

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Jehanne Dautrey

Foucault als Hörer
von Boulez

Thomas Sittler

Von der Semantik des
Actus tragicus

Stefan Klein

Symphonik in der ersten
Hälfte des 19. Jahrhunderts

Wilfried Grün

Leo Kestenberg als
Bildungspolitiker

Wolfgang Rethers

Elliott Carter im Porträt

Stefan Breuer

Bayreuther Theologie

Jens Hagedorn

Das musikalische Werk im
Lichte der frühromantischen
Hermeneutik

Kristof Bourque

Benjamins Spur in Adornos
*Theorie der musikalischen
Reproduktion*

Beate Kutzsche

Rechtstheorie nach 1945
und Adornos *Theorie der
musikalischen Reproduktion*

Christian Grün

Resonanz

PORTALE

Symposium, Zürich

14. Jahrgang, Heft 54, April 2010
Klett-Cotta Stuttgart

Die »Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen«

Rechtstheorie nach 1945 und Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion*¹

BEATE KUTSCHKE

I.

Die verstärkte Rezeption von Adornos Musikphilosophie begann in Deutschland bekanntlich in den 1960er Jahren. Gegen Ende dieser Dekade waren seine soziophilosophischen Schriften, insbesondere die *Philosophie der Aufklärung* und *Negative Dialektik*, zur Pflichtlektüre der vom neulinken Klima der 1960er und 70er Jahre inspirierten Studenten und Intellektuellen geworden. Zusammen mit der *Philosophie der neuen Musik* (1949) und den *Dissonanzen* (1956) galten sie auch unter Musikern, Musikstudenten und -schriftstellern als Maßstab aktuellen Denkens. Die Bedeutung, die Adornos Schriften im Musikbereich zuerkannt wurde, hing unter anderem damit eng zusammen, daß der Philosoph eine originelle Verschränkung von sozial orientiertem, humanem Denken und Kunstphilosophie ins Werk gesetzt hatte, die gegenüber den etablierten Denkmustern der Nachkriegsdekaden einen deutlichen Kontrapunkt setzte. Er postulierte, daß Kunst – insbesondere aktuelle Kunst, wie Neue Musik – als eine Art Indikator fungiere, an dem sich diktatorische, dehumanisierende Tendenzen ablesen ließen, und identifizierte letztere nicht nur im nationalsozialistischen System, sondern auch partiell im US-amerikanischen Hyperkapitalismus. Mit dieser warnenden, um das Fortbestehen des Humanum besorgten Haltung profilierte sich Adorno gerade auch vor dem Hintergrund der spezifischen ethisch-moralischen Situation, dem »Wertevakuum«, das in Deutschland in den Dekaden nach 1945 vorherrschte.²

Im Kontext des Eichmann-Prozesses 1962 beschrieb Hannah Arendt die bestehende Situation treffend als »außerordentliche Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen«.³ Arendt verwies mit dieser Formulierung darauf, daß das »Dritte Reich« eine Art Notstand des moralischen Urteilens erzeugt hatte, der jedoch erst nach dessen Ende, insbesondere im Rahmen

1 Den initialen Hinweis für diesen Artikel danke ich Kristin Radbruch, Bibliothekarin an der Staatsbibliothek Berlin.

2 In der Stunde Null fungierte die katholische Kirche angesichts des plötzlich eingetretenen Wertevakuums als ethische Autorität und Grundpfeiler einer Neuorientierung der Gesellschaft.

3 Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem* (1964), München 1965, S. 23.

der Prozesse gegen die Naziverbrechen, voll zutage trat: Eine Pflichtverletzung im Sinne des Handelns gegen Gesetze und Vorschriften war den Angeklagten oftmals nicht nachzuweisen. Gemessen an den Regeln des bestehenden soziopolitischen Systems, dem sie angehörten, waren ihre Handlungen im großen und ganzen korrekt gewesen. Die Beschuldigten konnten dementsprechend die in den Anklageschriften formulierten Vorwürfe in den wenigsten Fällen nachvollziehen. Gerade aufgrund dieser Paradoxie – Anklage trotz Handlung gemäß bestehender Gesetze – zeichnete sich jedoch ab, was eigentlich von den Angeklagten im nachhinein gefordert wurde und offenbar unseren gängigen ethisch-moralischen Intuitionen entspricht, nämlich – so formulierte Arendt – »daß Menschen auch dann noch Recht von Unrecht zu unterscheiden fähig sind, wenn sie wirklich auf nichts anderes zurückgreifen können als auf das eigene Urteil, das zudem unter solchen Umständen im schreienden Gegensatz zu dem steht, was sie für die einhellige Meinung ihrer gesamten Umgebung halten müssen«.4 Etablierte ethische Wertmaßstäbe wie »richtig« und »falsch« in bezug auf bestehende Gesetze und Vorschriften wurden vor diesem Hintergrund diffus und verloren ihre Autorität. Gleichzeitig implizierte der Anspruch, den wir der Formulierung Arendts nach an Menschen stellen, daß die eigentliche Richtigkeit oder Falschheit von menschlichen Handlungen nicht oder zumindest nicht immer auf der Ebene der Gesetze, sondern an einem anderen Ort, nämlich »darüber« zu liegen scheint.

Es sind diese Zusammenhänge, in deren Kontext Adornos Aufzeichnungen zur *Theorie der musikalischen Reproduktion*, die erst posthum 2001 publiziert wurden, eine denkwürdige Position einnehmen. Die Theorie zielt – so definiert Adorno sein Programm in der dritten Notiz der Theorie, die lediglich in Form einer seit Mitte der 1940er Jahre angelegten Notizensammlung sowie des in den ausgehenden 1940ern ausformulierten Entwurfs vorliegt – auf die Bestimmung der »wahren Interpretation«. Im Verlauf des Entwurfs, d. h. der Ausformulierung der ersten 72 Seiten der geplanten *Theorie der musikalischen Reproduktion*, kristallisiert diese Formulierung zu einer Formel, die elfmal repetiert wird. Die Formel wird durch Adornos Gebot ergänzt, zwischen der richtigen und falschen Interpretation, dem richtigen und falschen Tempo und Ausdruck, richtigen und falschen Tönen etc. zu unterscheiden. Mit dieser Emphase auf dem »Richtigen«, »Wahren« und »Falschen« stellt die *Theorie der musikalischen Reproduktion* mit terminologischen Mitteln einen Bezug zu ethisch-moralischem Denken her; sie bleibt jedoch gleichzeitig gerade in dieser Hinsicht unspezifiziert, weil die ethisch konnotierten Attribute »richtig«, »wahr« und »falsch« anders als in Adornos werkästhetischen Schriften nicht mit einem den Kunstwerken zugeschriebenen explizi-

4 A. a. O., S. 22 f.

ten ethisch-moralischen Impetus, dem Weltrettungscharakter, verklammert werden.

Angesichts der eminenten Rolle, die ethische Aspekte in Adornos Schriften grundsätzlich, wenn auch oftmals subliminal spielen, stellt sich die Frage, wieweit die beschriebene Eigenartigkeit der Reproduktionstheorie, die sich in dem beschriebenen Paradox – apodiktische Verwendung ethisch konnotierter Begriffe ohne erkennbare ethisch-moralische Positionierung – andeutet, Symptom für einen Reflex auf die ethisch-moralische Situation in Deutschland in den Dekaden um 1945 sein könnte. Dieser Frage, die das Grundanliegen des vorliegenden Artikels darstellt, werde ich nachgehen in bezug auf ein intellektuelles Feld, das mit Musik zunächst nichts zu tun hat, das jedoch nach 1945 ganz zentral mit der Verwirrung in den Elementarfragen des Moralischen konfrontiert war: die Rechtstheorie. Letztere wird mir als eine Art Einflugschneise zur Konturierung der ethisch-moralischen Dimensionen in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* dienen. Ich werde dafür argumentieren, daß Adornos unabgeschlossene Abhandlung ihrer Anlage nach so begriffen werden kann, daß sie eine Art von »Rechtssystem der Interpretation« formuliert, ein Rechtssystem freilich, das rechtsreformistische Ansätze nach 1945 reflektiert und somit bewußt offen und individualistisch gestaltet ist. Hierfür werde ich mich auf die rechtstheoretischen Schriften insbesondere Gustav Radbruchs (1878-1949) stützen, dessen Auffassungen in der Weimarer Republik große Aufmerksamkeit und nach 1945 größte Wertschätzung erfahren haben.

II.

Nur wenige Monate nach der Kapitulation begannen Rechtstheoretiker die Gründe und möglichen Ursachen für die sogenannte »Perversion von Rechtsordnungen« (Fritz von Hippel) nach 1933 zu analysieren. Fragen der Richtigkeit und Falschheit, d. h. die Frage nach der Richtigkeit und Falschheit von Gesetzen und deren Bedeutung für die juristische Praxis, insbesondere des Umgangs von Richtern mit richtigen und falschen Gesetzen, spielten in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. Eine der Hauptthesen zur »Perversion der Rechtsordnung« im »Dritten Reich« lautete damals, daß die Richter in der Zeit des Nationalsozialismus den erlassenen ungerechten Gesetzen gemäß blind gehorsam geurteilt hätten. Auch wenn diese These dem heutigen Forschungsstand nach irrtümlich war – der eigentliche Sachverhalt bestand darin, daß im »Dritten Reich« die meisten Gesetze aus der Weimarer Republik übernommen worden waren und die ungerechten Gerichtsurteile ihre Ursache vor allem in der willkürlich verzerrten Anwendung der Gesetzestexte gelegen hatte⁵ –, so führte sie doch zu der brisanten Frage:

⁵ Vgl. Eric Hilgendorf, *Die Renaissance der Rechtstheorie zwischen 1965 und 1985*, Würzburg 2005, S. 27.

»Darf oder muß der Richter in besonderen Fällen ›contra legem‹ judizieren?«.⁶

Die Lösung, die der Rechtsphilosoph Gustav Radbruch vorschlug, der nach der nationalsozialistischen Machtergreifung als erster deutscher Professor aus dem Staatsdienst entlassen worden war und nach 1945 die rechtstheoretische Auseinandersetzung maßgeblich prägte, lautete 1946: »Wir müssen uns wieder besinnen auf die Menschenrechte, die über allen Gesetzen stehen, auf das *Naturrecht*, das gerechtigkeitsfeindlichen Gesetzen die Geltung versagt.«⁷ Mit der sogenannten Aufwertung des sogenannten Naturrechts drängte Radbruch auf die Abschwächung der Geltung *positiver* Gesetze und das Vertrauen in eine Rechtsordnung, die eher auf Einfühlungsvermögen, d. h. auf dem »gesunden Menschenverstand«, als auf konkreten, allgemeinverbindlichen Gesetzen beruht. Auch wenn, wie später noch zu zeigen sein wird, Radbruchs Plädoyer für das Naturrecht vor dem Hintergrund der tatsächlichen juristischen Verhältnisse im Dritten Reich keineswegs unproblematisch war, so ist sie für den hiesigen Untersuchungsgegenstand – Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* und deren Bezug auf Theoreme und Denkfiguren der damaligen Rechtstheorie – jedoch von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Indem Radbruch nämlich zwischen verschiedenen autoritativen Rechtsebenen differenziert, verweist er auf eine prinzipielle Problematik, die das Rechtswesen ihrer Anlage nach mit der ästhetischen Reproduktion teilt: So wie der Richter den Gesetzestext – so wurde im Anschluß an Radbruchs Mahnungen immer wieder hervorgehoben – nicht wortwörtlich nehmen kann, sondern ihn interpretieren muß und »treulich auf dem Boden des Gesetzgebers, seines Wollens und Zweckstrebens [stehend] [gegebenenfalls] die Grenzen des Wortsinnes« *durchbrechen* muß⁸, so kann auch der Notentext nicht einfach »abgespielt« werden. Er muß gelesen und gedeutet werden, um auf dieser Basis, wie Adorno schreibt, die Kopie eines »virtuellen«, »nicht vorhandenen Originals« oder »Urbildes« herzustellen.⁹ Beide, Adorno und Karl Engisch, gehen somit von der Existenz eines juristischen bzw. musikalischen Substrats aus, das – falls es überhaupt verortet werden kann – sich jenseits des Textes, d. h. der niedergelegten Zeichen, in einem geistigen, virtuellen Raum befindet. Ähnlich wie Engisch verweist Adorno mit der scheinbar paradoxen Figur der Herstellung einer Kopie eines nicht vorhandenen Originals implizit auf einen Sachverhalt, der heute zum musiksemiotischen Allge-

6 Karl Engisch, *Einführung in das juristische Denken*, Stuttgart 1956, S. 168.

7 Gustav Radbruch, *Rede anlässlich der Wiedereröffnung der Juristischen Fakultät Heidelberg (WS 45/46)* als deren Dekan gehalten, publiziert in: Rhein-Neckar-Zeitung vom 12. Januar 1946, abgedruckt in: Arthur Kaufmann, *Gedächtnisschrift für Gustav Radbruch*, Göttingen 1968, S. 26-28, hier S. 26 (Herv. v. B. K.).

8 Engisch, *Einführung in das juristische Denken* (Anm. 6), S. 175.

9 Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, hg. v. Henri Lonitz, Frankfurt a. M. 2001, S. 243.

meinwissen gehört:¹⁰ nämlich den Sachverhalt, daß der Notentext selber äußerst unvollständig ist und daß, spielte man in der Tat nur das, was geschrieben steht, gerade keine Musik daraus resultierte, sondern nur eine sinnlose Abfolge von Tönen. Notensetzprogramme simulieren bekanntlich unintendiert solch einen interpretationsfreien, reinen Leseakt.

Für die von mir ins Blickfeld genommene Parallele Rechtstheorie/Theorie der musikalischen Reproduktion bedeutet dieses spezifische Verhältnis zwischen Text (Gesetzestext bzw. Notentext) und deren Interpretation folgendes: Beide, die im Anschluß an die Stunde Null sich entfaltende rechtstheoretische Diskussion wie auch die Theorie Adornos zur musikalischen Reproduktion, operieren mit ähnlichen Grundkonstellationen, nämlich der Feststellung, daß eine Diskrepanz zwischen zwei Arten von Richtigkeit besteht: erstens einer Richtigkeit im Sinne des Noten- bzw. Gesetzestextes, die sich im blinden Exekutieren des Textes artikuliert, sowie zweitens eine Richtigkeit im Sinne der Gerechtigkeit, der gesellschaftlichen und der Werkgerechtigkeit, die sich nur durch den Interpretationsakt erzielen läßt. Aus dieser Diskrepanz zwischen zwei Arten von Richtigkeit leitet Adorno – hier gibt es keine Parallele zur Rechtstheorie mehr – die Zielsetzung seiner Theorie der musikalischen Reproduktion ab: nämlich ein Interpretationsspektrum des Textes – des Notentextes wie des Gesetzestextes – zu definieren, d. h. angemessene Umgangsweisen mit dem Notentext gegenüber unangemessenen abzugrenzen und damit Handlungsanweisungen, wie unscharf auch immer diese sein mögen, dem Interpretieren an die Hand zu geben.

Angesichts der aufgezeigten prinzipiellen Verwandtschaft zwischen Rechts- und Reproduktionstheorie stellt sich die Frage, ob ähnliche argumentatorische Strategien und Perspektiven, die für die Rechtstheorie insbesondere nach 1945 charakteristisch sind, aufgrund rein struktureller Gemeinsamkeiten, nämlich der aufgezeigten Diskrepanz zwischen zwei Sorten von Richtigkeit, sich auch in der Reproduktionstheorie wiederfinden. Mehr noch: Es ist zu prüfen, ob sich Adorno für seine *Theorie der musikalischen Reproduktion* vielleicht sogar ein Stückweit von der Rechtstheorie anregen ließ. Hierfür gibt es Anhaltspunkte in der Rhetorik der *Theorie der musikalischen Reproduktion*. Adorno verwendet eine explizit juristische Terminologie. Er formuliert unter anderem, daß es für die Verwendung von Faksimiles als Interpretationsgrundlage einen »Rechtsgrund«¹¹ gebe und daß Interpretation, so

¹⁰ Adorno beginnt in seinem Entwurf der *Theorie der musikalischen Reproduktion* dementsprechend mit semiotischen Überlegungen, die das Verhältnis Notentext/Aufführung reflektieren und den weiteren Ausführungen seines Entwurfs als theoretischem Fundament zugrunde liegen. »Interpretation« – das ist seine Grundidee – »hat die Idee der Kopie [eines nicht vorhandenen Originals] von den beiden Polen des Textes her zu verfolgen, vom Zeichen [den auf Konvention beruhenden Elementen der Notenschrift] und vom Bild« (Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* [Anm. 9], S. 243), d. h. den mimetisch-ikonischen Dimension einer Partitur.

¹¹ A. a. O., S. 246.

Adorno, einen »Rechtsanspruch«¹² besitze. Freilich müssen diese Metaphern hinsichtlich ihrer Bedeutung insofern relativiert werden, als juristische oder martialische Rhetorik in geisteswissenschaftlichen Texten häufig anzutreffen ist. Nichtsdestotrotz bleibt jedoch festzustellen, daß Adornos Rhetorik in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* dem Rechtsdiskurs mehr verpflichtet ist als in seinen anderen Schriften.

Was sich in der Rhetorik andeutet, artikuliert sich auch in der Tiefenstruktur des Textes. Radbruchs entscheidende Positionierung nach 1945 bestand, wie bereits angedeutet, insbesondere darin, daß er das positive Recht, das sich in expliziten Gesetzen manifestiert, in seine Schranken verwiesen sehen wollte und statt dessen das sogenannte überpositive Recht postulierte, ein Recht, das über den expliziten Gesetzen stünde und mit dem Naturrechtsbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts verwandt sei. Radbruchs Plädoyer für das Naturrecht war dabei freilich insofern nicht stimmig, als es sich bei der Rechtsideologie der Nationalsozialisten, gegen die der Rechtstheoretiker das Naturrecht setzte, im Kern ebenfalls um ein Naturrecht handelte, und zwar um ein »arisch« gefärbtes Naturrecht¹³, wie u. a. der Rechtswissenschaftler Eric Hilgendorf betont hat. Das Jahr 1945 steht, so hat Hilgendorf zusammenfassend festgestellt, »weder in der Fachphilosophie noch in der Rechtsphilosophie und juristischen Methodenlehre für einen radikalen Bruch«.¹⁴ Die scheinbare Renaissance des Naturrechts wurde dabei zum Teil von Autoren mitgetragen, die sich schon im Dritten Reich für die Durchsetzung des »überpositiven Rechts« eingesetzt hatten.¹⁵

Auch wenn Radbruchs Empfehlung damit quasi darauf hinauslief, den Teufel mit dem Beelzebub auszutreiben, so fand die Essenz von seinen Überlegungen, nämlich die damit verbundene Absage an den sogenannten Vulgärpositivismus, weithin Zuspruch. Der Rechtssoziologe und Rechtsphilosoph Alessandro Baratta z. B. formulierte 1959: »Mehrdeutig ist der Begriff des übergesetzlichen Rechts bei Radbruch; aber dieser begrifflichen Mehrdeutigkeit entspricht eine eindeutige Funktion: die nämlich, »über das Recht zu wachen« und den Kampf für das gerechte Recht wach zu halten«.¹⁶ Mit dieser Grundorientierung der Mehrdeutigkeit korrespondiert auch Adornos Reproduktionstheorie. Trotz der unbedingten Begrifflichkeit – richtig und falsch – zielt die *Theorie der musikalischen Reproduktion* keineswegs auf ein kategorisches Gesetzeswerk, eine Sammlung positiver Regeln der Reproduktion, die auf alle musikalischen Werke gleichermaßen angewendet werden

¹² A. a. O., S. 291.

¹³ Eric Hilgendorf, *Gustav Radbruch – Jurist und Kulturphilosoph*, in: *Universitas* 2004, H. 2, S. 146-161, hier 153.

¹⁴ Hilgendorf, *Die Renaissance der Rechtstheorie* (Anm. 5), S. 26.

¹⁵ A. a. O., S. 28.

¹⁶ Alessandro Baratta, *Relativismus und Naturrecht im Denken Gustav Radbruchs*, in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 1959, H. 4, S. 505-537, hier 537.

könnten. Adorno weist nachdrücklich die Idee von sich, daß das Ziel seiner Ausführungen darin bestehen könnte zu instruieren, welche musikalische Ausführung im konkreten Fall richtig oder falsch wäre. Denn »Gesetze [Adorno meint in diesem Kontext allgemeine satztechnische und formale Regeln, die der Interpret zu Hilfe nehmen kann, um das Werk analytisch zu erschließen] sind keineswegs mit der Spezifikation des bestimmten Werkes identisch«. ¹⁷

Der Philosoph hebt statt dessen darauf ab, daß, was richtig oder falsch bezüglich einer Interpretation ist, aus dem Werk und dessen individueller Geschichte abzuleiten sei, wobei die »Ungenauigkeit« des Textes immer im Blickfeld bleiben solle. »Die Arbeit der wahren Interpretation ist also doppelten Charakters. Sie hat einerseits die Kenntnis des Textes, das mensurale Element, ein Ergänzen durch die Analyse des Zusammenhangs [des strukturellen Konnexes] und andererseits das musiksprachliche Kontinuum [die tradierte Stilistik], mit dem sie in wie immer problematischer Weise konfrontiert ist, ... daraufhin abzuhören, in wieweit es mit jenen analytischen Befunden zusammentrifft. Denn beides ist ihr problematisch, sobald es einmal auseinandergetreten ist: der reine Text als sinnleerer [weil das von den notationalen Zeichen Gemeinte in der historischen Vergangenheit verloren gegangen ist], die bloße [zum Zeitpunkt der Reproduktion bekannte oder aktuelle] Musiksprache als ein dem Text Inkompatibles. Die *Zone der Ungenauigkeit* des Textes ist die, in welcher die Interpretation spielt«. ¹⁸ Darüber hinaus ist das Wahre, auf daß der Prozeß einer seriösen Interpretation zielt, nicht selbstverständlich, sondern – so setzt Adorno an einer anderen Stelle seines Entwurfs fort – »jede im Material gewonnene Einsicht ist empirisch dem Irrtum offen«. ¹⁹

Mit dieser für Adornos Reproduktionstheorie zentralen Unbestimmtheit positioniert sich der Philosoph in deutlicher Nähe zu den naturrechtlich orientierten rechtsphilosophischen Theorien der Zeit. Die Korrespondenz zwischen rechtsphilosophischer und reproduktionsästhetischer Theoriebildung geht jedoch über die Ablehnung einer unreflektierten Textgläubigkeit und Systematisierung von Handlungsanweisungen noch hinaus.

III.

Für die Beurteilung der hier zu vergleichenden Theorien von Radbruch und Adorno darf nicht vernachlässigt werden, daß weder Radbruch noch Adorno ihre Theorien erst nach 1945 entwickelten. Die Grundüberlegungen beider Theorien gehen auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zurück. Adorno

¹⁷ Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 9), S. 282.

¹⁸ A. a. O., S. 268; Herv. v. B. K.

¹⁹ A. a. O., S. 281.

begann, wie oben erwähnt, bereits Mitte der 1920er Jahre mit den ersten Notizen zu seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion*, Radbruch stellte seine Hauptthesen bereits ab den 1910er Jahren vor und modifizierte sie lediglich im Anschluß an die Stunde Null. Die betont offenen Ansätze der beiden Denker entstanden somit in einem intellektuellen Klima, in dem die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung gewonnene Denkrichtung des Relativismus insbesondere von Vertretern der Rechts-, Wahrheits- und Wertephilosophie lebhaft diskutiert wurde. Kann eine relativistische Qualität prinzipiell jedem Ding, Phänomen oder Gedanken zugeschrieben werden, weil Dinge, Phänomene und Gedanken schließlich grundsätzlich einem Kontext angehören und insofern auf diesen bezogen, also relativ sind, so bezeichnete der Relativismus eine Denkrichtung, die die Bezogenheit und Kontextualität gerade in bezug auf rechts-, wahrheits-, wert- und erkenntnistheoretische Fragen betonte und somit Standpunkte relativierte, d. h. ihnen ihre universelle Gültigkeit absprach. Die damit einhergehende – letztlich rein logisch stringent hergeleitete – gravierende Schwächung des Gültigkeitsanspruches von Werten und Wahrheiten forderte die Kritik am Relativismus heraus, der Beliebigkeit von Wertvorstellungen starken Vorschub zu leisten und somit gesellschaftsschädlich zu sein.

Angesichts des Streites um den Relativismus mußten Adorno und Radbruch – auch wenn es seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zahlreiche renommierte Vertreter des Relativismus wie Max Weber und Georg Simmel gegeben hat²⁰ – ihre Theorien in Verhältnis zum Relativismus setzen. In der Rechtstheorie und der philosophischen und praktischen Ethik nach 1945 spielte die Denkrichtung des Relativismus eine bedeutende, freilich weiterhin ambigüe Rolle – in Abhängigkeit davon, welcher Sachverhalt jeweils als relativ, d. h. nicht universal gültig beschrieben wurde: Der rechtstheoretische und ethische Relativismus, der bereits zu Beginn des Jahrhunderts einflußreiche Verfechter gehabt hatte, formuliert die Einsicht, daß – so schrieb Radbruch 1914 an Max Weber anknüpfend unter dem Titel *Grundzüge der Rechtsphilosophie* – »Werturteile nicht der Erkenntnis, sondern bloß des Bekenntnisses fähig sind.«²¹ Rechtsordnungen leiden somit, so schlußfolgerte

20 Hartmann Tyrell, »Kampf der Götter« – »Polytheismus der Werte«, in: *Sociologia internationalis* 1999, H. 2, S. 157-187, und Klaus Lichtblau, *Georg Simmel*, Frankfurt a. M. 1997.

21 Gustav Radbruch, *Grundzüge der Rechtsphilosophie*, Leipzig 1914, S. 2. Radbruch übernimmt diese Position von Max Weber (vgl. Hilgendorf, *Gustav Radbruch – Jurist und Kulturphilosoph* [Anm. 13], S. 152). Ähnlich formuliert der Rechtsphilosoph Lothar Philipps 1971, daß »die Logik die Beziehungen zwischen »Wahrheit« und »Falschheit« von Sätzen zum Gegenstand habe, präskriptive Sätze [wie Normen] aber nicht wahr oder falsch seien« (Lothar Philipps, *Braucht die Rechtswissenschaft eine deontische Logik?*, in: *Rechtstheorie*, hg. v. Günther Jahr und Werner Maihofer, Frankfurt a. M. 1971, S. 352-368, S. 352) und insofern die Wahrheitskategorie an Gesetze nicht heranzutragen ist. »Die Jurisprudenz«, so erklärt der Rechtsphilosoph Klaus Adomeit in seinem Aufsatz *Zur Einführung: Rechtswissenschaft und Wahrheitsbegriff* von 1972, »kann in ihrem Kernbereich, der Dogmatik, Wahrheitswerte nicht erfüllen, nur in Randbereichen der Rechtswissenschaft, in Rechtssoziologie, Rechtstheorie« (Klaus Adomeit, *Zur Einführung: Rechtswissenschaft und Wahrheitsbegriff*, in: *Juristische Schulung* 1972, H. II, S. 628-634, S. 634). Freilich wurde der

Radbruchs Fachkollege Hans Kelsen, unter einer prinzipiellen Legitimationschwäche.²² Er stellte fest: Eine relativistische Gerechtigkeitsphilosophie, die postuliert, daß »das Urteil, mit dem etwas für gerecht erklärt wird, niemals mit dem Anspruch auftreten kann, die Möglichkeit eines gegenteiligen Werturteils auszuschließen«, sei aufgrund dieser dem Sachverhalt immanenten Logik »nicht amoralisch oder gar unmoralisch, wie manche meinen«.²³

Ist eine solchermaßen relativistische Orientierung prinzipiell sehr sozial und demokratisch, weil sie Toleranz gegenüber anderen Kulturen, Gesellschaften und deren Wertesystemen einfordert, so erschien sie im Rückblick auf die Jahre vor 1945 jedoch als problematisch, weil sie die gleiche Toleranz gegenüber inhumanen, intoleranten Systemen einzufordern schien. Der Nationalsozialismus konnte somit geradezu als ein Produkt des ethischen Relativismus begriffen werden.²⁴ Der an der Universität Zürich lehrende Physiologe Kurt von Neergaard forderte dementsprechend 1946 eine »wahre Ordnung mit absoluter Naturnotwendigkeit«²⁵ und machte den Relativismus als Ursache für die Machtergreifung der Nationalsozialisten aus. Der ethische Relativismus hätte zu »Unordnung« und »Stagnation«²⁶ in den 1920er Jahren geführt und somit »Propheten« – Hitler wird nicht genannt – ein leichtes Spiel bereitet. Er hätte letztlich zum »Untergang im Relativismus«²⁷ – die nationalsozialistische Ideologie wird hier also mit Relativismus gleichgesetzt – geführt.²⁸ Der Rechtsphilosoph und Kirchenrechtler Erik Wolf, der 1959 eine Würdigung Radbruchs verfaßte, baute dementsprechend einem Mißverstehen Radbruchs als Relativisten, wohlgernekt im pejorativen Sinn, nämlich im Sinn von Willkür und Subjektivismus, vor. Radbruchs Relativismus habe, so Wolf, darin bestanden, »nicht voreilig (zu) antworten, immer geduldig (zu) fragen«²⁹, d. h. also sich nicht vorschnell festzulegen und auf einmal bezogenen Positionen zu verharren.

Mit einem Konzept von ethischem und rechtstheoretischem Relativismus, das das relativistische Moment in der Verpflichtung des Richters, den Gesetzestext nach bestem Wissen und Gewissen auszulegen, und vor dem Hintergrund eines historischen Erklärungsmodells, das das Unrecht der nationalso-

ethische Relativismus von dessen Vertretern zugleich dahingehend eingeschränkt, daß er nur für »die Entwicklung konkreter Sittengebote, nicht für die Prinzipien des Sittlichen selbst« leitend sein könne (*Wörterbuch der philosophischen Grundbegriffe*, Bd. 2, historisch-quellenmäßig bearbeitet v. Rudolf Eisler, Berlin 1910, S. 1197 f).

22 Klaus Adomeit, *Rechtstheorie für Studenten*, Heidelberg u. Hamburg 1979, S. 60.

23 Hans Kelsen, *Was ist Gerechtigkeit?* (1953), Wien 1975, S. 40 f.

24 Die gleiche Problematik wird heute bezüglich der universellen Geltung der Menschenrechte noch immer diskutiert.

25 Kurt von Neergaard, *Untergang im Relativismus*, Zürich 1946, S. 16.

26 A. a. O., S. 14.

27 A. a. O., S. 15.

28 Ähnlich argumentiert Emil Brunner, *Gerechtigkeit. Eine Lehre von den Grundgesetzen der Gesellschaftsordnung*, Zürich 1943.

29 Erik Wolf, *Umbruch oder Entwicklung in G. Radbruchs Rechtsphilosophie?*, in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 1959, H. 4, S. 481-503, S. 491.

zialistischen Rechtssprechung – irrtümlicherweise – auf das blinde Befolgen von Gesetzestexten im Namen der Doktrinen »Gesetz ist Gesetz« und »Befehl ist Befehl« zurückführte³⁰, mußte die relativistische Position Radbruchs wiederum als vorbildlich begriffen werden. Von Hippel teilte dementsprechend diese Position, indem er seine oben genannte Abhandlung über *Die Perversion von Rechtsordnungen* mit folgenden Überlegungen einleitete: »die Wahrheit (ist) ihrer Natur nach etwas Relatives und Subjektives . . . , der Wille aber absolut und unverrückbar.«³¹

Vor dem Hintergrund der generellen Ambivalenz, die relativistische Positionen nach 1945 besaßen, ist Adornos betont offene ästhetische Position, die er in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* artikuliert, zu lesen. Anders als Radbruch, der in den 1920er und 30er Jahren ausdrücklich eine relativistische Position bezogen hatte, die sich unter anderem in dem 1934 in Lyon gehaltenen Vortrag *Der Relativismus in der Rechtsphilosophie* manifestierte, artikuliert Adorno in vielen seiner Schriften seit den 1930er Jahren – insbesondere der *Metakritik der Erkenntnistheorie*³² und der *Negativen Dialektik* – eine deutliche Ablehnung relativistischer Perspektiven. Diese Haltung schreibt er auch in seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* fort. Er weist den Vorwurf, daß seine Ablehnung universaler Interpretationsregeln und seine »Forderung einer Erkenntnis des Werkes kraft dessen innerer Veränderung« Beliebigkeit das Wort rede, als Mißverständnis prophylaktisch zurück.³³ Darüber hinaus grenzt er seine Reproduktionstheorie von vulgärrelativistischen Positionen deutlich ab, denen gemäß – so formuliert Adorno als pejoratives Gegenmodell – behauptet wird, daß sich »über die Qualität von Kunstwerken . . . nichts verbindliches aussagen (lasse)«. ³⁴ Es ist diese Form des ästhetischen Relativismus, gegen die Adorno seine Forderung setzt, daß zwischen richtig und falsch zu unterscheiden sei. Gleichzeitig knüpft er jedoch explizit an die dialektische Dynamik Hegels an und nennt sein eigenes Vorgehen – seinen eigenen Beteuerungen einer anti-relativistischen Position zum Trotz – »dialektische Relativität«: »Der kritische Vorgang, auf den jene Bewegung der Interpretation hinausläuft, ist die objektive Entfal-

30 In Arendts *Eichmann in Jerusalem* (Anm. 3), S. 18 ff., artikuliert sich deutlich diese Fehleinschätzung.

31 Fritz von Hippel, *Die Perversion von Rechtsordnungen*, Tübingen 1955, S. 128.

32 Adorno wertet hier den Relativismus als eine bloße Gegenposition zum Absolutismus ab und lehnt beide Extreme gleichermaßen ab: »Aller Relativismus zehrt von der Konsequenz des Absolutismus. Indem der je einzelnen und beschränkten Erkenntnis aufgebürdet wird, sie müsse schlechterdings und unabhängig von jeder weiteren Bestimmung gelten, wird eine jegliche mühelos der eigenen Relativität überführt. Reine Subjektivität und reine Objektivität sind die obersten solcher isolierten und darum inkonsistenten Bestimmungen.« (Theodor W. Adorno, *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie* [Gesammelte Schriften, Bd. 5], Frankfurt a. M. 1971, S. 94 f.) Vgl. zum Verhältnis zwischen Relativismus und Subjektivismus auch Edmund Husserl, *Prolegomena zur reinen Logik* (= Logische Untersuchungen, Teil I), Tübingen 1980, § 34, S. 114 f.

33 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 9) S. 281.

34 Adorno, *Kriterien der neuen Musik* (1957), in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 170-228, hier S. 171.

tung der im Werk verschlossenen Dialektik: Musikalische Interpretation ist von Kritik unabtrennbar. Solche *dialektische Relativität* ist nicht Gleichberechtigung der Auffassungen, sondern das Organ von deren Abschaffung.«³⁵ Was Adorno damit meint, demonstriert er zuvor an einem fiktiven Beispiel, das aufgrund seines fiktionalen Charakters freilich im Detail nicht gänzlich plausibel ist. Ein Interpret könne und solle vom Notentext dann abweichen, wenn z. B. der Zusammenhang, in dem ein Motiv erklingt, eine von den durch die Metrik vorgegebenen Taktschwerpunkten abweichende Artikulation und Betonung verlange. Dieses relativistische – im Sinn von subjektivistische – Vorgehen wäre Adorno nach selbst dann ästhetisch gerechtfertigt, wenn die in Frage stehende Passage dadurch in Widerspruch zur Konstruktion des gesamten Werkes geriete. Adorno bezeichnet dieses Verfahren als Relativität in »bestimmter Negation«, die vom oben genannten, von ihm abgelehnten ästhetischen Relativismus zu unterscheiden sei.³⁶

Für die Kategorien »richtig« und »falsch« als Attribute von Werken und Werkinterpretationen bedeutet diese spezifische Form von Relativismus, daß sie nicht von konkreten, positiven Reproduktionsregeln abzuleiten sind, sondern lediglich allgemeine kategoriale Möglichkeiten darstellen: »Jegliche musikalische Arbeit, jede Entfaltung von Musik als Kunst . . . setzt zwar nicht die *dogmatische* Vorgegebenheit, wohl aber die *kategoriale* Möglichkeit der Unterscheidung von Richtig und Falsch voraus, beim Komponisten wie beim Interpretieren.«³⁷ Richtig und Falsch werden somit selber relativiert. Richtigkeit kann nach Adorno nur für eine bestimmte Reproduktion zu einem bestimmten Zeitpunkt gelten. Indem Adorno jedoch das Hauptgewicht auf die historischen Umstände – die Erfassung eines Werkes zu einem gegebenen (musik-)historischen und interpretationsgeschichtlichen Zeitpunkt – legt, formuliert Adorno eine Position, die – wäre der Begriff in der Vergangenheit nicht zu sehr und zu unrecht in Mißkredit geraten – treffend als reproduktionsästhetische Kasuistik zu bezeichnen wäre.³⁸

35 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 9), S. 286; Herv. v. B. K. An anderer Stelle setzt Adorno Dialektik dem Relativismus entgegen: »Diesem setzt Dialektik so schroff sich entgegen wie dem Absolutismus; nicht, indem sie eine mittlere Position zwischen beiden aufsucht, sondern durch die Extreme hindurch, die an der eigenen die ihrer Unwahrheit zu überführen sind. So mit dem Relativismus zu verfahren ist fällig, weil Kritik an ihm meist so formal angelegt war, daß die Fiber relativistischen Denkens einigermaßen unbehelligt blieb. . . . Mehr dürfte es fruchten, den Relativismus als eine beschränkte Gestalt des Bewußtseins zu erkennen« (Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1994, S. 45 f.).

36 Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion* (Anm. 9), S. 286. Die Nähe von Adornos Reproduktionstheorie zu einem ausdifferenzierten Relativismus verrät sich dementsprechend auch darin, daß er Furtwänglers bekannte Neigung zur Verschleppung und Zerdehnung der Tempi, d. h. seine gewisse Willkür bezüglich der im Notentext gegebenen Tempoangaben, als relativistisch charakterisiert und diesen Relativismus positiv bewertet. Er stellt fest: »mit allen Fehlern, mit Undeutlichkeit, Unpräzision und Willkür vertritt noch Furtwängler gegenüber der norddeutschen Taktschlägerei die Wahrheit« (a. a. O., S. 286).

37 A. a. O., S. 284; Herv. v. B. K.

38 In ihrer Duographie *The Abuse of Casuistry* (1988) haben Albert R. Jonsen und Stephen Toulmin für die Rehabilitierung der Kasuistik geworben, die im Zuge von Blaise Pascals *Lettres Provinciales* von 1651 in

IV.

Welchen Status hat die beobachtete Verwandtschaft zwischen Rechtstheorie und musikalischer Reproduktionstheorie? D. h. – versuchte man das Gegenargument – wieweit ließe sich die differenzierte Argumentation, die Adorno in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* formuliert, allein aus einem reproduktionsästhetischen Konflikt heraus erklären, der sich z. B. in den Musikerpersönlichkeiten und -kontrahenten Arturo Toscanini (oder auch Rudolf Kolisch, seinem ursprünglich vorgesehenen Koautor für das Buchprojekt der Reproduktionstheorie) auf der einen und Wilhelm Furtwängler auf der anderen Seite verkörpert fände?³⁹ Adorno hatte bekanntlich in dem Aufsatz *Die Meisterschaft des Maestro*⁴⁰ Tonaufnahmen von Toscanini und Furtwängler miteinander verglichen und dabei deutlich gemacht, daß er die spätromantische Subjektivität Furtwänglers⁴¹ der straffen Dirigierweise Toscaninis vorziehe, die er als einen Effekt aus der Präzision und Texttreue begriff, mit der der italienische Dirigent sich das überlieferte Notenmaterial aneignete.⁴² Gerade ein genauerer Blick auf die in diesem Zusammenhang angewendeten rhetorischen und argumentatorischen Volten Adornos führt dabei jedoch vor Augen, daß sich auch hier der Philosoph für seine reproduktionsästhetischen Urteile stark von außermusikalischen Wertvorstellungen leiten ließ.

In dem genannten Aufsatz stellte Adorno zum einen die spezifische dirigentische Leistung Toscaninis als »Planmäßigkeit, Klarheit, Luzidität«, »Elan und Brio« sowie als Verzicht auf »expressive Eigenwilligkeit«⁴³ heraus und wertete sie darüber hinaus auf, indem er sie mit Toscaninis distanzierter Haltung gegenüber dem Faschismus parallelisierte, d. h. reproduktionsästhetische Auffassungen zum Symptom für politisches Verantwortungsbewußtsein und ethische Reife stilisierte. Zum anderen unterzog der Philosoph die dirigentischen Merkmale Toscaninis jedoch, quasi im gleichen Atemzug, der Kritik. Sie bedeuteten seiner Meinung nach das »lückenlose« Funktionieren eines »Spielapparats«, »unausweichliche Notwendigkeit«, das Verbot von »Widerstand«, des »Zufälligen« und »Unvorhergesehenen« sowie »Rationa-

Verruf geraten war. In Ergänzung zu der historischen Rekonstruktion der Gründe, die dem negativen Image der Kasuistik Vorschub leisteten, führten sie anhand aktueller Beispiele vor Augen, daß die kasuistische Entscheidungsfindung, d. h. die Erwägung, welche Haltung oder Handlung in einem spezifischen, konkreten Fall (lat.: *casus*), nicht generell, von Abtreibung, Genexperimenten am Menschen u. ä., angemessen sei, heute zu den üblichen Rechtspraktiken gehört und als solche auch Anerkennung findet (Albert R. Jonsen und Stephen Toulmin, *The Abuse of Casuistry*, Berkeley et al. 1988).

39 Ich greife hier die Anregungen von Richard Klein auf, dem ich für die stimulierenden Einwände herzlich danke.

40 Theodor W. Adorno, *Die Meisterschaft des Maestro*, in: *Musikalische Schriften I-III* (= Gesammelte Schriften, Bd. 16), Frankfurt a. M. 1978, S. 52-66.

41 Zu Furtwängler vgl. Anm. 36.

42 Adorno beschreibt Toscanini als einen Dirigenten, der keine »subjektiven Regungen« auf die Notentexte projizierte (a. a. O., S. 53).

43 A. a. O., 52.

lisierung« und »streamlining«, »das wie in den technischen Zweckformen so auch in der Organisation wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Einrichtungen um die Wende der dreißiger Jahre in Europa erstmals sich durchzusetzen begann«.44 Daß die Analogisierung von musikästhetischen und soziokulturellen Sachverhalten für Adornos Denken typisch ist, ist bekannt.45 Aus dem argumentatorischen Vorgehen in bezug auf Toscanini läßt sich darüber hinaus ableiten, daß der Philosoph sein musikästhetisches Urteil – Wertschätzung der Planmäßigkeit, Klarheit und Luzidität der Aufführungen unter Toscaninis Leitung – von soziokritischen Erwägungen geradezu überschreiben läßt. Daß Überlegungen in der *Theorie der musikalischen Reproduktion* ähnlich inspiriert waren, liegt insofern nahe. Die Verwandtschaft zwischen beiden Texten – der *Theorie der musikalischen Reproduktion* und der *Meisterschaft des Maestro* – ist hinsichtlich des Umgangs mit dem Text, der auch für die Rechtstheorie entscheidend ist, unübersehbar. In rechtstheoretischer Lesweise formuliert, repräsentierte Furtwängler – das deutet sich bei Adorno freilich nur an – den Naturrechtler, der den Sinn des Notentextes mehr intuitiv erspürte als wortwörtlich »abliest«; er operierte als Rechtskausuist; Toscanini wäre demgegenüber der Rechtspositivist, dem das »Wort« des (Noten-)Textes heilig ist.

Wieweit ist davon auszugehen, daß Adorno mit Theoremen der Rechtstheorie im einzelnen vertraut war, d. h. nicht nur lediglich rechtstheoretische Grundgedanken, wie sie, in der Presse verbreitet, damals in intellektuellen Kreisen kursiert haben dürften, aufgegriffen hat? Adorno kannte Radbruch – und zwar offenbar sogar recht gut. In einem Brief vom 31. Mai 1945 an die Eltern berichtet der Philosoph, daß er aus der Zeitung erfahren habe, daß »mancher Bekannte« am Leben sei, so auch Radbruch, mit dem er, so setzt er hinzu, »viel in Oxford zusammen war«.46 Radbruch hielt sich nach seiner Entlassung als Professor an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1933 von Sommer 1935 bis Mai 1936 in Oxford auf, d. h. an jenem Ort, an dem auch Adorno in seiner ersten Emigrationsphase, von Juni 1934 bis 1938, versuchte, akademisch Fuß zu fassen, bevor er im Februar 1938 in die USA übersiedelte. In Adornos nachgelassener Bibliothek findet sich darüber hinaus die Gedächtnisschrift für Radbruch, die 1968, 19 Jahre nach dem Tod Radbruchs, von Arthur Kaufmann herausgegeben wurde.47 Adorno dürfte also bereits in den 1930er Jahren mit den Theorien Radbruchs bekannt geworden sein. Darüber hinaus dürfte der Philosoph nach 1945 über die Massenmedien die

44 A. a. O., S. 53.

45 Vgl. u. a. Adornos Kritik der seriellen Musik, die er in dem Aufsatz *Das Altern der neuen Musik* darauf gründete, daß er streng serielle Kompositionen des frühen Serialismus (1951/1952) als strukturelles Abbild einer posthistorischen, d. h. stagnierenden, durchsystematisierten und entsubjektivierte Weltgesellschaft begriff (vgl. Beate Kutschke, *Wildes Denken in der Neuen Musik*, Würzburg 2002, S. 72 ff.).

46 Theodor W. Adorno, *Briefe an die Eltern*, Frankfurt a. M. 2003, S. 316.

47 Vgl. Anm. 7.

Aktualisierung Radbruchscher Gedanken mitverfolgt haben. Gleichermäßen war er – so bestätigt Oskar Negt⁴⁸ – mit den Gedanken Kelsens gut vertraut.

Was bedeuten diese biographischen Zusammenhänge für die Befunde bezüglich der Theoreme und Tiefenstruktur der *Theorie der musikalischen Reproduktion*? Ist davon auszugehen, daß Adorno intendiert auf Radbruchs Rechtstheorie für seine Reproduktionstheorie rekurierte, oder liegt es näher, lediglich anzunehmen, daß aufgrund der oben genannten strukturellen Verwandtschaft beider Gebiete Adorno unbewußt einzelne Elemente und Theoreme weiterverarbeitete? Diese Fragen werden, solange sich diesbezüglich keine weiteren biographischen Hinweise oder Notizen aus dem Entstehungsprozeß von Adornos *Theorie der musikalischen Reproduktion* finden lassen, ungeklärt bleiben.

Summary

The »Confusion in the Basic Questions of Morality«. Legal Theory After 1945 and Adorno's »Theory of Musical Reproduction« – Adorno's understanding of the musical work oscillates between an apodictic rhetoric that seems to promise instructions for »true« and »correct« interpretation and a clearly relativistic, hence precisely *not* prescriptive indeterminacy of content. These inconsistencies take on meaning in the context of the highly pronounced »confusion in the basic questions of morality« (Hannah Arendt) prevalent in post-war Germany. A comparison between the theorems of the relativist legal theorist Gustav Radbruch and Adorno's reproduction theory shows that both circle the same basal dilemma: the discrepancy between two forms of (legal and musical-interpretative) correctness. Firstly, there is correctness in the sense of the musical or legal text, which must be followed faithfully; but secondly, a correctness in the sense of justice to society or the work, which can only be achieved through an interpretative act that goes beyond the text.

⁴⁸ Telefonat der Autorin mit Oskar Negt am 27. September 2008.