

Identifikation mit der vernichtenden Instanz

Adornos Kritik der falschen Moderne

Von Gerhard Scheit

(Überarbeiteter Teil aus dem letzten Kapitel von *Suicide Attack, Zur Kritik der politischen Gewalt*, Freiburg: ça ira 2004; erstmals erschienen in: *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, hg.v. Leander Kaiser u. Michael Ley, München: Fink 2004)

I. Kritik der Avantgarde als Kritik des Opfers

Subjektivität nimmt den „Charakter des Opfers“ an, damit die Kunst sich mit der „vernichtenden Instanz“ identifizieren kann. Das Kollektiv, das beschworen wird, besteht förmlich darin, daß das Subjekt sich selbst durchstreicht. So lautet die Kritik, die Theodor W. Adorno in der Auseinandersetzung mit Igor Strawinskys Musik formuliert hat.¹ Sie ist in ihrer Bedeutung für den Begriff der Moderne kaum je erfaßt worden. Die Konfrontation mit einem der wichtigsten modernen Künstler, dessen Ballett *Sacre du printemps* 1913 den vermutlich wüstesten und berühmtesten Skandal der neueren Kunstgeschichte ausgelöst hatte, bildet dabei neben der Darstellung von Schönbergs Entwicklung, die Strawinsky entgegengesetzt wird, den Kern der ersten großen Publikation Adornos zur Musik und zur Ästhetik überhaupt: seiner *Philosophie der neuen Musik*. Adornos Ästhetik beginnt mit der Kritik des Opfers.

Gewonnen ist ihre Urteilskraft aus einer Reflexion, die sich der Entwicklung der Kunst selbst verdankt. Darin unterscheidet sie sich radikal von der reaktionären Klage um den Verlust der Mitte, die mit dem Ästhetischen verfährt, als wäre der Mensch zum Opfer verurteilt und könne sich dieses Opfer eben nur in der Kunst angenehm gestalten. Das Ästhetische ist aber wesentlich Einspruch gegen den Kult – Aufhebung des Opfers. Darauf macht die Philosophie der neuen Musik aufmerksam, daraus entwickelte aber schon Walter Benjamin seine Theorie des Trauerspiels wie die Kritik an der futuristischen Ästhetisierung der Politik.

Der Heros der alten Tragödie erleidet keinen Opfertod, sondern trägt einen Konflikt aus und stirbt an diesem Antagonismus, der durch ihn hindurchgeht. Dieses tragische Opfer, sagt Benjamin, „ist in seinem Gegenstande – dem Helden – unterschieden von jedem anderen und ein erstes und letztes zugleich. Ein letztes im Sinne des Sühneopfers, das Göttern, die ein altes

¹ „Subjektivität nimmt bei Strawinsky den Charakter des Opfers an, aber – und darin mokiert er sich über die Tradition humanistischer Kunst – Musik identifiziert sich nicht mit diesem sondern mit der vernichtenden Instanz.“ (Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main 1974, S.125)

Recht behüten, fällt; ein erstes im Sinn der stellvertretenden Handlung, in welcher neue Inhalte des Volkslebens sich ankündigen.² Die neuen Inhalte bestehen nun gerade in der Vereinzelung, in der Loslösung von einem „Volk“, das durch ein von den Göttern verhängtes dämonisches Schicksal zur Einheit gezwungen wird. Benjamin bringt diesen Gedanken nur indirekt – und in der Auseinandersetzung mit Franz Rosenzweigs *Stern der Erlösung* – zum Ausdruck: „Nicht das Recht, sondern die Tragödie war es, in der das Haupt des Genius aus dem Nebel der Schuld sich zum ersten Male erhob, denn in der Tragödie wird das dämonische Schicksal durchbrochen. Nicht aber, indem die heidnisch unabsehbare Verkettung von Schuld und Sühne durch die Reinheit des entsühnten und mit dem reinen Gott versöhnten Menschen abgelöst würde. Sondern in der Tragödie besinnt sich der heidnische Mensch, daß er besser ist als seine Götter, aber diese Erkenntnis verschlägt ihm die Sprache, sie bleibt dumpf. Ohne sich zu bekennen sucht sie heimlich ihre Gewalt zu sammeln ... Es ist gar keine Rede davon, daß die ‚sittliche Weltordnung‘ wieder hergestellt werde, sondern es will der moralische Mensch noch stumm, noch unmündig – als solcher heißt er der Held – im Erbeben jener qualvollen Welt sich aufrichten. Das Paradoxon der Geburt des Genius in moralischer Sprachlosigkeit, moralischer Infantilität ist das Erhabene der Tragödie.“³

Die Geburt des moralischen Individuums aus dem Geist der Tragödie beinhaltet jedoch ein verändertes Verhältnis zur Natur – ein anderes, als das von der Opfergemeinde praktizierte. Was einmal den Göttern geopfert werden mußte, wird nun unmittelbar beherrscht, darin sublimiert oder verdrängt. Von diesen Aufgaben weiß der tragische Held der griechischen Tragödie noch wenig – darum auch bleibt er stumm, daher rührt nicht zuletzt seine moralische Infantilität, von der Benjamin spricht. (Wenn er oder sie überhaupt spricht und sich rechtfertigt, dann werden bloß alte Satzungen repetiert, die dem unerhörten Tun kaum entsprechen können, ja geradezu widersprechen.) Er hat noch keine Techniken zur Hand, zu sublimieren und zu verdrängen, was er an sich selbst nicht beherrscht und worin sich eben jenes dämonische Schicksal fortsetzt, gegen das er aufgestanden ist – Techniken, aus deren widersprüchlichem Einsatz die okzidentalen Künste dann ihre schier unglaubliche Beredsamkeit und grenzenlose Bildkraft gewinnen sollten. Diese aber wäre kaum mehr als Geschwätz und Schönfärberei, könnten Sublimierung und Verdrängung alle Widersprüche besiegen, die sich aus der perennierenden Herrschaft ergeben. Das Ästhetische hat seine Wahrheit daran, daß die Kunst das Scheitern der Versöhnung eingesteht, ohne doch die Versöhnung selbst in Frage zu stellen. So bewahrt sie die Sehnsucht nach einem Verhältnis der Menschen zueinander und zur Natur, das anders ist als jenes, an dem der Held der

² Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Gesammelte Schriften. Bd. I. Frankfurt am Main 1980, S. 285

³ Ebd. S. 288f.

Tragödie zugrunde gehen muß und das ihm die Stimme verschlägt: nach Emanzipation und Vermittlung, die Versöhnung und Unmittelbarkeit nicht ausschließen – „der rätselhafte Schritt, der aus bloßer Natur führt, indem er doch in ihrem Leben verbleibt; die versöhnende Ablösung des Opfers.“⁴ Sie ist als Sehnsucht nach dem Versäumten nicht mit der Sehnsucht nach dem Ursprung zu verwechseln, und doch trägt sie immer die Gefahr in sich, hinter die eigene entfaltete Subjektivität zurückzugehen, nicht allein für möglich, sondern als das einzig Richtige zu erachten.

Diese Gefahr verschärft sich in der Moderne, genauer: seit der Jahrhundertwende, aufs äußerste, und nur daraus läßt sich das ungemein harte Urteil Adornos über Strawinsky erklären. Es setzt genau dort an, „wo Musik, hinter dem entfaltetem bürgerlichen Subjekt zurückgeblieben, als intentionslose fungiert und körperlich Bewegungen anregt, statt noch zu bedeuten: dorthin, wo die Bedeutungen so ritualisiert sind, daß sie nicht als spezifischer Sinn des musikalischen Akts erfahren werden.“⁵ Die Kunst prätendiere darin „ungeteilte, stammesmäßig bestimmte Einheit von Mensch und Natur, während doch zugleich das System in seinem zentralen Prinzip, dem des Opfers, als eines von Herrschaft sich enthüllt und damit wieder als ein in sich antagonistisches. Die Verleugnung des Antagonismus aber ist der ideologische Trick im *Sacre du Printemps*. (...) es kommt zu keiner ästhetischen Antithese zwischen der Geopferten und dem Stamm, sondern ihr Tanz vollzieht die unopponierte, unmittelbare Identifikation mit jenem. Das Sujet exponiert so wenig einen Konflikt, wie das Gefüge der Musik einen austrägt. Die Erwählte tanzt sich selber zu Tode (...).“⁶

Das skandalträchtige Ballett *Sacre du printemps* nennt das Opfer sogar beim Namen, aber schon das vorangegangene, vom Sujet her ganz volkstümlich angelegte über *Pétrouchka*, die lebendige Gliederpuppe der Jahrmärkte, zielt darauf: „Bei allem Stilgegensatz zwischen dem kulinarisch zubereiteten und dem tumultuösen Ballett ist beiden der Kern gemeinsam, das antihumanistische Opfer ans Kollektiv: Opfer ohne Tragik, dargebracht nicht dem heraufkommenden Bilde des Menschen, sondern der blinden Bestätigung eines vom Opfer selbst sei's durch Selbstverspottung, sei's durch Selbstausslöschung anerkannten Zustandes. Dieses Motiv, das die Verhaltensweise der Musik gänzlich determiniert, tritt aus der spielerischen Hülle des Petruschka mit blutigem Ernst hervor.“⁷ Die inhaltliche Idee des Opfers „prägt die musikalische Faktur selber. In ihr, nicht nur auf der Bühne, wird ausgerottet, was als Individuiertes vom Kollektiv sich unterscheidet. (...) Im Petruschka

⁴ Theodor W. Adorno: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Gesammelte Schriften. Bd.2. Frankfurt am Main 1997, S.172

⁵ Theodor W. Adorno: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main 1974, S.125

⁶ Ebd. S.140

⁷ Ebd. S.129

erschien das Element des Individuierten unter der Form des Grotesken und ward von ihr gerichtet. Im *Sacre du Printemps* gibt es nichts mehr zu lachen.“⁸

Eine einzige Bemerkung über Strawinsky aber macht deutlich, daß es ums Ganze der Moderne geht: „Er ist der Jasager der Musik.“⁹ Adornos Anspielung auf Brechts Lehrstück ist mehr als eine Konnotation: sie trifft den Nerv eines ganzen Komplexes innerhalb der Moderne, der unterschiedlichste Ausprägungen einer Ästhetisierung des Repressiven umfaßt. Während die Brecht-Forschung im allgemeinen solche Regression in der Lehrstückphase niemals wahrhaben und kommunistisch schönreden wollte, hat als einziger Peter Szondi den Hinweis Adornos wirklich verstanden: In seinem Aufsatz über „Brechts Jasager und Neinsager“ hebt Szondi die Reaktivierung des Opfers hervor, die aber gerade der Säkularisierung der japanischen Vorlage (eines Nô-Stücks) entspringt.¹⁰ Denn diese Säkularisierung erfolgt unter dem Gesichtspunkt eines autoritären Kollektivs. Eine Gruppe von Studenten tötet einen der ihren einzig und allein, weil der „große Brauch“ es in einer bestimmten Situation verlangt; und weil der Brauch auch das Einverständnis des Opfers gebietet, sagt der Knabe Ja zu seiner Tötung. Er wird in der ersten Fassung des Stücks wohlgermerkt nicht mit der Begründung zu Tode gebracht, jemand anderen damit retten zu können. Einzig der große Brauch – von dessen Sinn und Ursache man nichts zu hören bekommt – diktiert es. Die Studenten scheinen förmlich nach der Exekution zu drängen – und jeder Widerstand dagegen wird als Scheinkonflikt sofort stillgelegt.

„Schlichter, gradliniger, unzweideutiger“, so ein begeisterter Rezensent, „haben wir christliche Grundwahrheit seit Jahrhunderten nicht mehr singen hören als in diesem von den ersten Takten an fesselnden, ja erschütternden Stücke. Einverständnis, consensus (...) als schlichtester Brauch, der uns überkommen ist (...).“¹¹

II. Das Lehrstück des Sozialismus in einem Lande

Die Partei darf gegebenenfalls das Opfer des Lebens verlangen – so könnte in Anlehnung an Carl Schmitt der Inhalt der Lehrstücke zusammengefaßt werden; oder in Brechts eigenen Worten – allerdings mit einem dreifachen Fragezeichen versehen: „Ein Kollektiv ist nur lebensfähig von dem Moment an und so lang, als es auf die Einzelleben, der in ihm

⁸ Ebd. S.139f.

⁹ Ebd. S.150

¹⁰ Peter Szondi: *Brechts Jasager und Neinsager*. Schriften II. Frankfurt am Main 1978, S.310-320

¹¹ Karl Thieme: *Des Teufels Gebetbuch? Eine Auseinandersetzung mit dem Werke Bertolt Brechts*. In: *Hochland* 29/1931-32/5, S.397-413

zusammengeschlossenen Individuen nicht ankommt. ???¹² Erst in der *Maßnahme* wird das Inkognito des repressiven Kollektivs gelüftet: es ist das Kollektiv konstituiert einzig und allein nach den Maßgaben des Staats, der sich inhaltlich in der Partei, formal im Chor („Kontrollchor“) verkörpert. Der „junge Genosse“ handelt als Individuum, aus individuellen Motiven – und wird eben darum Grund von der Partei liquidiert; in der Umständlichkeit, mit der Brecht zuletzt eine konkrete Situation konstruiert, die den Mord legitimieren soll, verrät sich die Bereitschaft zum Opfer und Selbstopfer nur allzu deutlich als das zu Lehrende und zu Lernende. „Nicht ihr sprach ihm sein Urteil, sondern / Die Wirklichkeit“¹³ – salviert der Kontrollchor das Opfer-Kollektiv.

Im *Jasager* wurde diese Wirklichkeit noch nicht als revolutionäre Situation, sondern ganz unverblümt als „die traurigen Wege der Welt“ und „ihr bitteres Gesetz“ affirmiert, so verkündet es der große Chor am Ende und erzählt bruchlos das Opfer nach, das auch ein Selbstopfer ist – Happy Ending fürs repressive Kollektiv: sie „beklagten die traurigen Wege der Welt / Und ihr bitteres Gesetz / Und warfen den Knaben hinab. / Fuß an Fuß standen sie zusammengedrängt / An dem Rande des Abgrunds / Und warfen ihn hinab mit geschlossenen Augen / Keiner schuldiger als sein Nachbar / Und warfen Erdklumpen / Und flache Steine / Hinterher.“¹⁴ Das Einverständnis des Getöteten wird ebenso herausgestrichen, wie die Unschuld der Tötenden, darin setzt sich das Opferritual durch. Aber auch die vollkommene Auflösung des Leibes im Erdreich, die im *Jasager* wie in der *Maßnahme* besonders betont wird, gibt Auskunft davon, was hier eigentlich geschieht, was hier gefeiert wird: „Wir beschlossen: Dann muß er verschwinden, und zwar ganz. / Denn wir können ihn nicht mitnehmen und nicht da lassen / Also müssen wir ihn erschießen und in die Kalkgrube werfen, denn / Der Kalk verbrennt ihn.“¹⁵

Tanzte sich die Erwählte des *Sacre* zu Tode, erklärt der junge Genosse der *Maßnahme* – wie zuvor der Knabe im *Jasager* – mit seiner Tötung sich einverstanden. Das Einverständnis – Grundmotiv der Lehrstücke – tritt als Rationalisierung des Opfers auf und ist doch nur dessen Vollzug im Inneren des zum Opfer Erwählten. Unbewußt knüpft diese Dramaturgie ans bürgerliche Trauerspiel an. Ihrer eigenen Elementarform, der Familie, sich versichernd, hat jedoch die bürgerliche Gesellschaft das Opfer vornehmlich am Schicksal der Frau demonstriert: es ist die junge Liebende oder die Tochter, die nicht nur sterben muß, sondern

¹² Bertolt Brecht[: Individuum und Gesellschaft 1930/31]. Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 21. Frankfurt am Main 1992, S.401

¹³ Bertolt Brecht: Die Maßnahme [1931]. Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe Bd. 3. Frankfurt am Main 1988, S.123f.

¹⁴ Brecht, Der Jasager, S.55

¹⁵ Brecht, Die Maßnahme [1931], S.123

um die Tötung auch noch bittet, wie in *Emilia Galotti* die Tochter den Vater, um nicht der Tugend zuwider in den Armen des Klassenfeinds zu landen: „Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne, sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten.“¹⁶ Schüler und junger Genosse bei Brecht sind die proletarischen Erben der bürgerlichen Jungfrau; an die Stelle des tugendhaften Vaters tritt die revolutionäre Partei.

Die Darstellung des Geschehens erfolgt aber jetzt aus der Perspektive des Chor-Kollektivs, der das bereits Geschehene nachspielt, um post festum noch es zu legitimieren. Die Mittel der Darstellung opfern darin selber das Darzustellenden: sie abstrahieren von dem Individuierten, für das der junge Genosse steht und weswegen er schließlich ausgelöscht werden muß: die Zeichnung der Figur verzichtet auf jede Individualisierung, der junge Genosse ist gleichsam ein einstimmiger Sprechchor, er bewegt sich im Rhythmus des Marsches: „Das Grundtempo der *Maßnahme* ist ein gehendes, marschierendes“, sagt Hanns Eisler. „Anzustreben ist ein sehr straffes, rhythmisches, präzises Singen. Der Sänger soll sich bemühen, ausdruckslos zu singen, d. h. er soll sich nicht in die Musik einfühlen wie bei einem Liebeslied, sondern er soll seine Noten referierend bringen, wie ein Referat in einer Massenversammlung, also kalt, scharf und schneidend.“¹⁷ Ausdruckslosigkeit kann selbst zum Ausdruck von Angst und Schrecken oder Trauer werden. Das läßt sich an der *Maßnahme* ebenso wenig wie am *Frühlingsopfer* verkennen: „Dieser Ton objektiver Trauer im Sacre, technisch vom Vorwalten dissonierender Klänge, aber auch oft von einer kunstvoll gepreßten Satzweise nicht zu trennen, stellt die einzige Gegeninstanz gegen die kultische Gebärde dar, welche die abscheuliche Gewalttat des geheimnistuerischen Mediziners samt den Reigen tanzender Jungmädchen als heilige Frühe weihen möchte.“¹⁸

Aber die Eigenart dieser Trauer ist, daß sie die Angst gewaltsam unterdrückt, die ihr doch zugrunde liegt. Und darum entspringt ihr immer wieder ein falsches, manchmal sogar widerwärtiges Pathos, das falsch und widerwärtig ist, weil es letztlich auf eine verschwiegene Identifikation mit dem Gewaltmonopol, als Kollektiv annonciert, vertraut, um die eigene Ohnmacht nicht zugeben zu müssen. Dieses Pathos erzeugt bloß Gruseffekte: dem Publikum und den Darstellern soll es kalt über den Rücken laufen, wenn das junge Mädchen

¹⁶ Gotthold Ephraim Lessing: *Emilia Galotti*. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Werke 1770-1773. Hg. v. Klaus Bohnen, S.369

¹⁷ Hanns Eisler: *Einige Ratschläge zur Einstudierung der Maßnahme* [1932]. Ders.: *Musik und Politik*. Schriften 1924-1948. (Gesammelte Werke. Serie III, Bd.1) 2. Aufl. Leipzig 1985, S.168

¹⁸ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S.141

geopfert, der junge Genosse ausgelöscht wird – eine seltsam infantile Schadenfreude, oder vielmehr eine Freude an der Angst der anderen, dürfte die Künstler richtiggehend angespornt haben.¹⁹ „Unwahr“ wird die Absage an den Ausdruck erst, „wenn die Gewalt, die damit dem Individuellen widerfährt, unmittelbar als Überwindung des Individualismus erscheint, Atomisierung und Nivellierung als Gemeinschaft der Menschen.“²⁰

Eisler dürfte mehr als eine Ahnung von den Konsequenzen gehabt haben, die sich aus der Ästhetisierung des Opfers ergeben: „Die Musik (...) stellt einen Versuch dar, eine gesellschaftliche Umfunktionierung als heroischen Brauch zu konstituieren. Es ist denkbar, daß so etwas gefährlich ist, denn ohne Zweifel wirkt dadurch der Vorgang rituell, d.h. entfernt sich von seinem jeweiligen praktischen Zweck.“²¹ Die Ritualisierung der Vernichtung ließ ihn bereits den *Jasager* scharf kritisieren, er veranlaßte damit Brecht überhaupt erst, die *Maßnahme* zu schreiben: als eine „Konkretisierung“ des *Jasager*, als Annäherung an einen „praktischen Zweck“ – ein Versuch, der allerdings die Ritualisierung der Vernichtung bloß in allen politischen Konsequenzen kenntlich machen sollte. Es zeichnet aber Brechts episches Theater aus, daß es die Möglichkeit eines solchen Einspruchs selbst provoziert und diesen Einspruch als Impuls immer wieder auch aufnimmt: So hatte noch vor Eislers Kritik der Protest von Schülern bei der Einstudierung des *Jasager* in einem Gymnasium in Berlin-Neukölln (der späteren Karl Marx-Schule) zu einer wirklichen Umarbeitung geführt – zur Entstehung zweier anderer Stücke: *Der Jasager* und *Der Neinsager*. Die Schüler sahen einfach nicht ein, warum der Knabe im Stück ohne konkrete Gründe – nur, weil der „große Brauch“ es verlange – von den anderen in den Abgrund gestürzt werden und dazu selbst noch Ja sagen sollte.

Auf der Linie solchen Einspruchs liegt die weitere Entwicklung von Brecht und Eisler: sie wechselten sozusagen die Seite: nicht mehr vom repressiven Kollektiv, sondern vom gezwungenen Individuum aus wird die Konstellation dargestellt, der Widerspruch entfaltet. Von ihm aus – unter dem Gesichtspunkt von erlebter Angst und erlittener Gewalt – eignet sich Eisler die Musik seines Lehrers Arnold Schönberg auf neue Weise an; schafft Brecht Figuren, die das Einverständnis verweigern: sie kündigen es förmlich auf, ohne daß darin eine wirklich Lösung der Widersprüche tragisch herbeigeführt werden könnte. Die Stücke bleiben offen.

¹⁹ Vgl. hierzu: Gerhard Scheit: Gespielte Arbeiterbewegung. Hanns Eisler komponiert Brecht. In: G.S.: Mülltrennung. Hamburg 1998, S.149ff.

²⁰ Adorno, Philosophie der neuen Musik, S.156

²¹ Hanns Eisler: Anmerkungen zur *Maßnahme* [1931]. Musik und Politik 1924-1948, S.131f.

Darin unterscheidet sich jedes Brechtsche Lehrstück von der politischen Theologie Carl Schmitts: es wahrt bei aller Nähe zum Agitprop die ästhetische Distanz und läßt so den Widerspruch in sich ein. Das wird paradoxerweise deutlich, sobald Brecht das Publikum am ästhetischen Prozeß beteiligen möchte: die Schüler weisen ihn darauf hin, daß er die innere Vernunft des Spiels nicht dem politischen Ritual opfern dürfe. Ästhetische Distanz ist das Gegenteil von Ästhetisierung: diese versucht aufzuheben, wovon die Eigenart des Ästhetischen lebt: den Abstand zu Alltag und Politik, die vermittelte Weise der Anschauung, um eine Nähe und eine Unmittelbarkeit sekundärer Natur hervorzubringen.

Das gilt cum grano salis auch für Strawinskys Musik, wie nicht zuletzt Adorno konzedieren mußte. Künstlerische Autonomie trägt das Potential in sich, wie sublimiert auch immer, etwas von realer Unmenschlichkeit festzuhalten. Strawinsky verachtete Wagners Bayreuther Unternehmen, weil darin der Unterschied zwischen Kunst und Religion aufgegeben wurde. Als „Virtuosstück der Regression“ täuscht *Sacre de Printemps* eben nicht vor, das Opfer wirklich zu sein, sondern stellt etwas dar, was es selbst nicht ist, während der Wagnersche *Parsifal* sich wirklich an die Stelle des Gottesdienstes setzen wollte. Solche Distanz kommt an bestimmten Stellen in der Musik zum Ausdruck, in jenem „Ton objektiver Trauer“, von dem Adorno spricht. Greuel werden „nicht verklärt, sondern ungemildert vorgeführt. (...) Das macht den kulturbolschewistischen Aspekt der ‚Bilder aus dem heidnischen Rußland‘ aus“.²² wie Strawinskys Stück im Untertitel heißt. Darin liegt der Schlüssel, warum der Nationalsozialismus, der die Regression tatsächlich betrieb und das Opfer in der Realität erforderte und erzwang, das Werk Strawinskys sich nicht wirklich zu eigen machen konnte.

Auch bei der *Maßnahme* handelt es sich eben nicht um ein Werk der Propaganda, worin etwas verklärt oder geschönt wird, sondern um eine ungemilderte, rückhaltlose Vorführung von Regression, die auf Identifikation und Trost, Dur und Moll und triumphalen Schluß verzichtet. (In der propagandistischen Praxis und im Kulturbetrieb des Staatskommunismus wurde das Werk nicht zufällig verdrängt. Brecht selbst hat seine Aufführung untersagt; man weiß nicht, warum: weil er es so schlecht fand oder den Staatskommunismus so gut?) An diesem Lehrstück besticht die Radikalität, mit der Brecht und Eisler politische Möglichkeiten spielerisch ins Extrem treiben und damit – jenseits taktischer Konzeptionen und politischer Propaganda – Klarheit herstellen über die Konsequenzen bestimmter Haltungen. Und es ist gerade das spielerische Element – das Moment der bewußten Distanzierung – das ihnen diese Aussicht eröffnet. Unter allen politischen Texten jener Jahre – seien es nun Pamphlete, Romane, Essays, Gedichte oder Stücke – antizipiert allein die *Maßnahme* das wirkliche

²² Adorno, Philosophie der neuen Musik, S.130

Unheil des Staatskommunismus. Brecht und Eisler sprechen offen und bejahend aus, was sonst hinter politischen Phrasen und Instrumentalisierung des Gegners verborgen bleibt. Als die Moskauer Prozesse dann in vollem Gang waren, lief auch die Phrasenproduktion auf Hochtouren, es war die Zeit der Volksfront-Taktik: je häufiger von Humanismus gesprochen wird, desto größer das Ausmaß der Verfolgung. Vier Jahrzehnte später kennzeichnete es sowohl die Klarheit als auch die Verblendung der RAF, daß ihre führenden Aktivisten, der Staatsmacht unmittelbar ausgeliefert, wie im Schlaf auf die *Maßnahme* zurückgriffen, ihre Situation zu reflektieren.

III. Moderne als Ablösung des Opfers

Annäherung an einen „praktischen Zweck“, wie Eisler riet, führte erst recht in die Apologie des Opfers hinein, wie die *Maßnahme* zeigt: ließ den eigentlichen Zweck – die Vernichtung des Individuums – als Mittel erscheinen, weil für den vorgeblichen Zweck eben jedes Mittel recht war. Ein anderer Einspruch war nötig. Eine entgegengesetzte Vorstellung von Erlösung – keine, die das Opfer erfordert und erzwingt, sondern Erlösung ohne Opfer, wie sie der jüdische Messianismus beinhaltet, motivierte den entscheidenden Einspruch gegen das Ritual der Vernichtung, dem sich hinzugeben die Linke im Begriff war. Gershom Scholem hat ihre Eigenart wie kein anderer entschlüsselt und gegen die christliche und deutsche Tradition gestellt, die ihren gnostischen und nationalen Sinn aus Opfer und Selbstopfer beziehen.

Scholem war der engste Freund Walter Benjamins, und Benjamin war zur Zeit der *Maßnahme* dem Kreis von Brecht und Eisler nahegerückt – sehr zum Mißfallen Scholems. Es kann aber jedenfalls davon ausgegangen werden, daß der Schock über die Durchsetzung des Nationalsozialismus gerade hier zu einer Selbstbesinnung führte, die dem jüdischen Messianismus zugute kam – davon jedenfalls legen Benjamins Essays über Kafka und Kraus und zuletzt seine Thesen über den Begriff der Geschichte Zeugnis ab: „Nicht Reinheit und nicht Opfer sind Herr des Dämons geworden“.²³ Selbst wo von Opfer noch die Rede ist, steht das damit bezeichnete Tun nicht mehr im Dienst des Heils, es realisiert nur den Haß über die Verfolgung und Erniedrigung der Menschen. Erinnerung an die Opfer, also an die, welche niemals geopfert werden hätten dürfen, – Eingedenken – tritt an die Stelle des Selbstopfers. Wer im Bewußtsein dieser Erinnerung sein Leben riskiert, opfert sich nicht. Hier verläuft die scharfe Trennungslinie zwischen Walter Benjamin und Carl Schmitt: Verneinung und Bejahung von Opfer und Selbstopfer.

²³ Walter Benjamin: Karl Kraus. Gesammelte Schriften Bd. II.1, S.367

So idiosynkratisch Brecht auf alles reagierte, was unmittelbar mit jüdischer Religiosität zusammenhing, der Impuls, den seine Produktion durch die Lektüre von Kafkas Texten und die Begegnung mit Benjamin erhalten hat, ist unverkennbar und schlug sich offenkundig bereits zu einer Zeit nieder, als er noch die *Maßnahme* schrieb - deutlich in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, an der Benjamin selbst sogar kurzfristig mitgearbeitet hat. Und noch ein Gedicht wie das berühmte *An die Nachgeborenen* könnte als atheistische Übersetzung der Kritik des Opfers aus dem Jüdischen gelesen werden – so klar ist darin die Abwehr des Asketismus, die Reflexion der eigenen Ohnmacht, aber auch das Wissen, daß es anders sein könnte, ausgedrückt.

Eine andere Übertragung aus dem messianischen Geist des Judentums – eine, die allerdings ihre Quellen nicht ganz unterdrückt – ist eben jene ästhetische Kritik, die Adorno zur selben Zeit in der *Philosophie der neuen Musik* zu entfalten begann. Sie wäre wirklich ohne Benjamins Versuch einer materialistischen Rekonstruktion des Erlösungsbegriffs, ohne den jüdischen Einspruch gegen das Opfer nicht denkbar. Die ständig wiederholte, geradezu stupide Gegenüberstellung von Avantgarde und Realismus hat immer nur dazu beigetragen, diese immanente Selbstkritik und Selbstbesinnung der Moderne zu verdecken. Immanent ist sie, weil sie nicht unabhängig von den Werken selbst existieren, immer nur in der fortwährenden Auseinandersetzung mit Schönberg und Berg, Beckett und Brecht, Wagner und George bestehen kann.