

Malte Kleinwort

STIL UND ETHIK BEI ADORNO

Wer Stil und Ethik im Vergleich einander begegnen läßt, setzt sich der Gefahr aus, die Ethik zu ästhetisieren. Adornos eigentümliche Insistenz auf einem in seiner Abstraktheit sperrigen Allgemeinen, wenn es um Stil oder Ethik geht, mag ein hilfreiches Antidot gegen jene Gefahr sein. Zugleich könnte sie für mögliche verdeckte, verleugnete oder vermeintlich widerlegte Allgemeinheiten sensibilisieren – sei es innerhalb von Stilkonzeptionen, welche den Ausdruck als Ausdruck eines Persönlichen allem überordnen, oder in Ethik-Konzeptionen, welche im Austausch des Allgemeinen durch den Anderen sich des Problems einer fragwürdigen Universalität entledigt zu haben scheinen. Das Allgemeine oder Universelle und die mit ihm bei Adorno verbundene Dialektik scheinen mir bei aller Fragwürdigkeit geeignet, dem Denken über Stil oder Ethik eine wichtige Orientierung zu geben, ohne die meiner Ansicht nach eine grundsätzliche Problematik von Stil und Ethik übergangen würde.¹

Im Folgenden liegt der Schwerpunkt auf der Herausarbeitung einer auf dem verwickelten Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Adorno² gründenden strukturellen Analogie zwischen Stil und Ethik in seinen Texten. Im Verlauf der Untersuchung sollen mögliche Perspektiven für die Beschäftigung mit den Problemen der Ethik wie auch für die Arbeit mit Adornos Stilbegriff aufgezeigt werden.

Anfang der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts erfaßte das gesteigerte Interesse an ethischen Fragestellungen, das in Deutschland durch die vermehrte Beschäftigung mit Texten von Emmanuel Levinas mit angeregt wurde, auch die Forschung zum Denken Theodor W. Adornos, welches bis dahin nur vereinzelt

¹ Sibylle Tönnies tritt, gegen den Zeitgeist, ebenfalls für eine Rehabilitierung des Universellen ein (Vgl. *Der westliche Universalismus. Eine Verteidigung klassischer Positionen*. 2. Aufl. Opladen 1997, S. 14). Dabei läßt sie allerdings Adorno völlig außen vor. Mit Adorno und auch mit den hier angestellten Überlegungen vereinbar ist vor allem ihr Plädoyer für die Polarisierung, für ein Denken in Widersprüchen: „Alle großen Dichotomien sind Typisierungen, denen die Wirklichkeit sich im Einzelfall entzieht [...], und trotzdem ist die Benennung der Pole unentbehrlich auch und gerade für die nicht eindeutig zuzuordnenden Phänomene, denn deren Besonderheit liegt in ihrer Sperrigkeit und kann nur mit Hilfe der Pole, die sie nicht fassen können, gekennzeichnet werden“ (ebd., S. 196).

² „Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt“ (Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. AGS 7, S. 113). Martin Asián hat das „aporetische Moment eines Aneinandergeketteten-Seins von Allgemeinem und Besonderem“, welche Philosophie und Kunst miteinander verbindet (Vgl. Martin Asián, *Theodor W. Adorno. Dialektik des Aporetischen. Untersuchungen zur Rolle der Kunst in der Philosophie Theodor W. Adornos*. Freiburg i. Br. 1996, S. 37), nachgezeichnet und in immanenter Lektüre versucht, die möglichen Bruchstellen von Adornos Kunst und Philosophie verbindender Konstruktion herauszuarbeiten. Zu hinterfragen ist Asiáns lediglich negative Bewertung von Zirkularität und einem Denken in Widersprüchen (vgl. bspw. ebd., S. 282-284), einsichtig dagegen der grundlegende Vorwurf, bei Adorno komme es in mehrfacher Hinsicht zu einer „theoretische[n] Infiltration der Kunst“ (vgl. ebd., S. 253).

aus ethischer Perspektive in den Blick genommen worden war.³ Dürfte bis dahin das Fehlen einer expliziten Ethik in den Schriften Adornos ein Grund für die Zurückhaltung gewesen sein, wird von da an jenes Fehlen meist als Ansporn verstanden, das Versäumte in rekonstruktiver Lektüre nachzuholen.

Dem gegenüber hat Adornos Stilkonzeption nur selten besondere Beachtung gefunden.⁴ Das mag einerseits an einer grundsätzlichen Problematik des Stilbegriffs liegen: seiner Ambivalenz und relativen Unhandlichkeit. Andererseits könnte Adornos Zurückhaltung gegenüber einer allzu emphatischen Aufwertung des Stilbegriffs eine Rolle gespielt haben. Die Gründe für seine Zurückhaltung werden im Folgenden Thema sein; von den Gründen dafür, daß der Stil eine durchaus zentrale Rolle in seiner *Ästhetischen Theorie* einnimmt, mögen kurz drei genannt sein: 1. die große Bedeutung der häufig auf den Stilbegriff rekurrierenden Musikwissenschaft für Adorno, 2. ein für Adornos Überlegungen zur Ästhetik wichtiges Buch von Theodor A. Meyer,⁵ 3. als vielleicht wichtigster Grund, der zudem mit Meyers *Stilgesetz der Poesie* in Verbindung gebracht werden könnte, Adornos Konzentration im Bereich des Ästhetischen auf die Verfaßtheit des Kunstwerks, auf die Verarbeitung der im Kunstwerk waltenden Widersprüche.

Dem Thema ‚Ethik‘, wenn es sich ihm nicht gewissermaßen beiläufig durch den behandelten Gegenstand aufdrängt wie bei seiner frühen Beschäftigung mit Kierkegaard, kommt Adorno am nächsten in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Problemen der Moral oder der Moralphilosophie, vor allem der kantischen, die in Abschnitten der *Dialektik der Aufklärung*, der *Minima Moralia* und vor allem der *Negativen Dialektik* zu finden sind, aber auch in seinen Vorlesungen über *Probleme der Moralphilosophie*.⁶ Die Überlegungen zur Ethik

³ Einen hilfreichen genealogischen Überblick zur deutschsprachigen Forschung zum Thema gibt Manuel Knoll, *Theodor W. Adorno. Ethik als erste Philosophie*. München 2002, S. 7-27; die englischsprachige Forschung (z. B. Jay M. Bernstein, *Disenchantment and Ethics*. Cambridge 2001) bleibt dementsprechend außen vor.

⁴ Eine von wenigen Ausnahmen: Frederic J. Schwartz, *Cathedrals and Shoes. Concepts of Style in Wölfflin and Adorno*. In: *New German Critique* 76, 1999, S. 3-48. Demgegenüber wird Adorno in dem an Stilkonzeptionen reichen Sammelband *Stil* (Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt a. M. 1986) in Beiträgen nur zweimal relativ knapp erwähnt. Einmal mit seinen durchaus wirkungsmächtigen Überlegungen zum Stil der Kulturindustrie aus der *Dialektik der Aufklärung* (Karlheinz Barck, *Stildiskurs und Stilkritik in der Perspektive des französischen Surrealismus*. In: Ebd., S. 248-268, hier: 254 f.), welche im Übrigen auch im Mittelpunkt der Ausführungen von Frederic J. Schwartz stehen (s.o.), und ein zweites Mal in dem wie üblich an Verweisen nicht armen Beitrag von Niklas Luhmann, in dem dieser gegen den gesellschaftskritischen Impetus bei Adorno Einspruch erhebt (*Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Ebd., S. 620-672, hier: 622 f.). Des gleichen spielt Adorno bei Ekaterini Kaleri und Johannes Anderegg keine oder nur eine marginale Rolle (vgl. Ekaterini Kaleri, *Methodologie der literarischen Stilinterpretation. Versuch einer analytischen Durchdringung hermeneutischer Strukturen*. Würzburg 1993 und Johannes Anderegg, *Literaturwissenschaftliche Stiltheorie*. Göttingen 1977, S. 88 und 103).

⁵ Theodor A. Meyer, *Stilgesetz der Poesie*. Stuttgart 1901 (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Anm. 2], S. 150).

⁶ Theodor W. Adorno, *Probleme der Moralphilosophie* [1963]. *Nachgelassene Schriften*. Abt. IV, Bd. 10, hg. von Thomas Schröder, 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1997; die Vorlesung gleichen Titels aus dem Wintersemester 1956/57 ist archiviert im Theodor W. Adorno Archiv in Frankfurt a. M.

in den Vorlesungen sind denen aus den Schriften sehr ähnlich; sie unterscheiden sich vor allem darin – und das macht zugleich ihren Reiz aus –, daß dort einige Überlegungen oder Formulierungen zu finden sind, die in die Schriftform wahrscheinlich keinen Einlaß gefunden hätten, die aber einerseits Einblicke in interessante Randbereiche von Adornos Denkens gewähren und andererseits sein Denken gewissermaßen in statu nascendi präsentieren.

Adornos Überlegungen zum Begriff des Stils finden sich komprimiert in einem Abschnitt der *Ästhetischen Theorie*,⁷ sie werden verstreut in mehreren literaturwissenschaftlichen und musikalischen Schriften aufgenommen und weiterentwickelt, von denen einzelne noch explizit erwähnt werden.

Welches Allgemeine?

Stil und Ethik begegnen sich bei Adorno im strukturell analogen Bezug auf ein im gleichen Maße diffuses und prekäres Allgemeines. Diffus ist es, weil ihm nichts Bestimmtes zu entsprechen scheint, weil ein jedes bestimmte Allgemeine sich einer Dialektik von Allgemeinen und Besonderem zu entziehen versteht; prekär demgegenüber ist der Mangel an Verbindlichkeit und Konsistenz aus der Perspektive einer ausdifferenzierten und jeglichem Universellen gegenüber kritischen Gesellschaft.

Nichtsdestotrotz sind es Konventionen, die nach Adornos knapper Definition aus der *Ästhetischen Theorie* „in ihrer wie immer schon schwankenden Ausgleichung mit dem Subjekt Stil heißen“,⁸ und Allgemeinheit beanspruchende Normen sind es, die bei Adornos Überlegungen zu Problemen der Moralphilosophie das Individuum ins „Dilemma“ treiben.⁹ Konventionen und Normen sind sich bei Adorno näher als im allgemein üblichen Sprachgebrauch, da er bei den Konventionen stets auch ihr Normierendes im Blick hat¹⁰ und bei den Normen ihr Konventionelles.¹¹ Gemeinsam ist ihnen ihre jeweilige Funktion innerhalb der Stil- und Ethikkonzeption Adornos: Sie sind Statthalter des Allgemeinen, demgegenüber das Individuum in der Ethik und das künstlerische Subjekt oder der künstlerische Ausdruck beim Stil Statthalter des Besonderen sind.

Jene schematische Einordnung verdeckt einerseits das dialektische Moment im Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, ihre wechselseitige Verschränkung. Das meint vor allem die eingeschränkten Entwicklungsmöglichkeiten des Individuums oder künstlerischen Subjekts und deren gesellschaftliche

⁷ Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 2), S. 305-308.

⁸ Ebd., S. 305.

⁹ Die von Hegel her gedachte „Norm der gesellschaftlichen Anpassung“ und die von Kant her gedachte „Norm des Moralischen“ (Vgl. Adorno, *Moralphilosophie* 1963 [Anm. 6], S. 245) sind nach Adorno „unvereinbar“ (vgl. ebd., S. 246).

¹⁰ Vgl. bspw. den „Zwang des Durchbildens“ (Adorno, *Ästhetische Theorie* [Anm. 2], S. 307).

¹¹ Vgl. bspw. die „Willkür der Satzung und der Werte“ (Adorno, *Moralphilosophie* 1963 [Anm. 6], S. 260).

Prädetermination,¹² die wiederum zu einer Ausblendung des schwer greifbaren Allgemeinen verführen. Andererseits läßt der Schematismus die Frage offen, in welchen konkreteren Formen das möglicherweise ‚Allzu-Allgemeine‘ für an Adorno anschließende Überlegungen zu fassen wäre.

Zwei mögliche Antworten auf die Frage nach konkreteren Formen des Allgemeinen mögen hier kurz vorgestellt werden. Im Anschluß an Thorsten Bonacker ist die Offenheit von Adornos Texte zu betonen, wenn sie „als ‚Kraftfelder‘ verstanden werden, wie Adorno es für alle philosophischen Texte forderte.“¹³ Durch ein solches Verständnis ließe sich die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem leichter substantialisieren und weiterdenken. Bonackers eigener Vorschlag, die „Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem“ als Spannung zwischen dem allgemeinen Geltungsanspruch moralischer Theorien und ihrer spezifischen Genese zu verstehen,¹⁴ eignet sich bei einem solchen Projekt als Einstieg für weitere Überlegungen.

Im Anschluß an Rahel Jaeggi sind bei Adorno die wenn auch flüchtigen, so doch überaus vielfältigen Formen eines positiven Allgemeinen zu betonen, die sich in seinen *Minima Moralia* hinter der scheinbar übermächtigen kulturkritischen, zuweilen gar kulturpessimistischen Stoßrichtung verstecken.¹⁵ In diesem Zusammenhang bietet sich eine kurze Bemerkung zur Inkongruenz des hier Verglichenen an: ‚Stil‘ und ‚Ethik‘ befinden sich in traditionellem Verständnis nicht auf der gleichen begrifflichen Ebene. Was den Stil der eigentlich übergeordneten Ethik annähert, ist die Bürde der Vermittlung zwischen Subjekt und Konventionen. Diese verleiht dem Stil innerhalb von Adornos *Ästhetischer Theorie*, in welcher das Kunstwerk von zu vermittelnden Widersprüchen wie der grundlegenden Spannung zwischen Autonomie und gesellschaftlicher Bedingtheit (*fait social*)¹⁶ geprägt wird, ein besonderes Gewicht. Die Ethik wiederum nähert sich dem Stil an, insofern sie – und damit beziehe ich mich zurück auf Jaeggis Dechiffrierung des Allgemeinen als „Instanz eines Zusammenhangs von sozialen Praktiken und Institutionen“¹⁷ – heruntergebrochen werden kann auf eine Ansammlung von ‚Moralia‘.

¹² Vgl. bspw. den Hiatus zwischen der „Idee des richtigen und guten Handelns“ und der nicht gegebenen „Möglichkeit“ seiner Verwirklichung, den Adorno bezeichnenderweise mit Kafka erläutert (vgl. ebd., S. 113), dessen „Mimesis an die Verdinglichung“ (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Anm. 2], S. 342) ebenso als „Reflex des Zwangscharakters Gesellschaft“ zu verstehen wäre wie das als ebendieser Reflex charakterisierte „Verpflichtende der Stile“ (vgl. ebd., S. 307).

¹³ Thorsten Bonacker, *Die normative Kraft der Kontingenz. Nichtessentialistische Gesellschaftskritik nach Weber und Adorno*. Frankfurt a. M. 2000, S. 131.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 148-152.

¹⁵ Vgl. Rahel Jaeggi, „Kein Einzelner vermag etwas dagegen“. Adornos *Minima Moralia* als Kritik von Lebensformen. In: Axel Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit*. Frankfurter Adorno-Konferenz 2003. Frankfurt a. M. 2005, S. 115-141, hier: S. 131-133.

¹⁶ Vgl. bspw. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 2), S. 335.

¹⁷ Vgl. Jaeggi, *Kritik von Lebensformen* (Anm. 15), S. 117.

Dialektik von Stil und Ethik

Die von der Spannung zwischen den Philosophen Kant, Nietzsche und Hegel bestimmte dialektische Grundstruktur vom Stil bei Adorno läßt sich in analoger Weise in einer dialektischen Grundstruktur seiner Überlegungen zur Moralphilosophie wiederfinden. Ließe sich mit Kants Überlegungen zu Genie, Geschmack und Schema aus der *Kritik der Urteilskraft* und der *Kritik der reinen Vernunft* die Problemlage, in der sich der Stil bei Adorno befindet, skizzieren und mit Nietzsche das Konventionelle und Gesellschaftliche des Stils, so wäre von Hegel her das Geschichtliche und Dialektische des Stils zu denken. Analog dazu bildet Kant auch bei Adornos Überlegungen zur Ethik die Folie, auf der Adornos Argumentation aufgespannt wird. Neben Nietzsche und Hegel sind zwar auch Freud und de Sade wichtige Referenzpunkte für Adornos Kant-Kritik im Bereich der Moral; das ändert aber nichts an der Bedeutung und zum Stil analogen Funktionalisierung der beiden Erstgenannten.

Die in den Konventionen oder Normen waltende Macht oder Objektivität ist, so weit folgt Adorno Nietzsche gegen Kant, nichts, was überzeitlich ist oder jenseits aller Erfahrung liegt.¹⁸ Es unterliegt daher auch dem Gesetz der Veränderbarkeit. Damit ist allerdings noch nichts über die realen Chancen der Veränderung oder der Möglichkeit, dem Zwang etwas entgegen zu setzen, gesagt. Obwohl die kulturpessimistischen Positionen Nietzsches und Adornos nicht weit auseinander liegen, differieren sie in dem entscheidenden Punkt: der Möglichkeit, sich als Individuum dem Bann von Kultur und Gesellschaft entgegenzustellen.

Adorno wirft Nietzsche vor, durch eine „Herabsetzung der ästhetischen Distanz“ und unreflektierte Bejahung der Konventionen „mit dem Bestehenden zu paktieren.“¹⁹ Der sich in den Konventionen, Normen oder moralischen Verhaltensvorschlägen sedimentierende geschichtliche Zwang, dessen Übersehen Adorno Nietzsche mit Hegel vorwirft,²⁰ wird verschleiert oder verdeckt durch Tendenzen der Moderne, die wiederum bestens an Nietzsche nachzuvollziehen wären – wenn sie auch von diesem zuweilen allzu affirmativ aufgenommen wurden.

Je mehr das Subjekt erstarkt und komplementär die gesellschaftlichen und die von diesen derivierten geistigen Ordnungskategorien an Verbindlichkeit einbüßen, desto weniger ist zwischen dem Subjekt und den Konventionen auszugleichen. Zum Sturz der Konventionen führt der zunehmende Bruch von innen und außen.²¹

Dieser Bruch von innen und außen meint die unheilvolle Wiederkehr des gesellschaftlichen Allgemeinen im Individuum oder im künstlerischen Subjekt,

¹⁸ Zu Adornos hier nur sehr verkürzt wiedergegebenen, analogen Kant-Kritik mit Nietzsche vgl. Adorno, Moralphilosophie 1963 (Anm. 6), S. 255-260 sowie Adorno, Ästhetische Theorie (Anm. 2), S. 302-305.

¹⁹ Vgl. ebd., S. 303.

²⁰ Vgl. ebenda.

²¹ Ebd., S. 303 f.

die beide Zwang internalisieren und ausüben. Das Prekäre des Allgemeinen gründet also darin, daß es zwar weiterhin wirkungsmächtig ist, daß seine Wirkung aber keine ist, durch welche sich das Allgemeine als ein solches wirkungsmächtiges offenbart. Vielmehr zeigt es sich lediglich als eines, das an Verbindlichkeit verloren hat und das sich dadurch dem dialektischen Zugriff durch Stil oder Moralphilosophie entzieht. Nach Adorno kann nicht mehr angenommen werden, daß

die Normen des Guten unmittelbar verbürgt in dem Leben einer bestehenden Gemeinschaft gegenwärtig sind [...], weil wir durch unzählige Prozesse in jedem Augenblick so sehr zur Anpassung gezwungen werden, daß jene Übereinstimmung unserer eigenen individuellen Bestimmung mit diesem uns durch die Objektivität des Zusammenhangs Aufgezwungenen gar nicht mehr hergestellt werden kann.²²

Diese kulturpessimistische Diagnose der Moderne mündet in aller Konsequenz in der Auflösung substantieller Formen von Ethik und Moral, aber auch substantieller Formen des Stils. Der Stil, der diesen Zusammenhang in Reinform darstellt, ist der in der *Dialektik der Aufklärung* untersuchte negierende Stil der Kulturindustrie:

Darum ist der Stil der Kulturindustrie, der an keinem widerstrebenden Material mehr sich zu erproben hat, zugleich die Negation von Stil. Die Versöhnung von Allgemeinem und Besonderem, von Regel und spezifischem Anspruch des Gegenstands, in deren Vollzug Stil allein Gehalt gewinnt, ist nichtig, weil es zur Spannung zwischen den Polen gar nicht mehr kommt: die Extreme, die sich berühren, sind in trübe Identität übergegangen, das Allgemeine kann das Besondere ersetzen und umgekehrt.²³

Einigermaßen substantielle und gerechtfertigte Formen von Stil und Ethik bei Adorno sind gebunden an radikale Kritik. Analog zum Aufbegehren gegen den Stilbegriff durch „[a]uthentische Künstler wie Schönberg“ sieht Adorno „im Moment des Widerstands, im Moment des Nicht-Mitmachens bei dem herrschenden Unwesen“²⁴ Fluchtmöglichkeiten für die Dialektik der Moral. Der Zweifel, ob solch ein Stil oder solch eine Ethik tatsächlich von Bestand, Substanz und Dauer sein können, ist bei Adorno indes stets mitzulesen.²⁵

Hervorzuheben am Widerstand ist das „atheoretisch[e]“ Moment,²⁶ das zugleich ein über die Theorie hinausweisendes affektives Moment darstellt. In neueren Arbeiten zu Adornos Moralphilosophie wird vorgeschlagen, einer affektiven, a- oder prätheoretischen moralischen Regung mehr Beachtung zu schenken und diese als möglichen Ausdruck „moralischer Erkenntnis“ zu fassen.

²² Adorno, Moralphilosophie 1963 (Anm. 6), S. 24

²³ Vgl. Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. AGS 3, S. 151.

²⁴ Adorno, Moralphilosophie 1963 (Anm. 6), S. 18.

²⁵ Vgl. bspw. Adornos Überlegungen zum richtigen Leben in den Vorlesungen zur Moralphilosophie, bei denen er zur Veranschaulichung in einem „ästhetischen Gleichnis“ die Problematik zeitgemäßer Musik wiedergibt (ebd., S. 147 f.).

²⁶ Vgl. ebd., S. 18.

sprachliche Sensibilität, die sich an die Sache anschmiegt, den Bezug zu bestimmten Idealen wie dem Ideal der Humanität zu halten, ohne sich von diesem oder jenen beherrschen zu lassen. Das Schlechte dieses Allgemeinen wird durch das nach Adorno beim mittleren Goethe zu findende dichterische Ideal „vollkommener *désinvolture*“³³ abgepuffert. Mit der verwirklichten ‚*désinvolture*‘, der Zwanglosigkeit oder Ungezwungenheit, die ironischer-, paradoxer- oder auch bezeichnenderweise ebenso Ungeniertheit bedeuten kann, also gewissermaßen Taktlosigkeit – mit der ‚*désinvolture*‘ ist das Problem verbunden, das Adorno mit der Verwendung des Begriffs der ‚Ethik‘ verbindet. Wie Adorno an der Ethik kritisiert, daß sie sich „so gebärdet, als ob sie zwar eine Moral, aber gleichzeitig doch nicht eine moralistische Moral sei“,³⁴ so liegt es nahe, am Takt oder der vollkommenen ‚*désinvolture*‘ zu kritisieren, daß eine Zwanglosigkeit suggeriert wird, die eigentlich keine ist.

Das zweite Problem, das damit verbunden ist, ist der soziale und geschichtliche Hintergrund des Takts, den Adorno in dem genannten Abschnitt in den *Minima Moralia* gegen den Takt ins dialektische Feld führt. Der Takt hat, wie Adorno schreibt, „seine genaue historische Stunde. Es ist die, in welcher das bürgerliche Individuum des absolutistischen Zwangs ledig ward.“³⁵ Der Takt hat etwas Anachronistisches, weil die „gebrochene und doch noch gegenwärtige Konvention“, die nach Adorno Voraussetzung des Takts ist, „unrettbar verfallen“ ist.³⁶ Er denkt dabei beispielsweise an bestimmte Formen der Höflichkeit, die, da sie nicht mehr bekannt sind, als Unverschämtheiten verstanden werden könnten.³⁷

Im von Goethes *Iphigenie* und von den *Minima Moralia* her gedachten ‚Ton‘ oder ‚Takt‘ zeigt sich der Bereich, in dem es nach Adorno zur geglückten Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem kommen kann, als der Bereich des Privaten und Bürgerlichen. Dementsprechend konzidiert Adorno in seiner ersten Vorlesung zu Problemen der Moralphilosophie, bevor er sich dem Begriff des ‚Widerstands‘ zuwendet:

In der gegenwärtigen Situation ist das Allgemeine viel eher in der privaten Sphäre weniger solidarischer Menschen aufgehoben als in den grossen Totalitäten und Organisationen, obwohl die Sphäre des Privaten vom grossen Ganzen, vom Allgemeinen abhängig ist und teilhat an dem Schuldzusammenhang, in dem wir alle uns befinden. Es käme darauf an, in den engsten Beziehungen der Menschen so etwas wie Modelle eines richtigen Lebens zu erstellen, nicht im Sinn abstrakter Normen, sondern so, wie man den eigenen Erfahrungsbereich nach sich vorstellen könnte, daß das Leben von

³³ Vgl. Adorno, Goethes *Iphigenie* (Anm. 31), S. 504.

³⁴ Vgl. Adorno, Moralphilosophie 1963 (Anm. 6), S. 22.

³⁵ Adorno, *Minima Moralia* (Anm. 32), S. 39.

³⁶ Vgl. ebenda.

³⁷ Vgl. ebd., S. 40.

Christoph Menke verwendet dafür den aus der *Negativen Dialektik* stammenden Begriff des „Impulses“,²⁷ Alexander García Düttmann das an mehreren Stellen bei Adorno auftauchende „So ist es“²⁸ und Eckart Göbel bezeichnet es als das „Hinzutretende“.²⁹ Die wahrhaft klassische Lösung der in Stil und Ethik begegnenden Widersprüche, die der skizzierten ebenso spontanen und impulshaften wie kritischen Regung gegenübersteht, soll im folgenden Abschnitt Thema sein, bevor die Spur des Widerstands wieder aufgenommen wird.

Ton und Takt

Die Aufgeschlossenheit und Offenheit gegenüber in einem bestimmten Maße zu rechtfertigenden Formen des Allgemeinen ist in der Ästhetik Adornos im Bereich des Glücks zu verorten oder genauer: in den je eigenen auf ein Kunstwerk beschränkten Formen geglückter Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem. Das Eingeschränkte solcher geglückten Vermittlungen, die auch als Vermittlungen oder Ausgleichungen im Bereich des Stils angesehen werden können, zeigt sich im Übergang vom Stil auf den ‚Ton‘ oder den ‚Takt‘.

‚Ton‘ und ‚Takt‘ sind Verwandte des Stils, in denen sich auf eine abgemilderte oder abgeschwächte Form des Allgemeinen bezogen wird. So konzidiert Adorno in der *Ästhetischen Theorie* knapp: „[D]as Werk, das keinem Stil sich subsumiert, muß seinen Stil oder, wie Berg es nannte, seinen ‚Ton‘ haben.“³⁰

Vor allem der Takt eignet sich bestens als eine Vermittlungsinstanz zwischen Stil und Ethik, insofern er im Aufsatz *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie* aus den *Noten zur Literatur* als geglückter Stil erscheint, der zugleich die beschränkten Möglichkeiten der Humanität als ethischer Idee oder Norm ausgestaltet,³¹ und in dem Abschnitt *Zur Dialektik des Takts* der *Minima Moralia* explizit als ein ethisches Phänomen untersucht wird.³²

Zwei Probleme belasten die Konzeption des Takts, die mich dazu bewegen haben, ihm nicht die zentrale Stellung zuzugestehen, die ihm im Rahmen des Themas hätte zugestanden werden können. Das eine Problem gründet in dem, was ich die Abschwächung oder Abmilderung des Allgemeinen nannte und was trotz aller dialektischen Elaboriertheit des Takts bei Goethe auch zugespitzt als der ‚Weg des geringsten Widerstandes‘ bezeichnet werden könnte. In einer sicherlich bewundernswerten Art und Weise vermag Goethe durch seine

²⁷ Vgl. Christoph Menke, Spiegelungen der Gleichheit. Politische Philosophie nach Adorno und Derrida. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 2004. S. 103-109 und S. 155-169; oder in komprimierter Form: Christoph Menke, Tugend und Reflexion. Die Antinomien der Moralphilosophie. In: Honneth (Hg.), *Dialektik der Freiheit* (Anm. 15), S. 142-162, hier: S. 148-150.

²⁸ Vgl. Alexander García Düttmann, So ist es. Ein philosophischer Kommentar zu Adornos *Minima Moralia*. Frankfurt a. M. 2004. Zu Differenzen und Parallelen mit Menke vgl. ebd., S. 70.

²⁹ Vgl. auch im Hinblick auf den Zusammenhang von Ethik und Ästhetik bei Adorno und im Rückgriff auf Kants Konzept der Einbildungskraft Eckart Göbel, Das Hinzutretende. Zur *Negativen Dialektik*. In: Frankfurter Adorno Blätter IV, 1995, S. 109-116.

³⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 2), S. 307.

³¹ Vgl. Theodor W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*. AGS 11, S. 495-514.

³² Vgl. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. AGS 4, S. 38-41.

befreiten, friedlichen und miteinander solidarischen Menschen beschaffen sein müßte.³⁸

Eingangs meiner Überlegungen habe ich versucht zu zeigen, daß das Verhältnis und die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem sowohl Adornos Überlegungen zur Ethik als auch jene zum Begriff des Stils prägen. Analog sind beiden durch ein Allgemeines, das sich einerseits dem dialektischen Zugriff entzieht, indem es sich als ein vermeintlich Unverbindliches zeigt, und das andererseits in seiner Übermacht kein wahrhaft Besonderes, Individuelles zuläßt, enge Grenzen gesetzt. Den Grenzen zu nähern vermag sich bei Adorno vor allem die kritische Reflexion, die sich in der Ethik als Widerstand und im Bereich des Stils als Absage und kritische Distanz zu sich selbst zeigt.

Der anschmiegsame Takt demgegenüber streckt seine Fühler in alle Richtungen aus, und es verwundert daher nicht, daß er dem Bereich der Moralität mit demselben Recht zugeordnet werden kann wie dem Bereich der Ästhetik oder des Stils. Die Grenzen des Takts sind vor allem geschichtliche und gesellschaftliche, *seine* Zeit ist eine vergangene und *seine* Bürgerlichkeit ebenso. Zwischen dem Takt und dem Widerstand wäre Adornos „écriture“, die durch sprachliche, oder genauer, schriftliche Vergeistigung das geschichtlich und gesellschaftlich getrennte Allgemeine und Besondere zusammenschießen läßt, zu verorten. Abschließend möchte ich mich daher in einer theoretischen tour de force der écriture und zwei ihrer Verwandten zuwenden.

Von der écriture zum Spätstil und zur krausschen Komik

Ausführlich entwickelt und dargestellt wird die écriture in Adornos *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*.³⁹ Die Konvergenz der Medien entwickelt Adorno dort vom ‚Durchgebildetsein‘ her, auf das er Schrift und écriture zurückführt.⁴⁰ In der *Ästhetischen Theorie* ist es der Stil, der auf den „Zwang des Durchbildens“ zurückgeführt wird.⁴¹ Ein erster Bogen zurück zum Widerstand in der Ethik und zur Selbstkritik beim Stil läßt sich bei der écriture durch die sie kennzeichnende Abkehr von den Konventionen schlagen. In der écriture der Malerei ist damit das „Absehen von der Gegenständlichkeit“ ge-

³⁸ Stenogramm-Nachschrift von Adornos Vorlesung über Probleme der Moralphilosophie vom Wintersemester 1956/57 aus dem Theodor W. Adorno Archiv in Frankfurt a. M. [Signatur:] Vo 1289-1520, hier: Sitzung vom 29. 11. 56, Vo 1327, S. 40 (mit freundlicher Erlaubnis der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur).

³⁹ Woher Adorno den Begriff nimmt, ist nicht ganz klar. In der *Ästhetischen Theorie* bezieht er ihn lediglich diffus auf „jüngere Debatten zumal über bildende Kunst“ und auf die „gekritzelte[n] Schrift“ von Paul Klee zurück (vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie* [Anm. 2], S. 189). Es wäre interessant, aber in diesem Rahmen nicht zu leisten, die durchaus vorhandene Nähe zu der früher skizzierten écriture bei Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1953) und zu dem etwa gleichzeitig entwickelten Schriftbegriff von Jacques Derridas (*De la grammatologie*. Paris 1967) auszuloten.

⁴⁰ Theodor W. Adorno, *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei*. AGS 16, S. 628-642, hier: S. 634.

⁴¹ Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 2), S. 307.

meint, in jener der Musik das „Absterben“ der „traditionellen Expressivität, die fester Konventionen bedarf“.⁴²

Die chiffrierte Schrift der *écriture* wird, und hier ließe sich der Bogen zurück zu Menkes „Impuls“, zu Düttmanns „So ist es“ oder zu Goebels „Hinzutretende[m]“ schlagen,⁴³ vom „fernen, auch vorwegnehmenden Erzittern bei Katastrophen“ bewirkt.⁴⁴ Im „Reflex“ auf vergangene, gegenwärtige oder zukünftige Katastrophen werden die Schriftzüge zu „Seismogramme[n] von Unwillkürlichem“.⁴⁵ Explizit überläßt sich die von der *écriture* her gedachte „ungegenständliche Malerei“ und „tonalitätsfreie Musik [...] ihrem Impuls“.⁴⁶

Begegnen sich beim Takt Allgemeines und Besonderes im Glück, so steht bei der *écriture* die Katastrophe oder das Unglück im Zentrum, das seismographisch aufgezeichnet wird. Während es die *écriture* als Seismogramm allerdings noch schafft, Distanz zur Katastrophe zu halten, geht einem ihrer Verwandten, dem Spätstil, dieses Vermögen ab. Er wird nach Adorno selbst zur Katastrophe: „In der Geschichte der Kunst sind Spätwerke die Katastrophen.“⁴⁷

Ist die „Leistung des Takts“ in Goethes *Iphigenie*, daß er eine fragile „klassizistische Lösung“ findet und dort „ausgleicht, wo keine Versöhnung ist“.⁴⁸ so kommt es beim späten Beethoven zu einer katastrophalen „Zündung zwischen den Extremen, die keine sichere Mitte und Harmonie aus Spontaneität mehr dulden.“⁴⁹ Unvermittelt schießt das Gegensätzliche zusammen; die im Stil mit dem Subjekt oder dem künstlerischen Ausdruck zu vermittelnden Konventionen werden selbst „Ausdruck in der nackten Darstellung ihrer selbst.“⁵⁰

Der „Stoffüberschuß im zweiten Faust und in den Wanderjahren“ beim späten Goethe zeigt an, daß das Allgemeine überhand gewinnt; „die Konventionen, die von Subjektivität nicht mehr durchdrungen und bewältigt, sondern stehen gelassen sind“, zeugen davon, daß die „Gewalt der Subjektivität in den späten Kunstwerken“ bloß noch die an den moralischen Impuls erinnernde „auffahrende Geste [ist], mit welcher sie die Kunstwerke verläßt.“⁵¹

Die zunehmende „Vergeistigung“, die Adorno in einem gemeinsamen Radio-Interview mit Hans Meyer als charakteristisches Merkmal des Spätstils herausstellt,⁵² ist nach Adorno kein „Durchdringen der Erscheinung mit Geist,

⁴² Adorno, *Musik und Malerei* (Anm. 40), S. 634.

⁴³ Siehe hierzu Anmerkung 27, 28, 29.

⁴⁴ Adorno, *Musik und Malerei* (Anm. 40), S. 635.

⁴⁵ Ebd., S. 635 f.

⁴⁶ Ebd., S. 635.

⁴⁷ Theodor W. Adorno, *Spätstil Beethovens*. AGS 17, S. 13-17, hier: S. 17.

⁴⁸ Vgl. Adorno, *Goethes Iphigenie* (Anm. 31), S. 503.

⁴⁹ Vgl. Adorno, *Spätstil Beethovens* (Anm. 4), S. 16.

⁵⁰ Vgl. ebenda.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 15 f.

⁵² Vgl. Theodor W. Adorno und Hans Meyer, *Über Spätstil in Musik und Literatur*. Ein Rundfunkgespräch [1966]. In: *Frankfurter Adorno Blätter* VII, 1998, S. 135-145, hier: S. 135 f.

sondern etwas wie eine Polarisierung.⁵³ Beide Momente lassen sich sicherlich im Takt von Adornos Aufsatz zu Goethes *Iphigenie* beobachten; dort kommt es aber nicht zu einer derart ‚katastrophalen‘ Lösung.

Eine durchaus denkbare, aber von Adorno nicht in Erwägung gezogene ‚Spätethik‘ in Analogie zum Spätstil müßte den Normen – analog zu den Konventionen – wieder eine größere Bedeutung beimessen, selbst wenn sie dann in konsequenter Fortführung der Analogie auch nur in der Form von „Trümmer[n]“ des „Identitätszwangs“ zu verzeichnen wären.⁵⁴ Solche Trümmer von Universellem wiederum könnten Adornos *Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, den *Minima Moralia*, recht ähnlich sein.

Zum Abschluß möchte ich zu einem zweiten Verwandten der écriture kommen, zur moralischen Komik bei Karl Kraus. Gleich der écriture zeichnet Kraus' Sprache „seismographisch“ das „Unwesen“ auf,⁵⁵ das als ein Allgemeines mit der bei „écriture“ und Spätstil erwähnten ‚Katastrophe‘ in Verbindung zu sehen ist. In der noch unveröffentlichten Vorlesung vom Wintersemester 1956/57 – und ausschließlich dort – ist eine bemerkenswerte Skizze der besonderen Begegnung von Literatur und Ethik bei Kraus nachzulesen;⁵⁶ in Kraus' Stil, in der für ihn charakteristischen Polemik, die zugleich Komik ist, weist Adorno auf eine Begegnung von Allgemeinem und Besonderem hin, die nicht im eigentlichen Sinne dialektisch-reflexiv vermittelt wird.⁵⁷ Kraus' Griff hinein in den unmittelbarsten Schmutz der Gegenwart⁵⁸ bewirkt,

daß der Widerspruch am Fall selber flagrant wird, das Moralische aufgeht, das in dem Augenblick, wo man es abstrakt ausdrücken würde, zur Ideologie entarten würde. Was sich hier abspielt, ist die Herstellung einer bestimmten Art von Komik, durch die gegenüber der Kategorie der Vermittlung eine Art von Kurzschluß eintritt. Das Lachen, das Kraus auslöst, wird zu einer Art Flamme, in der die Vermittlung von Allgemeinem und Besonderem statt hat, ohne dass in abstracto auf das Allgemeine oder Besondere rekuriert zu werden brauchte, und diese Explosionen sind es eigentlich, die die moralische Landschaft bei Kraus erhellen.⁵⁹

⁵³ Vgl. Theodor W. Adorno, *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte* [1993]. Nachgelassene Schriften. Abt. I, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann. 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1997, S. 268.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 227, aber auch: Adorno, *Spätstil Beethovens* (Anm. 47), S. 15.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, Einleitung zum *Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*. AGS 8, S. 280-353, hier: S. 329.

⁵⁶ Zur Verbindung von Ethik und Ästhetik bei Karl Kraus vgl. Theodor W. Adorno, *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. AGS 11, S. 41-48, hier: S. 47.

⁵⁷ Der Effekt der krausschen Polemik ist ganz ähnlich dem, was sich in Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka* unter dem Begriff „d'jà vu“ finden läßt (vgl. AGS 10.1, S. 254-287, hier: S. 255 und S. 263 f.).

⁵⁸ Die gleiche Affinität zum Schmutz sieht Adorno bei Kafka (vgl. ebd., S. 268).

⁵⁹ Vgl. Adorno, *Moralphilosophie 1956/57* (Anm. 38), Sitzung vom 28.2.57, Vo 1516 f., S. 224 f.

An den Rändern der Moral

Studien zur literarischen Ethik

Ulrich Wergin gewidmet

Herausgegeben von Ulrich Kinzel

Königshausen & Neumann