

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von

Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

Klang und Musik bei Walter Benjamin

Tobias Robert Klein
in Verbindung mit Asmus Trautsch

Wilhelm Fink

Die dieser Publikation zugrundeliegende Tagung wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert.
Die Verantwortung für den Inhalt liegt bei den Autoren.

Umschlag:

Nach dem Plakatentwurf von Carolyn Steinbeck · Gestaltung, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Redaktion und Lektorat: Bettina Moll, Berlin
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5343-3

Noch einmal: bewusstmachende oder rettende Kritik Eine musikphilosophische Lektüre des Disputs zwischen Benjamin und Adorno

Mein Beitrag leistet keine Benjamin-Exegese. Vielleicht nicht einmal eine Interpretation im strengen Sinn. Ebenso wenig möchte ich Benjamin nur als Steinbruch oder Sprungbrett für das eigene Programm verstanden wissen. Mein Interesse gilt dem Theoretiker der Kritik bzw. der kritischen Hermeneutik von Kunstwerken. Benjamins diesbezügliche Überlegungen für ein Verständnis von Musik systematisch fruchtbar machen zu wollen, mag nicht ganz risikolos sein. Hat er doch von dieser Kunst, zumal von musikalischer und musiktheatraler Formbildung, eingestandenermaßen wenig »verstanden«. ¹ Aber der zünftige Reflex geht an der Sache vorbei. Die Kritik an Adornos Wagnerschrift ², welche Benjamins Brief vom 19.6.1938 formuliert, ist von einer Klarheit in der Sache, die es in sich hat: In für ihn ungewohnter Schärfe bringt Benjamin auf den Punkt, wie und warum Adornos Verfahren an der Erfahrung Wagners – letztlich – scheitert. ³ Natürlich handelt es sich weniger

-
- 1 Am 6.1.1938 schreibt Benjamin an Horkheimer: »Teddie hat mir eine Anzahl von Studien zum »Wagner« vorgelesen. Das ergreifend Neue an ihnen war für mich, dass sie musikalische Tatbestände, die für niemanden entlegener sein können als für mich, in mir unbekannter Weise gesellschaftlich transparent machen.« (Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1995, S. 360).
- 2 Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997. Adorno schrieb das Buch zwischen Oktober 1937 und April 1938. Die Kapitel 1, 6, 9 und 10 erschienen in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939/40), S. 1–49; die Buchpublikation erfolgte 1952. Die frühe Fassung, die von der Buchversion zum Teil massiv abweicht, ist im Adorno-Archiv der Berliner Akademie der Künste unter der Nr.: Ts 2791–2931 einschbar.
- 3 Vgl. Theodor W. Adorno/Walter Benjamin: *Briefwechsel 1928–1940*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1994, S. 334–337. Durch diese Edition wurde Benjamins historischer Brief erstmals zugänglich gemacht. Adorno und Scholem hatten ihn in ihre zwei-

um ein Verdikt als um die produktive Analyse einer komplexen Situation. So nachdrücklich wie nirgendwo sonst stellt Benjamin die Differenz seines kritischen Ansatzes zu Adorno heraus. ⁴ Wohl auch, weil er nur zu gut weiß, wie tief des jüngeren Freundes erste philosophische Monographie über einen großen Komponisten durch sein, Benjamins Denken über Kunst geprägt ist.

Adornos Kritik an Benjamin gilt heute als geläufig und weitgehend abgearbeitet; was Benjamin zu Adorno notiert hat, ist dagegen weitgehend unbekannt, jedenfalls unbeachtet. ⁵ Im einen Fall mag das Objekt, die Skizzen zum Singspiel *Der Schatz des Indianer-Joe*, zu weit ab vom Schuss liegen, um unter mehr als rein historischen Gesichtspunkten in actu noch ergiebig zu sein. ⁶ Im Falle des Kommentars zur Wagnerschrift liegen die Dinge deutlich anders. Liefert er doch beinahe eine konzeptionelle Alternative zu dem, wie Adorno mit Wagner umgeht, überdies *avant la lettre* Einwände gegen jenen Theoriegestus, den Adorno kurz darauf gegenüber Benjamins erstem Essay über Baudelaire an den Tag legen zu müssen meint.

Dass mein Beitrag im Obertitel auf die große, alte Benjamin-Abhandlung von Jürgen Habermas anspielt, hat zwei Gründe: einen positiven und einen negativen. Der positive Grund ist der, dass wir diesem Aufsatz das erste, grundlegende, kategoriale Profil der beiden Kritiktypen verdanken. Habermas

bändige Briefauswahl von 1965 nicht mit aufgenommen. Habermas meint in seiner Besprechung der Lonitz-Edition vom 23.9.1994 in der *ZEIT*, diese würde in der *Theorie* nichts Neues bringen; die »philosophisch gewichtigste[n] Bruchstücke« seien »ja seit langem bekannt«. Nun, wir Musiker sind es gewohnt, am Katzentisch der Denkgeschichte zu sitzen – und oft nicht einmal das.

- 4 Vgl. auch Benjamins Brief vom 9.12.1938, in dem er auf Adornos Kritik an *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire* reagiert; vgl. ebd., S. 376–388.
- 5 Vgl. Hans-Joachim Hinrichsen: »Vermittlung« oder Die Anwesenheit der Gesellschaft im Werk. Der Briefwechsel zwischen Theodor W. Adorno und Walter Benjamin als kunstsoziologische Methodendiskussion«, in: Hanns-Werner Heister u. a. (Hg.): *Semantische Inseln – musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, Hamburg (von Bockel) 1997, S. 235–262. Hinrichsen geht nicht auf Benjamins Kritik an der Wagnerschrift ein, rekonstruiert indes erhellend Voraussetzungen des Streits um das Baudelairebuch; vgl. auch Martin Zenck: »Phantasmagorie – Ausdruck – Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und Benjamins Kunsttheorie in den dreißiger Jahren«, in: Otto Kolleritsch (Hg.): *Adorno und die Musik*, Wien u. a. (Universal Edition) 1979, S. 202–226.
- 6 Vgl. Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 36 f. Als Reaktion auf Benjamins Kritik stellte Adorno seine Arbeit an besagtem Singspiel ein.

hat gezeigt, wie Benjamin an vielen Stellen seines Werks via ›Rettung‹ einen kritischen Impuls zum Ausdruck bringt, dessen spezifisches Verständnis von Zeit marxistischer Ideologiekritik ebenso fremd bleibt, wie es *jeder* evolutionären Geschichtsphilosophie einschließlich der dialektischen widerstreitet. Warum er diesen Ansatz damals zugleich als »konservativ« und »unpolitisch« abtat und ihm das »emanzipatorische« Interesse der Ideologiekritik unvermittelt entgegengesetzte, ist ein weites Feld, aber noch dieser etikettierende Gewaltakt hat spätere Diskussionen beflügelt.⁷

Aktuell hat der negative Grund mehr Gewicht: Für mich ist ein Problem zentral, das bei Habermas nicht thematisch ist. Auch wenn mit den Termini »bewusstmachende« und »rettende Kritik« bestimmte theoretische Positionen von Adorno und Benjamin treffend bezeichnet werden, stellen diese doch darum keine allgemeinen Modelle dar, die unabhängig von der Erfahrung konkreter Gegenstände für sich bestünden und Sinn erzeugten oder ergäben. Adorno und der frühe Benjamin sind sich darin einig, dass eine philosophische Kunstkritik, die ihren Namen verdient, am einzelnen Werk anzusetzen und sich in der Erfahrung und Analyse seiner Individualität ihre Bestimmungen zu erarbeiten hat. Werke stellen keine Belegobjekte für Theorien dar, die bereits fertig vorliegen, sondern an ihnen erst bildet sich die Begrifflichkeit aus, in und mit der überhaupt gedacht werden kann. Gewiss verstehen beide Autoren nicht ganz dasselbe darunter, und zu Adornos Option vom monadologischen Werk steht der späte Benjamin zuweilen sogar regelrecht quer. Dennoch ist ihnen die Versenkung in die besondere künstlerische Gestalt und

deren frühromantisch inspirierte Auffassung als kritisches Reflexionsmedium gemeinsam. Geht man, wie Habermas 1972, über diese konstitutive Gegenstandsbindung der Kritik hinweg, braucht man sich nicht zu wundern, wenn von Walter Benjamin nur der desperate Theoretiker sozialer Entwicklungen übrig bleibt, dessen maßloser Glückssehnsucht jeder Sinn für die rechtlichen und politischen Fortschritte moderner Demokratie abgeht.

Die Abhandlung hat vier Teile. Der erste (1.) rekonstruiert die Kritik, die Benjamin in seinem Brief an Adorno übt. Der zweite (2.) versucht sie mithilfe von Adornos Wagner-Analysen material zu füllen und die unterschiedlichen Zeitbegriffe der Darstellung zu bestimmen, in denen sich beide Denker sowohl treffen wie trennen. Der dritte Abschnitt (3.) arbeitet das differente Verständnis von »Vermittlung« heraus, das mit »bewusstmachender« und »rettender Kritik« jeweils einhergeht. Der vierte (4.) deutet Möglichkeiten an, wie die Kritik Benjamins an Adornos Wagnerschrift weiterzudenken wäre. Er zeigt zudem, inwiefern deren späte Buchfassung gegen Benjamins Reproduktionsaufsatz gerichtet ist, und schließt dann mit einem Ausblick zum Verhältnis von werk- und rezeptionsästhetischer Betrachtungsweise.

1.

Die Abhandlung über Wagner war, wie schon gesagt, Adornos erste große Auseinandersetzung mit dem Werk eines bedeutenden Komponisten. In ihr kommt Denkmotiven von Benjamin eine wichtige Rolle zu: wie der Allegorie, dem konstellativen Verfahren, dem Zusammenhang von Mythos und Moderne, der zerstreuten Wahrnehmung,⁸ der Figur des Erwachens und – auf die Kritik im Ganzen bezogen – der Idee der Rettung. Mehrfach hat Adorno Benjamin über den Stand seiner Produktion unterrichtet und ihm vorab einzelne Abschnitte zu lesen gegeben. Nach der Lektüre der ersten vier Kapitel

7 Jürgen Habermas: »Bewusstmachende oder rettende Kritik. Die Aktualität Walter Benjamins« (1972), in: ders.: *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1977, S. 302–344. Von späterer Literatur waren für mich hilfreich Heinrich Kaulen: *Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins*, Tübingen (Niemeyer) 1987; ders.: »Rettung«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 2, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 619–664; Klaus Garber: *Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin*, Tübingen (Niemeyer) 1987; Horst Folkers: »Die gerettete Geschichte. Ein Hinweis auf Walter Benjamins Begriff der Erinnerung«, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyne. Formen und Funktion der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991, S. 363–377; Thomas Schwarz Wentzer: *Bewahrung der Geschichte. Die hermeneutische Philosophie Walter Benjamins*, Bodenheim (Philo) 1998; Jean-Michel Palmier: *Walter Benjamin. Lumpensammler, Engel und bucklicht Männlein*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2009.

8 Dass Benjamin kein Wort über die Passagen zu Romantik und Kulturindustrie, Musikdrama und Film verliert, die sich doch eklatant gegen die Thesen seiner Reproduktionsarbeit richten (Adorno: *Versuch über Wagner* [Anm. 2], S. 29, 32 f., 43 f., insb. S. 101 ff.), hat den schlichten Grund, dass diese in der frühen Fassung nicht zu finden sind. Sie entstanden (vermutlich) erst im Kontext der Buchpublikation von 1952. Vgl. Anm. 62 und den Schluss des vorliegenden Textes insgesamt.

schreibt dieser vielsagend: »Dass die Aufschlüsse über die Allegorie im Leitmotiv für mich besonders bedeutsam sind, brauche ich nicht zu sagen. – Ich freue mich auf den Augenblick, wo ich in dem Text umherwandeln und mir überall das Meine darin werde suchen können.«⁹ Nicht weniger scheint Adorno Benjamins Reaktion entgegengefiebert zu haben: »Ich warte noch wie Solvejg auf Peer Gynt auf Ihre Ansicht über den Wagner« notiert er am 8.6.1938.¹⁰

Vor diesem Hintergrund ist Benjamins Antwort kaum zu überschätzen, spießt sie doch den prekärsten Punkt von Adornos Abhandlung gleichsam auf. Wo sie diese lobt, ist der Briefschreiber konventionell bis zum Wortgeklingel und seine Rede mehr psychologisch denn sachlich relevant. Umso stärker fällt die Kritik der Konzeption ins Gewicht. Benjamin wirft dem »Wagnerporträt« des Freundes einen »zu umstandslose[n] Gebrauch der Kategorien des Progressiven und des Regressiven« vor. Dessen Fixierung auf kognitive Gehalte und Bewusstseinspositionen lasse zwar die entwicklungs- und ideologischen Aspekte des Gegenstandes souverän zur Geltung kommen, mache aber die »Ansätze zu einer«, wie Benjamin sagt, »Rettung Wagners [...] überaus problematisch«¹¹, weil sie dem mimetischen, d. h. reflexionsfernen, physischen Erfahrungsfundus seiner Werke keinen angemessenen sprachlichen und begrifflichen Raum zu eröffnen vermöge.

Benjamin verfährt zweigleisig: Er fragt zur Methode und zur Person, ist aber auf beiden Bahnen dem gleichen Mangel auf der Spur. Der Blick auf die Person und ihre Gefühle ist zwingend, weil Kritik von Kunst für Benjamin in intimen, d. h. immer auch verletzlichen und kaum je objektivierbaren Erfahrungen gründen muss, wenn sie mehr leisten soll als eine professionelle Selbstbestätigung von Theorie: »Ist es«, fragt er Adorno mit der ihm eigenen behutsamen Insistenz, »Ihren frühesten *Erfahrungen* mit Wagner gegeben, sich ganz in ihrer *Einsicht* in das Werk zu Hause zu fühlen?«¹² Benjamin spürt, dass in den Fragmenten ein Moment von Abwehr beteiligt ist: Adorno braucht die spröde Härte des soziologischen Vokabulars, um sich die Faszination vom

Leib zu halten, die das Objekt auf ihn ausübt. Ideologiekritik als Disziplinierungsinstrument emotionaler Affinität ist für Benjamin aber zu wenig, verbleibt ihre Präferenz für begriffliche Urteilsformen doch ganz diesseits historischer Gerechtigkeit. Rettung ist kein emanzipatorischer Akt.

Adornos Antwort fällt seltsam knapp und defensiv aus. Darin ein Indiz für Enttäuschung zu sehen, liegt nahe, wenn man sich vergegenwärtigt, wie hoch die Messlatte der Erwartung zuvor gelegt worden war. Lakonisch stellt Adorno fest, »dass ich nicht anders kann, als Ihnen«, sprich: dem Einwand, emotionale Erfahrung und philosophische Kritik kämen in der Arbeit nicht zueinander, »Recht zu geben«. Das liege, fährt er dann fort, »einfach daran, dass ich jene Erfahrungen, die Sie und übrigens ganz analog auch Max an der Arbeit vermisst haben, nicht machte. Wagner hat nicht zu den Gestirnen meiner Kindheit gehört.«¹³

Schwer, eine klassische Erklärung *pro domo* von außen einzuschätzen, aber rundum überzeugen kann das gewiss nicht. Andere Belege lassen es denkbar erscheinen, dass Adorno damals das emotionale Ausmaß seiner Beziehung zu Wagner eher unter- als übertrieb.¹⁴ Fest steht auch, dass er schon früh sehr intensive Eindrücke von Wagner-Aufführungen empfing, die dann möglicherweise im Gefolge seiner Anhängerschaft an Schönberg in den Hintergrund traten.¹⁵ Vielleicht trägt der Hinweis auf die Kindheit allein aber nicht weit genug. Inszenierte Ambivalenz als solche ist ein Leitmotiv der Wagner'schen Wirkungsgeschichte und für Adorno weniger signifikant, als Benjamin wissen

9 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 319 (Brief v. 4.5.1938).

10 Ebd., S. 332, Hvh. i. O.

11 Ebd., S. 334 u. 336 f.

12 Ebd., S. 335.

13 Ebd., S. 345 (Brief v. 2.8.1938). Die Frage ist, wem oder was Adornos Enttäuschung mehr gilt: der Kritik der Anderen oder dem eigenen Werk.

14 Immerhin formulierte er 1933 (noch?): »Fragend nur, fremd und vertraut wie Träume aus der Kindheit liegt das Wagnersche Werk selber vor uns« (»Notiz über Wagner«, in: Adorno: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 18, S. 204–209, hier S. 205, 1966 ist anlässlich des Todes von Wieland Wagner (wieder?) die Rede von »unvergessliche[n]« Wagneraufführungen, die »[ich] als Kind [...] hörte« (»Wagner und Bayreuth« [ebd., S. 210–225, hier S. 220]); dazu die ausladende Tagebuchnotiz des nicht einmal 14-jährigen (!) Teddie über eine Frankfurter *Ring*-Aufführung vom Juli 1917, in: Adorno. *Eine Bildmonographie*, hg. v. Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2003, S. 52–55; desgleichen seinen Kommentar zum *Fliegenden Holländer*, ebd., S. 45 f.

15 Dem Briefwechsel mit Alban Berg lässt sich entnehmen, dass Adorno zumindest im ersten Jahr seines Kompositionsstudiums in Wien weniger »wagnerfest« schien, als sein Lehrer von ihm erwartete; vgl. Theodor W. Adorno/Alban Berg: *Briefwechsel 1925–1935*, hg. v. Henri Lönitz, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1997, insb. S. 27.

konnte oder wollte. Seine sachliche Pointe erhält dieser Aspekt erst in Verbindung mit einer methodologischen Analyse der Kritik. Allerdings scheint Adorno selbst daran interessiert zu sein, Benjamins (und Horkheimers) Kritik auf die biographischen Weichteile der Sache einzugrenzen, um so der eigentlichen Herausforderung ausweichen zu können nach dem Motto: ›Sie haben völlig Recht, aber es geht nicht anders.«

Das politisch Zeitgemäße und Zeitdiagnostische von Adornos ideologiekritischem Furor erkennt Benjamin an, ohne sich sonderlich um es zu sorgen. Ebenso registriert er die dialektischen Bemühungen des Freundes um die Zweideutigkeit der musikalischen Sachverhalte; stets finde sich das In-Eins von Schafen und Böcken akzentuiert, wird beifällig erwähnt. Aber das klingt diplomatisch. Denn der »umstandslose Gebrauch« jener Kategorien wird durch diese dialektische Feinarbeit offenbar nicht aufgehoben. Der Grundgegensatz der Verfahren bleibt bestehen, »die geschichtsphilosophische Perspektive der Rettung« erweist sich zu Ende wie zu Anfang »mit der kritischen der Pro- und Regressionen als unvereinbar«. ¹⁶

Benjamin weiß, dass Adornos Intention nicht in Ideologiekritik aufgeht, sondern »Rettung« zum Ziel hat. ¹⁷ Für ihn bleibt dieser gute Wille jedoch in versprengten Einfällen stecken, die gegenüber der progressiven Hauptlinie nicht zum Zug kommen. Wo Motive ins Spiel gelangen, die potenziell mehr sind als eine weitere »materialistische Dechiffrierung« Wagners, bleiben es Benjamin zufolge »schöne Stellen«, welche die Konstruktion des Ganzen unangetastet lassen:

Einem Werk wie dem »Wagner« fehlt es an Schluchten und Grotten nicht, aus denen die gedachten Motive mit dem Echo zurückkehren könnten. Warum tun sie es nicht? Warum heben sich die schönen Stellen, an denen sie anklingen (die erstaunliche, an der Sie das »Frau Holda kam aus dem Berg hervor« zitieren) ebenso sehr durch ihre Isoliertheit heraus wie durch ihre Schönheit? ¹⁸

¹⁶ Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 336.

¹⁷ Noch 1964 betont Adorno: »Wer sich die Mühe macht, mein Buch zu lesen, wird finden, dass es alles andere ist als ein Verdikt. Eher gehört es in die literarische Gattung der ›Rettungen‹, die dem Finsteren eines Gegenstandes sein Wahres abzuwingen versuchen.« (Ders.: »Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 16, S. 665–670, hier S. 667.

¹⁸ Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 336.

Fast liegen die Verhältnisse umgekehrt wie ein knappes halbes Jahr später im Falle Baudelaire: Ausgerechnet der Anwalt des Besonderen klagt ›Vermittlung‹ vom Hegelianer ein. Zwar nicht die der ästhetischen Form durch den ›gesellschaftlichen Prozess in toto‹, sondern eine der Hermeneutik des Objekts selbst, die Verknüpfung negativer und positiver Momente in der künstlerischen Gestalt und ihrer Beschreibungssprache. Aber es geht Benjamin nicht einfach um mehr Sinn für Details, sondern letztlich um ein anderes Verhältnis zur Historie. Ideologiekritik engt die Spannweite historischer Erfahrung ein, weil sie diese, und sei's in revolutionärer Absicht, auf reflexive Figurationen und kategoriale Sinnstrukturen reduziert. Benjamin will demgegenüber deutlich, geradezu anschaulich machen, warum sich Geschichte nach Maßgabe eines rationalen oder dialektischen Sich-Wissens gar nicht vollziehen kann. Vor Augen steht ihm natürlich auch der Gegensatz von Adornos Schrift zu seiner (noch nicht abgeschlossenen) Arbeit über Baudelaire. Dort, deutet er verhalten an, gehe es darum, ein Kunstwerk eben unter Verzicht auf Polemik für die Gegenwart zu retten. Bei dieser Rettung steht die *Differenz* von Werk und Wirkungsgeschichte im Mittelpunkt, wogegen Adorno die Wirkungsgeschichte in das Werk hineinliest, sie geradezu als einen Vorgang beschreibt, der vom Werk ausgeht. ¹⁹

Besonders gewichtig fallen die Sätze zum Darstellungsverfahren aus. Benjamin schreibt: »Die Rettung ist eine zyklische Form, die polemische eine progressive. Mir stellen sich die zehn Kapitel des Wagner eher als eine Progression denn als ein Zyklus dar.« ²⁰ Ich lese das so: Die Vorherrschaft des »progressiven«, d. h. des entwicklungsgeschichtlichen Denkens trägt in die Form der Wagnerfragmente eine Struktur hinein, die sowohl dem Denken in Konstellationen widerstreitet wie sie entgegen anders lautenden Bekundungen die »Rettung« Wagners mit der finalen aufklärerischen Überbietung aller vorausgegangenen regressiven und scheinhaften Momente zusammenfallen lässt. Wo Wagner in diesem Sinne progressiv ist, ist er für Adorno auch im eigentlichen Sinne modern: als reflexiver Destrukteur der eigenen Illusionen und zugleich als Antizipator der Radikalisierung solcher Kritik *bei anderen*. Entsprechend

¹⁹ Ebd., S. 337. Vgl. das Zitat in Anm. 17 demzufolge Wagner weniger vor der Wirkungsgeschichte als vor sich selbst zu retten sei sowie den Schluss des vorliegenden Textes.

²⁰ Ebd., vgl. GS V, 591 u. GS VII, 759.

endet Adornos Schrift mit einem Votum für »jene schwarze, schroffe, gezackte« Musik der »Fieberpartien des dritten Aktes Tristan«,²¹ in denen die Technik des synthetischen Mischklangs gezielt zugunsten einer analytischen Orchesterbehandlung, einer »entzaubernden« Verwendung von Einzelfarben in extremer Registerlage, aufgebrochen wird.²² Für Adorno ist hier eine »Selbstbesinnung« am Werk, die den phantasmagorischen Schein, der Wagners Musikdrama sonst »absolut« beherrscht, auflöst bzw. abstreift.

Für Benjamin wird das Musikdrama so aber lediglich dem »Mythos« zugunsten eines klassischen Erkenntnisfortschritts abgerungen, ohne dass klar würde, wie die Rechtfertigung des progressiven Zeitschemas mit der spezifischen Form der Kritik und ihrer Resonanz im Gegenstand zusammenhängt.²³ Fragwürdig erscheint erst recht der Versuch, Wagners künstlerischen Zenit just dort zu lokalisieren, wo er »nachwagnerisch« zu komponieren, nämlich das Runde, Umhüllende seines Orchesterklangs analytisch zu zersetzen beginnt. Benjamin hält diese Position aktuell zwar für legitim, systematisch aber für defizitär, weil sie die komplexe performative Gegenwart des Artefakts zugunsten überbietungsdynamischer Verweisungen aus dem Blick geraten lässt. Adornos Überlegungen sind plausibel, solange der »Fortschritt des Materials« oder der Zerfall revolutionären Denkens im 19. Jahrhundert thematisch sind. Zugleich ist es derselbe Entwicklungsbegriff, der

anderen und bedeutenden Motiven ihrer Musiktheorie – der Oper als Trost, der Musik als Einspruch – Abbruch tut; der das Motiv der Ewigkeit im Funktionszusammenhang der Phantasmagorie dingfest macht und an seiner Verwandtschaft mit dem des Glücks vorübergehen muss. [...] Vielleicht hätte eine Rettung Wagners gerade einem Ihrer ältesten Motive – dem der *décadence* [...] Spielraum verschafft.²⁴

21 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 143.

22 Zum Verhältnis von Misch- und Einzelfarben bei Wagner vgl. Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners »Ring des Nibelungen«*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2006.

23 Gewiss ist dieser Gedanke seinerseits von Benjamins Aufsatz über die *Wahlverwandtschaften* inspiriert. Nur gibt Adorno ihm hier eine entwicklungsgeschichtliche Wendung, die mit dem Modell der »rettenden Kritik«, wie Benjamin es versteht, nicht vereinbar ist. Vgl. Anm. 57.

24 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 337. Er meine nicht, schreibt Benjamin, »dass Sie in dem, wovon ich hier rede, minder als ich zu Hause wären«. Aber: »Das Bestimmende

Benjamin wäre sichtlich eher daran interessiert, aus Wagners Verweigerung historischer Zeit und dem Glück vorgeblich illusionärer Präsenz, d. h. der strukturellen Physiognomie des Mythischen, Kerngehalte des Musikdramas zu entwickeln, statt diesem noch da ein aufklärerisches Prozessziel normativ abzuwürgen, wo das Gros der Phänomene dem entgegensteht. Bekanntlich hat Adorno Benjamin andernorts mit einer gewissen Penetranz auf »Durchdialektisieren« als das Maß aller wahren Kritik zu verpflichten gesucht.²⁵ Nunmehr aber steht unversehens seine eigene Dialektik als Rhetorik, als Beschwörungformel da. Denn was soll die Rede vom Ineinander von Fortschritt und Reaktion eigentlich, wenn am Ende ein bestimmter ideologiekritischer Akt, den dieses zwielichtige Werk selbst vollführt, umstandslos als Kondition der Rettbarkeit des Werkes insgesamt präsentiert wird? Eben befanden wir uns noch in der mythischen Natur der Tiefe des Rheins, und nun soll plötzlich die säkulare Heilsfigur des »durch Nacht zum Licht« das gute Ende des Ganzen bezeugen? Dergleichen ist weniger Vermittlung als schlichter Umschlag der Extreme ineinander.²⁶

2.

Gegen die Feststellung Benjamins, der Form nach sei das Wagnerbuch eher eine Progression als ein Zyklus, wendet Adorno ein, es enthalte insofern doch ein zyklisches Moment, als die Motive des letzten Kapitels denen des ersten »genau eingepasst« seien.²⁷ Gemeint ist, dass die spätromantische Metaphysik von Tod, Nichts und Erlösung, die zu Beginn des Buches als ein regressiver Sprung aus aller Dialektik eingeführt wird,²⁸ gegen Ende implizit einen kritischen Gehalt *gegen* dialektisches Denken zugesprochen erhält.²⁹ Zu guter

in der Rettung – nicht wahr? – ist niemals ein Progressives; es kann dem Regressiven so ähnlich sehen wie das Ziel, das bei Karl Kraus Ursprung heißt« (ebd.).

25 Vgl. ebd., S. 93, 149 u. 173.

26 »Sein Bewusstsein schult sich in der Nacht, die das Bewusstsein zu verschlingen droht.« Vgl. Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 144.

27 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 345.

28 Ders.: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 13 u. 39.

29 Ebd., S. 140 ff. Soweit ich sehe, hat bislang allein Britta Scholze die dialektikkritische Stoßrichtung des Adorno'schen Denkens näher untersucht; vgl. dies.: *Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2000.

Letzt sind Nihilismus, Chimäre und Phantasmagorie nicht mehr nur Symptome einer Verblendung, die mutwillig jede Spur von Reflexion eliminiert, sondern zugleich Medien eines Entstehens oder Erwachens aus dem Nichts, gleichsam umgreifende Augenblicke, in denen Zeit neu entbunden wird statt nur verleugnet oder überspielt.

Aber hat diese Wendung Folgen für die Form des Buches im Ganzen? Adornos Gegeneinwand ist zunächst verständlich: In der Tat finden sich in keinem anderen Abschnitt Motive der ›Rettung‹ so offen angesprochen wie im letzten. Nur, ›rettend‹ im Sinne Benjamins könnten diese allein dann sein, wenn der Zwiespalt zwischen undialektischer und dialektikkritischer, verräumlichter und dem Raum neu entspringender Zeit so etwas wie eine verborgene Mitte des Ganzen besetzte, der jedes Kapitel auf andere Weise sich kreisend zu nähern suchte: so, dass die Darstellung perspektivisch immer verschieden, aber jedes Mal gleich unmittelbar zum Gegenstand stünde. Aber genau das ist nicht der Fall. Die Wendung zum Positiven kommt auch weniger als Prozessresultat denn als Schlusspointe, wenn nicht als Happy End daher. Der Bezug zum ersten Kapitel, auf den Adorno abhebt, mag eine Umwertung der polemischen Kategorien intendieren. Nur macht er sie damit noch nicht verständlich oder durchsichtig. Im Gegenteil, die Rolle der Musik bleibt umso dunkler, je emphatischer sie – diesseits technischer Analysen – als Organ der Rettung horizonthafter Natur und ursprünglichen Entstehens beschworen wird. Als Beispiele nennt Adorno das Englischhorn-Solo im *Tristan* und Brünnhildes Erwachen – Partien, denen kompositorisch sehr unterschiedliche Strukturen zugrunde liegen. Offenbar soll nach den vielen polemischen Spitz en zuvor das Ganze doch »gut ausgehen«³⁰. Fast fühlt man sich wie im *Tann-*

häuser, wo der Held gegen Ende unvermutet als ›erlöst‹ angesprochen wird, ohne dass jemand sagen könnte woher oder warum und ohne dass es dafür einen anderen Grund gäbe als den Fakt des Endes selbst.

Der Punkt, an dem Adornos musikalische Kritik an Wagner im zweiten Kapitel einsetzt, könnte vom Tannhäuserschluss des Ganzen kaum weiter entfernt sein. Keine Aura, kein Klangspiegel, kein Erwachen oder Entstehen aus dem Nichts, dafür: elementare Intervallverhältnisse, motivische Einzelgestalten und deren Veränderung bzw. Wiederholung in der Zeit. Am Leitmotiv diagnostiziert Adorno zunächst einen »Widerspruch«, bei dem Dynamik in Statik umschlägt und Entwicklung widerrufen wird. Das Außen der Körpergeste bricht in den temporalen Diskurs der Musik so ein, dass es ihm ein Moment des Rotativen und Entropischen verleiht, noch wo alles dynamisiert scheint. Diesen Widerspruch erklärt Adorno sodann zum »Grundgegensatz« des Wagner'schen Komponierens, aus dem weitere Widersprüche hervorgingen. Bereits in den »innersten Zellen der Kompositionstechnik« komme also zum Ausdruck, was am Ende die Gestalt des ganzen Werkes und dessen philosophisches Selbstbewusstsein determiniere: die »Vorstellung von der geschichtslosen Invarianz des Lebendigen, in die alle Aktion zurückgenommen wird«.³¹

Das Modell geht, soviel ist klar, aufs Ganze. *En miniature* macht es einen »kompositorischen Grundgegensatz« dingfest, den es sogleich als »Wagners ideologisches Kernstück« identifiziert. Die Methode besteht dann weiter darin zu zeigen, dass progressive wie regressive Tendenzen in der immanenten Bewegung des Grundgegensatzes angelegt sind und in der Motivtechnik ebenso sich ausprägen wie im harmonischen und instrumentalen Klang. Das wiederum führt zu dem Versuch, den Orchesterklang als Ausdrucks- und Formmittel subjektiviert und sodann durch Ablendung gegen seine Produktion verdinglicht, gesellschaftlich aufzufassen: »Phantasmagorie« lautet der Titel des sechsten Kapitels, das die ideologiekritische Grundfigur des Buches ins Medium der Musik zu übersetzen sucht.

30 In seinem Brief an Ernst Křenek vom 2. Mai 1938 hat Adorno zur Positivität des Schlusses etwas forciert selbstironisch angemerkt: »Damit komme ich zu meinen Dingen, nämlich dem Wagner. Er ist abgeschlossen, und ich kann Ihnen heute davon berichten, dass er wie ein Marlittroman [Eugenie Marlitt: eine Verfasserin von Unterhaltungsromanen] *gut ausgeht. Sie kriegen sich; der Nihilismus wird gerettet*. Auch sonst dürfte er insofern hinter der Marlitt nicht allzu weit zurückstehen, als er einiges an Spannung enthält, wie die Entwicklung der Wagnerschen Formorganisation aus der Gestik des Kapellmeisters, die gesellschaftliche Theorie der Instrumentation, die zum Begriff der Phantasmagorie und damit dem des Gesamtkunstwerks führt, und eine Theorie des Wanderers Wotan, die sich gruppiert um dem Kindervers: Bettler eilt der Pforte zu, schlaf in guter Ruh!« (Theodor W. Adorno/Ernst

Křenek: *Briefwechsel*, hg. v. Wolfgang Rogge, Frankfurt a. M. [Suhrkamp] 1974, S. 128; Hvh. R. K.).

31 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 497–503, hier 498.

Uns akademischen Pedanten macht Adorno das Mäkeln leicht. Man könnte ihm locker vorrechnen, dass er das Problem als Lösung ausgibt und weit mehr auf das Ganze setzt, als sein Ethos der Versenkung ins Einzelne zulässt. Aber das wäre wie: eine offene Tür eintreten, der inhaltliche Erkenntnisgewinn gering. Die zentralen Überlegungen des Buches zu Zeit, Klang, Romantik und Kulturindustrie greifen, um das wenigstens einmal zu sagen, wirklich tief, sie sind aber zuweilen nicht sachlich angemessen und sogar irreführend begründet.³² Fragen zur Musik konnte Benjamin nicht beantworten, aber sein Sinn für Darstellungsprobleme und seine entschiedene Vorstellung von ›Rettung‹ als einer radikalen Gegenposition zur Fortschrittsmoderne haben ihn fast zwangsläufig an die Stelle geführt, wo die philosophischen und sozialen mit den musikalischen – und sprachlichen – Nervenpunkten des Adorno'schen Unternehmens zusammentreffen.

Das Problem der ›progressiven‹ Form von Adornos Schrift ist nicht, dass Einzelnes in Verkürzung für ein Ganzes eintreten soll, sondern *wie* das geschieht und was dabei das Ganze ist. Gegen den mikrologischen Ansatz Adhok-Gesamtanalysen der Werke einzuklagen, wäre ignorant. Die Verkürzung hat ihr Recht, insofern sie Einzelzüge deutend so ineinanderzufügen vermag, dass das Resultat eine in sich zentrierte, von gleichrangigen Bedeutungselementen getragene Perspektive auf den Gegenstand freigibt, die nicht postwendend nach einer Ergänzung oder Korrektur durch andere Aspekte verlangt, sondern die Achtung für das Besondere zum Formgesetz der eigenen Schreibweise erhebt. Das Problem beginnt da, wo der Gegenstand gar nicht als Ganzes erkennbar ist, sondern zur Funktion von etwas anderem, z. B. eines historischen oder sozialen Systemzusammenhangs, zu schrumpfen droht. Auch bei Benjamin besteht die Gefahr eines Zerfalls des Werks in eine Ansammlung von Merkmalen, die dann isoliert mit »verwandten« Phänomenen aus Gesellschaft, Geschichte und Kunst zusammengestellt werden. Bei Adorno kommt erschwerend hinzu, dass sein »Dekonstruktivismus« viel stärker als bei Benja-

min von systematischen Theoremen begleitet wird, deren dynamisierender Zug der Idee der Konstellation widerstreitet.

Die frühe Schrift über Wagner gibt dafür instruktive Beispiele. Mit Vorliebe schließt sie von ästhetisch Einzelfnem auf ein historisch und sozial (also gerade nicht ästhetisch) Allgemeines. Ebenso finden sich substantielle Züge des Wagner'schen Komponierens einsinnig als Positionen der Entwicklungsgeschichte des musikalischen Materials beschrieben, wodurch die Gegenwart des Gegenstandes, die doch so minutiös verständlich gemacht werden soll, im Namen von »nicht mehr Beethoven« und »noch nicht Schönberg« öfter in den Hintergrund gerät, als es ihrem Verständnis gut tut.

In den Kapiteln 2–5 untersucht Adorno je eine Materialdimension für sich: Motive als Gesten, Motive als Allegorien, harmonische und polyphone Strukturen, Instrumentationstechnik. Damit führt er in den essayistischen Ansatz etwas ein, auf das Benjamin nie gekommen wäre. Adorno interpretiert nicht allein Details aus der Nähe, sondern er abstrahiert zugleich auf kategoriale Immanenz. Er behandelt das einzelne Materialelement als Teilsystem, das eigenen Gesetzmäßigkeiten unterliegt und vorrangig entwicklungshistorische Bewertungen herbeizitiert. Thema sind für ihn oft genug weniger besondere Gestalten als (wichtige) generelle Befunde. Paradoxerweise wird das synchrone Zusammenwirken der Materialbereiche im musikdramatischen Verbund, ihre Konstellation als Mediengefüge, nur im Kontext von Wagners *Theorie* (Kap. 7) thematisch;³³ die Aufgabe, eine ›praxisnahe‹ Horizonterweiterung zu konstruieren, bleibt dem Leser überlassen.

In dritten Kapitel untersucht Adorno z. B. die Vorspielanfänge von *Lohengrin* und *Tristan* unter den Aspekten der intervallischen Linearität und Akkordfortschreitung, ohne ein Wort über den Bereich zu verlieren, der im Vergleich zu den beiden anderen, kompositorisch weit eher den Ausschlag gibt:

32 Zum Folgenden vgl. Richard Klein: »Der Kampf mit dem Höllenfürst, oder: Die vielen Gesichter des ›Versuch über Wagner‹«, in: Richard Klein/Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.): *Mit den Ohren denken, Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1998, S. 167–205; »Der Fall Richard Wagner«, in: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-DooHM (Hg.): *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart (Metzler) 2011.

33 Warum Adorno so verfährt, wäre ein eigenes Thema. Immerhin kreiert Wagner in seinen Zürcher Kunstschriften einen linkshegelianischen Fortschrittsdiskurs der Musik bzw. des Musikdramas, in den Adorno zum Teil selbst noch gehört; vgl. Richard Klein: »Zwangsvorwandschaft. Über Nähe und Abstand Adornos zu Richard Wagner«, in: Eckehard Kiem/Ludwig Holtmeier (Hg.): *Wagner und seine Zeit*, Laaber (Laaber) 2003, S. 183–236. Nicht ohne Grund hat Werner Braun den Autor der *Philosophie der neuen Musik* in die Tradition der Wagner-Partei um Franz Brendel eingereiht; vgl. Werner Braun: *Musikkritik. Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung*, Köln (Gerig) 1972, S. 98.

den der Klangdramaturgie. Spricht er hingegen, wie im Kapitel *Farbe*, über Klangdramaturgie, dann allein mittels der reduzierten Gestalt von Instrumentation und gerade nicht mit Blick auf Wagners klangmaterielle Neuformulierung des gesamten musikalischen Satzes. Das Kapitel über Harmonik bewertet die Setzweise der Wandererharmonien im ersten Akt *Siegfried* von einem gut schönbergischen Horizont her als ›schwerfällig‹ im Sinne mangelnder polyphoner Transparenz, lässt aber die dramatische Funktion dieser Partie, den plötzlichen Einbruch des tragischen Mythos in das komödiantische Märchen sinnfällig zu machen, vollständig unberücksichtigt. Wenn es schließlich um das Drama geht, wird allein der Text kritisiert, zugleich geht die philosophische Folgerichtigkeit dieser Kritik mit einer rigorosen Abstraktion von spezifisch theatraler Performativität (Bühne, Licht, Körper, Aktion, Atmosphäre) einher. Wie man es auch drehen und wenden mag, Adornos Methode bleibt auf isolierte Dimensionen des musikalischen Materials gerichtet, sie sieht weitgehend davon ab, musiktechnische Details mit der Phänomenalität des Werkes im Ganzen deutend zu verknüpfen.³⁴

Benjamins Wort von der progressiven Form der Wagnerschrift hat keinen linearen Aufbau von Argumenten im Auge, sondern, um ein von Adorno anderswo bemühtes Bild aufzugreifen, ein ›Kreditsystem‹ zwischen den Kapiteln. Fast jedes von ihnen borgt vom anderen, sie bewegen sich kraft kategorialer Lücken fort, deren Ausgleich verschoben wird, bis mit dem besagten, etwas aufgedonnerten Schlusseffekt die ganze Mangeldynamik zum Stehen kommt. Kein Stück ruht ›zyklisch‹ in sich und stellt einen Problemkomplex dadurch still, dass es parataktische Elemente zentrierte. Vielmehr lassen die dialektischen Bewegungszüge des Textes immer wieder eine Bahn der Uner-

fülltheit zurück, die ihn für den jeweils nächsten Teil ›anschlussfähig‹ macht, und sei dies auch mehr zwischen als in den Zeilen.

Nun hat Adorno die Forderung, in einem Text müsse ›alles gleich nahe zum Mittelpunkt‹ stehen, mit Vorliebe als sein Darstellungsideal ausgegeben. Wenn diese Metapher Sinn machen soll, wäre gerade auch in der Schrift über Wagner das Gegenteil eines offen dynamischen Konzepts zu erwarten gewesen, nämlich eine konzentrische Form antilinear gefügter Details, eine Gegenwart des Gedankens, die in all ihrer Unruhe doch auch in sich ruht und unbeschadet innerer Zeitspannungen nicht temporal relativierbar ist.

Aber dieser Gegenwartsbegriff tritt in den Wagnerfragmenten vor allem als Ideologie, als phantasmagorische Verblendung des *Gegenstands* in Erscheinung, er ist kein Prinzip des *Darstellungsverfahrens*. Diese Leerstelle besteht bei Adorno allerdings generell. Bei aller Nähe auch in der methodischen Orientierung am Detail³⁵ ist er der präsentistischen Pointe von Benjamins Philosophie, dem ›Ursprung‹ des Trauerspielbuchs wie der ›Jetztzeit‹ der geschichtsphilosophischen Thesen und des *Passagenwerks*, stets ausgewichen. Sofern Adorno dem Augenblick das Wort redete, und das tat er später ja zuweilen so emphatisch, dass sich sogar Karl Heinz Bohrer auf ihn berufen konnte, galt dies strikt der Zeitlichkeit des Ereignisses, dem Aufstrahlen und Verpuffen des Feuerwerks, nicht seiner Bedeutung. Adorno zielt auf den zeitlichen Blitz des Ereignisses, Benjamin auf dessen ›Lesbarkeit‹. Adorno ist ein Metaphysiker der Apparition, Benjamin ihr Hermeneut. Benjamins Versuch, im »vorbeihuschenden« Moment *Stand und Sinn* zu suchen, ihn also *gerade nicht* mit dem Vergehen zu identifizieren, blieb Adorno fremd³⁶ – vielleicht, weil der Frankfurter Philosoph auf das Element der Revolutionstheologie fixiert war, das

34 Entsprechend prekär ist, was verschiedentlich als Wagners ›kompositorische Problemstellung‹ oder ›kompositorischer Grundgegensatz‹ rekonstruiert wird. Die Figur einer dynamisierten Zurücknahme von Zeit in Raum, von subjektiver Aktion in Lebensmacht trifft fraglos einen relevanten Aspekt seines Werks. Aber es ist wenig überzeugend, diesen Gedanken aus Intervallstrukturen zu deduzieren und mit dem Ganzen des Musikdramas kurzzuschließen, ohne die Funktion dieser Strukturen innerhalb des verklanglichten musikalischen Satzgeschehens zu bestimmen. Das Problem ist nicht die philosophische Kritik, sondern die vorschnelle und intransparente Verknüpfung ihrer Kategorien mit einzelnen musikalischen Sachverhalten. Adornos intuitive Kraft ist nach wie vor unerreicht. Aber hinter seinen richtungsweisenden Grundmotiven bleibt das konkrete kritische Verfahren oft weit zurück. Benjamin hat davon etwas gespürt.

35 Vgl. Adorno, »Selbstanzeige des Essaybuches ›Versuch über Wagner‹«, in: ders.: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 504–508, insb. S. 505 u. 507 f.

36 In den Thesen *Zum Begriff der Geschichte* heißt es: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei.« (GS I, 693–704, hier 695; Hvh. R. K.). Nur als ›vorbeihuschendes‹ wird es zugänglich, nur insofern es »auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit [...] aufblitzt«, ist es festzuhalten. Gleichwohl ist es mit dem Ereignis des Blitzes nicht identisch. Sonst wäre es kein Bild, jedenfalls kein wahres. In ihm blitzt nicht bloß auf, was vergeht, sondern ebenso was neu präsent wird, nämlich die Präsenz des Vergangenen. Aber die Rettung, die es leistet, bleibt an eine »Gefahrenkonstellation« gebunden (GS VII, 763); sie lässt »immer nur an dem, im nächsten Augenblick schon unrettbar verloren [sich] vollziehen« (GS V, 592).

ihm (verständlicherweise) unheimlich schien. Aber seine Annullierung der messianischen Sekunde hat ihm eine spezielle Gegenwartsvergessenheit beschert, die auch in der essayistischen Form Spuren hinterließ. Adorno fehlt, ich wage es zu sagen, ein Sinn für das Vollkommene im Begrenzten, Einzelnen, Endlichen, ein Sinn für das Recht einer Gegenwart, die stillsteht, auch wenn sie vorübergeht und ›nur‹ ein Teil oder Moment ist. Er hat darin stets ›unbeirrt‹ eine falsche Rechtfertigung der bestehenden Welt sehen wollen und dagegen den ewig gleichen versöhnungsphilosophischen Vorbehalt geltend gemacht. Benjamins Rede vom »Messianischen« als einer »Welt allseitiger und integraler Aktualität« (GS I, 1239) mag eine sehr überschwängliche Vorstellung sein, aber sie hat es ihm erlaubt, eine dem Zeitverlauf gegenüber autonome Präsenz in ihrer Bedeutung anzudenken, vorzubereiten. Wenn »das Messianische« Gegenwart ist und kein radikal ausstehender Zustand, dann, das war Benjamins Überlegung, muss Geschichte sich auch als etwas begreifen lassen, das entspringt statt nur zu werden und zu vergehen, das in der Zeit einen Anfang setzt und nicht bloß in ihr verläuft.³⁷

Immer wieder umkreist Benjamin die Idee einer Erfahrung, die weder der Zeit enthoben ist noch deren Schema angehört, die historisch entspringt, aber nicht historisch relativierbar ist, die im Rahmen des evolutionären Diskurses keinen Platz hat, aber ein freies Verhältnis zur Geschichte erst stiftet. Für ihn lag darin keine hybride Abstraktion, sondern das Modell eines Interpretierens, das mit der Versenkung in die Monade, deren innere Zeit wie zum Raum erstarrt, auf dem Spiel steht. Dass solche Versenkung häufig zum Bild eines Anfangens von Geschichte überhaupt gerät, ist keine Entgleisung aus Über-

37 Von den zahllosen Titeln zu Benjamins Zeitverständnis nenne ich (neben den bereits in Anm. 7 angeführten) hier nur Ralf Konersmann: *Erstarrte Unruhe. Walter Benjamins Begriff der Geschichte*, Frankfurt a. M. (Fischer) 1991; Stéphane Moses: »Eingedenken und Jetztzeit. Geschichtliches Bewusstsein im Spätwerk Walter Benjamins«, in: Anselm Haverkamp u. a. (Hg.): *Memoria. Vergessen und Erinnern* (Poetik und Hermeneutik 15), München (Fink) 1993, S. 387–405; Detlev Schöttker: »Erinnern«, in: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Benjamins Begriffe*, Bd. 1, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 2000, S. 260–208; Jeanne Marie Gagnebin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Burkhardt Lindner (Hg.): *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2006, S. 284–300. Dass hier, unbeschadet großer Unterschiede sonst, eine relevante Nähe zu Heidegger besteht, lässt sich schwer bestreiten; vgl. Willem van Reijen: *Der Schwarzwald und Paris. Heidegger und Benjamin*, München (Fink) 1998.

schwung. Vielleicht ließe sich der berühmte Spruch aus dem Talmud »Wer ein Menschenleben rettet, rettet die ganze Welt« auf Benjamins Interpretationsethos so übertragen: Wer an einem unaustauschbaren und sogar unscheinbaren Gefüge von Phänomenen den Umkreis historischer Bedeutungen so auszumessen vermag, dass sich daran erfahren lässt, wie Geschichte entspringt, der rettet auch ihren Verlauf als Ganzes in jedem seiner Momente.³⁸ Das sagt nichts gegen Entwicklungen, die sich empirisch ablösen oder überkreuzen. Es meint vielmehr: Was geschichtlich den Ausschlag gibt, zeigt sich in der Gleichzeitigkeit, letztlich im Raum und wird erst darin und damit ›rettender Kritik‹ zugänglich. In diesem hermeneutischen Sinne versucht Benjamin, einen Anfang bzw. ein Anfangen von Geschichte denkbar zu machen, das in seiner Vermitteltheit nicht aufgeht.³⁹

Das Motiv der stillgestellten Zeit hat Adorno später dankbar aufgenommen, weder aber die Lesbarkeit darin noch gar den Anfang der Historie. Benjamin blieb für ihn in diesem Punkt zu mythologisch, zu irrational. Aber der Preis, den Adorno dafür zahlte, dass er so dachte, war seinerseits irrational: Er bestand im Verzicht auf ein tieferes philosophisches Verständnis von Gegenwart zugunsten einer nicht mehr zureichend reflektierten Dominanz temporaler Vermittlungen – und dies noch da, wo exemplarische Raummetaphern wie Konstellation und Monade auf den Plan traten.⁴⁰ Adorno redet emphatisch vom Augenblick und lässt doch ständig die Überbietungsdynamik die Oberhand über ihn behalten.

38 Was selbstverständlich nicht heißt, er bringe diesen Verlauf im klassischen Sinne auf den Begriff (vgl. GS I, 703).

39 Analog ist zu lesen, wenn Benjamin in einer Notiz vom August 1931 eine »Konzeption von Geschichte« beschwört, »in der der Begriff der Entwicklung gänzlich durch den des Ursprungs verdrängt wäre« (vgl. GS VI, 442 f.).

40 Wenn Michael Theunissen in seinem Adorno-Aufsatz schreibt, dem »methodischen Ideal der Konstellation« liege die »Annahme zugrunde, das Geheimnis der Zeit enthülle sich im Raum«, weist er Adorno implizit die Position Benjamins zu; vgl. Michael Theunissen: »Negativität bei Adorno«, in: Ludwig von Friedeburg/Jürgen Habermas: *Adornokonferenz 1983*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1983, S. 41–65, hier S. 52. Vgl. auch Günter Figal: »Ästhetische Erfahrung der Zeit. Adornos Avantgardismus und Benjamins Korrektur«, in: ders.: *Für eine Philosophie von Freiheit und Streit. Politik – Ästhetik – Metaphysik*, Stuttgart 1994 (Metzler), S. 111–129.

3.

Walter Benjamins Passion für Erfahrungen, die durch keine Theorie einholbar sind, bringt ihn am Ende in die Nähe dessen, was Adorno als ›das Positive‹, als – und sei's noch so gut gemeinte – konservative Illusion verschmähte und was Habermas 1972 als ›unpolitisch‹ klassifizierte, als gehöre es bei allem nötigen Respekt eben doch nur zum Feld der ›Nebenwidersprüche‹.

In der Rezension eines damals (1930) sehr berühmten Buches über Berliner Mietskasernen »Ein Jakobiner von heute. Zu Werner Hegemanns *Das steinerne Berlin*« findet sich die folgende, für Benjamin charakteristische Passage:

Dieser Aufklärer [der Stadtplaner und Literat Werner Hegemann] mit den scharf geschnittenen Gesichtszügen besitzt für historische Physiognomie keinen Sinn. [...] Das ist ihm fremd, dass die Mietskasernen, so fürchterlich sie als Behausung ist, Straßen geschaffen hat, in deren Fenstern nicht nur Leid und Verbrechen, sondern auch Morgen- und Abendsonne sich in einer traurigen Größe gespiegelt haben wie nirgend sonst, und dass aus Treppenhaus und Asphalt die Kindheit des Städters seit jeher so unverlierbare Substanzen gezogen hat wie der Bauernjunge aus Stall und Acker. Eine historische Darstellung aber hat all dies zu umfassen. Wäre es nicht um der Wahrheit, dann um der Wirkung willen [...]. [...] Was man vernichten will, das muss man nicht nur kennen, man muss es, um ganze Arbeit zu leisten, gefühlt haben. (GS III, 264 f.)

Ist es unbillig, fragt Benjamin dann, »dem Historiker jenen Blick in das Antlitz der Dinge zuzumuten, der Schönheit noch in der tiefsten Entstellung sieht? Verneinende Geschichtserkenntnis ist ein Widersinn.« (265)

Man kann sich gut vorstellen, wie Adorno angesichts solcher und ähnlicher Sätze die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen hat. Er bewunderte Benjamin als ein Genie der Anschauung, dem er, was den kreativen Umgang mit ›Material‹ betraf, mehr zutraute als sich selbst. Aber unverrückbar fest stand für ihn auch, dass avancierte Kapitalismuskritik sich mit einem impressionistischen Wirklichkeitszugang ebenso wenig vereinbaren lässt wie mit einem anthropologischen Blick auf Geschichte. Der eine spiegele sinnliche Dichte von Details vor, wo doch erst die abstrakte Realität des sozioökonomischen Systems zu durchschauen wäre;⁴¹ der andere flüchte vor der übermächtigen Dynamik der

Historie in zeitinvariante Nahbestimmungen des Menschseins. Für Adorno bleibt es unvorstellbar, in der Theorie »Ware« als »Universalkategorie des gesamten gesellschaftlichen Seins«⁴² zu vertreten und zugleich positiv auf Ausdruck, Leib, Gefühl, Traum, Bild, Präsenz zu setzen oder den phänomenalen sinnlichen Reichtum des alten Paris sprachlich so auferstehen zu lassen, dass die kritische Negativität des Gedankens nicht mehr trennscharf von einer Faszination für archaisierende Mächte geschieden werden kann.

Geschichte und Klassenbewusstsein von Georg Lukács ist ein zwiespältiges Buch. Zunächst liest sich sein Diskurs der »Ware« so, als ginge es um ein falsches, »unechtes« Verhältnis von Dingen, das »wirklichen« Menschen übergestülpt würde. Als gäbe es zwei Totalitäten, eine menschliche und eine kapitalistische.⁴³ Letztere überformt die erstere repressiv, erstere reproduziert die letztere habituell. Die Message lautet dann: Moderne Technik und Ökonomie zerstören das Wesen des Menschen. Dieser lebensphilosophischen Lesart seines Ansatzes versucht Lukács entgegenzuwirken, indem er »Verdinglichung« nicht allein sozialontologisch, sondern ebenso erkenntnistheoretisch thematisiert. Die Destruktionskraft des Warenverhältnisses ist nicht allein durch revolutionäre Praxis aufhaltbar, sie stößt auch aus Gründen, die sich theoretisch ausweisen lassen, an interne Schranken. »Rationalisierung« reicht »bis ins tiefste physische und psychische Sein des Menschen hinein«, sie findet aber doch »ihre Grenze an dem formellen Charakter ihrer eigenen Rationalität«.⁴⁴ Indem Lukács diesen Charakter im Geiste von Hegels Kant-Kritik analysiert und als prinzipiell aufhebbar begreift, entzieht er, wie er glaubt, der vorkritischen

42 Vgl. Georg Lukács: »Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats« (1923), in: ders.: *Geschichte und Klassenbewusstsein. Studien über marxistische Dialektik*, Darmstadt u. a. (Luchterhand) 1968, S. 170–355, hier 174. Die überragende Bedeutung dieses Textes für Adorno, zumal für die Rede vom »Fetischcharakter der Ware« in den Arbeiten zur Musik, ist nach wie vor ein fast verleugnetes, jedenfalls vermiedenes Thema. Vgl. Peter Bürger: »Verschüttete Spuren. Georg Lukács in der Frankfurter Schule«, in: *Neue Rundschau* 114 (2003) 3, S. 163–173; Nicolas Tertulian: »Lukács – Adorno: Polemiken und Missverständnisse«, in: Frank Benseler/Werner Jung (Hg.): *Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft* 9 (2005), S. 69–92.

43 Lukács spricht etwa von der menschlichen »Gesamtpersönlichkeit« und der »organischen Einheit der Person«; vgl. »Die Verdinglichung« (Anm. 42), S. 177 u. 193 f.

44 Ebd., S. 195.

41 Vgl. Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), insb. S. 368.

Dualität von menschlicher und kapitalistischer Perspektive den Boden. Seine Forderung nach »Selbsterkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft«⁴⁵, statt eines Sprungs aus der Warenstruktur heraus, macht aus dem philosophischen Terrain der Erkenntnistheorie seit Kant eine Sache der Revolution. Kapitalismuskritik ist Erkenntniskritik und umgekehrt.⁴⁶

Adorno und Benjamin beziehen sich auf dieses Konzept von ›Ware‹ charakteristisch verschieden. Adorno setzt wie Lukács gegen die Dualität politökonomischer und anthropologischer Kategorien strikt auf ›Selbsterkenntnis der kapitalistischen Gesellschaft‹. Seine These vom Kunstwerk, das nach eigenen Gesetzen in sich die sozialen Antagonismen reflektiere, hat von der Erkenntniskritik des Verdinglichungsaufsatzes viel gelernt. Nur dass Lukács die Dialektik des Warenverhältnisses schlussendlich doch wieder an einer ›Tathandlung‹ des Proletariats entfalten zu können glaubt, während Adorno sie zum monadologischen Kunstwerk und seinen Formproblemen zurückwendet. Möglich für ihn ist allein, die strukturelle Verstrickung von Kunst in das Warenverhältnis aufzuzeigen und je nachdem kritisch über sie hinauszugehen. Einen positiven Rekurs auf Erfahrung kann es nicht geben.

Ganz anders Benjamin: Auch er redet ab und an vom »Fetischcharakter der Ware«, als handele es sich um den Stein der Weisen, die Generalformel für die moderne Welt.⁴⁷ Und doch denkt er zu keinem Zeitpunkt daran, Erfahrungen in diesem Sinne theoretisch zu vermessen. Das geschieht nicht aus Naivität. Benjamin weiß, dass die Warenform in der modernen Gesellschaft vorab die meisten Lebensbereiche prägt. Zum einen aber interessiert ihn weniger die marxistische Analyse der Warenform als die psychische Disposition, die dadurch, wie er glaubt, in den Zeitgenossen entsteht. Zum anderen bleibt es

seinem Denken fremd, einer Beschreibung von Phänomenen kritische Gegenbegriffe der Theorie beizumischen, nur damit, schroff gesagt, die eigene Distanz zum falschen Bewusstsein gleichsam offiziell zu Protokoll gegeben wird. Das Vertrauen in die Kraft der Anschauung ist bei Benjamin so ausgeprägt, dass er lieber den Reichtum der Dinge nachbuchstabiert in der Hoffnung, ihn damit auch überschreiten zu können, als ihn im Namen ›objektiver‹ Strukturen a priori unter Ideologieverdacht zu stellen. Die reale Abstraktion des Warenfetischismus mag so mächtig sein, wie sie will, rettende Kritik darf sich nicht einseitig durch die Fahndung nach dem Falschen und die Selbstsicherung gegenüber diesem definieren. Sie muss selbst etwas Neues ausprobieren, riskieren. Individuelle wie kollektive Erfahrungen, die über jene Abstraktion hinausreichen, bleiben für Benjamin möglich und zu verfolgen.

Demgegenüber stellt Adorno die reflexive Objektivierung von Ideologie so nachhaltig in den Mittelpunkt, dass es für ihn zum Problem wird, neue Erfahrungen philosophisch überhaupt anzuerkennen. Eine solche Haltung ist nicht platterdings, wie man zuweilen lesen kann, dem subjektiven Jakobinertum dieses Autors geschuldet, sondern zunächst einmal der Einsicht, dass Erkenntnis, die Wahres sagen will, sich an der Macht des Falschen abarbeiten muss und Gewicht in der Sache erst erhalten kann, wenn sie die Unterscheidung von Wahrem und Unwahrem in sich selbst zu vollziehen weiß. Nur spitzt Adorno dieses stimmige Argument oft so zu, als solle ein Ansatz beim ›Positiven‹ um jeden Preis vermieden und der kritische Impuls zur Not auch von oben her theoretisch deduziert oder postuliert statt aus dem Gegenstand spezifisch erschlossen werden.

Um das berüchtigte Zitat aus dem Hornberger Brief kommen auch wir nicht herum. Es lautet: »Der Fetischcharakter der Ware ist keine Tatsache des Bewusstseins sondern dialektisch in dem eminenten Sinne, dass er Bewusstsein produziert.«⁴⁸ Dieser Begriff, sagt Adorno dann weiter, habe bei Benjamin aber seine »objektive Schlüsselgewalt eingebüßt«, weil er nur mehr eine

45 Lukács: »Die Funktionsweise des historischen Materialismus« (1919), in: ders.: *Geschichte und Klassenbewusstsein* (Anm. 42), S. 356–400, hier S. 364.

46 Auch wenn das Ganze schließlich in eine mysteriöse Lehre vom Proletariat mündet, erschien es damals Adorno und Benjamin, die sich vom Proletariat als Projektionsfigur revolutionärer Erwartungen verabschiedet hatten, als ›Offenbarung‹, sprich: als Gründungsakt einer marxistischen Kulturkritik, die gerade angesichts der *gescheiterten* Revolution zu sich kommt.

47 Am 20.5.1935 teilt Benjamin Scholem mit, dass »die Entfaltung eines überkommenen Begriffs im Mittelpunkt« des *Passagenwerks* stehen werde: »der des Fetischcharakters der Ware« (GB II, 654). Ein enthusiastischer Kommentar zu *Geschichte und Klassenbewusstsein* findet sich in der kleinen Notiz »Bücher, die lebendig geblieben sind« (GS III, 169–171, hier 171).

48 Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* (Anm. 3), S. 139. Vgl. Habermas: »Bewusstmachende oder rettende Kritik« (Anm. 7), S. 334: »Benjamin braucht sich diesem ideologiekritischen Anspruch nicht zu stellen; Benjamin will nicht hinter die Bewusstseinsformationen zurückgreifen auf die Objektivität eines Verwertungsprozesses, durch den der Warenfetisch Gewalt gewinnt über das Bewusstsein der Individuen. Benjamin will und braucht in der Tat nur ›die Auffassungsweise des Fetischcharakters im Kollektivbewusstsein‹ zu untersuchen, weil die

psychologische Realität, die des (noch dazu kollektiven) Traumes bezeichne. Dergleichen sei materialistisch unzulässig, der Fetischcharakter der Ware kein seelisch abbildbares Phänomen. Dialektische Bilder seien nicht psychischen oder gar mythologischen Ursprungs, »sondern objektive Konstellationen, in denen der gesellschaftliche Zustand *sich selbst darstellt*«. ⁴⁹

Adorno möchte, so viel ist klar, Benjamin beibringen, was Vermittlung ist. Dieser, denkt er, versenkt sich einfach *zu sehr* ins Einzelne und verliert die Allgemeinheit des Äquivalenzverhältnisses, die seine eigene Erfahrung doch *a tergo* prägt, aus dem Blick. Noch 1950 zeigt sich der Kritiker ob dieser Eigenart des Freundes irritiert: »Den Gedanken der universalen Vermittlung, der bei Hegel wie bei Marx die Totalität stiftet, hat [...] seine mikrologische und fragmentarische Methode nie ganz sich zugeeignet.« ⁵⁰ Man braucht nicht zu bestreiten, dass Adorno hier in manchen Details Recht behält, etwa in Bezug auf den Begriff des ›kollektiven Unbewussten‹ oder auf Benjamins tatsächlich oft allzu direkte Rede vom Archaischen und Mythischen. Aber das schafft die Schwäche seines Ansatzes nicht aus der Welt. Das Credo der ›universalen Vermittlung‹ bleibt in Adornos materialen Arbeiten eine *petitio principii*, die weder theoretisch ausreichend begründet noch in Analysen am Phänomen wirklich verifiziert wird. Wenn von seinen sozialen Musikinterpretationen gleichwohl immer wieder eine bezwingende Evidenz ausgeht, dann nicht wegen der Theorie der universalen Vermittlung, sondern wegen der intuitiven Kraft der Einfälle vor Ort. In der Arbeit am Material ist Adorno Benjamins ›fragmentarischer Methode‹ oft viel näher, als er sich in den Diskussionen je hätte eingestehen können. Deshalb findet aber auch der kategoriale Fundus, mit dem er arbeitet, nie wirklich zu der theoretischen und methodologischen Transparenz, die seinen Anspruch hätte rechtfertigen oder gar einlösen können. Wenn Adorno behauptet, dialektische Bilder seien ›objektive Konstellationen, in denen der gesellschaftliche Zustand sich selbst darstellt‹, fällt es schon schwer, das von einem, halten zu Gnaden, Taschenspielertrick abzugrenzen,

dialektischen Bilder Bewusstseinsphänomene *sind*, und nicht – wie Adorno meint – ins Bewusstsein verlegt werden.« (Hvh. i. O.).

49 Ebd., S. 145; Hvh. R. K.

50 Adorno: »Charakteristik Walter Benjamins«, in: ders.: *Gesammelte Schriften* (Anm. 2), Bd. 10, S. 238–253, hier 247.

der die Frage nach der Vermittlung von Kunstwerk und Gesellschaft, indem er sie zu beantworten vorgibt, gerade *überspringt*. Denn wieso »der gesellschaftliche Zustand« post Hegel überhaupt in Bildern und Kunstwerken *sich selbst reflektieren* und *als Ganzes in ihnen erscheinen* können soll, ⁵¹ bleibt Adornos dialektisches Geheimnis und wohl auch ein typischer Kollateralschaden von Lukács' »Universalkategorie des gesamten gesellschaftlichen Seins«. Tatsächlich verblüfft aus heutiger Sicht am meisten: dass die so schlichte wie gravierende Frage ›Wie macht man das eigentlich?‹ nirgendwo gestellt wird.

Benjamins Rezension von Werner Hegemanns Opus über die Berliner Mietskasernen lässt viel Sympathie für dessen emanzipatorischen Impetus erkennen. Sie stimmt der architektonischen Kritik des Autors ebenso zu wie seinem sozialen Engagement und seiner Abrechnung mit der Praxis der Städteplaner wie auch und insbesondere der dahinter stehenden pragmatistischen Ideologie. Umso entschiedener aber widerspricht Benjamin der Weltgerichts- und Fallbeilmentalität, aus der heraus Hegemann seine ganze *Tour de force* an Aufklärung entfaltet. Und obwohl es ihm ›politisch‹ Unbehagen bereitet, zögert Benjamin doch keinen Moment lang, Entlastungszeugen wie von Treitschke und Courths-Mahler aufzurufen, um mit ihrer Hilfe auf Erfahrungsgehalte aufmerksam zu machen, die der rationale Humanist vorab aus seinem Denken getilgt hat, als wären sie nie gewesen. Es ist das Opfer just des *unscheinbaren* Vergangenen als Preis des Fortschritts, mit dem Benjamin sich nicht abzufinden bereit ist, und zwar keineswegs aus einer privaten Befindlichkeit heraus, sondern im Sinne emphatisch gerechter Historiographie. Wenn er die Verse des Türmers aus *Faust II* zitiert: »Ihr glücklichen Augen, / Was je ihr gesehn, / Es sei, wie es wolle, / es war doch so schön« (V. 11300 ff.), dann nicht, um sämtliche Herrschaftskritik zu widerrufen und ein harmonisches Gegenmodell zum ›Engel der Geschichte‹ zu etablieren. Benjamin ist vielmehr der Überzeugung, eine solche Kritik sei nur möglich, wenn das Vergangene Spuren intensiver Gegenwart behält, d. h. wenn es weder als Vorstufe oder Vorgeschichte der eigenen Zeit noch bloß als Objekt antiquarischer Forschung behandelt wird. Mit dieser Gegenwart des Vergangenen, die durch keinen

51 Vgl. Dieter Henrich: »Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk«, in: Richard Klein (Hg.): *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners »Ring des Nibelungen«*, München (Fink) 2001, S. 13–32.

Fortschritt und kein Später sich überholen lässt, weil in ihr die gelebte Zeit der Menschen sich niederschlägt, hat es der Historiker nach Benjamin zu tun. »Widersinnig« ist negative Geschichtserkenntnis nicht, weil sie kritisch und zersetzend verfährt, sondern weil sie solche Gegenwart nicht zu denken vermag, weil sie keinen Sinn hat für die Rückseite des historischen Lebens, für das, was über unser Wollen und Tun hinaus mit uns geschieht.⁵² Das macht Benjamins Modell von Vermittlung aus: Das Spektrum der historischen Erfahrungsgehalte so weit auszudehnen und zu koordinieren, dass es in seiner ganzen dichten Gleichzeitigkeit am Ende den modernen Schemata der Entwicklung und des Fortschritts Paroli zu bieten vermag. Kein semantischer Sinnlieferant für die ernüchterte Demokratie ist hier gefragt, sondern leibhaft aktualisierende Erinnerung daran, dass sich uns die Grundbedingungen des Daseins entziehen.⁵³

52 Ähnlich ist wohl zu lesen, wenn Benjamin am 7.5.1940 an Adorno schreibt: »Es muss [...] ein Menschliches an den Dingen sein, das *nicht* durch die Arbeit gestiftet wird« (Adorno/Benjamin: *Briefwechsel* [Anm. 3], S. 425 (Hvh. i. O.). Vgl. dazu Johann Kreuzer: »Ob ein Mensch Erfahrungen machen kann, ist in letzter Instanz davon abhängig, wie er vergisst«. Überlegungen zu einer Notiz Adornos«, in: Günter Butzer/Manuela Günter (Hg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2004, S. 167–183.

53 Das Verhältnis von Gegenwart und Vergangenheit hätte eine genauere Analyse verdient, als sie hier möglich ist. Falsch ist aber sicher der Schluss, dass die Gegenwart, der das Vergangene zu retten aufgetragen ist, eben damit das Schicksal erleide, sich *nur* noch am Vergangenen verstehen zu können. Mit der Idee der ›Jetztzeit‹ versucht Benjamin das zu rettende Vergangene gerade als eines zu denken, das weder ›früher‹ noch ›rückwärts‹ zu fassen ist und ebenso wenig einer zeitlichen Relativierung auf Zukunft hin unterliegt, wie Gegenwart als Vorzeit einer unendlich offenen Zukunft zu begreifen wäre. Die Rettung des Vergangenen bliebe ein schlecht unendliches Projekt, wenn sie nicht auch die Aufhebung *jeder* Zäsur zwischen Vergangenen und Gegenwärtigen mit einschloße. Rettung in diesem Sinne aber ist dem Gedanken ›allseitiger und integraler Aktualität‹ unterstellt, wie er für Benjamin mit dem Gedanken des ›Messianischen‹ gegeben ist. Dieser markiert einen wie immer prekären theologischen Kontrapunkt zur historischen Relativierung geschichtlichen Verstehens, der als solcher weder vergangen noch zukünftig, sondern präsent, Gegenwart ist – und sei's für Lebenserfahrungen in Mietskasernen. Das kann man für überzeugend halten oder nicht, aber es bleibt ungerecht, einen fortschrittsorientierten Begriff sozialen Handelns gegen Benjamins präsentistisches Interesse am Vergangenen zu setzen und das Präsentistische daran auch noch als dem Vergangenen unterstellt zu begreifen. So aber Habermas 1972: Eine ›Kritik, die zum Sprung in vergangene Jetztzeiten ansetzt‹, habe keine klare Beziehung zur politischen Praxis; vgl. Habermas: ›Bewusstmachende oder rettende Kritik‹ (Anm. 7),

4.

Natürlich ist Adorno theoretisch versierter als Werner Hegemann. Trotzdem gibt auch er für Benjamin etwas zu sehr den »Aufklärer mit scharf geschnittenen Gesichtszügen«, den »Jakobiner«, dem die »Fenster«, in denen sich »die Morgen- und die Abendsonne« seines Gegenstandes spiegeln, nicht oder nur unzureichend in den Blick treten.

Benjamins Kritik lässt sich zunächst in dem Sinne weiterdenken, dass man sagt: Adorno gelingt es nicht, *am Phänomen* zu zeigen, inwieweit das Musikdrama mehr ist als »Ideologie«. Zwar verweist er auf Wagners »Fortschrittlichkeit« in diesem oder jenem kompositionstechnischen Sinne, auf dessen konstitutive Bedeutung für die Neue Musik hin, aber er sagt nicht oder doch zu wenig und auch nicht klar genug, wodurch und warum dieses Werk über »Trugspiel« und »Verblendung« hinausgeht bzw. welche Erfahrungen, zu denen es inspiriert, dem entgegenstehen. Die Emphase »immanenter Kritik« bleibt Programm,⁵⁴ sie findet zu keiner stimmigen gedanklichen und darstellerischen Gestalt. Das ›Motiv der Ewigkeit‹ in der Phantasmagorie, wir könnten auch sagen: ihre reine, vom Zeitkontinuum des Dramas emanzipierte Gegenwart, mag aus einer methodischen Verdeckung des Produktionsvorgangs heraus generiert sein, sie kann sich indes nicht in einem Ausdruck des ›Warenfetischismus‹ erschöpfen, wenn sie musikalisch so formstiftend ist, wie Adorno es mit jedem Satz unterstellt, ohne zu erklären, warum er das eigentlich tun kann. Sie verkörpert auch, sagt Benjamin, ein Bild des Glücks, weil sie den mythischen Wiederholungszwang unterbricht, an dem sie vom Handlungsinhalt her teilhaben mag, aber darum nicht *eo ipso* auch von der musikalischen Struktur her teilhaben muss. Dass die Strukturen der Musik Freiräume kreieren, die den geschlossenen Determinismus von Text und Handlung hinter

S. 336. Später hat Habermas dagegen mit Recht Benjamin in den Kontext von Versuchen gestellt, »der schlechthin transitorisch gewordenen Moderne eigene Maßstäbe abzugewinnen«; vgl. ders.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1985, S. 20.

54 Zum Problem der immanenten Kritik vgl. Richard Klein »Überschreitungen, immanente und transzendente Kritik. Die schwierige Gegenwart von Adornos Musikphilosophie«, in: Wolfram Ertel u. a. (Hg.): *Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens*, Freiburg i. Br. u. a. (Alber) 2004, S. 155–183.

sich lassen, ist viel zu eindrücklich belegbar, als dass Adornos verblüffende Behauptung, bei Wagner seien »die Texte mit der musikalischen Organisation eines Sinnes«⁵⁵, so einfach Recht haben könnte. Auch da zeigt sich: Entwicklungsgeschichtliche Innovationsfülle ist kein Ersatz für den perspektivischen Reichtum des Gegenstandes, wie er jetzt und hier erfahrbar da ist. Noch Adornos seinerzeit bahnbrechende Analysen des Instrumentationskapitels dringen nicht zu einem Verständnis des performativen Ereignisses vor, vielmehr spalten sie ihr Objekt in die ›Progressivität‹ des orchestralen Klangs einerseits und seinen ›regressiven‹ sozialen Gehalt andererseits auf, in seine ideologische Gegenwart und des Komponisten Souveränität, sie technisch zu realisieren. Gegenwart ist nicht gleich Gegenwartsschein oder gar Gegenwartsauswurf. Adorno verfügt offenbar aber über keine ausreichenden begrifflichen Möglichkeiten, solche Unterscheidungen tragfähig genug durchzuführen. Für ihn gibt es keinen Präsenzbegriff außer dem illusionären, der Phantasmagorie, und dem, der immer schon in einer dialektischen Entwicklung oder Geschichte steht. So gewinnt man als Leser zuweilen einen Eindruck, der Adornos Anspruch offen widerstreitet: nämlich dass er die Zeitbegriffe, auf denen Wagner sein Material gründet, aus einer dogmatischen Vorentscheidung heraus ablehnt und eben nicht als Ergebnis einer dialektischen Konfrontation von Idee und Realisierung entwickelt. Diese Vermutung mag widerlegbar sein, aber ein neuralgischer Punkt ist berührt.

Dass zudem mit dem Primat des Klangraums vor dem musikalischen Diskurs neue sinnfremde affektive und körperliche *Raumbezüge* frei werden, die auf naturalisierende Verdeckung von Arbeit sich schwerlich reduzieren lassen dürften, taucht bei Adorno gar nicht erst als Problem auf, vielleicht weil da der Horizont immanenter Formreflexion durch den Einbruch einer theatralen Außenwelt suspendiert wird. Adorno denkt Welterfahrung nicht vom Ereignis der Musik, von ihrer Klangwirklichkeit, vom Hören her, sondern er springt sofort zum reflexiven Gehalt, zum begrifflichen Sinn. Dass Musik *Erfahrungen hervorbringt und nicht nur darstellt*, bleibt unterbelichtet. Der weltproduzierenden Funktion des Wagner'schen Orchesters weicht der Philosoph mittels der Ideologiekritik seiner Sinngehalte aus. In die Tiefe der Phantasmagorie,

soweit sie mehr ist als die analysierbare Logik ihres Produziertseins, steigt er nicht wirklich hinab. Obwohl er exakt das zu tun mit Nachdruck behauptet.

Zum Beispiel so: »Alle Paradoxie der hochkapitalistischen Kunst [...] konzentriert sich darin, dass sie [...] nur durch die Vollendung ihres Scheincharakters teilhat an der Wahrheit.«⁵⁶ Vollendung des Scheins heißt zweierlei: Erstens »Fetischcharakter der Ware«. Damit ist *der* Schein gemeint, der die Vermittlung im Resultat verschwinden lässt und vom Produktionsakt so radikal abstrahiert, dass das Phänomen als eines erscheint, das sich selbst hervorbringt, als ob es eigentlich gar nicht gemacht, sondern an sich da wäre bzw. sich ereignen würde. In diesem Sinne spricht Adorno in Bezug auf Wagners Orchesterklang von »lückenloser Verblendung«. Die Verdeckung der Produktion werde »absolut«: nicht etwa infolge eines Glaubens an Kunst als Natur, sondern weil umgekehrt die Denaturalisierung der Kunst qua Technik das Ganze so sehr beherrscht, dass die ›Mache‹ sich selbst zum Verschwinden bringen muss. Vollendung des Scheins heißt zweitens: Ende des Scheins, »Transzendenz des Scheins durch sich selbst«⁵⁷. Denn erst von einer Position her, die den Zauber des Scheins bricht, lässt sich sagen, was der Schein in Wahrheit ist. Nicht als wäre er eine Hülle, die man abstreifen könnte, um hinter ihr dann auf das eigentlich Reale zu stoßen, aber doch im Sinne einer Transformation, die den Schein übersteigt, indem sie sich in ihn versenkt und an ihm selbst entdeckt, was eine Zäsur ihm gegenüber setzt.

An diesem Punkt, das muss man kühl festhalten, scheitert Adorno, und zwar nicht peripher, sondern prinzipiell. Immer wieder startet er Versuche, das eine mit dem anderen zu ›vermitteln‹ und beide ›durchzudialektisieren‹. Jedoch ohne Erfolg, ohne jene ›schlagende Evidenz‹, an der ihm so viel lag und von der er so oft sprach. Aber das begründet keine Abwendung von ihm, im Gegenteil. Benjamins Brief ist ein Glücksfall, kein Verdikt. Er zeigt in erster

56 Ebd., S. 81.

57 Wolfram Erte: »Schein versus Schein. Zur Dialektik des Phantasmagorischen in Adornos ›Versuch über Wagner‹«, in: Eckart Goebel/Achim Geisenhanslüke (Hg.): *Kritik der Tradition. Hella Tiedemann-Bartels zum 65. Geburtstag*, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2001, S. 89–102, hier S. 91. Die Nähe dieses Gedankens zu Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Essay, den Adorno freilich ins Evolutionistische hin zurückliedt, ist nicht zu leugnen; vgl. Benjamin: »Goethes Wahlverwandtschaften« (GS I, 123–201, insb. 180 ff. u. 194 ff.). Vgl. Anm. 23.

55 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 120.

Linie, wie produktiv und inspirierend Adornos Scheitern ist – noch heute. Aber auch welche Ironie in ihm liegt, tritt da doch ein ähnlicher Mangel an Vermittlung und Dialektik hervor, wie Adorno ihn kurz darauf an Benjamins Baudelaire dingfest zu machen sucht. Wo Adorno die ausgesparte Vermittlung mit dem sozialen Prozess in toto moniert, hat Benjamin Defizite in der Beschreibung des Gegenstandes, insbesondere eine theoretisch angeleitete Reduktion der Vielfalt seiner Strukturen und Erfahrungsgehalte im Blick. Adorno beklagt bei Benjamin eine kategoriale Askese im Verständnis von Gesellschaft, Benjamin bei Adorno eine der Hermeneutik des individuellen Objekts und seiner historischen Perspektivierung. Auch Benjamin ist an einer gesellschaftlichen Interpretation von Kunstwerken interessiert, einmal lobt er Adorno furios dafür, wie er physiognomische Betrachtungen zur Musik Wagners unmittelbar im sozialen Raum anzusiedeln vermöge.⁵⁸ Aber in der Substanz bleibt er skeptisch gegenüber einem Ansatz, der auf kognitive Entzifferung ideologischer Formbedeutungen setzt, um dieser Art des ›falschen Bewusstseins‹ in künstlerischer Gestalt dann eine es reflexiv transzendierende Wahrheit abzuzwingen. Zöge man die Baudelaire-Studien zum Vergleich heran, würde sich zeigen, dass Benjamins Ansatz Adornos immanenter Kritik klar widerspricht, wo diese auf eine Kunst setzt, die sich mittels der kompromisslosen Autonomie ihrer Form gegen die Übermacht des sozialen Systems zu behaupten sucht. Anders als Adorno sucht er den Zusammenhang von Kunst und sozialer Erfahrung weniger im Werk als dem hermetischen Kraftzentrum gegen das Falsche als – wie immer auf das Werk bezogen – im Kontext von Rezeption, Wahrnehmung und narrativem Austausch.

Letztlich geht es bei dem Disput zwischen Adorno und Benjamin auch um die Frage, was »das Politische« von Kunst eigentlich ausmacht, ob es als ein immanenter Gehalt der Form eines Werks anzusprechen ist oder aber im Zuge der sozialen Kommunikation eben darüber entsteht – oder ob diese Alternative falsch ist. Mit Grund hat man neben dem präsentistisch-verräumlichen Zugriff auf Historie in der kommunikativen Wendung gegen den klassischen Werkbegriff die entscheidende Innovation von Benjamins Ästhetik

gesehen.⁵⁹ Der eine Aspekt kontrahiert Geschichte zu einem monadischen Event, das aus der Zeitfolge heraustritt; der andere führt sie über die Materialien der Wirkung wieder als Aspekt ein. Die epische Perspektive wird durch die konstruktive ersetzt, aber deren synchrone Zäsur benötigt diachrone Blickwinkel, um Werkgeschichte als Erfahrungsgeschichte darstellen zu können. Das ist keine Erfindung des späten Benjamin. Bereits im Essay über die *Wahlverwandtschaften* hat er methodisch mit der Differenz von Werk und Wirkungsgeschichte gearbeitet. Rettende Kritik heißt hier, das Werk einer ideologisch verfestigten Rezeption zu entreißen. Indes hat Benjamin Rezeptionsgeschichte ernst genommen und sie keineswegs auf die Neutralisierung des kritischen Gehalts der Werke festgelegt. Für ihn war sie ein notwendiges Medium, den historischen ›Sachgehalt‹ eines Kunstwerks zu eruieren und von seinem philosophisch zu konstruierenden ›Wahrheitsgehalt‹ zu unterscheiden. Erst hier fanden sich, wie er meinte, die geschichtsfähigen Subjekte, die sich der Erfahrungen erinnern, welche sie mit den Werken gemacht haben. Die Werke ›selbst‹ als Subjekte zu begreifen, ist Benjamin nach der Dissertation über die Frühromantik nicht mehr eingefallen.

Im Spätwerk wird diese Öffnung fürs Rezeptive noch ein gutes Stück größer. Wichtiger als die revolutionsmythologische Unbefangenheit, von der diese Schriften Kunde geben, sind Benjamins Überlegungen dort, wo sie Strukturen der sozialen Interaktion, des narrativen Erlebnisaustauschs in den Mittelpunkt rücken, die den Eigensinn und die Vielfalt medientechnischer Erfahrungen gegen die strikt systemfunktionale Betrachtungsweise Adornos positionieren. Allerdings lassen auch die Arbeiten zu Baudelaire völlig offen, wie sich die Perspektiven von Werk und Rezeption theoretisch zueinander verhalten. Auf der einen Seite scheinen sie dessen Lyrik als bloße Ansammlung von Dokumenten eines gesellschaftlichen Wahrnehmungswandels zu lesen, auf der anderen Seite zeigt die Rede vom ›Wahrheitsgehalt‹ der Werke, dass

58 Vgl. Anm. 1.

59 Vgl. Axel Honneth: »Kritische Theorie. Vom Zentrum zur Peripherie einer Denktradition«, in: ders.: *Die zerrissene Welt des Sozialen. Sozialphilosophische Aufsätze*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1999, 2. erw. Neuaufl. S. 25–72, hier S. 50–53; Karl Robert Mandelkow: »Rezeptionsgeschichte als Erfahrungsgeschichte. Vorüberlegungen zu dem Versuch einer Wirkungsgeschichte Goethes in Deutschland« (1981), in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland*, Frankfurt a. M. u. a. (Lang) 2001, S. 187–208.

Benjamin an einer, und sei's auch noch so durchlässigen Eigenständigkeit der ästhetischen Kategorien festhält.⁶⁰

Die Medientheorie des Kunstverkaufsatzes war für Adorno der Stein des Anstoßes überhaupt. Schien sie doch einer Preisgabe der Autonomie des Werks das Wort zu reden, die mit der Verbreitung moderner Reproduktionstechnik und der damit einhergehenden Mutation menschlicher Wahrnehmungsformen schlicht als Tatsache gegeben war. Die ›Aura‹ wird von den massenmedialen Fakten aufs privatreligiöse Altenteil geschickt, um neuen Formen kollektiver Rezeption Platz zu machen.⁶¹ So verkürzt diese Sichtweise ist, Adorno hat auch aus guten Gründen auf dem Werkbegriff insistiert und Benjamins medientheoretische Großformeln als genuin eigene Konfliktmächte der autonomen Kunst verstanden wissen wollen.

In der späteren Fassung des Wagnerbuches zeigt er, wie der Konflikt zwischen ›Aura‹ und ›Reproduktionstechnik‹, d. h. kontemplativer und zerstreuter Wahrnehmung, strukturellem und regressivem Hören, bereits im Musikdrama ausgeprägt ist.⁶² Die Dissoziationen der Massenkultur sind in Wagners esoterischem Mythos angelegt, sofern dessen Idee sinnlicher Ganzheit zu praktischem Musiktheater überhaupt erst infolge und inmitten einer – sagen wir – ›Avantgarde an Traumfabriktechnik‹ wird. Je ausdrücklicher Kunst als Natur erscheinen soll, umso mehr Simulation ist vonnöten. Nur gründet deren Zauber gerade auf – und das ist die Pointe – entzauberten, rationalisierten und positivistischen Strukturen. Wo Benjamin ästhetische Paradigmen

60 Wolfram Ette weist mit Recht darauf hin, dass Benjamin und Adorno die mediale Differenz der Künste, über deren Interpretation sie konstant streiten, an keiner Stelle zum Thema machen. Vgl. seinen Beitrag im vorliegenden Band.

61 Mit dem Reproduktionsaufsatz und seinen Theoremen zur Entwicklung technischer Medien kommt ein ›Fortschrittsmodell‹ von Geschichte ins Spiel, das mit Benjamins sonstigen zeittheoretischen Überlegungen nur schwer vereinbar ist. Ich muss dieses Problem hier un diskutiert lassen.

62 Die These einer ›Geburt der Kulturindustrie aus dem Geiste der Romantik‹ ist eine der am wenigsten beachteten Gedanken Adornos. Weder in der Adorno- noch in der Benjaminforschung spielt sie eine Rolle, obwohl sie sich zentral der Auseinandersetzung mit Benjamins Reproduktionsaufsatz verdankt. Zum ersten Mal findet sie sich formuliert in: ›Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens‹ (1938), in: Adorno: *Gesammelte Schriften*, Bd. 14, S. 14–50, hier S. 27; dann in: *Dialektik der Aufklärung*, in: ebd., Bd. 3, S. 146 f.; schließlich in der Buchfassung des *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 101 ff. Vgl. Anm. 8.

beschreibt, die sich historisch ablösen, liest Adorno sie als Spannungspole eines in sich reflektierten Formgebildes zusammen. Auch wenn sein Name nicht fällt, der berühmte Satz, »in ihm [im ›Kunstwerk der Zukunft‹] ereignet sich die Geburt des Films aus dem Geiste der Musik«⁶³ ist primär ein Votum gegen Benjamin, nicht gegen Nietzsche. Das Gleiche gilt für die polemischen Bemerkungen zum Leitmotiv als Reklame oder die Interpretation der Klangtechnologie als Verpackung. Adorno will das Musikdrama damit nicht zum ordinären Entlastungsmittel oder zum Werbefeldzug herunterreden, sondern rhetorisch übertreibend den Blick dafür schärfen, dass ausgerechnet auf der Spitze der romantischen Kunstmetaphysik und ihrer vermeintlich so radikalen Weltflucht etwas dezidiert Unromantisches, Kalkuliertes, Technifiziertes wie ›Kulturindustrie‹ entsteht. Sie wird der hehren Autonomie keineswegs von außen angetan, sondern geht aus ihr selbst hervor. Zerstreute Wahrnehmung ist ein Nebenprodukt der Aura in ihrer modernen Gestalt.

Allein, damit ist die Frage nach der Rezeption als einer dem Werk gegenüber eigenständigen Sphäre nicht aus der Welt. Benjamin könnte nämlich darauf verweisen, dass es Adorno ja gerade nicht gelingt, diese Extreme in seiner Kunstmonade ›dialektisch‹ zusammen zu spannen. Trifft seine Kritik musikalischer Kategorien doch ständig auf ein theatrales Apriori, eine Äußerlichkeit, die der kritischen Denkbewegung je schon vorausgeht, also entgleitet. *Was immer Musiktheater ist, Monade kann es per definitionem nicht sein.* Sein performativer Charakter, seine klanglich-szenische Haut, seine Plurimedialität lassen jeden immanenten Reflexionsdiskurs an sich abprallen. Das Ereignis des Werks geht im Werkbegriff nicht auf. Auch das Gedächtnistheater der Leitmotivik wird durch werkimmanente Analyse *allein* nicht verständlich. Es lebt von semantisierenden wie entsemantisierenden Zuschreibungen der Wirkungsgeschichte, die anderes meinen und darstellen als bloß Reaktionen auf musikalische Eigenschaften. Der öffentliche Theaterraum macht die Probe aufs Exempel der Rezeptionstheorie.

Benjamin mag von Musik wenig ›verstanden‹ haben, aber mit seinem Sensus für Dinge, die im Vollzug sind, die jetzt und hier anfangen und sich ereignen, hat er etwas getroffen, worüber Adornos Reflexion zu schnell hinwegging. Vielleicht war Adorno zu sehr Fachmann, zu sehr Experte, um in solchen

63 Adorno: *Versuch über Wagner* (Anm. 2), S. 102.

Dingen mehr zu sehen als bloß empirische Kontingenzen, kunstferne Trivialitäten, Dokumente eines ewigen Misslingens von Verstehen. Wirkungsgeschichte hat er entweder in Bausch und Bogen als Ideologie verworfen oder aber als Gehalt direkt an das Werk zurückgegeben. Das hatte nicht nur zur Folge, dass er seine eigene Position oft nur vage gegenüber historischen Diskussionssträngen verortete, sondern es beinhaltete auch umgekehrt zuweilen rein rhetorische Substanialisierungen empirischer Ereignisse zu immanenten Werkinhalten. Mit Recht weigerte sich Adorno, Ideologie global einer Wirkungsgeschichte als Missbrauchsgeschichte zuzuschlagen, der gegenüber das *Opus Purum* nur umso strahlender dagestanden hätte. Dass er indes davon absah, die Differenz von Werk und Wirkungsgeschichte systematisch wirksam werden zu lassen, hat seine Wagner-Interpretation zuweilen unklar gemacht und zu idiosynkratischen Zuspitzungen geführt, die dann sang- und klanglos in sich zusammenfielen.⁶⁴ Dagegen hat Benjamin sich bemüht, in Auseinan-

dersetzung mit der Wirkungsgeschichte die Kriterien des Interpretierens wirklich herauszuarbeiten. Vielleicht hat das seinen Arbeiten zu jenem Mehr an Freiheit und Spielraum verholfen, die man an Adorno häufig vermisst. Benjamin ging es wie Adorno um den ›Wahrheitsgehalt der Werke‹, aber er wollte es stillschweigend doch den Subjekten der Rezeption überlassen, ihre Erfahrungen mit dieser Wahrheit zu machen. Auch für ihn kann der rezeptionsorientierte Ansatz nicht einfach an die Stelle der Werkanalyse treten. Auf einer normativen Fokussierung musikalischen Hörens und Interpretierens besteht Adorno ohnehin zu Recht, und der Polemik gegen den Werkbegriff in unseren Tagen fehlt häufig jede theoretische Intelligenz. Insofern würde ich, wenn ich mit einer persönlichen Meinungsäußerung schließen darf, dafür plädieren, Adorno und Benjamin, die bewusstmachende *und* die rettende Kritik ihrerseits zu *retten*, beide aus der strikten Alternative, die Benjamin (und, aus ganz anderen Gründen, Habermas) so wichtig war, zu befreien. Anschließend wäre dann die Frage nach dem Ort des Politischen in der Musik neu zu stellen.

64 Ein Beispiel: »Nur soweit die Gestalt seiner Interpretation dem faschistischen Effekt entgegenarbeitet, wird sich erfüllen, was ich als geschichtsphilosophische Veränderung notierte: dass der Wagnersche Nationalismus sich überschlägt und sein Drohendes verliert. Die Aufführungspraxis muss dem beistehen. Wird an jene Nervenpunkte nicht gerührt, dann kann das demagogische Pathos jeden Augenblick wieder entfesselt werden. Wer nicht taub ist gegen einen gewissen dröhnenden Ton des Beifalls, weiß das.« Kurz darauf: »Über weite Strecken wird die Akzentsetzung der Regie, die Wieland sich angelegen sein lässt, ausreichen« (Adorno: »Nachschrift zu einer Wagner-Diskussion« [Anm. 17], S. 669). Mit Recht kritisiert Adorno eine Position, für die die Ideologie im Falle Wagners allein das Resultat usurpatorischer Aneignung von außen, durch die Nazis oder wen auch immer, darstellt. Gibt das aber darum schon der alternativen Annahme, die Ideologie sei dem Werk theatral und kompositionstechnisch, ja aufführungspraktisch eingeschrieben, Recht? Natürlich bleibt es borniert, im Namen der Autonomie des Werkes, der Integrität der Person oder der sozialrevolutionären Ästhetik jede tiefer gehende Ideologiekritik von Wagners Werk als gegenstandslos abzutun. In der zitierten Passage argumentiert indes auch Adorno unterkomplex, nämlich in Eins verharmlosend und übersteigernd. Kann der Ideologie des Musikdramas eine so große Bedeutung überhaupt zukommen, wenn die bloße »Akzentsetzung der Regie, die Wieland sich angelegen sein lässt, ausreichen« soll, um den »faschistischen Effekt« des Werkes zu neutralisieren? Obliegt es im Ernst der Machtvollkommenheit eines Regisseurs, und sei er noch so berüht und bedeutend, dem *Ring* »sein Drohendes«, wenn es denn da ist, zu nehmen oder umgekehrt auch, falls es fehlen sollte, zu geben? Wenn Wieland Wagner es aber »kann«, was sagt das dann über das inkriminierte ideologische Moment aus? Ist es damit geschichtlich verbraucht oder überholt? War es zuvor dem Werk inhärent und ist das nun nicht mehr? Kommt die Korrektur originär durch den Interpreten ins Spiel oder gibt das Werk diesem die Möglichkeit dazu erst frei? Oder greift beides ineinander? Adorno fordert dazu auf, »Veränderungen zur Kenntnis

zu nehmen, die mit dem geschichtlichen Verlauf im Werk Wagners selbst sich zutragen« (ebd., S. 666 f.), aber er argumentiert selbst fernab allen historischen Sinns, wenn er diesem Werk eine Art Spontanpotenzial unterstellt, dem zufolge es »jeden Augenblick wieder« reale Gewalt entfesseln können soll, falls die Aufführungspraxis ihm nicht beistehe. Aufführungspraxis und Gewalt – ich will nicht polemisieren, die Fragen sind dafür zu ernst. Stephan Mösch hat gezeigt, wie weit Bayreuths antisemitischer Ungeist in die Ästhetik hineinregiert hat; vgl. ders.: *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners »Parsifal« in Bayreuth 1882–1933*, Kassel (Bärenreiter) 2009. Gleichwohl ist Adornos kategoriale Verwirrung im obigen Zitat ein Beispiel dafür, wie man es nicht machen sollte. Die Konsequenz daraus erfordert einen Denkansatz, der wie auch immer mit der Vermittlung rezeptions- und werkästhetischer Konstruktionen und Analysen im Falle Wagners ernst macht.