

Theodor W. Adorno

**Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk**

Band 2



Theodor W. Adorno

# **Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk**

Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung  
des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹

Herausgegeben von Martin Endres,  
Axel Pichler und Claus Zittel

## **Band 2: Ts 18085–18673**

**DE GRUYTER**

Transkription mit freundlicher Genehmigung der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur.

Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Abbildungen der Faksimiles nur in der gedruckten Ausgabe (ISBN 978-3-11-074039-4) zu finden.

Textstellen, die über den Fußnotenapparat der Transkriptionsseiten sowie die Konkordanzen in Band 2 (Ts 18085–18673) identifiziert werden können © Theodor W. Adorno. © Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin.

e-ISBN (PDF) 978-3-11-074045-5

**Library of Congress Control Number: 2021932449**

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston  
Satz und Layout: Martin Endres

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

INHALT

Editorisches Vorwort	VII
Textkritische Zeichen & Siglen	XV
Danksagung	XVII
Edition (Ts 18085–18673)	
Konkordanzen	
Konkordanz I	XXI
Konkordanz II	XXXVII
Konkordanz III	LIII



# EDITORISCHES VORWORT

## 1. Entstehung, Überlieferung, ›Textgestalt‹

Die »Ästhetische Theorie« ist Entwurf geblieben. Zum Zeitpunkt des Todes von Theodor W. Adorno im August 1969 stand noch jener Redaktionsgang aus, der das bis dahin entstandene Textmaterial in eine finale Form hätte bringen sollen. Dem jähen Abbruch der Arbeit an der »Ästhetischen Theorie« war eine über 30-jährige Beschäftigung Adornos mit Fragen der philosophischen Ästhetik vorausgegangen. Mit dem »großen Buch« (Adorno/Unselde 2003, 612) begann er Anfang der sechziger Jahre. Bereits 1961 diktierte Adorno eine erste Fassung<sup>1</sup> des von ihm lange geplanten Werks; deren 152 Typoskriptseiten umfassende Transkription ist als die sogenannte ›Paragraphen-Ästhetik‹ überliefert (Ts 20364–20515). Nach einer durch die Arbeit an der *Negativen Dialektik* und anderen Projekten bedingten Pause diktierte Adorno in der Zeit vom 25. Oktober 1966 bis Mitte Januar 1968 eine neue Fassung;<sup>2</sup> deren handschriftliche Vorlage ist zwar nicht erhalten, dafür jedoch ein redigiertes Typoskript. Dieses nach seiner Einteilung in Kapitel als ›Kapitel-Ästhetik‹ bezeichnete Konvolut umfasst inklusive zahlreicher Einfügungsblätter sowie der ›Frühen Einleitung‹ 765 Typoskriptseiten.<sup>3</sup> Es handelt sich bei der ›Kapitel-Ästhetik‹ um die letzte von Adorno selbst fertiggestellte lineare Textfassung. In ihr traten an die Stelle von Paragraphen sieben in ihrem Umfang stark variierende Kapitel, fünf davon tragen einen Titel. Von diesen Titeln wurden zwei – nämlich »Situation« zu Kapitel I und »Begriff des Ästhetischen« zu Kapitel II – erst nachträglich handschriftlich in die Typoskripte eingefügt, während die anderen drei – »III Verhältnis zu den traditionellen Kategorien«, V »Gesellschaft« und »VII (Metaphysik)« – im Zuge der Transkription des Diktats abgetippt wurden.<sup>4</sup>

Im Herbst 1968 machte sich Adorno an eine weitere Redaktion.<sup>5</sup> In einem seiner letzten Briefe schreibt er von einer »verzweifelten Anstrengung«, die für die Erstellung einer endgültigen Druckfassung aus den vorliegenden Entwürfen nötig sei; die Anstrengungen galten nicht nur »wesentlich« einer »Organisation« des vorhandenen Textmaterials (ÄT 537), sondern auch einer stilistischen und argumentativen Überarbeitung. Die Änderungen dieser Redaktion, deren Resultat als vermeintliche ›Fassung letzter Hand‹ überliefert ist, sind tiefgreifend: Kaum ein Satz der ›Kapitel-Ästhetik‹ blieb unangetastet, zahlreiche Passagen wurden verschoben oder gestrichen und neue Abschnitte auf separaten Einfügungsblättern verfasst. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann zufolge hätte Adorno auch die Einteilung in Kapitel letztlich fallen gelassen und den gesamten Text – wie in der Leseausgabe im Suhrkamp-Verlag realisiert – lediglich durch Spatien gegliedert. Dieses Vorhaben Adornos bezeugen die überlieferten Typoskripte jedoch nicht zweifelsfrei. Zwar wurde etwa der Titel »Verhältnis zu den traditionellen Kategorien« des Kapitels »III« gestrichen (vgl. Ts 18085),

1 Mit Blick auf Aufzeichnungen wie die zur »Ästhetischen Theorie« sind editionsphilologische Begriffe wie ›Fassung‹ nur unter Vorbehalt zu verwenden, da sie eine Intentionalität und Abgeschlossenheit suggerieren, die nicht gegeben ist. Im vorliegenden Falle wird die Verwendung jedoch dadurch gerechtfertigt, dass Adorno selbst in den Typoskripten auf die handschriftliche Überarbeitung der ›Kapitel-Ästhetik‹ (s.u.) mit »Fassung« Bezug nimmt (vgl. Ts 18357, Ts 18406, Ts 18424). – Die im Frankfurter Theodor W. Adorno-Archiv einsehbaren Handschriften und Typoskripte werden nach der dortigen Zählung dem Schema ›Ts Typoskriptnummer‹ entsprechend zitiert.

2 Am 24. Januar notiert Adorno: »Unterdessen habe ich die erste Fassung meines großen ästhetischen Buches abgeschlossen« (zit. n. ÄT 539).

3 ›Frühe Einleitung‹: Ts 19578–19638 [= 61 S.], ›Einfügungen zur frühen Einleitung‹:

diese Streichung kann jedoch weder einem bestimmten Zeitpunkt noch einer Schreiberhand eindeutig zugeordnet werden.<sup>6</sup>

Um sich einen besseren Überblick über das bis zu dieser Redaktion erarbeitete Textmaterial zu verschaffen, fügte Adorno am Kopf der bestehenden Typoskripte sogenannte ›Headings‹ ein. In diesen fasste er die Thematik der jeweiligen Seite in kurze thesenartige Sätze. Im November desselben Jahres ließ er zwei, insgesamt 100 Typoskriptseiten umfassende Listen dieser ›Headings‹ erstellen (Ts 19477–19534 und Ts 19535–19576). Zur selben Zeit entstanden auch die sogenannten ›Regiebemerkungen‹. Es handelt sich hierbei um textkompositorische Anmerkungen Adornos sowie Metareflexionen zur Verfahrensweise und zur Darstellungsform. Diese für das Verständnis des weiteren Überarbeitungsprozesses wertvollen Reflexionen sind sowohl handschriftlich als auch in abgetippter Form überliefert. Die letztgenannte Version, die von der handschriftlichen Fassung dadurch abweicht, dass sie nur die Anmerkungen von Adornos Hand vollständig verzeichnet, nicht jedoch diejenigen Gretel Adornos, umfasst 18 Typoskriptseiten (in drei Exemplaren: Ts 19419–19472). Deren textkompositorische und philosophische Relevanz belegt die folgende Regiebemerkung: »Entschluß, nicht in fortlaufendem Ged







## Fußnotenapparat

Ergänzt wird die Transkription durch einen zweigeteilten Fußnotenapparat. In einem ersten, rechts ausgerichteten Apparatblock direkt unter dem Transkriptionsfeld sind Anmerkungen zur Umschrift sowie alternative Entzifferungen bzw. Abweichungen gegenüber der Suhrkamp-Ausgabe notiert. Bei den letztgenannten Abweichungen handelt es sich um intentionale Änderungen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann gegenüber dem originalen Wortlaut der Typoskripte und Handschriften. Darunter fallen das Hinzufügen oder Weglassen von Interpunktionszeichen, Änderungen bezüglich Zusammen- und Getrennschreibung sowie die Vereinheitlichung von Groß- und Kleinschreibung. Nicht verzeichnet werden Eingriffe der beiden Herausgeber, bei denen es sich eindeutig um die Berichtigung von Tippfehlern von Elfriede Olbrich im Typoskript handelt. Ebenso wenig werden Abweichungen der Suhrkamp-Ausgabe gegenüber den Typoskripten notiert, die sich aus Adornos Redaktion der vorausgehenden Fassung grammatisch ergeben.<sup>11</sup> Ein zweiter Apparatblock, linksbündig am Fuß der Seite, bietet eine zeilengenaue Konkordanz mit der Suhrkamp-Ausgabe. Sie dient einerseits der Orientierung in der Leseausgabe, andererseits dokumentiert sie die Umstellungen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, so dass eine Überprüfung ihrer editorischen Entscheidungen möglich wird.

## 4. Anhang

Thomas Riebe, Beat Röllin, René Stockmar, Jochen Strobel und Franziska Trenkle. Unter Mitarbeit von Falko Heimer. Berlin/New York: De Gruyter, VII–IX.

Schopf, Wolfgang (2003): »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein«. *Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= Adorno/Unseld 2003]



TEXTKRITISCHE ZEICHEN & SIGLEN

Graphenfolge	Typoskript
Graphenfolge	Adornos Hand – Tinte
Graphenfolge	Adornos Hand – Bleistift
αβγδ	Adornos Hand – Griechisch
Graphenfolge und	Adornos Hand (Tinte, Bleistift) – lateinische Schreibschrift
Graphenfolge (gesperrt)	
Graphenfolge	Fremde Hand
12345	Typoskriptnummer
123	Blatt-Zählung
Graphenfolge (blau)	Tinte
Graphenfolge (grau)	Bleistift
Graphenfolge (violett)	Kugelschreiber
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
Graphenfolge	Unterstrichene Graphenfolge – Tinte
Graphenfolge	Unterstrichene Graphenfolge – Bleistift
Graphenfolge	Unterstrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Tinte
	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Bleistift
	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Kugelschreiber
[g]Graphenfolge	Überschreibung eines Graphs in der Graphenfolge
Gra <sup>r</sup> p <sup>h</sup> enfolge	Einfügung eines Graphs in die Graphenfolge
	Radierung
	radierte Bleistiftunterstreichung
	Markierung einer herausgelösten Tackerklammer
	Markierung eines Büroklammerabdrucks
ı	nicht enzifferter Graph
→ 	Referenz auf ÄT
10	Zeilenzählung (Haupttext)
'10	Zeilenzählung (Marginalienspalte)
<Typoskriptnummer> <sup>r</sup> bzw. <sup>v</sup>	Recto- bzw. Verso-Seite eines Typoskriptblattes
Ts	Typoskriptblatt
Ms nach Ts	Manuskriptblatt, einem Typoskriptblatt nachgeordnet; ohne eigene Typoskriptnummer
Einf	Einfügingsblatt
KÄ	›Kapitel-Ästhetik‹
ÄT	Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1981: Suhrkamp.



## DANKSAGUNG

Danken möchten wir der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur für die Druckgenehmigung der Typoskripte und Handschriften aus dem Bestand des Frankfurter Adorno Archivs als Faksimile und diplomatische Umschrift.

Für die Unterstützung bei der Herstellung der Faksimiles danken wir Christoph Götde vom Frankfurter Adorno Archiv und für die gute Zusammenarbeit und seine Hilfe bei der Recherche und Entzifferung Michael Schwarz vom Berliner Adorno Archiv.

Dem Verlag De Gruyter und namentlich Christoph Schirmer, der dieses Editionsprojekt von Anfang an unterstützt hat, gilt unser herzlicher Dank.

Besonders bedanken möchten wir uns bei Maximilian Huschke für die gewissenhafte, zuverlässige und sorgfältige Mitarbeit bei der Kollationierung und den Korrekturgängen. Ferner danken wir Eric Ehrhardt für seine Unterstützung bei der Entzifferung.

Andrea Sakoparnig danken wir für ausgesprochen wertvolle Hinweise und ihre kritische Lektüre. Für ihre Unterstützung bezüglich Layout und Satz sowie für hilfreiche Nachfragen sind wir Beat Rölli und René Stockmar dankbar.

Die Drucklegung der Edition wurde durch einen finanziellen Beitrag des Centrums für reflektierte Textanalyse (CRETA) / Stuttgart Research Centre for Text Studies der Universität Stuttgart gefördert. Unser Dank gilt hier ausdrücklich Jonas Kuhn.



## EDITION

Ts 18085-18673



Verhältnis zu den traditionellen Kategorien  
 Zur Theorie des Kunstwerks

Wie Konstruktion ein Moment aller traditionellen Kunst von Rang ist, heute aber in Reflexion ihrer selbst, anstelle der vorgegebenen Formen tritt - der Terminus dafür lautet "Auskonstruktion"<sup>1</sup> -, durch ihre Eman-

-----  
 1 Vgl. Theodor W. Adorno, Schönbergs Bläserquintett, in: Pult und Taktstok, Wien 1928, S. 45 ff.  
 -----

zipation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst negierend, in ein qualitativ Anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell

ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik sei nur Reflexion habe konkrete künstlerischer Erfahrung, in sich einzubeziehen, ohne daß diese ren dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist wohl am besten dadurch zu genügen, indem eine des Begriffs in die traditionellen Kategorien nachgeht und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. Diese wird dabei von der neuen Produktion her, nicht der Rezeption zu fassen sein, im Sinn des Vorrangs ästhetischer Objektivität vor den Reaktionen auf künstlerische Phänomene. Dabei ist [V]on der Produktionsseite her denken: ist dabei soviel wie von den objektiven Desideraten, her denken, die welche Produkte präsentieren[,]. keineswegs von der Psychologie der Produzierenden her oder überhaupt der Genese. Der Vorrang der Produktionssphäre in den Kunstwerken ist der ihres Wesens als der Produkte gesellschaftlicher Arbeit gegenüber der Kontingenz ihrer subjektiven Hervorbringung. von dieser haben sie nicht weniger sich distanzieren als von den Reflexen, die auf die Werke antworten mögen. Die Beziehung auf die traditionellen Kategorien aber ist unumgänglich, gefordert, nicht darum bloß, weil sie, verändert, in den Produkten wiederkehren und durch diese se Wiederkehr den Schein eines Beginns vom Nullpunkt dementieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausliefere. Sondern allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es, die künstlerische Erfahrung der Theorie einzubringen. als einem geistigen

was von hier bis S. 4 bleibt, muß wohl zur Einleitung; dazu auch Notizen

^ Dabei ist kein Kontinuum zwischen den Polen zu konstruieren. Das Medium der Theorie ist abstrakt und sie darf nicht durch illustrative Beispiele darüber täuschen. Wohl aber mag zuweilen, wie einst in der Hegelschen Phänomenologie, zwischen der Konkreteion geistiger Erfahrung und dem Medium des allgemeinen Begriffs jäh der Funke zünden, derart, daß das Konkrete nicht als Beispiel illustriert sondern die Sache selbst ist, welche das abstrakte Raisonement einkreist, ohne daß es doch der Name nicht gefunden werden könnte.

NB es muß in der endgültigen Fassung das unvermeidlich Abstrakte noch stärker hervor gehoben werden!

? ^ In der Veränderung der Kategorien, die solche Reflexion ausdrückt und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in die Theorie ein.



Beginn der Theorie des Kunstwerks. – „Monade“

Λ Durch die historische Dialektik, welche der Gedanke in den traditionellen Kategorien freisetzt, verlieren diese die schlechte Abstraktheit, ohne doch das Allgemeine zu opfern, das dem Gedanken inhärent: Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit.

Frl. O. bis zum neuen Absatz zur Einleitung geben; das Folgende muß wohl der Anfang von „Kunstwerk“ werden erl.

Herzti: Nur Formulierung des ersten Satzes richtet sich nach dem endgültigen Zusammenhang.

Noch offen



Frl. O, das in eckigen Klammern Stehende, von hier bis zum Ende der Fußnote auf S. 4, separat abschreiben und zum Wahrheitsgehalt geben.

erl.

Λ Der Ariadnefaden, an dem sie sich durch das Dunkel ihres Inneren tasten, ist, daß sie der Wahrheit desto besser genügen, je mehr sie sich selbst genügen. Das aber ist kein Selbstbetrug. Denn ihre Autarkie kam ihnen zu von dem, was sie nicht selbst sind. Ihre pure Existenz kritisiert die Unwahrheit jenes Geistes, der sein Anderes bloß zurüstet.

An dieser Konvergenz der <sup>Die</sup> immanenten <sup>und</sup> Stimmigkeit der Kunstwerke mit dem, <sup>meta-ästhetische</sup> was abstrakt ihre <sup>konvergieren in</sup> außerkünstlerische Wahrheit heißen dürfte, haben die <sup>fiele vom Himmel</sup> Kunstwerke ihre[n]m Wahrheitsgehalt. Er wäre so unerklärlich wie nur die Leibniz'sche prästabilisierte Harmonie, die des transzendenten Schöpfers bedarf, <sup>diente/ die</sup> wäre nicht das Kunstwerk, als Entfaltung der <sup>immanenten Stimmigkeit der Werke</sup> Wahrheit, seiner <sup>dem Bild eines An sich, das sie nicht selbst sein können.</sup> eigenen Idee nach durch jene Doppelheit bestimmt, deren Vermittlung im übrigen Problem, vermutlich an jedem einzelnen Werk neu zu bestimmen bleibt. (Dies ist vielleicht noch schwach, vielleicht muß man doch hier schon eine viel dezidiertere Vermittlung der beiden Wahrheitsmomente des Kunstwerks geben.) <sup>Gilt die Anstrengung</sup> Ist es de[n]r Kunstwerke wesentlich, daß ein <sup>em/</sup> objektiv Wahre[s]n in ihm sich entfaltet, dann geht es darauf ebenso ver- <sup>so ist es ihnen</sup> mittelt durch die <sup>ihrer</sup> möge der Erfüllung seiner eigenen Gesetzmäßigkeit, seiner Logik <sup>lichkeit. Λ</sup> gleichsam, wie vermöge der Bestimmungen des ihm exterritorialen Wirk- lichen, d[a] in ihm und seinem eigenen Gefüge sich kristallisieren. <sup>Denn [d]</sup> Die Urgeschichte der Kunstwerke ist der Einzug der Kategorien des Wirklichen in ihren Schein. <sup>dessen</sup> Dort jedoch bewegen <sup>in</sup> jene Kategorien sich [n]Nicht nur nach den Gesetzen des Scheins, der Autonomie des Gebildes weiter, sondern behalten <sup>die Richtungskonstante</sup> ihren eigenen Impuls, <sup>die</sup> den sie von draußen empfangen[,]. und wie beides miteinander übereinkommt, das eigentlich ver- <sup>Ihre Frage</sup> leiht dem Kunstwerk seine Qualität; unter den Aufgaben einer materia- len Ästhetik ist, nicht die geringste und sicherlich eine der schwie- rigsten zu zeigen, wie die Wahrheit des Wirklichen zur Wahrheit des <sup>ihrer eigenen werde.</sup> Kunstwerks wird, <sup>und</sup> und Kanon dessen ist die Unwahrheit. <sup>daß,</sup> [w]Was ge- <sup>teilt sich dem</sup> sellschaftlich unwahr, brüchig, ideologisch ist, <sup>auch im</sup> Bau der Kunst- <sup>mit.</sup> werke selbst



Er kritisch zu entfalten; freilich <sup>sich, in manchen Stücken</sup> noch allzu psychologisch am Künstler, orientiert[,]<sup>e</sup> doch mit der <sup>Intention</sup> Tendenz auf eine materiale Ästhetik, welche die autonomen, und <sup>zumal die</sup> auch formalen Kategorien der Kunst gesellschaftlich und inhaltlich zum Sprechen bringen will. Insofern <sup>interessiert sich an den</sup> [d] Das Buch <sup>konstituieren</sup> auf die objektiven Vermittlung, <sup>en</sup> in <sup>die den Wahrheitsgehalt</sup> Wahrheitsgehalt des Werkes, nicht auf die Genese und nicht <sup>an</sup> auf Analogien abzielt, ist [s] Seine



sionistischen Phase, darauf aufmerksam gemacht, daß durchs Innere der Kunstwerke kein Ariadnefaden zu finden sei; damit aber ist keinem Irrationalismus der Kunst das Wort geredet, sondern ihr dialektisches Wesen erfahren als eines des Ganzen, das in jedem seiner Augenblicke ebenso sich verhängt ist, wie jeder Augenblick danach drängt. Inhaltlich ist das Moment des Dunklen und Indirekten des Weges, den jedes Kunstwerk in sich beschreibt, damit verbunden, daß in jedem Kunstwerk als das für seinen Begriff Entscheidende wiederkehrt, was nicht im Begriff sich erschöpft. Eines von den Kriterien des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke ist es, ob sie das mit dem Begriff nicht Identische und nach dessen Maß Zufällige in sich zu absorbieren, in die eigene Konstruktion als Moment von deren Notwendigkeit aufzunehmen vermögen; ihrer Zweckmäßigkeit ist das unzweckmäßige unabdingbar. Dadurch jedoch gerät in den monadologischen Charakter der Kunstwerke - ihr Selbstbewußtsein gleichsam - etwas Illusorisches hinein; ihre Zweckmäßigkeit muß sich suspendieren, wenn sie sich behaupten will, und diese Suspension greift die Zweckmäßigkeit selbst an. <sup>^</sup> Tatsächlich ist [d] Die These vom monadologischen Charakter der Werke so wahr wie problematisch. Das Moment [i] ihrer Stringenz und inwendigen Gefügtheit ist der Wirklichkeit, oder den Kategorien von deren geistiger Beherrschung abgeborgt[.]. und [i]nsofern ist den Werken eben das transzendent, <sup>ihnen</sup> kommt ihnen von außen zu, wodurch sie zu einem Immanenzzusammenhang überhaupt werden. <sup>ziert,</sup> Andererseits ist die [M] modifikation <sup>werden aber dabei so</sup> [j]ener Kategorien so weitgehend, daß ihre Bündigkeit in Frage <sup>übrig ist.</sup> steht; Nietzsche hat das mit dem freilich ebenfalls nur halbweisen Satz ausgesprochen, daß im Kunstwerk ebenso gut alles anders sein könnte, der allerdings nur so weit gilt, wie ein etabliertes Idiom, ein "Stil" eine solche Variationsbreite garantieren. Ist aber die immanente Stimmigkeit der Werke nicht ganz buchstäblich zu nehmen, so schwankt dadurch, wodurch sie sich zu einem Dichten und Abgedichteten zusammenschließen, ihr monadologisches Wesen. <sup>Unabdingbar setzt</sup> So notwendig Ästhetik die Versenkung ins einzelne Werk voraussetzt. <sup>schritt</sup> und so unbestreitbar [d] Der Forts.?

Frl. O. Hier weiter nach Prozeßcharakter

^ Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich dem Begriff der Monade.

Beleg!

eben dies konkret darzutun ist die phil. Aufgabe von Kritik



sogar der schritt ist, den selbst die akademischen/Kunstwissenschaft machte, als sie immanenter Analyse, <sup>der</sup>forderte und <sup>in der Forderung</sup>von einer Verfahrensweise, sich <sup>[1]</sup>Los-  
sagte, die um alles in der Kunst sich kümmerte außer um diese selbst, <sup>an</sup>  
ist nicht zu bestreiten. Gleichwohl ist <sup>so viel an</sup>Selbsttäuschung bleibt, der unabdingbaren immanenten Analyse  
gesellt. Keine Bestimmung des [b]Besonderen Wesensverhaltens eines Kunst-  
werks ist möglich, die nicht ihrer bloßen Form nach, als Allgemeines,  
aus der Monade heraustrete[,]. und <sup>Ansprüche des</sup>folgt der Begriff[,], der selber von außen an  
jene herangetragen werden muß, <sup>von innen</sup>



Einfügung zu S. 6, unmittelbar nach der Einfügung am Rand („hinaus“) ohne Absatz

Wird sie verabsolutiert, so fällt die immanente Analyse der Ideologie als Beute zu,  
deren sie sich erwehrte, als sie in die Werke sich hineinbegeben wollte, anstatt  
Weltanschauung von ihnen abzuziehen. Heute bereits ist erkennbar, daß die immanente  
Analyse, einmal Waffe künstlerischer Erfahrung gegen die Banausie, als Parole  
mißbraucht wird, um von der verabsolutierten Kunst die gesellschaftliche Be-  
sinnung fernzuhalten[.]. ohne Ohne sie aber ist weder das Kunstwerk im Verhältnis  
zu dem zu begreifen, worin es selber ein Moment abgibt, noch dem eigenen Gehalt  
nach zu entziffern.

ohne Absatz weiter

5

10



Ts 18091

Monade: das Spezifische kein reines τόδε τι  
 Ästhetik und Begriff.  
 Bewegung des Begriffs Medium der Kunst an sich  
 - [6]7 -  
 Zur Dialektik der Individuation. - Allgemeines substantiell nur  
 in sein Veränderung

~~eindringlichste Beispiel. Das Spezifische der Kunstwerke ist kein un-~~  
 dialektisch absolutes hic et nunc sondern eine Konstellation zwischen  
 den ihm impliziten Momenten eines Allgemeinen, die wiederum in der Mo-  
 nade qualitativ sich verändern. Daher kann der Gedanke das Kunstwerk  
 weder in der Subsumtion unter seinen Allgemeinbegriff noch ohne diesen  
 gewinnen. Ästhetik hat nicht, wie unterm Bann ihres Gegenstands, die  
 Begriffe zu eskamotieren. An ihr ist es, die <sup>se/</sup> ~~Begriffe~~ von ihrer Au-  
 ßerlichkeit, <sup>zur/</sup> ~~ihren~~



gewordenen Allgemeinheit der Sonatenform, eingeschrumpft zum "Knoten"<sup>1</sup>,

1 Vgl. Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor, Frankfurt 1963, S. 130.

und büßt <sup>ein.</sup> Damit aber verliert die Durchführung ihre entwickelnde Funktion, <sup>Reihung von</sup> und <sup>deren</sup> [a] <sup>die</sup> An ihre Stelle tritt eine Schichtung nach Abschnitten verschiedener Intensitätsgrade[,]. <sup>Da</sup> <sup>werden</sup> wodurch dann wieder die knotenartigen Partien in <sup>zu</sup> <sup>emj</sup> sich ein ganz Andere[s] <sup>Präsentieren, weniger Relationalen</sup> <sup>je</sup> n, wenn man will, Statischeres werden, als die Durchführungen <sup>es</sup> einmal waren. Die Dialektik des Allgemeinen und Besonderen <sup>steigt</sup> führt nicht nur <sup>in den Schacht des</sup> das Besonderen <sup>hinab.</sup> auf sein Allgemeine[s] <sup>mitten im</sup> n, sondern <sup>sie</sup> bricht [e] Ebenso die Invarianz der allgemeinen Kategorien. Am Ende sind sie verbindlich nur, soweit sie im Besonderen umschlagen und untergehen.

lies: Schacht

Muß das nicht an den Anfang des Abschnitts über Kunstwerk?  
Ja

siehe S. 248

(Hierzu eventuell noch bessere Verbindung) <sup>An</sup> Zur Einsicht in das, was ein Kunstwerk sei, reicht der Begriff des Artefakts, den "Kunstwerk" übersetzt, nicht <sup>ganz heran</sup> aus. Es ist den Kunstwerken ebenso wesentlich, über ihr bloßes Gemachtsein durch ihre objektive Dignität hinauszureichen und dadurch auf Natur sich hinzubewegen, wie es ihnen ist, daß sie von Menschen hergestellt, nicht naturunmittelbar sind. Wer weiß, daß ein Kunstwerk ein Gemachtes ist, weiß <sup>keineswegs</sup> nicht gar nicht, daß es ein Kunstwerk ist[,]. und gerade [d] <sup>mag er Kunst als</sup> Der überwertige Akzent auf dem Gemachtsein, sei es als <sup>anschwärzen & oder ihr</sup> auf menschliche[n]s Betrugsmanöver, sei es auf einem angeblich schlecht <sup>Verkünsteltes</sup> Artifizielle[n]s, an der Kunst, im Gegensatz zum <sup>Wahn von Kunst als un-</sup> ihrer unmittelbat vorge- <sup>mittelbarer Natur,</sup> stellten Wahrheit, <sup>sympathisiert gern</sup> ist grundsätzlich zur Allianz mit der Banausie. bereit. [E] einfach zu definieren, was Kunst sei, mochten bloß die verfügenden philosophischen Systeme wagen, die für alle Phänomene ihre Nische reservierten. Hegel hat zwar das Schöne definiert, <sup>doch</sup> aber nicht die Kunst, vermutlich, weil er <sup>[sie] sie</sup> in



Die Stelle unten wohl zu dem Absatz über das Dingmoment der Kunstwerke

Kunstwerk: Untergang der Genese in der Sache.  
Gute konkrete Analyse des Kantischen Beispiels von der Nachtigall  
Reale Momente als materiale Träger der Kunstwerke

360

Ts 18093

Λ Generalschlüssel des Gewordenen,

Λ denn Kunstwerke folgen ihrem Formgesetz, indem sie ihre Genesis verzehren.

Check ob wiederholt

erst nach Abschrift



Bis hierher zu „Material“

Frl. O. Bitte was vom Rest der Seite übrig ist, ebenfalls separat abschreiben. Noch offen ob zu dem noch zu schreiben den Teil über Ursprung, oder zu Prozeß. Vielleicht an Ort und Stelle bleiben.

(S. 248 vor dem Absatz)

Λ Seine immanente Dynamik kristallisiert die draußen und zwar vermöge ihres aporetischen Charakters. Wo Kunstwerke, unabhängig von der individuellen Begabung und gegen sie, unfähig sind zu ihrer monadologischen Einheit, gehorchen sie dem realen gesch



Tracho, dies würde wohl den Teil über Begriff des Kunstwerks fortsetzen. Kommt mir freilich auch bekannt vor.

erst  
nach Abschrift

Wie wenig ein <sup>allgemeiner</sup> Begriff von Kunst an die Kunstwerke heranreicht, ~~das~~ demonstrieren die Kunstwerke damit, daß, wie Valéry aussprach, nur wenige <sup>den</sup> ~~dem~~ / strengen Begriff von Kunst <sup>erfüllen.</sup> ~~genügen.</~~



erst  
nach Abschrift

NB Herztier. Vorsicht.  
Wird so nicht der  
Satz von S. 11 gegen  
den willentlichen  
Widerruf der Trennung  
einfach ignoriert. Das  
missing link ist die  
immanente Endung der  
Werke.

über dem Unreinen  
als dem Hybriden.

Frl. O. bitte das  
Eingefasste separat  
abschreiben. Paßt zu  
dem noch ausstehenden  
Abschnitt über die  
vorkünstlerische  
ästhetische Ver-  
haltensweise.



Was Kunst sei, ist unabhängig sogar vom Bewußtsein der Kunstwerke selbst. Zweckf[orm]en, und viele Typen von Gebilden können zu Künstlerischen geschichtlich erst werden[:]; diese Dimension zeugt am kräftigsten man sich abhängig vom Selbstverständnis gegen die reine Ökonomie von der Kunst, deren Werden in ihrem eigenen Begriff lebt. Andererseits aber ist Kunst auch nicht in realen oder sakralen Voraussetzungen aufzulösen, sondern ihre Lossage von diesen, und auch von den



das Approbierte unverständlich

- 14 -

Ts 18098

5

je mehr ihre geschichtliche Substanz die des Erfahrenden ist. ~~Es rech-~~  
~~net zu den~~ [i]/deologischen [V]verblendungen<sup>et ist i</sup> de[s]r bürgerlichen Haushalts der  
 Kunst, <sup>auch in der Supposition,</sup> daß Kunstwerke, <sup>die</sup> wenn sie nur weit genug zurück<sup>liegen</sup> lagen, von Raffael



Wieder zum  
Komplex des Ver-  
hältnisses von  
Innen und Außen  
der Werke

Insuffizienz der Wiedergabe traditoneller Kunst = ihre Verdinglichung  
Verflechtung der inneren Historizität der Werke mit der äußeren Geschichte  
Distanzierung als Abdruck dessen wovon das Werk sich distanziert  
- 15 -

366

daß mit verschwindend wenigen, ~~und~~ der exponierten Avantgarde vorbehal-  
tenen Ausnahmen die Interpretationen traditioneller <sup>Werke</sup> ~~Musik~~ falsch, sinn-  
widrig[,]: <sup>objektiv</sup> ~~unverständlich~~ <sup>geraten.</sup> ~~sind~~, [d] Das zu erkennen, bedarf es allerdings pri-  
mär des Widerstands gegen den Schein der Verständlichkeit, der als Pa-  
tina jene Werke <sup>und Interpretationen</sup> überzieht. <sup>Dagegen</sup> ~~Gegen diese Einsicht~~ ist der ästhetische  
Konformismus <sup>summent</sup> ~~in~~ <sup>überaus</sup> ~~besonderen Maß~~ allergisch: ~~hier~~ <sup>igem</sup> ~~fühlt er~~, mit einem ge-  
wissen Recht, daß ~~er~~, was er als seinen Besitz hütet, ihm geraubt wird,  
nur daß ~~er~~ nicht weiß, daß es <sup>ihm</sup> ~~schon dadurch ihm~~ geraubt ist, ~~sobald~~ er  
als Besitz es reklamiert. Fremdheit zur Welt ist ein Moment der Kunst;  
wer anders <sup>denn</sup> ~~als~~ <sup>es</sup> ~~durch Fremdheit hindurch~~ sie wahrnimmt, nimmt sie über-  
haupt nicht wahr.

Ts 18099

5

10

15

20



58 a

Ts 18100

1 Vgl. Theodor W. Adorno, Mahler, Frankfurt 1964, S. 98. **367**

Von hier an Liste + separat schreiben

~~ästhetischen Kräften steckt der konstitutive Anteil von Subjektivität.~~~~Sie stell[t]en aber, als das synthesierende Prinzip, die Widersprüche als~~~~Ganzes, den antagonistischen Zustand als Totalität vor[.]. und [n]Nur durch~~~~diese Vermittlung der Totalität, nicht durch den direkten parti pris~~~~ist das Kunstwerk fähig, den antagonistischen Zustand durch auszudrücken und~~~~zu transzendieren. Die Widersprüche, als objektive[,n] teilen ihrerseits~~~~d[em]as Subjekt sich mit; insofern sind sie nicht von diesem gesetzt, auch~~~~nicht aus seinem Bewußtsein hervorgebracht, dieser Vorrang des Objekts~~~~in der inneren Zusammensetzung der Kunstwerke. ist der wahre Grund des-~~~~sen, was die ästhetische Tradition unterm Begriff der Anschaulichkeit~~~~der Kunst gedacht hat. Nur darum vermag das Subjekt im ästhetischen~~~~Objekt fruchtbar zu verlöschen, weil es seinerseits selbst durchs Objekt vermit-~~~~telt ist, und zugleich als das leidende, welches de[n]s Ausdrucks~~~~trägt. Artikuliert werden die Antagonismen technisch: in der immanen-~~~~ten Komposition Zusammensetzung des Werkes, die der Interpretation durchlässig ist~~~~auf Spannungsverhältnisse außerhalb. Die Spannungen werden nicht ebge-~~~~bildet, sondern formieren die Sache immanent[,]; und diese Formation al-~~~~lein macht den ästhetischen Formbegriff aus.~~

bis hierher im Text

Tracho, der Rest  
der Seite, von  
hier an, gehört  
zu den Zentral-  
stücken des  
Buches. Aber  
es ist mir noch  
ganz unklar  
wohin. Bitte  
dringendst um  
Vorschlag mein  
Tier. Es kommt  
sozusagen alles  
drin vor;  
was ist das  
Wichtigste?

nach Abschrift

Frl. O. die untere  
Hälfte der Seite muß  
auf jeden Fall separat  
abgeschrieben und als  
[











- 61 -

Ts 18103

<sup>jenen</sup> Gestalten möglich ist, mit einiger Selbständigkeit sich erhalten[,]. <sup>Auch soweit sie erscheinen, sind sie nicht, wie die psychischen Gestalten es sein sollen, unmittelbar gegeben.</sup> ~~son-~~  
<sup>treten sie</sup> ~~der~~ [a] Als geistig vermittelte <sup>in einem</sup> widerspruchsvolle[n]s und antagoni-  
<sup>ihnen</sup> stischen Verhältnis zueinander stehen, das in der Resultante, dem Ge-  
<sup>darstellt</sup> bilde, ebenso sich ausdrückt, wie es in gewissem Maß die Widersprüche  
<sup>sie es zu schlichten trachten.</sup> synthetisiert. ~~Der Zusammenhang der Elemente ist nicht einfach da~~



[--]// Der Prozeßcharakter der Kunstwerke verbietet es ihnen, in sich  
 aufzugehen. Ihr Vieles, Nachfahre des Diffusen in der Natur, will  
 nicht die Einheit sein, die aus ihm zusammenschießt, sondern strebt  
 immer auch auseinander. Die Einheit dagegen, die in dem Vielen und  
 durch dessen konkrete Momente hindurch sich realisiert, negiert gleich-  
 wohl das Viele und setzt es zum Unselbständigen, zum "Teil" herab. Der  
 Prozeß, der das Kunstwerk ist, entfaltet in jedem ebenso diese Wider-  
 sprüche, wie er ihre Schlichtung visiert. Mozart hat sein Unvergleich-  
 liches daran, daß bei ihm die dramatischen und motivischen Elemente,  
 durchweg nach dem Kriterium von Kontrast oder präziser Differenz ent-  
 worfen, kaum je als



~~übrigens mag erklären, warum~~ [a]Allenthalben <sup>neigen</sup> die Verfallsform <sup>en</sup> von Romantik  
 dem Akademismus zuneigt. Unter solchem Aspekt <sup>drängt eine handfeste</sup> gibt es tatsächlich zwei  
<sup>ologie der</sup> Typen von Kunstwerken, <sup>sich auf. Ein Typus schreitet</sup> jene, die von oben, <sup>vom</sup> zum Ganzen her zum Unteren,  
<sup>der andere bewegt sich</sup> schreiten, und jene, die in der Gegenrichtung ~~verfahren~~; [d]Daß diese bei-  
 den Typen einigermaßen distinkt sich <sup>d</sup>







es fehlt als  
Äquivalent der  
Kritik der Einheit das  
der Vielheit. Beides weist  
auf dasselbe zurück, die  
Unlöslichkeit des Problems

## Interpretation

den Fragen der Reproduktion. Ein Drama oder ein Musikstück richtig  
aufführen interpretieren heißt, es richtig als Problem formulieren, <sup>derart, daß</sup> nämlich die  
unvereinbaren Forderungen erk[en]nen, <sup>t werden,</sup> die es, mit ansteigender Bedeutung  
an den Interpreten stellt. und deren Indifferenzpunkt der suchen muß,  
darum ist [d]ie Aufgabe einer jeglichen sachgerechte[n]



Ts 18108

zusammenbringen. Wo immer das Kunstwerk die Einheit nicht aus dem Man-  
nigfaltigen herausholt, versagt es. Die Begriffslosigkeit der Werke  
ist sehr analog dem, was bei Hegel emphatisch der Begriff heißt. Ehe-  
dem bildeten Wendungen über Kunstwerke wie die, ein Maler habe es ver-  
st[q]anden, die Figuren einer Szene zu harmonischer Einheit zu komponie-  
ren, oder in einem Präludium Bachs mache der zur <sup>rechten</sup> letzten Zeit und an  
der rechten Stelle angebrachte Orgelpunkt eine glückliche Wirkung -  
selbst Goethe verschmähte zuweilen nicht Formulierungen dieses Typus -  
haben <sup>altertümlich</sup> ~~darum~~ etwas <sup>rührend</sup> Provinzielles, weil sie hinter dem Begriff  
der immanenten Einheit zurückbleiben[.], <sup>Sie</sup> plaudern lobend aus, was de[r]n  
Makel ungez



heit gar keine Teile sind. In solcher Präformation der Teile durch  
 die Einheit gesteht die Kunst ihre Schwäche. Das, was zu versöhnen  
 und zu erretten ihr obliegt, wird von ihr eingelassen nur derart, daß  
 darin bereits antezipiert ist, was erst zu leisten wäre; das Viele in  
 den Kunstwerken ist das der Natur nicht länger sondern vermöge seiner  
 Präformation und seiner Versetzung in den Bildraum dieser entrückt,  
 und darum gleitet jedes Kunstwerk der eigenen Idee ab. Schein ist dem-  
 nach das Kunstwerk nicht allein als Antithesis zum Dasein sondern auch  
 dem gegenüber, was es will. Dieser Schein jedoch ist kein alle Kunst-  
 werke Umfassendes und diesen gegenüber darum [N]neutrales Apriori, sondern  
 manifestiert sich als Widerspruch und Unstimmigkeit; das innerste Mo-  
 tiv der Gesamtbewegung von Sachlichkeit hat darauf polemisch reagiert.  
 Jener Widerspruch aber ist antin[i]omisch. Trachtet das Kunstwerk, jener  
 immanenten Scheinhaftigkeit sich zu entäußern und buchstäblich Einheit  
 seiner Momente zu werden, anstatt die dynamische und immanente Einheit  
 durch Arrangement vorzutäuschen, so entfernt es sich, als ein Dasein  
 tel quel von der Kunst. Index dessen ist der Übergang von der ästhe-  
 tischen Konstruktion zur quasi-wissenschaftlichen Bastelei. Gleich-  
 wohl können die Kunstwerke dem Imperativen, ihrem immanenten Schein sich  
 entwinden  
 zu[wenden]xxxxxx, schwerlich ausweichen. [Lautlos arbeiten sie in der Bewegung  
 ihres Begriffs am eigenen Untergang.]

Tracho, ist das  
schon verwursted

↓ erst  
nach Abschrift

Die ~~Ihre~~ materiale Einheit ~~muß~~, desto scheinhafter ~~sein~~, in je höherem Grade  
 ihre Formen und Momente topoi sind, ~~also~~ nicht unmittelbar aus der Kom-  
 plexion des einzelnen Werks stammen; ~~daher jener Altertümliche der Rede~~  
~~von glücklichen Anordnungen~~. Der Widerstand der neuen Kunst gegen den  
 immanenten Schein, ihre Insistenz auf der realen Einheit des Unrealen  
~~hat den~~ ~~ist ein Aspekt, des anw[er]tenden Nominalismus, der in Werk kein Allge-~~  
~~meines als in sich unreflektierte Unmittelbarkeit mehr duldet.~~ Daß  
 aber die Einheit nicht ~~scheinlos~~ ~~denn sie sind nicht~~



Tracho bitte kontrollieren: fällt wieder auf „zentrifugal“ zurück. Wo ist das schon gesagt?

erst nach Abschrift

~~nur zugerichtet sondern doch auch Träger des Unwillkürlichen. Vielmehr~~  
~~wird [d]Der immanente Schein~~ <sup>auch</sup> ~~von jenen Impulsen~~ <sup>wird</sup> ~~bedingt.~~ Während  
 diese, ~~versprengt und~~ <sup>bedürft</sup>



dem sie die desintegrative Tendenz, wie immer auch vergebens, der integrativen einverleiben, der sie doch nicht entinnen können; heute vollends haben sie keine Einheit als durch Desintegration hindurch. Authentisch ist Integration nur, wo sie mit Desintegration es aufnimmt, anstatt sie zu ignorieren. Variante ad Integration: Überließe man das Diffuse der Kunstwerke, ihre Einzelimpulse ihrer Unmittelbarkeit, sich selbst, so würden sie spurlos verpuffen[,]. ~~explodieren ohne Spur~~, <sup>In</sup> Kunstwerken <sup>drückt sich ab,</sup> ~~sind Spuren dessen,~~ <sup>sonst</sup> was <sup>Durch</sup> sich verflüchtigt. Die Einheit <sup>aber ist</sup> ihnen ~~allein darum schon entgegen,~~







Muß, wegen der Fortsetzung, S. 72,  
vorläufig in der  
Zwischenabschrift  
liegen bleiben.

nem kleinen Stückchen Mauer auf einem Bild ~~von~~ Vermeers -, ist, ~~nach~~  
~~einer entscheidenden Dimension hin, der~~ mimetischen, dem Kunstwerk so  
fremd wie der, ~~welcher~~ zur Erfahrung von Einheit [u] ~~Unfähige~~ bleibt<sup>1</sup>.

1 Vgl. Theodor W. Adorno, *Impromptus*, Frankfurt







ist Trockenheit der Stand abgestorbener Mimesis; ein Mimetiker *par excellence* wie Schubert wäre, nach der Temperamentenlehre, sanguinisch, feucht. Das mimetisch Diffuse kann Kunst sein, weil diese mit dem Diffusen sympathisiert; nicht die Einheit, die das Diffuse der Kunst zu Ehren abwürgt, anstatt es in sich zu empfangen.







||| Idee der objektiven ästhetischen Wahrheit

ist von dort aus auf jegliche zu extrapolieren. Während er den sedimentierten Regeln der Sprache und ihrer Adäquanz zur Logik, den äußersten kritischen Nachdruck verlieh, war er, wider alle Pedanterie und Rechthaberei, stets dazu bereit, Verstöße gegen die Regeln zu verteidigen, wenn ihnen bestimmbare ästhetische Notwendigkeit zugrundelag, ohne doch dabei der expressionistischen Willkür bloßen Ausdruckswillens, dem begriffslosen Nominalismus sich zu überantworten. Er hat das Verhältnis zwischen dem in jedem ästhetischen Medium enthaltenen Allgemeinen und der ebenso unabdingbaren Forderung des Besonderen nicht einfach, mit dem Strom der Geschichte schwimmend, nach der Seite des Besonderen aufgel







Einfg ad S. 132, S.2

Ts 18118

rüchtigten allgemeinen Dreieck Lockes, als <sup>sinnlich-</sup>unsinnliche Anschauung etwas wie die Koexistenz des Kontradiktorischen <sup>duldet.</sup> Erfahrbare wird die Paradoxie des Kunstwerks im <sup>cénacle-</sup>Zenakel[g] Gespräch, <sup>etwa</sup> wenn ein Künstler, auf <sup>die</sup>eine besondere Aufgabe oder Schwierigkeit einer im Entstehen befindlichen Arbeit quasi naiv aufmerksam gemacht wird, mit einem gefährlichen, zugleich hochmütigen und desparate[n]m Lächeln antwortet: das ist ja gerade das Kunststück[,]. <sup>Er</sup>worin ebenso der [T]adel für



ganze Satz ~~als Einheit denkt~~, ist diese Ähnlichkeit als andeutende [v]Vor-  
 wegnahme <sup>^zusammen, als einen Augenblick, so</sup> eines Kommenden berechtigt. Oder: instrumentationslogisch  
 wäre gegen de[n]m letzten Satz der Neunten Symphonie von Mahler ~~einzuwen-~~  
~~entgegenzuhalten,~~ <sup>den,</sup> daß zwei [M]mal hintereinander beim Wiedereintritt der Hauptstrophe  
 deren Melodie in der gleichen charakteristischen Farbe[, de[[s]m]m Solohorn[,],  
 erscheint, anstatt daß ~~es~~















Ts 18123

Einfügung zu  
ad Artikulation S. 137, nach der ersten Einfügung am Rand („im Einen“,  
ohne Absatz

Als Anweisung für die künstlerische Praxis heißt das Verlangen nach  
ihr Artikulation soviel wie, daß eine jede spezifisch Formidee bis ins Extrem muß ge-  
trieben werden[.]. [a] Auch die inhaltlich der Deutlichkeit konträre, die ihrerseits, um im Kunstwerk  
sich zu realisieren, der äußersten Deutlichkeit, nach ihrer Formung, nach ihrem Maß (bedarf,  
wie etwa bei Debussy. Sie Das ist nicht zu verwechseln mit auftrumpfender,  
exaltierter Gestik, obwohl die Gereiztheit da gegen alles dergleichen  
eher der Angst entspringt als dem kritischen ästhetischen Bewußtsein. die ästheti-  
sche Einschränkung der Kategorie des Geschmacks bringt es mit sich, daß  
auch, [w] Was als style flamboyant immer noch in Mißkredit steht, kann nach dem  
Sache, die sich darstellen soll, höchst adäquat, „sachlich“ sein Maß der tragenden Konzeption sein Recht hat. Auch Wohl aber muß, [w] Wo Gemä-  
ßigtes, Ausdrucksloses, Gebändigtes, selbst Mittleres angestrebt wird,  
muß es aller derg[e]ichen mit der äußerste[n]r Energie durchgeführt werden; un-  
entschiedene, mittelmäßige Mitte ist so schlecht wie die Harlekinade und  
(durch die Wahl unangemessener Mittel) t. sich übertreibender Aufregung[.], die Je artikulierter das Werk, desto  
mehr spricht seine Konzeption aus ihm; Mimesis erhält Sukkurs vom  
Gegenpol her.

ohne Absatz weiter!

Herztier, bitte  
kontrollieren  
ob dies Motiv nicht  
schon im Abschnitt über  
Ausdruck – oder Form –  
vorkam. Überhaupt mit  
„Form“ vergleichen.

erst nach Abschrift



Ts 18124

727671

tion des Mannigfaltigen ist, zeigt sich daran, daß <sup>Gebilde</sup> ~~Werke~~, die, <sup>aus</sup> ~~der~~ abstrakte[n] <sup>Feindschaft gegen</sup> ~~Einheit~~ <sup>abstrakte</sup> ~~feindlich~~, sich ~~rein~~ in die Mannigfaltigkeit aufzulösen trachten, einbüßen, wodurch das Unterschiedene zum ~~einem~~ Unterschiedenen überhaupt wird. ~~/. auch dafür gilt der dialektische Satz, daß keine Nichtidentität ohne Identität sei.~~ Werke des absoluten Wechsels, der Vielheit ohne Bezug auf ein Eines, werden











^ bedarf der Unterschied  
äußerster Differenzier-  
theit; <---> überdies  
waren die Sphären  
noch im neunzehnten  
Jahrhundert nicht  
so unversöhnlich ge-  
spalten wie im  
Zeitalter des Kul-  
turmonopols.

Einfügung ad ~~gute Unterhaltung~~ zu S. 14[1]o[o[:]; Z. 9 von unten, nach „der Sache“,  
ohne Absatz  
Freilich, <sup>Nicht fehlt</sup> ~~es~~, Werke[,], die durch <sup>an</sup> ~~eine gewisse~~ [U] <sup>ohne</sup>



Einfg zu S. 141, S. 2

Ts 18128

~~lektik der unteren Sphäre reicht die Erinnerung an~~<sup>Genannt seien</sup> Namen wie Offenbach  
 und Johann Strauß hin; ~~und~~ der Widerwille gegen die offizielle Kultur  
 der Gipsklassiker hat Karl Kraus ~~so~~<sup>zu</sup> besonderer Insistenz auf solchen  
 Phänomenen, ~~auch~~<sup>ebenso auf</sup> [e]terarischen wie Nestroy, bewogen. Freilich bedarf  
~~solche zweite Reflexion, als ihres Kontrapunkts, des~~<sup>es</sup> steteten Mißtrauens  
 gegen die ~~sehr verbreitete Ideologie von der Oberflächlichkeit aus~~











































Eimfg ad S. 142, S. 9

Schranken von deren Apperzipierbarkeit, ~~Es besteht nicht in der fiktiven Wahrnehmung eines unveränderlich sich selbst Gleichen sondern in~~  
~~Korrespondenzen mit dem gegenwärtigen Stand des Bewußtseins als posi-~~  
 ves [i]oder negatives Aufgehoben-sein ~~im Gegenwärtigen~~; alles andere ist  
 nichts als Bildung. (~~Diese Gedanken von Y 39 wahrscheinlich noch näher~~  
~~explizieren~~) Jedes ~~historistische~~ inventarisierende Bewußtsein der  
 künstlerischen Vergangenheit ist ~~durch und durch verdorben~~. Erst einer  
 befreiten, versöhnten Menschheit wird einmal vielleicht die Kunst







































erst  
nach Ab-  
schrift

Tracho, bitte kon-  
trollieren ob  
das nicht schon  
früher kommen  
muß, Vorsicht  
Wiederholung.

den <sup>des Erhabenen</sup> Begriff, durch den Widerstand des Geistes gegen <sup>die Übermacht</sup> das ihn <sup>überwältigende</sup> ~~markiert, ohne doch dabei de[r]m imago vo[n]r~~ der Kraft und Herrlichkeit ganz  
sich zu ~~entäußern~~, sondern [d] Das Gefühl des Erhabenen g[a]lt ~~dessen Bild~~,  
nicht dem Erscheinenden unmittelbar; die hohen Berge sprechen als Bil-  
der eines vom Fesselnden, Einengenden befreiten <sup>Raums</sup> ~~Weltraums~~ und von der  
<sup>möglichen</sup> Teilhabe daran, nicht indem sie erdrücken. Erbe des Erhabenen ist die  
~~reine, unversöhnte und unge[n]milderte Negativität[:], sie allein, nackt, brü-~~  
~~chig,~~ <sup>und</sup> ~~Scheinlos wie einmal der Schein des Erhabenen es verhielt[:],~~ <sup>Dies</sup> ~~zu-~~  
~~gleich,~~ <sup>ist</sup> ~~aber auch Erbe~~ <sup>zugleich das</sup> ~~des Komischen, das~~ <sup>ehedem</sup> ~~zuvor~~ vom Gefühl des Kleinen,  
<sup>(und meist für etablierte Herrschaft sprach.)</sup> sich Aufspreizenden und Insignifikanten sich nährte, <sup>als untergehende</sup> Tragik und Komik  
gehen ~~gleichermaßen~~ in der neuen Kunst unter und erhalten <sup>zugleich da-</sup>  
~~durch~~ sich in ihr.

Komisch ist das  
Nichtige durch  
den Anspruch der  
Relevanz, den  
es durch sein  
bloßes Dasein  
anmeldet und mit dem es auf die  
Seite des Gegners sich schlägt; so  
nichtig aber ist, einmal durchschaut,  
der Gegner, Macht und Größe ihrerseits  
geworden

Ende der 2. Fassung  
5. Februar 1969

(dies ist gleich S. 274 oben  
der Zwischenabschrift.)





Der Kern ist  
brauchbar. Herausnehmen  
und in „Anschauung“ über-  
nehmen.

Zur Kritik des Symbolbegriffs  
Diese Kritik ausschließlich immanent zu führen

- 118 -

Ts 18590

Ts 18590'

-----  
1 a.a.O.  
-----

5

schen Bereich jene Einheit von sinnlichem und unsinnlichem Gegenstand er-  
schleicht, der allein im [t]Theoretischen beheimatet sei: "Als symbolisches  
Gebilde soll das Schöne bruchlos in Göttliche übergehen."<sup>1</sup> Die Kritik am

-----  
1 a.a.O., S. 175.  
-----







Seite -53- von III (?)  
(folgte nach Prozeßcharakter)

ad Sinn

die fo <sup>l</sup> genden Seiten (55-58) sind bei "Form"
S. 54 ist wo?

5

Ts18593

'5

'10

Frl. O, das  
hier Eingefasste  
[i:]a separat  
abschreiben und  
zu Sinn  
geben

Frl. O, wo sind  
die Seiten  
54-58? Zu  
"Sinn"?

55-5[i]8 b. Form

~~Auch für die Kunst~~ <sup>In der</sup> ~~behält~~ <sup>währt sich</sup> der Satz von der Eule der Mi-  
nerva, die ~~erst~~ am Ab[a]end ihren Flug beginnt[,]. ~~sein Recht~~. Solange Da-  
sein und Funktion der Kunstwerke in der Gesellschaft fraglos waren und  
eine Art Consensus herrschte[,]/ zwischen der <sup>Selbst</sup> ~~[G]~~ <sup>gewißheit</sup> der Gesellschaft,  
~~ihre eigene Existenz sei sinnhaft~~, und dem <sup>Standort der</sup> ~~Sinn~~, <sup>darin,</sup> ~~den die Kunstwerke~~ <sup>^</sup>  
~~ausprägten~~, ist dem Gedanken der ästhetischen Sinnhaftigkeit nicht nach-  
gefragt worden: ein Vorgegebenes, dünkte er selbstverständlich. Kate-  
gorien werden erst dann von der philosophischen Reflexion ergriffen,  
wenn sie, nach Hegels Sprachgebrauch, nicht länger substantiell, nicht  
~~mehr~~ unmittelbar gegenwärtig und fraglos sind. Wahrscheinlich wirft

10

15



gehört dorthin, wo S. 16 des III. Teils  
verarbeitet ist.

834

Differenzierung als Abdruck dessen, wovon das  
Werk sich distanziert

5

Ts 18595

'5

Frl. O. Bitte den  
Rest der Seite  
separat abschreiben  
und zu dem Teil  
der Zwischenabschrift  
tun, wo die S.  
16 des III. Teils  
verarbeitet ist







Prozeduren nicht dergleichen kennen/. Insofern ist, [w]Was als Naturgege-  
benheit und Naturgesetz in der Kunst gilt, <sup>ist kein</sup> ~~nicht deren~~ Primäres son-  
dern ~~ein stets erst~~, innerästhetisch, <sup>ist nicht</sup> ~~Gewordenes~~, und ~~subjektiv~~ [V]vermit-  
teltes/. [s]Solche Natur <sup>ist nicht</sup> ~~ist~~, in der Kunst, <sup>die, der sie nachhängt.</sup> ~~nicht, deren eigenes[,]/ sondern~~  
<sup>Sie ist</sup> ~~von den Naturwissenschaften auf sie~~



Desintegration den Werken immanent.  
Zentral über Vorrang des Objekts in der Kunst

- 58 -

846

Das eigentlich neue Motiv dieses Absatzes: daß die Desintegration der Integration immanent ist. D.h. Kunst nicht Einheit von Teilen. Der Absatz muß wohl als entscheidende Manifestation unmittelbar nach dem über Ganzes und Teil. Noch offen. Am ehesten zu S. 53, Einfügung am Rand!

Frage, das sehr wichtige Eingefasste muß wohl zum Marginale von S.53 Frl.O, bitte anzulegen

Kann erst später entschieden werden

stalt, zu der sie sich verbinden, aber auch nicht jenen Momenten gegenüber zu verselbständigen. Darum reicht der Symbolbegriff nicht an die Kunstwerke heran: er



ad VI S. 8

Einfügung b ad Begriff Geist oder Wahrheitsgehalt (III, S. 71)

Ts 18666

'5	Herztier, es ist eine der wichtigsten Fragen, ob dies mit III 70 in III verschmolzen werden soll oder in den Schlußteil.	Der Geist der Kunstwerke ist nicht was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt. Der ließe sich umschreiben als das, was an ihnen als Wahrheit aufgeht.	5
'10	Überschneidet sich mit III, S. 70, kann dieser aber kaum integriert werden. Muß wo[j]hl in den letzten Teil des Ganzen über Meta-	Jenes zweite Thema des Adag	



Einfügung b ad Begriff Geist etc.

- 2 -

Ts 18667

die begleitende Oberstimmenmelodie, als welche das zweite Thema komponiert ist, seinen Charakter, den des zugleich Versöhnenden und Verheißenden. Was transzendiert, ist nicht ohne das, was es transzendiert. Der Wahrheitsgehalt ist vermittelt durch die Konfiguration, nicht außerhalb ihrer, aber auch nicht ihr und ihren Elementen immanent. Das wohl hat sich als Idee aller ästhetischen Vermittlung kristallisiert. Sie ist das an den Kunstwerken, wodurch sie an ihrem Wahrheitsgehalt teilhaben. Die Bahn der Vermittlung ist im Gefüge der Kunstwerke, in ihrer Technik, konstruierbar. Deren Erkenntnis geleitet zur Objektivität der Sache selbst, die gleichsam durch die Stimmigkeit der Konfiguration verbürgt wird. Diese Objektivität aber kann schließlich nichts anderes sein als der Wahrheitsgehalt. An der Ästhetik ist es, die Topographie jener Momente aufzuzeichnen. Im ästhetischen Werk wird die Beherrschung eines Natürlichen oder Materialen kontrapunktiert vom Beherrschten, das durchs beherrschende Prinzip hindurch Sprache findet. Dies dialektische Verhältnis resultiert im Wahrheitsgehalt der Werke.

5

10

15

20

3 begleitende → ☐ 423,37: begleitete  
4 seinen Charakter → ☐ 424,1: ihren Charakter  
17 ästhetischen → ☐ 424,14: authentischen

3-20 → ☐ 423,37-424,18

Transkription nur am s/w-Faksimile möglich; Schreibinstrumente und Radierungen nicht eindeutig bestimmbar.











mus verfährt, <sup>wächst seiner Kraft zu</sup> ~~verleiht ihm sein Authentisches.~~ Bei ~~extrem~~ entferntem  
 Ausgangspunkt berührt er sich mit den Interpolationen des Nichts, die  
 vom späteren Beckett gesucht werden. Nur freilich bleibt, durchs Fest-  
 halten des lyrischen Tons <sup>ē</sup> ~~dichterisch:~~ durch die Erbschaft des letzten  
 Rilke, Celan trotz allem affirmativer: die Schimäre, <sup>Die</sup> ~~eine~~ Sprache des  
 Leblosen <sup>wird zum</sup> ~~zu reden,~~ ist gleichsam der letzten <sup>es</sup> ~~jeder~~ Illu-  
<sup>verlustrigen</sup> ~~sion seines Sinns~~ <sup>es</sup> ~~entledigten~~ Tod[es] <sup>ist nicht nur</sup> ~~Wx.~~ Dabei ist es eingehender Inter-  
 pretation möglich, nicht nur [d] <sup>ist nicht nur</sup> ~~De[n]~~ <sup>an dichterischen</sup> ~~r~~ Übergang ins An[p]organische <sup>an dichterischen</sup> ~~Korrelaten~~,  
 Stoffmotive[n] <sup>die Bahn</sup> ~~selbst, de[n]~~ <sup>zum</sup> ~~Weg~~ nachzukonstruieren, der sie mit  
 dem <sup>vom</sup> ~~Entsetzen~~ verbindet, <sup>zum</sup> ~~vor dem sie~~ <sup>Verstummen</sup> ~~[v]~~ <sup>die</sup> ~~Engführung~~, wel-  
 che die Motive des 'Sprachgitters' als Schlußstück zusammenrafft, steht  
 dafür am deutlichsten ein, nicht <sup>Entfernt analog dazu, wie</sup> ~~übrigens~~ ohne, ähnlich wie <sup>transponiert Celan die</sup> ~~Kafka~~ mit  
 der expressionistischen Malerei verfuhr, <sup>die sie</sup> ~~die~~ <sup>nähert,</sup> ~~Entgegenständlichung~~ der  
 Landschaft, <sup>die sie</sup> ~~deren Reduktion auf~~ Anorganische[s,] <sup>m</sup> ~~in~~ sprachliche Vorgänge[,].  
~~zu übertragen.~~

5

10

15

20

25



## KONKORDANZEN

Konkordanz I	XXI
Konkordanz II	XXXVII
Konkordanz III	LIII

Die drei Konkordanzen dienen der Orientierung im edierten Material. Die erste Konkordanz listet die Textträger gemäß ihrer Typoskriptnummer; sie folgt damit der Reihenfolge, in der die Blätter in den beiden Editionsbänden abgedruckt sind. Die zweite Konkordanz ist der Seitenzählung der ›Kapitel-Ästhetik‹ folgend aufgebaut, wodurch die Ordnung der Aufzeichnungen vor ihrer Überarbeitung ersichtlich wird. Die dritte Konkordanz eröffnet die Möglichkeit, ausgehend vom Lesetext der Suhrkamp-Ausgabe auf die edierten Typoskripte und Handschriften zuzugreifen.





17928	Tour de force. Zum Begriff der Analyse Gegen <u>Einfachheit</u> als Postulat	Einf	155 162 163
17929	Tour de force + Aufführung	Einf	163
Ms nach 17933	—	Einf	160 161
17934	das Infantile in der Rebellion gegen Sinn Sinn als Schein – Doppeldeutigkeit: Sinn als Wesen	95	161 235
17935	<u>Sinn und Wesen</u> Trauer der vollkommenen Werke als Antezipation der geschichtlichen Schein und Fortschritt Kunst und Offenbarung. Das sich entgegen Arbeiten der Werke	96	161 162
Ms nach 17935	—	Einf	414
17936	Tour de force und Schein Alle Werke Kunststück. Modell Brecht Beethoven Scheincharakter: Objektivation vs. Werden	97	162 163
17937	Schein liegt in der Objektivation selbst Transzendenz des Gemachten über das Machen.	98	163 164 415 416
Ms nach 17937	—	Einf	164
17938	Versachlichung der Kunstwerke und Scheincharakter Versachlichung <u>verstärkt</u> Schein. Zur Theorie des <u>Zufalls</u> in der Kunst	99	164 165 166
17939	Schein haftet nicht am Sinnlichen sondern am Geist. <u>Zur Rettung des Scheins</u>	Einf	165 166
17940	Kunstwerk als Erscheinen heißt: sie von innen erkennen. Erkenntnis von innen: Kant und Hegel Kunst, Ding, Erscheinung	100	166 167
17941	Erscheinung auf Seite des Wesens	101	167
17942	<del>Wesen und Erscheinung dialektisch</del> Kunstwerke können nicht bei ihrer Harmonie stehen bleiben	102	167 168
17943	Theorie der antiharmonischen Tendenz von Kunst [„Decke“ an welche die Rebellion gegen den Scheincharakter stößt]	103	168
17944	Das Unaufhebbare des ästhetischen Scheins Der Rest an Nachahmung der Wirklichkeit	104	158 159















































































































