

Vorlesungscopy von Helmut Gross
an der Kyushu Universität (Sommersemester 1970)

Theodor W. Adorno (1903-1969)

Er war Soziologe, Musiktheoretiker und Philosoph deutsch-jüdischer Herkunft. Zusammen mit Max Horkheimer (geboren 1895) gründete er das "Institut für Sozialforschung" in Frankfurt, aus der die sogenannte "Frankfurter Schule" der Soziologie und Sozialphilosophie hervorging, zu der auch Herbert Marcuse (geboren 1898) und Jürgen Habermas (geboren 1929) gehören. Diese Schule hat der linken Studentenbewegung die theoretischen Grundlagen gegeben. Trotzdem haben sich die westdeutschen Studenten in der allerletzten Zeit gerade gegen Adorno selbst gekehrt, weil dieser sich dagegen wandte, daß sie seine Ideen mit der Hilfe von Molotow-Cocktails verwirklichen wollten.

Horkheimer und Adorno mußten 1934 emigrieren und verlegten ihr Institut nach New York, unter dem Namen "Institute of Social Research". 1949/50 kehrten sie wieder an die Universität Frankfurt zurück.

Die Bedeutung Adornos für die geistige Diskussion in Deutschland kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Er war mit Walter Benjamin (1892-1940) befreundet, der ein Opfer der Nazis wurde, und hat ihn nach dem Krieg überhaupt erst bekannt gemacht. Er war mit Thomas Mann in Verbindung und hat ihm für seinen Roman "Doktor Faustus" die musiktheoretischen Kenntnisse vermittelt. Er hat mit seiner Untersuchung "Jargon der Eigentlichkeit" die Polemik der Linken gegen Heidegger unterstützt und viel dazu beigetragen, daß der Einfluß der Heidegger-Schule stark zurückging und der Einfluß der Frankfurter Schule, an Universitäten, in Verlagen und den Kulturredaktionen der großen Zeitungen, heute dominierend ist.

Seine wichtigsten Werke (alle im Suhrkamp-Verlag Frankfurt)

Philosophie der neuen Musik (1958)
Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben (1965)
Dissonanzen, Musik in der verwalteten Welt (1963)
Noten zur Literatur 1-3 (Bibliothek Suhrkamp Band 47, 71, 146)
Eingriffe, Neun kritische Modelle (edition suhrkamp Band 10)
Jargon der Eigentlichkeit, Zur deutschen Ideologie (edition suhrkamp Band 91)
Negative Dialektik (1966)

Wir wollen von Adorno den Vortrag "Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" lesen, erschienen erstmals 1954 und enthalten in den "Noten zur Literatur 1".

"Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman" von Theodor W. Adorno

Die Aufgabe, in wenige Minuten einiges über den gegenwärtigen Stand des Romans als Form zusammenzudrängen, zwingt dazu, sei's auch gewaltsam, ein Moment herauszugreifen. Das soll die Stellung des Erzählers sein. Sie wird heute bezeichnet durch eine Paradoxie; es läßt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung verlangt. Der Roman war die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters. An seinem Beginn steht die Erfahrung von der entzauberten Welt im "Don Quixote", und die künstlerische

Bewältigung bloßen Daseins ist sein Element geblieben. Der Realismus war ihm immanent; selbst die dem Stoff nach phantastischen Romane haben getrachtet, ihren Inhalt so vorzutragen, daß die Suggestion des Realen davon ausging. Diese Verhaltensweise ist, in einer bis ins neunzehnte Jahrhundert zurückreichenden, heute zum Extrem beschleunigten Entwicklung fragwürdig geworden. Vom Standpunkt des Erzählers her durch den Subjektivismus, der kein unverwandelt Stoffliches mehr duldet und eben damit das epische Gebot der Gegenständlichkeit unterhöhlt. Wer heute noch, wie Stifter etwa, ins Gegenständliche sich versenkt und Wirkung zöge aus der Fülle und Plastik des demütig hingenommenen Angeschauten, wäre gezwungen zum Gestus kunstgewerblicher Imitation. Er machte der Lüge sich schuldig, der Welt mit einer Liebe sich zu überlassen, die voraussetzt, daß die Welt sinnvoll ist, und endete beim unerträglichen Kitsch vom Schlage der Heimatkunst. Nicht geringer sind die Schwierigkeiten von der Sache her. Wie der Malerei von ihren traditionellen Aufgaben vieles entzogen wurde durch die Photographie, so dem Roman durch die Reportage und die Medien der Kulturindustrie, zumal den Film. Der Roman müßte sich auf das konzentrieren, was nicht durch den Bericht abzugelten ist. Nur sind ihm im Gegensatz zur Malerei in der Emanzipation vom Gegenstand Grenzen gesetzt durch die Sprache, die ihn weithin zur Fiktion des Berichtes nötigt: konsequent hat Joyce die Rebellion des Romans gegen den Realismus mit einer gegen die diskursive Sprache verbunden.

Die Abwehr seines Versuchs als abseitig individualistischer Willkür wäre armselig. Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen möchte. Mit Recht begegnet die Erzählung, die auftritt, als wäre der Erzähler solcher Erfahrung mächtig, der Ungeduld und Skepsis beim Empfangenden. Vorstellungen wie die, daß einer sich hinsetzt und "ein gutes Buch liest", sind archaisch. Das liegt nicht bloß an der Dekonzentration der Leser sondern am Mitgeteilten selber und seiner Form. Etwas erzählen heißt ja: etwas "Besonderes" zu sagen haben, und gerade das wird von der verwalteten Welt, von Standardisierung und Immergleichheit verhindert. Vor jeder inhaltlich ideologischen Aussage ist ideologisch schon der Anspruch der Erzählers, als wäre der Weltlauf wesentlich noch einer der Individuation, als reichte das Individuum mit seinen Regungen und Gefühlen ans Verhängnis noch heran, als vermöchte unmittelbar das Innere des Einzelnen noch etwas: die allverbreitete biographische Schundliteratur ist ein Zersetzungsprodukt der Romanform selber.

Von der Krisis der literarischen Gegenständlichkeit ist die Sphäre der Psychologie, in der gerade jene Produkte sich häuslich, wenngleich mit wenig Glück einrichten, nicht ausgenommen. Auch dem psychologischen Roman werden seine Gegenstände vor der Nase weggeschnappt: mit Recht hat man bemerkt, daß zu einer Zeit, da Journalisten ohne Unterlaß an den psychologischen Errungenschaften Dostojewskys sich berauschten, die Wissenschaft, zumal die Psychoanalyse Freuds, längst jene Funde des Romanciers hinter sich gelassen hatte. Übrigens hat man wohl mit solchem phrasenhaften Lob Dostojewsky verfehlt: soweit es bei ihm überhaupt Psychologie gibt, ist es eine des intelligiblen Charakters, des Wesens, und nicht des empirischen, der Menschen, so wie sie herumlaufen. Und gerade darin ist er fortgeschritten. Nicht nur, daß alles Positive, Greifbare, auch die Faktizität des Inwendigen von Informationen und Wissenschaft beschlagnahmt ist, nötigt den Roman, damit zu brechen und der Darstellung des Wesens oder Unwesens sich zu überantworten, sondern auch, daß, je

dichter und lückenloser die Oberfläche des gesellschaftlichen Lebensprozesses sich fügt, um so hermetischer diese als Schleier das Wesen verhüllt. Will der Roman seinem realistischen Erbe treu bleiben und sagen, wie es wirklich ist, so muß er auf einen Realismus verzichten, der, indem er die Fassade reproduziert, nur dieser bei ihrem Täuschungsgeschäfte hilft. Die Verdinglichung aller Beziehungen zwischen den Individuen, die ihre menschlichen Eigenschaften in Schmieröl für den glatten Ablauf der Maschinerie verwandelt, die universale Entfremdung und Selbstentfremdung, fordert beim Wort gerufen zu werden, und dazu ist der Roman qualifiziert wie wenig andere Kunstformen. Von jeher, sicherlich seit dem achtzehnten Jahrhundert, seit Fieldings "Tom Jones", hatte er seinen wahren Gegenstand am Konflikt zwischen den lebendigen Menschen und den versteinerten Verhältnissen. Entfremdung selber wird ihm dabei zum ästhetischen Mittel. Denn je fremder die Menschen, die Einzelnen und die Kollektive, einander geworden sind, desto rätselhafter werden sie einander zugleich, und der Versuch, das Rätsel des äußeren Lebens zu dechiffrieren, der eigentliche Impuls des Romans, geht über in die Bemühung ums Wesen, das gerade in der von Konventionen gesetzten, vertrauten Fremdheit nun seinerseits bestürzend, doppelt fremd erscheint. Das antirealistische Moment des neuen Romans, seine metaphysische Dimension, wird selber gezeitigt von seinem realen Gegenstand, einer Gesellschaft, in der die Menschen voneinander und von sich selber gerissen sind. In der ästhetischen Transzendenz reflektiert sich die Entzauberung der Welt.

All das hat kaum seinen Platz in der bewußten Erwägung des Romanciers, und Grund ist zur Annahme, daß, wo es in jene eindringt, wie etwa in den sehr groß intendierten Romanen Hermann Brochs, es dem Gestalteten nicht zum besten anschlügt. Vielmehr setzen sich die geschichtlichen Veränderungen der Form um in idiosynkratische Empfindlichkeiten der Autoren, und es entscheidet wesentlich über ihren Rang, wie weit sie als Meßinstrumente des Geforderten und Verwehrten fungieren. An Empfindlichkeit gegen die Form des Berichts hat keiner Marcel Proust übertroffen. Sein Werk gehört in die Tradition des realistischen und psychologischen Romans, auf der Linie von dessen subjektivistisch extremer Auflösung, wie sie ohne alle historische Kontinuität mit dem Franzosen, über Gebilde wie Jacobsens "Niels Lyhne" und Rilkes "Malte Laurids Brigge" führt. Je strenger es mit dem Realismus des Auswendigen, der Geste "so war es" gehalten wird, um so mehr wird jedes Wort zum bloßen Als ob, um so mehr wächst der Widerspruch zwischen seinem Anspruch an und dem, daß es nicht so war. Eben jener immanente Anspruch, den der Autor unabdingbar erhebt: daß er genau wisse, wie es zugegangen sei, will ausgewiesen werden, und die ins Schimärische getriebene Präzision Prousts, die mikrologische Technik, unter der schließlich die Einheit des Lebendigen nach Atomen sich spaltet, ist eine einzige Anstrengung des ästhetischen Sensoriums, diesen Ausweis zu leisten, ohne den Bannkreis der Form zu überschreiten. Mit dem Bericht von einem Unwirklichen einzusetzen etwa, als wäre es wirklich gewesen, hätte er nicht über sich gebracht. Daher beginnt sein zyklisches Werk mit der Erinnerung daran, wie ein Kind einschläft, und das ganze erste Buch ist nichts als eine Entfaltung der Schwierigkeiten beim Einschlafen, wenn dem Knaben seine schöne Mutter nicht den Gute-Nacht-Kuß gegeben hat. Der Erzähler stiftet gleichsam einen Innenraum, der ihm den Fehltritt in die fremde Welt erspart, wie er zutage käme an der Falschheit des Tons, der mit jener vertraut tut. Unmerklich wird die Welt in diesen Innenraum - man hat der Technik den Titel des *monologue intérieur* verliehen - hineingezogen, und was immer an Äußerem sich abspielt, kommt so vor, wie es auf der ersten Seite vom Augenblick des Einschlafens gesagt wird: als ein Stück Innen, ein Moment des Bewußtseinsstroms, behütet vor der Widerlegung durch die objektive raumzeitliche Ordnung, zu deren Suspension das Proustsche Werk

aufgeboten ist. Aus ganz anderen Voraussetzungen und in ganz anderem Geist hat der Roman des deutschen Expressionismus, etwa Gustav Sacks "Verbummelter Student" Verwandtes visiert. Das epische Bestreben, nichts Gegenständliches darzustellen, als was sich ganz und gar füllen läßt, hebt schließlich die epische Grundkategorie der Gegenständlichkeit auf.

Der traditionelle Roman, dessen Idee vielleicht am authentischen in Flaubert sich verkörpert, ist der Guckkastenbühne des bürgerlichen Theaters zu vergleichen. Diese Technik war eine der Illusion. Der Erzähler lüftet einen Vorhang: der Leser soll Geschehenes mitvollziehen, als wäre er leibhaft zugegen. Die Subjektivität des Erzählers bewährt sich in der Kraft, diese Illusion herzustellen, und - bei Flaubert - in der Reinheit der Sprache, die sie zugleich durch Vergeistigung doch dem empirischen Bereich enthebt, dem sie sich verschreibt. Ein schweres Tabu liegt über der Reflexion: sie wird zur Kardinalsünde gegen die sachliche Reinheit. Mit dem illusionären Charakter des Dargestellten verliert heute auch dies Tabu seine Kraft. Oft ist hervorgehoben worden, daß im neuen Roman, nicht nur bei Proust, sondern ebenso beim Gide der "Faux-Monnayeurs", beim späteren Thomas Mann, in Musils "Mann ohne Eigenschaften" die Reflexion die reine Formimmanenz durchbricht. Aber solche Reflexion hat kaum mehr als den Namen mit der vorflaubertschen gemein. Diese war moralisch: Parteinahme für oder gegen Romanfiguren. Die neue ist Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst, der als überwachender Kommentator der Vorgänge seinen unvermeidlichen Ansatz zu berichtigen trachtet. Die Verletzung der Form liegt in deren eigenem Sinn. Heute erst läßt Thomas Manns Medium, die enigmatische, auf keinen inhaltlichen Spott reduzierbare Ironie, sich ganz verstehen aus ihrer formbildenden Funktion: der Autor schüttelt mit dem ironischen Gestus, der den eigenen Vortrag zurücknimmt, den Anspruch ab, Wirkliches zu schaffen, dem doch keines selbst seiner Worte entrinnen kann; am sinnfälligsten vielleicht in der Spätphase, im "Erwählten" und in der "Betrogenen", wo der Dichter, spielend mit einem romantischen Motiv, durch den Habitus der Sprache den Guckkastencharakter der Erzählung, die Unwirklichkeit der Illusion einbekennt, und eben damit, nach seinem Wort, dem Kunstwerk jenen Charakter des Höheren Jux zurückgibt, den es besaß, ehe es mit der Naivetät der Unnaivetät den Schein allzu ungebrochen als Wahres präsentierte.

Wenn vollends bei Proust der Kommentar derart mit der Handlung verflochten ist, daß die Unterscheidung zwischen beiden schwindet, so greift damit der Erzähler einen Grundbestand im Verhältnis zum Leser an: die ästhetische Distanz. Diese war im traditionellen Roman unverrückbar. Jetzt variiert sie wie Kameraeinstellungen des Films: bald wird der Leser draußen gelassen, bald durch den Kommentar auf die Bühne, hinter die Kulissen, in den Maschinenraum geleitet. Zu den Extremen, an denen mehr über den gegenwärtigen Roman sich lernen läßt als an irgendeinem sogenannten "typischen" mittleren Sachverhalt rechnet das Verfahren Kafkas, die Distanz vollends einzuziehen. Durch Schocks zerschlägt er dem Leser die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen. Seine Romane, wenn anders sie unter den Begriff überhaupt noch fallen, sind die vorwegnehmende Antwort auf eine Verfassung der Welt, in der die kontemplative Haltung zum blutigen Hohn ward, weil die permanente Drohung der Katastrophe keinem Menschen mehr das unbeteiligte Zuschauen und nicht einmal dessen ästhetisches Nachbild mehr erlaubt. Auch von den minderen Erzählern, die schon kein Wort mehr zu schreiben wagen, das nicht als Tatsachenbericht um Entschuldigung dafür bittet, daß es geboren ist, wird die Distanz eingezogen. Kündigt bei ihnen die Schwäche eines Bewußtseinsstandes sich an, der zu kurzatmig ist, um seine

ästhetische Darstellung zu dulden, und der kaum mehr Menschen hervorbringt, die solcher Darstellung fähig wären, so ist in der fortgestrittensten Produktion, der solche Schwäche nicht fremd bleibt, die Einziehung der Distanz Gebot der Form selber, eines der wirksamsten Mittel, den vordergründigen Zusammenhang zu durchschlagen und das Darunterliegende, die Negativität des Positiven auszudrücken. Nicht daß notwendig wie bei Kafka die Schilderung von Imaginärem die von Realem ablöste. Er eignet sich schlecht zum Muster. Aber die Differenz zwischen Realem und imago wird grundsätzlich kassiert. Es ist den großen Romanciers der Epoche gemeinsam, daß die alte Romanforderung des "So ist es", bis zu Ende gedacht, eine Flucht geschichtlicher Urbilder auslöst, in Prousts unwillkürlicher Erinnerung wie in den Parabeln Kafkas und in den epischen Kryptogrammen von Joyce. Das dichterische Subjekt, das von den Konventionen gegenständlicher Darstellung sich lossagt, bekennt zugleich die eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt ein, die inmitten des Monologs wiederkehrt. So bereitet sich eine zweite Sprache, vielfach aus dem Abhub der ersten destilliert, eine zerfallene assoziative Dingsprache, wie sie den Monolog nicht bloß des Romanciers, sondern der ungezählten der ersten Sprache Entfremdeten durchwächst, welche die Masse ausmachen. Wenn Lukács in seiner Theorie des Romans vor vierzig Jahren die Frage aufwarf, ob die Romane Dostojewskys Bausteine zukünftiger Epen, wo nicht selber bereits solche Epen seien, dann gleichen in der Tat die heutigen Romane, die zählen, jene, in denen die entfesselte Subjektivität aus der eigenen Schwerkraft in ihr Gegenteil übergeht, negativen Epopöen. Sie sind Zeugnisse eines Zustandes, indem das Individuum sich selbst liquidiert und der sich begegnet mit dem vorindividuellen, wie er einmal die sinnerfüllte Welt zu verbürgen schien. Mit aller gegenwärtigen Kunst teilen diese Epopöen die Zweideutigkeit, daß es nicht bei ihnen steht, etwas darüber auszumachen, ob die geschichtliche Tendenz, die sie registrieren, Rückfall in die Barbarei ist oder doch auf die Verwirklichung der Menschheit abzielt, und manche fühlen sich im Barbarischen allzu behaglich. Kein modernes Kunstwerk, das etwas taugte und nicht an der Dissonanz und dem Losgelassenen auch seine Lust hätte. Aber indem solche Kunstwerke gerade das Grauen ohne Kompromiß verkörpern und alles Glück der Betrachtung in die Reihheit solchen Ausdrucks werfen, dienen sie der Freiheit, die von der mittleren Produktion nur verraten wird, weil sie nicht zeugt von dem, was dem Individuum der liberalen Ära widerfuhr. Ihre Produkte sind über der Kontroverse zwischen engagierter Kunst und l'art pour l'art, über der Alternative zwischen der Banausie der Tendenzkunst und der Banausie der genießerischen. Karl Kraus hat einmal den Gedanken formuliert, was immer aus seinen Werken moralisch als leibhaftige, nichtästhetische Wirklichkeit spreche, sei ihm lediglich unterm Gesetz der Sprache, also im Namen von l'art pour l'art zuteil geworden. Die Einziehung der ästhetischen Distanz im Roman heute, und damit dessen Kapitulation vor der übermächtigen und nur noch real zu verändernden, nicht im Bilder zu verklärenden Wirklichkeit, wird erheischt von dem, wohin die Form von sich aus möchte.

Die Gedanken der Frankfurter Schule sind heute in Philosophie, Soziologie, Germanistik und Literaturkritik in der Bundesrepublik dominierend. Diese Gedanken wurden von Horkheimer und Adorno, z. B. in dem von ihnen gemeinsam verfaßten Werk "Dialektik und Aufklärung, Philosophische Fragmente" (Amsterdam 1947), unter Rückgang auf Marx und Hegel entwickelt und werden auch 'Kritische Gesellschaftstheorie' genannt. Sie befassen sich vor allem mit den Wechselwirkungen zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft.

Auch in Adornos Kunst- und Künstler-Interpretationen sind soziologische Aspekte

vorherrschend. Mann nennt diese Betrachtungsweise die soziologische Methode, im Unterschied etwa zur werkimmanenten Methode, die um 1960 allgemein verbreitet war. Sie war unter dem Einfluß Heideggers von Emil Staiger und Wolfgang Kayser entwickelt worden und hat auch, z. B. durch Tomio Tezuka, in der japanischen Germanistik großen Einfluß gehabt. Bei dieser Methode werden allein die Kunstwerke untersucht, ohne gesellschaftliche Rückbezüge auf die Zeit, in der der betreffende Künstler lebte.

Den Unterschied von werkimmanenter und soziologischer Methode kann man gut feststellen, indem man Heideggers und Staigers Interpretation des Mörike-Gedichte "Auf einer Lampe" mit Adornos Interpretation des Mörike-Gedichtes "Auf einer Wanderung" vergleicht.

Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman

Dieser Aufsatz war ursprünglich ein Vortrag für einen Berliner Rundfunksender und erschien gedruckt erstmals 1954 in der Zeitschrift AKZENTE. Was Adorno hier also 'zeitgenössisch' und 'gegenwärtig' nennt, liegt inzwischen schon 15-20 Jahre zurück.

Der Aufsatz will keine allgemeine Abhandlung über den Roman der Gegenwart geben, sondern sich auf die Rolle des Dichters=Erzählers beschränken. Adorno geht aus von der soziologischen These: "Der Roman war die spezifische literarische Form des bürgerlichen Zeitalters" (Seite 61).

Die Romanform entstand am Beginn der Neuzeit, um 1500. Davor gab es in der europäischen Dichtung keine Romane, sondern nur Versepen, z. B. die Ilias von Homer oder der Parzival von Wolfram. Der Roman dagegen erzählt nicht in Versen, sondern in Prosa. Im Unterschied zur Novelle schildert er nicht nur einzelne Episode aus dem Leben einer Figur, sondern einen großen Teil oder das ganze Leben von einer oder mehreren Figuren.

Zu Beginn der Neuzeit gab es in Europa 4 Stände : Adel, Geistlichkeit, Bürgertum, Bauern. Das Bürgertum gewann damals Einfluß und Reichtum durch Handel und Gewerbe (siehe z. B. den Bund der Hanse in Norddeutschland) und hatte eine eigene Kulturform (siehe z. B. Dürer und Hans Sachs in Nürnberg) - nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa. Auch der Engländer Shakespeare (1564-1616) und der Spanier Cervantes (1547-1616) sind Dichter dieses Standes. Politischen Einfluß aber gewann das Bürgertum erst viel später: erst mit der französischen Revolution von 1789. Das 19. Jahrhundert war dann das eigentliche bürgerliche Zeitalter. Doch bildete sich damals bereits ein neuer Stand heraus, das Proletariat, d. h. die Industriearbeiter, die dann unter dem Einfluß von Marx, Engels, Lenin usw. ihrerseits zur politischen Herrschaft zu drängen begannen.

Für Adorno ist also der Roman eine bürgerliche Literaturform. Sein Kennzeichen sieht er im Realismus: der Roman beschreibt Dinge der realen Welt: Und da ergibt sich nun das Paradox, daß eine solche Schilderung nicht mehr möglich ist. Denn viel besser als durch Erzählung werden die realen Dinge in der Welt heute durch die sogenannten Massenmedien: durch Film, Rundfunk und Fernsehen erfaßt. Außerdem ist die Literatur in einer geschichtlichen Entwicklung: sie muß immer neue Möglichkeiten der Aussage und Darstellung finden. Was also vor 100 Jahren neu und wichtig war, etwa die Meisterschaft der episch ausführlichen Schilderung kleiner beobachteter Dinge von Adalbert Stifter (1805-1868), wäre heute Epigonentum, wäre Kitsch und Heimatdichtung. (Das ist ein Vorwurf, wie er in Deutschland gegen den in Japan so beliebten Hans Carossa (1878-1956) erhoben wird.)

Demgegenüber hat James Joyce (1882-1941) mit seinem "Ulysses" eine seiner Zeit entsprechende neue Form und neue Sprache des Romans gefunden und ist damit zum Ahnherrn aller modernen Prosaschriftsteller geworden.

Die Gründe für diese Veränderungen reichen bis ins letzte Jahrhundert zurück, haben sich aber in jüngster Zeit verstärkt: einerseits hat sich der technische Fortschritt ungeheuer beschleunigt und andererseits sind in einer solchen technischen Welt die individuellen Erlebnisse eines Einzelnen, und sei er Dichter, völlig unverbindlich geworden.

Adornos Stil ist durch folgendes gekennzeichnet: Er entwickelt seine Thesen nicht am Schluß als Ergebnis seiner Untersuchungen, sondern er stellt sie an den Anfang und entwickelt von da aus seine Untersuchungen als Bestätigung der Thesen. Er schreibt sehr konzentriert und hat ein ungeheuer breites Wissen, das er auch beim Leser voraussetzt. Er liest ausgefallene Wendungen und spricht ---- genau wie sein Antipode E. Staiger ---- oftmals maniriert. Ein Beispiel dafür ist der Satz: "Wer heute noch.....Wirkung zöge aus der Fülle und Plastik des demütig hingenommenen Angeschauten, wäre gezwungen zum Gestus kunstgewerblicher Imitation" (Seite 61/62).

Die moderne Welt in ihrer technischen und bürokratischen Totalität nennt Adorno die 'verwaltete Welt'. In ihr gibt es keine verschiedenartigen Lebensweisen mehr; das Leben aller ist standardisiert und gleich (man ist entweder blue collar oder white collar, das ist der einzige Unterschied, der noch besteht). Daher gibt es nichts Individuelles mehr, das der Romanschriftsteller erzählen könnte.

Auch dem psychologischen Roman ist heute der Boden entzogen. Sein Meister war Feodor Dostojewsky (1821-1881), der in seine Romanen genau und detailliert das Seelenleben von Bösewichten und von Gläubigen geschildert hat. Seine Entdeckungen sind heutzutage Allgemeingut der Journalisten, in Verkennung der Tatsache, daß es ihm selbst nicht um empirische, sondern um Wesenspsychologie ging : er wollte nicht einzelne Menschen deuten, sondern das Böse und das Heilige in der Welt in seinem Wesen erfassen. Dostojewskys Erkenntnisse sind aber durch die Forschungen von Sigmund Freud (1856-1939) inzwischen überholt.

Der Technik geht es nicht um das Wesen, sondern um die Oberfläche der Dinge. Sie verdinglicht nicht nur Produktionsprozesse, sondern genauso auch die Menschen. Dies nennt man seit Marx 'Entfremdung'. Und sie kann der Roman überwinden helfen; dazu ist er qualifiziert. Denn sein Thema war laut Adorno schon immer die Entfremdung des Menschen, der Gegensatz zwischen Individuum und Establishment. Als Beweis nennt er ein Beispiel aus dem 18. Jahrhundert, den Roman "The History of Tom Jones, a Foundling" des Engländers Henry Fielding (1707-1754).

Die Darstellung des Gegensatzes zwischen Individuum und Gesellschaft erforderte in 19. Jahrhundert eine realistische Schilderung und erfordert heute eine antirealistische Schilderung. Denn in unserer Zeit muß der Roman durch die industrielle Verdinglichung und Oberflächlichkeit hindurch auf das Wesen der Dinge und Menschen stoßen. Und das gelingt ihm nur mit einer neuen Erzählweise, etwa der subjektivistisch-assoziativen Art von Joyce. Anstatt die Realität selbst darzustellen, wie im Realismus transzendiert der Roman sie jetzt mit ästhetischen Mitteln. Der Dichter nimmt die Realität in sich auf und stellt sie nach seinen, nicht nach ihren Gesetzen dar, nach den Impulsen, die sie in ihm auslöst.

Bei solchen Veränderungen handelt es sich um die geschichtlichen Veränderungen der Kunst selbst. Sie haben ihren Grund im Notwendigen ihrer Zeit, nicht im Bewußtsein des Künstlers. Ein Künstler braucht also selbst gar nicht zu wissen, was an seiner Art neu und revolutionär ist, im Gegenteil: wenn er es weiß, kann dies für seine Werke sogar nachteilig sein. Dies ist der Fall bei Hermann Broch (1886-1951), der in seiner Roman-Trilogie (Die Schlafwandler) Gleiches wollte wie Joyce im "Ulysses": Einbeziehung der Realität ins eigene Bewußtsein. Aber Broch begnügt sich nicht mit der Darstellung dessen in einem Einzelnen, wie Joyce in seinen Hauptfiguren Stephan Dädalus und Leopold Bloom, sondern er will anhand seiner Hauptfiguren den Zerfall der bürgerlichen Ordnung in Deutschland zwischen 1888 und 1918 zeigen. Er kommentiert selbst die Handlung mit eingeschobenen philosophischen, soziologischen und historischen Exkursen, und das schadet, wie Adorno kritisiert, dem Werk.

Der Künstler braucht also die geschichtlichen Veränderungen der Kunst, die durch ihn vollzogen werden, nicht selbst zu wissen. Sondern er spürt und artikuliert sie durch seine Vorlieben und Empfindlichkeiten, aber er selbst ist dabei nur das Sprachrohr des Notwendigen seiner Zeit.

So war Marcel Proust (1871-1922) überempfindlich gegen den Bericht=die realistische Schilderung, die voraussetzt, daß der Autor wie ein Gott über seinen Figuren steht und alles genau weiß, was sie tun und denken. Dabei verstand sich Proust selbst gar nicht als literarischer Revolutionär, sondern wollte die Tradition des realistischen und des psychologischen Romans weiterführen - genau wie auch Rainer Maria Rilke (1875-1926) und dessen Vorbild Jens Peter Jacobsen (1847-1885). Aber weil Kunst geschichtlich ist, weil sie immer neue Möglichkeiten der Aussage und Darstellung finden muß, deshalb geschieht in der Weiterführung plötzlich ein Überschreiten. Und so hat Proust, und haben unabhängig von ihm Jacobsen und Rilke, zur Überwindung des realistischen Romans beigetragen, Überwindung hin zum subjektivistischen Roman in der Art von Joyce.

Proust überwand die realistische Schreibweise, indem er sie besonders gut erfüllen wollte. Die Präzision und Ausführlichkeit seiner Schilderung ist unübertroffen. Als Beispiel wird genannt: In seinem Hauptwerk, dem 7teiligen Roman "Auf der Suche nach der verlorenen Zeit", mit dem er seine verlorene Kindheit zurückholen wollte, handelt der ganze 1. Teil nur von den Schwierigkeiten des Kindes beim Einschlafen ohne Gute-Nacht-Kuß. Trotzdem ist dieser Roman kein realistisches Werk, denn in ihm ist nicht die äußere=reale Welt geschildert, sondern die innere=subjektive Welt des Autors. Außen ist die objektive Welt von Raum und Zeit. Ihr will und kann Proust seine Romanwelt nicht anpassen. Also hat er mit Hilfe des inneren Monologs als Stilmittel eine Innenwelt geschaffen, die anderen, eigenen Gesetzen gehorcht. Damit hat er den Realismus verlassen.

Das gleiche Ergebnis ergab sich aus einer ganz anderen Richtung durch die expressionistischen Romane in Deutschland. Der Expressionismus (1910-1922) setzte gegen den politischen Verfall durch den 1. Weltkrieg den Glauben an eine neue und humane Macht, die Macht des schöpferischen Geistes. Seine Sprache war pathetisch und dynamisch, sie wollte den Aufschwung zum Absoluten, über die gegenständliche Wirklichkeit hinaus. Damit haben auch die expressionistischen Dichter den Realismus verlassen. Ihre Stärke lag in der Lyrik (Heym, Trakl und so weiter), weniger in der Dramatik (Barlach, Sternheim, Kaiser) und noch weniger in der Epik (Werfel und andere). Adorno nennt als Beispiel Gustav Sack, einen heute völlig vergessenen Autor.

Zur Verdeutlichung des Umschwungs im Romanschreiben vom Realismus zum Antirealismus in den letzten 100 Jahren zieht Adorno noch weitere Beispiele heran :

Die realistische Literatur hatte das gleiche Prinzip wie das bürgerliche Theater: Nachahmung der Wirklichkeit zur Erzeugung einer möglichst vollkommenen Illusion im Leser oder Betrachter. Im Theater ist das Mittel dazu die Guckkastenbühne: die normale Bühne vor dem Zuschauerraum mit Vorhängen zum Verschließen und mit einer Spielfläche. Demgegenüber hatte die Shakespeare-Bühne im 16./17. Jahrhundert 3 Spielflächen: die weit in den Zuschauerraum hineinreichende Vorderbühne, die kleine Hinterbühne und darüber eine Balkon- oder Oberbühne. Auch in der Gegenwart erprobt man neue Bühnenformen - seit Bertolt Brecht gegen das bürgerliche Illusionstheater und das klassische Drama vorgegangen ist.

Als größten Meister des realistischen Romans nennt Adorno Gustave Flaubert (1821-1880), den inzwischen zum Klassiker gewordenen französischen Erzähler, der in seinen Werken eine objektive Darstellung der Wirklichkeit anstrebte, vor allem der Wirklichkeit menschlicher Mittelmäßigkeit. Da Flaubert aber ein großer Sprachkünstler war, wurde seine Darstellung der Wirklichkeit zugleich künstlerisch und sprachlich vergeistigt und so über die empirische Wirklichkeit hinausgehoben. Flaubert ist also kein einfacher Realist.

Der traditionelle Realismus verwarf jegliche Reflexion, da sie die objektive Darstellung der Wirklichkeit durchbricht. Reflexion bedeutete früher, das heißt vor Flaubert : moralisches Urteil über die Figuren der Handlung. Zum Antirealismus dagegen gehört die Reflexion dazu. Doch ist sie jetzt nicht mehr moralisch, sondern ist Rechenschaft über das eigene Vorgehen beim Schreiben. Diese Art von Reflexion zeigen zum Beispiel folgende Romane: "Die Falschmünzer" (erschienen 1926) von André Gide (1869-1951), "Der Mann ohne Eigenschaften" (1930) von Robert Musil (1880-1942) und "Der Erwählte" (1951) und "Die Betrogene" (1953) des späten Thomas Mann (1875-1955).

Adorno erläutert diese Art von Reflexion am Beispiel Thomas Manns: Mit seinem berühmten Stilmittel der Ironie schuf er absichtlich Verfremdung und Distanz, um den Leser daran zu hindern, das von ihm Geschriebene als Wirklichkeit zu nehmen. Das geschieht fast automatisch, da Worte einen direkten Wirklichkeitsbezug haben (das ist auch Grund, weshalb in der Dichtung abstrakte Kunst viel schwieriger ist als in der Malerei). Thomas Mann möchte dies überwinden, möchte an eine vorrealistische Stufe der Kunst anknüpfen, die nicht objektiv gemachten Schein als Wahrheit ausgibt, genau wie auf der bürgerlichen Theaterbühne, sondern die die Künstlichkeit und die Spaßhaftigkeit der Kunst offen darlegt - wie es etwa noch in der Barock-Dichtung der Fall war. Daher kommentiert er selbst ironisch seine Handlung.

*Reflexion = Kommentar ist hier also ein wesentliches Element des Romans geworden. Proust dagegen ist noch weiter gegangen: bei ihm werden Reflexion und Handlung identisch. Beides zeigt an; daß im neuen Roman die ästhetische Distanz variabel und dadurch Mittel zur Gestaltung geworden ist.