sowohl vorher wie nachher unzählige Beispiele für Unvorstellbares auf diesem Gebiet. Am deutlichsten wird diese Nivellierung gerade an der Stelle, an der Adorno mit der wahllosen Massenvernichtung – Kertész spricht hier von »Schicksallosigkeit« – ein in der Tat zentrales Moment anspricht.

»Mit dem Mord an Millionen durch Verwaltung ist der Tod zu etwas geworden, was so noch nie zu fürchten war. Keine Möglichkeit mehr, daß er in das erfahrene Leben der Einzelnen als ein irgend mit dessen Verlauf Übereinstimmendes eintrete. Enteignet wird das Individuum des Letzten und Ärmsten, was ihm geblieben war. Daß in den Lagern nicht mehr das Individuum starb, sondern das Exemplar, muß das Sterben auch derer affizieren, die der Maßnahme entgingen.« (Adorno, 1975a, S. 355)

An dieser Stelle unternimmt Adorno die besagte strukturelle Generalisierung von »Auschwitz«, mit der er dessen Spezifität zu verlieren droht:

»Der Völkermord ist die absolute Integration, die überall [sic] sich vorbereitet, wo Menschen gleichgemacht werden, geschliffen, wie man bei Militär es nannte, bis man sie, Abweichungen vom Begriff, in ihrer vollkommenen Nichtigkeit, buchstäblich austilgt. Auschwitz bestätigt das Philosophem von der reinen Identität als dem Tod. [...] Absolute Negativität ist absehbar [...], die Gleichgültigkeit des Lebens jedes Einzelnen, auf welche Geschichte sich hinbewegt: schon in seiner formalen Freiheit ist er so fungibel und ersetzbar wie dann unter den Tritten der Liquidatoren.« (ebd., S. 355)

Das ist schlechterdings nicht vergleichbar, auch führte nicht das eine notwendig zum anderen. Wenn »Auschwitz« als exemplarischer Ausdruck und »teleologisches« Resultat des »principium individuationis der Selbsterhaltung« (ebd., S. 355) gefasst wird, so führt diese Tiefenbestimmung ins Vage. Weder kann Individuierung mit Selbsterhaltung gleichgesetzt werden, noch besitzt Selbsterhaltung per se eine Zerstörungsdynamik oder führt gar notwendig zu den Lagern. Diese Reduktion von »Auschwitz« zum exemplarischen Ausdruck »totaler Identität« relativiert zentrale Differenzen, sieht »Barbarei«, wo es um eine andere Formen der Zerstörung geht, und setzt die »Barbarei« der Lager mit anderen Vernichtungsformen gleich, mit denen sie nicht identisch ist, wie etwa mit dem von Adorno genannten Völkermord. Man muss nur an die planmäßige Ermordung behinderter Kinder denken, mit der die

nationalsozialistische Vernichtungspolitik begann, um den Unterschied zu sehen. Allein darin liegt eine nicht mehr kategorisierbare Untergrenze. Der Blick auf die totalitaristische Beliebigkeit, die im Kern dieser Art von »Barbarei« steckte, darf auch nicht verstellt werden durch ihren gezielten Ausrottungshass auf andere Völker – er konnte sich auch, so etwa bei Stalin, genauso gut gegen bestimmte Berufsstände wie die Ingenieure oder die Bauern wenden. Am Ende durfte sich niemand mehr sicher fühlen, da für die Macht der totalen Gleichschaltung jedermann ein potentielles Risiko darstellt, ihr Fluchtpunkt ist das umfassende Lager.

Gerade um den universalhistorisch exemplarischen Charakter von Auschwitz zu fassen, ist es unabdingbar, dieses Phänomen in seiner *Inkommensurabilität* in den Blick zu bekommen, um so der basalen Aufgabe zu genügen, es zunächst einmal strukturell zu verstehen, bevor man Vergleiche anstellt und die nötigen Generalisierungen vornimmt. Adorno ist hier zu schnell bei der Hand mit seinen Formeln. Dagegen hat vor allem Imre Kertész die schwere Begreifbarkeit von Auschwitz geltend gemacht und sprach hier von einer »unfaßbaren und unüberblickbaren Wirklichkeit« (Kertész, 2004, S. 54). Dies ist aber nicht misszuverstehen als Berufung auf den »Nichtsagbarkeits-Topos«, ganz im Gegenteil. Kertész verweist hier auf einen bislang noch nie dagewesenen »ethischen Nullpunkt«, der aber kein historisches Mysterium darstellen würde, sondern vielmehr in seiner exemplarischen universalhistorischen Bedeutung, also auch als seither weiterhin schwebende Möglichkeit, genauestens zu bestimmen sei.

»In diesen Flammen wurde alles zerstört, was wir bis dahin als europäische Werte schätzten, und an diesem ethischen Nullpunkt, in dieser moralischen und geistigen Finsternis, erweist sich als einziger Ausgangspunkt gerade das, was diese Finsternis erzeugt hat: der Holocaust.« (ebd., S. 66)

Dieser stellt einen unhintergehbaren Ausgangs- und Bezugspunkt für jeden Versuch dar, die Geschichte ohne Affirmation zu verstehen.

»Der Holocaust ist ein Wert, weil er über unermeßliches Leid zu unermeßlichem Wissen geführt hat und damit eine unermeßliche moralische Reserve birgt.« (ebd., S. 88)

Kertész spricht hier von der Verpflichtung zur – eben auch künstlerischen – Erkenntnis des Holocaust, die nicht zur Disposition steht.

»[D]as, was in der Endlösung und dem ›Universum der Konzentrationslager‹ seinen Ausdruck gefunden hat, kann nicht mißverstanden werden, und die einzige Möglichkeit, zu überleben und uns schöpferische Kraft zu wahren, besteht darin, daß wir diesen Nullpunkt erkennen. Warum sollte diese Klarsicht nicht fruchtbar sein? In der Tiefe großer Erkenntnisse, selbst wenn sie sich auf unüberwindbare Katastrophen gründen, steckt immer etwas vom großartigsten aller europäischen Werte, ein

Moment der Freiheit, das als Surplus, als etwas Bereicherndes in unser Leben eingeht, indem es uns die wahre Tatsache unserer Existenz und unsere wahre Verantwortung für sie zu Bewußtsein bringt.« (ebd. S. 253)

Dazu gehört vor allem, den Holocaust nicht nur als Ereignis, sondern auch als eine prinzipielle Möglichkeit von Geschichte zu begreifen, die weiterhin droht. Wenn Kertész hier der gegenwärtigen Kultur ein denkbar schlechtes Zeugnis ausspricht, scheint er sich mit Adornos Befund über ihren barbarischen Charakter zu treffen. Fast wörtlich stimmen sie überein in ihrem Blick auf die »Kälte« dieser Kultur, die Adorno auch immer wieder als Fortsetzung einer wichtigen Grundlage von Auschwitz bezeichnet hat.

»Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre.« (Adorno, 1975a, S. 355)

Kertész spricht hier von der »beflissene[n] Gleichgültigkeit der Gesellschaft« (Kertész, 2004, S. 212), an der gerade viele Überlebende scheitern würden. Auch kann er keine wirkliche Restitution von Kultur als Sinne eines gültigen Lebens erkennen.

»Wenn nun unsere Beziehung zur Geschichte nicht [...] produktiv [ist], dann können wir mit Recht all jene Behauptungen anzweifeln, denen zufolge die dunkelsten Kapitel unseres Jahrhunderts, wie beispielsweise der Nationalsozialismus, sich nicht wiederholen können. Warum sollten sie sich nicht wiederholen können? Alles, was wir gegenwärtig in Europa – und der ganzen Welt – erleben, deutet darauf hin: unsere Zivilisation; unsere Lebensform; unsere Ideale bzw. der Mangel daran; [...] die menschliche Zerrissenheit zwischen [...] Privatsphäre und den Bedingungen für die Erhaltung dieser Privatsphäre [...], all das und viele andere Erscheinungen unseres, geistig verelendeten Jahrhunderts deuten darauf hin, daß eine solche Wiederholung eher möglich ist als nicht.« (ebd., S. 119)

Also spricht auch Kertész von barbarischen Verhältnissen? Aber es gibt eine prinzipielle Differenz zwischen einer Lage, aus der die alte Barbarei wiedererstehen kann, und einer Lage, die der alten Barbarei gleichkommt. Wenn Kertész von ersterer ausgeht, spricht er hier von neuen Voraussetzungen für die Wiederkehr der alten Barbarei, die erstens auch Qualitäten für eine mögliche Besserung der Verhältnisse enthalten und deren Scheitern zweitens ein anderes Gepräge besitzt als die des Vernichtungstotalitarismus. Wenn man hingegen wie Adorno unterschiedslos von Barbarei spricht, so droht das diagnostizierte totale Scheitern von Kultur zum Abziehbild zu werden. Dies deutet sich an, wenn Adorno die »affirmative Kultur«, wie sie Marcuse am Bürgertum auf seinem Weg in den Nationalsozialismus rekonstruiert hat, zum Begriff von Kultur im Allgemeinen macht.

2. Besitzen kulturelle Geltungsansprüche Fetischcharakter? Ein Konstruktionsproblem

In der so beschworenen Welt besitzt der Geist eine paradoxe Position. Auf der einen Seite muss Adornos eigenes Argumentieren von sich aus geltend machen, dass es auch in der Kultur nach Auschwitz noch Erkenntnisformen gibt, die nicht nur affirmativ im Falschen verstrickt sind, sondern dieses kritisch und mit öffentlicher Geltung zu transzendieren vermögen. Ansonsten würde er sich offen in jenen Selbstwiderspruch begeben, den Habermas als zentrale Gefahr der totalen Vernunftkritik in der *Dialektik der Aufklärung* pointiert gezeigt hat (Habermas, 1981 Band 1, S. 489–534). Den Anspruch auf eine gültige Form der Erkenntnis nach Auschwitz billigt Adorno auch der Kunst zu, wie vor allem seine Wertschätzung von Beckett und Celan zeigt. Auf der anderen Seite bleibt innerhalb der Perspektive von Adorno unausweichlich eine Reibung zwischen der Intransigenz der sprengenden Erkenntnis, sei diese nun begrifflich oder ästhetisch, und ihrer von ihm immer wieder hervorgehobenen gesellschaftlichen Abhängigkeit. Trotz ihrer Gehalte wirken diese kritischen Erkenntnisformen objektiv am gesellschaftlichen Produktionszusammenhang mit und bescheinigen ihm so seine Dignität als Träger geistiger Leistungen. Sie verweigern sich dieser Rahmung und ihrem Schuldzusammenhang nicht durch Verstummen. Muss man also doch auch in ihrem Fall vom »affirmativen Charakter der Kultur« sprechen, wie dies Marcuse in den 1930er Jahren gegenüber dem deutschen Bildungsbürgertum auf dessen Weg in den »autoritären Staat« getan hat? (Marcuse, 1965a) Diese Kritik stellt das Spiegelbild von Adornos Kritik an der wiedergeborenen Kultur nach Auschwitz dar. Nimmt Adorno die Affirmation von neuen Verhältnissen ins Visier, die in die Barbarei verstrickt bleiben, so verweist Marcuse darauf, dass die alte »affirmative Kultur« selbst den Aufstieg jener mit verschuldet hätte. (ebd., S. 92f.)

Adorno hat diese starke These in der Koppelung der Frage *Was ist deutsch* (Adorno, 1969a) mit seinen *Wissenschaftlichen Erfahrungen in Amerika* (Adorno, 1969d) entscheidend konkretisiert. Er verweist auf die spezifisch deutsche Spaltung von Kultur und Zivilisation, damit auch von Politik, die zur Kehrseitigkeit von Kulturidealismus und politischer Irrationalität geführt hat. »Drang zu unendlicher Herrschaft begleitete die Unendlichkeit der Idee. Das eine war nicht ohne das andere.« (ebd., S. 105) Immer wieder verweist Adorno darauf, wie sehr im Nationalsozialismus das eine mit dem anderen verbunden sein konnte, bisweilen in ein- und derselben Person.

»Wenn Max Frisch bemerkte, daß Menschen, die bisweilen mit Passion und Verständnis an den sogenannten Kulturgütern partizipierten, ungefochten der Mordpraxis des Nationalsozialismus sich verschreiben

konnten, so ist das nicht nur ein Index fortschreitend gespaltenen Bewußtseins, sondern straft objektiv den Gehalt jener Kulturgüter, Humanität und alles, was ihr innewohnt, Lügen, wofern sie nichts sind als Kulturgüter.« (Adorno, 1972c, S. 94f.)

In Amerika hat Adorno hingegen erfahren, was es heißt, wenn das politische Leben selbst zur Kultur gezählt wird. In seinen *Erfahrungen* wird ein zentrales Moment »affirmativer Kultur« reflektiert, das er immer wieder als tragendes Moment von Kultur im Allgemeinen kritisiert, ihre Selbst-Positionierung als höherer Bereich über der Welt der gesellschaftlichen Praxis.

»[...] man wird [...] in Amerika der Frage nicht ausweichen können, ob nicht der Begriff der Kultur, in dem man groß geworden ist, selber veraltete; ob nicht das, was der Kultur heute der Gesamttendenz nach widerfährt, die Quittung auf ihr eigenes Mißlingen ist, auf die Schuld, welche sie dadurch auf sich lud, daß sie als Sondersphäre des Geistes sich abkapselte, ohne in der Einrichtung der Gesellschaft sich zu verwirklichen.« (ebd., S. 147)

In dieser Formulierung steckt eine Doppeldeutigkeit, die für die Rekonstruktion von Adornos Problem des Selbstwiderspruchs in seinem Diktum besonders wertvoll ist. Sie ergibt sich aus seiner Gleichsetzung von »Sondersphäre« und »Abkapselung« des Geistes, die suggeriert, dass die Autonomie von Kultur per se als eine Fetischisierung ihrer selbst zu verstehen sei, und dies wiederum nach dem Modell des deutschen Kulturidealismus. Aber weder das eine noch das andere versteht sich von selbst. Zum einen werden wir sehen, dass die Autonomie von Kultur von ihrer bloßen Selbstüberhöhung zu unterscheiden ist, und zum anderen führt es in die Irre, die bürgerliche Kultur als zentrales Bezugsmodell für kulturelle Autonomie überhaupt zu verwenden. Gerade damit kann man die immanente Barbarei der wiederaufgebauten Kultur, um die es Adorno geht, nicht greifen. Er steht sich dabei selbst im Weg, da auch von ihm diese nicht einfach als eine Fortsetzung der alten Affirmation dargestellt wird, sondern als eine neue Form der totalen, auch noch die Kunst ergreifenden, Konformität – die bereits auf den ersten Blick mit dem alten Bildungsidealismus nichts mehr zu tun hat.

Um den Zirkel, in den Adorno dabei gerät, angemessen zu fassen, ist es allerdings zum einen wichtig zu sehen, dass er mit seiner Totalkritik an Kunst nicht alleine dasteht und er zum anderen auch Möglichkeiten einer anderen Perspektive mit anführt. Auch hier lässt sich gerade der Adorno-Kritiker Kertész wieder bestätigend ins Feld führen. Auch er hat an Kunst ein unaufhebbares und eigentlich unerträgliches Moment der Affirmation hervorgehoben. Er verweist darauf, dass diese stets eine außeralltägliche ästhetische Erfüllungsqualität zu schaffen versucht und für sich behauptet. Da nun aber eine solche in einem Leben, das keinen

Anspruch auf Glück mehr besitzt, gänzlich deplatziert erscheint, nähert sich auch Kertész dem Adorno'schen Verdikt.

»Ob es uns gefällt oder nicht gefällt, die Kunst betrachtet das Leben immer als Feier.« (Kertész, 2008, S. 118)

Kertész übertrifft Adornos Literatur-Skepsis sogar insofern, als er auch noch die einzige Perspektive, die Adorno für ihre Legitimität vereinzelt anführt, zumindest erheblich einschränkt: den Ausdruck des Leidens und des Grauens. Immer wieder gibt Adorno zu bedenken, dass Kunst trotz allem weiterhin möglich, ja nötig sei, wenn sie sich als »Stimme des Leidens« (Adorno, 1974, S. 423) zu äußern vermag, die dieses auch »nicht glättet« (Adorno, 1967a, S. 190), wenn sie dem »Entsetzen« (Adorno, 1973, S. 477) Ausdruck verleiht, so wie Celans Lyrik, die dieses indirekt enthalten würde (ebd., S. 477). All diese Überlegungen besitzen, trotz der kenntnisreichen Verehrung, die Adorno den genannten Künstlern entgegenbringt, aber den Beigeschmack von Hintertüren, da sie ihre künstlerische Resistenz an spezifische inhaltliche und psychologische Kriterien bindet. Man kann die Begrenztheit dieser Perspektive auch daran erkennen, dass jede Kunst, die diesen Kriterien nicht entspricht, per se keine Dignität für sich beanspruchen darf. Adorno berührt dabei den ästhetisch untriftigen Naturalismus seines Expressionismus-Modells, wie er dieses in seiner *Philosophie der neuen Musik* für die Atonalität Schönbergs stark gemacht hat. Adornos Plädoyer für die totale Scheinlosigkeit macht das offene Kunstwerk dort zum bloßen Index leiblicher Äußerungen vor jeder ästhetischen Gestaltung.

»Das eigentlich umstürzende Moment an ihm ist der Funktionswechsel des musikalischen Ausdrucks. Es sind nicht Leidenschaften mehr fingiert, sondern im Medium der Musik unverstellte leibhafte Regungen des Unbewußten, Schocks, Traumata registriert. Sie greifen die Tabus der Form an, weil diese solche Regungen ihrer Zensur unterwerfen, sie rationalisieren und sie in Bilder transponieren. [...] Was die radikale Musik erkennt, ist das unverklärte Leid des Menschen. [...] Die seismographische Aufzeichnung traumatischer Schocks wird aber zugleich das technische Formgesetz der Musik.« (Adorno, 1975b, S. 44 u. 46)

Hier geht es aber nicht mehr um die »Tabus der Form«, sondern um die Form als Tabu, und die »seismographische Aufzeichnung« des Inneren stellt keine »musikalische Technik« dar, sondern die eines medizinischen Apparates. Mit dieser Somatisierung von Kunst ist also nichts gewonnen, auch wenn sie verspricht, der grundierenden Zwickmühle zu entgehen: also an Stelle der unheilbar affirmativen Kultur nur die kulturlose Barbarei setzen zu können. Auch in der *Negativen Dialektik* wird diese Hintertür bemüht und künstlerische Expressivität mit unmittelbarer leiblicher Bekundung gleichgesetzt.

»Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.« Adorno, 1973, S. 355)

In Adornos Blick auf die Problematik von Kunst nach Auschwitz ging es aber um das Recht auf Kultur und nicht um das Recht auf unverstellte leibliche Regungen. Für die kulturelle Seite einer legitimen Kunst nach den Lagern hat Adorno aber nur den vordergründigen Aspekt des inhaltlichen Bezuges auf Leiden und Grauen anzubieten. Wie wenig dieser trägt, zeigt nicht zuletzt die Kritik von Kertész, auch die Schrecken der Lager seien mittlerweile zu wohlfeilen Bestandsstücken des Kulturbetriebs geworden – von den Filmen für »Holocaust-Voyeuse« (Kertész, 2004, S. 211) bis hin zum preisverdächtigen Roman mit einer jedermann einleuchtenden Allerwelts-Psychologie. Eines der bekanntesten Paradeferde aus diesem Business, Spielbergs Film *Schindlers Liste*, ist fast gleichlautend mit Kertész schärfstens verurteilt worden von dem Regisseur Claude Lanzmann.

»Claude Lanzmanns Verurteilung von Spielbergs Film beruht beruht auf [der] ästhetischen Überzeugung, daß Auschwitz eine solche Zäsur und damit eine solche Grenze darstellt, die um keinen Preis überschritten werden darf. Die Fiktion und der filmische Bilderbogen von Schindlers Liste, der eine Realität vortäuscht, die es in Wirklichkeit nie gegeben hat, sind für ihn eine unverzeiliche, trivialisierende Überschreitung. Lanzmann begründet sein eigenes absolutes Darstellungsverbot damit, daß Bilder tödlich für die Einbildungskraft seien. Jede Form der Rekonstruktion erscheint ihm notwendigerweise als Lüge. Nur eine neue artistische Form, in die sich sein eigener Shoa-Film einschreibt, vermag eine Ahnung des neuartigen Grauens von Auschwitz zu vermitteln. Mit Entsetzen stellt er fest: Alles, was ich mir verboten habe in Shoah zu zeigen, wird von Spielberg gezeigt. Schindlers Liste sei für ihn genau das Gegenteil von Shoah, [...] ein kitschiges Melodrama, das mit der Erlösung der Geretteten in Israel auftrumpft. Die Tränen, die beim Anschauen von Schindlers Liste fließen, seien reinster Genuß; [...] Schindlers Liste sei ein Film über das Leben, Shoah dagegen über den Tod.« (Heidelberger-Leonard, 1996, S. 23)

Die Äußerungen von Kertész stimmen mit Lanzmann nicht nur in der Verurteilung von Spielbergs Israel-Vitalismus, der als solcher eine Form der Verdrängung der Lager darstellt, überein, sondern auch in der Kritik an jedem Versuch einer realistischen Darstellung der Lager, diese seien nur in einer literarischen Form greifbar.

Adorno befindet sich in einer ausweglos erscheinenden Argumentationslage, in der er kein Modell für eine gültige Kunst nach Auschwitz anbieten kann. Es ist ihm verwehrt, in dem von ihm selbst geschaffenen Rahmen die Möglichkeiten seiner *Ästhetischen Theorie* fruchtbar zu machen, da dieser zu sehr in den Verkürzungen seiner Gesellschaftstheorie

gefangen ist. Das ist nun genauer auszuführen. Um hier weiterzukommen, ist es nötig, sich den Kulturbegriff genauer anzusehen, wie ihn Adorno auch von Marcuse mit übernommen hat. Es fällt hier sofort auf, dass neben der »Kultur« und der »Barbarei« immer auch ein Drittes genannt wird, das – und darin liegt der Kern des Problems – unterbestimmt ist: die »materiellen Verhältnisse.« Als affirmativ zeigt sich die Kultur hier, wenn sie sich dieser »Basis« gegenüber als Deutungsautorität »von oben« verselbständigt. In Adornos Kritik daran gehen zwei Dimensionen durcheinander. Auf der einen Seite versteht auch er die Autonomie der Kultur im soziologisch angemessenen Sinn als Ausdruck der gesellschaftlichen Differenzierung. Würde man sie bereits als solchen in Zweifel ziehen, also als das gesellschaftlich notwendige Ensemble von Deutungsbeständen, Wertstandards, Gestaltungs- und Vergemeinschaftungsformen, ohne das sinnhaftes Handeln nicht möglich wäre, würde man nicht bloß der Barbarei das Wort reden, sondern dem nackten Naturzustand. Auf der anderen Seite aber setzt Adorno diese Autonomie mit einer sich selbst fetischisierenden Bevormundung materieller Praxis gleich. Durch diese Vermischung kann man nur das Kind mit dem Bade ausschütten. Sie enthält einen blinden Fleck, der erzeugt wird durch ein – klassische Ausgangsbestimmungen von Marx (Marx, 1961, S. 3ff.) sakralisierendes – vulgärmaterialistisches Gegeneinander von Kultur und materiellen Verhältnissen, mit seiner Dichotomie von »Ideal«- und »Realfaktoren.« Diese bietet keine Möglichkeit für die Formulierung des entscheidenden Dritten: der kulturspezifischen Sprengung von kulturellen Verhältnissen. Ohne diese Perspektive kreist Kultur aber entweder als geschlossener Symbolraum, der nur von oben wirken kann, in sich selbst oder sie hat materiellen Imperativen ohne innere Kulturbedeutbarkeit zu gehorchen.

An dieser Stelle muss die immanente Adorno-Rekonstruktion einen Moment lang verlassen werden, um ein paar elementare Bestimmungen Platz zu geben. Zunächst ist festzuhalten, dass Kultur in der Tat sich nur praxisrelevant bilden kann, wenn sie sich als integrierter Geltungsraum schließt oder zu schließen versucht, ansonsten wäre sie lediglich ein gestaltloser Fluss. Sie repräsentiert sich so als vorgegebene *Welt von Resultaten*, die der Praxis als sich verselbständigende und Konformität fordernde Autorität gegenübersteht. Man darf sogar sagen, dass Kultur immer auch die Funktion des »Spiegelstadiums« im Sinne von Lacan (Lacan, 1986) zu übernehmen hat, da sie der ihr zugehörigen Sozialgemeinschaft das Versprechen der ganzheitlich integrierten Sessigkeit bzw. Beheimatung geben muss, und sei es nur als idealer Bezugspunkt. Das hat nichts mit irrationalem Volksgemeinschaftsgefühl zu tun, da dieses Versprechen natürlich stets mit Idealen einer politischen Kultur, damit einer politischen Vergemeinschaftung bzw. Geschichte gekoppelt sein muss.

Wir haben es hier notwendigerweise mit Kultur als einer eigenen Form von Macht zu tun, die aber strikte, von Kultur als spezifischem Herrschaftswissen zu unterscheiden ist, »verstrickt in den Schuldzusammenhang des Privilegs« (Adorno, 1972c, S. 107). Hier geht es um eine andere Schuld von Kultur, ihre »Erbsünde«, die sie nicht abstreifen kann, ohne doch unrettbar auf sie festgelegt zu sein. Weder gibt es Kultur im Stande der Unschuld noch im Stande untildbarer Schuld. Das Gelingen von Kultur ist also gebunden an ihre immer neue (Selbst-)Befreiung von dieser Ur-Schuld, sich immer auch als integrative Macht formieren zu müssen. Das heißt dann auch, dass Kultur zu verstehen ist als das spannungsvolle Miteinander zwischen der Welt ihrer fertigen Bestände und der darin sich bildenden Dynamik, sie aufzuheben. Dies hat, wie im Kapitel III. 1 zu zeigen sein wird, vor allem der Pragmatismus von George H. Mead exemplarisch formuliert. Dagegen können die Gesellschaftsmodelle von Adorno und Marcuse Kultur nur einseitig als übergeordneten Rahmen fassen, der keine eigenständigen Resistenzpotentiale zulässt. Dazu gehört auch die Dichotomie zwischen Bedingungen für ein »richtiges Leben« und solchen für ein »falsches.«

Dies wird in formelhafter Verdichtung an Adornos Diagnose klar, es könne kein richtiges Leben im falschen geben, da soziologisch mit Bezug auf die richtig-falsch-Rationalität nicht viel auszurichten ist. Wenn Adorno an anderer Stelle den »versöhnten Zustand« als »richtiges Ganzes« (ebd., S. 104) bezeichnet, so gehen ihm unfreiwillig Freiheit und Unmündigkeit durcheinander. Freiheit und Mündigkeit sind nur möglich in Situationen der Krise, in denen ein noch nicht vollkommener Zustand des Ganzen und der Beteiligten eine Verbesserung bzw. eine Krisenlösung fordert. Das »richtige Ganze« lässt sich, so könnte man Adorno mit Adorno kritisieren, nur als »falsche Positivität« begreifen, in der Entscheidungen aus je gegebenen »richtigen Prämissen« einfach abgeleitet werden können. Moralische Autonomie ist aber gebunden an – diskursiv nachträglich zu legitimierende – Entscheidungen zwischen Alternativen, die beide das Gute nicht vollständig abzudecken vermögen (Oevermann, 1995). Eine solche Unvollkommenheit musste Adorno aber in seiner richtig-falsch-Unterscheidung mit einer Welt der Unfreiheit bzw. mit der »Vorgeschichte« verwechseln. Dem entspricht seine Dichotomie zwischen einer Welt mit Machtverhältnissen einerseits und dem versöhnten Zustand andererseits.

»Die Gestaltung der Verhältnisse stößt aber auf die Grenze von Macht; noch im Willen, sie menschenwürdig einzurichten, überlebt Macht als Prinzip, welches die Versöhnung verwehrt.« (Adorno, 1972c, S. 96)

Nicht zufällig hat sich bereits Marx von dem brüderlichkeitsethischen Verständnis politischer Freiheit nachhaltig distanziert.

»Was Marx und Engels am Kommunistenbund von Anfang an abstoßen mußte, waren demnach: die konspirativen Elemente, die noch im Frühjahr 1847 dort vorherrschten und der ›wahre Sozialismus‹ mit seiner – wie sie es nannten – ›sentimentalen Liebesduselei‹, ein Gefühlskommunismus, der von der Losung ausging: ›alle Menschen werden Brüder.‹« (Lenk, 1973, S. 56)

Die Sache wird nicht besser, wenn man Adorno einen utopischen Bezugspunkt zubilligt, da dann noch zu fragen ist, um welche Art von Utopie es sich hier handelt, eine regressive, die an einem paradiesischen Zustand orientiert ist, oder eine genuin politische. Letztere macht geltend, dass auch in einer freien Gesellschaft Macht in Gestalt legitimer politischer Herrschaft nötig ist, die verantwortlich über die gemeinwohlbezogene Koordination von – unaufhebbar – antagonistischen Interessen entscheidet. Solange nicht alle Beteiligten die identische Perspektive auf eine emanzipative Praxis besitzen, bedarf Politik einer (in Freiheit gewählten) Instanz mit (zeitweiliger) Entscheidungsvollmacht sowie der verpflichtenden Macht des besseren Arguments in kritischen öffentlichen Diskursen. Natürlich ist die totale Identität der Perspektiven in keiner Gesellschaft wünschbar. Andere utopische Ziele wie etwa die Abschaffung des Mangels, das Glück des Individuums oder auch die Versöhnung mit der Natur können davon nicht abgekoppelt werden. Adornos Satz über die Unmöglichkeit des richtigen Lebens im unversöhnten Ganzen wird erst dann soziologisch sinnvoll, wenn man ihn als konkrete Ideologiekritik versteht, also als Kritik an der gesinnungsidealistischen Illusion,

»Vernunft und Freiheit [seien] Aufgaben, die das Individuum in sich selbst zu erfüllen hat und erfüllen kann, in welchen äußeren Verhältnissen auch immer es sich befinden mag.« (Marcuse, 1965b, S. 105)

Wir sprachen davon, dass Adorno Probleme hat, das Dritte jenseits von Kultur als Schuldzusammenhang und barbarischer Aufkündigung von Kultur zu fassen. Dabei berührt er sich nicht zufällig mit dem gängigen soziologischen Begriff von Kultur, soweit dieser überhaupt Kultur als autonome Sphäre und nicht bloß als gesellschaftliches Epiphänomen oder als formalen Systemzusammenhang versteht. Auch die Soziologie legt Kultur gerne auf einen geschlossenen Geltungsraum fest und dreht sich so im Kreis, wenn es um die Würdigung kulturverändernder subjektiver Leistungen geht, da die Qualifikation dafür ihrerseits nicht von einer Internalisierung vorgegebener Gehalte und Formen unterscheidbar bleibt. Ein entsprechender Begriff von Kultur lässt dann nicht lange auf sich warten.

»Für die Wahrnehmung ihrer Lage sind die Handelnden stets auf ein soziales Vokabular angewiesen und finden es in der Regel auch in der Gesellschaft vor. Dieses ›Vokabular‹ besteht aus einer Reihe von zusammenhängenden Begriffen, Ideen und Bildern, die es den Handelnden

ermöglichen, die Vielheit ihrer sozialen Wahrnehmungen nach allgemeinen Kategorien zu ordnen und zu klassifizieren und ihr Handeln entsprechend zu orientieren. Im Zentrum dieses Vokabulars fungieren einige Schlüsselbegriffe, die das allgemeine Verständnis einer Gesellschaft ausdrücken und meist mit grundlegenden Vorstellungen von der Wirklichkeit – mit Weltbildern – verbunden sind.« (Tenbruck, 1990, S. 22)

Kultur wird so benötigt als oberste Sinnordnung, ohne die die Welt für die Handelnden keinen Zusammenhang hätte. Dabei kommt sie nur in ihren je gegebenen Beständen in den Blick, auch wenn Tenbruck immer wieder auf die konstitutive Bedeutung von »Intellektuellen« verweist, die die Grundlagen von Veränderung liefern würden. Die Folgefrage, wie die »Intellektuellen« selbst als neue Ideenträger entstehen, woher sie ihre neuen Gehalte nehmen, bleibt dabei stets im Dunkeln (ebd., S. 32). Hierbei handelt es sich um die unkritische Variante von Marcuses und Adornos Modell von Kultur. Stellt bei Tenbruck, dem es nur um die »Ordnung« als zentrales gesellschaftliches Problem geht, der »Intellektuelle« die widerständige Instanz gegenüber den eingerichteten kulturellen Verhältnisse dar, so besitzt bei den Vertretern der Kritischen Theorie die materielle Praxis diese Position. Bleibt aber im ersten Fall der Widerstand immer schon im Raum des Eingerichteten, so fällt dieser im zweiten Fall immer wieder ganz aus der Kultur heraus bzw. wird ihr äußerlich entgegengesetzt.

Dies ist im Falle von Adorno höchst bemerkenswert, da seine *Ästhetische Theorie* mit ihrem zentralen Begriff der Form genau jenes Dritte enthält, das er mit seinem Begriff von Kultur nicht greifen kann: den protokulturellen Modus der Aufspaltung eines eingerichteten kulturellen Symbolzusammenhangs. Wir werden dies im Kapitel über die »Form als Revolte« genauer ausführen. Wenn Adorno das nicht kulturtheoretisch verallgemeinern kann, so liegt dies am Fehlen eines geeigneten Begriffs von Praxis, die er immer wieder mit den »materiellen Verhältnissen« gleichsetzt. Man hat es dabei mit der Kehrseitigkeit zwischen einem makrosoziologischen Determinismus, der um die Kategorie der alles beherrschenden »Totalität« kreist, einerseits und einem naturalistisch bzw. psychologisch verkürzten Begriff subgesellschaftlicher Produktivität andererseits zu tun. Eine Variante davon haben wir schon mit Adornos naturalistischem Ausdrucksbegriff kennengelernt.

Das soll hier angedeutet werden am Beispiel von Adornos Vortrag *Theorie der Halbbildung*. Dieser ist für uns besonders aufschlussreich, da Adorno darin zwar einem dialektisch erweiterten Kulturbegriff nahekommt, ihn aber nicht realisieren kann, da seine Soziologie dies nicht erlaubt. Adorno verweist hier auf den »Doppelcharakter von Kultur« (Adorno, 1972c, S. 94) und berührt damit ihre beiden Seiten oder Phasen mit ihrer entscheidenden Dialektik. Die kulturelle Produktivität geht in der Welt der sedimentierten Resultate niemals vollständig auf, beide stehen einander sogar entgegen, was immer wieder ein

Aufbrechen von Kultur durch Kultur erforderlich macht. Man kann also sagen, dass die kulturelle Produktivität sich in ihren Ergebnissen immer auch selbst aufhebt und sich stets neu Geltung verschaffen muss, während umgekehrt zu jeder bestehenden Kultur immer auch Perspektiven ihrer Transformation gehören, die in einer unaufhebbaren Spannung zu ihrem Geltungsanspruch stehen. Auch Adorno hat dies auf seine Weise festgehalten.

»Bildung ist nichts anderes als Kultur nach ihrer subjektiven Seite hin. Kultur aber hat Doppelcharakter. Er weist auf die Gesellschaft zurück und vermittelt zwischen dieser und der Halbbildung.« (ebd., S. 94)

Er charakterisiert Kultur hier als Sphäre zwischen Subjekt und Gesellschaft, die in ihrer gesellschaftlichen Rolle von sich aus die Möglichkeit von Halbbildung bzw. ihrer halbgebildeten Aneignung stiftet bzw. anstiftet. Als entscheidendes Kriterium von Halbbildung nennt Adorno die Behandlung von Kultur als Reservoir von Kulturgütern. Sie steht also nicht auf halbem Weg zwischen Unbildung und vollständiger Bildung und ist daher unabhängig von dem Grad der Verfügung über den gegebenen kulturellen Kanon. Im Gegenteil: Adorno stellt Unbildung als Naivität sogar über die Halbbildung, die ihrerseits durchaus mit hohem kulturellen Wissen befrachtet sein kann.

»Unbildung als bloße Naivität, bloßes Nichtwissen, gestattet ein unmittlerbares Verhältnis zu den Objekten und konnte zum kritischen Bewußtsein gesteigert werden kraft ihres Potentials von Skepsis, Witz und Ironie – Eigenschaften, die im nicht ganz Domestizierten gedeihen. Der Halbbildung will das nicht glücken.« (ebd., S. 104)

Halbbildung wird von Adorno also erfahrungstheoretisch bestimmt.

»Das Halbverstandene und Halberfahrene ist nicht die Vorstufe von Bildung, sondern ihr Todfeind.« (ebd., S. 111)

Zur Charakterisierung der vollen Erfahrung benutzt Adorno immer wieder die Metapher der Lebendigkeit.

»Im Klima der Halbbildung überdauern die warenhaft verdinglichten Sachgehalte von Bildung auf Kosten ihres Wahrheitsgehalts und ihrer lebendigen Beziehung zu lebendigen Subjekten. Das entspräche etwa ihrer Definition.« (ebd., S. 103)

Im Kern von Lebendigkeit steckt die Qualität der spontanen, unvermittelten Auffassung bzw. Intuition.

»Wie für die Radiogruppe die ernste Musik virtuell in Unterhaltungsmusik sich verwandelte, so frieren allgemein die geistigen Gebilde, welche die Menschen mit jener Plötzlichkeit anspringen, die Kierkegaard dem Dämonischen gleichsetzte, zu Kulturgütern ein.« (ebd., S. 110)

Auch wenn Adorno hier immer wieder auf die Rolle der Kulturindustrie für die Etablierung von Halbbildung verweist – diese würde sie »verewigen« (ebd., S. 103) –, und auch wenn er immer wieder den Warencharakter der Kulturgüter hervorhebt, würde es vollkommen in die Irre führen, einen Begriff der Halbbildung als Resultat einer bloßen *Depravierung* von Kultur zu verstehen. Sein Diktum über die Problematik von Kunst nach Auschwitz enthält ganz klar eine paradoxe Kritik an Kultur als solcher, und so steht es auch hier: Adorno spricht fundamental von der »Fragwürdigkeit von Kultur« (ebd., S. 98) als der endogenen Quelle von Halbbildung. Diese wurzelt im »Doppelcharakter von Kultur«. Als gesellschaftliche Einrichtung besitzt sie den Charakter einer Macht, die von oben Konformität verlangt, und zwar eine, die in zweierlei Hinsicht tiefer reicht als die Welt des bloßen Sollens. Es geht bei Kultur nicht um äußeren Gehorsam, sondern um eine Identifikation, die die ganze Person einschließlich ihrer Sinnlichkeit fordert und gleichzeitig an den Erwerb von individuellen Kompetenzen gebunden ist. Im Gegenzug bietet Kultur Möglichkeiten der gesellschaftlichen Anerkennung, die ebenfalls die ganze Person nobilitieren. Als gegebenes Reservoir von symbolischen Prestige-Elementen bietet sie dem Subjekt Chancen der individuellen Symbol-Ausstattung. Darin sieht Adorno einen paradoxen gesellschaftlichen Verdinglichungsprozess wirksam. Auf der einen Seite stellt der kulturelle Bereich das exemplarische Feld für die Bildungsbestrebungen des Subjekts dar, auf der anderen Seite tritt er diesem als symbolisches Establishment bzw. als persönliche Konformität verlangender Wertbestand gegenüber.

»Bildung ist antinomischen Wesens. Sie hat als ihre Bedingung Autonomie und Freiheit, verweist jedoch zugleich, bis heute, auf Strukturen einer dem je Einzelnen gegenüber vorgegebenen, in gewissem Sinn heteronomen und darum hinfalligen Ordnung, an der allein er sich zu bilden vermag. Daher gibt es in dem Augenblick, in dem es Bildung gibt, sie eigentlich schon nicht mehr. In ihrem Ursprung ist ihr Zerfall teleologisch bereits gesetzt.« (ebd., S. 104)

Dies kann man noch zuspitzen mit Blick auf die historische Autonomisierung von Kultur, wozu auch die Transformation der Disziplinargesellschaft in die Welt der Dispositive gehört. In diesem Prozess hat Kultur sich sowohl von der Autorität der Religion als auch von der politischen Legitimation abgekoppelt, ohne sich dabei an andere neue Bereiche, wie die Ökonomie oder die Wissenschaft, zu verlieren. Dabei hat sie sich differenziert in Binnenfelder mit je eigenen Geltungskriterien, wobei vor allem der intellektuelle Diskurs, die Medien, die Kunst, die Gestaltung, die Geschmacksbildung und die Vermittlung zwischen Expertenkultur und Publikum zu nennen wären. All diese zeigen sich in einer umfassenden kulturellen Verbetrieblichung. Dazu kommen noch die

modernen Professionen und die kulturellen Dimensionen des zivilen Lebens, also etwa die Wertbestände einer politischen Kultur mit ihrem Begriff des Gemeinwohls usw. Dem gegenüber stehen die internen kulturellen Formen, Praktiken und Symbolbestände der Primärpraxis, die in diesem Prozess zum Publikum bzw. zur Klientel der kulturellen Experten geworden ist. Zentral ist nun: Gerade dieser Autonomisierungsprozess hat eine Maximierung der Entfremdung zwischen den Subjekten und der Kultur zur Kehrseite. Gerade durch die grenzenlose Individualität ihrer Erzeugnisse vermag sie nun im Aneignungskonformismus des Publikums wie ein Infiltrat in die feinsten Poren der Subjekte einzudringen, um sie gleichzeitig durch ihre Unübersichtlichkeit zu überfordern. Das entspricht der Logik des »Dispositivs«, das die Subjekte nicht mehr unterdrückt, wie noch die »Disziplinargesellschaft«, sondern erschafft. Roland Barthes hat dies auf seine Weise generalisiert in der These, die Sprache, als Grundlage aller Kultur, sei »faschistisch«. Dabei geht es nicht einfach um den politischen Gehalt dieses Begriffs, sondern um die Erbsünde der sprachlich fundierten Kommunikation als kultureller Geltungsraum.

»Doch die Sprache als Performanz aller Rede ist weder reaktionär noch progressiv; sie ist ganz einfach faschistisch: denn Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen. Sobald sie hervorgebracht wird, und sei es im tiefsten Innern des Subjekts, tritt die Sprache in den Dienst einer Macht. Unweigerlich zeichnen sich in ihr zwei Rubriken ab: die Autorität der Behauptung und das Herdenhafte der Wiederholung. [...] in jedem Zeichen schlummert das Monstrum ›Stereotypie‹ – ich sammle, was in der Sprache umherliegt. Sobald ich etwas ausspreche, verbinden sich die beiden Rubriken in mir; ich bin Herr und Sklave zugleich: ich begnüge mich nicht damit, zu wiederholen, was gesagt worden ist [...]: ich sage, ich behaupte, ich hämmere ein, was ich wiederhole. In der Sprache verschmelzen also unvermeidlich Unterwerfung und Macht.« (Barthes, 1980, S. 19 u. 21)

Adorno teilt den Kommunikationsbegriff von Barthes zutiefst: »[...] kein Gedanke ist immun gegen seine Kommunikation.« (Adorno, 1951, S. 21)

Georg Simmel hat diesen Entfremdungsprozess als »Tragödie der Kultur« rekonstruiert und ist dabei wie Adorno zur Diagnose der endogen erzeugten Halbbildung gekommen. Auch bei ihm erscheint so der »Zerfall« von Kultur und Bildung »in ihrem Ursprung [...] teleologisch bereits gesetzt.« (Adorno, 1972c, S. 104) Wie Adorno geht auch Simmel von einem Doppelcharakter von Kultur aus, bei ihm fundiert in dem Wechselverhältnis zwischen der »Seele« und den »Formen« als den beiden basalen Modi des Geistes. Auch bei Simmel zeigt sich die Kultur in der Spannung zwischen offenem Entfaltungsprozess und vorgegebenem Geltungsraum mit seinen Beständen.

»[...] es ist die Form der Festigkeit, des Geronnenseins, der beharrenden Existenz, mit der der Geist, so zum Objekt geworden, sich der strömenden Lebendigkeit, der inneren Selbstverantwortung, den wechselnden Spannungen der subjektiven Seele entgegenstellt; als Geist dem Geiste innerlichst verbunden, aber eben darum unzählige Tragödien an diesem tiefen Formgegensatz erlebend: zwischen dem subjektiven Leben, das rastlos, aber zeitlich endlich ist, und seinen Inhalten, die, einmal geschaffen, unbeweglich, aber zeitlos gültig sind. Mitten in diesem Dualismus wohnt die Kultur.« (Simmel, 1986, S. 195)

Was zunächst als produktives dialektisches Wechselverhältnis zum Austrag kommen konnte, musste in der Moderne schließlich zur Tragödie der Selbstzerstörung von Kultur werden. Es ist höchst aufschlussreich, dass Simmel dafür wie Adorno den Marx'schen Begriff des »Fetischcharakters« benutzt.

»[...] das Reich der Kulturprodukte wächst und wächst [...], und wie unberührt von der Frage, von wievielen Subjekten überhaupt und in welchem Maße von Tiefe und Vollständigkeit es aufgenommen und seiner Kulturbedeutsamkeit zugeführt wird. Der »Fetischcharakter«, den Marx den wirtschaftlichen Objekten in der Epoche der Warenproduktion zuspricht, ist nur ein besonders modifizierter Fall dieses allgemeinen Schicksals unserer Kulturihalte. [...] Hier handelt es sich um [...] die immanente Logik der Kulturformungen der Dinge. [...] Dies ist die eigentliche Tragödie der Kultur. Denn als ein tragisches Verhältnis [...] bezeichnen wir doch wohl dies: daß die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; daß sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat. [...] die Entwicklung der Subjekte kann jetzt nicht mehr den Weg gehen, den die der Objekte nimmt; diesen letzteren noch folgend, verläuft es sich in einer Sackgasse oder in einer Entleertheit von innerstem und eigenstem Wesen.« (ebd., S. 215)

Wie es Adorno in seiner Kritik an Halbbildung nicht einfach um Kulturindustrie geht, sondern um Kultur im Allgemeinen als Quelle und Nutznießerin dieses Übels, so handelt auch Simmel von einer immanent erzeugten Entfremdung zwischen autonomisiertem kulturellem Reichtum und Seele. Wenn Simmel von »Entleertheit« spricht, so hat er dabei einen Zustand vor Augen, in dem sich die Subjekte die ins Unermessliche angewachsene kulturelle Produktion nicht mehr um ihrer selbst willen aneignen können, sondern vielmehr Auswege finden müssen, um mit ihrer Geltung ohne Gesichtsverlust zu Rande zu kommen.

»Der ins Unabsehbare wachsende Vorrat des objektivierten Geistes [...] spinnt es in Gesamtverhältnisse, deren Ganzheit es sich nicht entziehen kann, ohne doch ihre Einzelinhalte bewältigen zu können. So

entsteht die typische problematische Lage des modernen Menschen.« (ebd., S. 216)

Kultur als Geltungsraum verwandelt sich in ein Machtfeld von Prestige-Konkurrenten, die sich möglichst erfolgversprechender Profilierungstaktiken bedienen. Georg Lukács war der erste, der darin unter den betrieblichen Verhältnissen der modernen Gesellschaft eine spezifische Form des Kapitalismus erkannte. Bei dieser geht es nicht mehr primär um ökonomischen, sondern um symbolischen Profit. Überdies betreten wir dabei das Feld des postfordistischen Dienstleistungskapitalismus, der durch den Begriff der Kulturindustrie eher verschleiert wird, da er im Gegensatz zu dieser die Distanzierung von der standardisierten Warenproduktion für sich in Anspruch nimmt – wir werden darüber noch ausführlicher reden. Hierin stellen die Konkurrenten, die sich auf dem Prestigemarkt positionieren, gleichermaßen individualisiertes Produkt, Produzent und Zirkulationsagenten dar. Dies bedeutet eine vollendete Form der Selbstentfremdung, wie Lukács hellsichtig diagnostizierte.

»Am grotesksten zeigt sich diese Struktur im Journalismus, wo gerade die Subjektivität selbst, das Wissen, das Temperament, die Ausdrucksfähigkeit zu einem abstrakten, sowohl von der Persönlichkeit des »Besitzers« wie von dem materiell-konkreten Wesen der behandelten Gegenstände unabhängig und eigengesetzlich in Gang gebrachten Mechanismus wird. Die »Gesinnungslosigkeit« der Journalisten, die Prostitution ihrer Erlebnisse und Überzeugungen ist nur als Gipfelpunkt der kapitalistischen Verdinglichung begreifbar.« (Lukács, 1967, S. 111)

Es nicht zufällig, dass und wie Lukács gerade den Journalisten als exemplarischen Fall dieser neuen, *gesteigerten* Form der Verdinglichung vorstellt, und zwar auf eine Weise, die höchst verblüffend den Jahrzehnte später geschriebenen Charakterisierungen der »Kreativen« bzw. »Kulturschaffenden« von Boltanski und Esquerre (Boltanski & Esquerre, 2014) gleicht. Überdies nimmt er, wie Simmel in seiner Charakterisierung des Großstadtmenschen mit seiner aufgesetzten Blasiertheit (Simmel, 1995), Enzensbergers hellsichtige Kritik am modernen Journalismus, wie er ihm exemplarisch in der »Sprache des Spiegel« entgegentrat (Enzensberger, 1962), vorweg.

Diese Diagnosen entsprechen dem in den *Minima Moralia* diagnostizierten »Reklamecharakter von Kultur« (Adorno, 1951, S. 54). Das Individuum macht sich zur reklamehaft positionierten Marke, und zwar auch mit Beständen der Kulturkritik. Es war diese totale Neutralisierung *jeder* kulturellen Perspektive, die Adorno erstmals zur Publikation seines Diktums verleitete: in seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* (Adorno, 1976). Da dieser 1948 geschriebene Text unverkennbar auf den Aphorismus *Kind mit dem Bade* (Adorno, 1951, S. 7–50) von 1944 zurückgeht, wurzelt auch Adornos Diktum letztlich in den *Minima*

Moralia. Es entzündete sich an der Diagnose des unausweichlichen Kulturkonformismus auch und gerade von Kulturkritik als Komplizin einer totalen Schleierbildung. Adorno hat mit der von ihm diagnostizierten Koalition zwischen Kulturkritiker und Kultur eine Situation vor Augen, in der das Tauschprinzip bzw. Kultur als reines Verwertungsmedium total geworden ist. Sie zeigt sich in der umfassenden Selbstverwertung der Agenten moderner Kultur, bei der alle Beteiligten mit Blick auf prestigeversprechende Trends stillschweigend voneinander profitieren und dabei »Herr und Sklave zugleich« (Barthes, 1980, S. 21) sind. Das Subjekt tauscht gegen die Hingabe nicht nur seiner Arbeitskraft, sondern all seiner individuellen Qualitäten an das kulturelle Machtfeld eine an abstrakten Tauschwerten ausgerichtete profitable Felddausstattung ein, durch die es unter Konkurrenzbedingungen eine vorteilhafte Feldposition einnehmen kann. Individuierung geschieht hier nicht mehr um ihrer selbst willen, sondern wird zu Verwertungszwecken investiert.

Wenn Kunst sich nur noch als Element eines solchen Feldes äußern kann, beteiligt sie sich schamlos an diesem und seiner nach Auschwitz monströsen Selbstinszenierung als alles verwertender Macht – und darin wird dann natürlich auch noch die Feld-Kritik mit einbegriffen, also geschluckt. Das bedeutet eine nochmalige Ausgrenzung der Opfer mit ihrer Perspektive, auch und gerade wo ihre Verwertung sich an deren Stelle setzt. Allerdings stellt sich diese Diagnose ohne weitere Differenzierung selbst ein Bein, da sie auch für jede Kritik an dieser Kritik zu gelten hat – und auch das Schweigen dazu, worauf Adorno selbst bestanden hat, nicht aus dem Problem herausführt. In Adornos Auslassungen über Kulturkritik wird nun auch der innere Bezug zwischen seinem soziologischen Reduktionismus und seinem Diktum greifbar. Adorno zeigt sich hier explizit von der konventionellen Dichotomie zwischen Ideal- und Realfaktoren abhängig und kann daher die Kultur als autonome Sphäre von vorneherein nur als ideelle Gegenwelt zur realen, also mit Gesellschaft, materieller Produktion oder gar körperlicher Arbeit identifizierten, Praxis verstehen. Dadurch geht ihm die Bestimmung von Kultur als solcher mit der von Kultur als Sphäre von Fetischen ständig durcheinander.

»Der Schein ist total geworden [...]. Gerade weil Kultur das Prinzip von Harmonie in der antagonistischen Gesellschaft zu deren Verklärung als geltend behauptet, kann sie die Konfrontation der Gesellschaft mit ihrem eigenen Harmoniebegriff nicht vermeiden und stößt dabei auf Disharmonie.« (Adorno, 1976, S. 20)

Dabei muss es hier auch bleiben, solange Kultur nicht selbst in den »realen Lebensprozess« eintritt, von dem sie »abhängt« (ebd., S. 13). Es gibt also nur die Alternative zwischen der Aufhebung ihrer Eigenständigkeit oder affirmativem Schein.

»Nur soweit sie der zum Gegenteil ihrer selbst verkommenen Praxis [...] sich entzieht und damit den Menschen, hält sie den Menschen die Treue. Aber solche Konzentration auf die absolut eigene Substanz arbeitet zugleich an der Aushöhlung jener Substanz.« (ebd., S. 14)

Dem entspricht genau jene Zwickmühle, in der Adorno alle Kulturkritik gefangen sieht. Diese wird bereits in den *Minima Moralia* klar formuliert. Kulturkritik scheitert sowohl als Stimme der äußeren Entlarvung von Kultur als auch als Stimme ihrer Binnenkriterien.

»Ist doch der Sinn nicht unabhängig von der Genese, und leicht läßt an allem, was über das Materielle sich legt oder es vermittelt, die Spur von Unaufrichtigkeit, Sentimentalität, ja gerade das verkappte und doppelt giftige Interesse sich finden. Wollte man aber radikal danach handeln, so würde man mit dem Unwahren auch alles Wahre ausrotten [...] und würde unmittelbar zur Barbarei übergehen.« (Adorno, 1951, S. 48)

Aber um welche »Wahrheit« kann es gehen, wenn ihre Artikulation in ihrer materiellen Verstricktheit immer schon ein Misslingen bedeutet? »Daß die Kultur bis heute mißlang, ist keine Rechtfertigung dafür, ihr Mißlingen zu befördern.« (ebd., S. 49) Dieses ist jedoch unausweichlich, da hier niemand das interesselose bessere Argument für Kriterien des Gelingens in Anspruch nehmen kann. Adorno zeigt sich hier wieder in den von Habermas monierten Selbstwiderspruch verstrickt.

3. Der Einspruch der Dichter. Zur fortgesetzten Notwendigkeit von Lyrik

Die Dichter wollten allerdings Adornos Diagnose der Determiniertheit von Dichtung durch ihren gesellschaftlichen oder kulturellen Rahmen nicht einfach hinnehmen. Sie sprachen von einem unaufhebbaren Spannungsverhältnis der Literatur gegenüber den eingerichteten kulturellen Geltungskriterien. Ernst Jandl hat diese unaufhebbare Dissonanz in der Korrelation zwischen den somatischen inneren Quellen dichterischer Inspiration und der niemals kulturell vollends integrierbaren »Essenz« von Kunst zur Geltung, aber ohne den Adorno'schen Leidens-Naturalismus. Der Dichter stellt als Mitglied seines kulturellen Systems nicht bloß dessen personalen Repräsentanten dar, sondern steht als ein gleichsam de-personalisiertes Medium des sprengenden dichterischen Prozesses immer auch in einer Spannung zu diesem. Barthes hat dafür die Metapher »Tod des Autors« (Barthes, 2000) verwendet. Jandl hat diesen Existenzmodus in einem Vergleich zwischen Georg Trakl und sich selbst genauer zu bestimmen versucht. Dabei wird Adornos ausweglose Alternative für den Künstler, sich entweder als Verwertungsinstanz anzupassen oder zu

verschwinden und so der Barbarei das Feld zu überlassen, auf eine neue Ebene gehoben: Der Künstler löst sich *produktiv* auf in seinem Werk, das keiner bereits fertigen kulturellen Größe zurechenbar, sondern offen zu interpretieren ist. Barthes verweist darauf, dass der »Tod des Autors« gleichzeitig die »Geburt des Lesers« (ebd., S. 193) bedeuten würde, und der neugeborene Leser gehört noch nicht zum Affirmationszusammenhang seiner Kultur.

»Kaum erwachsen, erscheint Trakl bereits als einer, der alle Kraft darin wendet, seine Person und Existenz in Dichtung umzusetzen, ein gewaltiges Unternehmen, das innerhalb weniger Jahre so vollständig verwirklicht wurde, daß der Tod des Siebenundzwanzigjährigen als das beinahe zwangsläufige Ergebnis dieses Prozesses der Verwandlung in ein anderes gedeutet werden könnte.« (Jandl, 1995, S. 121)

Jandl spricht hier nicht von einer Begabung, sondern von einer »Kraft«, die in Dichtung »umgesetzt« wurde. Dies hat nichts mit einer expressivistischen Allüre zu tun, sondern stellt eine grundlegende Bestimmung der Wurzeln künstlerischer Produktivität dar. Diese Lebensenergie reicht bis in die inhaltlich zunächst noch ganz unbestimmten somatischen Dimensionen von Individualität, wie sie der Pragmatismus mit dem Begriff des »I« zu fassen versucht hat (s. dazu Kapitel III.1). Jandl spricht mit Bezug auf seine eigenen, gänzlich anders gelagerten, biografischen Voraussetzungen von einem tief greifenden »Ekel«. Während Trakl ganz plötzlich und nichtsahnend in den Krieg hineingezogen wurde,

»[hatte] ein 1925 Geborener [...] sozusagen das Glück [...], sich vier Jahre lang aus der Entfernung, durch Zeitung, Wochenschau, Rundfunk und Augenzeugen auf den Moment vorzubereiten, da er selbst, 1943 in den Krieg hineingezerrt werden würde, und sich weitgehend dagegen zu immunisieren. Bis zu diesem Moment, im Gegensatz zu Trakl, nichts getan und erreicht zu haben, war eine weitere Voraussetzung fürs Überleben. Man schleppte nichts mit, an eigenem, außer dem Ekel an nahezu allem, das man kannte; und hatte zugleich die verrückte Hoffnung auf etwas vollkommen anderes, jenseits der Linie.« (ebd., S. 121)

Es ist zutiefst aufschlussreich, dass Kertész seine Reaktion auf die in Ungarn von Mátyás Rákosi veranstalteten stalinistischen Schauprozesse auf dieselbe Weise, ja mit demselben Wort charakterisiert: »Ekel.« Dieser stellte so auch eines der Motive für den Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit Anfang der 1950er Jahre dar.

»So kann ich beispielsweise nicht davon reden, daß ich zu dieser Zeit im Zusammenhang mit den zu dieser Zeit stattfindenden Prozessen irgendwelche moralische Entrüstung verspürt hätte; [...] denn in Wirklichkeit haben sie meine Aufmerksamkeit nur eben gestreift; sagen wir, sie bedeuteten eine Verdichtung der ständigen Gefahr und damit natürlich meines ständigen Ekels, [...] Mich erreichten die zur damaligen Zeit

stattfindenden Prozesse nicht mit ihren im Bereich der Moral, sondern eher der Sinneswahrnehmung angesiedelten Auswirkungen, demzufolge lösten sie bei mir nicht moralische Reflexionen aus, sondern eher solche, die sich auf der Ebene der Sinnesorgane und Nervenbahnen abspielten, man könnte sagen, Stimmungsreflexionen, wie den eben schon erwähnten Ekel, dann Schrecken, Befremden, zeitweiligen Unglauben, allmähliche Verunsicherung und so fort.« (Kertész, 1999a, S. 14f.)

Wir haben hier bei Jandl wie bei Kertész die Bezugnahme von Dichtern auf eine im wahrsten Sinn des Wortes »subkulturelle« Quelle ihres Schaffens, die ihnen auch die von Adorno gesuchte künstlerische Legitimität verleiht. Denn diese liegt auch unterhalb von allen verwertungsorientierten kulturellen Konformitätseigenschaften, aber – und das ist entscheidend – ohne den Naturalismus der nackten physiologischen Verlautbarung, zu dem Adorno durch seine Totalkritik am ästhetischem Schein, die diesen per se als affirmative Kultur versteht, gezwungen ist. Die Dichter sprechen von der *basalen ästhetischen Erfahrung* mit der Möglichkeit ihrer kultursprengenden Übersetzung in künstlerische Form-Bedeutungen. In diesem Sinne wendet sich auch Jandl barsch gegen Adorno mit Verweis auf eine nichtintegrierbare Essenz von Dichtung, die sich von der »Begrenztheit der Person« des Dichters mit ihrer kulturellen Einbettung ablöst.

»Adornos inakzeptable Losung, nach Auschwitz keine Gedichte mehr, heiße, in die Lebensumstände Trakls übersetzt, nach Grodek keine Gedichte. Fast so geschah es, indem Trakl die ihn zutiefst erschütternde Schlacht nur um knapp zwei Monate überlebte. Der andere Trakl, nämlich seine Essenz als Dichtung, hat den Sterblichen gleichen Namens um bisher sechs Jahrzehnte überlebt, ohne zu altern.« (Jandl, 1995, S. 121f.)

Jandl berührt sich in diesen Ausführungen nicht nur mit Barthes und Kertész, sondern auch mit Celan, der ebenfalls auf Adorno reagiert hat. Jandls »verrückte Hoffnung auf etwas vollkommen anderes, jenseits der Linie« wird auch von Celan als Kern von Dichtung geltend gemacht. Dabei verweist er auf eine Dialektik zwischen der ureigensten Individualität des dichterischen Sprechens und dessen direktes Gerichtet-Sein auf ein Anderes, das nur in ihm erscheint, und so auch auf einen Anderen, der in dieser Adressierung geschaffen wird.

»Aber das Gedicht spricht ja! [...] Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke [...], daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache. [...] das Gedicht hält unentwegt auf jenes ›Anderer‹ zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht [...] zugewandt denkt.« (Celan, 1995, S. 78f.)

Dieses Sprechen, das das ganz Andere zu treffen hofft, kann sich natürlich nicht des Gegebenen bedienen, sondern muss es durchschlagen, ohne die Gegebenheiten der Sprache selbst aufzugeben. Es kann daher nur in dem unmöglichen Versuch entstehen, sich selbst zu überschreiten, als Annäherung an eine Utopie, für die das Verstummen jenseits aller sprachlichen Begrenzungen steht.

»Das Gedicht heute [...] behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin [...]« (ebd., S. 79f.).

Sprechen als je aktualisierte Sprache vollzieht sich in »der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.« (ebd., S. 80) Die Basis der Dichtung bildet auch hier die unterhalb des Gesagten und Sagbaren verwurzelte existentielle Sensibilität, die niemals den Spielregeln des kulturell Gegebenen gehorcht, aber dabei Kultur stets neu zu bereichern vermag.

»Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen versucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die ›Zuckungen‹ und ›Andeutungen‹, das alles ist [...] eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration. ›Aufmerksamkeit‹ – erlauben Sie mir hier, nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins, ein Wort von Malebranche zu zitieren – ›Aufmerksamkeit‹ ist das natürliche Gebet der Seele.« (ebd., S. 80)

Adorno geht also bei seiner Kritik an Lyrik in der wiederaufgebauten Kultur nach Auschwitz von der falschen Voraussetzung aus, Lyrik würde als kulturelle Praxis per se den kontextuierenden kulturellen Verhältnissen zugehören. Er stellt nicht die Möglichkeit in Rechnung, dass Kunst in dieser unhintergehbaren kulturellen Immanenz Kultur gleichzeitig kritisch überschreiten kann, beginnend mit dem Rückgriff auf leibliche Bedeutungsquellen und mit Blick auf die Überwindung der Grenzen von Sprache. Dabei unterstellt er ebenfalls zu Unrecht, es läge in der Hand der Künstler, über die Fortsetzung von Kunst zu entscheiden, also von sich aus festzulegen, ob es noch Möglichkeiten dazu gibt, statt ihrer unausweichlichen Forderung nachzukommen, es zu versuchen. Daraus folgt die rabbinische Anweisung: Gerade wenn Kunst als Bestandteil der wiederaufgebauten Kultur einen Ausdruck von Barbarei repräsentiert, stellt der Versuch, sie herzustellen, eine Verpflichtung dar.