

»Schlagt den Schlager«

Transformationen der Figur des Schlagens in
Theodor W. Adornos Exilschriften

Yoshikazu Takemine

I. Schlager und Propaganda

Nach der Machtübernahme Hitlers im Januar 1933 musste Theodor W. Adorno wegen seiner ‚nichtarischen‘ Herkunft alle Lehrtätigkeiten als Privatdozent an der Frankfurter Universität aufgeben, und mit dem Entzug der *Venia legendi* im September desselben Jahres fand seine kurze, nur viersemestrige akademische Karriere offiziell ihr vorläufiges Ende. Aber trotz aller politischen Unruhen schien es ihm fraglich, „ob der Nazistaat allzulange Zeit behalten wird“¹. Deswegen beschloss er, bis zum erwarteten Ende des NS-Regimes „um jeden Preis in Deutschland zu bleiben“², und verlegte seinen Wohnsitz zunächst nach Berlin, wo in jener Zeit seine spätere Frau, Gretel Karplus, wohnte. Während dieser Berliner Zeit arbeitete er intensiv an mehreren Musikkritiken, weil er sich Hoffnungen auf einen Posten als Musikkritiker bei der dortigen *Vossischen Zeitung* machte.³ Da aber diese traditionsreiche liberale Zeitung selbst am 31. März 1934 ihr Erscheinen eingestellt hatte, verließ er im April sein Heimatland, wohl ohne zu ahnen, dass damit sein fünfzehnjähriges Exilleben — zuerst in England, dann in den USA — seinen Anfang nehmen würde.⁴

Adornos sogenannte Überwinterungsjahre 1933/34 in Nazi-Deutschland zogen durch die in jener Zeit von ihm geschriebenen kleinen musikalischen Schriften in den frühen sechziger Jahren, also ca. dreißig Jahre nach ihrer Entstehung, auf unerwünschte Weise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf sich: eine Studentenzeitung deckte die skandalöse Tatsache auf, dass Adorno in einer Rezension nicht nur ein Chorwerk trotz und wegen dessen „bewußt nationalsozialistisch markiert[en]“⁵ Textes wohlwollend besprochen, sondern dabei auch den Namen Goebbels schmeichlerisch angeführt hatte. In einem offenen Antwortbrief zeigte Adorno zunächst sein tiefstes Bedauern darüber, dass er „jene Kritik damals schrieb“⁶, und übernahm damit die Verantwortung für seine Worte, doch zugleich versuchte er, wie oft kritisch bemerkt wurde, sich zu rechtfertigen, indem er auf jener zwischen den Zeilen versteckten „Intention“ bestand, „die neue Musik zu verteidigen; ihr zum Überwintern unterm Dritten Reich zu verhelfen“.⁷ Auch die Erwähnung des Goebbels’schen Namens sei nur eine, die „in der Situation von 1934 jedem vernünftigen Leser als *captationes benevolentiae* durchsichtig sein [mußte].“⁸ Wenn auch solche Rechenschaft in unseren Ohren weniger überzeugend als ausweichend klingt, darf man diesen Fall nicht

einfach mit dem Heideggers gleichsetzen.⁹ Denn bei Adorno handelt es sich zwar um einen Fehler bei der Wortwahl, der aber wenigstens teilweise den außergewöhnlichen Umständen zuzuschreiben ist, da er offenbar nicht mit irgendeiner politischen Gesinnung, sondern vorrangig mit seiner „falschen Beurteilung der Lage“¹⁰ zu tun gehabt haben muss.

Die Geschichte der Aufdeckung eines dunklen Flecks in der Biographie des als Antifaschisten anerkannten Philosophen ist damit aber noch nicht erledigt: Im Jahr 2001 erschien in den *Frankfurter Adorno Blättern*, dem Presseorgan des Adorno-Archivs in Frankfurt a.M., ein Text mit dem Titel *Rundfunkautorität und Schlagersendung*¹¹, der wahrscheinlich um 1933 von Adorno geschrieben und seitdem nie an den Tag gekommen war, obwohl dieser Nachlaß nach Angaben Rolf Tiedemanns, des Herausgebers von Adornos *Gesammelten Schriften* (1972ff.) wie den *Adorno Blättern* (1992ff.), „fraglos“ den „Kriterien für die Aufnahme“ in die Ausgabe der *Gesammelten Schriften* entspricht.¹² Seine Befürchtung, dass er den „von ihm [Adorno — Y.T.] bislang zurückgehaltenen Text“ durch eine Veröffentlichung „dem triumphierenden Mißverständnis ausliefert“¹³, ist durchaus verständlich, weil dieser Text, der vorwiegend das Übel der Rundfunkübertragung leichter Musik behandelt und in diesem Sinne dem *Abschied vom Jazz*¹⁴ nahesteht, nicht wenige Ausdrücke enthält, die unvermeidlich den Eindruck hervorrufen können, dass Adorno damals die nationalsozialistische Propagandapolitik im Allgemeinen hingenommen oder gar rückhaltlos befürwortet hätte:

Der gegenwärtige Rundfunk ist Instrument des Staates und hat in den entscheidenden Monaten in dessen Dienst eine politisch-öffentliche Schlagkraft erwiesen, die dem quäkenden Begleiter des häuslichen Lebens keiner je zugetraut hätte und die alle Privatsphären unter sich begrub. Das Profit-Interesse gilt da nicht mehr: zum drastischen Zeichen dessen hat man jegliche Rundfunkreklame privater Firmen unterbunden.¹⁵

Die politische Manipulation des Rundfunks als „Instrument[s] des Staates“ wird also mit der Begründung gebilligt, dass man die unerwartete „politisch-öffentliche Schlagkraft“ dieses Mediums entdeckt und dadurch den erwünschten Untergang aller widerwärtigen „Privatsphären“ herbeigeführt habe. Adornos vehemente Kritik am Profitdenken der kapitalistischen Unternehmen selbst deckt sich zunächst mit dem für ihn charakteristischen, in all seinen Schriften konsequent verfolgten Gegenstand der Kritik der Massenkultur. Aber im gewichtigen Unterschied zu seinen anderen Massenkultur-Analysen, in denen die ‚massenbetrügerischen‘ Methoden des kulturindustriellen Betriebs oft und ohne weiteres mit denen totalitärer Staaten verglichen werden¹⁶, ist hier das private „Profit-Interesse“ dem öffentlich-staatlichen Interesse schlechthin entgegengesetzt, wobei das letztere unbedingt zu bevorzugen sei. Doch mit dem gegenwärtigen Zustand der deutschen Rundfunksendung kann sich der Verfasser nicht vollkommen zufriedengeben, da, wie er verbittert schreibt, die *Schlager* gleichwohl in den täglichen Rundfunkprogrammen überlebt haben:

Die leichte Musik aber, oder, um es genauer und minder freundlich zu sagen: die *Schlager* sind geblieben. Die Hölle der Dummheit, in der die Schlagermacher sich tummeln, hat der Autorität gespottet, und es wird weiterhin Rücksicht auf Majoritäten geübt, die in der Politik vernommen zu werden wenig Aussicht mehr hätten.¹⁷

Was ihn besonders irritiert, ist das inkonsequente Verhalten der nationalsozialistischen Kulturpolitik gegenüber dem Schlager: Trotz des völligen Sendeverbots für Jazzmusik im *Berliner Sender Funkstunde* im März 1933¹⁸ wurde zugelassen, dass die „Hölle der Dummheit“, eine Kategorie, zu der vor allem der Jazz, „eine neue Schlagerproduktion falscher Volkslieder von der Art der ‚Blonden Kathrein in der Goldenen Gass‘“ und „die ‚beliebtesten‘ Schlager [. . .] aus den Tonfilmen und zugehörigen Schallplatten“ gehörten¹⁹, ungeachtet ihrer majoritätssüchtigen Eigenschaften im deutschen Rundfunk erschalle und sich verbreitete. Dieses Laisser-faire habe nicht nur anständige Menschen empört, da dies so wirkt, „als wenn hinten weit bei den Negern die Synkopen aufeinanderschlagen“²⁰, sondern auch und nicht zuletzt der „Tonfilm-Industrie“ Nutzen gebracht, die „den letzten Rest an freier Wahl aus der Schlagerkonsumtion verscheucht [hat]“ und „dem Publikum als Schlager auf[zwingt], was sie für gut: nämlich für schlecht genug findet.“²¹ Deswegen, so fährt Adorno fort, gelte es jetzt, einen Entschluß zu fassen, um Zwangsmaßnahmen dagegen zu ergreifen:

Es wäre an der Zeit, daß damit ernsthaft Schluß gemacht und die spukhaft entfremdeten Musikwaren aus den Sendern herausgefegt würden. An der Zeit: weil es heute *möglich* ist; [. . .] weil ein Wort der maßgebenden Stelle genügt, den Jazzverlauf, die blonde Kathrein und das kommende Kind zu dem Teufel zu jagen, der sie erfunden hat.²²

Eben die gegenwärtige politische Lage sollte die günstigste Gelegenheit verschaffen, „spukhaft entfremdete“ Schlager und dergleichen wegzufegen, „weil ein Wort der maßgebenden Stelle“ — also etwa ein Machtwort vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels — würde genügen. Wie Rolf Tiedemann zu den in dieser Zeit entstandenen, später verworfenen Texten Adornos treffend bemerkt hat, zeigt sich hier am deutlichsten der „Opportunismus, der die Mittel des Feindes für die eigenen Zwecke in Dienst zu nehmen sucht“²³: Um ‚teuflische‘ Erfindungen wie die Schlager zum Schweigen zu bringen, scheut Adorno nicht davor zurück, sich auf die nicht minder teuflische Autorität der faschistischen Diktatur zu berufen. Das Problem ist nicht mehr auf einzelne leichtsinnige Wendungen „als *captationes benevolentiae*“ beschränkt, sondern bezieht sich auf das ganze Argument, in dem Adorno, wenigstens an der Oberfläche des Textes, durchgängig die Interessen des Staates vertritt und unter dessen autoritärem Namen nach Verjagung aller sein Ohr beleidigenden Phänomene verlangt. Wenn man will, handelt es sich hier um den Ruf nach einem musikalischen Pogrom durch die Staatsmacht. Diese Agitationsrede läßt sich auch weniger aus irgendeiner „falschen Beurteilung der Lage“ erklären, vielmehr zeigt Adorno damit unerwartet seine zeitgemäße Einsicht in die Richtlinien der nationalsozialistischen Kulturpolitik. Denn was er hier erhofft, wurde vom

Propagandaministerium am 12. Oktober 1935 verwirklicht, als der damalige Reichsdeleiter Eugen Hadamovsky „ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk“ proklamierte.²⁴

Im weiteren Verlauf des Artikels findet Adorno es notwendig, „ein paar stereotype Einwände“²⁵ gründlich zu widerlegen, mit denen man das Existenzrecht des Schlagers verteidigen und dafür weithergeholte Beweisführungen anführen sollte. In seiner Gegenargumentation, die den größten Teil des Essays bildet, geht Adorno davon aus, dass Schlager schädlich sind: Schlager machen die Menschen „dümmen“, indem sie ihre Zuhörer „im Nachleiern der unablässig wiederholten Melodie“ dazu verführen, die Wirklichkeit „durch die immerwährende Darstellung eines Phantasiehorizontes zwischen Rivierapalmen, Rolls Royce-Wagen, Grand Hotels und Riesenbüros von Generaldirektoren“ mit dieser „systematisch und gesellschaftlich-mächtig produzierte[n] und reproduzierte[n] Dummheit“ zu verwechseln.²⁶ Ebenso unerträglich sind die Schlagerproduzenten und ihre Sympathisanten, die die Schlagerversorgung ohne Scheu damit legitimieren, dass dieser Massenbedarf an leichter Musik gerade der spontane Wille des Publikums sei, obwohl ein solcher Wille in der Tat nichts anderes als ein Vergiftungssymptom der umgarnten Konsumenten sei.²⁷ Statt derartige musikalische Massenverdummung hinzunehmen, versucht Adorno, in die Offensive zu gehen, indem er sich gängige politische Praktiken zum Vorbild nimmt:

Was hätte wohl eine politische Propaganda erreichen können, die den Bewußtseinsstand ihres Publikums als konstant angenommen und sich nach ihm gerichtet hätte, anstatt von sich aus [. . .] einzugreifen und zu *verändern*? In der musikalischen Propaganda aber — und musikalischer Rundfunk heißt nichts anderes als musikalische Propaganda — hält man noch nicht so weit.²⁸

Auf diese Weise wird indirekt zur Ausübung einer „musikalischen Propaganda“ aufgefordert, die genau wie die politische Propaganda darauf zielt, auf den „Bewußtseinszustand ihres Publikums“ einzuwirken und allen ‚Schädlingen‘ den Garaus zu machen. Zum Abschluss des Textes gibt Adorno als ein konkretes Beispiel für solche „musikalische Propaganda“ einen inszenatorischen Hinweis für kommende propagandistische Rundfunksendungen, mit deren „parodistischer“ Kraft das Publikum spontan der leichten Musik entwöhnt werden soll:

Statt dessen ein Vorschlag: die Verbreitung von Schlägern [. . .] durch den Rundfunk des deutschen Volkes wird verboten und das Verbot — um es mit einem Ausdruck der politischen Propaganda zu sagen — „schlagartig“ durchgeführt. Von einem genau bestimmten Zeitpunkt an, einem Sonntag, nachts um eins, hat der Spuk zu verschwinden. Das Ganze wäre mit einer großen und wirksamen, zentral organisierten *Propaganda* zu verbinden. Diese hätte [. . .] den musikalischen Kitsch und seine Texte drastisch der *Lächerlichkeit* preiszugeben. Musiker und Rundfunksprecher führen das Albernstes und Trivialste am Mikrofon vor, nicht einmal, sondern unerbittlich wiederholt, unterbrochen an den komischsten, dümmsten, beschämendsten Textstellen, zeigen die armseligen Schablonen der Musik; es werden parodistische Hörspiele aus

Schlagerzitate montiert; es wird gezeigt, was an guten und stichhaltigen Dingen im Schlager verdorben wird, was er an Falschem von sich aus dazugibt; kurz, der Schlager wird mit den unwiderstehlichen Mitteln, die die heutige Zentralisierung der Propaganda bietet, *verfemt*. [. . .] Man kann getrost eine Propagandawoche „SCHLAGT DEN SCHLAGER“ veranstalten und vieles andere: die Phantasie der Rundfunkleiter hätte ihre fruchtbare und positive Aufgabe in der Polemik. Es müßte mit dem Teufel zugehen, wenn nicht binnen vier Wochen Luft geschaffen wäre.²⁹

Bemerkenswert ist hier zunächst die Tatsache, dass die derart entworfene „Propagandawoche“ wieder einmal eine prophetische Vorwegnahme der Realität darstellt: Als ob die Obrigkeiten der Reichsrundfunkkammer diesen Text gelesen hätten, ist danach in Wirklichkeit eine Anti-Jazz-Sendung mit dem Titel *Vom Cakewalk zum Hot* produziert und jahrelang von allen Reichssendern ausgestrahlt worden.³⁰ Allerdings gehört ein solches Verfahren der Propaganda — boshafte Zurschaustellung der „Lächerlichkeit“ des Feindes durch Wiederholung und Übertreibung — selbst zu einer der beliebten Methoden der Kulturpolitik des NS-Regimes, die besonders zur Boykottierung aller ‚undeutschen‘ Musik wie des ‚jüdischen Musikbolschewismus‘ oder des ‚Nigger-Jazz‘ eingesetzt wurden und in der Ausstellung *Entartete Musik* (1938) vielfältige Verwendung fand, in der auch Adorno, wie er im oben erwähnten offenen Antwortbrief mit Stolz geschrieben hat, „einen Ehrenplatz“ eingenommen hat.³¹ Es besteht kein Zweifel, dass die öffentliche Spöttelei zu Propagandazwecken in jenem *mimetischen* Trieb ihren Ursprung hat, der der *Dialektik der Aufklärung* zufolge den Antisemiten die Gestik und Tonart der Juden höhnisch imitieren lassen soll: „Alle die Vorwände, in denen Führer und Gefolgschaft sich verstehen, taugen dazu, daß man ohne offenkundige Verletzung des Realitätsprinzips, gleichsam in Ehren, der mimetischen Verlockung nachgeben kann. Sie können den Juden nicht leiden und imitieren ihn immerzu. Kein Antisemit, dem es nicht im Blut läge, nachzuahmen, was ihm Jude heißt.“³² Dieser „mimetischen Verlockung“ ist wahrscheinlich auch der junge Adorno einen Augenblick erlegen, als er, faschistische Parolen geschickt imitierend, provokatorisch aufforderte, vorzuführen, was für ihn Schlager bedeutete.

Ein besonderes Charakteristikum verleiht dem obigen Zitat eine aggressive Wirkung. Auffällig häufig taucht nämlich das Wort *Schlagen* auf, das teilweise mit Anführungszeichen hervorgehoben wird: Adorno *schlägt* nämlich vor, das Verbot der *Schlager* „schlagartig“ durchzuführen, indem man die Propagandasendung „SCHLAGT DEN SCHLAGER“ einrichtet, um alle leichte Musik, deren Ekelhaftigkeit vorher mit den aufeinandergeschlagenen Synkopen der Negermusik verglichen wird, mit der „Schlagkraft“ des Rundfunks zu verjagen. Diesen gehäuften Gebrauch der *Schlag*-Wörter darf man nicht etwa als bloßes Gefallen an Homonymen abtun, denn, wie wir später noch genauer sehen werden, bezeichnen sie den gemeinsamen Nenner, auf den die politische Propaganda und die kommerziellen Schlager als wesensverwandte Korrelate gebracht werden können: beiden gilt *Schlagen* als unentbehrliches Mittel der Massenmanipulation. Schlager, die bisher ihre Zuhörer tüchtig

geschlagen haben, sollen jetzt mit der Faust der zentral organisierten Propaganda „unerbittlich wiederholt“ zurückgeschlagen werden, als ob ein Übel durch ein anderes, aber substantiell homogenes gewaltsam vertrieben werden könnte.

Im Folgenden soll die Figur des *Schlagens* in anderen Schriften Adornos noch weiter untersucht werden, um herauszuarbeiten, dass sie zwar jeweils mit verschiedenen Bedeutungen ausgestattet ist, die aber eine bestimmte gedankliche Konstellation bilden und auf die gemeinsame Problematik des Adornoschen Denkens über die Verdinglichung des Menschen, Naturbeherrschung oder Mimesis hinweisen. Im nächsten Abschnitt beschäftigen wir uns mit dem *Schlager* in Bezug auf die *Kulturindustrie*-Theorie noch ein wenig, um präziser zu benennen, worum es bei Adornos insistenter Kritik an der Massenkultur bzw. leichter Musik wie Jazz eigentlich geht.

II. Kulturindustrie: Schlagen mit der Ähnlichkeit

Zu den vielseitigen und umfangreichen Tätigkeiten seiner Exilzeit gehört Adornos kontinuierliche Arbeit an der Entwicklung der *Kulturindustrie*-Theorie, die in fast allen seinen damaligen Schriften mehr oder weniger präsent ist und deren endgültige Gestalt man im *Kulturindustrie*-Kapitel in der *Dialektik der Aufklärung* (1940–44) finden kann. Am Anfang dieser *Kulturindustrie*-Analysen steht *Über Jazz*, ein Aufsatz, den Adorno im Mai 1936 in Oxford vollendete und im nächsten Jahr unter einem Pseudonym in der *Zeitschrift für Sozialforschung* erscheinen ließ.³³ Adorno hat dem Jazz-Aufsatz später trotz dessen zeitbedingten und methodischen Mängeln eine besondere Bedeutung beigemessen, denn er markiere „einen Durchbruch“ in der Verbindung von „künstlerisch-technologische[r] und gesellschaftliche[r] Erwägung.“³⁴ Dieser stolzen Aussage entsprechend findet sich darin eine bemerkenswerte Mischung aus diversen wissenschaftlichen — musikologischen, soziologischen und psychoanalytischen — Aspekten, mit deren Hilfe Adorno über bloße Polemik hinaus dem Wesen des „historisch-gesellschaftlichen Phänomens Jazz“³⁵ beizukommen versucht. Aber neben den neuartigen Momenten, die seither nicht nur seine *Kulturindustrie*-Theorie, sondern auch die Massenkulturanalyse der Frankfurter Schule im Allgemeinen charakterisieren, gibt es in *Über Jazz* auch Stellen, an denen Adorno an Überlegungen aus dem *Rundfunkautorität*-Essay anknüpft, z.B.:

Die Kapitalkraft der Verlage, die Verbreitung durch Rundfunk und vor allem der Tonfilm bilden eine Tendenz zur Zentralisierung aus, die die Freiheit der Wahl einschränkt und weithin eigentliche Konkurrenz kaum zuläßt; der unwiderstehliche Propagandaapparat hämmert den Massen solange die Schlager ein, die er gut findet und die meist die schlechten sind, bis ihr müdes Gedächtnis wehrlos ihnen ausgeliefert ist [. . .].³⁶

Auf den ersten Blick läßt sich erkennen, dass diese Passage einen bereits zitierten Satz aus dem *Rundfunkautorität*-Essay fast unverändert wiederholt — „sie [die Tonfilmin-

dustrie] hat den letzten Rest an freier Wahl aus der Schlagerkonsumtion verscheucht und zwingt dem Publikum als Schlager auf, was sie für gut: nämlich für schlecht genug findet“. Dies zeigt, dass die Grundzüge der Adornoschen *Kulturindustrie*-Theorie nicht erst im *Jazz*-Aufsatz, sondern schon in seinen Schriften der frühen 30er Jahren zu finden sind. Der spätere Text nimmt allerdings eine entscheidende Veränderung vor, die man sicher „einen Durchbruch“ nennen kann: Zwischen Propaganda und Schlager besteht nun kein Antagonismus mehr, sondern eine sowohl geistige als auch methodische Verwandtschaft, die der Ausdruck „Propagandaapparat“ zusammenfasst. Genau wie die zentral organisierte politische und musikalische Propaganda im *Rundfunkautorität*-Essay spielt nun die zentralisierte „Kapitalkraft“ die Rolle der Disziplinierung des Publikums, indem sie auch die Massenmedien als „Propagandaapparat“ mobilisiert. Politische Propagandisten und privatwirtschaftliche Schlagerproduzenten teilen das Interesse, den Massen durch psychologische Manipulation die eigenen, stark ideologisch gefärbten Botschaften effektiv einzuflößen. Dabei darf man nicht übersehen, dass die Kulturindustrie ebenfalls das ‚Schlagen‘ als Propagandamittel zur Anwendung bringt: Die Hammerschläge der Schlager betäuben das Erinnerungsvermögen ihrer Zuhörer in einem Maße, dass diese allmählich ihre Widerstandsfähigkeit verlieren und schließlich alles aufsaugen, was man ihnen verschreibt.³⁷

Im *Kulturindustrie*-Kapitel ist das ‚schlagende‘ Charakteristikum nicht nur für die leichte Musik spezifisch, sondern es betrifft das ganze System der Kulturindustrie: „Kultur heute *schlägt* alles mit der Ähnlichkeit. Film, Radio, Magazine machen ein System aus. Jede Sparte ist einstimmig in sich und alle zusammen.“³⁸ Trotz der scheinbaren Mannigfaltigkeit der Kulturwaren, die den Konsumenten vermittelt der Medien geliefert werden, herrscht in der hochkapitalistischen Gesellschaft ein monolithischer Mechanismus, der alles standardisiert und zu dessen partiellen Komponenten auch die Schlagerproduktion gehört. Und diese Gleichschaltungstendenz teilt die Kulturindustrie mit dem faschistischen Staat, eine Gemeinsamkeit, die insbesondere in beider Werbungs- und Propagandamethode zum Vorschein kommt, wobei die Figur „Schlagen“ oft als Bindeglied figuriert: „Hier und dort erscheint das Gleiche an zahllosen Orten, und die mechanische Repetition desselben Kulturprodukts ist schon die desselben Propaganda-*Schlag*worts. Hier wie dort wird unterm Gebot von Wirksamkeit Technik zur Psychotechnik, zum Verfahren der Menschenbehandlung.“³⁹; „Die Verbreitung von popular songs dagegen geschieht *schlagartig*. [. . .] Das blinde und rapid sich ausbreitende Wiederholen designerter Worte verbindet die Reklame mit der totalitären Parole. Die Schicht der Erfahrung, welche die Worte zu denen der Menschen machte, die sie sprechen, ist abgegraben [. . .].“⁴⁰ Was in den Reklame/Propaganda-Kreislauf des totalitären Systems gerät, wird jeder Spur von „Erfahrung“ beraubt und zum bloßen Zeichen herabgewürdigt, und je mehr den Menschen eingehämmert wird, schablonenhafte Schlagwörter oder Schlager mechanisch zu wiederholen, um so leichter werden sie selbst willkürlich manipulierbar. Doch die Schlagkraft der Kulturindustrie reicht noch weiter: Sie lehrt die Massen nicht nur

das Nachplappern, sondern die Resignation. In den Filmen Disneys etwa sieht Adorno ein Nährmedium des Defätismus:

Gerade noch in den ersten Sequenzen des Trickfilms wird ein Handlungsmotiv angegeben, damit an ihm während des Verlaufs die Zerstörung sich betätigen kann: unterm Hallo des Publikums wird die Hauptgestalt wie ein Lumpen herumgeschleudert. So schlägt die Quantität des organisierten Amusements in die Qualität der organisierten Grausamkeit um. [. . .] Sofern die Trickfilme neben Gewöhnung der Sinne ans neue Tempo noch etwas leisten, *hämmern* sie die alte Weisheit in alle Hirne, daß die kontinuierliche Abreibung, die Brechung allen individuellen Widerstandes, die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft ist. Donald Duck in den Cartoons wie die Unglücklichen in der Realität erhalten ihre Prügel, damit die Zuschauer sich an die eigenen gewöhnen.⁴¹

Was die Zeichentrickfilme den Zuschauern mit scheinbar harmlosen komischen Slapstickszenen stillschweigend einhämmern, ist zunächst Nachgiebigkeit als „die Bedingung des Lebens in dieser Gesellschaft“: Sie veranschaulichen warnend, dass alle tollkühnen Versuche, sich dem etablierten System irgendwie zu widersetzen, von vornherein zum Scheitern verurteilt sind und zuletzt mit Prügeln gründlich bestraft werden. Da sich jedoch eben die gehorsamen Bürger im realen Leben solchem Unglück nicht immer entziehen können, müssen sie sich ebenfalls zuvor im Anblick der geschlagenen Cartoon-Figur daran gewöhnen, „die eigenen“ Prügel klaglos hinzunehmen. Die Filmindustrie ködert dabei ihre Kunden mit einer sadistischen Lust⁴², deren Aggressivität nach Adornos psychoanalytischer Auffassung ohne weiteres in Masochismus umschlägt.⁴³ Im Gegensatz zu jener Benjaminschen These im *Kunstwerk*-Aufsatz, nach der in Disneys Filmen „eine forcierte Entwicklung sadistischer Phantasien oder masochistischer Wahnvorstellung deren natürliches und gefährliches Reifen in den Massen verhindern kann“⁴⁴, sieht Adorno die Trickfilme eher an der Förderung ihrer Perversität beteiligt. An einer weiteren Stelle im *Kulturindustrie*-Kapitel werden solche masochistischen Eigenschaften in Bezug auf die Aufnahme in den „Racket“ kritisch erwähnt:

Das Verhalten des Einzelnen zum Racket [. . .] nimmt eigentümlich masochistische Züge an. Die Haltung, zu der jeder gezwungen ist, um seine moralische Eignung für diese Gesellschaft immer aufs neue unter Beweis zu stellen, gemahnt an jene Knaben, die bei der Aufnahme in den Stamm unter den *Schlägen* des Priesters stereotyp lächelnd sich im Kreis bewegen. Das Existieren im Spätkapitalismus ist ein dauernder Initiationsritus. Jeder muß zeigen, daß er sich ohne Rest mit der Macht identifiziert, von der er geschlagen wird. Das liegt im Prinzip der Synkope des Jazz, der das Stolpern zugleich verhöhnt und zur Norm erhebt.⁴⁵

Wenn die Menschen in dieser verwalteten Welt weiterleben wollen, müssen sie stets durch einen „Initiationsritus“ gehen: einen Ritus, bei dem die Kulturindustrie die Rolle des archaischen Priesters spielt und die Prüflinge dazu auffordert, alle Proben

mit künstlichem Lächeln zu ertragen und damit ihre vollkommene Hingabe an den Stamm zu beweisen. Schlagler im Radio oder Schlägerei in bewegten Bildern dienen dabei gleichsam als priesterlicher Knüppel, auf dessen Hiebe die Masse wie die stolpernde „Synkope des Jazz“ reagieren soll. Diese abrupt klingende Assoziation mit der Jazz-Technik stammt eigentlich aus *Über Jazz*: „Sie [die Synkope des Jazz] ist bloßes Zu-früh-Kommen, [. . .] wie Impotenz in zu frühem und unvollständigem Orgasmus sich ausdrückt. Durch [. . .] das Grundmetron ist sie durchaus relativiert und, abermals wie Impotenz, tendenziell verhöhnt: den Hohn und das Leiden an ihm drückt sie in trüber Zweideutigkeit gleichermaßen aus.“⁴⁶ Dem Einzelnen vor dem autoritären „Racket“ entspricht die Jazz-Synkope vor dem „Grundmetron“, gegen welches sie mit ihrem absichtlich verschobenen Tempo hohnlächelnd zu rebellieren glaubt, obwohl sie tatsächlich von ihm ganz und gar abhängig ist. Darüber hinaus deutet die wiederholt vorkommende geschlechtliche Metapher „Impotenz“ an, was hinter ihrem ambiguen Anschein steckt:

Das kontingente Ich ist prinzipiell selbst als Angehöriger der Bürgerklasse dem gesellschaftlichen Gesetz blind preisgegeben. Indem es nun die gesellschaftliche Instanz fürchten lernt und als Kastrationsdrohung — unmittelbar: Impotenzangst — erlebt, identifiziert es sich mit eben der Instanz, die es zu fürchten hat, gehört aber dafür plötzlich selber dazu und darf mittanzen. Der sex appeal des Jazz ist ein Kommando: *pariere*, dann darfst du auch, und der Traumgedanke [. . .]: wenn ich mich entmannen lasse, bin ich erst potent.⁴⁷

Die Grundlage der Psychologie des Jazz bildet demnach eine Kastrationsangst im Freudschen Sinne: Wie der Knabe nach der Ödipuskomplex-Theorie aufgrund der Kastrationsdrohung des Vaters auf alle verbotenen Wünsche verzichtet und dem durch Verinnerlichung der elterlichen Verbote gebildeten Über-Ich Gehorsam leistet, soll sich der Jazz trotz seiner scheinbaren Unbotmäßigkeit mit der gefürchteten sozialen Instanz emotional identifizieren, damit er sich deren Autorität und Potenz insgeheim aneignen kann. Es bedarf keiner Spekulation, dass dieser Kastrationskomplex auch im hochkapitalistischen Initiationsritus entscheidende Bedeutung hat: Die kulturindustriellen *Schläge*, die sich in der Gestalt von wiederkehrenden Schlaglermelodien, aufeinandergeschlagenen Jazz-Synkopen, eingehämmerten Warenreklamen oder Schlägereien im Trickfilm zeigen, unterziehen das Publikum einer gesellschaftlichen Entmannung, um jeden Widerstand aus seinen Gedanken zu verbannen und ihm als Ersatz dafür eine Identität mit der Macht als dem Urheber der eigenen Kastration zu erteilen, der mit einem imaginären Phallus ausgestattet ist. Trotz Adornos heftiger Kritik am Schlagern im *Rundfunkautorität*-Essay ergibt es sich nun, dass er in der Tat keineswegs jenem „öffentlich-politischen“ Interesse widerspricht, sondern gerade durch ihre ‚schlagende‘ Wirkung die Zuhörer in autoritätsabhängige, potentiell faschistische und durch Kulturindustrie kastrierte Eunuchen verwandelt, Wesenszüge, die Adorno in den in Zusammenarbeit mit Anderen erstellten sozialpsychologischen Studien über Antisemitismus zusammenfassend ‚die autoritäre Persön-

lichkeit‘ nennen wird.

III. Schlagen als Ursprung der Notenschrift

Kulturindustrie und Faschismus: beides sind zwar Phänomene, die das zwanzigste Jahrhundert bestimmen, aber da sie mit dem gesellschaftlich-wirtschaftlichen Fortschritt des Kapitalismus untrennbar verknüpft sind, ist ihre ‚Urgeschichte‘ eher im Europa des neunzehnten Jahrhunderts zu suchen, wo die hochindustrielle Warenwelt erstmals in der Weltgeschichte eine glänzende Blüte erreicht hat. Der *Versuch über Wagner*, den Adorno im Herbst 1937 in London zu schreiben begann und im März 1938, kurz nach seiner Emigration in die USA⁴⁸, in New York fertigstellte, gilt einerseits als Versuch, anhand der kritischen Auseinandersetzung mit Werk und Ideen Richard Wagners „den Ursprung der faschistischen Gewaltherrschaft im tragenden gesellschaftlichen Prozeß aufzudecken“⁴⁹: Aus der Sicht Adornos verkörpert Wagner im Keim alles, was später zum Nationalsozialismus führt, und mit dem scharfen Skalpell seiner Reflexionen präpariert er verschiedene proto-faschistische Momente aus diesem „Klassiker des Dritten Reichs“⁵⁰ heraus, z.B. seinen notorischen Rassismus, die Ideologisierung der Mythologie oder den fanatischen Bayreuth-Kult als Vorwegnahme des Hitlerismus usw.. Andererseits entdeckt Adorno in Wagners Opern ein Blendwerk mit hochindustriellem Warencharakter, in dessen technologisch produzierter rauschhafter Phantasmagorie, mit welcher alle Widersprüche illusionär verdeckt werden können,⁵¹ der „Ursprung der Kulturindustrie“ liege.⁵² Adornos Diagnose zufolge tritt der fragwürdige Charakter Wagners insbesondere in seinem Verhältnis zur Hörerschaft zutage, wobei sich der Komponist als „Schlagender“ gebärde:

[S]eine Musik [ist] konzipiert in der Gestik des *Schlagens* und von der *Schlagvorstellung* beherrscht. [. . .] Als *Schlagender* aber verleiht der Komponierdirigent dem Publikumsanspruch terroristischen Nachdruck. Die demokratische Rücksicht auf den Hörer wandelt sich ins Einverständnis mit den Mächten der Disziplin [. . .]. Der Entfremdung vom Publikum ist bei ihm von Anbeginn die Kalkulation des Publikumseffektes verschworen; erst eine Hörerschaft, deren gesellschaftliches und ästhetisches Apriori von dem des Künstlers so abgespalten ist wie unterm Hochkapitalismus, wird, verdinglicht, zum Kalkulationsobjekt der künstlerischen Behandlung.⁵³

Mit der schlagenden Gestik Wagners, dessen Gestalt nach Adorno die „des dem Orchester befehlenden Kapellmeisters“⁵⁴ sei, soll das Publikum zum passiven Gegenstand kalkulierter Manipulation *verdinglicht* werden. Darin liegt zweifellos der Berührungspunkt zwischen der Wagner-Hörerschaft im Opernhaus und der Masse sowohl in der kulturindustriellen Gesellschaft als auch unterm faschistischen Regime. Wiederholt werden bei Wagner die Leitmotive, die „eine warenhafte, der Reklame ähnliche“ Funktion haben und durch deren „Tosen und ungezählte Wiederholungen“ „sich ihm [dem Publikum] die Musik [. . .] ein[hämmern]“ soll.⁵⁵ Weiterhin behauptet

Adorno, dass das Wagnersche Werk nicht nur in solchen effekthascherischen Zügen, sondern auch musikalisch durchaus von der „Schlagvorstellung“ beherrscht ist: Schlagend verdinglicht Wagner den kompositorischen Inhalt seines Musikdramas selbst, indem er die eigentliche zeitliche Ausdehnung der Musik, welche nach Adorno im Kern der echten musikalischen Entwicklung wie den symphonischen Sequenzen Beethovens stecke⁵⁶, durch die ‚Durchtaktierung‘, nämlich die mensurale und rationale Einteilung der Zeit, entleert⁵⁷ und sie stattdessen *verräumlicht*: „Im Sinne solcher Verräumlichung und Vergegenwärtigung sind die Wagnerischen Formen auch vom Komponisten aus gesehen Gedächtnisstützen. [...] Die Wagnerische Zeitbeherrschung durchs Taktieren ist im Gegensatz zur symphonischen abstrakt, nämlich bloß eben die Vorstellung der durch Taktierschläge [...] artikulierten Zeit.“; „[S]o hilft dem Komponisten die Taktiervorstellung trügerisch dazu, die leere Zeit, mit der er beginnt, in die Gewalt zu nehmen [...]“⁵⁸

Die Verräumlichung und Verdinglichung der musikalischen Zeit, die sich besonders in der taktierenden/schlagenden Geste Wagners als „Komponierdirigenten“ zeigt, hat aber nicht erst mit seinem Musikdrama in der bürgerlichen Ära begonnen, sondern die Geschichte der abendländischen Musik stets begleitet. Denn die Entfaltung musikalischer Praktiken und Theorien in Europa seit der Antike, die nichts anderes als die Festlegung der Hegemonie des tonalen Musiksystems ist, läßt sich von jenem fortschreitenden Prozess der Naturbeherrschung des Menschen durch Rationalisierung — die Kernvorstellung der *Dialektik der Aufklärung* — nicht trennen. In seiner Wagner-Kritik sucht Adorno die „barbarische[n] Ursprünge“ von Schlagen und Dirigieren im siebzehnten Jahrhundert, wo „die Dirigenten den Takt mit Stäben gestampft“ haben.⁵⁹ Doch in seinen nachgelassenen Fragmenten und Entwürfen über die musikalische Aufführung, die vom Frühjahr 1946 bis Ende 1959 intermittierend geschrieben und erst 2001 unter dem Titel *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* editiert und publiziert wurden,⁶⁰ bezieht er die Verräumlichung des Zeitlichen durch Taktierschläge auf den Ursprung der Notenschrift: „Die ersten musikalischen Schriftzeichen sind die starr regelmäßigen *Trommelschläge* der Barbaren [...]. Jedes Notenzeichen ist das Bild eines *Schlages*: die Objektivierung der Musik, das Umsetzen des Zeitverlaufs in einen räumlichen, ist [...] die Verräumlichung nämlich von Erfahrung zum Zwecke ihrer Beherrschbarkeit.“⁶¹ Durch die Einführung des zahlenmäßig taktierenden Schlaginstrumentes wird die „Erfahrung“ der musikalischen Zeit zum rational beherrschbaren Objekt in einem festen Zeichensystem, d.h. zur Notenschrift verräumlicht, auf eine Weise, die uns an das Schicksal der manipulierten Menschen im kulturindustriellen System mahnt. Verlorengegangen dabei ist vor allem *das Mimetische*, das Adorno zufolge das Wesen der Musik bildet, weil deren Ursprung eigentlich in „Nachahmung von Naturlauten [...] durch Gesten“ liege.⁶² Zwar soll eben die Notenschrift ein Rudiment solcher mimetischen Momente enthalten, insofern sie als „Gestenschrift“ „auf Mimesis, dem optisch erstarrten Abbild der musikalischen Geste beruht“⁶³, wie sich etwa das ‚Schlagzeichen‘ in der Neumenschrift als „Abbild des Schlages barbarisch-ritualer Kulturmusiken“⁶⁴ zeigt. Aber bei der

musikalischen Schrift tritt eher eine andere, uneigentliche Mimesis „als Nachahmung disziplinärer Musiksysteme, gewissermaßen als Mimesis des antimimetischen Elements der Musik“⁶⁵ in den Vordergrund, die nichts anderes als „Enteignung, Entfremdung, Erstarrung der Musik“⁶⁶ darstelle und die wahre Mimesis durch Rationalisierung und Fixierung töte: „Der Verewigung der Musik durch Schrift eignet ein tödliches Moment: was sie hält, wird zugleich unwiederbringlich.“⁶⁷; „sie tötet Musik als Naturphänomen, um sie gebrochen, als Geist, zu bewahren.“⁶⁸ Doch genau in diesem todbringenden Charakteristikum der musikalischen Notation sieht Adorno paradoxerweise eine utopische Möglichkeit der musikalischen Reproduktion: „Dieser Widerspruch schreibt der Reproduktion von Kunstmusik ihre Utopie vor: durch absolute Verfügung das wiederzubringen, was durchs Verfügen selber unwiederbringlich ward. Alles Musizieren ist eine recherche du temps perdu.“⁶⁹ Denn trotz ihrer nicht-mimetischen, signifikativen Eindeutigkeit soll die Notenschrift „als Bild, etwas von der neumischen Vieldeutigkeit“, „das allegorische Element“ oder „das Moment des Ausdrucks“ bewahren⁷⁰, in welches „das mimetische Wesen der Musik“ zerfallen sein soll.⁷¹ Die Praxis der musikalischen Reproduktion ist also eine widersprüchliche Allegorese: den Notentext als Bilderschrift oder Schriftbild zu deuten und daraus eine längst verlorene oder vielleicht nicht einmal vorhandene Utopie jenes Mimetischen musizierend zu beschwören, das aber per definitionem nicht zu reproduzieren ist.⁷²

Diese Theorie der musikalischen Notenschrift, die die todesstarre Gestalt des zum bloßen Zeichen verdinglichten musizierenden Gestus als negative Darstellung einer unwiederbringlichen „Utopie“ zu entziffern sucht, hat Adorno zu Lebenszeiten in endgültiger Form nicht vollenden können. Aber ihre Theoreme haben vor allem in seinen späteren ästhetischen Schriften deutliche Spuren hinterlassen: In der *Ästhetischen Theorie* (1961–69) etwa sollen die modernen Kunstwerke, deren Sprache „nur als Schrift“ verstanden werden könne⁷³, „sich mimetisch der Verdinglichung, ihrem Todesprinzip [überlassen]“⁷⁴ und, „[i]ndem die Werke das Vergängliche – Leben – zur Dauer verhalten, vorm Tod erretten wollen, [es] töten“⁷⁵, um schließlich durch ihre „absolute Negativität“ „das Unausprechliche [. . .], die Utopie“ darzustellen.⁷⁶ Aber während im Adornoschen Denkschema im Allgemeinen nur dem privilegierten Bereich der authentischen Kunst ein solch utopisches Potenzial zugesprochen wird, scheinen die ebenfalls verdinglichten und entfremdeten kulturindustriellen Erscheinungen, denen wir bisher anhand der Figur des Schlagens nachgegangen sind, von dieser erlösenden Möglichkeit völlig ausgeschlossen zu sein. Heißt das, dass Adorno seine Abneigung gegen jegliches kommerzielle Massenkonsumgut, die er im *Rundfunkautorität*-Essay so extrem zum Ausdruck brachte, lebenslang beibehalten hat, so dass er keine andere Möglichkeit sieht, als den üblen Folgen der monopolkapitalistischen Kulturwaren durch kritische Bemerkungen abzuwehren, auch wenn er nicht mehr ihre Verfemung fordert? Zwar kann man sich bei flüchtiger Lektüre seiner an pessimistischen Diagnosen überreichen kulturkritischen Schriften dieses Eindrucks nicht erwehren, aber in den Texten, in denen Adorno die Massenkultur und -medien behandelt, gibt

es auch Stellen, an denen er deren utopische Dimension entdeckt: 1934, also gleich nach der Entstehung des *Rundfunkautorität*-Essays, entstand der kurze Aufsatz *Die Form der Schallplatte*⁷⁷, in dem Adorno der Gestalt der Schallplatte ein „tiefstes Recht“ einräumt:

[I]ndem Musik durch die Schallplatte der lebendigen Produktion und dem Erfordernis der Kunstübung entzogen wird und erstarrt, nimmt sie, erstarrend, dies Leben in sich auf, das anders enteilt. Die tote rettet die ‚flüchtige‘ und vergehende Kunst als allein lebendige. Darin mag ihr tiefstes Recht gelegen sein, das von keinem ästhetischen Einspruch wider Verdinglichung zu beugen ist. Denn dies Recht stellt, gerade durch Verdinglichung, ein uraltes, entsunkenes doch verbürgtes Verhältnis wieder her: das von Musik und *Schrift*.⁷⁸

Im Gegensatz zu seinem klischeehaften Bild als einem hartnäckigen Verteidiger der ästhetischen Moderne, dem die Entwicklung der modernen Technologie kein Anliegen sei, behauptet Adorno hier, dass eben der technisch-reproduktiven Verdinglichung der Schallplatte auch jene Kraft innewohnt, vergängliche Phänomene wie die Musik durch tötende Erstarrung ihrer „flüchtige[n]“ Lebendigkeit zu berauben und ihr stattdessen ein anderes, ‚totes‘ Leben als Nachleben zu geben, um sie schließlich als „Schrift“ zu retten. Ohne Zweifel kommuniziert diese eigentümliche Auffassung des Mediums Schallplatte sowie die Rehabilitierung der Verdinglichung unmittelbar mit den Überlegungen zur musikalischen Notation im *Musikalische-Reproduktion*-Entwurf. Und in der Tat betrachtet Adorno anschließend die Schallplatte bzw. deren Nadelkurven als einen Nachkommen der Notenschrift im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, welcher aber im Unterschied zu ihr das folgende entscheidende Merkmal besitzt:

Wer jemals den stetig wachsenden Zwang erkannte, den zumal in den letzten fünfzig Jahren Notenschrift und Notenbild auf die Kompositionen ausgeübt hat [. . .], den kann es nicht wundernehmen, wenn eines Tages ein Umschlag von der Art erfolgte, daß die Musik, zuvor von der Schrift befördert, mit einem Male selber in Schrift sich verwandelt: um den Preis ihrer Unmittelbarkeit, doch mit der Hoffnung, daß sie, dergestalt fixiert, einmal als die ‚letzte Sprache aller Menschen nach dem Turmbau‘ lesbar wird, deren bestimmte, doch chiffrierte Aussagen jeder ihrer ‚Sätze‘ enthält. Waren aber die Noten noch ihre bloßen Zeichen, dann nähert sie durch die Nadelkurven der Schallplatten ihrem wahren Schriftcharakter entscheidend sich an. Entscheidend, weil diese Schrift als echte Sprache zu erkennen ist, indem sie ihres bloßen Zeichenwesens sich begibt: unablässig verschworen dem Klang, der dieser und keiner anderen Schall-Rinne innewohnt.⁷⁹

Die Nadelkurven der Schallplatte sollen demnach dem „wahren Schriftcharakter“ viel näherstehen als die Notenschrift, denn während die Noten noch als semiotische Träger fungieren, die einen Ton nur auf willkürliche und mittelbare Weise bezeichnen, sind die Schallplattenrillen dagegen aller Bedeutsamkeit überhoben und stellen trotzdem als *Schrift* einen spezifischen Klang dar. Dieser ist zwar klanglos, aber mit seinen

materialisierten Figuren „unablösbar“ verknüpft, und aus ihnen zu dechiffrieren ist nichts anderes als „echte Sprache“, die sich in einer so reinen, unwillkürlichen und unmittelbaren Korrespondenz zwischen graphischem Signifikanten und akustischem Signifikat in der Form der Schallplatte ankündigt und vielleicht sogar die babylonische Sprachverwirrung überwinden könnte.⁸⁰ Je mehr die Welt in der Technologisierung und Kommerzialisierung des Hochkapitalismus versinkt, desto tiefer und restloser ergreift die Verdinglichung alle irdischen Geschöpfe, so dass auch die Musik, die einmal durch die Einführung des Notensystems zum bloßen Zeichen verräumlicht und verdinglicht wurde, nun eine zweite Metamorphose durchmachen muss, indem sie sich wörtlich in materielle Dinge, also in die spiralförmig geschnittenen Rillen auf der in Massen produzierten schwarzen Scheibe verwandelt, aus deren hieroglyphischer Gestalt aber auch auf negative Weise eine Möglichkeit der Rückkehr zur ungespaltenen, paradisischen Klang-Sprache hervorschimert. Zwar ist nicht zu leugnen, dass sich die Massenkulturanalysen Adornos im Exil unersättlich mit der Extrahierung jedes jämmerlichen Ergebnisses kulturindustrieller ‚Schläge‘ beschäftigt haben, doch darf man nicht übersehen, dass seine konsequente Kulturindustrie-Kritik stets die Perspektive bewahrt, den aufs Äußerste verdinglichten Massenprodukten durch einen dialektischen Umschlag Erlösung zu bringen.

Anmerkungen

1 Adorno an Walter Benjamin, 21. 4. 1934, in: Adorno/Benjamin, *Briefwechsel 1928–1940*, hg. von Henri Lonitz, Frankfurt a.M. 1994, S. 64.

2 Adorno an Ernst Křenek, 7. 10. 1934, in: Adorno/Křenek, *Briefwechsel*, hg. von Wolfgang Rogge, Frankfurt a.M. 1974, S. 43.

3 Vgl. ebd.

4 Adorno kehrte am 2. 11. 1949 nach Deutschland zurück.

5 Adorno, *Rezension von „Herbert Müntzel, Die Fahne der Verfolgten. Ein Zyklus für Männerchor nach dem gleichnamigen Gedichtband von Baldur von Schirach“*, in: *Die Musik* 9, Juni/1934, S. 712; jetzt in: *Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt. a.M. 1970ff. (im Folgenden abgekürzt als *AGS*), Bd. 19, S. 331.

6 Adorno an Herrn S. [Schroeder, Klaus Chr.], 3. 1. 1963, in: *Diskus*, Januar/1963; jetzt in : *AGS* 19, S. 637f.

7 Ebd., S. 637.

8 Ebd., S. 638.

9 In jenem offenen Brief hat Adorno selbst einen Vergleich zwischen sich und Heidegger mit Heftigkeit abgelehnt: „Wer die Kontinuität meiner Arbeit überblickt, dürfte mich nicht mit Heidegger vergleichen, dessen Philosophie bis in ihre innersten Zellen faschistisch ist“ (Adorno an Herrn S., 3. 1. 1963, a.a.O., S. 638).

10 Ebd.

11 Adorno, *Rundfunkautorität und Schlagersendung*, in: *Frankfurter Adorno Blätter* VII/2001, hg. von Rolf Tiedemann, S. 90–93. Vgl. auch den Kommentar des Herausgebers zu diesem Text, S. 94–95.

12 Ebd., S. 94.

13 Ebd., S. 95.

14 Adorno, *Abschied vom Jazz*, in: *AGS* 18, S. 795–799.

- 15 Adorno, *Rundfunkautorität*, a.a.O., S. 90.
- 16 Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (im Folgenden abgekürzt als *DdA*), in: *AGS* 3, S. 182ff.
- 17 Adorno, *Rundfunkautorität*, a.a.O., S. 90. Hervorhebung von Adorno.
- 18 Vgl. Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel: Jazz im Nationalsozialismus*, München ²1998, S. 95.
- 19 Adorno, *Rundfunkautorität*, a.a.O., S. 90f.
- 20 Ebd., S. 90.
- 21 Ebd., S. 90f.
- 22 Ebd., S. 91. Hervorhebung von Adorno.
- 23 Kommentar des Herausgebers, a.a.O., S. 95.
- 24 Zitiert aus: Anonym, *Nationalsozialistische Rundfunkpolitik 1942–1945. Organisation, Programm und die Hörer*, Baden Baden 1983, S. 306. Trotzdem ist diese Verordnung, wie oft bemerkt wurde, bis zum Zusammenbruch des NS-Regimes nicht strikt durchgeführt worden (vgl. Kater, *Gewagtes Spiel*, a.a.O., S. 93–109).
- 25 Adorno, *Rundfunkautorität*, a.a.O., S. 91.
- 26 Ebd.
- 27 Vgl. ebd., S. 92.
- 28 Ebd., S. 92. Hervorhebung von Adorno.
- 29 Ebd., S. 93. Hervorhebung von Adorno.
- 30 Vgl. Bernd Polster, *Es zittern die morschen Knochen: Orchestrirung der Macht*, in: B. Polster (Hg), *»Swing Heil!«: Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 9–30, hier S. 25.
- 31 Adorno an Herrn S., 3. 1. 1963, a.a.O., S. 638.
- 32 *DdA*, S. 208. Diese rassistische Nachahmung steht jedoch in diametralem Gegensatz zur „echten Mimesis“, denn „[d]er Antisemitismus beruht auf falscher Projektion. Sie ist das Widerspiel zur echten Mimesis, der verdrängten zutiefst verwandt, ja vielleicht der pathische Charakterzug, in dem diese sich niederschlägt. Wenn Mimesis sich der Umwelt ähnlich macht, so macht falsche Projektion die Umwelt sich ähnlich.“ (ebd., S. 211f.).
- 33 Adorno, *Über Jazz*, in: *AGS* 17, S. 74–108.
- 34 Adorno, *Vorrede zu Moments musicaux*, ebd., S. 10f.
- 35 Adorno, *Über Jazz*, a.a.O., S. 76.
- 36 Ebd., S. 80.
- 37 Das Wort „einhämmern“ findet sich schon in *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik* (1932) in Bezug auf Tonfilm und Schlager: „[D]ie Hörer müssen sie [Tonfilmschlager] nachsingen, nicht bloß weil die präziseste Maschinerie ohne Unterlaß sie ihnen *einhämmert*, sondern vor allem das Tonfilmmonopol verhindert, daß andere Musikware überhaupt an sie herangebracht wird, die sie wählen könnten“ (*AGS* 18, S. 773, Hervorhebung von Y.T.). Diese einhämmernde Funktion des Schlagers hat Adorno später in seiner Popmusik-Analyse als Technik des „plugging“ weiter elaboriert (vgl. Adorno, *On Popular Music*, in: *Studies in Philosophy and Social Sciences* Vol. 9/1941, S. 17–48, bes. S. 27).
- 38 *DdA*, S. 141. Hervorhebung von Y.T.
- 39 *DdA*, S. 187. Hervorhebung von Y.T.
- 40 *DdA*, S. 189. Hervorhebung von Y.T.
- 41 *DdA*, S. 160. Hervorhebung von Y.T.
- 42 „Das Lachen der Kinobesucher ist [...] des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll.“ (Adorno an Benjamin, 18. 3. 1936, in: Adorno/Benjamin, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 172f.).
- 43 Vgl. Adorno, *Studies in the Authoritarian Personality*, in: *AGS* 9–1, S. 474ff.
- 44 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Erste Fassung: 1935), in: *Walter Benjamin Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt. a.M., 1972ff. (im Folgenden abgekürzt als *BGS*), Bd. I-2, S. 462; Zweite Fassung (1935f.), in: *BGS*, Bd. VII-1, S. 377. In der endgültigen dritten Fassung (1936–39) fehlt dieser

ganze Satz. Nur in der zweiten Fassung findet sich eine Anmerkung, dass „[e]inige der neuesten Micky-Mouse-Filme“ „die Neigung, Bestialität und Gewalttat als Begleiterscheinung des Daseins gemüthlich in Kauf zu nehmen“, zeigen sollen, wobei Benjamin den Bezug zu „den tanzenden Hooligans [...] auf mittelalterlichen Pogrombildern“ herstellt (ebd.). Diese Modifikation ist aber sicher die Widerspiegelung von Adornos Einwand, mit dem Benjamin Mitte Dezember 1935 in Paris Gespräche über diesen Text geführt hat (vgl. Benjamin an Adorno, 7. 2. 1936, in: Adorno/Benjamin, *Briefwechsel*, a.a.O., S. 164). Zur Diskrepanz der Disney-Beurteilung zwischen Adorno und Benjamin vgl. Miriam Hansen, *Of Mice and Ducks: Benjamin and Adorno on Disney*, in: *South Atlantic Quarterly* 92, Jan./1993, S. 27–61.

45 *DdA*, S. 176. Hervorhebung von Y.T.

46 Adorno, *Über Jazz*, a.a.O., S. 98.

47 Ebd.

48 Adorno fuhr zusammen mit seiner neuvermählten Frau Gretel am 16. Februar 1938 nach New York ab.

49 Adorno, *Selbstanzeige des Essaybuches »Versuch über Wagner«*, in: *AGS* 13, S. 504–508, hier S. 504.

50 Ebd.

51 Vgl. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *AGS* 13, S. 82–91, bes. S. 86ff.

52 Ebd., S. 102.

53 Ebd., S. 28. Hervorhebung von Y.T.

54 Ebd., S. 27.

55 Ebd., S. 29. Hervorhebung von Y.T. Vgl. dazu: Andreas Huyssen, *Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner*, in: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986, S. 16–43, bes. S. 37ff.

56 Vgl., Adorno, *Versuch über Wagner*, a.a.O., S. 34.

57 Ebd., S. 30.

58 Ebd., S. 31.

59 Ebd., S. 29.

60 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hg. von Henrri Lonitz (Nachgelassene Schriften Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Band 2), Frankfurt a.M. 2001. Da der grössere und für unser Interesse wichtige Teil dieses Nachlasses aus den Jahren 1946–49, also aus den letzten Jahren von Adornos USA-Exil stammt, ist es trotz der langen Dauer, die die Verfassung dieses Textes beansprucht hat (der erste Plan geht auf 1927 zurück), nicht unberechtigt, ihn unter Vorbehalt zu den Exilschriften Adornos zu zählen.

61 Ebd., S. 71. Hervorhebung von Y.T. Vgl. auch S. 227.

62 Ebd., S. 223f.

63 Ebd., S. 233.

64 Ebd., S. 232.

65 Ebd., S. 227f.

66 Ebd., S. 228.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 235.

69 Ebd. 228. Vgl. auch S. 71.

70 Ebd., S. 235f.

71 „[D]as mimetische Wesen der Musik ist zerfällt in den Ausdruck“ (ebd., S. 84).

72 Solche Überlegungen über das verdinglichende Wesen der Notenschirft stammen eigentlich aus der Lehre Benjamins von der allegorischen Bilderschrift im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1923–25) bzw. dem Abschnitt *Ritter über die Schrift*, worauf in einer Aufzeichnung verwiesen wird (vgl. ebd., S. 83).

73 Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *AGS* 7, S. 189.

74 Ebd., S. 201.

75 Ebd., S. 202.

76 Ebd., S. 55.

77 Adorno, *Die Form der Schallplatte*, in: *AGS* 19, S. 530–534.

78 Ebd., S. 532. Hervorhebung von Adorno. Zum gedankengeschichtlichen Kontext dieses Textes vgl. Thomas Y. Levin, *For the Record: Adorno on Music in the Age of Its Technological Reproducibility*, in: *October* 55, Winter/1990, S. 23–47.

79 Adorno, *Die Form der Schallplatte*, a.a.O., S. 532f.

80 Dazu vgl. Levin, *For the Record*, a.a.O., S. 33.

「流行歌を叩き潰せ」

テオドール・W・アドルノの亡命時代のテキストにおける 「殴打」の形象の変遷

竹 峰 義 和

ヒトラーが権力を掌握した一九三三年一月以降も、なおもドイツ国内に留まりつづけることを選択したアドルノは、翌年四月によやくイギリスに亡命するまでの一年余におよぶナチス・ドイツでのいわゆる「越冬」期間に数多くの音楽評や論説文を執筆しているが、そうしたテキストのなかにナチスの文化政策に迎合するような表現を含む文章が見られることは、すでに彼の生前に暴露され、さまざまな論議を呼んできた。しかし、二〇〇一年にそれまで未発表だった遺稿「ラジオの権威と流行歌放送」（一九三三）がはじめて公表されたことで、アドルノとナチスとのかわりをめぐる議論は根本的な再考を迫られることとなった。すなわち、この短いエッセーのなかでアドルノは、「国家の道具」としてのラジオが、その「政治的・公共的な威力」によって「すべての私的領域を葬り去った」ことを好意的に記述したうえで、なおもジャズをはじめとする流行歌のラジオ放送が許容されていることを問題視し、キッチュな歌詞の反復によって大衆を愚鈍化する流行歌の放送をナチスの政治的権威によって全面的に禁止するとともに、さらにそのために、「公衆の意識状態に介入し変える」ことを主眼とする政治的プロパガンダの例に倣い、「巨大で効果的な、中央によって組織されたプロパガンダ」を積極的に利用することを訴えているのである。そして、さらにアドルノは、そうした「音楽的プロパガンダ」のための具体策として、「流行歌を叩き潰せ (Schlagt den Schlager)」という「流行歌の引用からなるパロディー的な放送劇」をラジオで放送し、そのなかで「流行歌のなかでもっとも滑稽で、愚かで、恥ずべき歌詞」を聴衆に繰り返し呈示することで、流行歌を「徹底して笑いものにする」ことを提案するに至る。こうしたアドルノの主張の過ちは弁護すべくもないが、ここでより注目すべきは、流行歌とプロパガンダというまったく相反する二つの事象をとともに特徴づける比喩形象として、「殴打 (Schlagen)」という言葉が意識的に用いられているという点である。つまり、流行歌もプロパガンダも、おのれのイデオロギーを大衆の脳裡に反復的に「叩き込む」ことを自己宣伝の手段としている点で完全に一致しているのであり、ここでアドルノが要請していることとは、これまで大衆に愚鈍さを叩き込んできた流行歌 (Schlager) の滑稽さを、中央集権化されたラジオ・プロパガンダの威力 (Schlagkraft) によって大衆に叩き込み返すことで、流行歌を「叩き潰す」ことにほかならない。

「ラジオの権威と流行歌放送」において「殴打」という共通の形象によって暗示されていた流行歌とプロパガンダの類縁性は、その後、イギリス亡命中に執筆された「ジャズについて」（一九三六）において、映画やラジオが「大衆に流行歌を叩き込む (einhämmern) ... プロパガンダ装置」として規定されることでより明瞭に示されることとなる。そして、『啓蒙の弁証法』（一九四〇 四

四)における文化産業批判においては、「殴打」の形象は、もはや流行歌のみならず、「すべてに同一性の刻印を打ち付ける (schlagen)」文化産業全体を特徴づけるものとなるのであり、さらにここでは、文化産業による宣伝と全体主義国家のプロパガンダとの方法上の共通性が幾度も強調されているのである。だが、アドルノによれば、文化産業とファシストが大衆の脳裡に「叩き込む」ものとは、たんなる商業的・政治的な宣伝文句のみにとどまらない。例えば、ディズニーのアニメ映画のスラップスティック的な殴り合いの場面を観ることによって大衆は、おのれの身に加えられる現実の殴打を喜びとともに甘受することを学んでいくとともに、そのようにして涵養されたマゾヒズム的特性をつうじてさらに自身を殴打する文化産業自体に一体化していくというのである。そして、ジャズ狂にも顕著に見られるこうした倒錯的な心理メカニズムを説明するにあたってアドルノが準拠するのが、フロイトの精神分析における去勢理論である。すなわち、流行歌や映画といったマスメディアをつうじて文化産業が大衆に加える「殴打」には去勢強迫が暗に含まれているのであり、「殴打」される大衆は、まさしくエディプス・コンプレックス期の幼児のように、禁止を命ずる権威的審級に自己同一化することで、その能力と権力を想像的に我有化しようとするのである。

二〇世紀を決定的なかたちで規定するファシズムと文化産業であるが、両者がともに資本主義の進展と不可分である以上、その前史は一九世紀に求められなくてはならない。そしてアドルノは、『ヴァーグナー試論』(一九三七 三八)において、リヒャルト・ヴァーグナーの美学的理念と総合芸術作品のなかに「ファシストの暴力支配の起源」と「文化産業の起源」の双方が潜在していることを立証しようとする。ここで注目すべきは、アドルノが、ヴァーグナーを批判的に論じるにあたって、まさに「殴打」の形象を手掛かりとしているという点である。すなわち、アドルノによれば、ヴァーグナーの作品とは「殴打の身振りにおいて構想され、殴打の表象によって支配されたもの」にほかならず、ライトモチーフを「叩き入れ」ることによってヴァーグナーは、聴衆を「芸術的な操作の計算対象」として物象化しているのだ。そしてさらに、本来の意味での「展開」を欠いたヴァーグナーの音楽自体もまた、タクトをとる「殴打」の身振りによって音楽的連続性を定量的に分節化・空間化する技法の上に成立しているというのである。しかしながら、アドルノの音楽哲学において、「殴打」による音楽の物象化・空間化とは、ヴァーグナーにのみ固有の特徴ではなく、むしろ西欧音楽の歴史と不可分に結びついていることを見逃してはならない。すなわち、一九四六年から間断的に執筆された未刊の草稿・断片集『音楽演奏の理論のために』のなかでアドルノは、打楽器による音楽の定量化・物象化がまさに音符の起源をなしていることを示唆しているのである。そして、移ろいゆく時間的芸術としての音楽にとって、記号へと空間化・物象化されることとは「死」にほかならず、そこでは音楽本来の「ミメシス的なもの」が失われてしまうと述べる一方で、アドルノは、死せる音楽としての音符のなかにひとつのユートピアの契機を読み取ろうと試みる。すなわち、音符とは、移ろいゆく時間芸術としての音楽を死によって永遠に保持するアレゴリー的な文字 (Schrift) なのであって、音楽演奏とは、音符のなかに屍体として潜むミメシス的なものを読解し、それを失われたユートピアとして再現しようとする逆説的な営みにほかならないのだ。このような物象化された事物を「文字」として救済しようとする弁証法的観点は、後の『美学理論』(一九六一 六九)において、「文字」としてのモダニズム芸術という議論のなかで引き継がれることになるが、アドルノが音符や芸術作品にのみユートピアの否定的表出の可能性を認め

ていたわけではない。一九三四年に執筆された「レコードの形式」というエッセーにおいてアドルノは、レコード盤の両面に刻まれた音溝のなかにも、移ろいゆく音楽を凝固することによって救済するユートピア的な「文字」の存在を見出しているのである。アドルノが亡命時代に執筆した大衆文化についての諸々のテキストが、文化産業に支配された資本主義社会への仮借ない批判に重点が置かれていることは確かであるが、その背後にはつねに、極限までに疎外・物象化された大量生産品にたいしても、弁証法的な「反転 (Umschlag)」によって救済をもたらそうとする眼差しが潜んでいるのである。