

Zeitschrift für kritische Theorie

herausgegeben von
Gerhard Schweppenhäuser

Heft 10 / 2000

zu Klampen

Zeitschrift für kritische Theorie

Herausgeber: Gerhard Schweppenhäuser

Redaktion: Christoph Görg (Frankfurt a. M.)
Sven Kramer (Hamburg)
Gerhard Schweppenhäuser (Weimar)
Christoph Türcke (Leipzig)

Korrespondierende Mitarbeiter:

Rodrigo Duarte (Belo Horizonte, Brasilien)
Fredric Jameson (North Carolina, USA)
Ulrich Kohlmann (Pisa)
Claudia Rademacher (Münster)
Gunzelin Schmid Noerr (Frankfurt am Main)

Redaktionsbüro:

Hugo Thielen
Alle Zusendungen redaktioneller Art
bitte an das Redaktionsbüro:
zu Klampen Verlag
Postfach 1963 · 21 309 Lüneburg
Tel. 0 41 31 - 73 30 30
Fax 0 41 31 - 73 30 33
e-mail: zu-klampen-verlag@t-online.de

Anzeigen: Hugo Thielen, zu Klampen Verlag · Lüneburg

Erscheinungsweise: Die *Zeitschrift für kritische Theorie* erscheint zweimal jährlich.
Preis des Einzelheftes: 24,- DM.
Bezugspreis Inland jährlich: 42,- DM (inkl. Porto)
Bezugspreis Ausland bitte erfragen.
Berechnung jährlich bei Auslieferung des ersten Heftes.
Das Abonnement verlängert sich automatisch, wenn die Kündigung
nicht bis zum 15. 11. des jeweiligen Jahres erfolgt.

Umschlagentwurf: Johannes Nawrath
Druck: Difo-Druck, Bamberg

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Zeitschrift für kritische Theorie. -
Lüneburg : zu Klampen.
Erscheint jährl. zweimal. – Aufnahme nach 1995, H. 1
ISSN 0945-7313
ISBN 3-924245-94-0

INHALT

Vorbemerkung der Redaktion	5
----------------------------	---

ABHANDLUNGEN

HANS-DIETER KÖNIG · Adornos psychoanalytische Kulturkritik und die Tiefenhermeneutik. Zugleich eine Sekundäranalyse des 24. Aphorismus der <i>Minima Moralia</i>	7
--	---

JAN ROBERT BLOCH · Das Paradigma der objektiven Physik als lebensgefährliches Unternehmen: die Bedeutungen einer subjekthaltigen Objektivität als Gegenmittel dazu	27
--	----

EINLASSUNGEN

Kritik heute · Begriff, Gegenstände, Methoden

HANS-ERNST SCHILLER · Kritik und Theorie – einige Aufgaben	39
--	----

Kulturindustrie · Fortsetzung folgt

ROGER BEHRENS · Popkulturkritik und Gesellschaft – Probleme nach der Kulturindustrie	49
--	----

RODRIGO DUARTE · Zurück in die Zukunft. Die kritische Theorie der Kulturindustrie und die »Globalisierung«	61
--	----

HEINZ STEINERT · Kulturindustrie in der Architektur: E-U-Kultur und die Autonomie des Publikums	73
---	----

MOSHE ZUCKERMANN · Aspekte »hoher« und »niedriger« Kultur. Zur anachronistischen Aktualität Adornos	89
--	----

Literaturbericht

DIRK AUER · THORSTEN BONACKER · STEFAN MÜLLER-DOOHM Münchhausentrick der kritischen Theorie	107
--	-----

Die Autoren	123
-------------	-----

Zeitschrift für kritische Theorie · Inhalt Heft 1-10	125
--	-----

In diesem Heft wird unsere Diskussion über heutige Perspektiven kritischer Theorie um eine kulturtheoretische Perspektive ergänzt. Mit Beiträgen von Roger Behrens, Rodrigo Duarte, Heinz Steinert und Moshe Zuckermann eröffnen wir eine Debatte über die heutige Kulturindustrie und Formen ihrer Kritik. Sie steht unter dem Titel: »Kulturindustrie. Fortsetzung folgt«. Den eingeladenen Autorinnen und Autoren wurden folgende Überlegungen vorgelegt, auf die sie sich beziehen konnten:

Die Frage nach dem Status der »Kulturindustrie«, der »Massenkultur« oder dem »Funktionssystem der Massenmedien« stellt sich in der modernen »Weltgesellschaft« in neuer Dringlichkeit. Die von Europa ausgehenden, in Nordamerika weiterentwickelten und von dort aus global etablierten Technologien und Vermarktungsgesetze der Massenkultur sind zu einem weltweiten Schlüsselfaktor im Selbstverständnis moderner Gesellschaften geworden. Geht die weltumspannende Ausdehnung der Waren- und Kapitalmärkte, die heute mit dem Label »Globalisierung« bezeichnet wird, mit einer »MacDonaldisierung« auf kulturellem Gebiet einher? Nach Benjamin Barber wird die Welt gegenwärtig zu einer »MacWorld, zusammengehalten durch Kommunikation, Information, Unterhaltung und Kommerz«. Dieser Befund erinnert an die Kritik der nivellierenden Fusion von Kultur und Unterhaltung in der Kulturindustrie, die Horkheimer und Adorno, vor mehr als 50 Jahren, in der »Dialektik der Aufklärung« erstmals untersuchten.

Die Theorie der Kulturindustrie hat nicht aufgehört, Anlaß zu kontroversen Debatten zu geben. Zugleich kommt ihr in einer durch die Telekommunikationsmedien realisierten Weltgesellschaft eine phänomenologische Präsenz zu, die sie zu Zeiten ihrer Ausarbeitung in diesem Maße noch gar nicht besaß. Das Kapitel »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug« endete mit dem Hinweis: »Fortzusetzen«. Wie lesen Sie das Kulturindustriekapitel heute? Hat die Kritik je zugetroffen? Trifft sie heute noch zu, ist sie von der Wirklichkeit überholt oder widerlegt worden? Wie schneidet die Kritik der Kulturindustrie im Vergleich mit der fröhlichen Wissenschaft der »neuen Medien« ab, wie sie z. B. von Norbert Bolz vertreten wird, für den die kritische

Theorie der Kulturindustrie nur das melancholische Relikt einer der Gutenberg-Galaxis verhafteten letzten Philosophie ist? Wie verhält sich Horkheimers und Adornos Kritik der Kulturindustrie zu gegenwärtigen Gestalten kritischer Theorie, z. B. Stuart Halls Kritik der homogenisierten Massenkultur, die zum Diskurs des Postkolonialismus gehört, oder Scott Lashes Modell der globalen Kulturindustrien?

Die Diskussion über Themen und Methoden kritischer Theorie heute, die in Heft 9 begonnen hat, wird mit einem Beitrag von Hans-Ernst Schiller fortgesetzt. Es geht der Redaktion darum, wie kritische Theorie anzuwenden ist, wo Ansatzpunkte für kritisches Eingreifen liegen und in welchem Verhältnis kritische Theorie zu den einzelnen Wissenschaften von Natur, Kultur und Gesellschaft steht. Die Fragestellung, an der sich alle Autorinnen und Autoren orientiert haben, die sich an der Diskussion beteiligten, lautete: Was ist für Sie heute Kritik und wie ist sie methodisch zu begründen? Wie verhält sie sich zur Methodik, die Horkheimer und andere »Kritische Theorie« nannten? Welche Gebiete wären heute zu bearbeiten? An welchen Gegenständen sollte das geschehen (bzw. an welchen geschieht es in Ihrer Arbeit bereits)?

Mit dem vorliegenden Heft hat sich der Kreis der korrespondierenden Mitarbeiter der Zeitschrift für kritische Theorie erweitert. Wir freuen uns, daß Rodrigo Duarte (Professor für Philosophie an der Universität des Bundesstaates Minas Gerais von Belo Horizonte in Brasilien), Fredric Jameson (Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft am Center for Critical Theory der Duke University in North Carolina, USA) und Gunzelin Schmid Noerr (Professor für Philosophie an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main und Leiter des Max-Horkheimer-Archivs der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main) von nun an die Arbeit der Redaktion unterstützen wollen.

Die Redaktion

Hans-Dieter König

Adornos psychoanalytische Kulturkritik und die Tiefenhermeneutik

Zugleich eine Sekundäranalyse
des 24. Aphorismus der *Minima Moralia*

1. Einleitung

Adorno hat in seinen philosophischen und soziologischen Schriften eine Kulturkritik entfaltet, die einerseits auf der Marxschen Ideologiekritik und andererseits auf der Freudschen Sozialpsychologie basiert. Dieser Aufsatz stellt einen Beitrag zur Beantwortung der Frage dar, wie Adornos psychoanalytische Kulturkritik konkret verfährt und wie sie sich mit Hilfe der von Lorenzer (1986) entwickelten Tiefenhermeneutik fortsetzen läßt.¹ Dabei stößt man auf das Problem, daß Adorno der Psychoanalyse gegenüber ein zwiespältiges Verhältnis eingenommen hat. Auf der einen Seite verstand Adorno die Psychoanalyse als eine unverzichtbare Methode für eine kritische Sozialforschung. Das bekannteste Beispiel dafür ist die von Adorno und seinen Mitarbeitern (1950) in den Vereinigten Staaten verfaßte Studie, in der die für antidemokratische Propaganda anfällige »autoritäre Persönlichkeit« untersucht wurde. Auf der anderen Seite kritisierte Adorno die Anwendung der Psychoanalyse auf die Kultur, sobald es um die Interpretation von Kunstwerken geht. So formulierte Adorno (1970) in der *Ästhetischen Theorie* vier Einwände gegen psychoanalytische Deutungen von Kunst:

– Wenn er auf das Buch von Laforgue Bezug nimmt, der »Baudelaire allen Ernstes vor[rechnet], daß er an einem Mutterkomplex litt«, dann wendet sich Adorno dagegen, daß eine solche Psychoanalyse den Künstler pathologisiert, indem sie ihn einem Neurotiker gleichsetzt.

– Wenn er zu Bedenken gibt, daß »Kunstwerke der Psychoanalyse Tagträume« sind, dann kritisiert Adorno die Psychologisierung ästhetischer Produktionen, welche die Psychoanalyse als Bestandteile einer inneren Welt auffasse.

– Und da die »Künstler, deren oeuvre die Negativität des Daseienden ohne Zensur objektiviert, als Neurotiker« abgekanzelt würden (ebd., S. 19), moralisiere die Psychoanalyse auch noch. Indem sich die Psychoanalyse so auf die Seite der herrschenden Moral und des »normalen Seelenlebens« schlage, setze sie sich darüber hinweg, daß die Kunst ihre Bedeutung gerade durch ihre Opposition zur Gesellschaft gewinnt.

– Schließlich entgehe der Psychoanalyse die soziale Bedeutung des Kunstwerks: Sie ignoriere, was »das Produkt selbst« bedeutet, das aufgrund seiner Eigenart eine kollektiv faszinierende Wirkung hat.

An eben diesem von Adorno eingehend erörterten Problem, daß die Psychoanalyse auf eine naive Weise auf die Kultur angewandt wird, setzt die von Lorenzer (1981b, 1986, 1990) entwickelte Tiefenhermeneutik an. Hierbei handelt es sich um eine Methode der psychoanalytischen Kulturforschung, die auf einem sozialwissenschaftlichen Verständnis der Psychoanalyse beruht, das Lorenzer in drei Forschungsetappen entwickelt hat:

1. Im weiteren Sinne bezeichnet der Begriff der Tiefenhermeneutik, der mit Rückgriff auf eine Bezeichnung von Habermas (1968, S. 267 f.) verwandt wurde, das Anliegen von Lorenzer (1974, S. 153 ff.), daß es sich bei der Psychoanalyse nicht um eine nomologische Psychologie, sondern um eine interpretierende Sozialwissenschaft handle, welche auf die »Rekonstruktion der inneren Lebensgeschichte des Patienten« zielt (ebd., S. 154). Der Psychoanalytiker bediene sich eines von Lorenzer (1970) so bezeichneten »szenischen Verstehens«, mit dessen Hilfe sich die Mitteilungen, Träume und Erinnerungen des Analysanden als Inszenierung bewußter und unbewußter Lebensentwürfe verstehen lassen. Das szenische Verstehen vermag verdrängte Lebensentwürfe bewußt zu machen, weil der Analytiker die Mitteilungen des Analysanden über die sich zwischen ihnen szenisch entfaltende Beziehungssituation erschließt, wie sie sich im Zusammenspiel von Übertragung und Gegenübertragung entfaltet.

2. Um die Metaphorik der psychoanalytischen Metapsychologie zu dechiffrieren und die Geschichts- und Gesellschaftsblindheit der Freudschen Begrifflichkeit aufzuheben, reformulierte Lorenzer (1971, 1972, 1974) die Psychoanalyse als Interaktions- und Sozialisationstheorie. Mit dem symbolischen Interaktionismus teilt die von ihm entwickelte psychoanalytische Interaktionstheorie die Perspektive darauf, daß die Akteure den sozialen Interaktionen einen subjektiven Sinn beilegen und sich im Medium des kollektiven Symbolsystems der Sprache auf eine tentative Weise über individuelle Bedürfnisse, soziale Erwartungen und Normen verständigen (vgl. Turner 1962). Anders aber als beim symbolischen Interaktionismus, der die Motive der Akteure auf sprachlich artikulierte, bewußte Handlungsgründe reduziert (vgl. Strauss 1968), geht es in der Psychoanalyse auch um unbewußte Motive, die sich hinter den sprachlich artikulierten Motiven verbergen.

Über welche Handlungsqualifikationen die Interaktionspartner verfügen, versucht Lorenzer auf der Grundlage einer psychoanalytischen Sozialisationstheorie zu klären, welche die Freudsche Persönlichkeitstheorie interaktionstheoretisch reformuliert. Dabei durchläuft das Individuum im Verlaufe des frühen familialen Sozialisationsprozesses zwei Entwicklungsniveaus von

Handlungsentwürfen, die grundsätzlich den beiden Formen des Sozialverhaltens entsprechen, welche Mead (1934) im Rahmen seiner anthropologisch begründeten Kommunikationstheorie unterscheidet – das über einen Gestenaustausch regulierte Tierverhalten und das selbstreflexive Handeln von Menschen, welche aufgrund der Verfügung über Sprache signifikante Gesten austauschen: Das Es, das mit der Affekt- und Triebstruktur identifiziert wird, bildet ein Gefüge unbewußter Interaktionsformen, welche der intrapsychische Niederschlag eines über den Austausch von Gesten regulierten sensomotorischen Interagierens zwischen Säugling und primären Bezugspersonen sind, im Zuge dessen Reiz-Reaktionskomplexe ineinander greifen. Das Ich erweist sich dagegen als ein Gefüge symbolischer Interaktionsformen, welche sich als intrapsychischer Niederschlag eines über den Austausch signifikanter Gesten regulierten Interagierens bilden und das Denken ermöglichen.

3. Im engeren Sinne wird der Begriff der Tiefenhermeneutik für das von Lorenzer (1986) entwickelte Projekt einer psychoanalytischen Kulturanalyse verwandt (vgl. Belgrad et. al., Hg., 1987, Belgrad, Hg., 1997, König, Hg., 1996 b, König, Hg., 1998 b), welche den narrativen Gehalt von Texten und Filmen auf eine methodologisch reflektierte Weise untersucht. Damit unterscheidet sich die Tiefenhermeneutik von einer naiven Form der subsumtionslogischen Anwendung der Psychoanalyse auf die Kultur, die klinische Diagnosen an kulturellen Erscheinungen bloß illustriert und damit zur Psychologisierung und Pathologisierung des sozialwissenschaftlichen Forschungsgegenstandes führt. Dabei wird das methodologische Problem ignoriert, das mit der Anwendung der Psychoanalyse auf die Kultur verbunden ist. Die psychoanalytischen Begriffe, die in einer therapeutischen Praxis entwickelt wurden und auf sie zugeschnitten sind, lassen sich nämlich nicht einfach auf die Kultur übertragen, weil es sich hierbei um ein ganz anderes Forschungsfeld handelt.

Wenn man die Freudsche Theorie als Sozialwissenschaft systematisch entfalten will, ohne das sich in einem Textprotokoll niederschlagende Interaktionsdrama unvermittelt unter psychoanalytische Theoriebruchstücke zu subsumieren, dann kann es nur darum gehen, die weit fortgeschrittene Methode der therapeutischen Psychoanalyse aufzugreifen, sie in Auseinandersetzung mit dem neuen Forschungsfeld weiterzuentwickeln und in Anschluß daran eine eigenständige Theorie der Kultur zu entwerfen. Dem entsprechend geht die Tiefenhermeneutik von der methodologischen Überlegung aus, wie die in der therapeutischen Praxis entwickelte Methode der psychoanalytischen Hermeneutik, die Lorenzer (1970) als »szenisches Verstehen« auf den Begriff gebracht hat, so zu modifizieren ist, daß sie einer sozialwissenschaftlichen Forschungspraxis entsprechend dazu geeignet ist, Neues zu entdecken.²

Die Frage, wie Adornos psychoanalytische Kulturkritik verfährt und wie sie sich auf eine methodisch kontrollierte Weise mit Hilfe der Tiefenhermeneutik

fortsetzen läßt, soll in diesem Beitrag exemplarisch anhand des 24. Aphorismus aus der ›Minima Moralia‹ erörtert werden: Zunächst (Abschnitt 2) soll rekonstruiert werden, wie Adorno in diesem Aphorismus eine Kulturkritik unter Zuhilfenahme der Psychoanalyse entwickelt. Sodann (Abschnitt 3) soll der Aphorismus einer tiefenhermeneutischen Sekundäranalyse unterzogen werden. Anschließend (Abschnitt 4) wird erörtert, welche Gemeinsamkeiten und Differenzen sich bei der Interpretation dieses Aphorismus feststellen lassen. Schließlich (Abschnitt 5) soll verdeutlicht werden, wie Adorno sich des Aphorismus bedient, um das sozialpsychologische Problem der Vereinnahmung der Subjekte durch die Kulturindustrie zu erörtern. Zuletzt wird parallel dazu vorgeführt, wie in der Tiefenhermeneutik exemplarische Fallrekonstruktionen verallgemeinert werden, indem szenische Interpretationen sozialisationstheoretisch reflektiert werden.

*2. Adornos Interpretation des Aphorismus: Der auf Gewalt
gegen sich selbst beruhende männliche Gestus des Whiskytrinkers*

Der 24. Aphorismus der ›Minima Moralia‹, der mit den Worten »Tough Baby« betitelt ist, beginnt damit, daß Adorno folgende Szene entwirft:

»Einem bestimmten Gestus der Männlichkeit [...] gebührt Mißtrauen. Er drückt Unabhängigkeit, Sicherheit der Befehlsgewalt, die stillschweigende Verschworenheit aller Männer miteinander aus. Früher nannte man das ängstlich bewundernd Herrenlaunen, heute ist es demokratisiert und wird von den Filmhelden noch dem letzten Bankangestellten vorgemacht« (ebd.).

Es geht Adorno um das Erfassen einer Form der Männlichkeit, die man bei Männern vorfinde, die aufgrund ihrer privilegierten sozialen Position über eine große Autonomie und Macht verfügen. Wenn aber dieser männliche Habitus heutzutage »von den Filmhelden noch dem letzten Bankangestellten vorgemacht« werde, dann kommt Adorno auf die mit dem Übergang vom Liberalismus zum Monopolkapitalismus entstandene neue soziale Schicht der Angestellten zu sprechen, die wie Räder im Getriebe der Großkonzerne zu funktionieren scheinen. Wie unterlegen sich die Angestellten auch dem Unternehmen gegenüber fühlen mögen, deren Geschäftsführung sie hilflos ausgeliefert seien, die mit dem Entstehen der großen Monopole aufkommende Kulturindustrie vermittele ihnen in der Freizeit die Botschaft, daß sich das Leben leichter ertragen läßt, wenn man sich nur mit den strahlenden Verhaltensmodellen identifiziert, die beispielsweise Filmhelden anbieten.

Der Satz, daß es um »die stillschweigende Verschworenheit aller Männer miteinander« geht, verrät zudem, daß es hierbei auch um ein geschlechtsspezifisches Problem geht: Diese Männer verbünden sich gegen die Frauen, die sie

aus ihrer Gemeinschaft ausschließen. Dieser Gedanke wird wenige Zeilen später noch einmal unter Zuhilfenahme einer weiteren Szenenfolge vertieft:

»Das Ideal menschlicher Beziehungen ist« ihnen »der Klub, die Stätte eines auf rücksichtsvoller Rücksichtslosigkeit gegründeten Respekts« (ebd.).

Das Vorbild für die Angestellten, die auf dem Markt – wie Kracauer (1929) herausarbeitete – nicht nur ihre Arbeitskraft, sondern auch ihr »angenehmes Aussehen« verkaufen, mit dem sie Kunden anziehen sollen (S. 25), sind also mächtige Unternehmer, hohe Verwaltungsbeamte oder sehr erfolgreiche Akademiker, die ihren sozialen Status der Tatsache verdanken, daß sie sich gegen Konkurrenten mit rücksichtsloser Härte durchsetzen. Da sie es genießen, sich in einem Wettkampf als Gewinner zu erweisen, bei dem man für die Verlierer nur Verachtung übrig hat, empfinden sie anderen Klubbesuchern gegenüber Respekt. Im Klub herrscht also Waffenstillstand zwischen den Männern, die während der Arbeitszeit gegeneinander Krieg führen, weil sie um Macht und Marktsegmente kämpfen.

Um genauer zu fassen, wie dieser von den Angestellten über die Verhaltensmodelle der Kulturindustrie imitierte »Gestus der Männlichkeit« beschaffen ist, für den die obere Mittelschicht das Vorbild abgibt, entwirft Adorno vor dem inneren Auge der Leser eine dritte Szene:

»Archetypisch dafür ist der gut Aussehende, der im Smoking, spät abends, allein in seine Jungesellenwohnung kommt, die indirekte Beleuchtung andreht und sich einen Whisky-Soda mischt: das sorgfältig aufgenommene Zischen des Mineralwassers sagt, was der arrogante Mund verschweigt; daß er verachtet, was nicht nach Rauch, Leder und Rasiercreme riecht, zumal die Frauen, und daß diese eben darum ihm zufliegen« (Adorno 1951, S. 51).

Der Smoking signalisiert, daß der Jungeselle von einer Abendgesellschaft zurückgekehrt ist. Dieser gutaussehende Mann laufe nicht den Frauen nach, vielmehr laufen sie ihm nach. Also ist dieser Jungeselle erst in seiner Wohnung vor den Frauen sicher. Erleichtert dreht er die indirekte Beleuchtung an, schafft sich so eine intime Atmosphäre, in der er für sich allein den Whisky trinkt, der ihm so schmeckt wie das insgesamt nach Rauch, Leder und Rasiercreme riechende Ambiente.

Sodann wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf ein szenisches Detail gelenkt, das Adorno aufgefallen ist: Was der arrogante Mund des Jungesellen verschweige, verrate das sorgfältig aufgenommene Zischen des Mineralwassers. Ob der Jungeselle nun Sodawasser ins Whiskyglas spritzt oder bloß Mineralwasser hineinschüttet, das Aufeinandertreffen von Whisky und Kohlesäure hat eine heftige Reaktion zur Folge. Sie kommentiert nach Adorno szenischbildhaft, was sich hinter dem selbstgefälligen Auftreten dieses Jungesellen

verstecke: Daß er aufgrund der unterdrückten Triebkräfte, die er gewaltsam zu beherrschen gelernt hat, jederzeit explodieren könnte:

»Die Freuden solcher Männer [...] haben allesamt etwas von latenter Gewalttat. Dem Anschein nach droht sie den anderen, deren so einer, in seinem Sessel hingeräkelt, längst nicht mehr bedarf. In Wahrheit ist es vergangene Gewalt gegen sich selber. Wenn alle Lust frühere Unlust in sich aufhebt, dann ist hier die Unlust, als Stolz sie zu ertragen, unvermittelt, unverwandelt, stereotyp zur Lust erhoben: anders als beim Wein, läßt jedem Glas Whisky, jedem Zug an der Zigarre der Widerwille noch sich nachfühlen, den es den Organismus gekostet hat, auf so kräftige Reize anzusprechen, und das allein wird als die Lust registriert. Die He-Männer wären also ihrer eigenen Verfassung nach, als was sie die Filmhandlung meist präsentiert, Masochisten. Die Lüge steckt in ihrem Sadismus, und als Lügner erst werden sie wahrhaft zu Sadisten, Agenten der Repression« (ebd., S. 51 f.).

Über die Szene, daß der Junggeselle mit arrogantem Mund den Whisky kippt, erschließt Adorno den Zugang zu einem verborgenen Sinn. Da man »jedem Glas Whisky, jedem Zug an der Zigarre« den »Widerwillen« anmerken könne, »den es den Organismus gekostet hat, auf so kräftige Reize anzusprechen«, lasse sich die von der Filmkamera ins Bild gesetzte männliche Stärke und Unabhängigkeit darauf zurückführen, daß dieser Junggeselle im Verlaufe seiner Lebensgeschichte gelernt hat, seine Triebimpulse zu unterdrücken und sich gegen seine Gefühlsregungen hart zu machen.

Vergegenwärtigen wir uns, wie Adorno verfährt: Adorno subsumiert das von ihm untersuchte Phänomen nicht voreilig unter psychoanalytische Begriffe, sondern schildert eine Reihe von Szenen, die er vor dem inneren Auge des Lesers auf eine sinnlich-bildhafte Weise entfaltet. Erst am Ende der vierten Szenenfolge greift er mit den Worten »Masochismus« und »Sadismus« auf klinische Begriffe zurück, um das, was er szenisch-konkret entwickelt hat, in einer ersten Annäherung theoretisch einzuordnen.

*3. Tiefenhermeneutische Rekonstruktion des Aphorismus:
Die Freiheit und Unabhängigkeit des Whiskytrinkers sowie
seine uneingestanden passiven Wünsche nach Halt und Bestätigung*

Wie nachvollziehbar es auch ist, wenn Adorno solche Junggesellen als »He-Männer« versteht (ebd., S. 51), die ihre Virilität durch das lässige Kippen des Whiskys unter Beweis stellen, der Aphorismus erlaubt eine weitere Interpretation. Zunächst einmal fällt auf, daß Adorno in der dritten Szenenfolge, die er dem Leser vorstellt, zwei reale Szenen verdichtet, die sich gegenseitig ausschließen: Auf der einen Seite beschreibt er einen »tough guy«, einen harten

Typen, der den Whisky wie Wasser hinunterstürzt; auf der anderen Seite spricht er von einem gutaussehenden Mann, der sich nach der abendlichen Rückkehr in die Junggesellenwohnung durch das Hinzufügen von Soda- oder Mineralwasser einen Longdrink mixt, den man wie einen guten Wein durchaus genießen kann.

Adorno geht also über die Möglichkeit hinweg, was es bedeutet, daß sich der in seine Wohnung zurückgekehrte Junggeselle bei einem Longdrink auch entspannen könnte. Zweifellos läßt sich mit Adorno als manifester Sinn dieser Szene bestimmen, daß es um einen das Leben genießenden Junggesellen geht, der tut, was ihm Spaß macht. Die durch die indirekte Beleuchtung entstehende intime Atmosphäre unterstreicht, daß uns ein selbstgenügsamer Junggeselle entgegentritt, der sich eine Befriedigung zu verschaffen versteht. Als irritierend³ erweisen sich freilich einige Ungereimtheiten des von Adorno arrangierten Aphorismus, Inkonsistenzen, die sich auf dreierlei Weise zusammenfassen lassen:

1. In der von Adorno interpretierten Szene geht es um den »tough guy«, der hart gegen sich selbst und ebenso hart gegen Andere ist. Wenn er den Aphorismus aber mit den Worten »Tough Baby« überschreibt, dann sagt auch Adorno etwas, was er in seinem Aphorismus verschweigt: Die Bezeichnung »Tough Baby« läßt an das Baby denken, dem sich die Welt über das Saugen an der Mutterbrust oder an der Milchflasche erschließt. So erinnert der Titel des Aphorismus daran, daß der Junggeselle durch das Whiskytrinken auch zu einer oralen Befriedigungsform zurückkehrt. Ohne sich dessen bewußt zu sein, wiederbelebt ein solcher Junggeselle eine vorsprachliche Interaktionspraxis, die sich in frühester Kindheit im Zusammenspiel mit der das damalige Interagieren dominierenden Mutter herstellte. Auch der Hinweis von Adorno, archetypisch für diesen »Gestus der Männlichkeit« sei der »gutausschende« Junggeselle, der »verachtet, was nicht nach Rauch, Leder und Rasiercreme riecht«, ist in diesem Zusammenhang bedeutsam. Denn der Nachdruck, den Adorno auf das gute Aussehen legt, verweist darauf, daß es um einen Mann geht, der auf sein Äußeres so viel Wert legt, daß er damit in der Öffentlichkeit auffällt. Das Bemühen um ein besonders gutes Aussehen verrät ein starkes Verlangen nach Anerkennung, hinter dem sich wiederum ein archaischer Wunsch der Kindheit verbirgt: Ein Kind vermag ein gutes Selbstwertgefühl nur dann zu entwickeln, wenn es genügend von der Mutter bewundert wird, sich im »Glanze ihrer Augen« spiegeln und so das Gefühl entwickeln kann, bejaht zu werden. Wenn es diesen Junggesellen also sehr nach dem Whisky verlangt und er zugleich ein so starkes Bedürfnis nach Bestätigung hat, daß er in der Öffentlichkeit durch sein gutes Aussehen auffallen will, dann werden damit auch die Abhängigkeitsbedürfnisse sichtbar, die sich hinter der zur Schau getragenen Freiheit und Unabhängigkeit verbergen.

2. Auch der Gedanke Adornos, daß dieser »tough guy« die Frauen »verachtet«, die ihm darum »zufliegen«, versteht sich nicht von selbst: Die Frauen würden diesem Junggesellen nicht »zufliegen«, wenn er ihre Nähe nicht auch suchen würde. Archetypisch für den gutaussehenden Mann, der die Frauen umwirbt und vor ihnen die Flucht ergreift, ist Don Juan. Er liebt die Frauen und verläßt sie nach ihrer Eroberung sogleich wieder. Freud (1910) ist der Auffassung, daß Don Juan bei keiner Geliebten Befriedigung findet, weil er unbewußt die Mutter sucht, an die er nach wie vor gebunden ist. Die von Adorno entfaltete Szenerie würde somit auch eine Antwort auf die Frage geben, wie der gutaussehende Held amerikanischer Spielfilme seine Frauenprobleme meistert: Wie er seine ödipalen Wünsche auslebt, indem er sich durch die Vielzahl der Frauen unbewußt dafür entschädigt, daß er in keiner die Mutter wiederfinden kann, so kehrt er am späten Abend zu seinem ersten Liebesobjekt zurück. Denn wenn er die Frauen häufig wechselt und es liebt, den Tag allein in seiner Wohnung mit einem Whisky zu beschließen, dann könnte man auch davon sprechen, daß er der Mutter treu bleibt. Wie er durch das Trinken zu einer oralen Befriedigung zurückkehrt, so könnte man zudem die Frage aufwerfen, ob für diesen Junggesellen die Wohnung, in der für eine andere Frau kein Platz ist, nicht auch so etwas wie eine an den Mutterschoß erinnernde Höhle darstellt, ein Intimbereich, der ihm Wärme und Geborgenheit spendet.

3. Die von Adorno beschriebene Situation enthält ein weiteres szenisches Detail, das zur Deutung einlädt: Bei dem in seine Wohnung zurückkehrenden Junggesellen könnte es sich auch um einen »einsamen Wolf« handeln, der die Nähe der Menschen scheut, die Geselligkeit einer Abendgesellschaft unerträglich findet und erleichtert ist, wenn er wieder in den eigenen vier Wänden seine Ruhe hat. Wird ihm jedoch in der Einsamkeit der eigenen Wohnung bewußt, wie abgeschnitten er von seinen Mitmenschen ist, dann droht er von quälenden Gefühlen der Leere und Verlassenheit eingeholt zu werden, die er durch das Whiskytrinken zu vertreiben versucht. Je mehr dieser Einzelgänger sich daran gewöhnt, dem ersten Anflug einer depressiven Verstimmung durch den Genuß von hochprozentigem Alkohol zu entgehen, um so mehr setzt er sich der Gefahr aus, in eine Suchtabhängigkeit zu geraten.

Soweit die szenische Interpretation des Aphorismus, dessen Mehrdeutigkeit verschiedene Verstehenszugänge zuläßt. Adornos aphoristische Auslegung eines bestimmten Habitus von Männlichkeit und der sich daran anschließende Versuch einer ersten tiefenhermeneutischen Interpretation lassen sich theoretisch folgendermaßen begreifen:

Adorno zeigt, daß sich hinter einer bestimmten Form männlicher Stärke und Unabhängigkeit eine masochistische Bereitschaft zur Unterwerfung unter eine Gewalt verbirgt, die in eine sadistische Aggression gegen Andere umschlagen kann. Damit bezieht sich Adorno ganz im Sinne von Freud darauf, daß die von