

Theodor W. Adorno

Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk

Band 1

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 1: Ts 17893–18084

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 978-3-11-030386-5) 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) 978-3-11-030411-4

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

INHALT

Zur Einführung	VII
Editorisches Vorwort	XIII
Textkritische Zeichen & Siglen	XXI
Danksagung	XXIII
Edition (Ts 17893–18084)	

ZUR EINFÜHRUNG

Es gibt Bücher, die existieren, obwohl sie nie geschrieben wurden. Manche von ihnen entfalten sogar eine enorme Wirkung, so wie die vor 50 Jahren erstmals erschienene, aus dem Nachlass herausgegebene *Ästhetische Theorie* Theodor W. Adornos, welche weit über den engeren Bereich der Philosophie hinaus die Geisteswissenschaften überhaupt und auch jenen Kulturbetrieb erfasste, den ihr Autor verachtet hatte. Adorno konnte die Arbeit an seiner »Ästhetischen Theorie« jedoch nicht mehr abschließen, und deren Herausgebern Gretel Adorno und Rolf Tiedemann war mehr als jedem anderen bewusst, dass der letzte philosophische Text, an dem er gearbeitet hatte, lediglich als ein »work in progress« verstanden werden kann, als ein »Torso«, und nicht als ein »Buch, das Adorno in dieser Form imprimiert hätte« (ÄT 537).

Es fehlte nicht an Lesern der *Ästhetischen Theorie*, die die Spannung zwischen der geschlossenen Form, die die Publikation gleichwohl suggeriert, und der unabgeschlossenen Arbeit Adornos am Text wahrnahmen. Joachim Günther formulierte bereits 1971 den Wunsch, dass »das Werk nicht nur als Fragment, das immer noch die Idee eines Ganzen simuliert, sondern wirklich in zerfallenen Bruchstücken auf uns gekommen wäre« (Günther 1971). Auch Rolf Vollmann wies kurz nach ihrem Erscheinen auf den »Fragmentcharakter« der *Ästhetischen Theorie* hin und wendete diesen ins Positive: Gerade das Unfertige, Rohe verleihe dem Buch »seinen eigenartigen Reiz« (Vollmann 1970). Doch es gab auch die große Zahl der Leser, die in der Auseinandersetzung mit Adornos Reflexionen zur Ästhetik deren materielle Überlieferungsform übersahen – oder besseren Wissens ausblendeten. Exemplarisch hierfür ist die Position von Ivo Frenzel. Dieser merkt zwar das Unvollkommene des Textes an, erachtet ihn aber als »so dicht«, dass »die Frage der Anordnung seiner Teile von untergeordneter Bedeutung« bleiben könne (Frenzel 1971). So wurde die *Ästhetische Theorie* recht schnell als *opus magnum* Adornos angesehen und zu einem kanonischen Text erklärt. Als solcher prägte er zahlreiche Diskurse ab den 1970er-Jahren maßgeblich und avancierte zu der Ästhetik des 20. Jahrhunderts. Die *Ästhetische Theorie* war – und ist – nicht mehr wegzudenken. Man tut daher den späteren Interpretinnen und Interpreten gewiss kein Unrecht, wenn man bemerkt, dass sie seither das Buch zumeist behandelten, als sei es ein abgeschlossenes Werk oder aber ein Steinbruch, aus dem man nach Gutdünken herausbrechen kann, was brauchbar erscheint. Entweder hat man es vergessen, nie bemerkt oder nicht wahrhaben wollen, dass man hier auf unsicherem Grund baut.

Mittlerweile haben sich die editorischen Standards geändert und es sind Editionen möglich geworden, die einen weitaus genaueren Einblick in die Textgenese und das überlieferte Textmaterial vermitteln können, als es Gretel Adorno und Rolf Tiedemann noch als Ideal vorschwebte. Wenn wir dies mit unserer Textkritischen Edition an ausgewählten Typoskripten und Handschriften exemplarisch vorführen, so ist unsere Absicht keine destruktive, wie etwa bei der textkritischen Entlarvung von Nietzsches *Der Wille zur Macht* als Fälschung durch Mazzino Montinari. Es geht uns vielmehr darum, eine Textgrundlage zu präsentieren, die es ermöglicht, tiefer in die Reflexionsprozesse Adornos einzutauchen, die sich an den erhaltenen Blättern dokumentieren, um so neue Zugänge zu seiner Ästhetik zu eröffnen. Sätze, die in der Leseausgabe der *Ästhetischen Theorie* im Suhrkamp-Verlag zuweilen wie in Stein gemeißelte Dogmen anmuten, gewinnen mit der Dokumentation der Entwurf gebliebenen Aufzeichnungen ihren tentativen Status zurück. Sie geraten in Fluss und mit ihnen auch das Nachdenken über die in ihnen verhandelten Gegenstände.

Es ist hier nicht der Ort, um die Konsequenzen anzudeuten, die unsere Edition für das Verständnis von Adornos »Ästhetischer Theorie« hat (vgl. dazu Endres/Pichler/Zittel 2013; Endres 2017, Pichler 2017, Endres 2019). Es genügt, die veränderte Ausgangslage und den möglichen Mehrwert der Textkritischen Edition zu skizzieren, sofern diese erstens Adornos Arbeit am Begriff sowie die enge Zusammenarbeit mit Gretel Adorno verdeutlicht, zweitens Adornos Ringen um die Gesamtkomposition des Textes bezeugt und drittens das Vorgehen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann in der Erstellung der Leseausgabe nachvollziehbar macht.

»Denken ist erst als Ausgedrücktes, durch sprachliche Darstellung, bündig; das lax Gesagte ist schlecht gedacht« schreibt Adorno mit ostentativer aphoristischer Prägnanz in seiner *Negativen Dialektik* (ND 29). Wie schwer es ist, ästhetische Erfahrungen und Reflexionen auf bündige philosophische Aussagen zu bringen, die deren Komplexität Rechnung tragen, bezeugt die Unermüdlichkeit, mit der Adorno während seiner jahrelangen Arbeit an der »Ästhetischen Theorie« um die adäquate Formulierung jedes einzelnen Satzes ringt. Getreu seiner als »Lämmergeiern« bezeichneten Arbeitsweise (vgl. MM 242) bleibt keine Zeile unverändert stehen, Satzgefüge werden neu konstruiert, die Komposition der Abschnitte immer wieder neu arrangiert, akribisch an Ausdruck und Darstellung gefeilt.

Deutlich wird an den erhaltenen Aufzeichnungen auch, wie tief Gretel Adorno in diesen Arbeitsprozess involviert war. Adorno schrieb in beständigem Dialog mit ihr – »Tracho«, »Trachodon« oder »Herztier« nennt er sie – und holt auf Schritt und Tritt ihr Urteil ein. Dabei beschränkt sich Gretel Adornos Rolle keineswegs auf redaktionelle Fragen wie: »Tracho, ist das schon verwurstet« (Ts 18109)¹. Adorno diskutiert mit ihr Überlegungen zur Konzeption, zum Aufbau und zur Gliederung des Textes: »Tracho, der Rest der Seite, von hier an, gehört zu den Zentralstücken des Buches. Aber es ist mir noch ganz unklar wohin. Bitte dringenst um Vorschlag mein Tier. Es kommt sozusagen alles drin vor; was ist das Wichtigste?« (Ts 18109); »Herztier, bitte bewege diese Regiebemerkung in deinem Herzen« (Ts 18107); »Tracho, das Problem „Sinn“ ist dem Buch zentral. Ob man nicht aus allem Einschlägigen ein ganzes Kapitel. machen sollte?« (Ts 17934) – und um noch ein letztes Beispiel zu nennen: »[I]ch bin mir ganz unsicher: 1) über die Qualität dieser Seite, bzw. ihrer Teile 2) d[ie] Stellen, wo er, oder sie hingehört 3) über Wiederholungen (die Theorie über die Veränderung der Werke z.B. muß schon früher vorgekommen sein; was aber hier steht, enthält wichtige neue Momente! Um Schutz, Hilfe und Rat bittend die süße kleine Mutter von der Wahrheitsmission« (Ts 18139).

Nicht minder intensiv ringt Adorno um eine dem philosophischen Gedanken angemessene Gesamtkomposition. So ist auf den von uns edierten Typoskripten und Handschriften zu sehen, dass Adorno in den Marginalien Leitideen notierte, die er in der Überarbeitung der entsprechenden Seite auszuformulieren gedachte oder auf die Gesamtkonzeption hin beachten wollte: »Das Buch muß so organisiert werden, daß sogleich nach apparition der traditionelle Begriff des Kunstwerks als Erscheinung durchbrochen wird« (Ts 18102) oder »Form als Allergie gegen das Unfiltrierte. Form als Kritik / Daher: Form gegen Unmittelbarkeit. – Form gegen Naivetät. / Form Inbegriff alles Sprachähnlichen / Melancholie der Form« (Ts 17993). Außerdem lässt sich beobachten, dass Adorno einzelne dieser Leitideen zu Theorien ausbauen wollte, und zwar nicht nur allgemein zu einer »Theorie des Kunstwerks«, sondern auch kleinteiliger, etwa zu einer »Theorie der Episode (wichtig)« (Ts 18110), einer »Theorie des Prozesscharakters« von Kunstwerken (Ts 18083) oder einer »Theorie der Montage« (Ts 18015). Es finden sich hier aber auch Selbsteinwände, wie etwa »was über B gesagt wird paßt eher auf Berg. Vielleicht B ganz weg –« (Ts 18106). In der Suhrkamp-Ausgabe wurde dieses »B« mit »Beethoven« aufgelöst. Wie sich der Gedanke gestalten würde, setzte er tatsächlich bei Alban Berg an, kann jetzt geprüft werden.

Mit unserer Edition wird überdies erstmals ersichtlich, welch eindrucksvolle Leistung Gretel Adorno und Rolf Tiedemann vollbracht haben, als sie aus dem gewaltigen Konvolut an überarbeiteten Aufzeichnungen und Entwürfen einen Text in bündiger Gestalt schufen. Nachvollziehbar wird im Detail, wie die beiden Herausgeber in der Erstellung ihrer Textfassung vorgegangen sind. Nach eigener Aussage hatten sie die Korrekturen letzter Hand eingearbeitet, das Textmaterial »so getreu wie möglich« (ÄT 537) wiedergegeben und »den vollständigen Text der letzten Fassung« (ÄT 542) veröffentlicht. Eine »Anzahl kleinerer Fragmente, die unkorrigiert geblieben sind«, habe man zwar »um ihrer Prägnanz willen« erhalten, jedoch gesondert als »Paralipomena« abgedruckt (ÄT 542).

¹ Die im Frankfurter Theodor W. Adorno-Archiv einsehbaren Handschriften und Typoskripte werden nach der dortigen Zählung dem Schema »Ts Typo-skriptnummer« entsprechend zitiert.

Vergleicht man die Suhrkamp-Ausgabe mit den erhaltenen und hier vorgelegten Typoskripten und Handschriften, ergibt sich mit Blick auf dieses Vorgehen allerdings kein eindeutiger Befund. Dies liegt zunächst daran, dass sich anhand der Textträger nicht klären lässt, ob eine Stelle von Adorno selbst gestrichen wurde oder erst im posthumen Redaktionsprozess versucht wurde, einer erahnten *intentio auctoris* zu entsprechen. Jede rekonstruierte Autorintention ist jedoch das Resultat eines interpretatorischen Aktes und bedarf daher der Plausibilisierung. Das gilt für das gesamte überlieferte Material, und so auch für die Streichungen, deren Status – wie der Rest des Überlieferten – *per se* nicht eindeutig ist. Angesichts der unabgeschlossenen Arbeit Adornos am Text ist dementsprechend Geschriebenes nicht als gesichert, Gestrichenes wiederum nicht als endgültig verworfen anzusehen – wir können nicht wissen, was davon im nächsten Redaktionsgang abermals geändert worden wäre bzw. eben doch wieder Verwendung gefunden hätte. Unabhängig davon sind für die Leserin und den Leser aber auch zurückgenommene Aussagen in den Typoskripten interessant, da sie den Gedankenverlauf präziser nachverfolgen lassen, den sie mitunter wesentlich bestimmen. Umgekehrt ist ein Gedanke Adornos zum Teil gerade dann besser zu verstehen, wenn darauf reflektiert werden kann, wie er *nicht* ausgedrückt werden soll und welche Formulierung an die Stelle einer früheren tritt.

An den überlieferten Blättern wird weiterhin deutlich, dass sich Gretel Adorno und Rolf Tiedemann nicht konsequent an die eigenen Richtlinien der Texterstellung gehalten haben. So gehen Anweisungen Adornos und Herausgeberentscheidungen oftmals nicht konform, angezeigte Umstellungen oder Einfügungen wurden mitunter nicht umgesetzt. Dies betrifft insbesondere Streichungen: Auf den Typoskripten finden sich gestrichene Passagen, die nicht in die Suhrkamp-Ausgabe aufgenommen wurden, jedoch auch solche, die trotz ihrer Streichung für wichtig genug befunden wurden, um als Paralipomenon in den Anhang zu wandern. Für diese Entscheidung werden jedoch keine expliziten Kriterien genannt – warum eine Stelle weniger relevant sein soll als eine andere, bleibt unklar. So erscheint etwa die lange gestrichene Passage zur Einheit des Kunstwerks auf Ts 18103f. durchaus substantiell, doch wurde sie, gemeinsam mit dem Folgesatz zu Robert Schumann, der keine Streichung aufweist, gänzlich ausgeschieden. Aber nicht nur gestrichene Passagen unterlagen einer solch rigorosen und nur bedingt nachvollziehbaren Herausgeberentscheidung: Auch von Adorno unangetastete Sätze fanden keinen Platz in der Suhrkamp-Ausgabe, wie die folgende, wenngleich in Klammern gesetzte Bemerkung über Kunstwerke: »[Lautlos arbeiten sie in der Bewegung ihres Begriffs am eigenen Untergang.]« (Ts 18109). Vergebens wird man in der Leseausgabe auch eine lange ungestrichene Passage über den Antipoden Arnold Schönbergs, Heinrich Schenker, suchen, obgleich es über diesen ausdrücklich heißt, dass er Erwähnung verdiene (vgl. Ts 17986); wertvoll ist diese Stelle auch deswegen, weil an einem daneben gesetzten Notat in der Marginalienspalte ablesbar ist, zu welcher Begriffsarbeit sich Adorno auf Schenkers musiktheoretische Position hin aufgefordert sieht.

Besonders problematisch ist das Ausgliedern von Passagen in die Paralipomena in den Fällen, wo direkt in das Argumentationsgefüge eingegriffen und im Typoskript noch intakte Argumentationsketten aufgelöst bzw. unterbrochen wurden – und zwar auch dann, wenn sich auf den Blättern keine Hinweise finden, dass dies Adornos Absicht entspricht. Da es sich bei den Typoskripten und Handschriften durchgehend um Aufzeichnungen handelt, die noch sehr weit davon entfernt sind, abgeschlossen zu sein, wurde hier von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann ein Text erstellt, den es so nie gegeben hätte.

Durch unsere Edition werden diese wie auch andere Eingriffe erstmals durch Referenzen auf die Suhrkamp-Ausgabe auf jedem Blatt und in Form von Konkordanzen (s. »Editorisches Vorwort«) nachvollziehbar. Immer dann, wenn auf die Seiten 391–490 der *Ästhetischen Theorie* verwiesen wird, ist ersichtlich, dass hier eine Stelle aus dem Typoskript – ob sie nun Streichungen aufweist oder nicht – ausgekoppelt und in die Paralipomena verschoben wurde. Wo kein Verweis vorliegt, ist etwas ersatzlos weggefallen. Nun können die Leserin und der Leser selbst überlegen, ob diese Ausgliederungen gerechtfertigt sind und wie sich diese Eingriffe in die Kompositionsstruktur auf die Argumentation auswirken.

Möglich wird nun auch, jene Stellen in der Suhrkamp-Ausgabe zu identifizieren, an denen Verbindungen hergestellt wurden, die auf den Typoskripten und Handschriften vor ihrer Überarbeitung durch Adorno so nicht gegeben waren und die in Fällen, wo der Übergang nicht mehr passt, unweigerlich zu langem Kopfzerbrechen und wilden Spekulationen über deren Sinn führen müs-

sen. So findet sich beispielsweise auf den Typoskriptblättern Ts 18115f. eine wichtige und lange, mit Kugelschreiber gestrichene Reflexion über Karl Kraus, die vor ihrer Streichung den Zusammenhang zwischen unterschiedlichen Überlegungen zum Problem des Gelungenseins von Kunstwerken stiftet. Auf Seite 281 der *Ästhetischen Theorie* ist die Kontraktion kaschiert und unvermittelt der Gedanke, dass das Gelingen eines Kunstwerks sich dessen Gewordenseins verdanke, insbesondere bei einem solchem, »dessen Form aus seinem Wahrheitsgehalt entfließt«, mit Reflexionen zur Intoleranz der »Idee des Gelingens« kurzgeschlossen. (Der Übergang erfolgt direkt nach dem Halbsatz »sie entfernen sich davon, sobald sie das Bild des Natürlichen in eigene Regie nehmen«). Wenn es nun möglich ist, dieses gestrichene Teilstück wieder an seinem früheren Ort einzusetzen, vermag dies das Verständnis der »Ästhetischen Theorie« zu verändern.

Überhaupt lassen sich durch die Textkritische Edition die Paralipomena der Suhrkamp-Ausgabe wieder in den Kontext rücken, in dem sie ursprünglich standen. Als Beispiel mögen hier die beiden ausgegliederten Passagen dienen, die mit »Benjamins Spruch, am Kunstwerk wirke paradox, dass es erscheint [...]« und »Wo immer auch der Interpret in seinen Text eindringt [...]« beginnen (ÄT 414 und 415). Der Blick ins Typoskript (vgl. Ms nach Ts 17935 und Ts 18117f.) zeigt, dass sie in unmittelbare Nachbarschaft von Überlegungen zur Frage der Stimmigkeit von Kunstwerken (ÄT 161 und 280–283) gehören, in der sie präziseren Sinn erhalten.

Schließlich sind die gestrichenen Passagen in den Typoskripten und Handschriften aber auch deswegen so wertvoll, weil sie konkrete Hinweise auf aufschlussreiche Kontexte geben, die in die allgemeiner bleibende veröffentlichte Fassung nicht aufgenommen wurden. So etwa werden bei der Diskussion von Kants Theorie des Erhabenen überraschend der Sturm und Drang, Beethoven und die Lake Poets gemeinsam als Zeugen für den Einbruch des Elementaren aufgerufen (vgl. Ts 18134), die Gestalttheorie wird explizit als Adressat einer Überlegung genannt (vgl. Ts 17893) und Lukács' Romantheorie diskutiert (vgl. Ts 18021). Lesbar werden aber auch gestrichene Zitate aus Walter Benjamins Schriften (vgl. Ts 17941) oder Gedichtauszüge (vgl. Ts 18074f.), die vor der redaktionellen Überarbeitung im intrikaten Bezugsgeflecht der Argumentation und der Motive noch eng verwoben sind. Weitere Kontextualisierungsmöglichkeiten ergeben sich aber nicht nur durch im Typoskript noch erwähnte Namen und Werke, sondern auch durch sich neu einstellende Motivketten und explizite Querverweise, die sich so in der Suhrkamp-Ausgabe nicht finden. So etwa anhand der Überlegungen zum berührend schönen Satz aus Goethes *Wahlverwandtschaften* »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter weg«, den bereits Benjamin in seinem berühmten Aufsatz zu Goethes Roman an zentraler Stelle zitierte (Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, 199) und den Adorno daraufhin mit Beethovens »Sturmsonate« (ÄT 280, 423) zusammenbringt – im Typoskript (Ts 18113) findet sich in der Kopfzeile mit der Bemerkung »schöne Stellen« eine Referenz auf den Titel einer Betrachtung, die Adorno just diesen Stellen an anderem Ort widmete (MS5 707).

Kurzum, unsere Edition erlaubt nun Adornos Arbeit am Begriff anhand seiner Formulierungsanstrengungen in all ihrer Vorläufigkeit exemplarisch zu rekonstruieren, dabei zugleich die richtungsweisenden Ideen zu erfassen, die bisherigen editorischen Entscheidungen nachzuvollziehen und manche dunkle Stelle der Suhrkamp-Ausgabe zu erhellen. Doch erst wenn *alle* Typoskripte und Handschriften zur »Ästhetischen Theorie« entziffert und in transkribierter Form vorliegen, wird man die philosophischen Konsequenzen, die daraus für Adornos Ästhetik zu ziehen sind, adäquat zu diskutieren vermögen. Ein erster Schritt ist gemacht.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981): *Minima Moralia*. In: Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= MM]
- Adorno, Theodor W. (1981): *Negative Dialektik*. In: Th. W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7–412. [= ND]

- Adorno, Theodor W. (1981): *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.: Suhrkamp. [= ÄT]
- Adorno, Theodor W. (1981): »Schöne Stellen«. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 695–718. [= MS5]
- Benjamin, Walter (1991): *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 123–201.
- Endres, Martin (2017): »Revisionen. Wiederaufnahme und Fortschreibung einer Lektüre von Adornos Ästhetischer Theorie«. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hrsg.): Text/Kritik: Nietzsche und Adorno. Berlin/Boston: De Gruyter, 155–206.
- Endres, Martin (2019): »Von der Produktionsseite. Zur Revision der Ästhetischen Theorie«. In: Zeitschrift für Ideengeschichte XIII/1, 97–106.
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus (2013): »»noch offen«. Prolegomena zu einer textkritischen Edition der ›Ästhetischen Theorie‹ Adornos«. In: editio 27, 173–204.
- Frenzel, Ivo (1971): »Kunst ist die Welt noch einmal. Th. W. Adornos ›Ästhetische Theorie‹ fragmentarisch aus dem Nachlaß erschienen«. In: SZ, Buch und Zeit, 13./14.3.1971.
- Günther, Joachim (1971): »Kunst als letztes Residuum von Metaphysik. Aus dem Nachlaß herausgegeben: Theodor W. Adornos ›Ästhetische Theorie‹«. In: Der Tagesspiegel, Literaturblatt, 28.3.1971 [Auch in: Neue deutsche Hefte 18 (1971), 191–196].
- Pichler, Axel (2017): »»»eine antimetaphysische aber artistische« Philosophie«. Adornos Inanspruchnahme Nietzsches und anderer Quellen in einer Einführung zur *Ästhetischen Theorie*«. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hrsg.): Text/Kritik: Nietzsche und Adorno. Berlin/Boston: De Gruyter, 231–272.
- Vollmann, Rolf (1970): »Der Augenaufschlag des Rätsels. Zu Adornos nachgelassener Ästhetik«. In: Literaturblatt Stuttgarter Zeitung, 21.11.1970.

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/Unseld 2003, 612) begann er Anfang der sechziger Jahre. Bereits 1961 diktierte Adorno eine erste Fassung¹ 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;² 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.³ 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.⁴

Im Herbst 1968 machte sich Adorno an eine weitere Redaktion.⁵ 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‹: Ts 19639–19692 [= 54 S.], ›Kapitel-Ästhetik‹: Ts 19712–20282 [= 571 S.], ›Einfügungen zur Kapitel-Ästhetik‹: Ts 20283–20361

[= 79 S.]. Der unbearbeitete Text der ›Frühen Einleitung‹ wird zusätzlich von 21 weiteren Typoskriptseiten flankiert, die sechs Seiten von Separatabschriften (Ts 19693–19696 und Ts 20362–20363), eine ausgeschiedene Seite aus dem unbearbeiteten Text der ›Frühen Einleitung‹ (Ts 19697), sechs Seiten von sogenannten ›Desideraten‹ (Ts 19698–19703) sowie ein achtseitiges ›Verzeichnis der Headings zur Frühen Einleitung‹ (Ts 19704–19711) umfassen.

4 Die einzelnen Kapitel des unbearbeiteten Textes der ›Kapitel-Ästhetik‹ besitzen folgenden Seitenumfang: Kapitel I (Ts 19712–19784): 73 S.; Kapitel II (Ts 19785–19953): 169 S.; Kapitel III (Ts 19954–20105): 152 S.; Kapitel IV (Ts 20106–20158): 53 S.; Kapitel V (Ts 20159–20222): 64 S.; Kapitel VI (Ts 20223–20265): 43 S. und Kapitel VII (Ts 20266–20282): 17 S.

5 Gretel Adorno und Rolf Tiedemann datieren diesen letzten Arbeitsgang auf den Zeitraum 8. Oktober 1968 bis 16. Juni 1969 (vgl. ÄT 540).

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

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 Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben. Darüber einen zentralen Absatz in die Einleitung. Konsequenz aus der ND [i.e. der *Negativen Dialektik*] ziehen!« (Ts 19428).

Das überlieferte Textmaterial der ›Fassung letzter Hand‹ umfasst mehr als 1600 Typoskriptseiten. Kernbestand sind 675 Typoskriptseiten, zu denen auch drei überarbeitete Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹ zählen, die im Zuge des ersten Überarbeitungsgangs des Diktats außerhalb des Haupttextes verblieben waren und von denen zwei – »Situation« (Ts 18294–18357) und »Parolen« (Ts 18358–18406) – von Adorno noch im März 1969, und ein weiteres, das Kapitel »Metaphysik« (Ts 18407–18424), bis zum 15. Mai 1969 umgearbeitet wurden.⁷ Im Zuge dieser Überarbeitungen gliederte Adorno 67 Seiten, welche eine erste Fassung des in der Leseausgabe als viertes Kapitel publizierten Abschnitts »Das Naturschöne« bietet, aus der ›Fassung letzter Hand‹ aus (vgl. Ts 18533–18599); 58 dieser Seiten stammen aus dem ursprünglich II. Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹.⁸ Dieser Kernbestand der ›Fassung letzter Hand‹ wird ergänzt durch elf Konvolute von ›Einfügungen‹, die insgesamt 739 Typoskriptseiten umfassen. Ein Teil dieser mitunter in mehreren Varianten vorliegenden Einfügungen wurde in der Suhrkamp-Ausgabe in die Paralipomena ausgelagert. Aus dem einzigen Einfügunskonvolut, das keine römische Ziffer trägt (Ts 17819–17854), ist von den Herausgebern der Leseausgabe der Text des Abschnittes »Das Naturschöne« konstituiert worden (vgl. ÄT 97–121).

Das Material der ›Fassung letzter Hand‹ hätte nach dem Sommer 1969 erneut abgetippt werden sollen. Aus diesem Typoskript – Adorno spricht von ihm explizit als »Zwischenabschrift« – sollte die eigentliche Buchfassung erstellt werden. Dementsprechend sind die Überlieferungsträger der ›Fassung letzter Hand‹ als Dokumente eines ›unwillkürlich stillgestellten Prozesses‹ zu verstehen; eines Prozesses, der an einem Punkt unterbrochen wurde, an dem die finale Ordnung des Materials durch Adorno noch ausstand. Aus editionsphilologischer Perspektive trifft damit auf die überlieferten Typoskripte und Handschriften die Beschreibung zu, die Christoph Gödde und Henri Lonitz von Walter Benjamins späten Notizen gegeben haben: Nachgelassene Aufzeichnungen dieser Art

»lassen sich ohne das Resultat des abgeschlossenen Textes [...] nicht als Entstehungsstufen oder Varianten begreifen. Editorisch sind sie, ohne Bezug auf ein Werk, keine

⁶ Es ist durchaus möglich, dass die Streichung des Titels mit Kugelschreiber erst nach Adornos Tod und im Zuge der Erstellung des Drucktextes für die Leseausgabe vorgenommen wurde. Dafür spricht der alternative Titel »Zur Theorie des Kunstwerks«, der ebenfalls mit Kugelschreiber direkt unter den gestrichenen gesetzt wurde und Gretel Adornos Hand zugeschrieben werden kann.

⁷ Von diesen temporär ausgegliederten Kapiteln existieren in Teilen auch posthume Separatabschriften in jeweils doppelter Ausführung. Es handelt sich dabei um die Typoskripte Ts 20516–20589 (zwei-

mal 37 S.; fortlaufende Abschrift aus »Situation«), Ts 20590–20639 (zweimal 25 S.; fortlaufende Abschrift aus »Parolen«) und Ts 20640–20671 (zweimal 16 S.; fortlaufende Abschrift aus »Metaphysik«).

⁸ Es sind die Seiten 41–63, 70, 73–78, 82–87, 90–100, 109–118, 126–127 sowie 160 des ursprünglich II. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹. Von den restlichen neun Seiten dieses Konvolutes stammen sieben aus dem III. Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹; die verbleibenden zwei Seiten sind Einzelblätter, die ursprünglich wohl als Einfügungen gedacht waren.

Fragmente, sondern für sich abgeschlossen. Das heißt, daß ihre immanenten Korrekturen oder Varianten nicht entscheidbare Alternativen darstellen, weder die auf einem Einzelblatt notierten noch die ganzer Konvolute. Sie sind sowohl in Relation zueinander gleichwertig, wie auch ihre immanenten Varianten nur als gleichwertige aufzufassen sind. Eine wie auch immer begründete Entscheidung ›im Sinne des Autors‹ ist daher ausgeschlossen. Ihre adäquateste Darstellung ist das Faksimile und die diplomatische Umschrift.« (Gödde/Lonitz 2008, 384)

2. Editionsprinzipien

Ausgehend von diesem Materialstand stellt sich die Frage, in welcher Form die erhaltenen Aufzeichnungen zur »Ästhetischen Theorie« überhaupt publiziert werden können. Da auf den Überlieferungsträgern dokumentiert ist, dass für Adorno auch nach seiner redaktionellen Überarbeitung der »Kapitel-Ästhetik« die Abfolge der Blätter »noch offen« war, gerät jeder Versuch, editorisch eine verbindliche Ordnung zu stiften, zu einem divinatorischen Akt. Wir haben aus diesem Grund sowohl das ursprüngliche Vorhaben einer Edition des Kapitels »Zur Theorie des Kunstwerks« als auch das einer Edition der Aufzeichnungen in der Fassung der vorausgehenden »Kapitel-Ästhetik« (vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013) revidiert. Der in der Suhrkamp-Ausgabe abgedruckte Abschnitt »Zur Theorie des Kunstwerks« stellt einen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann konstituierten Text dar, der lediglich *eine* mögliche Ordnung des Materials realisiert. Eine Edition, die so konzipiert wäre, dass sie die Aufzeichnungen entsprechend eines Kapitels der Suhrkamp-Ausgabe wie das mit »Zur Theorie des Kunstwerks« überschriebene aufbereitet, würde den teilweise problematischen editorischen Entscheidungen der beiden Herausgeber folgen,⁹ d.h. ausschließlich die von ihnen ausgewählten Blätter in den Blick nehmen und so den Eindruck erwecken, dass der für die Leseausgabe vorgenommenen Textkonstitution Gültigkeit zukommt. Ebenso wenig ist eine Edition des Materials in der Blattfolge der »Kapitel-Ästhetik« philologisch zu rechtfertigen, da Adorno diese Fassung im Zuge der tiefgreifenden Überarbeitung auflöste und alternative Ordnungen entwarf. Der Rückgang auf die »Kapitel-Ästhetik« würde also einen Zusammenhang der Aufzeichnungen restituieren, der für Adorno längst nicht mehr bindend war.

Aus der Tatsache, dass die Typoskripte und Handschriften zur »Ästhetischen Theorie« von Adorno in keine definitive Reihenfolge gebracht wurden, müsste streng genommen die Konsequenz gezogen werden, sie als lose Einzelblätter zu edieren. Dies ist jedoch in Buchform nicht realisierbar. Dem Problem, in einem gedruckten Editionsband eine bestimmte Reihenfolge der Blätter festlegen zu müssen, begegnen wir mit der Entscheidung, sie in ihrer archivarischen Ordnung zu präsentieren, d.h. in der Reihenfolge der durch das Frankfurter Adorno-Archiv vergebenen Typoskriptnummern. Der Rückgriff auf diese erst nachträglich erstellte Abfolge soll die Willkürlichkeit einer jeden für diese Aufzeichnungen in Frage kommenden Ordnung ausstellen. Um diese Willkürlichkeit zusätzlich zu betonen, haben wir auf eine Paginierung der Seiten verzichtet, auf denen die Faksimiles und Transkriptionen abgedruckt sind.

An den Grenzen der buchtechnischen Realisierung wird deutlich, dass die vorgelegten Bände durch eine digitale bzw. eine Online-Edition ergänzt werden müssten. Dem Benutzer wäre mit ihr die Möglichkeit gegeben, das Material auf Basis eigener Überlegungen zu ordnen und damit noch präziser die Konsequenzen einer jeden Blattfolge für den Zusammenhang der Aufzeichnungen zu ersehen. Für eine solche Publikationsform liegt uns jedoch – zumindest derzeit, d.h. zum Zeitpunkt des Erscheinens dieser Edition – keine Genehmigung vor.

Dass die edierten Typoskripte und Handschriften in zwei Bänden publiziert werden, hat allein buchbinderische Gründe; der Schnitt durchs Material wurde so vorgenommen, dass eine möglichst gleiche Bandstärke erreicht wird.

Ordnung der
Typoskripte und
Handschriften

⁹ Die Konstitution des Lesetextes erfolgte nicht selten im Zuge einer rein inhaltlichen Interpretation der Aufzeichnungen. So begründen Gretel Adorno und Rolf Tiedemann ihre Textfassung unter ande-

rem durch einen »Gang des Gedankens«, der mitunter »zwingend« die von ihnen gewählte Abfolge von Abschnitten nahelege (ÄT 543).

**Referenzsystem
der Aufzeichnungen**

Bei der Präsentation der Textträger war uns wichtig, die Überarbeitungen Adornos sowohl am einzelnen Blatt als auch im Verhältnis der Blätter zueinander nachvollziehbar zu machen. Die Überarbeitungen sind jedoch nur dann als solche erkennbar, wenn sie in irgendeiner Form auf den ihnen vorausgehenden status quo referieren. Im Fall des einzelnen Blattes wird dies durch diplomatische Umschriften ermöglicht, in denen die verschiedenen Aufzeichnungsschichten differenziert werden (s.u. Editorische Darstellung und Transkription). Um den Überarbeitungsprozess nun auch für das Verhältnis der Textträger zueinander nachvollziehen zu können (insbesondere mit Blick auf angezeigte Umstellungen), bedarf es eines Referenzsystems der Blätter, das zeigt, welcher Ordnung diese vor ihrer Überarbeitung folgten. Nur so wird fassbar, inwiefern im Zuge der Redaktion das Textmaterial einer Typoskriptseite durch das einer anderen ergänzt bzw. wohin eine Typoskriptseite verschoben werden sollte. Ein solches Referenzsystem bietet die der letzten Überarbeitung vorausgehende Ordnung der ›Kapitel-Ästhetik‹, die durch die Seitenangaben am Kopf der Typoskriptseiten dokumentiert ist. Adorno selbst wie auch Gretel Adorno, Rolf Tiedemann und Elfriede Olbrich orientierten sich bei ihren Ordnungsversuchen und Ergänzungen an der Pagina der ›Kapitel-Ästhetik‹ (siehe z.B. Ts 18077, Ts 18078, Ts 18080).

**Auswahl der
Typoskripte und
Handschriften**

Die vorgelegte Textkritische Edition ist keine Gesamtedition aller Typoskripte und Handschriften Adornos zur »Ästhetischen Theorie«. Unser Ziel war es, mit einer Auswahl an Aufzeichnungen erstmals die überlieferten Textträger in ihrer materialen Verfasstheit zu präsentieren und zugleich eine Editionsform vorzustellen, die ihnen angemessen ist. Wir standen also vor der Aufgabe, Aufzeichnungen auszuwählen, denen eine relative – d.h. eine vorläufige und nicht final festgelegte – Zusammengehörigkeit attestiert werden kann. Eine solche relative Zusammengehörigkeit weist das als ›Fassung letzter Hand‹ überlieferte Textmaterial auf, das aus den überarbeiteten Blättern der einzelnen Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹ besteht.

Unsere Entscheidung, aus der ›Fassung letzter Hand‹ die überarbeiteten und ergänzten Aufzeichnungen zum dritten Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹ zu edieren, begründet sich dadurch, dass Adorno dieses Kapitel in seinen Regiebemerkungen als den »Hauptteil« des geplanten Buches bezeichnet (Ts 19426). Die Edition präsentiert daher alle Textträger aus der ›Fassung letzter Hand‹, die in der vorausgehenden Fassung zum dritten Kapitel der ›Kapitel-Ästhetik‹ gehörten, inklusive aller Einfügungen und Ergänzungen, die Adorno im Zuge seines letzten Arbeitsgangs diesem Konvolut hinzugefügt hat.

Titel der Edition

Unsere Grundidee, den Arbeitsprozess Adornos an den Typoskripten sowie sein Schreiben an einem Text – d.h. auf ein Buch hin, das es als ›Buch‹ zum Zeitpunkt seines Todes noch nicht gab – zu dokumentieren, drückt sich auch im Titel der Edition aus: Mit »Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk« sind die ›Begriffe‹ versammelt, denen sich Adorno in den überarbeiteten und ergänzten Aufzeichnungen des dritten Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹ schwerpunktmäßig widmete und die ihm – dies lässt sich in den Headings und den Marginalien ablesen – als wichtige Orientierungspunkte in der Überarbeitung und der weiteren Konzeption des Textes dienten.

Bewusst haben wir darauf verzichtet, unsere Edition mit dem »Titel des Buches: Ästhetische Theorie«, wie Adorno in seinen Regiebemerkungen festhält (Ts 19425), zu überschreiben. Zum einen ist sie eben keine Gesamtedition, die diesen Titel für sich beanspruchen könnte, zum anderen präsentiert sie Aufzeichnungen, aus denen das von Adorno so benannte Werk ja erst hervorgehen sollte.

In den Untertiteln der beiden Bände ist mit »Ts 17893–18084« und »Ts 18085–18673« der Umfang der jeweils edierten Blätter angegeben. Die Seitenerstreckungen geben jedoch keine kontinuierliche Blattfolge an. Die überarbeiteten und ergänzten Aufzeichnungen des dritten Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹ decken sich nicht mit der Chronologie der Typoskriptnummern des Archivs.

3. Editorische Darstellung und Transkription**Textträger**

Die überlieferten Textträger zur »Ästhetischen Theorie« sind lose Blätter aus gelblich-weißem Industriepapier im Format 29,7 × 21,0 cm. Sie sind in der Regel einseitig beschrieben; nur sehr wenige Blätter weisen handschriftliche Nachträge auf der Rückseite auf. Folgende Schreibinstrumente lassen sich differenzieren: 1) eine mit Schreibmaschine verfasste Grundschrift. Diese wurde

von Elfriede Olbrich angefertigt und gibt das redigierte Diktat Adornos wieder. 2) Aufzeichnungen von Adornos Hand mit blauer Tinte. Sie bilden den Großteil der Änderungen, Streichungen, Ergänzungen und Textumstellungen. 3) Aufzeichnungen mit Bleistift. Bei ihnen handelt es sich um Headings, kleinere Notate, Anweisungen an Elfriede Olbrich, Regieanweisungen, offene Fragen zur Textgestaltung und die Kommunikation mit Gretel Adorno. 4) Aufzeichnungen mit blauem und rotem Kugelschreiber. Damit werden Seiten- und Passagenstreichungen vorgenommen sowie kleinere Änderungen notiert. Auf wenigen Blättern finden sich darüber hinaus Anstreichungen am Rand sowie Markierungen im Text mit rotem Buntstift.

Die Typoskripte und Handschriften weisen durchgehend mehrere Aufzeichnungs- bzw. Überarbeitungsschichten auf, die vielfältig aufeinander Bezug nehmen: sie durchdringen sich wechselseitig, bilden Intertexte aus, kommentieren und überlagern einander. Eine adäquate editorische Darstellung der Komplexität der Aufzeichnungen ist unseres Erachtens nur dann gewährleistet, wenn man die Textträger in ihrer materialen Verfasstheit dokumentiert. Entsprechend präsentieren wir die Blätter in Form hochauflösender Farbfaksimiles und gegenübergestellter diplomatischer Transkriptionen.

Faksimile &
Transkription

Hinsichtlich der Transkriptionen teilen wir die Überzeugung verwandter Editionen, dass die »Wiedergabe von Handschrift im typographischen Satz [...] auch bei einer noch so differenzierten Druckgestaltung nicht als Abbildung (>mimesis<), sondern eher als Resultat einer Übersetzung (>interpretatio<) von einem polymorphen in ein stereotypes Schreibsystem zu verstehen« (Haase/Kohlenbach 2004, VII) ist.¹⁰ Die diplomatische Umschrift ist also lediglich als »Entzifferungshilfe« zu verstehen. Sie kann und will das Original nicht ersetzen, sondern die Lektüre am Faksimile an vielen Stellen – insbesondere der schwer lesbaren handschriftlichen Passagen – allererst ermöglichen.

Die Transkription gibt buchstabengetreu und möglichst standgenau die räumliche Verteilung des Geschriebenen wieder. Im Zuge der differenzierten Darstellung von Durchstreichungen, Unterstreichungen, Überschreibungen und Einfügungen wird jeder Texteingriff verzeichnet, so dass der gesamte Arbeitsprozess abgebildet wird, der auf den Blättern dokumentiert ist. Auf eine genetische Darstellung wird verzichtet; eine eindeutig angebbare Chronologie klar abgrenzbarer Schreibphasen lassen die Blätter nicht erkennen.

Darüber hinaus wird in der Umschrift typographisch nicht nur zwischen den Schreiberhänden, sondern auch zwischen den Schreibinstrumenten differenziert. Bei den Notaten und Streichungen mit blauer Tinte kann aufgrund des Duktus und der Schriftgestalt mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Adorno der Schreiber war. Anders verhält es sich bei den Aufzeichnungen mit Kugelschreiber und Bleistift: Zwar können Worte aufgrund der spezifischen Schriftgestalt mehr oder minder eindeutig entweder Adorno oder einer fremden Hand (Elfriede Olbrich, Gretel Adorno oder Rolf Tiedemann) zugeordnet werden, bei den Streichungen hingegen lässt sich eine solche Zuordnung nicht verlässlich vornehmen. Ausgezeichnet wird ferner der Schriftwechsel zwischen deutscher Kurrentschrift, lateinischer Schreibschrift und Griechisch.

Ausradierte Notate werden in ihrem Umfang markiert und farblich vom Transkriptionsfeld abgehoben. Da eine Entzifferung dieser Stellen nur in sehr wenigen Fällen möglich ist, wurde durchgehend darauf verzichtet. Kennzeichnend gemacht werden hingegen ausradierte Unterstreichungen in der mit Schreibmaschine verfassten Grundschrift der Typoskriptseiten; sie zeigen einen eigenen Redaktionsgang an, in dem Wortwiederholungen markiert wurden.

Eigens markiert werden überdies Blattspuren durch entfernte Tacker- und Büroklammern. Relevant sind diese Blattspuren mit Blick auf die oben problematisierte Ordnung bzw. Sortierung der Typoskripte und Handschriften, da sie die Zusammengehörigkeit einzelner Textträger zu Konvoluten bezeugen, deren Verbund jedoch nachträglich wieder aufgelöst wurde. Ob die Klammern von Adorno selbst oder nach seinem Tod von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann im Zuge der Erstellung des Lesetextes entfernt wurden, kann nicht sicher bestimmt werden.

¹⁰ Dies trifft beispielsweise auf die Satzanfänge von Adornos handschriftlichen Ergänzungen zu, bei denen – insbesondere beim Graph <d> – häufig nicht

mit Sicherheit entschieden werden kann, ob es sich um Groß- oder Kleinschreibung handelt.

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.¹¹ 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

Zur weiteren Orientierung im edierten Material bietet die Textkritische Edition im Anhang des zweiten Bandes eine Navigation in Form von drei Konkordanzen, in denen die Aufzeichnungen in unterschiedlichen Ordnungen dem Lesetext der Suhrkamp-Ausgabe zugeordnet werden. In allen Konkordanzen wird zwischen der Zählung der vom Adorno-Archiv vergebenen Typoskriptnummern und der Seitenzählung der ›Kapitel-Ästhetik‹ differenziert. Zudem sind in die Konkordanzen die oben genannten ›Headings‹ Adornos aufgenommen, wodurch ein Überblick über die thematischen Schwerpunkte gegeben ist. Das Verzeichnis der ›Headings‹ wurde auf Basis der angefertigten Transkriptionen erstellt, da die höchstwahrscheinlich von Elfriede Olbrich abgetippte Übersicht (vgl. Ts 19497–19509) zum Teil Abweichungen gegenüber dem originalen Wortlaut aufweist.

Die erste Konkordanz listet die edierten Textträger gemäß ihrer Typoskriptnummer; sie folgt damit der Reihenfolge, in der die Blätter in den beiden Editionsbänden abgedruckt sind. Somit kann die erste Konkordanz gewissermaßen als ein Inhaltsverzeichnis fungieren. Die zweite Konkordanz ist der Seitenzählung der ›Kapitel-Ästhetik‹ folgend aufgebaut, wodurch die Ordnung der Aufzeichnungen vor ihrer Überarbeitung ersichtlich wird. Die dritte Konkordanz schließlich eröffnet der Leserin und dem Leser die Möglichkeit, ausgehend vom Lesetext der Suhrkamp-Ausgabe auf die edierten Typoskripte und Handschriften zuzugreifen.

Literatur


- Adorno, Theodor W. (1981): *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.: Suhrkamp. [= ÄT]
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus (2013): »›noch offen‹. Prolegomena zu einer textkritischen Edition der ›Ästhetischen Theorie‹ Adornos«. In: *editio* 27, 173–204.
- Gödde, Christoph/Lonitz, Henri (2008): »Zur Ausgabe«. In: Walter Benjamin: Werke und Nachlass. Bd. 3: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. Hrsg. von Uwe Steiner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 383–386.
- Haase, Marie-Luise/Kohlenbach, Michael (2004): »Editorische Vorbemerkung – Hinweise zur Benutzung«. In: Friedrich Nietzsche: Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription. Bd. 4: Arbeitsheft W I 3 – W I 4 – W I 5 – W I 6 – W I 7. Hrsg. von Marie Luise Haase und Martin Stingelin. Bearb. von Nicolas Füzesi, Marie-Luise Haase,

¹¹ Vgl. etwa Ts 18045: ~~dem~~ 'das' Kunst[w]erk und seiner strukturellen Dynamik → ÄT 396,16: »das Werk und seine strukturelle Dynamik«.

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 ^r p ^h 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> ^r bzw. ^v	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 17893–18084

Frl.O.
erst wo die
Korrekturen
anfangen, in
den Text nehmen!

genügt, um jenen Satz bestätigt zu finden, und die Interpretationen
dessen, was klassisch sei, haben immer wieder darauf insistiert. Aber
jene Bestimmung allein reicht ans Geistige der Kunstwerke nicht voll
heran. Während sie es vermag, die ästhetische Konzeption des Geistes
von der eines bloß Eingelegten und insofern dem Kunstwerk selbst Äußer-
lichen zu befreien, nivelliert sie es zugleich doch auf die Immanenz
des Kunstwerks. [nicht umsonst ist der psychologische Gestaltbegriff,
von dem die neuen ästhetischen Ganzheitstheoreme ausgehen, die Gestalt
selber zu einem Gegebenen, ursprüngl[ic]h sogar zu sinnlichen Qualitäten
gemacht, dem, wodurch die nach der Assoziationspsychologie singuläre
Einzelempfindung sich unmittelbar tingiert zeigt von dem simultan und
sukzessiv über sie Hinausgehenden, der "Gestalt", deren Teil sie ist

bleibt stehen, aber
nicht für diesen
Teil.
Frl. O. von
hier an bis zum
Ende des ersten
Abschnitts der
separaten Seite.

~~und von der sie nur durch abstraktive Willkür gesondert werden kann.]~~
~~Es würde dann [d]er Geist der Kunstwerke zu einem strikt ihnen Immanen-~~
~~ten. Dem widerspricht jedoch die Erfahrung, daß bedeutende Kunstwerke~~
~~mehr sagen als selbst ihr Zusammenhang; ihr widerspricht weiter die Nö-~~
~~tigung grade bedeutender Kunstwerke, jenem Zusammenhang sich zu ent-~~
~~winden, in sich selbst Zäsuren zu legen, die sinnliche Totalität nicht~~

Λ Weil der Geist
der Gebilde nicht
in ihnen aufgeht,
zerbricht er die
objektive Gestalt,
durch die er sich
konstituiert; dieser
Durchbruch ist der
Augenblick der
apparition.

länger gestatten. schließlich, als E[m]ntwicklungstendenz der modernen
Kunst, daß sie gegen den Begriff der Sinnhaftigkeit aufbegehren, weil
diese so tief verschränkt ist mit der Setzung metaphysischen Sinns,
daß der Zweifel an diesem ästhetische Gestalt in ihrem überkommenen
Sinn nicht mehr duldet. Benjamins Barockbuch, als Rettung der Allego-
rie und Attacke auf den ästhetischen Symbolbegriff, war das theoreti-
sche Signal einer Kritik an der ungebrochenen Geltung des ästhetischen
Ideals von Totalität.

das Eingefäße zu
„Sinn“.

~~Ein emphatischer Begriff de[s]r Geistes der Kunst-~~
~~werke kann nicht aufgehen in der Organisation, ihrer sinnlichen Momente[,]n/~~
~~so sehr er dieser auch bedarf. Was mit Fug an den Kunstwerken das Mo-~~
~~ment ihrer Idealität heißen kann und was vom ästhetischen Idealismus.~~
~~hypostasiert und selber vergegenständlicht wird, verschwände sonst~~
~~einfach in der Erscheinung; wobei übrigens jene Idealität ebenso als~~

wieder: Sinn (Krise)
muß alles zusammengekommen werden.
Aber Tracho: wohin?
(evt. Motivliste zu Sinn
machen)
wichtige Seite

Geist geht nicht im Phänomen auf.
Krisis des Sinnes 1) Unvereinbarkeit mit der Wahrheit

'5

~~Negation metaphysischen Sinnes sich vollziehen kann, wie sie ehemals mit~~
~~dessen Affirmation übereinzustimmen pflegte. So sehr der Geist der~~
Kunstwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung aufleuchtet, so ^{leuchtet} wenig ist er
^{nur als ihre Negation,} ~~doch bloß diese, sondern~~ ^{der} in seiner Einheit mit ^{dem Phänomen} ihr zugleich ^{als ihr} ~~als ihr~~ ^{dessen}
Anderes bestimmt. Der Geist der Kunstwerke haftet an ihrer Gestalt,
ist es aber ^{Geist} nur ^{insofern} soweit, wie er ^{dar} über die Gestalt hinausweist. ~~Die An-~~
~~sicht, es sei~~ ^{Daß} zwischen der Artikulation und dem Artikulierten, der im-
manenten Gestalt und dem Gehalt keine Differenz mehr ^{sei,} ist best[e]ichend
^{zumal} als Apologie der modernen Kunst, ^{ist} aber kaum durchzuhalten[;]. [p]Plausibel wird
das ^{daran} am ~~einfachen Hinweis darauf~~, daß der Inbegriff der technologischen
Analyse, auch ^{wenn} ~~wofern~~ sie keine ^{stumpfe} Reduktion auf Elemente ^{mehr} ist, ^{den} sondern ~~das~~
^{Kontext} ~~Werden des Ganzen~~ und seine Gesetzmäßigkeit ebenso hervorhebt wie die
wirklichen oder vermeintlichen Ausgangsbestandteile, nicht bereits den
[g] ^{eines Werks ergreift; ihn nennt erst} ~~Geistigen Gehalt angibt, sondern daß es der weiteren~~ Reflexion. ~~solcher~~
~~Bestandteile bedarf, um ihn zu erlangen. Folgt neuer Absatz!~~

Daß aber so vielfach darauf gedrängt wird, zwischen dem Gehalt und der
Totalität des künstlerischen Phänomens, zwischen Mitteln - im umfas-
sendsten Verstande - und ästhetischen Zweck - dem immanenten, der
Zweckmäßigkeit der Sache in sich, die ihr Sinn sein sollte - nicht län-
ger zu unterscheiden, entspringt in der Krisis von ästhetischem Sinn
^{[e]n} ~~selber~~. Auf der einen Seite sträub[t]e sich gegen einen solchen Sinn die
Kunstwerke selber, weil sie an der Verkopplung des Sinns mit dem ästhe-
tischen Schein, und damit an der Scheinhaftigkeit des Sinns leiden. Je
strenger sie es mit einem Sinn nehmen, desto mehr müssen sie ihn als
ihre eigene Wahrheit denken und können darum nicht ertragen, wenn er
durch ihren Immanenzzusammenhang bloß fingiert, nicht wahrhaft reali-
siert wird; und dies Moment der Fiktion des Sinncharakters ist im ästhe-
tischen Prinzip selbst gelegen, das durch Veranstaltung, Konstruktion
allemaal einen solchen Sinn präparieren muß, ohne daß er an sich bereits
da wäre, während doch die Konstruktion den Anspruch seines Ansichseins,

5

10

15

20

25

30

35

40

45

zentral: Aber
sagen was
dies andere ist

sehr gut

gut
aber Vorsicht
wdhlt!

bei den jüngsten
Kompositionen
doch nicht, wo
man die Folge der
Teile austauschen
kann.

ja. Fischer und
Berg.

gut

zu oft

von hier an weiter zu Anschauung

im Nächsten Vorsicht daß keine Konfusion!

III, 15 [3]+ 14

Übergang
ungeschickt

Wäre sie durchaus
anschaulich, so würde
sie zu jener
Empirie, von der
sie sich abstößt.
Ihre Vermitteltheit
ist aber kein ab-
straktes Apriori
sondern betrifft
jegliches konkrete
ästhetische Moment;
noch die sinnlichsten
sind vermöge ihrer
Relation zum Geist
der Werke immer auch
unanschaulich.

ter gegange wäre, ein Argumentationszug, der jeder Möglichkeit der Verifizierung enträt und nichtig ist. [H] Gleichwohl kommt jedoch nicht nur den Werken in sich sondern auch ihrer Folge ein Moment des Mehr denn bloß Zufälligen zu. Man wird es am ehesten als das kritische Moment bezeichnen dürfen. Die Logik, welche die Kunstwerke einer Gattung, oder eines Autors miteinander verbindet, ist nicht derart, daß eines aus dem anderen entspränge, sondern daß eines das andere kritisiert und, im Extrem, unmöglich macht; weil jedes das absolute sein will, sind eigentlich alle unvereinbar miteinander, und das Pantheon der Kunst ist ein bloßes Deckbild des bürgerlichen Haushalts ästhetischer Konsumgüter. Dies kritische Moment aktualisiert sich jeweils in den fortgeschrittensten Positionen. Berührt sich irgendwo die Kunst leibhaftig mit der Philosophie, dann darin. Im übrigen dürfte die Zusammensetzung der Kunstwerke, eben der Differenz vom empirischen Dasein wegen, mehr auf eine Logik sui generis hinauslaufen als auf Necessität oder Teleologie.

Während formale Konstituentien wie Raum, Zeit, Kausalität nur uneigentlich, gebrochen in der Kunst wiederkehren, wird Anschaulichkeit, unmittelbares Gegebenheit wie in der außerästhetischen Wahrnehmung, von der traditionellen Ästhetik mit verschwindend wenigen Ausnahmen der Kunst [?] Reine Anschaulichkeit kann den Kunstwerken nicht zugeschrieben werden wegen ihrer nicht bloß zugeschrieben sondern zur Norm erklärt. Jene Gebrochenheit. konstitutiven aber macht buchstäbliche Anschaulichkeit illusorisch. Sie ist selber Durch den Charakter des / ein Als ob und allerorten von eben den Vermittlungen durchwachsen, welche die Norm von der Kunst fernhalten möchte. Keine Analyse bedeutender Werke würde denn auch nie auf ihre reine Anschaulichkeit stoßen. erweisen; alle Sie sind von Begrifflichem durchwachsen; buchstäblich in der Sprache, indirekt selbst postulieren heißt soviel wie, dem Kunstwerk abverlangen, was es der in der begriffsfernen Musik, an der, ohne Rücksicht auf psychologische Genese, eigenen Komplexion nach nicht vermag, uns sie zum Träger jener Ideologie des Unmittelbaren zu erniedrigen, die anwächst als Komplement zur universalen Vermitteltheit der gesellschaftlichen Realität. Die Forde-

Vorsicht. Nach allem in dem Buch Gesagten klappt dies nun sehr nach. Anschauung mußte viel früher kommen, dorthin wo die traditionellen Kategorien behandelt sind. Oder: nur das entscheidend Neue davon hier geben

Das Desiderat

^ blind dagegen,
daß es nur durch
seine Antithesis,
die rationale Ver-
fügung der Werke
über alles ihnen
Heterogene, weiterlebt.
Sonst wird Anschau-
lichkeit zum Fetisch;
Theodor Mayer hat
darzutun, wie das zu
ernstsprachliche Gebilde
zur sinnlichen Anschauung
ihres Inhalts stehen.

Hierher Einf.
xxxviii

geht zu
s.O. Z. 5,
nach „Folge“

^ während längst
jedes Kunstwerk,
mittlerweile auch
das ältere, die
Arbeit der Betracht-
ung erheischt, von
der die Doktrin
von der Anschau-
lichkeit dispen-
sieren wollte.

runge der Anschaulichkeit ist bloß der verzerrte, nämlich seinerseits
abstraktive Ausdruck für, möchte konservieren, ^
was dem Begriff sich en[z]tzieht und was keineswegs ihr Ganzes umschreibt.
Vielmehr vermag der mimetische Impuls i[n]m ästhetischen Bezirk
seiner, den Begriff, das nicht Gegenwärtige. zu affizieren: Begriffliches,
ein Konstituens, ist wie, so, ist jeglicher Kunst unabdingbar, wird aber
selber, dar, als Eingesprengtes
Der Einschlag von Begriffen ist nicht identisch mit der Begrifflichkeit von Kunst;
malseinheiten empirischer Gegenstände. ^ (Vielleicht hierher die Stelle
sie ist Begriff so wenig wie Anschauung, und eben dadurch protestiert sie wider die
über den Begriff Sonate bei Trakl). Die erkenntnistheoretische Schei-
dung von Begriff und Anschauung, an Ort und Stelle bereits problematisch,
ist nicht einfach auf die Kunst zu übertragen; [i]hr Anschauliches, quali-
tativ verschieden von der sinnlichen Wahrnehmung, -- weil es
keit der Kunstwerke bezieht sich stets auf ihren Geist, auf das, was
Sie ist Anschauung eines Un, en, ist ent-
nicht unmittelbar gegenwärtig, was nicht selbst anschaulich, und insofern
hält, als Absehen vom k[e]rud Wirklichen vorweg ein Abstraktives, [B]begriffs-
ähnliches in sich, und [a]us den Begriffen, aber setzt
unbegriffliche Schicht heraus, lockt Kunst ihre mimetische,
tiert oder bewußtlos, das Dogma von der Anschaulichkeit durchlöhrt.

Kant hat die Norm der Anschaulichkeit bereits formuliert im § 9 der Kri-
tik der Urteilskraft: [[:;]] "Schön ist das, was ohne Begriff allgemein ge-
fällt." Man wird nicht fehlgehen, wenn man [d] Das "ohne Begriff", mit dem
Gegfälligen zusammenbringt, als Dispens von jener Arbeit und Anstrengung,
welche der Begriff nicht erst seit der Hegelschen Philosophie auferleg-
te. Während die Kunst längst dem Gefälligkeitsideal sich entwand und es
zum Zopfigen abwandelte, hat ihre Theorie den, auf den, Denkmal des altväterischen
nismus, zugeschnittenen Begriff der Anschaulichkeit, fromm konserviert.

Wahr an ihm bleibt, daß er das Moment de[r]s Inkommensurabilität, das
nicht in diskursiver Logik Aufgehende an der Kunst hervorhebt, das tat-
sächlich etwas [w]die eine Generalklausel all ihrer Manifestationen ist.
Kunst widerstreitet so weit dem Begriff wie der Herrschaft, aber zu den

38/40 gefällt." → □ 145,34f.:
gefällt⁴⁶,

Die ganze Seite muß umgedacht und -geschrieben werden

Tracho, kommt dieser Gedanke nicht zu oft vor?

↓ kann erst nach Zwischenabschrift entschieden werden

unklar und der Sache nach problematisch

Wenn das drinsteckt, muß es erst herauskommen

bitte Zitat kontrollieren

zu oft

Medien solcher Opposition ^{bedarf sie} ^{gleich} rechnet in ihr, wie in der Philosophie, der Begriffe selbst. Ihre sogenannte Anschaulichkeit ist eine der aporetischen Konstruktionen der Theorie: ^{sie möchte mit einem Schlag} ihre Zauberformel für das dem Geist ^{Disparate,} ^{das in} ^{de[r]n} Kunstwerken ^{miteinander prozessiert, zur Identität verhalten, und prallt} ^{dem} ^{Innengewohnende und ihm Konträre,} den Geist zur Selbstbedarum von den Kunstwerken, ^{derum von den Kunstwerken, deren keines folgt in solcher Identität resultiert, ab.} ^{sinnung} Verhaltende, das doch nicht seinerseits einer subjektiv-epistemologischen Form gleichzusetzen und nach Analogie der außerästhetischen Wahrnehmung zu konstruieren ist; man könnte darauf verfallen, ^{der Lehre von der diskursiven Erkenntnis entlehnt,} ^{es den Inhalt definiert, der} [d]as Wort Anschaulichkeit, ^{in der Kunst so zu deuten, das es auf deren} ^{zeugt ebenso vom} rationalen Charakter ^{hindeutet, ohne ihn einzugestehen, und ihn wegzuerklären, indem e[r]s der} ^{das} ^{Phänomenalität, in der Erkenntnis nachgebildet davon scheidet und dann hypostasiert.} ^{verdeckt,} wird. Daß ästhetische Anschauung selber ein aporetischer Begriff sei, dafür enthält die Kritik der Urteilskraft ein Indiz. ^{Die} In der Analytik ^{gilt den} des Schönen ^{sucht Kant, die} ["] Momenten ⁿ des Geschmacksurteils. ^{zu entfalten,} ^{Kant} und sagt von diesen, in einer Fußnote zum § 1/ [„]er habe diese Momente, "worauf diese Urteilskraft in ihrer Reflexion acht hat, ... nach Anleitung der logischen Funktion zu urteilen aufgesucht, denn im Geschmacksurteil ist immer eine Beziehung auf den Verstand enthalten". ^{Auf das} ^{ästhetische Objekt gewandt, hieße das aber soviel, [wie]xxx daß der Versta[b]nd} ^{Das} ^{auch in diesen selbst enthalten sei, in} ^{flagrante[m]} ^{[W]iderspr[u]icht} ^{zur der} These vom allgemeinen Gefallen ohne Begriff; ^{und es gerei[v]icht der Kan-} ^{bewundernswert, daß die} tischen Ästhetik ^{zur ihrer größten Ehre, daß sie diesen Widerspruch ste-} ^{hen gelassen, ja ausdrücklich auf ihn reflektiert hat, ohne ihn durch} ^{weg zu erklären} ^{die sich anbietenden} ^{Hilfshypothesen, deren verbreitetste die vom} ^{symbolischen Wesen der Kunst ist, ^{zu}geglätte[t]n zu haben.} Auf der einen Seite behandelt Kant das Geschmacksurteil als logische Funktion und attribuiert damit diese auch dem [s]ä[ä]sthetischen Gegenstand, ^{dem ja} ^{als welchem} das Urteil adäquat sein ^{müßte} ^{soil}; auf der anderen Seite soll ^{es bloße an-} ^{„ohne Begriff“,} ^{An/ ung sich geben,} ^{schaulich sein, als viele künstlerische Ästhetik einfach in die trans-} ^{wäre es} ^{sei Kunst} zendentale Vernunftkritik, als außerlogisch schlechthin. Dieser Widerspruch jedoch, ^{den die Vernunftkritik exponiert und stehen} ^{inhäriert} ^{läßt, ist} ^{tatsächlich} der der Kunst selbst, ^{als der ihres} ^{der ästhetischen Dialektik} ^{hier steckt etwas, kommt aber noch gar nicht heraus}

31f. denn im Geschmacksurteil [...] auf den Verstand enthalten." → 149,15f.: (denn im Geschmacksurteile [...] auf den Verstand enthalten)«⁴⁷.

III
Wesens.

~~V Einfg von 22~~

des [G]meistigen und [M]mimetischen. Als solche Dialektik [sei]xxx schließt eben-

Tricho

so aus, sie auf anschauliche puristisch zu reduzieren wie die rationalistischen Intellektualisierungen, gegen welche die Anschauungsästhetik

aufbegehrt. Der Anspruch der Wahrheit, der ein Allgemeines involviert und den jedes Kunstwerk erhebt, ist selbst mit seiner absoluten

Wohl bis hier
her vorziehen, dann
weiter im Text.

Anschaulichkeit unvereinbar. ~~Fortfahren mit Einf. XXXIII~~

Anschaulichkeit ist keine characteristica universalis, sondern intermittiert. Erstaunlich wie wenig [d]Davon die Ästhetiker Notiz genommen;

Tricho, hier
kommt nochmals
Herr Meyer.
Wo soll er
bleiben?

haben; eine der seltenen Ausnahmen ist der so gut wie vergessene Theodor Meyer, der nachwies, daß den Dichtungen keinerlei sinnliche Anschauung

Hier gefällt er
mir besser.

dessen, was sie sagen, korrespondiert, und der Anspruch, daß die Konkretion der Dichtungen in ihrer Sprachgestalt besteht, und nicht

in der höchst problematischen Verweis auf die optischen Vorstellungen, die sie in Gang bringen sollten. Der Phantasie Raum von Dichtungen bedürft nicht

sehr gut

der Erfüllung durch die sinnliche Vorstellung, ihr Anschauliches hat seinen Ort in der Sprache selbst und ist dadurch mit dem Unsinnlichen m

ja

infundiert, dem Oxymoron fusioniert; selbst wo Dichtungen als Dichtungen spezifisch anschaulich anschaulich sind, wäre am ehesten von unsinnlicher Anschauung zu re-

Check ob nicht
Mitte 112 zu
ähnlich.

den. Solches Moment des Vermitteltseins - und alles Vermittelte spottet der Anschauung - ist aber nicht auf die Dichtung beschränkt, die sich drastisch der Begriffe bedient, sondern auch in den begriffsfern-

Vorsicht ob sich das
nicht mit der
Stelle über
dumme und
kluge Musik
überschneidet
wäre wohl zu
schmelzen S. 111

sten Künsten ist ein unsinnliches Moment am Werk. Theorie, die es um ihres thema probandum willen verleugnet, kame der Banausie zu Hilfe,

es gibt doch
auch subjektive
Stellen - und die
Musik ist auch
das nicht

welche für Musik, das Wort Ohrenschaus bereit hält. Wenn man die anschauliche Gegenwart von Musik nicht, punktuell sondern als Sukzessiv-

gestalt faßt, ihr Jetzt und Hier als ein sich Erstreckendes, ist die Musik auf keine wie immer auch gestalthafte Unmittelbarkeit zu bringen.

Sie schließt, und gerade in ihren großen und nachdrücklichen Formen, Komplexe ein, die nur anders als durch unsinnliche Vermittlung, durch Er-

zentral
S. S. O.

innerung oder Erwartung gar nicht verstanden werden können und die in

Tricho bitte Vorsicht wegen Wiederholung mit einer Stelle ziemlich am Anfang von Anschauung.

21 korrespondiert, und →
150,23f.: korrespondiert und

25 sollten. → 150,26: sollten⁴⁸.

52 Erwartung gar nicht verstanden
→ 150,35f.: Erwartung verstanden

enthält Wichtiges,
aber noch unausgegoren.
Unsicher ob verwendbar

ad 114
und 115

Korrelativ wird
Anschauung zum
sinnlichen
Reiz

non sequitur. Sie
sagen ja gerade,
beides sei unun-
terschieden Eines,
und das ihre
steht zur Kritik

ja aber
vllch wdhlt
sich

nicht durchsichtig

Einfüg XXXIII ~~ad Kritik des Anschauungsbegriffs~~
zu S. 114, nach Ende des 1. Abs., ohne Absatz.

Wie verhängnisvoll die Insistenz auf dem ausschließlich anschaulichen
Charakter der Kunst ist, läßt an ^{den} ~~ihren~~ Folgen sich ablesen. Sie dient
der dinghaften, im Hegelschen Sinn abstrakten Scheidung von Anschauung
und Geist. Je reiner das Werk in seiner Anschaulichkeit aufgehen soll,
desto mehr wird sein Geistiges ^{als „Idee“} abgespalten. Damit ~~aber~~ selber ver-
dinglicht, ^{zum Unwandelbaren hinter} ~~als stünde es choris~~, der Erscheinung gegenüber. Was an
geistigen Momenten dem ^{Gefüge des} ~~Phänomens~~ entzogen ^{ist} ~~wird~~, das wird dann als ^{dessen} ~~Idee~~
hypostasiert. Meist läuft es darauf hinaus, daß die Intention ^{en} ~~der~~
~~Werke, die zu ihrer Erscheinung hinzugehör[en]t/, zum~~ ^{ihren} Gehalt erhöht
^{werden, während korrelativ die Anschauung dem sinnlich Befriedigenden anheimfällt.}
~~wird. Das besagt aber nicht weniger, als daß dessen Objektivität mit~~
^{Die offizielle Behauptung von der unterschiedslosen Einheit aber wäre an}
~~einer bloß subjektiven Sicht verwechselt wird. Der objektive Gehalt,~~
^{jedem der klassizistischen Werke zu widerlegen auf die sie sich beruft:}
~~der Geist der Werke [y]selbst ist aber eben der, welcher die Intention~~
^{an ihnen gerade ist der Schein der Einheit das begrifflich Vermittelte.}
~~vernichtet. Das herrschende Modell ist spießbürgerlich: die Erschei-~~
^{etwa nach der starren Dichotomie von Freizeit und Arbeit.}
~~nung soll rein anschaulich, der Gehalt rein begrifflich sein, [k]Keine~~
Ambivalenz wird toleriert[.]. [d]Das ist der polemische Angriffspunkt ~~einer~~
^{der Lossage} ~~der~~ Ästhetik, die vom Ideal der Anschaulichkeit ~~sich lossagt~~. Gerade [w]Weil
^{das ästhetisch} ~~die~~ Erscheinung ^{ende} in der Anschauung nicht aufgeht, geht auch der Gehalt
der Werke nicht im Begriff auf, ~~das~~ ^{umschreibt die Dialektik der} ~~In der~~
~~Kunst.~~ falschen Synthesis von Geist und Sinnlichkeit in der ästheti-
schen Anschauung lauert deren nicht minder falsche, starre Polarität;
dinghaft ist die Vorstellung, welche der Anschauungsästhetik zugrunde
liegt, in der Synthesis des Artefakts sei die Spannung,
sein Wesen, wesenhafter Ruhe gewichen.

Absatz !

~~Frage: Wohin zu der
Stelle über Anschauung
und die abstrakte
Antithese von Geist +
Sinnlichem.~~

5

10

15

20

25

30

35

40

5 ihrer eigenen Zusammensetzung ^{derlei} ~~solche~~ kategorialen Bestimmungen ^{teilweise entlegenen} ~~enthalten~~. Unmöglich, etwa die ~~sehr komplexen~~ Beziehungen der Durchführung
10 des ersten Satzes der Eroica zur Exposition, und den ^{extremen} ~~radikalen~~ Kontrast
zu dieser durch das neu auftretende Thema, als ^{sogenannte} ~~einen~~ [s]ukzessiven ^{gestalt} ~~Komplex~~
zu interpretieren: das Werk ^{ist} ~~selbst~~ enthält das intellektive ^{in sich} ~~Moment~~, ohne
15 ~~daß dessen sich schämte,~~ ^{die seiner Integra[ti]on, [i]nschränkte dadurch} ~~es zu verstecken,~~ und ohne daß ~~es die Geschlossenheit beeinträchtigte~~ ^{würde.}
~~mit Grund kann man denn auch die Unterscheidung des Klugen und Dummen~~
20 ~~auf Musik anwenden.~~ So weit dürften die Künste ^{mittlerweile} ~~längst~~ auf ihre Einheit
in ~~der Idee~~ der Kunst sich zubewegen, daß ~~derselbe Sachverhalt auch~~
~~fürs visuellen Werk gilt.~~ ^{es mit} Die geistige Vermittlung des Kunstwerks,
25 durch die ~~es wesentlich von der Empirie sich unterscheidet,~~ ^{kontrastiert} ist ~~anders~~
~~ohne daß es die~~ ^{einbezüge.} ~~als vermöge der~~ diskursiven Dimension ~~und damit, wie immer auch indi-~~
~~rekt, vermöge der Begriffe gar~~ ^{(nicht realisierbar[.],} Wäre das Kunstwerk
30 strengen Sinnes ~~so exklusiv anschaulich, wie die traditionelle Ästhetik~~
~~es ihm nachrühmt,~~ so bliebe es ^{gebannt in die} ~~im Bereich jener~~ Zufälligkeit des sinn-
~~lich Gegebenen,~~ ^{unmittelbar} der das Kunstwerk ^{Art von} ~~seine~~ Logizität ^{hält.} ~~entgegensetzt, und~~
35 ~~aller ästhetische Rang ist davon abhängig,~~ ^{richtet sich danach} ob seine Konkretion ^{der Zu-}
~~fälligkeit~~ ^{kraft ihrer eigenen} Durchbildung sich entäußert. ~~Während~~
die Anschauungsästhetik ~~bewußtlos gegen die Übermacht von Verdingli-~~
40 ~~chung protestiert, ver[w]ewigt sie selbst die Verdinglichung und Naturbe-~~
~~herrschaft.~~ Die ^{puristische und insofern rationalistische} ~~absolute~~ Trennung von ~~beiden wiederholt bloß die reale~~
~~Dichotomie~~ ^{Trennung} von Rationalität und Sinnlichkeit, ^{^Anschauung und Begrifflichem ist der} welche die Gesellschaft
45 ~~verübt und ideologisch~~ ^{anbefiehlt[.],} während es an der Kunst ^{müßte} ~~ist, eben jener~~ Trennung durch die
objektiv in ihrer ~~Arbeit~~ gelegene Kritik in effigie ~~abzuschaffen, wird~~
50 ~~sie durch die Isolierung de[s]n sinnlichen Pols~~ ^{wird sie} ~~nur bestätigt.~~ Das Unwah-
re, wogegen ~~die~~ Kunst ^{Gegensatz} ~~angeht,~~ ist nicht Rationalität ^{des Besonderen als} ~~sondern deren~~
starrer ~~Kontrast~~ zum Besonderen; ~~klaubt [d]ie Kunst das Moment, der An-~~
55 ~~schaulichkeit heraus, so giriert sie die herrschende Unwahrheit und~~
~~wird zu einer Art Abfallverwertung dessen, was die gesellschaftliche~~
~~Rationalität übrigläßt[.],~~ ^{um von dieser abzulenken.} Die ~~Ausschließlichkeit von Anschauung in der~~
60 ~~in diesem Abschnitt~~
~~enthält, 2) ob es hier nicht besser gesagt ist als zuvor!~~

von hier an ist
es sehr neu

Tracho bitte
kontrollieren
ob dies nicht
wiederholt.

Kann erst
nach Zwi-
schenab-
schrift ent-
schieden werden

Abw

JA

Kann erst
nach Zwischen
abschrift ent-
schieden werden

10 Exposition, und → 151,3:
Exposition und

12 Thema, → 151,3: Thema

15f. schämte, und → 151,6: schämte
und

~~S.S.S.~~

Tracho, bitte kontrollieren, ob auch dies nicht schon gesagt ist; hier freilich besonders gut!

^ Das ist der Bruch des Bruchlosen, der Makel eines jeglichen Ästhetizismus.

Auch hier ist die Formulierung gut, aber der Gedanke kam schon vor; ich würde für die Stelle hier optieren.
~~wo?~~

^ Falsch ist die Anschauungslehre, weil sie der Kunst phänomenologisch zuschreibt, was sie nicht erfüllt.

Liebes Herztier, bitte auch hier Wiederholung kontrollieren und bessere Stelle aussuchen

Kunst ist denn auch weniger um ihrer selbst als um ihrer Konsequenz willen abzuwehren. Wie sehr diese dem Bestehenden zu Pass kommt, von dem das Kunstwerk sich abwenden will, läßt daran sich ablesen, daß [j]e lückenloser ^{denn auch, nach ästhetischem Präzept,} die Erscheinung d[e]s Werkes in der [A]nschauung ^{lich sein} aufgehen soll, ^{desto mehr wird /} sein Geistiges, ^{jenseits} anstatt daß es in der Formation des Erscheinenden auf- ^{χωρίς} gesucht würde, verdinglicht, zu einem ^{χωρίς} ~~ch[r]loris~~ von der Erscheinung, Aufzu- suchenden gemacht wird. ^ Die geistigen Momente, welche die Anschauungs- ästhetik dem Phänomen entzieht, werden seiner Intention zugeschlagen und diese, die Schicht der subjektiven Idee, mit dem objektiven Gehalt verwechselt, der doch in Wahrheit nicht intentional, intentionslos ist. Hinter dem Kultus der Anschaulichkeit lauert das spießbürgerliche Con- venu vom Kunstwerk, vergleichbar dem Leib, der auf dem Kanapee bleibt, während die Seele sich in die Höh' schwingt: die Erscheinung soll ~~rein~~ ^{Entspannung, Reproduktion der Arbeitskraft} ~~anschaulich~~, mühelose ^{Sonntagsvergnügung} ~~Sonntagsvergnügung~~ sein, der Geist wird ^{das Werk} ~~zu dem,~~ ^{handfest zu} was [^] begrifflich, wie sie es nennen, ausgesagt wird. Das ist einer der Angelpunkte für den ideologischen Mißbrauch aller Kunst. Die Kunstre- ligion der Anschaulichkeit ist nichts als das Komplement zu einer empi- rischen Welt, die immer mehr unter der Herrschaft von Rationalität steht; je lastender deren Druck, desto größer die Versuchung, daß Kunst ihre Konkretion mit der unmittelbaren Anschaulichkeit ~~verwechsle~~, und diese Illusion fügt als Ideologie der Apologetik des schlecht Allge- meinen sich ein. Im [k]onstitutive[n] ^{Einspruch gegen den Totalitätsanspruch} ~~Moment ihres Rätselcharakters und~~ ^{des Diskursiven, warten} ~~ihre Unauflöslichkeit verweisen~~ ^{eben darum} die Kunstwerke [^] auf Antwort und Lösung und zitieren ^{unausweichlich} die Begriffe herbei; ~~die idealistische Ästhetik hat das~~ ^{Kein Werk hat je die Indifferenz reiner} ~~gesehen und sich mit der Kategorie des Typischen beholfen, trachtend,~~ ^{erlangt,} ~~Anschaulichkeit und Allgemeinheit unmittelbar miteinander zu identifi-~~ ^{verbindlicher} zieren und hat unterschlagen, wie in den Kunstwerken selbst beide Momen- te dynamisch aufeinander bezogen sind[.] / und kaum je zu jenem Estand

brauchbar aber zu
lang + nicht scharf
genug gehört wohl
in die Nähe der Kritik des
allg. Sensualismus

Gegen Reinheit der Anschaulichkeit
Stellung der Kunst zum diskursiven Moment
modernen

III
- 117 -

NB der Teil über An-
schauung ist noch ganz
schwach

177

Ts 17921'

5

Ts 17921

^ Urteile mögen darin
vorkommen, aber
das Werk urteilt
nicht, vielleicht, weil
es seit der attischen
Tragödie Verhandlung
ist.

^ wie Brecht, seinen
Stolz am Gegenteil

Benjamins Kritik des Symbolbegriffs
sie ~~es vermögen, ihre~~ intellektivenⁿ Momentenⁿ ~~dadurch zu konkretisieren,~~
[^] ~~deren Spannung zu den~~
daß sie in den Dienst des Besonderen treten, das vom Kunstwerk gerettet,
^{auch} ~~freilich, auf ihrem jüngsten Stand, in seiner Scheinhaftigkeit entzau-~~
^{nur} ~~bert wird.~~ Bei all dem ist das Tabu über den nicht anschaulichen Ele-
menten der Kunstwerke nicht ohne Rechtsgrund. Was begrifflich ist an
den Werken, involviert ~~auch~~ Urteilszusammenhänge, und zu urteilen ist
dem Kunstwerk konträr. ~~^ Durch seine diskursiven Momente ist es - übr-~~
~~gens gerade auch wie durch deren Gegensatz, die mimetischen - auf die~~
~~empirische Realität bezogen und droht, in diese hinüberzugleiten; gele-~~
~~gentlich, so bei Brecht, hat es seinen Stolz damit.~~ ^{woher?} ~~Durchs~~ diskursive
^{den Primat, so} ~~Moment~~ wird das Verhältnis des Kunstwerks zu dem außer ihm, das frei-
~~lich all seine Momente betrifft, allzu unmittelbar, um dem Widerspruch~~
~~sich zu entwinden, daß es einerseits der diskursiven Vermittlung bedarf~~
~~und daß sie auch im scheinbar Unmittelbarsten sich versteckt, daß sie~~
~~aber auch das Kunstwerk zu verletzen droht, muß [d] Das Kunstwerk gleichsam~~
seine diskursiven Bestandteile ~~neutralisieren, sie seinem Immanenzzu-~~
~~sammenhang einbringen in einer Gegenbewegung zu jener Auswendigkeit,~~
^{die} ~~auf welche das diskursive Moment zielt.~~ Die Sprache avancierter Lyrik
^{vollzieht das} ~~hat diese Tendenz;~~ un[s]d sie enthüllt ihre eigentümliche Dialektik daran,
~~daß die Kunstwerke [o]ffenbar die Wunde, welche Abstraktion ihnen schlägt,~~
~~heilen können allein durch eine [S]teigerung des Abstraktionsniveaus, ih-~~
~~[r]der begrifflichen Fermente, welche deren Kontamination mit de[m]r außer-~~
^{empirischen Realität} ~~ästhetischen Objekt verhinder[n]t:~~

V der Begriff wird zum „Parameter“. Aber Kunst kann, als wesentlich Geistiges, gar nicht rein anschaulich sein. Sie muß immer auch gedacht werden: sie denkt selber.

NB muß ich
das nochmals
aufrollen

Der zweite Hau[0]ptteil von Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels setzt
ein mit einer schneidenden Kritik des Symbolbegriffs als "eines Ursupators,
der in den Wirren der Romantik zur Macht gelangt ist"¹. Der Kern seiner

1 Walter Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels, revidierte Aus-
gabe von Rolf Tiedeman, Frankfurt 1963, S. 174.

Argumentation, die mit Recht den "Komfort der kunstwissenschaftli-
chen Untersuchungen"¹ anprangert, ist, [d]aß der Symbolbegriff für den ästheti-

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

31 das → 152,21: das,

32 daran, → 151,21f.: daran.

'13 wie Brecht → 152,16: wie bei Brecht

'16 „Parameter“ → 152,25f.: »Parame-
ter«

5-14 → 152,6-11

17-22 → 152,13-15

25-39 → 152,17-25

'6-'12 → 152,11-13

'13f. → 152,16f.

'15-'17 → 152,25-28

folgt unmittelbar, ohne Absatz, auf den Teil über Anschauung.

Die jeglicher Erfahrung von den Kunstwerken widersprechende Prävalenz der Anschauungslehre ist ein Reflex auf die gesellschaftliche Verdinglichung. Sie läuft auf die Errichtung einer Sonderbranche von Unmittelbarkeit hinaus, blind gegen die dinghaften Schicht^{en/} der Kunstwerke, die konstitutiv ^{ist} ~~sind~~ für das, was mehr als dinglich ist an ihnen. Nicht nur haben^{sie,} worauf Heidegger gegen den Idealismus aufmerksam machte,¹⁾ Dinge als Träger. Ihre eigene Objektivation macht sie

1) Martin Heidegger, Holzwege, ...

5

10

zu Dingen zweiter Stufe. ~~Ihre Objektivation,~~ [i]/hr je immanenter Logik gehorchendes inneres Gefüge, das was sie an sich geworden sind, wird von purer Anschauung nicht erreicht, und was an ihnen sich anschauen läßt, ist durch das Gefüge vermittelt; diesem gegenüber ist ihr Anschauliches unwesentlich, und jede Erfahrung der Kunstwerke muß ~~aber~~ ihr Anschauliches überschreiten. Wären sie nichts als anschaulich, so wären sie subalternen Effekt, nach Richard Wagners Wort Wirkung ohne Ursache. Verdinglichung ist den Werken essentiell und widerspricht ihrem Wesen als Erscheinendem; ihr Dingcharakter ist nicht weniger dialektisch als ihr Anschauliches.

15

20

Ohne Absatz weiter III, S. 41 von „Die Objektivation“ an, bis S. 43 unten, „Grund“.

/2

Gehört das hierhin und nicht, wenn überhaupt, in die Einleitung?

Zur Theorie des Betrachters
Objektivität des Kunstwerks zeigt dessen Stoff.

179

III - 41 -
Zum Doppelcharakter des Dinghaften in der Kunst

Ts 17922

beurteilen; der Unmusikalische der beste Kritiker von Musik ist, wie Kunst selbst vollzieht auch ihre Erkenntnis sich dialektisch. Je mehr der Betrachter hinzugibt, desto größer die Energie, mit der er ins Kunstwerk, wo auch immer eindringt, und die Objektivität gewahrt er innen. Der Objektivität wird er teilhaft, wo seine Energie, auch die seiner abwegig subjektiven "Projektion" im Kunstwerk erlöschen. Der subjektive Abweg mag das Kunstwerk gänzlich verfehlen, aber ohne den Abweg wird keine Objektivität sichtbar.] Korrelativ dazu ist [d] Die Objektivität des Kunstwerks ist aber keineswegs, nicht, wie Vischer, Hegels schon nicht mehr sicher, meinte, eins mit dessen Material, sondern die Resultante des Kräftespiels im Werk, dessen Vergegenständlichung, und insofern ein dem Dingcharakter [V] verwandt als Synthesis. besteht in [e] Einiger Analogie zum Doppelcharakter des Kantischen Dinges als eines transzendenten Dinges [a] An sich und eines subjektiv konstituierten Gegenstandes, des Gesetzes seiner Erscheinungen[,]. sind auch die Kunstwerke zweifach dinghaft. in doppeltem Sinn. Einmal sind [s] die Kunstwerke Dinge in Raum und Zeit; wie weit ob auch musikalische Grenzformen wie ausgestorbene und wiederbelebte die freie Improvisation, als solche Dinge unter Dingen dafür zu gelten haben, ist schwer zu entscheiden; mag außer Betracht bleiben, [V] Vieles jedoch, auch in improvisatorischer Praxis dafür: ihr Erscheinen in der realen empirischen Zeit und, trotz allem, im realen Raum[,]. spricht dafür. Weiter jedoch mehr noch, daß sie objektiviert sind. Denn Kunstwerke, soweit sie Werke sind, Dinge in sich selbst, vergegenständlicht, objektiviert, [V] vermögen ihres eigenen Formgesetzes. Allerdings bereitet der Dingcharakter der Kunstwerke, ein Moment an ihnen und nicht das Ganze, allenthalben Schwierigkeiten, so etwa wenn man beim Drama als die Sache selbst die Aufführung und nicht deren gedruckten Text, zu betrachten ist, ebenso bei der Musik das lebendig Erklingende und nicht die Noten ansieht[,]. ohne daß doch darum doch wäre auch in diesem Fall das Kunstwerk aus seiner Teilhabe an der auswendigen Dingwelt kaum entlassen. wäre Beide Dingbegriffe des Kunstwerks sind im übrigen nicht unbedingt separiert. Je mehr etwa Musik jedenfalls bis zu manchen jüngsten Entwicklungen in sich selbst objektiviert, durchgeformt war, um so mehr war ihre Objektivität

Partituren sind nicht nur fast stets besser als die Aufführungen, sondern mehr als nur Anweisungen zu diesen; mehr die Sache selbst.

Von hier an wichtig, aber wohl zur Theorie des Objektivität vorzuziehen.

ebenfalls wichtig, aber nicht mit den vorigen Gedanken zusammenfügen

stets wieder durchschlägt das vordringliche Moment der Kunstwerke das dinghafte.

Muster, meist konventionelle, erkennen lassen.

bezeugt das Prekäre des Dingcharakters in der Kunst,

5 von Musik ist, wie → 261,26: von Musik. Wie
8 Kunstwerk, wo auch immer eindringt → 261,30: Kunstwerk eindringt

29-31 ihr Erscheinen in der empirischen realen Zeit [...];
→ 153,22f.: ihr Erscheinen in der empirischen Zeit;

5-13 → 261,25-33
13-28 → 153,10-20
28-32 → 153,21-23
32-43 → 153,24-29

42-45 → 153,30f.
45f. → 153,33f.
49-51 → 153,31-33

'14-'19 → 153,20f.
'20-'22 → 153,23f.
'23-'26 → 153,29

sehr wichtige
Seite

Ts 17923

ja

'5

Hinzu auch
Schrift Reproduk-
tion, evtl. die
Auseinandersetzung
mit W. B.

'10

Repressives
Moment auch in
jüngsten Tendenzen

gut

III - 42 -
die Last der Dinghaftigkeit der Rebellion dagegen. Zus.
das Negative der Objektivation mit Gesellschaft
tion zugleich die des raum-zeitlichen Dinges Partitur, die vorliegt und
der Aufführung das Gesetz vorschreibt; sie ist keine bloße Anweisung
für die klangliche Realisierung, sondern hat dieser gegenüber den Pri-
mat, Musik realisieren ^{war zumindest bis vor kurzem} ist, soviel wie die Interlinearversion des Noten-
textes. Die Fixierung durch ^{Noten} ~~Noten[s]~~ Schrift oder ^{durch sie} ~~den Druck des gesproche-~~
~~nen Dialogs~~ ist der Sache nicht äußerlich[,], ^{sondern in ihr spricht die}
[V] ^{t sich} ~~verselbständigung, Objektivation~~ d[e] ^{as} ~~das Kunstwerk~~ gegenüber ~~dem bloßen~~
^{seiner Genese: daher der Vorrang der} ~~Machen und Tun sich aus;~~ das Kanonische, das die Texte ^{gegenüber den}
^{vor ihrer Wiedergabe.} ~~Interpretationen besitzen, ebenso ein Medium, durch welches ästheti-~~
sche Objektivität sich herstellt, wie die Bestätigung ^{dessen,} daß es
zu jener, über die bloße Unmittelbarkeit subjektiven Tuns hinauskäme.
Das nicht ^{Fixierte in der} ~~dingliche~~ Kunstwerk, die ^{ist zwar, meist zum Schein, näher} ~~Improvisation jeglicher Gestalt er-~~
~~innert zwar a[n]m~~ den mimetischen Impuls, ^{meist} ~~ist aber gleichwohl nicht über~~
^{Restbestand überholter Praxis, vielfach regressiv.} ~~sondern unter dem Fixierten[.],~~ [^] ~~Selbst~~ [d] ^{Die gegenwärtige} ~~Rebellion gegen~~
^{Fixierung} ~~die bleibende Gestalt der Werke als eine Verdinglichung, etwa der vir-~~
^{Zeichensysteme} ~~tuelle Ersatz mensuraler~~ ^{Nachahmungen} ~~durch neumisch-graphische Abbildungen~~ musika-
lischer Aktionen sind, ^{mit} ~~diesen~~ ^{verglichen} ~~gegenüber~~ ^{noch} ~~immer auch~~ signifikativ, ~~ver-~~
^{Verdinglichungen älterer Stufe.} ~~gegenständlicht.~~ ^{wäre} ~~^ Allerdings bezeugt die Ubiquität jener Rebellion et-~~
^{schwerlich so verbreitet, litte nicht das} ~~was über die Last, welche die dem Kunstwerk~~ ^{an seiner} ~~immanenten~~ Dinghaftigkeit.
~~für die Kunst ist. Nur ein zu philiströser Sturheit sich verhärtete[n] der~~ ^{ausgezeichnet} ~~verstockter~~
~~Artistenglaube könnte die Komplizität des künstlerischen Dingcharak-~~
~~tters mit dem gesellschaftlichen verkennen und damit seine~~ ^{(Unwahrheit} ~~U~~ ^{Moment,} ~~unwahres~~ die
Fetischierung ^{dessen,} was an sich Prozeß, ein Verhältnis zwischen
Momenten, ~~kein statisches Sein ist.~~ Das Kunstwerk ist Prozeß und Au-
genblick in eins. ^{Seine} ~~Die~~ Objektivation ~~der Werke,~~ ^{ästhetischer} ~~Bedingung für die~~ Auto-
nomie ~~von Kunst, ist~~ ^{auch} ~~immer zugleich deren~~ Erstarrung. Je mehr ~~der ihr~~
~~immanente Prozeß,~~ die im Kunstwerk steckende gesellschaftliche Arbeit,
sich vergegenständlicht, ^{durchorganisiert wird,} ~~desto gründlicher werden sie durch Verdingli-~~
~~chung gefärbt, nähern sich, mit dem Grad ihrer Durchorganisation, auch~~
^{vernehmlicher} ~~einem [K]klappernden~~ ^{es,} ~~leer und~~ werden sich ^{selbst} ~~fremd,~~ [das Nachlassen
der Kraft der bedeutendsten modernen Künstler im Alter dürfte nicht

34f. verglichen immer → 154,7f.:
verglichen, immer

56f. vernehmlicher klappert es, leer →
154,18f.: vernehmlicher klappert es
leer

sehr wichtig. Weiter wohl
die Interpretationen des
zentrifugalen
Mozz's.

Zu: zentrifugale Tendenz der Details

184

Ts 17927

Umschlag des Integralen ins Amorphe

Einfüg W, das Amorphe. ^{Erste Seite geht zu Einf. IX, S. 1, Mitte.}
^{hängt ab <...> neue <...>}
^{und Anfang der zweiten}

zentrale
Stelle

5

Tracho

In großer Musik wie der Beethovens, aber wahrscheinlich weit darüber
die Zeitkunst/ sind/
hinaus, haben die sogenannten Urelemente, auf welche die Analyse
stößt, vielfach von großartiger [N]ichtigkeit[.]. großartig darum, weil [n]ur
wofern wenn sie dem Nichts asymp[r]otisch sich nähern, verschmelzen sie als
wenn sie in jenen reine[n]s

5

10

Werden sich auflösen, durch das sie zum einem Ganzen. werden, während
sie, [a]ls unterschiedene Teil/ gestalten, immer wieder so auftreten,
als ob sie bereits etwas^{sein:} Motiv oder Thema wären. Durch [d]iese imma-

15

nente Nichtigkeit ihrer Elementarbestimmungen aber neigt sich solche
hinab / die Gravitation dorthin wächst,
Musik/ ins Amorphe[.]; und wohl ist Anlaß zu vermuten, daß etwas dieser

20

Art in Kunst sich abspielt, je höher als Prozeß sie organisiert ist.

Mit anderen Worten, das integrale Kunstwerk grenzt ans ^{Das} ^{allein} Amorphe, oder
befähigt das Kunstwerk seiner
geht über in es, um zu/ eigenen Integration. fähig zu werden: [d]urch

25

seine Vollendung, die Entfernung von der ungeformte[n]r Natur, lebt in

Ts 17927

den Kunstwerken das naturale Moment, das noch nicht geformte, und nicht
Artikulierte fort. Wieder Dem Blick/auf aus nächster Nähe

30

sche Distanz verletzt, dem lösen sich die objektiviertesten Gebilde sich
etwas wie Gewimmel, auf, ähnlich wie Texte in ihre Wörter. Solche Phä-

35

nomene, der Psychiatrie bekannt, sind nicht der Kunst als ein ihr Äu-
ßerliches assoziiert, sondern gehören zu ihr: Wähnt glaubt man die Details
der Kunstwerke unmittelbar in Händen zu halten, so zerinnen sie ins

Unbestimmte und Ununterschiedene[.]: so sehr sind sie vermittelt.
die Manifestation/ im Gefüge Das ist vielleicht der Schlüssel
des ästhetischen Scheins^{im} [d]Das Besondere, Lebenselement, (de[s]r Kunstwerk[s]e.

40

in aller Wörtlichkeit genommen, verflüchtigt sich, es vermag unterm
mikrologischen Blick verdampft seine die eigene Konkretion nicht zu bewahren. Der
Prozeß, der in jedem Kunstwerk zu einem als einem ver[g]Gegenständlich^{zu einem}en, Seien-

45

den geronnen ist, widersetzt sich seiner Fixierung zum einem Dies da
und zerfließt wiederum dorthin, woher er kam. Dadurch wird [d]Der Objektivationsanspruch der

50

Kunstwerke an ihnen selber zuschanden. tief sehr ist Illusion den
Kunstwerken, auch den nicht abbildenden, eingesenkt. immanent, daß ein jedes, in

55

dem es das Zerfließende stillstellt, selber zerfließt[.]/ und dadurch

^| Hierher, zunächst,
die handschriftliche
Einfügung; bitte
am Rand den Ort
der sehr wichtigen
Einfügung als vorläufig
kenntlich machen.

10

Einfg W, S. 2

Gegen Einfachheit als Postulat

185

Sie strafen sie lügen, indem sie

die eigene Objektivität dementier[t,]en, [s] Sie selbst, nicht erst das, dessen

Illusion, die sie Kunstwerke erweckt, n, ist der ästhetische Schein. und als

solcher jenes Unmögliche, das in Wahrheit einen jeden Kunstwerk das

Gelingen versagt, auf das es aus ist.

ad S. 97, Z. 2 von hier an zu S. 97, Z. 3

Die Unmöglichkeit eines jeglichen Kunstwerks bestimmt in Wahrheit noch ein jegliches
als tour de force[,]. als möglich Machen des Unmöglichen; [d] Die Hegelsche,

Diffamierung des virtuosen Elements, fortlebend bis zur Rancune gegen
wie sie zuletzt noch, Picasso, er-

willfahrt, enthält verkappt die affirmativen Ideologie, die den antino-
mischen Charakter von Kunst selbst und ihre[n]r/Produkten abstreitet;

nicht zufällig sind die Werke, welche der affirmativen Ideologie ge-
fallen, sind denn auch die simplen, orientieren sich am Topos, große Kunst

müsse einfach sein, während in Begriff des tour de force selbst Kom-
plexität liegt. Keines der schlechtesten Kriterien für die Fruchtbar-

keit ästhetisch-technologischer Analyse ist es, daß sie aufdeckt, wo-
durch ein Werk zum tour de force wird. Einzig auf jener primitiven

Stufen der Kunstübung, die exterritorial zu stehen, der Kunst verdammt hat,
traut ist die Idee des tour de force unverschleiert sichtbar, und das mag

die Sympathie zwischen Avantgarde und [m] Music [h] Hall oder Variété ge-
stifte[n] haben,

eine Berührung der Extreme, wider den mittleren, mit Innerlichkeit ab-
speisenden Begriff einer Kunst, die durch die ihre eigene Kulturhaftigkeit

verrät, was Kunst soll. An der prinzipiellen Unlösbarkeit ihrer technischen
Probleme wird ihr der ästhetische Schein schmerzhaft fühlbar; am

anzugreifen. Die objektivierten Werke sind tour de force, indem sie
krassesten wohl eigentlich unlösbare technische Probleme lösen, und ihr Scheincharakter

rührt nicht zuletzt davon her. Flagrant wird das in Fragen der künst-

lerischen Darstellung: der Aufführung von Musik oder Dramen. Sie

richtig interpretieren heißt in Wahrheit, sie richtig als Problem for-

mulieren: die unvereinbaren Forderungen erkennen, mit welchen die Werke, i[n] m

unmittelbarem Verhältnis zu ihrer Bedeutung aufwerfen. Aufgabe der

Wiedergabe von Kunstwerken ist es, indem sie d[e]as tour de force am in

Werk selbst sich bewußt werden, den Indifferenzpunkt finden, wo

Fußnote nach Hegel:

1) Vgl. Vorlesungen
über Ästhetik, ed.
Hotho, III, S. 215 ff

der doch von
Rossini hingerissen
war,

den Darstellenden
konfrontieren. Die

'3-'5 Vorlesungen über Ästhetik, ed. Hotho,
III, S. 215 ff → 162,37: Hegel, a. a. O., 3.
Teil, S. 215 ff.

4-8 → 155,35-38
11-16 → 162,16-18
15-52 → 162,19-163,3
53-56 → 163,4-6

'3-'5 → 162,37
'7-'9 → 162,18f.
'10f. → 163,3f.

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

Einfg W, S. 3

Ts 17929

die Möglichkeit des Unmöglichen sich birgt¹. ~~Das begründet, warum die~~

 1 Vgl. Theodor W. Adorno, Der getreue Korrepetitor. ~~Lehrschriften zur~~
 musikalischen Praxis, Frankfurt 1963, S. 213.

~~zureichende Aufführung von Kunstwerken im faßlichen Sinn unendliche~~

~~Aufgabe ist: weil nämlich, [u]Um der Antinomik der Werke willen~~ [↑] ihre

voll adäquate Wiedergabe eigentlich nicht möglich ^{ist}, eine jede müßte

^{widersprechendes} ~~das eine Moment des Widerspruchs~~ unterdrücken. Oberstes Kriterium von

^{Darstellung} ~~Interpretation~~ ist es, ob sie ohne solche Unterdrückung ~~auskommt und~~

sich ~~selbst~~ zum Schauplatz der Konflikte macht, die i[n] ^m ~~der Gestalt des~~

tour de force sich ^{pointiert} ~~vergegenständlicht~~ haben.

5

10

15



Einheit als Schein, Kommentar nach III, 66 – 69

Geht vor die Einfügung ~~vor Randbemerkung S. 95~~
am Rand, S. 95.

Kein Kunstwerk hat ungeschmälerte Einheit, ein jedes muß sie vorgaukeln und
kollidiert dadurch mit sich selbst. ~~Angesichts~~ ^{Konfrontiert mit} der antagonistischen Realität,

wird die ästhetische Einheit, die jener sich entgegensetzt, zum Schein auch
immanent. Die Durchbildung der Kunstwerke terminiert im Schein, ihr

Leben wäre eins mit dem Leben ihrer Momente, aber die Momente tragen

das Heterogene in sie hinein und der Schein wird zum Falschen. Tat-

~~sächlich findet~~ ^{entdeckt} jegliche eindringlichere Analyse Fiktionen an der ästhetischen

Einheit, sei es, daß diese Teile nicht unwillkürlich zu jener sich fügen,

daß sie ihnen diktiert wird, sei es, daß die Momente vorweg auf die

Einheit zugeschnitten, gar nicht wahrhaft Momente sind. Das Viele in

den Kunstwerken ist nicht mehr was es war sondern präpariert, sobald

es in ihren Raum eingeht; das verurteilt die ästhetische Versöhnung

zum ästhetisch Untriftigen. Schein ist das Kunstwerk nicht allein

als Antithesis zum Dasein sondern auch ~~mit~~ ^{gegen} dem gegenüber, was

es von sich selbst will. Sie sind mit Unstimmigkeit geschlagen.

11 hinein und → 160,35: hinein, und

21 Sie sind mit → 161,7: Es ist mit

Krise des Sinns,
ihr repressives Moment.
Sinn als Schein
" " Wesen

S. 132

das Infantile in der Rebellion gegen Sinn
Sinn als Schein – Doppeldeutigkeit: Sinn als Wesen

Zu Sinn

- 95 - ? ? ?

193

Ts 17934'

der nicht
korrigierte Teil
der Seite zu
„Sinn“

Ts 17934

dies hat schließlich
metaphysischen Gehalt,
den des mythischen
Nihilismus. Dies
vielleicht hier aus-
führen, als Schluß
von „Sinn“.

Von hier an Schein
III, 12

Separat, endgültige
Stellung hängt von
„Sinn“ ab

Hierher wohl die hand-
schriftliche Einfügung, dann:
^ Als ein Ansichseien-
des werfen die Kunst-
werke vermöge ihres
Sinnzusammenhangs
sich auf. Er ist das
Organon des Scheins
an ihnen. Indem er
sie aber integriert,
wurde Sinn selber,
das Einheit Stiftende,
durchs Kunstwerk
als präsent behauptet,
ohne daß es doch
wirklich(er) wäre.
Sinn, der den Schein
bewerkstelligt, hat
als Oberstes am
Scheincharakter teil.

[begleitet von einem nicht im gleichen Maßstab Kunstfeindlichen sondern
in mesquinen Me[f]chanischen, die Entwicklungstendenz ins Reprivatisierenden
rufenden; dieser Übergang geht zusammen mit der Ausrottung ästhetischer
Subjektivität kraft ihrer eigenen Logik; sie hat zu zahlen für die von
ihr erzeugte Unwahrheit am ästhetischen Schein. Auch die sogenannte
absurde Literatur hat, in ihren obersten Repräsentanten teil an der
Dialektik, daß sie als Sinnzusammenhang, in sich teleologisch organi-
siert, ausdrückt, daß kein Sinn sei, und dadurch in bestimmter Negation
die Kategorie des Sinns bewahrt; das ist es, was ihre Interpretation
möglich macht und verlangt. (Hier eventuell einfügen Exkurs über den
Kantischen Begriff der ästhetischen Idee K.d.U. 224 f. und ästhetischen
Idealismus [129]229/35).] Tracho, das Problem „Sinn“ ist dem Buch zentral. Ob man
nicht aus allem Einschlägigen ein ganzes Kapitel. machen sollte?
mindestens einen großen Komplex ja, dann hier wohl
Kunst ist Schein nicht bloß als ein von der empirischen Realität Abge-
sondertes, das ein Sein sui generis beansprucht, und es quasi auch hat,
ohne es doch ganz zu haben. [Ihr Scheincharakter erstreckt vielmehr
sich auch auf den Sinn: dadurch, daß er einzig durch jene Absonderung
sich darstellt, wo nicht gar überhaupt erst erzeugt, wird er, gegenüber
der Metaphysik, soweit sie Wirklichkeit des Sinnes lehrt, zu einem
bloß Scheinhaften.] ^ Der Zusammenhang[m], der den Sinn trägt, ist selber
der Inbegriff des Scheins an den Kunstwerken. Trotzdem
des Sinns nicht dessen vollständige Bestimmung. Denn der Sinn eines
Kunstwerks ist zugleich das im Faktischen sich versteckende Wesen; er
setzt in die Erscheinung, was diese sonst versperrt[,]. und [d]ie Veranstal-
tung des Kunstwerks, dessen Momente in beziehungsweise sprechenden zu
gruppiert, und es fällt schwer, ihn
sammenhang zu bringen, hat diesen Zweck, der nicht durch die kritische
Sonde vom Affirmativen, vom positiven Schein de[s]r [w] Wirklichen Sinns
so abzuheben, wie es der philosophischen Begriffskonstruktion behagte.
säuberlich getrennt werden kann. ^ Noch indem die Kunst das verborgene
Wesen, das sie zur Erscheinung verhält, als Unwesen verklärt, ist mit
solcher bestimmten Negation, als deren Maß, ein nicht gegenwärtiges
Wesen, das der Möglichkeit, mitgesetzt[.]; ^ Daß aber den Sinn, der im
diesem wann immer

Diese Absätze sind das weitaus Beste über Sinn und dürften
vielen Frühere anschaulich machen.

12 hat, in → 235,18: hat in

45 Maß, ein → 161,24 Maß ein

5-16 → 235,12-23

29-48 → 161,13-26

'23-'40 → 161,7-13

Ts 17935

Kunst und Offenbarung. Das sich entgegen Arbeiten der Werke

Kunstwerk sich manifestiert, ~~ein Rest von~~ Schein gesellt bleibt, ~~macht~~
ihre Trauer ^{verleiht} aller Kunst; ^{sie schmerzt} aus und zwar desto mehr, je vollkommener ^{der} ihr

^ gestärkt ist die
Trauer [d] vom
O wär es doch.

Zusammenhang einen solchen Sinn suggeriert[:]; ^{Sie} Trauer ist der Schatten
^{^geglückte} des Chaotischen über aller Form, ^{Heterogenen,} das diese zu bannen trachtet[.], ^{des bloßen Daseins.} ^{solche}
Trauer [i] in den vollkommenen Kunstwerken antezipiert, die Negation des

Sinns in den zerütteten[.], ~~Sie ist das~~ Reversbild von Sehnsucht. In-

^{Aus den} dem die bedeutenden Kunstwerken mit wortloser ^{heraus/leuchtet/ daß} Geste sagen "O wär es sei,
^{vor der Folie,} doch", sagen sie in eins damit, daß ^{es,} dies Es ^{das uneinlösbare} nicht ist[.]; ^{jenes} gramma-

tisches Subjekt, ~~des Wunschsatzes, das deshalb bloß grammatisch bleibt,~~

weil dem Inhalt nach kein anderes auf der Welt [v]orhanden ist, auf das
^{läßt} es demonstrativ sich beziehen ließe. In dem "O wär es doch", der Uto-

pie ihrer Form, ^{beugt} nimmt Kunst die [L]asten ^{sich der} de[r]n Schwere der [e]mpirischen, Exi-

stenz auf sich, von der sie ^{wegtritt} doch als Kunst sich scheidet. Wo sie das

nicht tut, ^{Sonst} ist ihre Vollkommenheit ^{nichtig.} nur noch schlechter Schein, klassizi-

stische Lüge. ^{Der} Schein an den Kunstwerken ist ^{verschwindet} gerade ^{de[r]m} Fortschritt der

Integration, den sie von sich verlangen m[ü]ssen und durch den ihr Gehalt

als unmittelbar gegenwärtiger ^{dünkt} erscheint, ohne solchen Schein stürzten

entweder nieder in die bloße Empirie oder überflögen die Schranke des

Bildes und wären transzendent wirklich. Das theologische Erbe der

Kunst ^{ist die} hat sein Zentrum in der Säkularisation ^{von} O[p]ffe[rung.]xxxxnbarung[.], dem

Offenbarung ist die Idee ^{al/} und die ^{der} Schranke eines jeglichen Werkes. ^{mit} Of-

fenbarung der Kunst ^{als Geleistetes attestieren hieße, im Gedanken den}
^{en/} ihr wesentlichen Fetischcharakter ^{zu kontaminieren} unterreflektiert ⁱⁿ mit der Theorie wieder-

holen. ^{unausweislichen} Diese hat den Bruch von Kunst und Offenbarung und deren kanoni-

sehen Charakter für die Kunst zusammenzudenken. ^{Sinnzusammenhang,} ^{Einheit selber} wird

von den Kunstwerken veranstaltet, weil sie nicht ist, und als veranstal-

^{das Ansichsein} tete ^{um dessentwillen die Veranstaltung unternommen wird – am Ende die Kunst}
^{tete} ^{negiert,} sie immer sich selbst[.], am tiefsten im gelungenen. Des-

halb ^{Jegliches} ^{arbeit} [arbeit] die Artefakte sich entgegen[.], und es ist diese konstitu-

tive Gebrochenheit, die das Sprachähnliche der Kunstwerke einer Schrift

anähelt, wie es heute unterm Begriff von écriture gedacht wird. Wer-

ke, die sich als tour de force, äquilibristischer Akt ^{angelegt sind,} zu erkennen ge-

erst nach Abschrift
entscheiden, ob das mit der
großen Stelle über tour de force zusammengekommen
werden kann.

Einfügung ad Schein und Paradox in der Kunst, nach II, 95f

Benjamins Spruch, am Kunstwerk wirke paradox, daß es erscheint 1), ist keineswegs so

1) Einbahnstraße, Schriften ... S. Zitat checken!

TWA bitte auch
nicht gefunden

kryptisch, wie er vorgetragen wird. Tatsächlich ist jedes Kunstwerk ein Oxy-

moron. Seine eigene Wirklichkeit ist ihm unwirklich, gleichgültig gegen das,

was es wesentlich ist, und gleichwohl seine notwendige Bedingung; unwirk-

lich ist es erst recht in der Wirklichkeit, Schimäre. Das haben seit je die

Feinde der Kunst besser bemerkt als die Apologeten, die ihre konstitutive

Paradoxie vergebens wegbewiesen. Unkräftig ist die Ästhetik, welche den

konstitutiven Widerspruch auflöst, anstatt Kunst durch ihn zu bestimmen.

Wirklichkeit und Unwirklichkeit der Kunstwerke überlagern sich nicht wie

Schichten sondern durchdringen gleichermaßen alles an ihnen. Nur soweit ist

das Kunstwerk wirklich als Kunstwerk, genügt sich selbst, wie es un-

wirklich ist, ~~es~~ unterschieden von der Empirie, deren Stück es doch auch

bleibt. Sein Unwirkliches aber – seine Bestimmung als Geist – ist nur soweit,

wie es wirklich geworden ist; nichts am Kunstwerk zählt, was nicht in

seiner individuierten Gestalt da wäre. Im ästhetischen Schein bezieht das

Kunstwerk Stellung zur Realität, die es negiert, indem es zu einer

sui generis wird. Kunst ist vollzieht den Einspruch gegen die Realität

durch ihre Objektivation.

4 1) Einbahnstraße, Schriften ... S.

→ 414,27f.: 1 Vgl. Walter Benjamin, Schriften, a. a. o., Bd. I, S. 549: »An allem, was mit Grund schön genannt wird, wirkt paradox, daß es erscheint.«

3 → 414,6f.

4 → 414,27f.

6-22 → 414,7-26

wohl wdht,
 aber hier viel besser
 als früher
 gehört wieder zu „Schein“

hierher Einfügung
 W. S. 2 + 3
 Hierher die
 Seiten 2 und 3
 der Einfügung
 W

Frl. O. die Fort-
 setzung muß ich in
 der nächsten Abschrift
 wegen des Anschlusses
 ändern; bitte
 anmerken!

war virtuos
 in der Vereinbarung
 des Unvereinbaren.

P

Das hier Beginnende,
 bis Mitte 98, ist
 gut und wichtig, scheint
 aber den großen Ge-
 dankengang zu
 unterbrechen. Bitte
 Büchlein hilf!

erst
 nach Abschrift

ben, bringen, an den Tag, ^{etwas über} was eigentlich aller Kunst einwohnt: das die
 Verwirklichung des
 Vollbringen eines Unmöglichen[,]. die Vereinigung von Unvereinbarem; Pa-
 radoxie als Einstand von Dialektik. Sie sind Schein, weil sie wesent-
 lich ^{als das sich geben} vorstellen müssen, was sie wesentlich nicht sein können; und wäh-
 rend ihre Vollkommenheit das verleugnen möchte, korrigieren sie sich,
 selbst, indem sie die eigene Unmöglichkeit hervorheben: das ist die
 Legitimation des virtuos Elements in der Kunst, das nur von einer
 [f]bor[m]nierter Ästhetik der Innerlichkeit ^{verpönt.} tabuiert wird. Tatsächlich wäre
^{An den} für die authentischsten Werken der Nachweis des tour de force, der Rea-
 lisierung eines Unrealisierbaren zu ^{erbringen.} führen, so wie Bach, den die Vul-
 gärrinnerlichkeit beschlagnahmen möchte, ^{Was er komponierte, ist} die Synthesis des harmonisch
 generalbaßhaften und des polyphonischen Denkens[,]. ^{Es wird} welche dieses in die
 [l]Logik akkordischer Fortschreitung bruchlos einpaßt, die ^{ge} letztere aber,
 als reines Resultat der Stimmführung, ihrer lastenden, ^{das verleiht dem} und dem Werk ge-
 gegenüber heterogenen Schwere entäußert; und diese ^{das singular Schwwebende.} Schwerelosigkeit ist
 im Bachischen Werk die Utopie, die Verwirklichung dessen, was seiner
 Wirklichkeit spottet. Mit nicht geringerer Stringenz wäre an Beetho-
 ven die Parado[[c]x]ie ^{eines} des tour de force darzustellen[;]: daß aus nichts etwas
 wird, die ^{ästhetisch-leibhafte} sinnliche Probe auf die ersten Schritte der Hegelschen Logik[,].
 die Bestimmung des [n]Nichts als eines Etwas. Der [D]Scheincharakter der
 Kunstwerke haftet nicht bloß an ihrem Verhältnis zur empirischen Rea-
 lität und ihrem schimärischen Anspruch, ihrerseits ein Reales zweiter
 Potenz zu bilden. ^{immanent} Sondern er wird vermittelt, durch ihre innere Zusam-
 menstzung und zwar durch ihre ^{eigene} Objektivität. Während sie nämlich -
 und keineswegs bloß die Zeitkünste sondern implizit auch Malerei, Pla-
 stik, Architektur - prazessual, ein werdendes sind, setzt ihre Objekti-
 vation jenem Werden zugleich sich entgegen. Indem ein Text, ein Ge-
 mälde, eine Musik in ^{das Gebilde tatsächlich} Noten fixiert wird, ist es durch solche Fixie-
 rung vorhanden und täuscht ^{das} sein Werden, ^{das es einschließt, seinen Gehalt,} insofern bloß vor; noch die äu-
 ßersten Spannungen eines ^{in ästhetischer Zeit} musikalischen Form[v]Verlaufs sind insofern fik-
 soweit

9 Sie sind Schein → 163,11: Als
 tour de force konzipierte Werke sind
 Schein

5-8 → 162,14-16

9-22 → 163,11-19

21-53 → 163,20-35

'16-'18 → 163,19f.

Ts 17937

- 98 -

Schein +
Objektivation
(wdht aber hier gut)

Λ gewissem Maß
indifferent 1).

1) Wird ein Musik-
stück, aber durch
Geräusche von außen,
unterbrochen, so
kann es danach
vielfach fortgesetzt
werden, ohne daß
die Kunsteinheit
der immanent-mu-
sikalischen Zeit ab-
sichtlich darin berich-
tigt wäre. Ähnliches
ist bereits zu beobach-
ten, wenn man beim
Sprechen sich irrt und
sogleich berichtigt.

Λ In der Paradoxie des
tour de force, Unmög-
liches möglich zu machen,
maskiert sich aber die
ästhetische Paradoxie
schlechthin: wie kann
Machen ein nicht Ge-
machtes erscheinen
lassen, wie kann, was
dem eigenen Begriff
nach nicht wahr ist, doch
wahr sein. Denkbar ist
das nur vom Gehalt
als einem vom Schein
Verschiedenen; aber
kein Kunstwerk hat
den Gehalt anders als
durch den Schein, in
dessen eigener Gestalt.
Daher wäre das Zen-
trum von Ästhetik die
Retten des Scheins,
und das emphatische
Recht der Kunst, die
Retten ihrer Wahr-
heit, hängt von jener
Retten ab.

lies: Legiti-
mation

Folgt schriftliche
Seite!

wie in dem Gebilde ein für allemal
tiv, als sie, in der Komposition, die nach Noten gespielt wird, vor-
tatsächlich ist ästhetische Zeit gegen die empirische, die sie neutralisiert, in Λ
entschieden sind[.]; Λ Objektiviert im Kunstwerk sich ein Werden und ge-
langt zum Einstand, so negiert diese Objektivation eben dadurch das
Werden und setzt es zu einem Als ob herab; darum wohl wird heute, im
Zug der Rebellion der Kunst gegen den Schein, gegen die Gestalten ihrer
Objektivation, rebelliert und versucht, unmittelbares, improvisatori-
sches Werden anstelle eines bloß vorgetäuschten zu setzen, während an-
dererseits die Gewalt der Kunst, also ihr dynamisches Moment, ohne
solche Fixierung und damit ohne deren Schein gar nicht wäre.] ~~Je jener~~
gischer das Kunstwerk seiner eigenen Wahrheit vermöge seiner Objektiva-
tion zustrebt, desto mehr verstrickt es sich in jene Lüge, die sie be-
gleitete, seit sie irgend Autonomie erlangte. Denn sie konvergiert
mit dem Naturschönen und nähert sich der Restitution des unterdrückten
Naturmoments durch den Vollzug ihrer Objektivation hindurch: je durch-
geformter ein Werk ist, desto naturähnlicher, "selig an ihm selbst";
und eben das ist, wie in Hölderlins Vers, sein Scheinen. Λ Kriterium
von Kunst ist, wie weit sie als Gemachtes das Machen zu transzendieren
vermag; wie weit, ^{Nur wofern} ihr Gehalt unmetaphorisch wahr ist, und damit, durchs
Gemachtsein hindurch, ^{ihr} den Schein abwirft, ^{produziert.} den das Gemachtsein, mit sich
bringt. Versucht dagegen Kunst, ihres Scheincharakters dadurch sich
zu entäußern, daß sie sich [g]ebärdet, ^{dagegen durch Abbildlichkeit} als wäre sie nicht mehr Kunst son-
dern buchstäblich naturhaftes Sein, so wird sie damit zur Illusion und
zum Schwindel, ^{des trompe l'œil,} Opfer ^{dessen,} [w]as sie vertuschen möchte; das ist das
Verdikt über die ästhetische Täuschung und die Rechtfertigung ^{eben des Moments an ihr,} dessen,
darauf basiert, was man einmal Sachlichkeit genannt hat. Deren Ideal wäre, daß das
Kunstwerk, ohne in i[gr]gend einem ^{Zug} Moment etwas ^[anderes] scheinen zu wollen, als
was es ist, in sich selber so durchgebildet wird, daß, als was es er-
scheint und was es sein will, potentiell ^{zusammenfällt} wenigstens koinzidiert. ^{Darin}
Durch Geformtsein, ^{allein,} weder durch Illusion, noch indem ^{vergebens} es ohnmächtig am ^{Gitter seines} Scheincha-
rakters rüttelt, behält ^{ielte} dieser ^{darin} ^{das} in den Kunstwerken nicht das letzte Wort.
^{vielleicht doch}

das in Bleistiftklammern
separat abschreiben; zu „Rebellion gegen

11 Objektivation, rebelliert →

416,4: Objektivation rebelliert

29 sie, die Gemachte → 164,18f.: Kunst,
die Gemachte

32 lassen, wie → 164,2: lassen; wie

4-7 → 163,35-37

7-14 → 415,37-416,8

25-50 → 164,17-30

4-5 → 163,37

24-51 → 163,37-164,8

Ts 17938

Λ Soweit ihre Form nicht einfach identisch ist mit ihrer Adäquanz an praktische Zwecke, sind sie, auch wo ihre Faktur gar nichts scheinen will, stets noch Schein angesichts der Realität, von der sie durch ihre bloße Bestimmung als Kunstwerke differieren. Indem sie die Momente des Scheins tilgen, die ihnen anhaften, verstärkt sich eher noch der, welcher von ihrem eigenen Dasein ausgeht, das durch seine Integration sich zu einem An/sich verdichtet, das sie als Gesetztes nicht sind.

Λ der, Diffuses, Ichfremdes hier und gesetzte Totalität harmonierten a priori, während die Harmonie selbst veranstaltet wird.

Λ Einfügung f

Jedoch selbst wird der Hülle aber ist ihre[r] sseits mit dem Schein[-]s/ nicht ledig.
[D]ie Versachlichung der Kunstwerke aber ist ihre[r] sseits mit dem Schein[-]s/ 5
charakter im Innersten verflochten. Sie fordert, daß [v]on keiner vor- Etwa soll von
gegebenen Form mehr ^{soll} ausgegangen, daß auf die Floskel, das Ornament, 10
die Restbestände ^e übergreifenden Formenwesens verzichtet werde[.]n; ^{das} Der
dem Kunstwerk immanente Produktionsprozeß wird einer ^{soll sich} von unten[.] / her ^{organisieren.}
Der aber hat seine Tücke: [n]ichts ^{aber} garantiert dem Kunstwerk ^{vorweg} / ^d nachem sei- 15
ne ^{immanente} eigene Bewegung das Übergreifende einmal gesprengt hat, daß es über-
haupt ^{noch} sich ^{zusammen} schließt, daß seine membra disiecta irgend zu-
sammenfinden. Das hat die künstlerischen Prozeduren dazu bewogen, hin- 20
ter den Kulissen - der theatralische Ausdruck ist ^{zuständig} nicht zufällig -
alles Einzelne ^{momente} vorweg so zu ^{präformieren} organisieren, daß es ^{sie} jenes Übergangs zum
Ganzen fähig w[i]erd ^{en} den sonst die absolute, à la lettre genommene Kon- 25
tingenz der Details ^{nach der Liquidation des Vorgeordneten} verweigerte. ^{bemächtigt sich} Dadurch aber wird das Moment/de[s]r
Schein ^{seiner} in die Reihen ihrer geschworenen Widersacher: ^{getragen und zwar}
auf die problematische Weise, daß ^{die Täuschung} [e]rweckt wird, es sei 30
keine Täuschung; daß ein ^{Prozeß} ^{nämlich der} reine von unten nach oben,
als geleistet ^{präsentiert} ^{vorgestellt} wird, während in ihm die alte Bestimmung von
oben her ^{west} fortlebt, die ^{kaum} wohl von der geistigen Bestimmtheit der Kunst- 35
werke ^{überhaupt} nicht fortgedacht werden kann. Λ Da [[d]D]Die [F]Flucht, ^{welche}
mancher gegenwärtige[n]r Manifestationen der Kunst ^{zum in den} beim Zufallsprinzip ^{suchen}
chen, dürfte als ^{desparate} Antwort ^{die Ubiquität des Scheins} darauf zu deuten sein: in solchen Gebilden 40
^{ins} [soll] das Kontingente ^{zum} Ganzen übergehen ohne das Pseudos ^{der} prästa-
bilierte[n]r/Harmonie. Damit ^{indessen} ^{jedoch} wird einerseits das Kunstwerk einer
blinden Gesetzmäßigkeit ausgeliefert, die von seiner totalen Determina-
tion von oben her gar nicht mehr zu unterscheiden ist, ^{andererseits das} ^{und das} Ganze 45
^{selbst} dem Zufall überantwortet, und ^{dadurch} die Dialektik von Einzel-
nem und Ganzem ^{abermals} ^{indem} zum ^{einen} Schein entwertet: ^{daß} ^{nämlich} ein Gan-
zes gar nicht resultiert. Die [v]Vollendete Scheinlosigkeit regrediert
aufs chaotisch ^{liche} ^{mäßige} Gesetz, darin Zufall und Notwendigkeit ihre ^{altes}
^{unselige Verschörung} ^{und schlechtes Bündnis} erneuern. ^{Kunst hat keine Gewalt über den Schein durch dessen Abschaffung.} 55

31 der Prozeß → □ 165,17: daß der Prozeß

31/33 oben, als → □ 165,17: oben als

33 wird, → □ 165,18: wird;

49 überantwortet, und → □ 166,15: überantwortet und

'27-'31 der, Diffuses, Ichfremdes hier und gesetzte Totalität harmonierten a priori, → □ 165,15f.: daß Diffuses, Ichfremdes hier und gesetzte Totalität a priori harmonierten,

4f. → □ 164,30f.

6-29 → □ 165,1-14

30f. → □ 165,14f.

31-37 → □ 165,17-20

37-56 → □ 166,7-20

'3-'26 → □ 164,31-165,1

'27-'33 → □ 165,15f.

Schein,
noch ungewiß wohin
zentrale Stelle
(evt. an sehr späte
Stelle)

Schein haftet nicht am Sinnlichen sondern
am Geist.

Einfg I, ad Scheincharakter, wichtig:
zu III, S. 99, Z. 12 v.u., nach „werden kann“, ohne Absatz!

Man pflegt de[n] Scheincharakter der Kunstwerke auf ihr sinnliches Mo-
ment zu bez[ieh]ogen, zumal in der Hegelschen Formulierung vom sinnlichen

Scheinen der Idee. Diese Ansicht vom Schein steht im Bann der tradi-
tionellen, platonisch-Aristotelischen vom Schein der Sinnenwelt, und dem

Ts 17939

Wesen, oder dem reinen Geist, als dem wahrhaften Sein. Der Schein der
Kunstwerke dürfte aber gerade in ihrem geistigen Wesen entspringen.

Dem [d] Dem Geist selber, als einem von seinem Anderen Getrennten, und ihm
gegenüber sich Verselbständigen, ist ein Scheinhafte immanent; aller

Geist, ^{χωρίς} ~~choris~~ vo[n] ^m dem Leibhaften, hat in sich den Aspekt, ein Nichtsei-
endes, Abstraktes zum Seienden zu erheben; das ist das Wahrheitsmoment

des gesamten Nominalismus. Kunst aber macht auf solche Scheinhaf-
keit des Geistes, als eines ^{Wesens} ^{sui generis} die Probe, indem sie den Seins-
[a] Anspruch des Geistes, beim Wort nimmt und ihn als Seiendes vorstellt.

[d] Das, viel mehr als die Nachahmung der Sinnenwelt durch das ästhetisch
Sinnliche, auf das die Kunst verzichten lernte, verhält sie zum Schein.

Weil der Geist ^{indessen ist} ~~aber~~ nicht nur Schein ist sondern auch das Medium der

Wahrheit, weil [d] Das Moment seines Nichtseins und seiner Negativität ^{tritt} in

die ja den Geist nicht unmittelbar versinnlichen, dingfest machen, ^{er ist}
sondern allein durchs Verhältnis ihrer sinnlichen Elemente zu einander Geist werden.

die Gefüge der Kunstwerke eingehen[;], weil Geist selber nicht nur der
Trug eines Ansichseienden sondern ^{ebenso} ^{Negation} auch die Kritik alles [F] falschen An-
sichseins. ist, [d] Deshalb ist der Scheincharakter ^{ihre μέθεξις} zugleich die methexis

der Kunst an der Wahrheit. Das ist mit Rettung des Scheins gemeint.

ohne Absatz weiter: Die Flucht usw.

Das Kunsthafte an den Kunstwerken ist ihr Erscheinen: ebenso in dem Verstande, daß die Beziehung zwischen ihrem Inneren und ihrem Äußeren unvergleichlich viel dichter und qualitativ anders ist als in den signifikati[f]ven und [D]iskursiven Gebilden, wie in dem, daß sie dazu tendieren, ihr eigenes Dinghaftes, ihre Träger, aufzuzehren, zum Akzidens herabzusetzen, so essentiell es ihnen auch sein mag, solche dinghaften Träger zu besitzen. ^{Der Scheincharakter} Daraus folgt für die Erkenntnis der Kunstwerke, ^{bedingt, daß ihre}

Λ Schein sind sie, indem sie ihr Inneres, Geist, nach außen setzen, und sie werden nur insoweit erkannt, wie, gegen das Verbot des Amphiboliekapitels, ihr Inneres erkannt wird.

daß die dem Erkenntnisbegriff der Kantischen reinen Vernunft, ^{sich ent-} ^{widerstreitet.} ~~gegensetzen:~~ Kunstwerke erkennen heißt soviel, wie sie von innen her erkennen, weil sie ~~aber~~ an der Beziehung ihres Auswendigen auf ein Inwendiges ihr Wesen haben, und weil der Weg von außen, von der Erscheinung her nur dann ins Inwendige geleitet, wenn zugleich im Außen auch das Innere erkannt ist. In der Kantischen Kritik der ästhetischen Urteils kraft, die so subjektiv auftritt, ^{ist das virtuell vorgedacht} durch den ^{im} Teleologiebegriff[,]. ^{Kant} ~~der, indem er~~ die Kunstwerke der Idee eines [A]n sich und in sich Zweckvollen, ^{unterstellt} anstatt ihre Einheit einzig der subjektiven Synthesis de[s]n Erkennenden zu überantworten[,]. ^{durch} die [k] Künstlerische Erfahrung, als die ^{eines dergestalt} einer solchen Zweckmäßigkeit, ^{en} von der bloßen kategorialen Formung eines Chaotischen durchs Subjekt ^{sich} ~~abhebt;~~ auch insofern ist Hegels als Kritiker Kants dessen Exekutor, seine Methode, der Beschaffenheit der ästhetischen Objekte sich zu überlassen und von ihre[m] subjektiven ^{Wirkungen} Effekt als einem Zufälligen abzusehen, macht auf die Kantische These die Probe[;]: ^{objektive} ~~indem sie den Teleologiebegriff,~~ anstatt als bloßes Regulativ ihn zu handhaben, ^{wird} zum Organ ^{^ Kanon} ästhetischer Erfahrung. ~~erhebt:~~ [d] Der Vorrang des Objekts in der Kunst und die Erkenntnis ihrer Gebilde von innen her sind zwei Aspekte des gleichen Sachverhalts. Nach der ^{traditionellen} ~~alten~~ Unterscheidung ^{von} des Dinges und ~~seiner~~ Erscheinung ^{haben} sind die Kunstwerke, vermöge ihrer Gegentendenz gegen ^{die eigene} ihre Dinglichkeit, schließlich gegen Verdinglichung überhaupt, ^{ihren Ort} auf der Seite der Erscheinungen, ~~weil aber ihre Erscheinung nicht, gegenüber ihrem Ansichsein, gleichgültig ist, wie die philosophische Tradition zu Unrecht den Er-~~

~~Wenn [a] Aber bei ihnen Erscheinung die des Wesens, gegen es nicht gleichgültig;~~
~~^ Erscheinungen zuschreibt, sind sie die Gebilde, bei denen die Erschei-~~
~~selbst~~
~~nung auf die Seite des Wesens gehört. Für [d] Sie Kunstwerke wahrhaft, gilt~~
~~die These, in der bei Hegel Realismus und Nominalismus sich vermitteln:~~
~~ihr Wesen muß erscheinen, und darum ist ihr Erscheinen wesentlich[.], Das~~
~~Erscheinen der Kunstwerke ist keines für ein Anderes sondern ihre imma-~~
~~nente Bestimmung[. [d] Dem entspricht, daß keines, gleichgültig, wie der~~
~~Hervorbringende darüber denkt, auf einen Betrachter, und nicht einmal~~
~~auf ein transzendentes betrachtes Subjekt hin angelegt ist[.];~~
~~^~~

^ kein Kunstwerk
 ist in Kategorien der
 Kommunikation zu
 beschreiben und zu
 erklären.

* Vgl. Walter Benjamin, Schriften I, Frankfurt 1955, S. 40. — Im
 übrigen sind auch authentische musikalische Texte kein Zeichensystem
 zu ihrem Spielen, nicht als Kommunikationen ihren Hörern zugewandt,
 sondern werden zum Werk gerade durch ihre Verselbstständigung, polar ge-
 spannt zu jeder möglichen klanglichen Realisierung. Anweisungen für
 diese, welche ihre Niederschrift enthält, sind demgegenüber akzidentell;
 das stumme Lesen von Musik, wie es sein Vorbild hat am stummen Lesen
 von Sprachlichem, ist eine Stufe zur Erfahrung des An sich und zur Ab-
 kehr von dem Aspekt für anderes, der den Kunstwerken nicht durchaus
 abgeht, de[m]r aber ihre Entwicklung zum erscheinenden Wesen relativiert;
 daß er im Zeitalter der dirigistischen Massenmedien und der ihnen auf
 den Leib gedachten Kommunikationstheorie Urständ feiert, ist ein Symp-
 tom der Rückbildung des Geistes, die sich als Fortschritt maskiert.
 und läuft denn auch durchweg auf Nivellierung, auf Minderung der ästhe-
 tischen Quaität hinaus. Im übrigen zeigt das Phänomen der musikali-
 schen Notation, die es erst erlaubt, das An sich der Sache und damit
 ihr Wesen von dem Wirkungszusammenhang abzuheben, und die damit das von
 innen her der ästhetischen Erfahrung konstituiert: wie sehr das Er-
 scheinende Wesen, der Feind des Dinghaften der Kunstwerke durch deren
 Verdinglichung vermittelt ist; so wenig wie anderswo ist Verdinglichung
 allein das Verdikt über Phänomene, an denen sie konstatiert wird.

~~Kunstwerke sind dadurch, daß sie erscheinen: in ihnen tritt hervor,~~
~~was sie selber nicht sind und überflügelt, was sie bloß sind. Schein~~
~~sind die Kunstwerke kraft jener Differenz, indem sie, was sie selbst~~
~~nicht sein können, zu einer Art von zweitem, Dasein verh[a]el[t]fen; Erschei-~~
~~nung aber, weil jenes [n]Nichtseiende an ihnen, um dessentwillen sie exi-~~

Vorsicht
wiederholt, aber
hier anständig
formuliert

stieren, vermöge der ästhetischen Realisierung ~~doch~~ zu einem wie immer
auch ^{gebrochenen} ~~modifizierten~~ Dasein gelangen. ~~Daß aber in den Kunstwerken ihr~~
Wesen ~~erscheinen muß, entbindet eine Dialektik. Denn die Identität von~~
~~und Erscheinung jedoch~~
~~beidem~~ ist der Kunst so wenig erreichbar wie der ~~gegenständlichen~~ Er-
~~kenntnis~~ ^{von Realem.} Das Wesen, das in die Erscheinung übergeht und diese prägt,
~~sprengt~~ ^{zerbricht} sie stets auch; ~~Was~~ ^{was} erscheint, ist durch seine Bestimmung
als Erscheinendes vor dem, ~~was darin~~ ^{enden} [e] ~~Erscheint~~, immer auch Hülle. Der
ästhetische Harmoniebegriff und alle Kate[hro]gorien, die um ihn versammelt
sind, ~~wollten das verleugnen.~~
~~waren Versuch[t], dem entgegenzuarbeiten, ihnen aber wäre nachzu-~~
~~weisen, daß~~ ^{hofften auf} [s] Sie stets auf einen Ausgleich von Wesen und Erscheinung,
gleichsam ^{durch} auf Leistungen des Takts ~~hinauslaufen~~; wie es im älteren, un-
befangenen Sprachgebrauch ~~durch~~ ^{indizieren das durch} Termini wie die "Geschicklichkeit des
Künstlers." ~~verraten wird.~~ [ä] Ästhetische Harmonie ist nie ~~eine solche~~ ^{vollbracht}
~~sondern~~ Politur oder Balance[,]; ~~und i[n]m~~ ^{Inneren alles dessen,} ~~allen~~, was an Kunst mit Fug harmo-
nisch kann genannt werden, ~~ist zu zeigen, daß unter der Oberfläche sol-~~
~~cher Harmonie der der Einheit,~~ ^{überlebt} ~~das~~ ¹⁾ einander Widersprechende. ~~sich durch-~~
~~hält. Anders gewandt:~~ [i]n den Kunstwerken soll, ihr ~~Dinghaftes, das al-~~
~~les ihr~~ ^{[er]er/} ~~Form sich Entgegensetzende und Vorgängige einbegreift, ver-~~
~~schwinden, während sie doch Form~~ ^{nur} ~~im Verhältnis zu dem~~ ^{einzig} ~~sind,~~ was sie
verschwinden machen möchte[.]. ~~n. Dieser Widerspruch bedingt, daß es in ih-~~
~~nen gar nicht verschwinden kann, sondern daß sie es, sei's auf noch so~~
~~sublimierte Weise,~~ ^{Sie} ~~verstecken müssen,~~ ^{es} und eben dagegen sträubt sich die
Idee ihrer Wahrheit, bis sie die Harmonie ~~zersprengen.~~ ^{kündigen} Ja [o] ~~Ohne~~ ^{das Memento} ~~solche~~
~~Erinnerung an den Widerspruch und das Nichtidentische wäre die Harmonie~~
ästhetisch irrelevant, ähnlich wie nach der Einsicht aus Hegels Diffe-
renzschrift Identität überhaupt nur als solche mit einem Nichtidenti-
schen kann vorgestellt werden. ~~Das schließt aber ein, daß die~~ ^{von} ~~Kunst-~~
~~werke,~~ [j]e tiefer ^{den} sie in die Idee ~~solcher~~ ^{von} Harmonie, also des [E] ~~erschei-~~
~~nen[s] ihres Wesens, sich versenken, desto weniger~~ ^{sie} ~~bei ihr sich beschei-~~ ^{friedigen.}
~~den können;~~ [k] ~~Kaum ist es eine unziemliche~~ ^{man} ~~[G] generalisierung von geschichts-~~

Tracho:
dies ist vielleicht
nicht direkt wieder-
holt, aber Gedanken
dieser Art kehren der
Form nach so häufig
wieder, daß größte
Vorsicht geboten ist.
Hilfe: verinhalte-
lichen! Geht das?

Scheint mir
auch wdht.

Fußnote Form
1) Vgl. Über den ^{ihrer}
Klassizismus von
Goethes Iphigenie,
S. Neue Rundschau
78. Jhg. 1967.
4. Heft, S. 586ff.

Tracho, ist der
Zusammenhang
schon ganz klar?

↓ kann
erst nach
Abschrift
entschieden
werden

^ Dissonanz ist die
Wahrheit über Har-
monie.

philosophisch ^{allzu Divergentes} ~~weit Verschiedenen~~, wenn man die antiharmonischen ^{Gesten} ~~Wen-~~
~~dungen~~ Michelangelos, des späten Rembrandt, des letzten Beethoven, an-
statt ~~bloß~~ aus der subjektiven ^{leidvoller} ~~Entwicklung~~ und ~~ihren~~ ~~Leid~~, aus der Pro-
^{Dynamik} ~~blematik~~ des Harmoniebegriffs ^{schließlich seiner Insuffizienz} ~~selber~~, ableitet. ^{diese} ~~er~~ ^{Kriterium ihrer selbst} ~~ganz~~ ^{erreichbar.} ~~streng~~
genommen, so erweist er nach dem ^{ihren} ~~eigenen Maßstab~~ sich als ^{erst} ~~unmöglich~~,
und ^{solche} ~~seinen~~ ^{erreichbar} ~~Desideraten~~ wird ^{erscheint} ~~nur~~ dann genügt, wenn ~~diese~~ ~~Unmöglichkeit~~,
~~selbst~~ als ein Stüc[l]k Wesentliches, in die Erscheinung ~~gesetzt~~ wird;
^{wie} ~~das scheint~~ im sogenannten Spätstil ~~der~~ bedeutendste[n] Künstler. sich zu
^{Er} ~~vollziehen~~, und hat, weit über das individuelle oeuvre hinaus, exem-
plarische Kraft, die geschichtlicher ~~Suspension~~ ästhetischer Harmonie
insgesamt. Die Absage ans klassizistische Ideal, ~~wie sie, nach Valé-~~
^{noch} ~~rys Einsicht, [d]in den authentischen Werken der Romantik überdauer[n]t~~, ist
kein Stilwechsel oder gar einer des ominösen Lebensgefühls, sondern
gezeitigt vo[n] ^{Reibungskoeffizienten} ~~m dem Sprengstoff~~, de[n] ~~r~~ Harmonie in sich enthält, indem [s] ~~d~~
als ^{leibhaft versöhnt} ~~geleistet~~ ^{es nicht ist} ~~vorstellt~~, was ~~nicht geleistet werden kann~~, und dadurch
gegen das ^{eigene} ~~Postulat~~ des erscheinenden Wesens sich vergeht, ^{auf das doch} ~~daß sie es~~
^{gerade das Ideal von Harmonie abzielt.} ~~als erfüllt bloß vorspiegelt~~. Die Emanzipation vo[m] ^{ihm} ~~n~~ Ideal der Harmonie
ist eine Entfaltung des Wahrheitsgehalts der Kunst ~~selbst~~.

Tracho: hierher wohl Rebellion gegen den Schein aus II

dann nächste Seite weiter!

kam schon vor

Frl. O. Seite
separat abschreiben
Geht zu Fortschritt.

erl.

[Der Satz Messiaens, der Fortschritt der Kunst habe seinen Plaf[i]ond er-
reicht, dürfte seinen Wahrheitsgehalt nicht an der Evolution der Mittel
besitzen, die auch in anderer Richtung vorwärts getrieben werden kön-
nen als in der jüngsten Etnwicklung, und vollends nicht in den Zwecken,
von denen ungewiß ist, ob bis heute in ihnen ästhetische jener Fort-
schritt stattfand, den real die geschichtliche Totale versagte.] ~~Wohl~~
aber stößt die Tendenz der Kunstwerke wider ihren Schein auf eine sol-
che Decke, weil anders als durch Rückfall in die bloße Empirie oder
durch ihre Aufhebun[d]g in einer höheren, die Kunstwerke ihren Scheincharak-
ter nicht zu durchbrechen vermögen. Das Schicksal des Surrealismus
ist dafür ein Exempel, dessen Eindringlichkeit einzig vermöge des all-
gemeinen Vergessens verloren geht. Auch wo die Kunstwerke nichts schei-

quasi-absolute Erscheinung.
 sind nicht Erscheinung von Empirischem, sondern metaphysisch[.],[^] Was in
 Wahrheit in ihnen erscheint, ist ein noch Nichtseiendes, das weder der
 abstrakte Inbegriff des Seins ist noch reduzierbar auf das glanzlose ein-
 zeln Seiende. Darum ist es der Ästhetik nicht gestattet, die Diffe-
 renz von Erscheinung und Gehalt, Index von dessen Nichtsein, in
 der Konstruktion ihrer direkten Einheit verschwinden zu lassen. So we-
 nig der Gehalt in leibhafter Gegenwart mit der ästhetischen Erschei-
 nung verschmilzt, so wenig ist das Kunstwerk nichts als seine Erschei-
 nung; der Knoten der Kunstwerke ist, daß der Gehalt an die Erscheinung
 gebunden ist und doch nicht mit ihr koinzidiert. Auch [d] Durch ihre Be-
 den Schein, der es verkündet, stimmung als Erscheinung, werden die Kunstwerke nicht wörtlich zu Epi-
 phanien sondern bloß metaphorisch, so schwer es auch der genuinen ästhe-
 tischen Erfahrung den authentischen Kunstwerken gegenüber fällt, nicht
 darauf zu vertrauen vor dem Wahn zu beschützen, in ihnen sei das Absolute selber präsent.
 Fast inhäriert es [d] Der Größe der Kunstwerke, diesen Schein zu erwecken[.].
 Wodurch sie eine Entfaltung der Wahrheit werden, das und das, ihre metaphysische Bewegung, ist zugleich ihre Kardinalsünde,
 und von der die Kunst nicht sich absolvieren kann. Sie verharret ungetilgt
 an der Sphäre der Kunst, weil diese ihre Tilgung präbendieren muß[.] erteilt.

III, 9

hier endlich
 beginnt etwas
 Neues:
 Logizität
 dazu fehlt noch
 zentral eine
 Theorie der
 Stimmigkeit als
 des konkret
 Allgemeinen. Logik
 ohne Kanon und
 doch gelingend d.h.
 negativ, durchs
 „Falsche“, bestim-
 bar.

Während in der Kunst die inhaltlichen Elemente der empirischen Realität
 nur zerstreut Einlaß finden und durch ästhetische Formen zu neuen Kon-
 stellationen zusammentreten, die vielfach ihre Abbildlichkeit zerstö-
 ren, sind die ästhetischen Formprinzipien selbst Verwandlungen der Ka-
 tegorien, die von der herkömmlichen Erkenntnistheorie dem Subjekt zuge-
 rechnet werden, und es weder dort schon rein sind noch vollends in
 der Kunst, die sie wiederum auf dem Umweg über die empirische Realität
 empfängt, aus der sie die Formkategorien herausliest, um sie dann von
 sich aus auf ihr Anderes anzuwenden. Den Kunstwerken eignet etwas wie
 Logizität, vorausgesetzt auch dort, wo sie, durch die Absicht frei as-
 soziativen Spiels jene suspendiert, ist sie eben dadurch mitgedacht.
 Solche Logizität ist keine des Begriffs; Begriff und Begriffsähnliches



Seite zum Schein

III 95ff – 105

II 154ff mit den Einfügungen IX und W

Ms nach
Ts 17945^r

Ausdruck, nach Schein

Retrospektiv ist [d] Die Rebellion gegen den Schein, das Ungenügen der Kunst an sich selber als Moment ihres Anspruchs auf Wahrheit in ihr intermittierend seit unvordenklichen Zeiten enthalten gewesen. Daß Kunst in all^{er} ihren Materialien von je Verlangen nach der Dissonanz trug, und daß dies Verlangen ~~selber~~ ^{der Gesellschaft} niedergehalten wurde nur von dem affirmativen Druck, mit dem der ästhetische Schein sich verbündete, sagt das Gleiche. Dissonanz ~~aber~~ ist soviel wie Ausdruck, das Konsonierende, Harmonische ~~von diesem distanziert~~ ^{will ihn sänftigend beseitigen.} Zwischen Ausdruck und Schein ~~herrscht~~ ^{sind} primär ein ⁱⁿ [a] Antithetisches Verhältnis. ~~Ist~~ ^{Läßt} Ausdruck wahrhaft kaum anders ^{sich} vorzustellen ^{denn} als der ~~des~~ ^{von} Leiden - und Freude hat bis heute gegen allen Ausdruck spröde sich gezeigt, vielleicht weil noch gar keine ~~und Seligkeit wäre ausdruckslos~~ ^{ist}, -, so ~~ist~~ ^{am} der Ausdruck das immanente ^{hat} Moment ^{durch} der Kunst, in welche[m] sie, als eine[m] ihrer Konstituentien, gegen ihre Immanenz ^{von Kunst} sich wehrt. Als Ausdruck ^{unterm Formgesetz} verhält Kunst sich mimetisch, so wie der Ausdruck von Lebendigen der des Schmerzes ist. [d] Die Züge des Ausdrucks, die den Kunstwerken eingegraben sind, wenn sie nicht stumpf sein [a] sollen, sind Demarkationslinien gegen den Schein. Weil sie ~~aber~~ doch als Kunstwerke Schein bleiben, ist der Konflikt zwischen diesem, der Form im weitesten Verstande, und dem Ausdruck ~~unentschieden~~ ^{ausgetragen} und fluktuiert geschichtlich. Die mimetische Verhaltensweise, eine Stellung zur Realität, ~~vorgängig~~ ^{diesseits} der fixen Gegenübersetzung von Subjekt und Objekt, wird durch die Kunst, ~~die~~ ^{das} Organ der Mimesis[,]/ seit dem mimetischen Tabu ~~ist~~ ^{komplementär zur Autonomie der Form,} vom Schein ergriffen und, geradezu dessen Träger. Die Entfaltung der Kunst ist die eines [w] quid pro quo: der Ausdruck, durch den die nicht-ästhetische ~~vergegenständlich-~~ ^{te} Erfahrung am tiefsten in die Gebilde hineinreicht, wird zum Urbild alles Fiktiven an der Kunst, ~~so~~ wie wenn an der Stelle, wo sie der realen Erfahrung gegenüber am undichtesten ist, Kultur am rigorosesten darüber wachte, daß die Grenze nicht verletzt w[i]erd[,]. ~~Nie~~ ^{werden sie zum} sind [d] Die Ausdruckvaleurs der Kunstwerke ^{un-} mittelbar die von Lebendigem. ~~sondern~~ ^{nicht länger} [g] Gebrochen und verwandelt, in den Ausdruck der Sache selbst: der Terminus musica ficta dürfte das am frühesten bezeugen. Jenes quid pro quo ~~ist~~ ^t aber nicht bloß [N] ^{die} Neutralisierung der Mimesis[,]; ~~die es ebenfalls ist, sondern~~ ^{Ahmt} folgt auch ^{aus jener.} deren eigener Bestimmung. ~~Ist~~ ^{macht} das mimetische Verhalten nicht ~~Nachahmung~~ ^{nach,} von etwas sondern ~~das~~ ^{das} sich selbst [G] gleich,

- 2 -

nehmen die ~~machen~~, so ist es an den Kunstwerken ^{es auf sich,} eben das zu vollzie[g]hen. und [n] ^{imitieren sie} Nicht ^{sie} im Aus-
druck einzelmenschliche Regungen, vollends nicht die ihrer Autoren[,]; zu ~~imitie-~~ 5
~~ren~~; und wo sie ^{dadurch wesentlich} ~~solche Imitation~~ ^{bestimmen} sich ~~angelegen sein lassen~~, verfallen sie im
~~Zeichen des Nachahmingsprinzips~~ als Abbilder eben der Vergegenständlichung, ~~ge-~~
~~gen~~ die der mimetische Impuls ~~sich sträubt~~. Zugleich vollstreckt sich ~~dari[n]m~~ 10
^{das geschichtliche Urteil über Mimesis} als ein archaisches Verhalten: daß ^{diese,} ~~sie~~
^{künstlerischen Ausdruck} ~~in ihrer~~ [U]nmittelbarkeit ^{praktiziert,} keine Erkenntnis ist[,]; daß, was sich gleichmacht, ni[t]cht
gleich wird; daß der Eingriff durch Mimesis mißlang - ^{eben das} ~~verbannt~~ ^{transponiert}
sie ebenso in die Kunst, die mimetisch sich verhält, wie ^{diese} ~~sie~~ in der Objekti- 15
vation ^{die} jenes Impulses ~~de[re]n~~ ^{an ihm} Kritik ^{selten} ~~kaum je~~ absorbiert. P Während ~~kaum je~~ Zweifel auf-
kam am Ausdruck als einem wesentlichen Moment von Kunst - noch die gegenwär- 20
ti[f]ge ~~heftigen Verdikte über den~~ ^{sscheu} ~~Ausdruck~~ bestätigen ^t seine Relevanz und g[e]lde[n]x
eigentlich der Kunst überhaupt -, ist sein Begriff, gleich den meisten ästhe-
tisch zentralen, widerspenstig gegen die Theorie, die ihn nennen will: was
qualitativ dem Begriff konträr ist, läßt nur schwer auf seinen Begriff sich 25
bringen, die Form, in der etwas gedacht werden kann, ist nicht indifferent
gegen das Gedachte. Man wird den Ausdruck von Kunst geschichtsphilosophisch
als ~~einen~~ ^{ist} Kompromiß interpretieren müssen. Er geht, ~~wie ursprünglich~~ auf das
Transsubjektive, ^{als} die Gestalt der Erkenntnis, welche, wie sie einst ~~vor~~ der 30
Polarität von Subjekt und Objekt ^{vorherging} ~~lag~~, so jene als Definitivum nicht anerkennt.
^{jedoch} ~~sie~~ ^{sie} ist ^{aber} [s] ^{Säkulär} ^{der} darin, daß sie solche Erkenntnis im Stand ^{jener} Polari-
tät zu vollziehen sucht. Ästhetischer Ausdruck ist Vergegenständlichung des 35
^{als Akt des für sich seienden Geistes} ~~Ungegenständlichen~~ und zwar derart, daß es durch seine Vergegenständlichung
zum ^{zweiten} ~~Ungegenständlichen~~ [a]wird, ^{zu dem} ~~als das~~, was aus dem Artefakt spricht, ~~und~~ nicht
als Imitation des Subjekts. Andererseits ~~jedoch~~ bedarf gerade die Objektiva- 40
tion des Ausdrucks, die mit Kunst koinzidiert, des Subjekts, das sie herstellt
und ^{seine} ~~dessen~~ eigenen ^{bürgerlich gesprochen, verwertet.} mimetische Regungen, ~~zum Material - obwohl das Wort an den~~
~~Sachverhalt kaum heranreicht - zu werden vermögen.~~ Audrucksvoll ist Kunst,
wo aus ihr, subjektiv vermittelt, eine Objektives s[o]pricht: Trauer, Energie, 45
Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke[,]. und [s] ^{Sie} zeigen es dem,
der ihren Blick erwidert, selbst dort, wo sie im fröhlichen Ton komponiert

36 für sich seienden → 170,14: fürsich-
seienden

37 Ungegenständlichen und →
170,18: Ungegenständlichen, und

Λ der Künstler-
spott, der
über ein Pro-
dukt, das em-
pfunden, aber
nicht erfunden
sei, weiß das
sehr genau.

sind oder die vie opportune des Rokoko verherrlichen. Wäre ~~ihr~~ Ausdruck blo-
ße[s]/ ^{Verdopplung} ~~Receptaculum~~ des subjektiv Gefühlten, so bliebe ^{er} ~~sie~~ nichtig[.]; ^Λ Eher als
solche Gefühle ist sein Modell der Ausdruck, ^{von} ~~wie er~~ außerkünstlerischen Din-
gen und Situationen ^{haben} ~~innewohnt~~[.]. [i]/n ihnen ^{haben} ~~bereits~~ die historische ^{die} ~~Vergegenständ-~~
lichung der ^{die} ~~Prozesse und Funktionen, die in allem Seienden des menschlichen~~
^{und sprechen daraus.} ~~Bereichs~~ sich sedimentiert ^{haben} ~~haben~~. Kafka ist darin für den Gestus der Kunst
exemplarisch, und zieht daraus seine Unwiderstehlichkeit, daß er solchen Aus-
druck in das Geschehende zurückverwandelt, das ^{dar} ~~in ihm~~ sich chiffriert. Nur ~~daß~~
[w]e[e]r ^{abermals} ~~dadurch~~ doppelt rätselhaft wird, weil das Sedimentierte ^{selber} ~~selber~~, der ausge-
drückte Sinn, ^{aber} ~~sinnlos~~ ist, ~~die~~ Naturgeschichte, ~~die sich ausdrückt und~~ über
die nichts hinausgeleitet, als daß es ^{genug} ~~eben~~, wie ohnmächtig ^{auch} ~~immer~~, sich
auszudrücken vermag. Nachahmung ist Kunst einzig als die eines objektiven,
aller Psychologie entrückten Ausdrucks, dessen vielleicht einmal das Senso-
rium an der Welt inward und der nirgends ^{wo} ~~anders~~ überdauert als in Gebilden.
Durch ^{den} ~~ihrer~~ Ausdruck ^{sperrt} ~~widersetzt~~ sich Kunst dem Füranderessein, das ihn so be-
gierig verschlingt, und ^{spricht} ~~macht sich zum~~ [A]n sich: das ist ihr mimetischer Voll-
zug. Ihr Ausdruck ist der Widerpart des etwas Ausdrücken[.]s. ^P Solche Mimesis
ist das Ideal von Kunst, nicht ihre praktische Verfahrensweise, ~~keine auf~~
Gegenständliches, ^{auch} ~~auf~~ ^{keine} ~~vergegenständlichen~~ Ausdruckscharaktere ge-
richtete Attitude. Vom Künstler geht in die Expression die Mimik ein, die
das Ausgedrückte in ihm entbindet; wird das Ausgedrückte zum ^{seinen} ~~seinen~~ tangiblen [s]Se[-]e-
^{len} ~~lichen~~ [I]/nhalt, ^{des Künstlers} ~~und~~ das Kunstwerk zu dessen Abbild, so ^{degeneriert} ~~beugt~~ das Werk ^{bereits} ~~bereits~~
^{zur unscharfen Photographie.} ~~sich jener Verdinglichung, deren unversöhnlicher Feind Ausdruck ist.~~ Schu-
berts Resignation ^{hat ihren Ort} ~~liegt~~ nicht in der vorgeblichen Stimmung seiner Musik, nicht
in dem, wie ihm, als ob das Werk darüber etwas verriete, zumute war, sondern
in dem So ist es, das sie mit dem Gestus des sich falle[s]n Lassens bekundet:
er ist ihr Ausdruck. ^{Dessen} ~~Nennt man den~~ ^{ist} ~~Inbegriff allen solchen Ausdrucks~~ ^{der} ~~der~~
Kunst ^{der} ~~ihrer~~ Sprachcharakter, ^{so} ~~ist er~~ grundverschieden von Sprache als ihrem
Medium[.]. ^{und fast} ~~möchte~~ [m]Man darüber spekulieren, ob nicht jener mit diesen
unvereinbar sei; die Anstrengung ^{auch} ~~von~~ Prosa seit Joyce, die diskursive
Sprache ^{außer Aktion} ~~zu beseitigen~~ oder wenigstens den Formkategorien bis zur Unkenntlich-

keit der ^{Konstruktion} ~~Signifikation~~ unterzuordnen, fände dadurch einige Erklärung: die neue Kunst bemüht sich um die Verwandlung der kommunikativen Sprache in eine mimetische. Vermöge ihres ^{eigenen} Doppelcharakters ist Sprache Konst[u]tuens der Kunst und ihr ^{Tod} ~~tödlicher~~ [F]eind. Etruskische Krüge in der Villa Giulia sind sprechend i[n] ^m höchste[m] ⁿ Maß und aller mitteilenden Sprache inkommensurabel. Die wahre Sprache der Kunst ist sprachlos, ~~und~~ ihr sprachloses Moment hat den Vorrang vor dem signifikativen der Dichtung, das auch der Musik nicht nicht ganz abgeht. Das Sprachähnliche an den Vasen berührt aich am ehesten noch mit einem Da bin ich oder Das bin ich, einer Selbsttheit, die nicht erst durchs identifizierende Denken aus der Interdependenz des Seienden herausgeschnitten ward. [s]So scheint ein Nashorn, das stumme Tier, zu sagen: ich bin ein Nashorn. Die Rilkesche Zeile: "Denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht", von der Benjamin groß dachte, hat ~~von jener~~ nicht signifikativen Sprache der Kunstwerke in kaum übertroffener Weise ^{kodifiziert} ~~Zeugnis abgelegt~~: der Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke. ^{Ihre} ~~Diese~~ Sprache ist im Verhältnis zur signifikativen ein Älteres aber ^{eingelöstes,} ~~Unaufhebbares~~: ^{wie} so, wenn die Kunstwerke, indem sie durch ihr Gefügtsein ^{dem Subjekt} ~~in~~ sich anbinden, ^{wie es} ~~das~~ [E]entspringende, sich [E]entrin[-]gt. ~~gen des Subjekts~~ wiederholen, weil bis heute alles Subjekt prekär blieb, es ~~noch gar nicht Subjekt wurde~~. Kunstwerke haben Ausdruck, ^{sie,} nicht wo sie das Subjekt mitteilen, sondern wo sie von der Urgeschichte der Subjektivität, der ^{ung} ~~Beseeltheit~~ ^{selber} erzittern; das Tremolo jeglicher Gestalt ist ^{als} ~~dafür das~~ Surrogat und darum unerträglich. ~~In diesem Verhältnis zur Beseeltheit als einem die Augen Aufschlagenden hat~~ ^{Das umschreibt} ~~d[a]es Kunstwerks seine Affinität zum Subjekt[,]. und [s]Sie überdauert~~ ^{es taugt} ~~zerreißt nicht, weil nirgendwo als im Subjekt jene Urgeschichte überlebt[,]. und~~ ^{Es fängt, in aller Geschichte, immer wieder von vorn an.} ~~[n]Nur von ihm~~ als dem Instrument des Ausdrucks ~~vermittelt werden kann~~, wie sehr auch das Subjekt, das sich unmittelbar wähnt, auch selber ein Vermitteltes ist. Noch wo das Ausgedrückte dem Subjekt ähnelt[,], wo die Regungen, ~~Schmerz und auch~~ ~~Leiden~~, die subjektiven sind, sind sie zugleich apersonal, ~~ein Naturhaftes~~, ~~das~~ ^{end/} ~~in die Integration des Ichs, eingeht,~~ ^{aber} ~~in ihr nicht aufgeht~~. ^{end/} Der Ausdruck der Kunstwerke ist das nicht Subjektive am Subjekt[,], ^{weniger} ~~Ausdruck ist nicht~~ ^{als sein} ~~Bild des Subjekts sondern~~ ^{dessen eigener} ~~Abdruck von dessen sich Regen~~; nichts so ausdrucks-

16 Stelle, die → □ 172,2: Stelle, / die

37 ^{es taugt} → □ 172,15: das Subjekt taugt

38f. sehr auch das Subjekt →

□ 172,15: sehr es auch

2-36 → □ 171,26-172,13

36-47 → □ 172,14-21

'1'-4 → □ 172,14

Λ unvergleichlich
in der Kantischen
Beschreibung des
Gefühls des Er-
habenen als
einem zwischen
Natur und Frei-
heit in sich Er-
zitternden.

voll wie die Augen von Tieren - Menschenaffen -, die objektiv darüber zu
trauern scheinen, daß sie keine Menschen sind. ^{Indem} ~~Dadurch jedoch, daß~~ die Regun-
gen in die Werke transponiert werden, die sie, ~~und zwar gerade~~ vermöge ihrer
Integration ~~selber~~, zu ihren eigenen machen, widerfährt ihnen die maßgebende
Modifikation: ~~noch sind~~ ^{bleiben} sie ^{Natur}, im ästhetischen Kontinuum Statthalter ei-
nes [A]ußerästhetische[n] ^{der}, aber als ^{deren} ^{er} ~~Nachbild~~ nicht länger leibhaftig[.]. ~~und~~
[d]iese Ambivalenz wird von jeder genuin ästhetischen Erfahrung registriert[.], ^Λ
Jene ^{Solche} Modifikation ist, ohne alle Reflexion auf Geistiges, ~~der~~ ⁱⁿ ~~für~~ ⁱⁿ ~~aller~~ ⁱⁿ ~~Kunst~~.
konstitutive Akt von Vergeistigung, ^{Die} ~~und jede~~ ^{aber} spätere entfaltet ihn nur, ist
in der Modifikation der Mimesis durchs Gebilde ~~bereits~~ gesetzt, wofern er
nicht ^{durch} ^{sis} ~~aufs~~ ^{sich zuträgt} ~~Mimetische~~ ^{Mitschuld trägt die} ~~selber~~, als der gleichsam physiologischen Vorform des
Geistes ~~zu entdecken ist~~. Jene ^{am} ~~Mod[e]ifikation~~ ^{am} ~~ist zugleich der Ursprung des~~
~~des~~ affirmativen Wesens ^{durch} ~~der~~ Kunst, weil sie den Schmerz ~~in die~~ Imagination
~~versetzt und ihn als imaginierten~~ ebenso mildert, wie, durch die geistige
Totalität, in der er verschwindet, eine ~~Herrschaft über den Schmerz etabliert~~,
~~die ihn~~ real unverändert läßt. ~~Seeligkeit aber wäre kein Ausdruck sondern~~
~~ausdruckslos~~. ~~Natur bleibt, als Ausdruck der Gebilde unbezungen und ist~~
~~doch transfiguriert dort, wo das nicht Wörtliche~~ ~~das principium individua-~~
~~tionis.~~ In[y] ~~sofern bleibt Kunst trotz allem doch auch ein Für uns, einheimi-~~
~~sches Reich des Geistes.~~ ^{Kunst} ~~So sehr sie~~ ^{und gesteigert} ~~von der universalen Entfremdung ge-~~
~~zeichnet ist, bleibt sie doch dadurch~~ ^{ward,} ~~am wenigsten antfre[n]mdet, daß alles an~~
~~ihr, durch den Geist hindurchgeg[a]ngen, vermenschlicht ist, ohne als vom Geist~~ ^{Gewalt.}
~~Unterjochtes sich zu enthüllen, und darin~~ ~~oszilliert~~ ^{[s]ie} ~~zwischen der Ideo-~~
~~logie und dem, was Hegel dem einheimischen Reich des Geistes~~ ^{bescheinigte,} ~~attestizierte,~~
~~der Wahrheit des Gewißeins seiner selbst.~~ ^{immer der} ~~Geist, der,~~ ^{in ihr} ~~[m]Mag~~ ^{er} ~~auch modifi-~~
~~ziert seiner~~ ~~Herrschaft~~ ~~weiter~~ ~~ausüben, doch selber~~ ~~in seiner Objektivation~~
~~sich von seinen herrschaftlichen Zwecken~~ ^{er} ~~befreit hat.~~ ^{die} ~~Indem der Schein der~~
~~ästhetischen Gebilde die Trennung von Subjekt und Objekt untergehen läßt in~~ ^{ein Kontinuum schaffen,}
~~einem Objektiven,~~ ^{werden sie zum Schein} ~~das ganz Geist ist, wird Kunst zum Statthalter~~ ~~des blockier-~~
~~ten An sich, darin~~ ^{dessen} ~~das~~ ^{die Intention des} ~~Subjekts~~ ^{erfüll[t]en} ~~erlöschen würde[.]n.~~ ^{und} ~~Kunst berich-~~
~~tigt~~ ~~dadurch~~ ^{weil} ~~die begriffliche Erkenntnis, daß sie, abgespalten, vollbringt,~~

15 ist **aber** → □ 172,32: er ist aber

33 **darin wenigstens ist sie** → □ 172,5:
darin ist sie am wenigsten

36 ihr, durch → □ 173,6: ihr durch

38 **bescheinigte** → □ 173,8: bescheinigt

2-12 → □ 172,21-28

13-53 → □ 172,30-173,15

'1-'9 → □ 172,28-30

erst nach Abschrift

Tracho, bitte
etwa von hier
ab auf Wieder-
holung der
Gedanken
kontrollieren.

was jene ^{von} in der ^{unbildlichen} Relation ^{sub} von Subjekt- und Objekt-^{wartet} vergebens erheischt: daß
durch den Fortschritt der [ob]jektiven Leistung ein Objektives sich enthüllt.
Dem ist sie treuer als die diskursive Erkenntnis, weil sie [j]ene Leistung
nicht ins Unendliche vertagt, ^{Sie verlangt sie} sondern in ihrer eigenen Endlichkeit ^{ab,} dem abge-
grenzten Werk vollzieht, um den Preis ihre[s]r Scheins ^{haftigkeit.}. Sie vertritt das An-sich
und ist es nicht einfach. Durch Vergeistigung, als Gestalt einer radikalen
Naturbeherrschung, ^{die ihrer} von sich selbst, korrigiert sie Naturbeherrschung als die
des Anderen. Was am Kunstwerk gegen das Subjekt als Beständiges, als rudimen-
tärer Fetisch ^{fremd} sich ^{instauriert} aufrichtet, und Identität mit ihm dadurch weigert, daß sie
vollbracht ward, steht ein fürs nicht Entfremdete; was ^{sich verhält,} aber in der Welt ^{so} tut,
als überlebte es im Angesicht des Subjekts als unidentische Natur, wird ^{eben}
dadurch zum Material von Naturbeherrschung ^{und} degradiert, auch zum Vehikel ge-
sellschaftlicher Herrschaft, ^{und} erst recht entfremdet. Der Ausdruck, ^{k,} mit dem
Natur am tiefsten in die Kunst einsickert, ist zugleich ^{deren} ~~ihre~~ nicht Buchstäb-
liches ^{schlechthin,} ^{hindeutend auf das} Memento dessen, was der Ausdruck nicht selbst ist und
was doch anders als durch sein Wie überhaupt nicht sich konkretisierte.

Die Vermittlung des Ausdrucks von Kunstwerken durch ihre Vergeistigung, ^{wie}
^{sie} in der Frühzeit des Expressionismus dessen bedeutenden Exponenten gegen-
wärtig war, impliziert Kritik an jene[r]m ^{Dualismus} plumpen ^{Kontrastierung} von Form und
Ausdruck, ^{an dem wie} wie sie nicht nur die traditionelle Ästhetik ^{sondern} auch das Be-
wußtsein mancher genuiner Künstler ^{sich <=> orientiert,} konserviert. Nicht daß jener ^{Dichotomie} Kontrast

1 Vgl. [berg]xxxxx Theodor W. Adorno, [b]Berg, Wien 1968, S. 36.

jeglichen [G]Grundes entriete. ^w Präponderanz des Ausdrucks hier, der Formaspek-
te dort wird zumal in älterer Kunst, die den Regungen ein Gehäuse darbot,
kaum sich ^{wegdisputieren} überbieten lassen. ^{Indessen} Wohl ^{aber} sind jene ^{die} beiden Momente ^{innig} derart [in]xx
durcheinander vermittelt[,]. ^{daß,} [w]Wo Werke nicht durchgebildet, nicht geformt
sind, ^{sie eben jene Expressivität einbüßen[,],} um deretwillen sie sich von der
Arbeit und Anstrengung der Form dispensieren[.]; ^{terferenz-} Ausdruck ist ein Indifferenz-
phänomen, ^{nicht weniger} Funktion der Verfahrensweise ^{als} mimetisch. Mime-
sis ^{ihrerseits} ~~selber~~ wird von der Dichte des technischen Verfahrens herbeizitiert, ^{dessen} ~~das,~~

^ und die
vorgeblich reine
Form, die den
Ausdruck ver-
leugnet, klappert.

37 [b]Berg, Wien 1968 → 173,37f.:
Berg. Der Meister des kleinsten
Übergangs, Wien 1968

39f. Formaspekte → 174,1: Form-
aspekt

2-35 → 173,15-36

37 → 173,37f.

39-46 → 173,37-174,7

45-49 → 174,9-12

'9-'13 → 174,7-8

seiner immanenten Rationalität ~~willen~~^{schein}, dem Ausdruck ~~entgegenzuarbeiten~~^{doch}
 scheint^{en}. [d]Der Zwang, de[r]n ~~von~~^{von} integralen Werken ausgeübt wird, ist äquivalent
 ihrer Beredtheit, ihre[s]m Sprechenden, keine bloße suggestive Wirkung; übrige
 ns ist Suggestion ~~selbst~~^{selbst} mimetischen Vorgängen verwand[r]t. Das führt auf ~~die~~^{eine}
 subjektive Paradoxie von Kunst: Blindes - den Ausdruck - aus Reflexion -
 durch Form - zu produzieren[,]; ~~dadurch wird~~^{zu} das Blinde nicht rationalisier[t]en
 sondern ästhetisch überhaupt erst hergestellt[t;]en; ~~darauf zielt die Formel~~^{zu} "Dinge
 machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind". Auch [d]Diese heute zum Kon-
 flikt geschürzte^{ärzte} Situation hat ihre lange Vorgeschichte. Reflektierte^{Sprach} Goethe
 über den Bode[n]satz des Absurden, ~~das~~^{dem} Inkommensurablen in jeder künstlerischen
 Produktion, so hat er ~~damit bereits~~^{moderne} die Konstellation ~~von objektiv Bewußte[m]n~~^{des}
 und Unbewußte[m]n ~~in der Kunst~~ erreicht[,]; auch ~~schon mit de[m]n~~ Prospekt, daß die
 vom Bewußtsein als [U]nbewußtes gehegte ~~und produzierte~~ Sphäre der Kunst zu
 jenem spleen wird, ~~mit~~^{als} de[m]n sie in der zweiten Romantik seit Baudelaire sich
 verbündete^{stand}, einem in die Rationalität eingebauten ~~und dadurch sich selbst ne-~~^{virtuell}
 gierenden Reservat. ~~Aber~~^{aufheben} [d]Der Hinweis ~~auf solche Paradoxie~~^{indessen} fertigt die Kunst
 nicht ab: wer ~~mit ihr~~^{derart} gegen die Moderne argumentiert, hält sich ~~an den~~ mecha-
 nischen Dualismus von Form und Ausdruck. Was den Theoretikern nichts ist als
 ein logischer Widerspruch, ist den Künstlern vertraut und ~~in seiner~~ [E]ntfal-
 tung ~~das Element~~^{et sich in} ihrer Arbeit: Verfügung über das mimetische Moment, die des-
 sen Unwillkürlichkeit herbeiruft, zerstört, errettet. Willkür im Unwillkür-
 lichen ist das Lebenselement der Kunst, ~~und~~ die Kraft dazu ~~ist~~ ein verläßli-
 ches Kriterium künstlerischen Vermögens, ohne daß ~~dadurch~~^{solcher Bewegung} die Fatalität ver-
 schleiert würde[,]. ~~auf welche jener Prozeß sich hinbewegt.~~^{Künstler kennen} [J]enes Vermögen ~~ist~~
 den Künstlern vertraut als ihr Formgefühl. ~~und~~ [d]Dessen Existenz ~~die einzige ein-~~^{allein}
 leuchtende Antwort auf das Kantische Problem^{dar,}, wie-so die Kunst, für ihn ein
 krass Unbegriffliches, gleichwohl subjektiv jenes Moment des Allgemeinen ~~[n]Not-~~^{und}
 wendig ~~mit sich führ[t]e~~^{en}, das nach der Vernunftkritik ~~der diskursiven Erkenntnis~~^{einzig}
 vorbehalten ist. Das Formgefühl ~~der Künstler~~ ist ~~jene~~^{die} zugleich blinde und
 verbindliche Reflexion der Sache in sich ~~selbst~~^{welche}, auf die sie sich verlassen
 müssen[,]; die sich ~~selbst~~ verschlossene Objektivität, die dem subjektiven mime-

tischen Vermögen zufällt, das ^{seinerseits} ~~selbst~~ wieder ^{an} ~~in~~ seinem Widerspiel, der rationalen Konstruktion sich kräftigt. ~~Wohl mag~~ [d] Die Blindheit des Formgefühls der Notwendigkeit ⁱⁿ der Sache ^t korrespondieren. ⁱⁿ der Irrationalität des Ausdrucksmoments ^{partizipiert die} Kunst ^{an de[m]} ⁿ ^{telos} jeglicher ästhetischen Rationalität. ^{Ihr} Der Kunst obliegt es, wider alle ^{verfügte} ~~Parolen ihres~~ Ordnungshaften, ^{ausweglosen} der ^{simplem} ~~naturnotwendigkeit~~ ebenso sich zu entäußern wie der chaotischen Zufälligkeit, ~~frei wäre sie erst danach~~. Dem Zufall, an dem ihre Notwendigkeit ihr ^{es/} fiktive[s] ⁿ Moments ^{innewird} erfährt, gibt sie nicht das Seine, indem sie absichtsvoll [z] Zufälliges [Material] ~~xxxxxxx~~ ^{fiktiv sich verliebt,} ~~veinhaut im Wahn,~~ ^{um} dadurch ihre subjektiven Vermittlungen zu depotenzieren. Eher läßt sie dem Zufall Gerechtheit widerfahren ^{durch} ~~in~~ ^{jene[m]} ^s blind Tastenden, ^{im Dunkeln} ~~das sie auf~~ der Bahn ihrer Notwendigkeit begleitet. Je treuer sie ^{ihr} dieser folgt, desto weniger ist sie ^{sich} ~~ihr selbst~~ durchsichtig[,]. ^{Sie} ~~verdunkelt sich~~. ^{Ihr} Der immanenter Prozeß ~~der Kunst~~ [g] ^{hat} etwas Rütengängerisches. Dem ^{Impuls} folgen, ^{wohin es die Hand zieht,} ist Mimesis als Vollstreckun[h]g der Objektivation; die ^{omatischen} ~~authentischen~~ Niederschriften, etwa auch der Schönberg der Erwartung ließen von ^{ihrer} ~~solcher~~ Utopie sich inspirieren, freilich um rasch genug ^{darauf} ^{stoßen} ~~zu erfahren~~, daß die ~~dialektische~~ Spannung von Ausdruck und Objektivation ~~ästhetisch~~ nicht in Identität sich ausgleicht. Kein Mittleres zwischen der Selbstzensur des Ausdrucksbedürfnisses und der Erbittlichkeit der Konstruktion reicht hin. Objektivation geht durch ^{die} ~~Extremen~~ ^{Das} ~~ein~~ von keinem Geschmack, keinem künstlerischen Verstand gebändigtes ^{der Nacktheit} ~~Ausdrucksbedürfnis~~ [↑] das ~~vermöge der Wahrheit seines Gehalts mit~~ ^{konver-} ^{giert} Andererseits ist das sich selbst Denken des Kunstwerks, seine noesis noeseos, durch keine verordnete Irrationalität zu gängeln. Mit ^{ver} ~~ge~~ ^{xxbundenen} Augen muß ästhetische Rationalität sich in die Gestaltung hineinstürzen, anstatt sie ^{von außen} ~~äußerlich~~, als Reflexion über das Kunstwerk, zu steuern. [↑] Von solcher immanenten Sachvernunft ist die gegen Oberflächenrationalität dicht isolierte Kunst Becketts in jedem Augenblick, ^{wegs eine} ~~sie ist aber keines~~ ^{Prärogative} der Moderne sondern ebensogut, etwa an den Verkürzungen des späten Beethoven, dem Verzicht auf die überflüssige und insofern irrationale Zutat abzulesen[,]. ^{Umgekehrt sind} wie ^{mindere} Kunstwerke, klappernde Musik zumal, ^{von} ~~einer~~ ^{Immanenten} ^{Dummheit,} ~~Buntheit ver-~~

5 [↑] Klug oder töricht sind die Kunstwerke ihrer Verfahrensweise nach, nicht die Gedanken, die ein Autor über sie sich macht.

31 Erwartung ließen → □ 175,24f.: Erwartung, ließen

49 ~~sie ist~~ aber → □ 176,3: sie ist aber

2-46 → □ 175,8-37

46-53 → □ 176,1-8

'1-'8 → □ 175,37-176,1

~~raten~~, auf die nicht zuletzt das Ideal von Mündigkeit in der Moderne polemisch reagierte. Die Aporie von Mimesis und Konstruktion wird den Kunstwerken zur Nötigung, Radikalismus mit Besonnenheit zu vereinen, ~~gefeilt gegen~~ ^{ohne} apokryph hinzugedachte Hilfhypothesen.

Besonnenheit aber führt aus der Aporie nicht schon heraus. Geschichtlich ist ~~die~~ ^{wo} ~~Wurzeln~~ der Rebellion gegen den Schein ~~ist~~ ^{spielt hier das} die Allergie gegen den Ausdruck; wenn irgend ~~etwas~~ ^{hierin} in der Kunst dann ~~hat sie etwas mit dem~~ Genera-

tionsverhältnis ~~zu tun~~. Der Expressionismus ist zur Vaterimago geworden. ^{Gleichwohl} Tatsächlich wird ~~der~~ Schein im Ausdruck am flagrantesten, weil ~~er~~ ^{dieser} als Schein-loses auftritt und ~~gleichwohl~~ ^{dennoch} dem ästhetischen Schein sich subsumiert; ~~die~~ ^{große} Kritik ~~gegen Kunst~~ als Schauspielerlei hat ~~denn auch~~ am Ausdruck, dem Wagner-

~~sehen~~ sich entzündet. Das mimetische Tabu, ein ^{Haupt} ~~Grundstück~~ bürgerlicher Ontologie, ~~hat~~ ^{griff} in der verwalteten Welt übergriffen ~~auch~~ auf die Zone, die der Mimesis tolerant reserviert war, und hat ~~damit~~ ^{in ihr} heilsam die ~~Neutralisie-~~ ^{Lüge} ~~menschenlicher Unmittelbarkeit aufgespürt~~ ^{Neutralisie-} rung der Kultur durch ihre neutralisierende Aufteilung in Sparten ~~atackiert~~.

Darüber hinaus jedoch dient jene Allergie dem Haß gegen das Subjekt, ~~dessen~~ ^{negiert} abstrakter ~~Negation~~. Wohl ist das Subjekt ~~als das Moment des Geistes~~, das sich kompensatorisch desto mehr ^{sich} aufspielt, je ohnmächtiger und funktionaler es ~~wird~~ ^{wurde}, im Ausdruck bereits ~~dadurch~~ ^{falsches Bewußtsein,} ~~Lüge~~ ^{Lüge}, daß es als sich Ausdrückendes eine Relevanz vortäuscht, die ihm entzogen ward. Aber die Emanzipation der Gesellschaft von der Vorherrschaft ihrer Produktionsverhältnisse hat ~~selber~~ zum

Ziel die reale Herstellung des Subjekts, ~~das~~ ^{welche} die Verhältnisse bislang verhindert haben, und Ausdruck ist nicht bloß ~~dessen~~ ^{des Subjekts} Hybris, sondern ~~die~~ ^{Wohl hat die} ~~Klage~~ ^{Vielleicht ist} über sein eigenes Mißlingen als Chiffre seiner Möglichkeit. ~~Vielleicht ist~~

~~ihre~~ ^{ihre} tiefste Legitimation ~~der~~ ^{daran,} Allergie gegen den Ausdruck, daß etwas in ~~die-~~ ^{dem} ~~sem selbst~~, vo[t]r ~~seiner~~ ^{aller} ästhetischen Zurüstung, zur Lüge tendiert. ^{daß der das}

latent ~~allen~~ ^{ihm} Ausdruck ^{Vertrauen} ~~innewohnende~~ ^{indem} Glaube, es werde ~~dadurch~~ ^{schon Rudiment,} ~~daß~~ es gesagt oder herausgeschrien wird, ~~auch~~ ^{durchaus} besser, ein ~~Stück~~ ^{daß} [M] ~~magie~~ ^{gewonnen wird,} Glaube an die ~~gegen~~ die von Freud ^{so} genannte "Allmacht des Gedankens". Aber nicht ~~gänzlich~~

verbleibt der Ausdruck im magischen Bann. Daß es gesagt wird, ~~die~~ ^{daß} ~~darin~~ ^{gewonnen wird,} ~~ge-~~ ^{ist immer auch} ~~setzte~~ Distanz von der gefangenen Unmittelbarkeit des Leidens ~~ist immer auch~~ ein Stück von ~~dessen~~ ^t [V] ~~veränderung~~, und je näher sie ans Leiden sich hält,

^ Einfügung ohne Absatz

^ ohne das doch keine Kritik an der Warenwelt sinnvoll wäre. Es wird

^ Ausdruck ist a priori ein Nachmachen. Illusionär

10 Kunst dann → □ 176,15: Kunst, dann

2-12 → □ 176,9-17
13-26 → □ 178,12-20
27-44 → □ 178,21-32
44-56 → □ 178,33-179,2

'3-'7 → □ 178,20f.
'8-'11 → □ 178,32f.

Einfügung ad Verteidigung des Ausdrucks, S. 22+

Zur Dialektik von Innerlichkeit

zu S. 9, Z. 7, nach „geworden
Empirisch) erhärtet

In der 'Authoritarian Personality' konnte nachgewiesen werden, daß un-

freie, konventionalistische und aggressiv-reaktionäre Menschen dazu

tendieren, "intracaption", in jeder Gestalt abzulehnen, ebenso Selbst-

und damit auch ^{Selbstbesinnung} ~~besinn[ung] wie~~ Ausdruck als solchen, ^{als ein Allzumenschliches.} und es sind [d]Die Gleichen, ^{vor} die, auf

dem Hintergrund allgemeiner Kunstfremdheit mit besonderer Rancune gegen

die ^{die} Moderne Kunst votieren. ^{Frage} ~~fraglos~~ handelt es sich dabei, [p]Psychologisch

gesehen, um ^{gehören sie den} Abwehrmechanismen, mit denen ein schwach ausgebildetes Ich

von sich fernhalten möchte, was seine mühsame Funktionsfähigkeit er-

^{Die in Rede stehende Haltung ist die der „intolerance of ambiguity“, Un-} schüttern, vor allem seinen Narzißmus schädigen könnte. Diese Verhal-

^{Manche ihrer Richtungen identifizieren sich damit und mit der} tensweise ist, paradox, in die moderne Kunst selbst eingerungen und

^{Hexenjagd} spielt zumindest bei der Aversion gegen ^{den} Ausdruck mit. Die Kritik an

^{Der Antipsychologismus der Moderne wechselt seine} Innerlichkeit und der psychologischen Dimension der Kunst selbst, [e]Ein-

mal Prärogative einer Avantgarde, die gegen den Jugendstil sowohl wie

gegen ^{den ins Inwendige verlängerten} eine bestimmte Art von ^{wurde er} psychologischen Realismus aufbegehrte, ist

mittlerweile, ^{dem Bestehenden dienstbar.} sicherlich nicht ohne Einfluß des Programms von "Sachlich-

keit", sozialisiert worden und hat ihre Funktion verändert. Die Kate-

gorie der Innerlichkeit ^{soll, nach Max Webers These, auf den} entsprang, wie man weiß, in Protestantismus, ^{zurückdatieren,} in

der Antithese des Glaubens ^{über die} zu den Werken, ^{stellte.} Während sie, wie es ^{Innerlichkeit,} bei Kant,

^{die} noch deutlich ist, auch den Protest gegen eine ^{noch} heteronom den Subjekten

auferlegte Ordnung meinte, war ihr von Anbeginn ^{auch die} Gleichgültig-

keit gegen jene Ordnung, ^{und die Bereitschaft} gesellt, sie zu lassen, wie

sie ist, und ihr zu gehorchen. ^{Das war der Herkunft von} wie denn auch das Postulat von Innerlich-

keit ^{aus dem} im Arbeitsprozeß ^{gemäß:} entsprang, der ^{sie sollte} Notwendigkeit, einen anthropologi-

schen Typus ^{quasi} zu züchten, der aus Pflicht, ^{gewissermaßen} freiwillig, die

freie Lohnarbeit ^{derer} verrichtet, ^{den die neue Produktionsweise bedarf und} zu welcher die [V]verhältnisse gesellschaft-

liche[r]n Produktions ^{der} ihn zwingen. ^{[F]folgerecht ist,} [m]Mit steigender Ohn-

macht des fürsichseienden Subjekts, Innerlichkeit vollends zur Ideolo-

gie geworden, zum Trugbild ^{eines} jenes inneren Königreichs, ^{wo} in welchem die

Stillen im Lande ^{für das} sich schadlos halten sollen, was ihnen gesell-

schaftlich versagt wird[,]; ^{damit wird sie} und das mehr und mehr ^{als} schattenhaft, und

inhaltslos ⁱⁿ auch bei sich ^{selber} sich erweist. Das hat ästhetisch, mit

^ duldsamkeit gegen
das Ambivalente,
nicht säuberlich Sub-
sumierbare; am Ende
gegen das Offene,
von keiner Instanz
Vorentschiedene,
gegen Erfahrung
selbst. Dicht hinter
dem mimetischen
Tabu steht ein
sexuelles: nichts
soll feucht sein,
Kunst wird
hygienisch

Ts 17955

12 Kunstfremdheit mit → 176,22:
Kunstfremdheit, mit

20 vor allem → 176,25: vor allen

5-20 → 176,17-27

21-58 → 176,31-177,15

'3-'17 → 176,27-31

Ts 17956

Einf. zu S. 22, S. 2

~~(Dem möchte Kunst, von der das Moment der Verinnerlichung nicht wegzudenken ist,~~
Recht, in der Allergie gegen Innerlichkeit sich niederschlagen. Mit
der ihrer Liquidation aber ist nicht ein von jener Ideologie kurierte[s]r Men-
schentypus nach oben gelangt sondern einer, der bloß dahinter regredier-
te, jener, für den David Riesman ^{die Formel} ~~[""]~~ "outer-directed[""]" fand[,]. ^{Danach fällt ~~etwa~~ auf} und das tangiert
^{versöhnlicher Abglanz} ~~auch~~ die Kategorie der Innerlichkeit in der Kunst. ^{Tatsächlich} So ist die Denun-
ziation radikal expressiver Gebilde als angeblich übersteigter Spät-
romantik Gemeingut aller geworden, die auf Repristination aus sin[d] ^{d. und}
zum scheinbar zeitgemäßen Vorwand für Konformismus geworden. ~~Die For-~~
~~derung der~~ [ä] Ästhetischen Entäußerung an die Sache, das Kunstwerk, er-
heischt nicht kein schwaches, und sich anpassendes, ^{vielmehr} sondern ein starkes
Ich[,]. ^{Einzig das} und nur ~~vermöge~~ seiner autonomen Formation vermag es sich kritisch
zu wenden gegen sich selbst und seine illusionäre Befangenheit zu durch-
brechen. Das ~~aber~~ ist ^{nicht} ~~kaum~~ vorstellbar, ^{solange} wenn das mimetische Moment von
a[0]ußen her, ^{gewissermaßen} von einem veräußerlichten, ästhetischen Über-
ich, unterdrückt wird, anstatt daß es in seiner Spannung zum ~~konstruk-~~
~~dem ihm Entgegengesetzten~~ ^{tiv-objektivierenden} zur Geltung käme.
^{in der Objektivation verschwände und sich erhielte.}
^{ohne Absatz weiter}

Einf. zu S. 1., Zeile 1, nach „kaum wegzudenken“.

Benjamin sagte einmal: die Innerlichkeit kann mir zum Puckel herunterrutschen. Das war gemünzt gegen Kierkegaard und die auf diesen sich berufende „Philosophie der Innerlichkeit“, deren Name dem Theologen so konträr gewesen wäre wie das Wort Ontologie. Benjamin meinte die abstrakte Subjektivität, die hilflos zur Substanz sich aufwirft. Aber sein Satz ist so wenig die ganze Wahrheit wie das abstrakte Subjekt sie ist. Geist – und wie sehr auch Benjamins eigener – muß in sich gehen, um das In sich negieren zu können. Ästhetisch wäre das zu demonstrieren am Gegensatz von Beethoven und Jazz, gegen den manche Musikerohren bereits taub zu werden beginnen. Beethoven ist, modifiziert doch bestimmbar, die Erfahrung des äußeren Lebens, inwendig wiederkehrend, so wie Zeit, das Medium von Musik, der innere Sinn ist; die *popular music* ~~etwa~~ in all ihren Versionen ist diesseits solcher Sublimierung, somatisches Stimulans, und damit, angesichts ästhetischer Autonomie, regressiv. Auch Innerlichkeit hat an Dialektik teil, wenngleich anders als bei Kierkegaard.

- 2-5 → 177,15-17
5-18 → 177,34-178,4
20-32 → 178,4-11
35-51 → 177,17-34

~~desto weniger verflüchtigt sie die Möglichkeit in den abstrakten Begriff.~~
 Vollends der zur Sprache objektivierte Ausdruck ~~hat etwas von [P]persistenz~~^{iert}, das
 das einmal Gesagte verhallt ~~nicht~~^{kaum} g[a]änz[~~lich~~], das Böse nicht und nicht das Gute,
 [D]die Parole von der Endlösung so wenig wie die Hoffnung, ~~daß es anders werde.~~^{auf Versöhnung.}
 Was Sprache gewinnt, tritt ein [d]/[n]ⁱⁿ die Bewegung eines Menschlichen, das noch
 nicht ist und ~~doch in solcher Hilflosigkeit, sich anzeigt.~~^{kraft durch seiner} Das Subjekt, ~~mit~~^{die es zur Sprache nötigt,}
 seiner Verdinglichung ~~nicht ganz mitgekommen~~^{hertappend}, schränkt diese durch das mime-
 tische Rudiment ein, ~~vertritt~~^{Statthalter} unbeschädigte[s]n Lebens mitte[m]n im beschädigten,
 welches das Subjekt zur Ideologie herrichtete. Die Unentwirrbarkeit beider
 Momente umschreibt die Aporie ~~angesichts~~^{ob einer} des künstlerischen Ausdrucks. Nicht
 ist generell darüber zu urteilen, ~~wie weit~~, [w]der mit allem Ausdruck tabula
 rasa macht, Lautsprecher verdinglichten Bewußtseins ist oder der sprachlose,
 ausdruckslose Ausdruck, der ~~es~~^{jenes} denunziert~~/. aber~~[a]Authentische Kunst heute
 kennt den Ausdruck des Ausdruckslosen, Weinen, dem die Tränen fehlen. ~~An-~~
~~Dagegen~~^{Dagegen} ~~dererseits~~ fügt die blanke, neusachliche Extirpation des Ausdrucks der uni-
 versalen Anpassung sich ein und unterwirft die antifunktionale Kunst einem
 Prinzip, das einzig ~~von der~~^{durch} Funktionalität sich ~~herleitet~~^{begründen könnte.} Verkannt wird von
 dieser Reaktionsweise das ~~Metaphorische~~^{nicht}, nicht Ornamentale ~~gerade~~ am Ausdruck;
 je rückhaltslose die Kunstwerke ihm sich öffnen, desto mehr werden sie zu
 Ausdrucksprotokollen, ~~einen Stück~~^{wenden} ~~nach innen gewandter~~ Sachlichkeit^{wie Mondrian,}. Soviel
 zumindest ist an den zugleich ausdrucksfeindlichen und sich selbst^{erklärenden} als posi-
 tiv ~~setzenden~~^{den} mathematisierten Kunstwerken evident, daß ~~mit ihnen der~~^{sie den} Prozeß
 über ~~das~~^{den} Ausdrucks~~moment~~ nicht entschieden ~~ist~~^{habe[.]n}, [s]Soll schon das Subjekt nicht
 unmittelbar mehr sprechen dürfen, so soll es doch - nach der Idee der nicht
 auf absolute Konstruktion eingeschworenen Moderne - durch die Dinge[↑], durch
 deren entfremdete und ~~beschädigte~~^{lädierte} Gestalt. sprechen[.]

23f. Kunst heute kennt → 179,17:
Kunst kennt

Anfang des Teils über Logizität; anschließend an Rätselcharakter.

Obwohl die Kunstwerke weder ~~im~~ begrifflich sind noch ~~als Kunst~~ urteilen, sind sie logisch. Nichts wäre rätselhaft an ihnen, käme nicht ihre immanente Logizität dem diskursiven Denken entgegen, dessen Kriterium ~~en~~ sie doch regelmäßig enttäuschten. Am nächsten stehen sie der Form des Schlusses und dessen Vorbild im sachhaltigen Denken. Daß, in Zeitkünsten, dies oder jenes aus etwas folge, ist kaum metaphorisch; daß dies Ereignis in einem Gebilde von einem anderen verursacht sei, läßt zumindest das empirische Kausalverhältnis deutlich durchschimmern.

5

10

Fortsetzung S. 106[:], ohne Absatz: „Eines soll“,
Z. 10

NB kontrollieren: der Ausdruck Logizität ist wohl etwas eng, weil ja auch von Raum und Zeit gehandelt wird. Wahrscheinlich wird dies Desiderat erfüllt durch den Begriff der Stimmigkeit, darüber Einfügung machen NB Stimmigkeit der Stimmen = Polyphonie

15

20

Ts 17980

- 106 -

wie die Allgemeinformeln etablierter musikalischer Sprachen, sind zwar Elemente der Kunst, aber nicht deren integratives Gesetz, und es gibt ästhetische Phänomene, deren Beziehung auf den Begriff so abgeleitet und kompliziert ist, daß sie, wiewohl sie nicht weggedacht werden kann, schwerlich viel zur Konstitution der Kunstwerke beiträgt. Ebenso wenig sind Kunstwerke Urteile und i[m]n [N]ichts erh[a]ben ^{sie} gegen die von Herrschaft abgeleitete Logik energischeren Einspruch als durch den Verzicht aufs Urteil. Dagegen nähern sich die Kunstwerke, in ihrer inneren Zusammensetzung der dritten der Grundformen der traditionellen Logik, der des

Schließens und Folgerns. ^Λ Eines soll aus dem anderen hervorgehen, und zwar nicht bloß in den Zeitkünsten; sondern auch in den visuellen, in denen ^{der} Konsequenz. nicht weniger ^{die} gefordert ist. ^{bedürfen} Der Verpflichtungscharakter der Kunstwerke, ^{der} damit die Spannung, in die sie durch ihre Verpflichtung ^{sich selbst gleich zu werden;} demgegenüber ^{Die da} gerät[,], ^{zu dem Substrat ihres immanenten Vertrages} en, worin sie jene zu erfüllen vereinbart hat, und schließlich der Zustand der Homöostase ^{die traditionelle Idee /} sind strukturelle Merkmale, die durch d[a]es konsequenzlogischen Prinzip ^{zu erlangenden} gefordert sind[.]: ^{bedürfen} ^{ist, paradox nach den Regeln der anderen,} Die Logik der Kunst wäre zu bezeichnen als ein Schlußverfahren ohne Begriff und Urteil[,]. ^{zieht sie} eines, das Konsequenzen aus Phänomenen zieht, freilich ^{bereits} eben dadurch die Phänomene ^{en /} geistig vermittelt und ^{insofern} selber bereits zu gewissem Maß logisiert[.] ^{Ihr} en. Es ist, man man will, ein logisches Verfahren ^{bewegt sich} in einem seinen Gegebenheiten nach außerlogischen Bereich. Die ^{Einheit} Geschlossenheit, welche die Kunstwerke ^{da} durch diese Logizität erlangen, ^{bringt sie} ähnelt, sie ⁱⁿ der Analogie zur Logik der Erfahrung an, ^{Verfahrensweisen, ihre /} wie weit auch ihre Elemente und deren Relationen von dem ^{en /} [e]mpirisch Vorgegebenen sich entfernen mögen. Die Beziehung zur Mathematik, ^{der praktischen} welche die Kunst im Zeitalter ihrer beginnenden Emanzipation ^{en} zur Autonomie knüpfte und die heute, im Zeitalter des Zerfalls ^{all}

ihrer Idiome, abermals hervortritt, war das Selbstbewußtsein der Kunst ^{Dimension. Λ} von ihrer konsequenzlogischen Beschaffenheit, ^{Allerdings betrügt sich} freilich zugleich ^{Kunst, sobald sie, von der Wissenschaft ermuntert oder eingeschüchtert,} falsches Bewußtsein, ^{ihre} indem sie diese ^{ihre Konsequenzlogik} hypostasierte, die konsequenzlogischen Formen der Kunst den mathematischen unmittelbar gleichsetzte, ^{un-}

Λ Hiervor das handschriftliche Blatt, mit dem der Teil über Logizität einsetzt.

Λ das ist der rationale Aspekt der Kunst, ohne sein immanentes Muß wäre keines objektiviert; das ist ihr antimimetischer Impuls, ein von draußen Entlehntes, das sie zu einem Innen zusammen-schließt.

Λ Auch Mathematik ist, ^{dage} durch ihren formalen Charakter, begriffslos, ihre Zeichen sind keine von etwas, und so wenig wie die Kunst fällt sie Existentialurteile; oft hat man ihr ästhetisches Wesen nachgesagt.

'22 begriffslos, → □ 205,35: begriffslos;

14-26 → □ 205,11-17

26-48 → □ 205,21-34

47-52 → □ 206,1-4

'6-'18 → □ 205,17-21

'19-'28 → □ 205,34-206,1

bekümmert darum, daß [d]ie ~~minetische Tendenz der Kunst~~ jene[r]n stets auch
 entgegenar[beitet]xxxxxwirkt. ^{Gleichwohl ist} [D]ie Logizität der Kunst ist die unter ihren
 Kräften, welche sie am nachdrücklichsten als ein Sein sui generis,
 wahrhaft als zweite Natur konstituiert. Sie ist es zugleich, welche ^{konterkariert}
 jedem Versuch ~~zuwiderläuft~~, Kunstwerke von ihrer Wirkung her zu begrei-
 fen: durch ^{Konsequenz} ~~ihre Logizität~~ werden die Kunstwerke objektiv in sich be-
 stimmt, ^{auch ohne Rücksicht auf} ~~anstatt durch die Reflexion in ihrer~~ Rezeption. Dennoch ^{ist} ~~sind~~
^{ihre} ~~auch~~ Log[o]izität und ~~Konsequenz der Kunst[e]werke~~ nicht strikt à la lettre
 zu nehmen. Darauf zielt Nietzsches Bemerkung - die ^{allerdings} ~~freilich~~ die Logizi-
 tät der Kunst zu leicht ^{amateurhaft unterschätzt} ~~nehmen dürfte~~ -, daß in den Kunstwerken alles
^{nur} ~~so~~ erschiene, als ob es so sein müsse und nicht anders sein könne. Die
 Logik der Werke ^{indiziert sich als uneigentlich dadurch, daß sie} ~~läßt~~ allen Einzelereignissen nach dem Kriterium ihrer
 Logizität ^{und} ~~allen~~ "Lösungen" eine ^{gewährt} ~~Variationsbreite~~, ^{als} ~~welche~~ sonst der Logik;
^{unvergleichlich viel größere} ~~nicht zukommt~~, nicht von der Hand zu weisen die ^{Analogie zur Traumlogik,} ~~analogie zur Traumlogik,~~
^{aufdringliche Erinnerung an die} ~~in der ebenfalls das Gefühl des zwingend Folgerechten mit einem Moment~~
^{von} ~~[der]xxx Zufälligkeit der Abfolge~~ sich verbindet. Durch ihre ^{Selbstzurück-} ~~Selbstzurück-~~
^{Retirade} ~~nahme, ihre Loslösung~~ von den empirischen Zwecken empfängt Logik etwas
 Schattenhaftes, wird der Idee nach festgehalten und ~~gleichwohl~~ gelok-
 kert ^{in eins.} [D]ie ^{ungebundener sich ergeben,} ~~Variationsbreite~~ dürfte desto größer sein, je mehr prästab-
^{vorgeordnete} ~~ilierte~~ Stile von sich aus den Schein der Logizität bewirken und das
 Einzelwerk ^{deren Vollzug} ~~davon~~ entlasten. [w]ährend in den nach gängiger Rede klassi-
 schen Werken Logizität am ^{ungeniertesten waltet} ~~stärksten sich aufdrängt~~, ^{so dulden} ~~sind~~ sie es zu-
^{durchweg} ~~gleich~~, die mehrere, zuweilen ~~sehr~~ zahlreiche Möglichkeiten, ~~offenlas-~~
~~sen; ähnlich etwa wie innerhalb eines vorgegebene[n]r Formkanons, wie de[m]r~~ ^{Typik}
~~der Generalbaßmusik oder der [c]Comedia del [']arte, weil gefahrloser sich~~ ^{[m]m}
 improvisieren ließ als ~~in den späteren, individuell durchorganisierten~~
 Werken. ^{Diese} ~~Insofern~~ sind diese an ihrer Oberfläche ~~soviel~~ alogischer, näm-
 lich weniger durchsichtig auf allgemein vorgezeichnete ^{begriffsähnliche} ~~Schemata~~ ^{und Formeln,} ~~ihre~~
 Komplexion, im Inneren ^{jedoch} ~~alogischer~~, nehmen sie es mit der Folgerichtig-
 keit weit strenger. Schönberg hat das in seinen technologischen Besin-

Beleg suchen

wohl wiederholt

erst nach
Abschrift
zu entscheiden

Ts 17982

- 108 -

nungen ~~stets wieder hervorgehoben~~. Indem aber die Logizität der Kunst-
werke ansteigt, ~~und~~ ^{ihre Ansprüche} ~~immer wörtlicher~~ ^{werden} ~~genommen wird~~ ^h bis zur Parodie in
~~gewissen~~ total determinierten, aus einem minimalen Grundmaterial
~~gleichsam gefolgerten~~ Gebilden ^{deduzierten} ~~tritt~~ ^{entblößt sich} ~~das Als ob~~ ^{der} ~~jener Logizität~~. ~~de-~~
~~sto scharfer hervor~~, und [w] Was heute ~~an ihnen~~ absurd dünkt, ist das ~~Nega-~~
~~tiv~~ ^{negative Funktion} ~~der ungeschmälerten Logizität~~. ^{Als uneigentliche ist sie schwer}
von Kausalität zu trennen, weil in der Kunst der Unterschied zwischen
den rein logischen und den auf Gegenständliches gehenden Formen ent-
fällt; ~~es ist, als überlebte~~ in der Kunst ^{ihr überwintert} ~~die archaische Ungeschieden-~~
heit von Logik und Kausalität. (Unter Umständen hierher wirklich zu-
ständige Stellen aus dem dritten Buch der Welt als Wille und Vorstel-
lung). Schopenhauers ~~hat den Sachverhalt gestreift, ohne ihm unmittel-~~
~~bar so auszusprechen, daß seine~~ prinzipia individuationis, Raum, Zeit,
Kausalität, ^{treten} ~~in der Kunst, als dem Bereich des bis zum Äußersten Indivi-~~
~~duierten, ein zweites Mal vorkommen~~, jedoch, ^{auf,} ~~nach seiner Sprache, ver-~~
~~möge der Darstellung der Idee, nur modifiziert, spielend[,]~~ ^{gebrochen, und solche} ~~:- nichts im~~
Kunstwerk Erscheinendes ist ~~derart Ursache des darauf folgenden wie in~~
~~Durch diese werden Zusammenhang und~~
~~der Empirie, die Abfolge der Ereignisse~~ ist durch den Eingriff des Gei-
stes[,]. ~~durch Freiheit also, gelenkt, und~~ ^{die Logik der Kunst wiederum} ~~maht doch~~ ^{an die Gesetzmäßig-}
~~keit, welche der realen Folge, etwa der~~ ^{in der} ~~[g] Geschichtlichen, eignet; so~~
~~konnte~~ Schönberg von der Musik als der Geschichte von Themen reden.
Dialektisch ist Kunst ^{so wenig} ~~dergestalt, daß sie nicht~~ krud, unvermittelt
Raum, Zeit, Kausalität in sich (hat), ~~noch daß sie, wie de[r]m~~ ^{wie} ~~de[r]m~~ ^{nach} ~~idealism~~ ^{gesamtidealis-} ~~mus-~~ ^{tischen}
~~es ihr attestierte~~, als Idealbereich ganz jeneseits jener Bestimmungen
~~sich hielt;~~ ^{Philosophem} ~~steht, sie spielen~~ ^{es ihr attestierte} ~~in sie hinein und tun es doch nicht und indem sie~~
~~dergestalt hineinspielen, sind sie~~ ^{so} ~~zugleich auch an sich selbst ein~~
~~Anderes~~. ^{etwa} ~~[s] So~~ ^{in der Musik} ~~ist die musikalische Zeit, als solche unverkennbar, aber~~
~~auch von der empirischen~~ ^{derart fern, weit weg} ~~so verschieden, daß bei~~ ^{konzentriertem} ~~aufmerksamen~~ ^{Hören}
zeitliche Ereignisse außerhalb des musikalischen ^{Kontinuums} ~~Verlaufs~~ ^{es} ~~diesem äußer-~~
~~lich bleiben, und ihn kaum~~ ^{es} ~~tangieren; unterbricht sich andererseits aus~~
~~irgendeinem Grund ein Spieler, um dann die Musik zu wiederholen oder~~ ^{eine Passage}
~~erst nach Abschrift zu entscheiden~~

Λ Der Kunst wird
heimgezahlt, daß es
keine Schlüsse ohne
Begriff und Urteil
gibt.

suchen lassen,
evt 4fache
Wurzel!

Λ In der Ungeschie-
denheit von Geist
und blinder Not-
wendigkeit

Vorsicht. Ich
meine, ich hätte diesen
Gedanken schon gebracht. Freilich gehört er wohl erst hierher.

5-13 → 206,34-207,1

12-18 → 207,3-7

20-32 → 207,7-13

31-55 → 207,14-25

'1-'5 → 207,1f.

'9-'12 → 207,13f.

wiederaufzunehmen, so ^{bleibt} ist durch die ^{für eine Strecke} empirische Zeit, die er dazu
^{gleichgültig dagegen,} braucht, die Erfahrung der ^{musikalischen} gar nicht berührt, ^{sondern}
^{steht} diese ist gewissermaßen ^{still} stehen geblieben und geht in dem Augenblick
erst weiter, ^{sobald} wo der musikalische Verlauf fortgesetzt wird. Die ^{aus-}
^{empirische} wendige Zeit stört ^{allenfalls} die musikalische, ^{aber gerade} um deren
Heterogenität willen, nicht ^{etwa} als ob beide zusammenfließen. ^{So} we-
nig Kunst logisch ist wie eine mathematische Deduktion, so wenig kau-
sal wie ein Naturverlauf, ^{Dabei} ^{die} sind doch ihre formativen Kategorien ^{der Kunst}
^{denen draußen} jenen Formen nicht einfach qualitativ verschieden, sondern tragen ^{ihrer} ^{ihre Qualität} sie
in das qualitativ andere Medium hinein. Sind jene Formen im auswendi-
gen Dasein die ^{maßgebenden} zentralen der Naturbeherrschung, so werden sie ^{nun} in
der Kunst ihrerseits beherrscht, es ^{wird} mit ihnen ^{geschaltet} [,]. sie wer-
den der ^{aus} Freiheit unterstellt, und das vielleicht ist es, wo ^d durch Kunst
in ihrem ^{die} ^{zu} innersten Naturbeherrschung ^{revidiert}. Die Verfügung über
jene Formen, und über ihr Verhältnis zu den Materialien ^{indiziert}, ^{macht}
gegenüber dem Schein ^{von} der Unvermeidlichkeit, der ihnen in der Realität
eignet, ^{die} das Willkürliche an ihnen ^{evident}. ^{sich} konkretisiert die Möglich-
keit, ^{daß} es auch anders sein könnte. an ihnen, ^{Sie werden} indem sie zwar fest-
gehalten, ^{ihre Gewalt nicht verleugnet}, aber ihrer Verbindlichkeit enteignet werden. Insofern ist,
paradox, die Kunst, gerade nach der Seite ihrer formalen Konstituentien
^{die sie der Empirie entheben,} hin, ^{weniger} scheinhaft, ^{nämlich} weniger verblendet von den subjektiv
^{diktieren} auferlegten Gesetzmäßigkeiten als die empirische Erkenntnis[,]. und sie
hat ihren Erkenntnischarakter in deren Korrektur. ^{Kunst} Hätte sie, mit Logi-
^{schlechterdings} zität und Kausalität ^{gar} nichts zu tun, so verfehlte sie die Beziehung
auf ihr Anderes und liefe leer ^{a priori} in sich selbst; nähme sie sie buchstäb-
lich, so beugte sie sich dem Bann; ^{der permanenten Konflikt erzeugt,} allein durch ihren Doppelcharakter,
^{dem Bann jenem} entragt sie ^{diesem} um ein Weniges. Zur Differenz rechnet die Absenz
von ^{Begriff und Urteil}; denn Folgerungen ohne ^{sind} beides haben vorweg et-
was bloß Analogisches, mahnt ^{en} freilich an eine Kommunikation ^{zwischen den Objekten,} innerhalb
^{um ihre Apodiktizität gebracht.} des Nichtidentischen, die von Begriff und Urteil ^{eher} vielleicht mehr ver-

^ Drängt eine Musik die Zeit zusammen, faltet ein Bild Räume ineinander, so

^ Einfügung 68

noch nicht
genügend

Ts 17984

Einfg 68, ~~ad Begriff der Logizität~~, zu III, S. 109, Z. 8 v.u., nach „Erkenntnis“,
~~ohne Absatz.~~
Daß ^{der} Kunstwerke einer ^{die} Logik ^{Derivat} genügen, die mit ^{der} Konsequenzlogik, verwandt,
~~aber nicht~~ identisch ist, zeigt sich darin, ^{Kunst} und das nähert ^{sie} dem dialek-
tischen Gedanken -, daß sie ^{jene} ihre [ihr]xxx eigene Logizität suspendieren, ^{am Ende} ja
^{deren} ihre Suspension zu ihrer Idee machen können; ^{die} das Moment des Zerütteten
in aller modernen Kunst bezeugt das. Klee hat darauf ausdrücklich re-
flektiert; und gerade Kunstwerke, die einen Hang zur integralen Konstruk-
tion bekunden, ^{beschwören} pflegen diesen zu korrigieren durch das Auftreten von
^{desavouieren die Logizität mit} Klecks, als ^{der unvereinbaren} und unauflöslichen Spur von Mimesis; ^{inmit-}
^{ten der Konstruktion} ^{Ihr eigenes Formgesetz} ^{enthält} ^{noch in sich die}
^{den Einspruch} ^{ist darauf geradezu} angewiesen. ^{der Werke gebietet} ^{das autonome}
^{Grenze} gegen die Logizität, welche doch Form als Prinzip definiert.

ohne Absatz weiter

5

10

15

20

Zum Begriff der Notwendigkeit in der Kunst ^{nicht identifizierten}
deckt ^{werden mag} wird, während ⁱⁿ sie ^{ästhetische} in Konsequenz als der Vereinbarkeit der Momente bewahrt wird. Die Einheit ^{Affinität} mit jenen Formen, ^{kognitiven/} aber ist die des Geistes ^{Konstituentien mit den} der ästhetischen
der Kunst als der Vernunft; die Theorien ^{Lehre} von der ästhetischen Zweckmäßigkeit haben ^f das ausgedrückt. Ist ein Wahres an Schopenhauers These von der Kunst als der Welt noch einmal, so ist doch diese Welt in ihrer ^{gemäß}
^{aus den Elementen der ersten} Komposition ^{versetzt}, nicht ^{unähnlich} den jüdischen Beschreibungen vom messianischen Zustand, ^{aber} ^{freilich} negativ, ^{er} ^{Tendenz gegen die erste,} eher durch die Zerstörung dessen, was durch vertraute Sinne vorgespiegelt ^{wird,} als ^{durch} Versammlung der ^{zerstreuten} Züge des Daseins zum Sinn. Nichts in der Kunst, ^{auch} nicht in der sublimiertesten und ~~allen Naturalismus fernsten~~, was nicht, ~~vermittelt~~, aus der Welt ^{s[z]ammte}; ^{aber} nichts ^{dar} aus ihr findet unverwandelt. in die Kunst Einlaß, und [a] Alle ästhetischen Kategorien sind ^{eben} in ihrer Beziehung auf die Welt wie in ^{der Lassung von} ihrem Modifikationscharakter zu bestimmen. Erkenntnis ist sie in beidem; ^{nicht nur} ~~zumal, wie Schopenhauer betonte,~~ durch die Wiederkunft des Mundanen und seiner Kategorien, ~~durch welche~~ ^{ihr Band} sie in ein Verhältnis zu dem sich ^{setzt}, was sonst Gegenstand der Erkenntnis heißt, ^{sondern mehr noch vielleicht} ~~eben~~ ^{aber} auch durch die Modifikation, die ^{Kritik} ~~tendenzielle~~ ^{der ratio,} ~~der Borniertheit~~ der naturbeherrschenden ratio, ^{berichtigt}. Nicht als ~~deren~~ abstrakte Negation, ^{der ratio,} nicht durch die ominöse unmittelbare Schau des Wesens der Dinge sucht Kunst, ^{dem Unterdrückten das Seine widerfahren zu lassen, sondern} ~~durch die Konstellationen, die sie aus ihren Materialien und den der Naturbeherrschung entlehnten Kategorien herstellt.~~ [w] Was ^{hat die} ^{Tendenz} transzendent ist an der Kunst, ^{ist gleichen Sinnes wie} ^{bis hierher wohl Logizität.} die zweite Reflexion des naturbeherrschenden Geistes. ¶ Benjamin hat die Anwendung der Kategorie Notwendigkeit auf die Kunst kritisiert, und zwar im Hinblick auf die ^{geistesgeschichtliche Ausrede} ~~historische These~~, ^{irgendein Kunstwerk sei im Sinn der Entwicklung notwendig gewesen.} ^{Tatsächlich übt} Mit Recht, insofern in der Geistesgeschichte jener Begriff von Notwendigkeit die ^{subaltern} ~~übliche~~ ^{aus} ~~apologetische~~ Funktion ^{besitzt}, ^{irgend welche} ^{Fr} Schwarten, an denen schon gar nichts anderes sich rühmen läßt, zu ^{beziehen}, ^{scheinigen} ~~daß es ohne sie nicht wäre es nicht weitergegangen.~~

Es fehlt 111–[i]117; bitte kontrollieren ob und wo schon verwurstet. Wohl in „Anschauung“!

46 kritisiert, → 445,2: kritisiert¹,

5-17 → 208,28-37
16-36 → 208,38-209,11
36-40 → 209,12-15
42-45 → 209,19-21
45-57 → 445,1-7

'1-'6 → 208,37f.
'12-'16 → 209,11f.
'17-'32 → 209,15-19

Anfang des Teils über Form, anschließend an Logizität. Geht vor III, S. 73, ^{Z. 5 von}unten.

Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität oder, weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heißen darf. Erstaunlich, wie wenig diese Kategorie von der Ästhetik reflektiert ward, wie sehr sie ihr, als das Unterscheiden- de der Kunst, unproblematisch gegeben dünkte. Die Schwierigkeit, ihrer sich zu versichern, ist mitbedingt von der Verflochtenheit aller ästhetischen Form mit Inhalt; nicht allein gegen ihn sondern durch ihn hindurch ist sie zu denken, wenn sie nicht Opfer jener Abstraktheit werden soll, durch welche Ästhetik reaktionärer Kunst sich zu verbünden pflegt.

ohne Absatz weiter

5

10

gedanklich
wegentweder ich
unterscheide
produktiv die
2 Themen, oder:
weg.Hauptunterschied:
Inhalt ist der
Teil als nicht
immanent, als
Worauf; Teil ist
der immanent ge-
wordene Inhalt

durcheinander vermittelt sind, sind es auch in der Ästhetik Form und Inhalt. Wie nah der Begriff des Teils mit dem des Inhalts sich be-
rührt, mag dort erläutert werden, wo die Kontamination des Gehalts mit bloßem Stoff von vornherein unmöglich ist, an der Musik. Trifft, je-
denfalls für einen zeitlich und quantitativ überaus großen Komplex, den der motivisch-thematischen Komposition, der Satz Schönbergs zu, ein Musikstück sei die Geschichte eines Themas, so wird damit tatsäch-
lich das Thema, und was ihm widerfährt, zum Inhalt, schließlich also der Inbegriff aller Teile, und es verdient vermerkt zu werden, daß Heinrich Schenker, der Gesinnung nach Schönbergs extremer Antipode, in seinen Beethovenanalysen genau den gleichen Begriff von musikalischem Inhalt als dem, was in einem Stück sich abspielt, verwendet. Ebenso evident ist die Vermittlung solchen Inhalts durch die Form; daß es sich abspielt, wie es sich abspielte, ja selbst wie die Teile beschaffen sind, die im Werke ihre innere Geschichte haben, ist Form, die Geschich-
te ebenso deren Resultat wie ihre Erscheinung der Inhalt; extrem, bis zur Selbstaufhebung der beiden Kategorien, könnte man die Vermittlung so ausdrücken, daß der Inbegriff/[a]Alles im Kunstwerk Erscheinenden ist virtuell ebenso dessen Inhalt so gut wie seine Form, während diese doch nur das trotz solcher virtu-
ellen Identität Form das bleibt, wodurch das Erscheinende sich be-
stimmt, und Inhalt das sich Bestimmende. Diese Vermittlung hat ihre weitreichende Konsequenz für die Umwendung der Ästhetik. Soweit diese überhaupt zu einem energischeren Begriff von Form sich auffraffe erhebt, hat sie, in legitimer wider Polenik gegen die vorkünstlerischer Ansicht von der Kunst, das spezi-
fisch Ästhetische in der Form allein aufgesucht, und deren ihre Änderunge[b]n als solche der Verhaltensweise des ästhetischen Subjekts; in der Konzeption von Kunstgeschichte als Geistesgeschichte war axiomatisch. das Subjekt zu stärken verheißt, schwächt es zugleich durch seine Abspaltung. Selbstverständlichkeit zutage. Aber angesichts der Vermittlung von Hegel behält darin recht, daß Form und Inhalt haben die ästhetischen Prozesse[s]/ stets auch ihre inhalt-
liche oder, wenn man will, gegenständliche Seite, so wie in der Ge-

Frl. O.
L. Trache, das hier
Beginnende, bis
Zeichen J auf Seite
73, Ende der
ersten Einfügung
am Rand, muß
in den Teil über
Form hineingenommen
werden. Bitte ~~hier~~
vielleicht S. 8[2]1 [oben,] unten
beim Ende des
Abschnitts 4
JB

was emanzipatorisch das Subjekt zu stärken verheißt, schwächt es zugleich durch seine Abspaltung.

schichte ^{von bildender / und Literatur} aller Kunst ^{äußeren} stets neue Schichten der gegenständlichen Welt
sichtbar w[er]den, ^{arbeiten} von der Kunst entdeckt und assimiliert, während ande-
re ^{arbeiten} abstreben, die ^{mehr} gleichsam ihre Kunstfähigkeit verloren und nicht ein-
mal den letzten Hotelbildmaler ^{mehr} dazu anregen, sie auf der Leinwand kurz-
fristig zu verewigen. ~~Faßt man die Reziprozität von ästhetischem Ver-~~
~~halten und ästhetischer Gegenständlichkeit tief genug; gibt man davon~~
~~sich Rechenschaft, wie sehr jenes, in seiner Dynamik, von der gegen-~~
~~ständlichen Dynamik abhängt, so wird man gerade in der bildenden Kunst,~~
~~solange sie in ihrem Inhalt noch die Fühlung mit den empirischen Ge-~~
~~genständen bewahrt, von diesen her ebensogut in die Komplexion der~~
~~Werke finden wie durch die reine Betrachtung ihrer Form, vorausgesetzt,~~
~~daß die gegenständliche oder Motivanalyse begreiflich macht, welche Ge-~~
~~staltungsweisen der Inhalt fordert, welche künstlerische Form ihm je-~~
~~weils immanent ist.~~ ^[g]Erinnert sei an die Arbeiten des Warburginstituts,
deren manche durch Motivanalyse ins Zentrum des künstlerischen ^{Ge-}Inhalts
^{drängen}gedrungen sind; in der Poetologie zeigt Benjamins Barockbuch eine ana-
loge Tendenz, ^{ursacht wohl von}verwand ^{[i]Ge} mit der Absage an die Verwechslung subjektiver In-
tentionen mit ästhetischem Inhalt und schließlich der Allianz von
Ästhetik und idealistischer Philosophie. ^eWenn am Kunstwerk der Gehalt
tatsächlich, mit zunehmendem Grad seiner Besonderung, ins Intentions-
lose einw[and]ert, so rückt dadurch, wider allen trivialen Menschenver-
stand, die inhaltliche Analyse in engere Affinität zum spezifisch Ästhe-
tischen als die formale, die unterdessen zu klappern beginnt und die
Kunst zum Tummelplatz von Geistesgeschichte erniedrigt. Andererseits
erschwert die Einsicht in die Vermitteltheit von Form und Inhalt un-
gemein zu sagen, was Form überhaupt sei. ^{Hierher handschriftliche Stelle!} ⁿWeil Form und Kunst so un-
trennbar sind voneinander, ^{Darüber hinaus}bildet der Begriff der Form, ^{bis hinauf zu Valéry,}gleichsam ^{von}den
blinden Fleck einer Ästhetik, ^{von}bis her, Valéry eingeschlossen, kaum
durch Reflexion von seiner schlechten Selbstverständlichkeit emanzi-
piert. ^{*}Daß Valéry den Formbegriff so wenig reflektierte, ist bedingt

Die inhaltlichen
Momente sind
Stützen des Gehalts
wider den Druck
der subjektiven
Intention. []]
bis hierher zu S. 81

weil alle Kunst
derart auf ihn ver-
eidigt ist, daß er
seiner Isolierung als
Einzelmoment spottet.
Frl. O. nach dieser
Randbemerkung
folgt unmittelbar S. 54 („So wenig“) bis 55, Ende des ersten Absatzes

29 der Allianz → 219,16: der an
die Allianz

3-31 → 219,7-17
40-43 → 211,32-34
'1-'6 → 219,17-19
'8-'12 → 211,34f.

Frl. O.
zweizeilig
≠ einfach im
Text fortfahren

von seinem Traditionalismus und seinen neo-Klassizistischen Sympathien;
es ist die Grenze seiner Besinnungen, daß er bei Form als einem von
außen Auferlegten stehen bleibt und sie nicht von den überlieferten
Typen trennt (Vgl. Theodor W. Adorno, Noten II, Frankfurt 1965, S. 84).
Valéry's ästhetische Erfahrung bevorzugt derart die Architektur, daß
dadurch seine Formbegriff sich legitimiert: insbesondere dadurch,
daß er Form mit Wiederholung gleichsetzt (Vgl. a.a.O., S. 88). Nicht
braucht bestritten zu werden, daß, wollte man den Form[b]Begriff auf In-
varianten bringen, die Kategorien Gleichheit und Wiederholung einer-
seits, Ungleichheit, Kontrast, Entwicklung sich anboten. Aber diese
Formkategorien selber sind viel zu formal, um zur Einsicht in Form
selbst viel zu helfen. So wird man in der [m]Musikalischen Analysen dar-
auf stoßen, daß auch in den aufgelöseten, und wiederholungsfeindlich-
sten Gebilden Ähnlichkeiten vorhanden sind, manche Partien anderen ir-
gend ähneln und daß nur durch die Beziehung auf derlei Identisches ihr
Nichtidentisches überhaupt sich realisiert; sonst bliebe es [c]Chaotisch
und seinerseits ein Immergleiches. Aber der Unterschied der manife-
sten, von außen gesetzten und nicht durchaus vom Spezifischen vermit-
teten Wiederholung, und der Grenz[b]Bestimmung des [G]gleichen, der dem Neuen
gesetzt ist, und dessen es zugleich bedarf, entscheidet[,]nd ein Formbe-
griff, der davon absieht, entfernt sich nicht allzu weit von jener der
Phraseologie, die im Deutschen vor dem Wort "formvollendet" nicht
geniert. Als das Siegende des Kunsthaften bleibt de[r]n Formbegriff, der
blinde Fleck der Ästhetik, die, während sie an ihm ihren [z]Zentralen
Gegenstand hat, ihn vermöge in der Gegebenheit von Kunst immer schon vor-
aussetzt[.], Darum bedarf es ihrer ganzen Anstrengung, ihn zu denken[,].
und sie ist, [w]Will sie nicht tautologisch bleiben, auf das verwiesen,
was dem Formbegriff nicht immanent ist, während ästhetischer dieser
Begriff im Postulat besteht, daß alles ihm immanent sei. Ästhetik der
Form ist möglich nur als Durchbruch durch die Ästhetik als de[s]r Inbe-
griff dessen, was im Bann der Form steht. (Kontrollieren, ob als eine
der Hauptaufgaben, die Rettung des Formbegriffs deutlich genug ist).
--
Davon aber hängt ab, Dabei ist für die Frage, ob Kunst heute überhaupt noch möglich sei,
die Reflexion auf [d]De[n]r Formbegriff entscheidend, insofern dieser die
schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben ausmacht, in
welchem das ihr Daseinsrecht der Kunst ungewiß ward. Wie sehr der Formbe-
griff Anteil hat an der Krisis von Kunst, kommt zutage an Äußerungen

^ Kunst hat
soviel Chance wie
die Form, und nicht
mehr.

33 Wiederholung, und → 212,35f.:
Wiederholung und

9-65 → 212,22-213,13

66f. → 213,14f.

'6-'9 → 213,13f.

Fußnote:

1) Georg Lukács,
Wider den mißverstandenen Realismus,
Hamburg 1958, S. 15 und
passim

Form /
Kunst ist die wie
immer auch antago-
nistische und durch-
brochene Stimmigkeit
der Artefakte, durch
die ein jedes, das
gelingt, gegen vom
bloß Seienden
sich scheidet.

Das Geformte aber,
der Inhalt, sind keine
der Form äußerlichen
Gegenstände sondern
die mimetischen Im-
pulse, welche es zu
jener Bilderwelt zieht,
die Form ist.

Tracho: muß
man diesen
Gedanken nicht
vorziehen?

Kann erst
nach Abschrift
entschieden
werden

hier hört
doch eigentlich
der Inhalt auf
dann kannst du
aber nicht mit
56/7 schließen
oder du mußt
alles um-
stellen,

Mathematik, Schluß, offen etc.,

Fr. O., dies mitübertragen, kann erst in
der nächsten Abschrift entschieden werden!

1) wie der von Lukács, in der modernⁿ Kunst werde die Bedeutung der Form
weit überschätzt[,]. [i]n de[r] ^m [B] ^{schon} ^{dieses} [p] ^{Pronunciamento} schlägt sich
ebenso einst seiner selbst beiⁿ dem kulturkonservativen Lukács unbewußtes
Unbehagen an der Sphäre Kunstⁿ ^{sich} ^{nieder}, wie mit Händen sich greifen läßt,
daß der dabei verwendete Formbegriff der Kunst ^{inadäquat ist} gegenüber versagt. Nur
soweit ^{darauf verfallen} ^{in ihr} kann gedacht werden, daß an der Kunst Form überschätzt. werde,
Nur wer Form ^{der Kunst} wie sie ^{als} ihr Essentielles, also zum Inhalt ^{vermitteltes} verk[a]ennt,
wird. ^{in allem Gezeir über Formalismus nachhallende} Der Denkfehler steckt darin, daß [d] ^{unreflektierte} Formbegriff
Formⁿ dem Gedichteten, Komponierten, Gemalten als ^{davon abhebbare} dessen Organisation,
Dadurch erscheint sie dem Gedanken ^{entgegenge-} und damit als ein Auferlegtes, und subjektiv Willkürliches, ^{entgegenge-}
setzt wird, während sie substantiell, freilich auch nur soweit sub-
stantiell ist, ^{einzig, wo} wie sie selbst dem Geformten keine Gewalt antut, aus
ihm erwächst, ^{aufsteigt} ^{Die} ihm ähnlich wird. Der Begriff der Form ist von ^{ungezähl-}
ten ^{und schädlichen} Äquivokationen belastet, und es ist, dies eine Mal, keine Pedante-
rie, sie zu kritisieren; das Äquivoke des Formbegriffs datier[t] ^{en} dabei
zurück auf dessen Ubiquität, die dazu verleitet, alles und jedes, was
an der Kunst ^{kunsthaft ist}, Form zu nennen. Unfruchtbar ist ^{der Form-} der Form-
begriff jedenfalls in ^{der trivialen} ^{unterschiedsloser} Allgemeinheit, ^{die} ^{je nachdem} der nichts be-
sagt, als daß im Kunstwerk jegliche "Materie" - ^{seien es} intentionale
Objekte, ^{oder} ^{seien es} Materialien wie Ton oder Farbe ^{vermittelt}, nicht ein-
fach vorhanden sind. ^{seien.} Ebenso ^{untauglich ist die} wenig reicht an ^{de[n]s} Formbegriffs ^{heran}
seine Bestimmung ^{als d[a]es} subjektiv Verliehene[,], ⁿ Aufgeprägten. im Gegensatz
zu dem, wo das Subjekt im Werk schaltet. Ein solcher Formbegriff wäre
der vordialektische, unbekümmert darum, daß, [w] ^{Was} mit Grund an den Kunst-
werken Form genannt werden kann, ^{ebenso} Desiderate dessen ^{erfüllt},
worⁿ ^{an} subjektive Tätigkeit ^{stattfindet} sich bezieht, wie ^{es Produkt subjektiver Tätigkeit ist} diese selbst. Die Re-
flexion aufs pure Entstehen verlagert den Akzent ^{derart} auf die produk-
tive Tätigkeit, daß das objektive Moment, durch das diese konstituiert
wird, verschwindet. ^{Ästhetisch} Tatsächlich ist ^{denn auch} Form an den Kunstwerken
^{wesentlich} eine objektive Bestimmung[,], ^{Ihre Stätte hat sie gerade dort, wo das Gebilde vom} die sich kundgibt, ^{ohne daß dabei der} Produk-
Fr. O., dies mitübertragen, kann erst in
der nächsten Abschrift entschieden werden!

7 überschätzt → 213,16: über-
schätzt⁵⁸

'2 Georg → 213,36: Vgl. Georg

4-17 → 213,15-22

18-28 → 213,24-30

27-53 → 213,33-214,11

'2-'6 → 213,36f.

'7-'16 → 213,22-24

'17-'24 → 213,30-33

^ daß trotzdem so
viele Werke, gera-
de auch als klassisch
approbierte, dem
insistenten Blick als
solche Anordnung sich
erweisen, ist ein
tödlicher Einwand
gegen die traditio-
nelle Kunst.

sich ablöste.
tionsprozeß durchsichtig zu sein brauchte, ja ohne daß auch nur notwen-
dig in der Erfahrung der Sache auf jene rekuriert werden müßte. Sol-
che Objektivität der ästhetischen Form involviert zugleich, daß [s] Sie ist
denn auch nicht in der Anordnung vorgegebener Elemente aufgesuch[t]en werden kann,
derart etwa wie die Ansicht von der Bildkomposition es unterstellte,
ehe der Impressionismus sie außer Kurs setzte[.]; ^ Damit entfällt auch je-
der Versuch, de[n]r Formbegriff, nicht
Vollends ist, auf mathematische Relationen zu reduzie-
ren, wie es zuzeiten der älteren Ästhetik, so Zeising etwa, vorschwebte.
Derlei Relationen spielen, sei es als ausdrückliche Prinzipien wie in
der Renaissance, sei es latent und mit mystischen Konzeptionen gekop-
pelt, wie vielleicht manchmal in den Verfahrensweisen, sind
eigentlich ästhetischen Form nicht verwechselt werden, sondern deren Vehikel,
Mittel zur der Präformation des, vom erstmals losgelassenen und auf sich gestellten
eher zur der Präformation des, in solchen Fällen meist als chaotisch
gedachten Subjekt
und qualitätslos vorgestellten und erst vom Subjekt zu beherrschenden--
Materials. Wie wenig
Daß die mathematische Veranstaltung und alles ihr Verwandte
mit dem ästhetische[n]r Formprinzip nicht koinzidiert, ist in der jüngsten
Epoche hörbar geworden hervorgetreten an der Zwölftontechnik, die das Material durch
Zahlenverhältnisse - das Auszählen von Reihen, in denen kein Ton vor-
kommen darf, ehe der andere vorkam, und die permutiert werden - wahr-
tatsächlich rasch präformiert. Im Verlauf der rapiden Entwicklung hat sich heraus-
gestellt, daß diese Präformation nicht derart formbildend wirkt[,], e, wie
in dem von Erwin Stein formulierten Programm, das nicht umsonst den
Titel ["]'Neue Formprinzipien' trug[,], erwartete wurde. Schönberg selbst
unterschied streng mechanisch fast zwischen der Zwölftondisposition und dem Komponie-
ren und wurde eben dieser Distinktion wegen jener ingeniösen Technik
nicht froh. Die größere Konsequenz der nachfolgenden Generation zwischen
Reihenpräformation und der eigentliche[n]r Komposition kassiert, bezahlt
die Integration den höheren Grad von Einheit nicht nur mit Stumpfheit gegenüber dem
Sinnzusammenhang sondern mit einem Ma[m]ngel an Artikulation, die von
der ästhetischen Form kaum nicht kann weggedacht werden. Es ist, als schläge
der Immanenzzusammenhangs des Werkes, das ohne Eingreifen rein sich

5 [Produk]tionsprozeß → 214,11:
[Produk]t

15f. so Zeising, → 214,19: so
Zeising⁵⁹,

39 Titel 'Neue Formprinzipien'
trug → 214,34: Titel »Formprinzipi-
en«⁶⁰ trug

4-12 → 214,11-14

13-55 → 214,17-215,9

'1'-10 → 214,14-17

Ts 17991

^ das Verhältnis
der Momente zu
einander, das die
Form ausmacht,

selbst überlassen wird[,]; die Anstrengung, Formtotalität aus ^{dem Heterogenen} ~~ihm selber~~
herauszuhören, ins Rohe und ^{Stumpfe zurück.} ~~Unorganisierte um,~~ ^{Tatsächlich haben} wie denn, die vollkommen
durchorganisierten Gebilde der seriellen Phase die ^{entscheidenden} ~~entscheidenden~~ Mit-
tel der Differenzierung allesamt fast preisgaben[.], ^{der sie sich selbst verdanken.} ~~Das führt die Schi-~~
~~märe der Mathematisierung als der Methode zur immanenten Objektivation~~
der Form ^{ist schimärisch} ~~ad absurdum~~. Andererseits hat die Zwölftontechnik bei Schön-
berg daran als zur Formbildung nicht zureichend dadurch sich bewiesen,
daß er, aus formalem Bedürfnis, in seinen Zwölftonwerken weit nach-
drücklicher auf traditionelle Formen zurückging als in den von mathema-
tischer Präformation freien atonalen Gebilden. ^{Ihre} ~~Die~~ Insuffizienz der
Mathematisierung ästhetischer Formen dürfte damit zu erklären sein, daß
sie in ~~solchen~~ Phasen bemüht w[e]rden, in denen die traditionale Selbst-
verständlichkeit von Formen zergeht, dem Künstler kein objektiver Form-
[k]anon vorgegeben ist. ^{sie} ~~[d]Dann greift er zur Mathematik[,]; welche~~ den Stand
subjektiver Vernunft, auf de[n] ^m er ~~zurückgeworfen~~ sich findet, ^{vereint}
mit dem Schein von Objektivität nach Kate[[h]g]orien wie Allgemeinheit und
Notwendigkeit[,]; ^{Schein darum} ~~die aber um ihrer Abstraktheit willen,~~ ^{Organisation,} ~~weil [s]die, also~~
nicht aus der spezifischen Gestalt entspringen, ^{t und vor der Einzelheit versagt.} ~~hinter der Idee ästhe-~~
~~tischer Objektivität zurückbleiben;~~ ^{ist Mathematisierung} ~~[d]Daher der Rekurs auf,~~ ^{den} eben die tra-
ditionellen Formen, ^{geneigt,} ~~die gleichzeitig durch die Mathematisierungstendenz~~
~~dementiert werden.~~ ^{strengt} ^{^ sie} ~~[D]er mathematische Aspekt der Kunst ist das Gegen-~~
~~teil jener umfassenden Gesetzlichkeit, als die er sich auslegt,~~ ^{Anstatt die tragende} ^{des Seins zu verkörpern,} ~~der ver-~~
~~zweifelte Versuch,~~ ^{sich an, sie ihre Möglichkeit in} ~~einer geschichtlichen Situation Rechnung zu tragen,~~ ^{garantieren}
in der die Objektivität des Formbegriffs ebenso ^{erfordert} ~~erkannt~~ wie ~~verneint~~ vom
~~geschichtlichen~~ Stand des Bewußtseins, ^{inhibiert wird.} ~~Darum sind den auch die nach~~
~~traditioneller Vorstellung allgemeinen, nämlich typischen Formen so we-~~
~~nig dem ästhetischen Formbegriff adäquat wie ihre mathematische Reduk-~~
~~tion; unaufhaltsam erweist die Geschichte jene Gattungen als dem real~~
~~Gestalteten äußerlich, mechanisch und verurteilt sie zur Unanwendbar-~~
~~keit. Stets fast beschränken sie illegitim den Begriff von Form, nicht~~

Formbegriff gegen traditionelle Formen.
Form als Organisation zu einem Sinnvollen.
wieder ad Sinn.
- 78 -
Form: worin die Hand ihre Spur hinterließ

255
Ts 17992

5

~~nur dadurch, daß sie ihn auf eine vorgegebene Verfahrensweise festle-~~
~~gen, anstatt daß er rein aus der Sache entwickelt würde, sondern~~ [v] Viel-

~~fach~~ ^{erweist der Formbegriff daran sich als beschränkt,}
^{auch} ~~dadurch, daß sie ihn lediglich~~ in eine Dimension ohne Rück-

10

sicht auf die andere verlagert, so ~~der musikalische Formbegriff~~ auf die

zeitliche Sukzession, als ob die Momente der Simultaneität, der Mehr-

~~stimmigkeit, der Farbe weniger zur Form beitrügen[.].~~ ^{oder in der Malerei, wo Form den Proportionen von Raum und Fläche zugeschrieben} ^{und} ^{ästhetische Form}

^ wird, auf Kosten
der formbildenden
Funktion der Farbe.

ist [a] All demgegenü[g]ber die objektive Organisation eines ^{alles innerhalb}
^{stimmig Beredten.}
eines Kunstwerk Erscheinenden zum ^{Sinnzusammenhang.}

15

^ Einfügung

Einfügung zu III, S. 78, Z. 8, nach „Beredten“, ohne Absatz.

'5

gewaltlose

Sie ist die Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in

20

seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine „Entfaltung

der Wahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist

wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit, nicht zu

stimmen. In ihrem Verhältnis zu ihrem Anderen, ~~was~~ dessen Fremdheit sie mildert

und das sie doch erhält, ist sie das Antibarbarische der Kunst; durch Form hat

25

jene teil an der Zivilisation, die sie durch ihre Existenz kritisiert. Gesetz ~~was~~

~~Was~~ Transfiguration des Seienden, repräsentiert sie diesem gegenüber Freiheit.

theologische

Sie säkularisiert das Modell der Gottesebenenbildlichkeit, Schöpfung nicht, aber das

30

objektivierte Verhalten von Menschen, das Schöpfung nachahmt; keine freilich aus

dem Nichts sondern aus Geschaffenem.

~~Allgemeinheit laboriert, etwas näher zu konkretisieren,~~ ^{drängt} [d] Die meta-

phorische Wendung ^{sich auf,} Form an den Kunstwerken sei all das, worin

die Hand ^{an ihnen} ihre Spur hinterließ, ^[worüber sie] ^{worüber sie hinging.} Sie ist das Siegel

35

~~te gesellschaftlicher Arbeit sich ausweisen, und das freilich ist ein~~

~~von den Reflexionen über den empirischen Gestaltungsvorgang~~ [G] grundver-

~~schiedenes.~~ ^{vom} Dieser Formbegriff, wie er den Künstlern ^{Was} vor Augen steht,

40

ist am ehesten ^{als Form} e contrario zu erläutern[:], ~~er setzt sie durch in dem am~~

12/14 der Mehrstimmigkeit →

215,35: Mehrstimmigkeit

15 All demgegenü[g]ber → 215,38:

Alldem gegenüber

7-14 → 215,32-37

14-17 → 215,38-216,2

19-42 → 216,2-21

'2-'4 → 215,37f.

Λ und Kunst wird verleugnet, wo man die Theodizee des Ungeformten in ihr, etwa unterm Namen des Musikantischen und Komödiantischen, betreibt. Durch ihre kritische Implikation vernichtet Form Praktika und Werke der Vergangenheit

Λ den mimetischen Impuls über. Form versucht, das Einzelne durchs Ganze zum Sprechen zu bringen.

Widerwillen gegen ~~alles~~^{das} Unfiltrierte am Kunstwerk, gegen den Farbkomplex, der einfach vorhanden ist, ohne in sich selbst artikuliert und ~~reflektiert~~^{belebt} zu sein; gegen ~~den~~^{die} musikalischen ~~Takt~~^{Sequenz}, der aus dem Fundus, ~~den τόπος~~^{den τόπος} stammt, ~~bloß topo[i]s ist[,]; ein~~^{gegen das} Vorkritisches. Insofern ~~konvergiert~~^{Sie ist das} der Begriff der ästhetischen Form ~~mit dem der Kritik~~^{durch diese}. Form an den Kunstwerken ist ~~das~~^{was}, worin ~~sie~~^{die} sich als kritisch in sich selbst erweisen[,]; und dies kritische Moment, die Hand, die ~~im~~^{was} Gebilde gegen den Rest des Un-
~~Herausstechenden~~^{geformten} sich sträubt, ist eigentlich der Träger von Form[.], ~~Darin je-~~^{Form widerlegt die}
~~doch liegt die Legitimation der Einsicht in die Insuffizienz jeglicher~~^{vom} Ansicht ~~des~~^{en} Kunstwerks als eine[r]m Unmittelbarkeit. ~~Trifft zu, daß Form~~^{Ist sie}
~~an den Kunstwerken~~^{das} sei, wodurch sie Kunstwerke werden, so ist ~~das~~^{kommt sie}
~~gerade ihrer~~^{gleich, em} Vermitteltheit, ~~ihr~~^{Vermittlung ist sie als} objektive[s]n Reflektiertsein in sich[,].
~~wie es sich ausdrückt in der Beziehung der Teile aufeinander~~^{als} zum Ganzen, und ~~in der~~^{enthüllt sich} Durchbildung der Details. Die gepriesene Naivetät der Kunstwerke ~~ist~~^{als} unter diesem Aspekt ~~das Kunstfeindliche~~^{und an ihnen allenfalls}. ~~paradox aber~~
~~verdankt sich~~^{erscheint} das, ~~was den Kunstwerken den Schein des~~^{darum unmittelbar sich Darbietendes} [A]anschaulichen und [N]aiven ~~erschafft~~^{erschafft}, ihre Konstitution als ein in sich stimmig, gleichsam bruchlos ~~und in der Geschlossenheit der Erscheinung anschauliche~~
~~Dur[f]chgebildetes, gerade dem Gesetz der immanenten Reflexion, das die~~^{sein in sich} ihrer Geformtheit, ~~Form der Kunstwerke ist, also ihrem Vermitteltheit~~^{allein}. Dadurch ~~werden~~^{und ihre Elementen zu} [d]ie Kunstwerke zu einem [Z]eichenhaften, ~~das aus Zeichen besteht~~^{faßt}. Demnach ~~in~~
~~wäre Form auch zu definieren als der Inbegriff alles Sprachähnlichen~~^{sich zusammen und dadurch gehen sie in [d]ie Antithesis zur Form,} ~~an den Kunstwerken~~^{und [d]as ist die Melancholie der} Form am ~~fühlbar-~~^{zumal}sten ~~gerade~~^{aber} bei Künstlern, ~~in denen dies Moment präponderiert~~^{wo jenes vorwaltet.}. Diese ~~Schwer-~~^{von}mut ist Ausdruck des Zu wenig an der Sprache der Kunstwerke; das Negative dessen, daß die Kunstwerke eine Sprache sind, die verschweigt, was sie sagt. Je reiner sie geschmolzen [s]wi[n]rd, desto offener, wie sehr sie hinter ihrer Idee zurückbleibt, und das wächst den formgewordenen Kunstwerken als Ausdruck ihrer Trauer zu. Ihr formendes Wesen, ~~das Kunsthafte an ihnen, ist ein Einschränkendes gegenüber dem~~^{Stets limitiert sie,} [d]was ~~geformt wird; ohne dies Moment von Limitation verlöre der~~^{sonst} Begriff ~~von~~^{ihr}

10 τόπος → 216,25: Topos

28/30 zum Ganzen, und → 216,37: zum ganzen und

33f. Kunstfeindliche, und was an ihnen → 217,1: Kunstfeindliche. Was an ihnen

40f. verdankt sich ihrer Geformtheit, ihrem Vermitteltsein in sich → 217,4: verdankt sich ihrem Vermitteltsein in sich

48 jenes → 217,10: jene

5-18 → 216,21-28

19-47 → 216,32-217,7

47-58 → 217,9-11

'1-'14 → 216,29-32

'15-'20 → 217,7-9

das limitierende Moment von Form
Form und Rationalität
Amoralität der Form
Prokrustes als Urgeschichte der Kunst
Abwehr des Einwands „Formalismus“

Form als sedimentierter
Inhalt (schon früher,
aber wohl erst hierher.)

^ keine Form ohne
Refus.

^ die es loswerden
möchten;

^ Wann immer die
Inhumanität des Geistes
verklagt wird, geht es
gegen die Humanität;
nur der Geist achtet die
Menschen, der, anstatt
ihnen wie sie gemacht worden
sind zu wollen zu sein
in die Sache sich ver-
senkt, die, den Men-
schen unkenntlich,
ihre eigene ist.

Form seine spezifische Differenz, und sie wird bestätigt von der die
vom Geformten. Das
künstlerischen Arbeit des Formens, die immer auch eine [A]usw[a]hl, weg-
schneidet, [V]erzichtet ist[.]: Form als Inbegriff des Sprachähnlichen der
Kunst, der ihres mimetischen Wesens ist ebenso in gewisser Weise auch
der ihrer Rationalität, nur daß diese in der Kunst ihres Anspruchs auf
reale Herrschaft sich entäußert und durch dies pure Faktum teilhat an
der Kritik der Herrschaft. Darin setzt sich das schuldhaft Herrschen-
de, von dem die Idee der Kunstwerke stammt, in diesen hinein, Form ist
ihre Amoralität. der Kunstwerke, das, wodurch sie [d]em Geformten tun sie
Unrecht
antun, indem sie ihm folgen. Die vom Vitalismus seit Nietzsche endlos
nachgeplapperte
hergebet Antithese von Form und Leben hat davon zumindest etwas ge-
spürt. Kunst gerät nicht blo dadurch in die Schuld des Lebendigen, daß
sie durch die Distanz [d]es Lebendigen die eigene seinen Schuld überläßt, sondern
mehr noch weil sie
auch dadurch, daß Form selbst Schnitte durchs Lebendige legt, und es,
um ihm zur Sprache zu helfen, es verstümmelt. Im Mythos vom Prokrustes
wird etwas von der philosophischen Urgeschichte der Kunst erzählt.
Aber daraus folgt so wenig ein Verdikt über die Kunst wie aus Schuld
inmitten der totalen.
irgendwo. Werden daraus Verdammungsurteile über den angeblichen For-
malismus abgeleitet, so ist unweigerlich dabei, unvergleichlich viel
brutaler, jene Inhumanität an Werk, die sie de[m]n Formalismus bezichtigt:
deren er
Namen von Cliquen,
die Denunziation geschieht im Interesse einer Herrschaft, die, um die
Anpassung an diese befehlen.
Beherrschten besser am Zügel zu halten, zum Schein ihnen sich anpaßt. ^
Denn die [i]Kampagne gegen den Formalismus ignoriert, daß
die Form, die dem Inhalt widerfährt, ist selber sedimentierter
ist; das, die
Inhalt, darin, nicht in der Regression auf vorkünstlerische Inhaltlich-
keit, kommt de[r]m Vorrang des Objekts in der Kunst das zu dem Seinen. Ästhe-
tische [K]ategorien wie Setzung des Partikularen, Entfaltung des Wider-
spruchs[,], und Austrag der Widersprüche und Antezipation der Versöhnung sind
selbst sogar
auf ihren [i]nhaltlichen Ursprung transparent, selbst und erst recht, wo
sie, von den
unterm Formgesetz, auf keine empirischen Gegenständen sich abgelöst haben.
det werden. Ihre Stellung zur Empirie bezieht
Erkenntnis wird Kunst gerade vermöge ihrer Distanz von ihr.
zur jener

6 Form seine spezifische Dif-
ferenz → 217,11: seine spezifische
Differenz

35-38 der advoziert unweigerlich jene
Inhumanität, deren → 217,27: der
advoziert jene Inhumanität, deren

6-9 → 217,11-13
13-16 → 217,14f.
16-42 → 217,15-30
43-58 → 217,34-218,5

'1f. → 217,13f.
'3f. → 217,15
'5-'16 → 217,30-34

Empirie; in ^{ihr} ~~dieser~~ sind die Widersprüche ein [U] ^{weisen} ~~unmittelbares~~ und ^{bloß} ~~bloß~~
[A] ^{auseinanderweisendes} ~~auseinanderweisendes~~; ihre Vermittlung, an sich in der Empirie enthal-
ten, wird zum Für sich des ^{Selbst} ~~Selbst~~ [b] ^{Bewußtseins} ~~Bewußtseins~~ erst durch ^{den} ~~jenen~~ Akt des
Zurücktretens, den die Kunst vollzieht. ^{Es ist von mehr als bloß gene-} ~~Es ist von mehr als bloß gene-~~
^{tischer Relevanz, daß} ~~tischer Relevanz, daß~~ die Züge der radikalen Kunst, ^{derentwegen man} ~~die ihr~~ [d] ^{die} ~~die~~ Ostra-
zierung als Formalismus ^{ostraziert hat} ~~eingetragen haben~~, ^{stammen} ~~aus~~ ^{daher, daß} ~~aus~~ ^{Inhaltlichem} ~~Inhaltlichem~~
^{in ihnen leibhaftig zuckt,} ~~entsprungen sind und zwar gerade darin, daß es buchstäblich genommen,~~
nicht vorweg vo[m] ⁿ ~~gängige[n]~~ ^r ~~ästhetischen~~ Harmoniebegriff zurechtgestutzt
wurde. Die emanzipierte Expression, ⁱⁿ ~~aus~~ der alle Formen der neuen
Kunst ^{entsprungen} ~~hervorgegangen sind~~, ^{protestierte} ~~hatte~~, gegenüber de[m] ⁿ ~~romantischen~~ Ausdruck
^{durch ihr} ~~etwas~~ Protokollarisches, den Formen Widerstrebendes[,]. und [d] ^{ihnen} ~~Das hat die-~~
^{sen} ~~ihre~~ Substantialität eingebracht; ^{tragen} ~~von~~ Kandinsky ^{prägte} ~~stamm~~ de[r] ⁿ ~~Terminus~~
Gehirnakte. Geschichtsphilosophisch ^{aber} ~~hat~~ die Emanzipation der
Form allgemein ^{ihr} ~~sein~~ inhaltliches Moment daran, daß ^{sie} ~~es~~ die ^{anwachsende} ~~anwachsende~~
Entfremdung im Bild ^{gemilder[t]} ~~n~~ und ^{verschmäh, allein} ~~dadurch~~, ^{Die hermetischen} ~~noch in den reinsten~~ Gebil-
den, ^{üben mehr} ~~an der~~ Kritik des Bestehenden ^{am} ~~teilhat~~. Das ist, an einer der
avanciertesten Stellen von Hegels Ästhetik, so bündig formuliert wor-
den, daß es keiner Interpretation mehr bedarf: "Der Mensch thut dies,
um als freies Subjekt auch der Außenwelt ihre spröde Fremdheit zu neh-
men, und in der Gestalt der Dinge nur eine äußere Realität seiner selbst
zu genießen."¹ ^{Jene Spur, welche die Hand im Kunstwerk hinterläßt, ist}

¹ Hegel, Vorlesungen über Aesthetik, 1. Teil, 2. Aufl. herausgegeben
von D.H.G. Hotho, Berlin 1842, S. 41.

nicht nur die der Gewalt; ebenso die mütterliche, die über das Unver-
söhnliche gleitet und ihm den Abglanz von Versöhnung leiht; die Schönheit
der Landschaft - und keine Landschaft ist B[u]ildnis - ist dafür das Ur-
bild. In der ^{ästhetischen} ~~ästhetischen~~ Dialektik von Form und Inhalt neigt, ^{aber} ~~aber~~
^{abermals} ~~darum~~, wider Hegel, die Schale ^{auch darum} ~~sich~~ auf die Seite der Form, weil der
Inhalt, dessen Rettung ^{die Idee seiner} ~~Ästhetik~~ ^{ausmacht} ~~ausmacht~~, unterdessen
zum Abguß jener ^{gegen} ~~Verdinglichung~~ ^{gegen} ~~Lehre~~ zufolge
der Hegelschen
Einspruch erhebt, zur ^{positivistischen} ~~Gegebenheit~~.
on der Kunst aufgehoben oder gemildert werden soll. Je tiefer der
^{bis zu seiner Unkenntlichkeit erfahrene} ~~ästhetische~~ Inhalt in die Form ^{einsteckt} ~~einsteckt~~, desto weniger sind die ^{un} ~~Sub-~~
^{Stoffe} ~~limierten~~ ^{Inhalte} ~~Inhalte~~ ^{mehr} ~~dem~~ Gehalt der Kunstwerke ^{hierher} ~~kommensurabel~~. ^{die bezeichnete Stelle 72-73}

^ Darin ist er einer
von Erkenntnis.

^ das Entfremdete
sich einverleibt,
daß sie es als
solches bestimmt.

+ formaler Konzili-
anz sich befleißigen
und stillschweigend
den allerorten blü-
henden Betrieb der
Kommunikation an-
erkennen.

Tracho, die Hegel-
stelle muß dorthin,
wo zuerst vom
Wegnehmen der
Fremdheit die Rede
ist. - FrL.O bitte
separat abschreiben

38f. Hegel [...] 41. → 124,35: Vgl.
Hegel, a.a.O., 1. Teil, S. 41

4-9 → 218,5-9

10-29 → 218,10-20

28-31 → 218,21-23

31-39 → 124,35-38

44-51 → 218,25-29

1f. → 218,9f.

3-6 → 218,20f.

7-13 → 218,23-25

21-26 → 218,29-33

5

die Frage nach der Konstitution des Kunstwerks als eines immanenten Sinnzusammenhangs erst sich auf, wenn die Kunst auf ihre Sinnhaftigkeit von sich aus sich nicht mehr verlassen kann. Das nicht zuletzt verleiht der ästhetischen Reflexion etwas von jenem Hinterherhinken, das sie so leicht zum schulgerecht Akademischen verurteilt.

10

Auch dies als Abschnitt schwach; Motive dorthin wo sie fehlen

(Ist das einzelne Kunstwerk ein Kraftfeld, die dynamische Konfiguration seiner Momente, so hat davon auch etwas die Kunst insgesamt, und das verbietet ihre Verbaldefinition.) Wie die Werke, deren Inbegriff sie bildet, kein Sein sind sondern ein in sich Bewegtes, der momentane Einstand unvereinbarer und zwar geschichtlich unvereinbarer Momente, so so ist schließlich auch der Begriff der Kunst selbst in sich bewegt und zwar, ohne daß Theorie sich anmaßen könnte, dieser Bewegung des Begriffs aus ihm heraus Grenzen vorzuschreiben. (Selbst scheinbar so elementare Bestimmungen wie die, daß Kunst eines dinghaften Moments notwendig bedürfe, ist angesichts der Tendenz mancher Kunstwerke, sich selbst zu verzehren, und eines Dranges der Kunst zur eigenen Explosion

15

20

Frl. O. lies: *So wenig allerdings wie Kunst* durch irgendein anderes Moment zu definieren wäre, so wenig ist sie mit Form einfach identisch.

nicht selbstverständlich.) So wenig wie irgend ein anderes / wie ist sie mit Form einfach identisch / allerdings wie Kunst durch zu definieren wäre, ist naiv positiv zu setzen; keines ist gefeit vor

25

Ein jedes vermag in ihr der Möglichkeit, sich selbst zu negieren, und gleichwohl bleibt die verfranzte Gattung Kunst abgehoben von all dem, worin sie übergeht.

30

Das gilt auch für den Begriff der ästhetischen Einheit, den d[e]as Kunst- werks als eines ganze[n]s und vermöge seiner Ganzheit Sinnvollen, der die

35

volle Autonomie der Kunst erst ermöglichte. In überaus hochentwickel-

ten modernen Werken neigt Form dazu, ihre vermag das Moment der Einheit, sei's dem Ausdruck zuliebe, sei's als Kritik seines affirmativen Wesens, sich zu dissoziä-

40

ieren. Solche Werke bleiben offen, und bereits in der Geschichte der Kunst, vor ihrer Krise hat es an offenen Formen nicht gefehlt[.]. einst, so zuweilen [b]Bei Mozart erprobte sich zuweilen

Einheit. sich bewähren; [h]Heute wird an Einheit selbst ihr Ideologisches gespürt, sie wird in Ernst gekündigt, doch mit der dialektischen Pointe,

45

^ hierher die Stelle von S. 55

31 eines ganze[n]s → 212,1: ein Ganzes

Man erwartet
etwas über das Übergehen
der Kunst in ein Anderes.
Das kommt nicht. Stattdessen
brauchbare Belege über Erschütterung
der Einheit, offene Form usw.

Zur Geschichtsphil.

Auch Einheit ein Moment.
Formauflösung in tradit. Kunst

Zur Differenzierung des Einheitsbegriffs

daß gerade die als offen, und unabgeschlossen, konzipierten Werke an die-
solchem Plan, zwangsläufig, geglaubten, Diese
sem ihren [C]charakter selbst wieder etwas wie Einheit gewinnen. Einheit
xx[III,8]xxxxx selbst ist ein Moment unter Momenten.

Ts 17997

paßt zu
S. 54, Z. 2
von unten

muß später
kontrolliert
werden, ob sich
das nicht mit
dem Nominalis-
musteil aus
IV überschneidet

Durch Die Juxtaposition relativ unver-
bundener oder kontrastierender Elemente bei Mozart geht zuweilen so
weit, als spiele der Jonglier, Komponist, dem vor allen anderen in der Musik Form-
sicherheit nachgerühmt wird, virtuos mit dem Begriff der Form selbst.
Er und vertrau[e]t so sehr ihrer inmanenter Kraft, daß er sie durch ein Au-
läßt ßerstes an Lockerung erprobt und auf diese Weise den zentrifugalen Ten-
denzen gleichwie aus der überwältigenden Kraft der Konstruktion her-
aus, Einlaß verschafft. bei ihm ist, als Dem, Erben einer älteren Tradition, ist
die Idee von der Einheit als Form noch so unerschüttert, daß sie die äußerste Bela-
stungsprobe erträgt, der er sie exponiert, während bei Beethoven, eben
in dem ihre Substantialität durch die nominalistische Situa-
tion weil die Einheit jene Attacke verloren hat, die Einheit Zügel weit straffer angespannt werden: und das
Viele a priori weit mehr von Einheit präformiert und sie bändigt es
das um so triumphaler. bändigt wird, Eventuell Hinweis auf spezifische offene Formen in der

In manchen unterdessen in manchen Gebilden der Moderne wurde
weit rezipierten de entgegengesetzt der Mozartschen Situation: die Form wird kunstvoll
aus dem umgekehrten Grund:
offen gehalten, nicht vermöge der Substantialität ihrer Einheit, son-
dern weil sie das Kunstwerk gestalten wollten, ihnen
Form, sei, das nicht schließen können,
nicht mehr vergönnt ist, die [s] Schlechte Unendlichkeit, wird zum seinem
Ausdruck, und zum frei gewählten Prinzip der Verfahrungsweise.

III, 8

Angesichts des Prozeßcharakters der Kunstwerke modifiziert sich die
Bedeutung dessen, was man gemeinhin als den synthetischen Charakter
der Kunstwerke denkt und was unterdessen zur trivialen Beteuerung von
deren Einheit verkam. Kunstwerke sind nicht einfach die Einheit des
Mannigfaltigen sondern eine Einheit, die selber im Verhältnis von Ein-
heit und Teilen besteht. Die Einheit ist eine des Zentripetalen und
Zentrifugalen und insofern stets auch ihr eigenes Gegenteil; der unge-
brochene Primat der Einheit verdammt das Kunstwerk zu einem unsuntiven

brauchbar nur wodurch der Begriff der Einheit
sich differenziert.

19/21 heraus, Einlaß → 212,13:
heraus Einlaß

unten sehr wichtige Stelle.
Muß, wenn irgendwo
anders hin, zu „Form“.

Gute Formulierung,
Gedanke wohl
schon gesagt

Wesen, gegen das es gerade angeht. Lebendig sind die Kunstwerke nur, soweit sie Einheit und Vielheit zugleich sind. Dabei sind beide Kategorien mehr als bloß die formalen Bestimmungen, als welche sie im Medium des sie reflektierenden Begriffs auftreten. Das Einheitsmoment ist das naturbeherrschende, rationale, das zugleich, durch welches das Kunstwerk dem Heterogenen, auch dem Amorphen sich entgegensetzt; es ist, um in dem Vielen sich durchzusetzen auf das Viele und die eigene Affinität dazu verwiesen und nicht dessen abstrakt übergeordnetes Gesetz. Das Viele repräsentiert im Kunstwerk die Natur, die es durch Reflexion ebenso besänftigt, wie in den vom Einzelnen ausgehenden Impulsen am Leben erhält, und die Aufgabe der Kunstwerke ist vorab, ihre Einheit aus diesen Impulsen zu entwickeln, anstatt sie dem Vielen aufzustülpen. Weil das, ohne die subjektivistische Annahme einer Identität von Subjekt und Objekt, nie bruchlos geraten kann, sind vollkommene Kunstwerke nicht möglich und müssen ihrer eigenen Idee zuliebe ihre konstitutive Unvollkommenheit als bruchstückhaftes, fragmentarisches Wesen in sich hineinnehmen. Daß die Synthesis des Einen und Vielen im Kunstwerk nicht wahrhaft glücken kann, bewirkt, zumal in Musik und Dichtung, daß die Werke vielfach in mehr oder minder selbständige Teileinheiten: die Sätze einer Symphonie, die Bücher eines Romans, die Akte eines Trauerspiels sich zerlegen.

wohin Rand-
bemerkung?

reichlich
oberflächlich.
komplizieren.

von hier an zu
Form; Stelle
suchen

^ Wäre bruchlose und gewaltlose der Einheit der Form und des Geformten gelungen, wie sie in der Idee von Form liegt, so wäre das jene Identität des Identischen und Nichtidentischen verwirklicht, vor deren Unrealisiertheit die doch das Kunstwerk ins Imaginäre der bloß für sich seienden Identität sich vermauert.

Tracho, das hier Beginnende wohl das Ende des Teils über Form und Inhalt, weil die Fortsetzung dann (S. 82, ohne Absatz) sinngemäß anschließt. noch offen!

Kunstwerk seine Form erlangt, ^{konzediert} ist, in gewissem Sinn stets auch ein Zu-
geständnis von deren Niederlage[,]. ^{Durchwegs behält} und, die ^{nach seinen} Aufteilung eines Ganzen in
^{Grundbestand von Artikulation, ihre Unzulänglichkeit, sei es als Aufteilung einer}
Komplexe[,], deren ^{Disposition} Beziehung zueinander stets fast von fragwürdigkeit
^{Lavamasse in Schrebergärten, sei es durch einen Rest des Äußerlichen in}
überschattet wird - in der Musik etwa von dem Rest ^{unbewältigte} suitehafter Zufäl-
^{der Vereinigung des Divergenten. Prototypisch dafür die}
ligkeit i[m]n [F]Gefüge der S[ä]tze einer Symphonie[,]. ^{im Roman von dem Rest lee-}
^{folge} ^{integralen} ^{Hierher die Einf. zu über Artikulation}
rer, nicht durchgestalteter Zeit, die zwischen den Büchern oder Kapi-
teln sich auftut, ^{se.} unterminier[t]en die ^{Mittel} Einheit, [d]ie ^{welche Form} ohne jene Mittel doch
gar nicht wäre[;], Werke, die auf größere Teilganzenheiten verzichten, ^{um} und
^{ihre} ^{nicht zu gefährden, weichen der Aporie nur aus: der trif-}
unmittelbar als Einheit ^{aufzutreten, lösen die Frage, notwendig, stets}
^{tigste Einwand gegen Webers Intensität ohne Extension.}
fast nur äußerlich, indem sie ^{unter} ihrer Hülle die Teilganzenheiten ^{allzu}
^{Mittlere Produkte dagegen lassen} ^{der dünnen} ^{ihrer Form}

36 Hierher [...] Artikulation: Überschreibung von Einfügung Artikulation

27f. für sich seienden Identität → 219,27: fürsichseienden Identität

25-29 → 219, 21f.

28-36 → 219, 27-33

38-46 → 220, 26-31

15-29 → 219, 22-27

zu S. 56, Z. 6 von unten, nach „integralen
zu Form. Einfügung ad Artikulation, ~~Trache~~ bitte Stelle suchen. Symphonie“.

Vom Grad der Artikulation eines Werkes hängt ab, was man – mit einem
in der Graphologie seit Klages gebräuchlichen Terminus – sein Formniveau nennen
mag. Dessen Begriff gebietet dem Relativismus des Rieglschen „Kunstwollens“
Einhalt. Es gibt Typen von Kunst, und Phasen ihrer Geschichte, in denen
Artikulation nicht angestrebt oder durch konventionelle Verfahrensweisen
gehemmt wurde. Ihre Adäquanz ~~ans~~ ^{an die} zum Kunstwollen, ~~zu der~~ ^{an die} objektiv-geschichtlichen
Formgesinnung, die sie trägt, ändert nichts an ihrer Subalternität: sie tragen
durch unterm Zwang eines sie umfangenden Apriori nicht aus, was sie der
eigenen Logizität zufolge austragen müßten. „Es soll nicht sein“; wie Angestell-
ten, deren Vorfahren Künstler von geringerem Formniveau gewesen sind, flüstert
diesen ihr Unterbewußtes ein, das Äußerste käme dem kleinen Mann nicht zu, der
sie sind; aber das Äußerste ist das Formgesetz dessen, womit sie sich einließen.
Selten wird, auch in der Kritik, Rechenschaft davon gegeben, daß individuell
wie kollektiv Kunst gar nicht ihren eigenen, in ihr sich entfaltenden Begriff
will; etwa so, wie die Menschen zu lachen pflegen, auch wo es gar nichts
Komisches gibt. Zahlreiche Kunstwerke setzen mit unausdrücklicher Resignation
an/und werden dafür belohnt, indem sie bei den Historikern ihres Faches, und
beim Publikum, mit dem schlaffen Anspruch ihrer Erzeugnisse Glück machen; zu
analysieren wäre einmal, wie weit dies Moment seit alten Zeiten an der Trennung
hoher und niederer Kunst mitwirkte, die freilich ihren maßgebenden Grund daran
hat, daß Kultur an eben der Menschheit mißlang, die sie produzierte. Jeden-
falls hat auch eine scheinbar so formale Kategorie wie die der Artikulation
ihren materialen Aspekt: den des Eingriffs in die *rudis indigestaque*
moles dessen, was in der Kunst sich abgelagert hat, diesseits ihrer Autonomie;
auch ihre Formen tendieren geschichtlich dazu, zu Stoffen zweiten Grades zu werden.

5

10

15

20

25

unangefochten, verdecken sie eher, als daß sie verschmelzen. [^]
deutlich abzeichnen, und ihre Verschmelzung, sei sie auch noch so kon-
struktiv veranstaltet, einer Verdeckung sich annähert. Die Totalität
selbst spricht durch ihr Gefüge die eigene Unmöglichkeit aus, und das
drängt Kunst obersten Anspruchs über sie hinaus, ins Fragmentarische.
Am nachdrücklichsten dürfte solche Not, ^{die Form} in der Schwierigkeit von Zeit-
kunst sich anmelden, zu enden; ^{musikalisch} in der Musik, i[n] dem sogenannten Finale
problem, in der Dichtung dem des Schlusses, ^{das} der bis in die jüngste Ent-
wicklung hinein bei Brecht etwa sich zuspitzt. [e] Einmal der Konvention
ledig, vermag offenbar kein Kunstwerk mehr mit [Ü] ^{end}überzeugungskraft zu
schließen, während der herkömmlichen Schlüsse ^{Daß} erst recht nicht überzeu-
gen; exzentrische Züge der Dramatik, ^{aufhörte} Becketts wie der, ein Stück, an-
statt daß es ^{wörtlich} schlosse, einfach sich wiederholen, zu lassen, finden da[-] ^{reagiert} ^trauf;
mit dem Marsch der Serenade verfuhr Schönberg vor bald fünfzig Jahren ähnlich:
mit ihre Erklärung, haben übrigens ihre lange Vorgeschichte; auch die
Reprise nach Abschaffung der Reprise deren Rückkunft aus Desperation.
Musik kennt Ähnliches, so wurde mit Recht darauf aufmerksam gemacht,
daß nach den letzten Takt des Wozzeck die ersten wieder beginnen
könnten. Die Unmöglichkeit des Schließens aber ist die Gestalt, in der
das Kunstwerk die Krise des Sinnes am drastischsten verkörpert; das,
[w] Was Lukács einst das ^{?? [sich]} nicht/Entladen des Sinnes nannte, war die Kraft,
die dem Kunstwerk, indem es seiner ^{immanente} Bestimmung ^{bestätigt haben sollte} genügt hatte, zugleich
auch ^{das Ende} aufzuhören gestattete. ^{den Kunstwerken} Daß ihm das, ^{verleiben sie sich als} versagt ist, wird zum Ausdruck
von Grauen unmittelbar. ^{ein} Weil die Einzelimpulse, aus denen die Kunst-
werke sich komponieren, ^{der Kunstwerke kann nicht} zugleich diffus auseinanderstreben, kann [d] Die
Einheit nie ^{sein muss} das sein, was sie ^{Synthesierte} prätendierte, Einheit eines Mannigfaltigen[.];
denn dadurch, daß sie synthetisiert, verletzt sie das, ^{schädigt} dessen Einheit sie
sein will und wirkt ihm entgegen. ^{nicht er} Darum gehen die Werke so wenig in
An ihrer vermittelten Totalität ^{als an} auf wie in ihren Unmittelbarkeiten. Sie
sind reine Anschauung so wenig wie reiner Begriff, und darum ein Geisti-
ges, Was die einzelnen Momente ⁿ transzendiert, ist kein Phänomenales,
nicht ihr Zusammenhang, sondern überschreitet, als universale Vermitt-
lung, jegliche Unmittelbarkeit. Darum ist, was die Kunstwerke sagen,
ihnen nicht so gegenwärtig wie ihre Elemente, auch nicht wie die Ge-
desiderat: Kritik der gesamten Lehre von Ganzem und Teil

A nur so tun, als ob die Einzelmomente mit dem Schlußpunkt in der Zeit sich auch zur Totalität der Form zusammenfügten. Hierher schon Absatz des Eingefäßen von S. 55. Schluß des 1. Absatzes!

Λ nach dem Modell
dessen, der alt und
lebenssatt stirbt.

Frl. O. bis
hierher (7) zu
Form!

15 Dichtung dem → 221,10: Dichtung in dem

'13-'15 → 221,26f.

ad Form, entweder zu Form u. Inhalt oder ^{schon} wo gesagt ist, daß wenn das Kw stimmt, es nicht stimmt:

Einfügung zu S. 57, Z. 1, nach „verschmelzen“.

Fast könnte man es zur Regel machen, und es bezeugt, wie tief Form und Inhalt

5

ineinander sind, daß die Beziehung der Teile aufs Ganze, ein wesentlicher

Aspekt der Form, indirekt, auf Umwegen sich herstellt. Kunstwerke verlieren

sich, um sich zu finden[.]: ^{die Formkategorie dafür ist die Episode.} In einer vor dem ersten Weltkrieg veröffentlichten

Aphorismenfolge aus seiner expressionistischen Phase hat Schönberg darauf

10

aufmerksam gemacht, daß kein Ariadnefa[s]den durchs Innere der Kunstwerke gelei-

tet. Das bedingt aber keinen ästhetischen Irrationalismus. ~~sondern den dialek-~~

~~tischen Sachverhalt, daß~~ [d] ^{ist} Den Kunstwerken, ^{und ihre Logizität} ihre Form, ihr Ganzes, ^{ebenso} ver-

borgen ~~ist~~, wie die Momente, der Inhalt nach dem Ganzen beg[r]ehren.

15

○.....○

11f. geleitet. → □ 221,3: geleitet⁶¹.

~~also alles ihnen Gegenübertretende, worüber sie zu~~
~~art, daß dabei [E]ntscheidungen ins Spiel kommen wie die zwischen dem~~
~~haben, Auswahl des Materials, Verwendung und~~
~~chromatischen Kontinuum, das temperierte Stimmung voraussetzt oder der~~
~~Verwendung aller überhaupt darstellbaren und auffaßbaren Töne; oder:~~
~~in seiner Anwendung, ist ein wesentliches Moment der Produktion. Noch die~~
~~die Beschränkung auf Klänge mit geordneten Obertonverhältnissen oder~~
~~ins Unbekannte, über den gegebenen Materialstand hinaus, ist in~~
~~die Expansion, über diese hinaus, die Erweiterung auf das, was traditio-~~
~~neil als Geräusch mehr oder minder für musikunfähig galt. Enger be-~~
~~Vorausgesetzt wird von Alternativen der~~
~~zieht sich, der Materialbegriff auf Unterscheidungen wie jene, ob ein~~
~~Komponist mit Klängen operiert, die in der Tonalität beheimatet und~~
~~mehr oder minder als deren Derivate, irgend sie~~
~~radikal eliminiert; A davon sich emanzipiert. Dieser Materialbegriff dürfte in den zwanzig-~~
~~ger Jahren aufgekommen, ab bewußt geworden sein, in der Ästhetik insgesamt ist er kaum viel~~
~~älter, sieht man etwa von der Sprachgewohnheit jener Sänger ab, die,~~
~~geplagt von in der Ahnung ihrer fragwürdigen Musikalität, ihres Materials sich rüh-~~
~~men. Das Moment des Wählbaren am ästhetischen Materialbegriff charak-~~
~~terisiert diesen nach einer entscheidenden Dimension, die nur willkür-~~
~~lich, durch die Meinung, [d]ie unter verbreitete Vorstellung von der,~~
~~cher Naturgegebenheit abgegrenzt werden kann. Die Wahl zwischen Mate-~~
~~ist insofern als sie den~~
~~rialien, selbst übrigens ein tief [P]roblematisches, weil in ihr der~~
~~Zwang zum spezifische[n] Material ignoriert ist, der in den Verfahrens-~~
~~weisen und ihrem Fortschritt waltet[,]. Seit Hegels Theorie des romantischen~~
~~Kunstwerks überdauert der Irrtum, es sei~~
~~voraus, in dem, mit der Prästabilertheit übergreifender Formen auch~~
~~Verbindlichkeit dahin mit denen es zu tun haben~~
~~die, der Materialien zerging, auf welche die Formen sich richten; die~~
~~unabsehbare Erweiterung der zur Verfügung stehenden Materialien, auch~~
~~welche~~
~~solcher die der alten Grenzen zwischen den Kunstgattungen spo[o]tte[n]t, ist~~
~~erst~~
~~selbst Resultat der geschichtlichen Emanzipation den künstlerischen~~
~~Formbegriffs. A Material ist auch dann kein Naturmaterial, wenn es den~~
~~sich präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch, die verfügende Position, die sie~~
~~Künstlern als ein solches erscheint, die ihre vermeintlich souveräne~~
~~selber einem Material als einem von ihnen zu Wählenden und zu Beherr-~~
~~schenden gegenüberstellt, ist vielmehr das Resultat des Sturzes~~
~~künstlerischen Ontologie, und er wiederum affiziert~~
~~dadurch die Konstitution des Materialbe-~~
~~griffs. A Von außen her wird jene Erweiterung sehr überschätzt; die Refus, die nicht nur der Geschmack sondern der Materialstand selber den Künstlern abnötigt, kompensieren sie. Von dem abstrakt verfügbaren Material ist nur äußerst wenig konkret, also ohne mit dem Stand des Geistes zu kollidieren, mehr verwendbar.~~

A analog von der des Gegenständlichen und Ungegenständlichen, des Perspektivischen oder Aperspektivischen.

38 Materials, und → 222,23: Materials und

5-7 → 222,19f.

7-22 → 222,24-33

22-31 → 222,35-38

30-41 → 222,20-24

40-52 → 222,38-223,7

52-60 → 223,12-15

'1-'6 → 222,33-35

'7-'18 → 223,7-12

griffs und dadurch die Materialien. selbst historisch vermittelt; wäh-
rend der Künstler, in einer vielleicht produktiven Verblendung, meint,
mit den Materialien schalten zu können. ^{Sie} Sind diese selbst doch sein
Metier prädestiniert, (abhängig, von der Veränderungen der Technik
nicht weniger, ^{als Technik abhängt} von den Materialien, die sie jeweils
bearbeitet. Das bedeutet aber, daß auch die Materialien, soweit sie
denn gegenüber dem Formbegriff ein Moment von Selbständigkeit bewahren,
in sich historisch vermittelt sind. ^{Evident, wie sehr} Spricht man ^{etwa} vom tonale[n] Mate-
rial, ^{schaltet,} mit dem ein Künstler umgeht, so liegt auf der Hand, wie sehr er
dies Material von der Tradition ^{es} empfängt. ^{Benutzt} Geht er jedoch, ^{kritisch gegen jenes,} darüber hin-
aus und verwendet ein autonomes[,]: also von Begriffen wie Konsonanz und
Dissonanz, Dreiklang, Diatonik ganz gereinigtes, so ist in ^{der} solcher Ne-
gation das Negierte ^{enthalten. Derlei} aufgehoben, und ^{solche} Gebilde sprechen ^{kraft der} nur durch
stillschweigenden Tabus, die in ihnen ^{sie ausstrahlen} ergehen; ^{an der Wirkung eines}
jeglichen ^{versprengten} Dreiklangs, de[r] ⁿ dann plötzlich falsch klingt, ^{sie sich konzedieren,}
^{fördert,} ^{zutage} läßt das sich hören[.], ^{schließlich} Der Rigorismus der jüngsten Entwicklung, der ^{dann}
auch im emanzipierten Material, bis ins das verborgene Geäder des Kompo-
nierten oder Gemalten hinein, Residuen des ^{Überkommenen und} Verneinten ausmerzt, ^{ge-}
^{in der Illusion} horcht, während er glaubt, reiner (qualitätslose[r] ⁿ Gegebenheit/ des) Mate-
rials sich anzunähern, ^{gehört} der historischen Tendenz nur desto rücksichts-
loser[.], ^{Insofern reicht die Vermittlung alles Ästhetischen über die}
^{Die Entqualifizierung des Materials, an der Oberfläche dessen Enthistori-}
Form hinaus in deren Widerspiel, und das kräftigt die Verslossenheit
sierung, ist selber seine geschichtliche Tendenz als die subjektiver Vernunft. Ihre
der Kunst, ihre Abdichtung nach außen. Grenze hat sie daran, daß sie im
Material dessen geschichtliche Bestimmungen hinterläßt.
Freilich hätte es ein Gewalttätiges, wollte man ^{Nicht ist} aus dem Materialbegriff
^{apodiktisch zu entfernen} einfach ausschließen, was in älterer Terminologie Stoff heißt, so wie
bei Hegel die Sujets[,]. aber die Tendenz eines diesem gleichsam vorgängi-
gen, also durch die Verfahrungsweise reduzierten Formbegriffs hat für
jenen älteren (Stoffbegriff) seine Konsequenzen. Während ^{der} durch zahl-
lose Vermittlungen stets noch in die Kunst hineinreicht, ist er in sei-
ner Unmittelbarkeit, als ein der auswendigen Realität zu Entnehmendes,

^ die Falschheit
oder wenigstens der
Schockcharakter

^ und die mit
Behagen monierte
Eintönigkeit ra-
dikal moderner
Kunst hat darin
ihre objektive
Ursache.

„Aus einer Reihe von Vorgängen ... baut sich dem helleren Auge eine Welt der Perspektiven, der Stimmungen + Erschütterungen auf, + die Hintertreppepoesie wird zur Poesie der Hintertreppe, s. Zettel hängt. ^{hat} Wenn Brecht [i]n dem Text über die 'Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit' ^{ge} dagegen sich stumpf ^{er} bacht^e. und schrieb: "So ist es zum Beispiel nicht unwahr, daß Stühle Sitzflächen haben und der Regen von oben nach unten fällt. Viele Dichter schreiben Wahrheiten dieser Art. Sie gleichen Malern, die die Wände untergehender Schiffe mit Stillleben bedecken. Unsere erste Schwierigkeit besteht nicht für sie, und doch haben sie ein gutes Gewissen. Unbeirrbar durch die Mächtigen, aber auch durch die Schreie der Vergewaltigten nicht beirrt, pinseln sie ihre Bilder. Das Unsinnige ihrer Handlungsweise erzeugt in ihnen selber einen 'tiefen' Pessimismus, den sie zu guten Preisen verkaufen und der eigentlich eher für andere angesichts dieser Meister und dieser Verkäufe berechtigt/wäre. Dabei ist es nicht einmal leicht zu erkennen, daß ihre Wahrheiten solche über Stühle oder den Regen sind, sie klin[e]/gen für gewöhnlich ganz anders, so wie Wahrheiten über wichtige Dinge. Denn die künstlerische Gestaltung besteht ja gerade darin, einer Sache Wichtigkeit zu verleihen. Erst bei genauem Hinsehen erkennt man, daß sie nur sagen: 'Ein Stu[g]hl ist ein Stuhl' und 'Niemand kann etwas dagegen machen, Sätzen über Historienmalerei aus dem dritten Buch der Welt als Wille und Vorstellung. Die ideaische Ewigkeit demaskiert sich an der Kunst als Kitsch: ihm überantwortet sich, wer an ihre veräußerlichen Kategorien sich hält.

4-27 → 224,3-18

26-44 → 224,36-225,20

'18-'24 → 224,18-20

'27-'53 → 224,26-36

daß der Regen nach unten fällt'.¹, ~~so~~ ist [d]Das eine blague[,]. die [m]Mit

1 Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2, 1934 -1941.
Frankfurt 1967, S. 15.

Grund ^{proviziert sie} das offizielle Kulturbewußtsein, das auch den Van Goghschen Stuhl
[sich] als Möbelstück integriert hat[,]. ~~herausfordert, stellt sich aber~~
~~dumm und wird~~, [w]Wollte man ^{jedoch} im Ernst eine Norm herauslesen, ^{so würde sie} bloß regres-
siv. ^{alles dieser Art} Im Rückblick verwandel[n]t sich die ~~großen Gegenstände allesamt~~ in

den Spiegelsaal zu Versailles von 1871, auch wenn die in historischen
Posen verewigten Generäle roten ^{dirigieren} Armeen ~~vorstehen~~ sollten, die ~~irgende~~
~~welche~~ Länder besetzen, in denen die Revolution nicht stattfand. Solche

Problematik von Stoffen, die ^{der Wirklichkeit} entlehnt, ihre Relevanz
unmittelbar ~~dieser~~ ^{abborgen}, ~~anstatt daß die Relevanz von Formen gezei-~~

tigt würde, erstreckt sich viel weiter, nämlich auch auf die Intentio-

nen, die in die Werke eingehen. Diese mögen ein ~~Gedachtes und inso-~~

fern, für sich ^{genommen}, ^{ein} Geistiges ein; i[m]n ^S Kunstwerk ^{ingelegt, werden} selbst jedoch sind

sie ^{stofflich} ~~so gut~~ wie der Basler Bürgermeister Meier[,]. ^{stöfflich} ~~stöfflich und werden~~,

wenn überhaupt Gehalt allein durch das, was ihnen durchs formende Ver-
fahren widerfährt; sonst stechen sie genau so brutal aus dem Kunstwerk

heraus wie ir[h]gendeine andere Stofflichkeit, die da bearbeitet wird. Un-

ter den Fehlerquellen der gängigen Interpretation ^{und Kritik} der Kunstwerke ist die

Verwechslung der Intention - dem, was der Künstler, wie ^{[sie]sie} ~~Helene Weigel~~ es

^{hüben und drüben es nennen}, nannte, ^{Reaktiv} sagen will - mit dem Gehalt die verhängnisvollste ^{korrelativ}

^{darauf siedelt} ~~dazu wächst der Verdacht, daß~~ in steigendem Maß der Gehalt in dem von

subjektiven Intentionen der Künstler Unbesetzte[[m]n] ⁿ sich ansiedle, während

Gebilde[;], deren Intention, sei es als fabula docet, sei es als philoso-

phische These, sich vordrängt, ~~eben dadurch der Möglichkeit ihres~~ ^{den} Ge-

halts ^{blockieren} ~~zuwiderhandeln~~. Der Satz, [[d]D]aß Kunstwerke, die allzu reflektiert

sei, ist nicht nur ^{ein} Ideologie, sondern hat seine Wahrheit daran, daß es

erscheinen, ^{ist:} ~~vielfach deswegen es sind, weil sie zu wenig reflektiert~~

wurden, nämlich nicht reflektiert wider die ^{Zudringlichkeit der} ~~eigenen~~ Intention ^{zielt eben}

darauf. Jene Verwechslung gründet in dem philologischen Usus, zur Er-

Λ Bange machen
gilt nicht. Tatsächlich
kann der gemalte
Stuhl etwas sehr
Wichtiges sein, wo-
fern man das auf-
gedunsene Wort
Wichtigkeit nicht
lieber verschmäht.
Im Wie der Mal-
weise können un-
vergleichlich viel
tiefere, auch gesell-
schaftlich relevantere
Erfahrungen sich
niederschlagen als
in treuen Portraits
von Generalen und
Revolutionshelden.

Λ Was ein Künstler
sagen kann, sagt er
nur – und das
wieder wußte
Hegel – durch die
Gestaltung, nicht
indem er diese
es mitteilen
läßt.

5 fälltt'.¹ → □ 225,20: fälltt.«⁶³

7f. Bertolt [...] S. 15. → □ 225,37:
Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, a. a.
O., Bd. 18, S. 225.

35 - dem, → □ 226,5: – von dem,

5 → □ 225,20f.

7f. → □ 225,37

10-16 → □ 225,21-24

15-28 → □ 225,29-226,1

31-49 → □ 226,3-14

'1-'19 → □ 225,24-29

'20-'28 → □ 226,1-3

klärung von Kunstwerken soweit wie nur möglich auf die Absichten der
Künstler zu rekurrieren, im Wahn, damit ein Sicheres in der Hand zu
haben, während solche Methode un[n]m[i]erklich, aber unwiderstehlich fast in
die Hypostase ^{das mit den als Sicheres in der Hand zu haben sich einbildet,} der Intention als Gehalt, ^{und damit in Verblendung gegen}
diesen übergeht. Das Verfahren, ^{philologische,} richtet sich immanent dadurch, dass ^t es
aus den Kunstwerken ^{eben} das herauszuholen, ^{tautologisch} pflegt, was zuvor in sie
hineingesteckt ward; die Sekundärliteratur über Thomas Mann liefert da-
für das ^{abstoßendste} erschreckendste Beispiel. ^{Allerdings} freilich leistet solchem Brauch eine
ihrerseits authentische Tendenz der Literatur Vorschub[;]: ^{daß ihr die} nämlich der
fadenscheinig gewordenen ^{samt} naiven Anschaulichkeit, und ihrem Illusions-
charakter ^{nicht länger naiv sich zu überlassen und ihn durch [Suspension]xxxxxxx}
Reflexion ^{zu suspendieren.} Diese Reflexionen offerieren sich dann der
geistfernen Betrachtung als bequemes ^{Das liefert leicht} Surrogate für den Geist. An den
Kunstwerken ^{ist} aber wäre es, so wie es in ^{ihren} den größten ^{modernen Leistungen} Exempeln, bei Proust
^{etwa}, geschah, das reflexive Element durch abermalige Reflexion der Sa-
che selbst einzuverleiben, anstatt sie als ^{hang} quasi stofflichen Überschuss
stehen zu lassen ^{tolerieren.}

1 Vgl. Theodor W. Adorno, Noten III, Frankfurt 1966, S. 20 und 157 f/

^ hierher neuer Anfang, dann ohne Absatz weiter

III, 10/11

Tricho, der Schluß
doch noch offen.
Ist hier nicht ein
Sprung zwischen dem
neuen Anfang +
dem Text? Fällt
dieser nicht zurück?

↓ kann erst
nach Abschrift
entschieden
werden

NB nach „könnte“
die Stelle von S. 89

noch offen

Der Tradition der Ästhetik, ^{weithin} und in erheblichen Maß auch der traditio-
nellen Kunst ^{gemäß war} entspricht die Bestimmung der Totalität des Kunstwerks als
eines Sinnzusammenhangs ^{wirkung} ^{die} [w] Wechselfältige ^{Determiniertheit} von Ganzen
und Teilen soll, ^{gegenüber Einzelintentionen, Ideen und was immer sonst}
es sei, das Kunstwerk ^{es} derart als ein Sinnvolles prägen, daß dadurch sein
Gehalt ^{[ihr] der} eben als ^{Inbegriff eines solchen Sinns} ^{koinzidiere} identisch wäre mit
dem metaphysischen ^{Sinn} ^{[g]G} Gehalt. Weil ^{dieser} dieser Sinnzusammenhang ^{durch die} in der Re-
lation der Momente, ^{und nicht einen [e]/[e] Einzelnen sinnlich} ^{[g]Gegebenen} ^{seinen}
^{konstituiere} ^{soll an ihm greifbar sein} ^{Ort hat}, erlaubt er es zugleich zu konstruieren, was man mit Grund den

Geist der Kunstwerke, ^{ihr Wesentliches gegenüber den sinnlichen Momen-}
^{hierher das zweite Eingefasste von S. 89} ^{Sinn} ^{mittelbar oder unmittelbar}
ten, nennen könnte. Zu ^{Sinn} nach solche[r]m Konzeption trägt alles Er-

NB dieser sehr wichtige Abschnitt ist wohl so zu bauen, daß erst alles für
die Sinntheorie Sprechende aufgebaut + dann dementiert wird. Meine
eigene Stellung heißt dialektisch

Neuer Anfang des 2. Absatzes von III, S. 87, nach „tolerieren“.

So wenig indessen die Intention von Kunstwerken deren Gehalt sind – allein
darum schon nicht, weil ^{es}keiner Intention, wie säuberlich sie auch herauspräpariert
werde, verbürgt ist, daß das Gebilde sie verwirkliche –: nur sturer Rigorismus
könnte sie als Moment disqualifizieren. In der Dialektik zwischen dem mimeti-
schen ^{und} Pol der Kunstwerke und ihrer Methexis an Aufklärung haben die
Intentionen ihre Stätte. Nicht nur als die subjektiv bewegende und organisie-
rende Kraft, die dann im Gebilde untergeht, sondern auch in dessen eigener
Objektivität. Daß diesem die reine Indifferenz versagt ist, verschafft den
Intentionen ebenso partikulare Selbständigkeit wie den anderen Momenten; man
müßte sich schon über die Komplexion bedeutender Kunstwerke dem *thema proban-*
dum zuliebe hinwegsetzen, wollte man leugnen, daß, obzwar historisch variierend,
ihre Bedeutung zur Intention in Beziehung steht. Ist das Material wahrhaft
im Kunstwerk
^ der Widerstand gegen dessen blanke Identität, so ist ihr Prozeß in ihnen
selber wesentlich der zwischen Material und Intention. Ohne diese, die imma-
nente Gestalt des identifizierenden Prinzips, wäre so wenig Form wie ohne
die mimetischen Impulse. ^{Das Surplus /}Der Überhang der Intentionen bekundet, daß die Ob-
jektivität der Werke nicht rein auf Mimesis reduzibel ist. Objektiver Träger
der Intentionen in den Werken, der die einzelnen eines jeden synthetisiert, ist
ihr Sinn. Bei aller Problematik, der er unterlieg[~~t~~]; bei aller Evidenz dessen, daß
er in den Kunstwerken nicht das letzte Wort behält, bleibt seine Relevanz. Der
Sinn der Goetheschen Iphigenie ist Humanität. Wäre diese nichts als in-
^{proklamiert}tendiert, abstrakt ^{ausgedrückt} nach Hegels Wort ein „Spruch“ wie bei Schiller,
^{vom poetischen Subjekt gemeint,}so wäre sie tatsächlich fürs Werk gleichgültig. Da sie aber, vermöge der Sprache,
selbst mimetisch wird, ^{ans}nicht-begriffliche Element sich entäußert, ohne ihr
begriffliches darüber zu opfern, so gewinnt sie fruchtbare Spannung zum Gehalt,

5

10

15

20

25

30

Fortsetzung des neuen Anfangs des II. Absatzes von III, S. 87[:].

zum Gedichteten. Umgekehrt ist es die Einsatzstelle, wenn auch nicht das τέλος
von Kritik, ob die Intention sich realisiert; die Bruchlinien zwischen jener
dem Erreichten, die schwerlich objektiviert
von dessen Gehalt als das Erreichte. Höhere Kritik aber, die an Wahrheit oder
Unwahrheit des Gehalts, wird zur immanenten ohne Absatz weiter vielfach durch die
Erkenntnis des Verhältnisses von Intention und Gedichtetem, Gemaltem, Komponier-
tem. We [j]ene scheitert, nicht stets an der Schwäche subjektiver Gestaltung. Die
Unwahrheit der Intention fährt dem objektiven Wahrheitsgehalt in die
Parade. Ist, was Wahrheitsgehalt sein soll, an sich unwahr, so inhibiert
das die immanente Stimmigkeit. Solche Unwahrheit pflegt vermittelt zu
sein durch die der Intention: auf dem obersten Formniveau der „Fall Wagner“.

ohne Absatz weiter!

4 τέλος → 227,36: Telos

4 → 227,24
4-17 → 227,35-228,10

Ts 18007

lies: *thetischem*

kontrollieren ob
 nicht schon erwähnt,
 im Zus. mit ma-
 terialer Formenlehre.
 Hat hier seinen Ort.
 A

erst nach
 Abschrift

A Die Krisis der
 Differenzierungs-
 möglichkeit ruft
 vielfach, selbst in
 Gebilden höchsten
 Formniveaus,
 ein Ununterschie-
 denes hervor.

scheinende bei, überhaupt im Kunstwerk alles zu allem; freilich oft
 nicht unmittelbar sondern indirekt, indem Umwege von der Sache bedingt,
 insofern zur Hauptsache werden. Auch ist der Satz, im Kunstwerk trage
 alles zu allem bei und sei dergestalt gleich wichtig, nicht so mißzu-
 verstehen, als ^{ohne daß notwendig} ~~habe~~ ^{haben müßte.} alles Erscheinende das gleiche Gewicht. Die Diffe-
 renzierung der Gewichte ^{war} ~~ist~~ selbst eines der wirksamsten Mittel ~~ästhe-~~
^{zur} ~~tischer~~ ^{etwa} Artikulation[;]: die Unterscheidung von ^{thetischem Haupt} ~~präsentem~~ [E]reignis und
 Übergängen, ^{überhaupt} ~~von dem als Hauptsache~~ ^{Essentiellem und wie immer auch erforderten} ~~gegenüber als solchen~~
~~gestalteten~~ Akzidentien. ^{Derlei} ~~Diese Dimension der~~ Differenzierung ^{en} ~~ist~~ in
 der traditionellen Kunst ^{an jenen} ~~von den [C]Schemata~~ ^{weithin} ~~dirigiert worden.~~
 Mit der Kritik ^{an jenen} ~~der Schemata~~ wird sie ^{problematisch:} ~~problematisch:~~ Kunst zeigt, ^{fragwürdig} ~~ähn-~~
~~lich übrigens wie Philosophie,~~ die [T] ^{fer} ~~tendenz~~ zu Verfälschungsarten, in de-
 nen alles, was geschieht, gleich nah ist zum Mittelpunkt; wo ^{alles} ~~das~~ Akzi-
 dentelle ^{bereits} ~~den~~ Verdacht des [Ü] ^{Schwierigkeiten} ~~überflüssigen~~ [O] ^{Artikulation} ~~und~~ Ornamentalen er-
 regt. Unter den Gründen, ^{erheblichsten} ~~welche der neue[n]r Kunst die Artikulation so~~
~~sehr erschweren,~~ ist das einer ^{der} ~~folgenreichsten.~~ Während der Drang,
~~der es dahin brachte,~~ [u] ^{das} ~~unaufhaltsame~~ Selbstkritik der Kunst ^{ist,} ~~scheint~~
 er, ^{das} ~~Gebot reiner~~ ^{schlackenloser} ~~Gestaltung ohne blinden Fleck,~~ ^{dieser} ~~der Gestaltung~~ zugleich
 entgegenzuarbeiten, ^{als deren Bedingung} ~~und~~ das in aller Kunst ^{chaotische} ~~lauerende/Moment zu befördern.~~
 Die Fatalität des Sachverhalts wird daran sichtbar, ^{dagegen sich zu wehren,} ~~daß die~~ Versuche,
 dem durch immanente Artikulation ^{müssen} ~~entgegenzuarbeiten,~~ ausnahmslos fast,
 wenn ^{obgleich oft} ~~auch~~ ^{wird:} ~~latent,~~ Anleihen bei eben dem Fundus machen ^{darin konvergieren} ~~müssen,~~ dem die
 Tendenz opponiert, ^{die} ~~[A] auch insofern dürfte~~ totale Materialbeherrschung
 in der Kunst und ihre Bewegung aufs Diffuse hin. ^{die} ~~miteinander zusammen-~~
~~treffen.~~ Solche Ansicht vom Sinn harmoniert mit dem, ^{faßte.} ~~was die ältere~~
 Ästhetik als den immanenten Zweck der ^{Daß [s] die} ~~Kunstwerke~~ ^{aber,}
 nach Kants großartig paradoxer Formel, ^{zugleich} ~~"ohne Zweck",~~ nämlich
 von der empirischen Realität abgesondert seien, ^{nützliche Absicht} ~~keinen~~ ^{hindert daran} ~~Zweck~~ ^{trotz seiner Affinität zur immanenten} ~~von Selbst-~~
 erhaltung und Leben ^{nennen.} ~~verfolgten, verwehrt es,~~ den Sinn ^{Teleologie} ~~als Zweck unmit-~~
 telbar anzugeben: ^{dergleichen Benennungen des Sinns verrieten ihn an} ~~den~~

21f. Kritik an jenen wird →
 228,30f.: Kritik an diesen werden

5-36 → 228,24-38

37-53 → 229,3-11

'10-'17 → 228,38-229,2

~~eben das, was von ihm negiert wird. In der Idee von Kunst liegt[:]/, das~~

Prinzip von Selbsterhaltung, das in der Durchbildung eines jeglichen
Werkes waltet, zu sublimieren zum Selbstsein der Kunstwerke; Kunstwer-
ke sind überhaupt nur vermöge der Relation all ihrer Teile zur Totali-
tät, und eben diese Bestimmung ihres Seins negiert sie wiederum zum

Das Eingefasste muß
wohl, redigiert, zu
Kritik des Sinnbegriffs.

~~Schein. Gleichwohl ist der Zusammenhang, als immanentes Leben der Werke, ist bloßes
auf es fällt sein Widerschein, der des Sinnhaften.
Nachbild von empirischem Leben[:]; nicht Bild von Vorgängen in diesem.~~

Dadurch jedoch wird der Begriff des Sinnzusammenhangs dialektisch. Der
Prozeß, der das Kunstwerk immanent, ohne daß es auf ein Allgemeines
blickt, zu seinem Begriff bringt, enthüllt theoretisch sich erst, nach-
dem in der Geschichte der Kunst der Sinnzusammenhang selbst, und damit
dessen traditioneller Begriff, ins Schwanken geraten ist. Bei der Un-

~~terscheidung des Sinns eines Kunstwerks vom Sinnlichen ist freilich zu
differenzieren.~~ Der Sinn eines Gedichts wie Claire di lune ^[von Verlaine] ist nicht

als ein Bedeutetes festzumachen; gleichwohl ~~geht~~ ^{schießt} er über den unver-
gleichlich tönenden Klang der Verse hinaus. ~~Er wäre aufzusuchen in~~
~~der Sinnlichkeit des Gedichts selber: sie, mit dem Glück und der Trauer,~~
~~den Sexus~~ ^{sobald er sich in sich versenkt} ~~selbst genügende~~ und den Geist als asketisch ~~von sich ab-~~
~~wehrende Sinnliche~~ ^{begleite[t]n,} ~~ist~~ ^{sind} der Gehalt; die ~~vollkommen~~ ^{fleckenlos} darge-
stellte Idee sinnferner Sinnlichkeit der Sinn. In diesem ~~Moment, das~~ ^{Zug dem}
~~zentralen,~~ ⁱⁿ der gesamten französischen Kunst des späteren neunzehnten und frühe-
ren zwanzigsten Jahrhunderts, ~~etwa auch bei Debussy[,],s, das Zentrum ein-~~
~~nimmt, ist die Vorform zur radikale[n]r Moderne zu suchen; es fehl[t]en nicht.~~

Das Eingefasste geht zur
handschriftlichen
großen Einfügung
zu S. 87, S. 2,
Z. 1, nach „Gedichte-
ten.“

~~an historischen Verbindungsfäden.~~ ^{sei} ^{Daß} ~~das Geistige eines Kunstwerks wäre~~
~~soviel wie die Konfiguration seiner Momente[.], Diese Auffassung hat ihr~~
~~[B]best[e]ichenden nicht bloß, sondern ihr Maß an Wahrheit gegenüber jeglicher~~
~~plumpem Verdinglichung oder, wenn man will, Verstofflichung von Geist~~
~~und Gehalt der Werke. Trotzdem reicht sie nicht aus. Allzusehr nähert~~
~~sie sich der gewiß kaum kontroversen Banalität, das Ganze sei mehr als~~
~~seine Teile; ein Blick auf einen Symphoniesatz des reifen Beethoven~~

vielleicht 3. Teil von Sinn: dessen Rettung, auch Sinnloses Sinn.
zentral. Noch offen zur Konstruktion!

10-13 Gleichwohl ist der Zusammen-
hang, [...], Nachbild von
empirischem Leben → 439,20f.:
Der Zusammenhang, [...], ist Nachbild
von empirischem Leben

10-18 → 439,18-25

20-38 → 227,24-35

38-45 → 228,19-23

90/91 herausgenommen

Ts 18009

hier eventuell neuer Absatz
~~seine Epiphanie gleichsam beansprucht.~~ Andererseits ist es ^{Aber} den Kunstwerken, ^{wird es} kraft der fortschreitenden geschichtlichen Tendenz, ^{immer} schwerer, sich als Sinnzusammenhang zu ^{sammenzufügen.} konstituieren, und ^{ra} auf antworten sie schließlich mit der ^{Absage an} Rebellion ^{gegen} dessen Idee. Je mehr die Emanzipation des Subjekts ~~und der objektiven Vernunft~~ alle Vorstellungen ~~einer~~ vorgegebene[n]r und sinnverleihende[n]r Ordnung demolierten, desto fragwürdiger ^{wird} ist der Begriff des Sinns, ^{Refugium} als Nachbild der verblassenden Theologie geworden, ^{Schon vor Auschwitz fanden die} ^{war} ~~krass in den jüngsten~~ ^{es angesichts der} geschichtlichen Erfahrungen, ^{zu} die ~~es als~~ affirmative Lüge ~~verbieten~~, irgend ~~noch~~ dem Dasein ~~einen~~ positiven Sinn zuzuschreiben. ^{Das hat Konsequenzen bis in die Form der} ^{hinein.} ~~Dagegen aber sind die Kunstwerke nicht~~ indifferent. Nicht nur, daß ^{Haben} sie, als ein ^{außerhalb} ihrer selbst, ^{Befind-} liches, ~~nichts mehr hätten~~, woran sie sich ohne Ideologie halten könnten ^{so ist, was ihnen abgeht, durch keinen subjektiven Akt zu setzen. Durchstrichen wurde es} ~~ten[.], [^] Sondern ihre eigene innere Zusammensetzung ist determiniert~~ ^{von} ihrer Subjektivierungstendenz, ~~die Sinn problematisch macht und [d]sie ist~~ ^{geistesgeschichtlicher Unglücksfall, sondern} durch keinen ^{subjektiven Akt zu widerrufen oder korrigieren ist, weil} sie nicht einen bloßen ^{dem} Stand des Zeigers der geschichtlichen Sonnenuhr bedeutet, sondern weil in seiner Säkularisierungsbewegung eine der Wahrheit ^{gemäß} selbst sich manifestiert. ^{Kritische} Die objektive Selbstkritik, ^{reflexion} ^{wie sie} jeglichem Kunstwerk inhärierend, ^t ^{dessen} schärft seine ^{Empfindlichkeit} gegen alle ^{die} herkömmlich [s]inntragenden ^{bekräftigen; damit aber auch gegen den immanenten Sinn der Werke} Formen und Elemente, ^{weil aber der Sinn, des-} ^{und in ihre sinnstiftenden Kategorien.} ^{Denn} ~~sen Ideen~~ das Kunstwerk ^{zu dem} dient, kein bloß von ihm Herzustellendes sein, ^{sich synthetisiert, kann} ~~nicht dessen eigener Inbegriff. [^]~~ ^{Während ihn die Totalität} ~~was es in subjektiver Vermittlung bestimmt und was keinen Farbfleck,~~ ⁵ ~~ästhetisch ihn re~~ ^{produziert, reproduziert sie ihn. Nur} ~~kein Wort und keinen Ton mehr freiläßt,~~ ^{sie} ^{Indem} ~~indem sie~~ ^{unerbittlicher} stets den sinnstiftenden Zusammenhang abklopfen, ^{gegen} ^{gegen} diesen und ^{damit} gegen den Begriff ~~den~~ Sinn überhaupt. Der Sachverhalt ließe dialektisch derart sich pointieren, daß [d] ^{des Gebildes} Die bewußtlose Arbeit des künstlerischen Ingeniums a[n]m ^{seinem} Sinn ^{als} einen Substantiellen und Tragfähigen ^{hebt} diesen ^{potentiell} aufhebt[,]. ^{und das ist in} ~~Die~~ ^{der} fortgeschrittensten Produktion der letzten Dezennien ^{ist} zum Selbstbe-

bitte separat abschreiben
mit dem Vermerk: „Zu
Sinn, S. 92, aber
wahrscheinlich nicht
zu übernehmen“.

Die außerästhetische Seite der Krise des Sinns.

276

Einfügung I ad Sinn

Trach: muß wohl zur S. 92, Mitte, aber nur, wenn dort
nicht bereits überflüssig.

Die Krise des Sinns in der Kunst, immanent gezeitigt von der Unwider-
stehlichkeit des nominalistischen Motors, ~~ist zugleich unmittelbar~~ ^{geht zusammen}

~~eins~~ mit ^{der} ~~außerkünstlerische[r]n~~ Erfahrung, ~~der, daß die Ereignisse des~~
~~zwanzigsten Jahrhunderts jede Unterstellung der Realität als sinnvoll~~

~~zur beschönigenden Lüge herabsetzen.~~ ^{denn} ~~^ [D] der innerästhetische Zusammen-~~
hang, ^{der Sinn ausmacht,} ~~aber ist nichts anderes als~~ der Reflex der Thes^{einer}is von der ^{Sinnhaf-}

tigkeit des Dasein[s]enden und des Weltlaufs, ^{als des unausdrücklichen}
und ~~darum~~ daher um so wirksameren Apriori der Gebilde.

dieses Sachverhalts geworden, hat ihn thematisch gemacht, ihn
 wußtsein gelangt, will sagen: in die Zusammensetzung der Werke selbst
 umgesetzt ist der Struktur eingegangen. Leicht fällt es, die jüngsten Phänomene des sogenannten
 Neo-Dadaismus um ihres Mangels an politischem Bezug zu überführen und darum
 als sinn- und zwecklos im doppelten Verstande, abzutun. ihre Relevanz
 darüber, Vergessen wird aber haben sie daran, daß sie jenen Prozeß, ohne Rücksicht, auch auf
 manifestieren. sich selbst als Kunstwerke, in seiner Konsequenz vor Augen stellen.
 setzt jene Erfahrung gleichwie als selbstverständlich & bereits voraus,
 in den gleichen Kontext gehört [d] Das gesamte oeuvre Becketts nur daß es
 treibt sie jedoch von Sinn durch seine Faktur
 insofern über die abstrakte Negation hinaus weitergeht, als es die tra-
 ditio[n]ellen Kategorien der Kunst selbst mit jene[m]n Prozeß konfrontiert
 und aus dem Nichts andere extrapoliert. und aufhebt: als ihre Paradoxie ist es bestimmte Negation und beredt.
 [D] dabei freilich geschieht, ein Umschlag[.]. ist freilich nicht vom Schlag
 logie paßt, die schon froh ist, wenn ihre Sache überhaupt verhandelt [wi]xx
 wird, auch wenn das Urteil sie zerstört[.], als ob Tunnels
 Sinnlosigkeit, der Darstellung der Welt als Hölle schon wieder ein Licht
 hereinschiene / aufginge, mit Recht hat Günther Anders das Werk Becketts gegen jede af-
 firmative Zurüstung verteidigt[.]. Gleichwohl wird
 Kunstwerke von ihrem Sinn wird selber sinnvoll, indem sie sich im ästhe-
 tischen Material realisiert: der ästhetische Sinn ist, so wenig wie mit
 der Gestalt des Werkes, eins mit dem theologischen unmittelbar. Mit an-
 deren Worten, die Kunstwerke, die des Scheins von Sinnhaftigkeit sich
 entäußern, verlieren dadurch nicht ihr Sprachähnliches[.]. [s] Sie sprechen,
 als ihren Sinn und mit der gleichen Bestimmtheit wie die traditionel-
 len ihren positiven Sinn, als den ihren Sinnlosigkeit aus als ihren Sinn. Dazu ist
 die einzige triftige Rechtfertigung von Kunst heute, Sie gründet
 aber darin, daß die konsequente Negation des Sinns den Postulaten das
 Ihre gibt, die einmal den Sinn der Werke konstituierten. Die sinnlosen
 oder sinnfremden Werke sind darum mehr als bloß sinnlos, weil sie an
 der Negation des Sinns bereits Gehalt besitzen. Das konsequent der Ne-
 gation des Sinns folgende Werk ist eben [da]xx durch Konsequenz zu dersel-
 ben Einheit und Dichte verhalten, die einst die Epiphanie de[s]n Sinns be-

lies: als es
 durch seine Faktur
 jenen Prozeß
 in die traditionellen
 Kategorien der
 Kunst hinein trägt,

hierher Einfügung
 B

vergegenwärtigen
werkstelligen sollte. Insofern sind Kunstwerke, und wäre es, gegen ih-
ren Willen, auch dann zu Sinnzusammenhänge[,n] wofern sie Sinn negieren. ^Λ
Ein Schlüsselphänomene ^{mögen auch} dafür sind gewisse musikalische Gebilde, die ^{sein,} kein ^{als}
Gesetz ^{sich auferlegen} dulden als unerbittliche Zufälligkeit, und die eben dadurch Sinn[.,,:]
ja den Ausdruck, ^{den} ^{von} den des Entsetzens, ^{empfangen.} ^{wie} ^{etwas wie} das Klavierkonzert von
Cage ist dafür exemplarisch[.]; ^Λ Zugleich jedoch, müssen Kunstwerke, die
den Sinn negieren, in ihrer Einheit auch zerrüttet sein; das ist die
Funktion der Montage, die ebenso, durch die sich hervorkehrende Dispa-
ratheit der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch
wieder stiftet. ^{bewirkt *} ^{Ein Analogon dazu bieten die Flecke in rein expressiven, organischen} ^Λ Eine Ant[.]onomie gewinnt Umriß. Denn das Kunstwerk[.,]e, das
als Idee vorschwebt und ^{die} ^{wohl} ^{sie ein} ästhetischer Erfahrung allein wohl komme[s]/nsu-
rabel ist, wären das sinnvolle, derart, daß über allen darin Auftreten-
den eine Kontrolle wacht, die objektiv mot[o]viert wird von dem ästhe-
tische[n]r Imperativ ^{wacht:} [D]arauf kommt es an, im Kunstwerk kommt es auf alles
an. Eben [d]Dagegen jedoch läuft die Entwicklung, die von jenem Ideal
selbst ausgelöst ward. Absolute Determination, die ^{ja} besagt, daß es auf al-
les, und ^{schließlich} ^{zwar} in gleichem Maße, ankomme, daß nichts außerhalb des Zu-
sammenhangs verbliebe, konvergiert, nach György Ligeti[.,]s, ^{Einsicht,} mit absoluter
Zufälligkeit[.,] und das ^{Retrospektiv nagt das an} wirft seine Schatten über ästhetischer/Gesetzmä-
ßigkeit schlechthin[.,] der [i]mmer ^{haftet ihr} ein Moment von Gesetztheit, Spielregel,
Kontingenz ^{an.} ^{haftet.} Hat seit dem Beginn des neueren Zeitalter[[y]s]s[.,], dra-
stisch in der niederländischen Malerei des siebzehnten ^{Jahrhunderts,} ^Λu[m]nd im frü[g]hen
engl[s]ischen Roman, Kunst, ^{von Landschaft und Schicksal} ^Λstofflich zunächst, kontingente Momente, als
solche des ^{aus} ^{von} der Idee nicht zu konstruierenden, ^{von keinem ordo} ^Λund nicht länger
überwölbten Lebens in sich hineingenommen, um ^{jenen Momenten} ^Λden Kontingenten inner-
halb des ästhetischen Kontinuums ^{aus Freiheit} ^Λabermals etwas wie Sinn anzuschaffen,
so hat die verborgene Unmöglichkeit ^{der Objektivität von Sinn kraft des Subjekts} ^Λsolchen Unterfangens schließlich
^Λzunächst und in der langen Periode des bürgerlichen Aufstiegs
auf den Sinnzusammenhang selbst ^{die} ^{benennen} übergegriffen und ihn der Kontingenz
überführt, mit der fertig zu werden, ^Λeinmal Gestaltung sich vermaß.

mit kunstvoll einge-
bauten und ausge-
wogenen Episoden, und mit
der Katastrophe, die nun
darin besteht, daß sie
nicht eintritt.

Λ Bei Beckett aller-
dings waltet paro-
dische Einheit von
Ort, Zeit und
Handlung ^{Wahrhaft}
eines der Rätsel
von Kunst, und Zeug-
nis der Gewalt ihrer
Logizität ist, daß
jegliche radikale
Konsequenz, auch die
absurd genannte,
in Sinn-Ähnlichem
terminiert. ^Λ
unten weiter das
Handgeschriebene!

*
hierher die
Einfügung V
über Montage

X Frl. O. bitte
Check was aus den
folgenden Seiten
geworden ist.

Λ Fortsetzung des oben am Rand Eingefügten ^{Das darin aber ist nicht sowohl die Bestätigung von dessen}
metaphysischer Substantialität, die jedes durchgebildete
Werk ergreife, als die seines Scheincharakters: Schein ist die Kunst am Ende dadurch, daß sie der

Suggestion von Sinn inmitten des Sinnlosen nicht zu entrinnen vermag.

Einfügung X, ~~ad Krisis des Sinns~~ zu S. 94, Z. 2, nach „negieren“

Ts 18014

Während die Krisis des Sinns ⁱⁿ auf ein ^{em,} Problematische[s] ⁿ in aller Kunst, 5
~~das negative Moment ihres Verhältnisses zur Rationalität, sich bezieht,~~
~~und durch ihre immanente Entwicklung, den Zweifel am Sinn des Seienden~~
~~selber, unabdingbar wurde, vermag, anders als die künstlerische Pra-~~
~~xis selbst die Reflexion auf diese~~ nicht die Frage zu unterdrücken, 10
 ob ^{Kunst} ~~nicht~~ durch die Demolierung des Sinns, ~~also~~ das, was dem alltägli-
^{gerade,} chen Bewußtseins absurd dünkt, ~~die Kunst~~ dem ^{alltäglichen} Bewußtsein,
^{verdinglichten} dem Positivismus sich in die Arme wirft[,]. ~~sich zur bloßen Verdopplung~~
~~bloßen Daseins hergibt, sich nicht~~ ^{auf das} ~~[an die]xxxxx empirisch[e]/[s]Sinnlich[k]/e[it]xx~~
~~Da reduziert.~~ Die ^{Unterscheidung} Differenzbestimmung, ^{Schwelle aber zwischen} authentischer Kunst, welche 20
^{und} die Krise des Sinns auf sich nimmt, ~~von~~ ^{solchen} einer resignativen,
^{aus Protokollsätzen im wörtlichen und übertragenen Verstande bestehenden} ist zentral für das Verhältnis des Bewußtseins zu neuer Kunst über-
~~haupt. Es wird aber die Differenz darin aufzusuchen sein,~~ ^{ist,} daß in be- 25
 deutenden Werken die Negation des Sinns als ~~ein selbst~~ Negatives sich
 gestaltet, in den ^{anderen} ~~konformistischen~~ zu sturven, ^{sich abbildet} ~~[[p]P]positivität gerinnt.~~ Mit
~~anderen Worten,~~ [a]Alles hängt daran, ob der Negation des Sinns ~~selber~~ 30
 im Kunstwerk Sinn innewohnt oder ob sie ~~endet in der Anpassung von~~
^{der} ~~Kunst an~~ Gegebenheit, ^{sich anpaßt; der} Dieser Unterschied aktualisiert sich, ^{je nachdem} dadurch
 ob die Krise des Sinns ^{im Gebilde reflektiert} ~~durchs ästhetische Subjekt hindurchgegangen und~~ 35
~~vermittelt ist, oder als bloß subjektfremd, Unmittelbarkeit sich setzt.~~
~~bleibt.~~

Ts 18015

(Vau)
Einfüg V, ü[v]ber Montage zu S. 94, Z. 10,
nach „bewirkt“

Bekannt ist der Zusammenhang zwischen der Technik der Montage und der Photographie; tatsächlich hat [j]ene im Film ^{den} ihren ^{gemäßen} Schauplatz. par excellence, indem die [r]ückhafte, diskontinuierliche Aneinanderreihung von Sequenzen, ^{der} durch das Mittel eines selbst als Kunstmittel gehandhabten ^{Bild/} [S]chnitts ^{will} dazu dient, ^{dienen} Intentionen ^{daß} herzustellen, ohne die Intensionslosigkeit des absichtsvoll ^{en/} bloß ^{Daseins} Abgebildeten zu verletzen. ^t würde, ^{Keineswegs ist} Falsch indessen wäre es, das Montageprinzip als einen mehr oder minder unzulänglichen Versuch zu interpretieren, ^{um} die Photographie, und ihre ^{trotz ihrer beschränkenden Abhängigkeit von der empirischen Realität} Derivate, ^{integrieren.} einfach der Kunst zuzubringen. Eher ist sie als Antithesis

Λ um die es dem Film zu tun ist.

Λ Eher drängt sie über die Photographie immanent hinaus, ohne mit faulem Zauber sie zu infiltrieren, aber auch ohne ihre Dinghaftigkeit als Norm zu sanktionieren: Selbstkorrektur der Photographie. Montage kam auf.

zu aller mit Stimmung geladenen Kunst, ^{zumal den} Impressionismus. ^{primär wohl zum} begreifen. Dieser war der Versuch durch Auflösung ^{um} in kleinste, und dann wieder ^{um} synthetisierte Elemente, ^{die Objekte}, und zwar vorwiegend solche aus dem Umkreis der technischen Zivilisation oder ihrer Amalgame mit Natur, ^{auf, [i]um sie dem} in die subjektive [D]y[n]amik des Kunstwerks ^{schen Kontinuum} hineinzunehmen, ^{zuzueignen. Er wollte das Entfremdete, Heterogene} sie im Abbild, ^{Konzeption} trotz ihrer Fremdheit ästhetisch zu erretten. Dieser Versuch ^{desto weniger} erwies von einem bestimmten Punkt der Entwicklung an nicht länger sich als tragfähig, ^{die Subjektivierung der Gegenständlichkeit} er muß insbesondere zunehmend als ^{schlug zurück in /} Romantisierung ^{je mehr die Übermacht} des dinghaft Prosaischen ^{übers lebendige Subjekt anstieg:} empfunden worden sein, wie sie nicht nur im Jugendstil ^{den} sondern auch in ^(authentischen) vielen Spätprodukten des Impressionismus flagrant ^{Dagegen protestiert} wurde. ^{[die] den /} [D]ie Montage ^{erfunden an den} [H]inein- kleben von Zeitungsausschnitten und ähnlichem in den heroischen Jahren des Kubismus ^{erfunden ward:} aufkommt, wendet sich dem entgegen. Anstatt der Kunst die ihr ferde Empirie zuzueignen, trachtet die Empirie, ^{Der Schein der} Kunst, ^Λ durch buchstäbliche Hereinnahme der Empirie zu verfremden, ^{zum Eingeständnis der} gleichsam ihre ^{totalität} eigene ^{von Kunst will ihre} Ohnmacht ^{eingestehen und deren Abschaffung inaugurierten.} gegenüber der Übermacht des spätkapitalistischen ^{Da} seins einzugestehen und durchs Verfahren zu gestalten. Montage ist die innerästhetische Kapitulation der Kunst vor dem ihr Heterogenen[,]. ^{Negation der} keine ^{wird zum Gestaltungsprinzip} Synthesis. Nicht länger will sie Bild des ihr Auswendigen sein sondern durch dessen notwendig bruchstückhafte Absorption den ^{läßt Montage} eigenen ^{bewußtlos von} Anspruch relativieren. Dabei folgt sie ^{sich leiten:} keiner nominalistischen Utopie,

Λ durch Gestaltung der heterogenen Empirie sei sie mit dieser versöhnt, soll zerbrechen, indem das Werk buchstäbliche, scheinlose Trümmer der Empirie in sich einläßt, den Bruch einbekennt und in ästhetische Wirkung umfunktioniert.

wohin?

'3 sie → 232,8: die Montage

5-15 → 232,2-7

16-22 → 232,8-11

21-48 → 232,15-29

51-61 → 232,33-38

'1f. → 232,7f.

'3-'16 → 232,11-14

'17-'30 → 232,29-32

Einfg V, S. 2

Ts 18016

der, die reinen Fakten nicht durch Form oder Begriff zu vermitteln
^{unvermeidlicher Weise} und ihrer Faktizität zu entäußern[.]. ^{selbst sollen}sondern [s]Sie buchstäblich, wie sie
 sind, ^{ge}hinzustellen[.], ^tdas, was die Erkenntnistheorie ^{auf sie gezeigt werden mit der Methode, welche}deiktische Methode
^{die}Das Kunstwerk will sie zum Sprechen bringen, indem sie selber darin sprechen.
 nennt[.], ^{beim Wort zu nehmen.}Indem sie ^{aber diesen Akt vollzieht,}be-
^{den}ginnt sie jenen Prozeß, ^{Damit}der dem traditionellen der Kunst schroff oppo-
 niert, ^{Abfälle schlagen}sie wendet sich gegen die Bestimmung d[e]as Kunstwerk^{mals} als eines
 Sinnzusammenhangs. [d]Die montierten ^{Fetzen} sind die ersten ^{sichtbaren}
 Narben[.], die dem ästhetischen Sinn ^{in der Entfaltung der Kunst selbst}
^{Das rückt}geschlagen werden. ^{Damit aber fällt}Die Montage in einen weit umfassen-
 deren Zusammenhang. So wie sie ^{krass durch das dem ästhetischen Kon-}
^{tinuum}Heterogene jenes suspendiert, stimmt [a]Alle Moderne nach dem Im-
 pressionismus, ^{Λ schwört dem}darin überein, daß sie das Kontinuum, ^{und damit den}
^{wohl / auch die radikalen Manifestationen des Expressionis-}Schein eine[r]s ⁱⁿvon der subjektiven Erfahrungseinheit, dem "Erlebnisstrom[;]"
^{gründenden}gestifteten Kontinuums ^{abschwört.}In all dieser Moderne werden die
^{Das Ge-}[Fa] ^{das organistische Ineinander wird}fä[n]l, zwischen ihren Momenten ^{durchschnitten, und dadurch der persön-}
^{liche}Glaube zerstört, ^{es füge}es ^{eins}lebendig sich zum anderen[.], ^{Λ Die}
 in der Philosophie der neuen Musik ^{notierten Eigentümlichkeiten der}
 Zwölftontechnik, die Reihen gleichsam beziehungsloser, nicht durch
 Tendenzen ineinander übergehender Momente, drückt eben dies aus, und
 der Krisenzustand, der darin sich ankündigte - Berg reagierte auf
 Schönbergs erste Zwölftonarbeiten mit der Frage, wo der Ausdruck blie-
 be -, ^{hat sich zur Krisis des Sinnes in aller neuen Kunst entfaltet.}
 Das ästhetische Konstruktionsprinzip, ^{der schroffe Primat}die ^{immer unbestrittenere Vor-}
^{herrschaft}des planvollen Ganzen über die Details und ihren Zusammen-
 hang in der Mikrostruktur bildet dazu das Komplement; der Mikrostruk-
 tur nach dürfte ^{wohl}alle neue Kunst Montage heißen. ^{Die}[U]Unverbun-
^{es}denheit der Momente wird ^{dadurch ausgeglichen,}daß sie von der überge-
 ordneten Instanz des Ganzen ^{gleichsam}zusammengepreßt werden, so daß
 die Totalität ^{gewissermaßen}den fehlenden Zusammenhang ^{als einen des}
^{und dadurch freilich aufs Neue zum Schein von Sinn wird. Solche oktroyierte Einheit}
^{Sinnes surrogiert.}Gewiß ist das nicht wörtlich zu nehmen. ^{Auch in}

wohl /
Λ auch die radikalen
Manifestationen
des Expressionis-
mus,

Λ es sei denn,
daß das Ineinander
so dicht und kraus
wird, daß es erst
recht gegen Sinn
sich verdunkelt.

5 ^{unvermeidlicher Weise} → □ 233,1: unvermeidlicherweise
 7 ^{sie gezeigt} → □ 233,2f.: sie soll gezeigt

10-12 beginnt sie ^{den} → □ 233,5: beginnt Kunst den
 47 ^{aufs Neue} → □ 233,23: aufs neue

4-23 → □ 232,38-233,10
 22-30 → □ 233,11-14
 37-47 → □ 233,16-24

'1-'5 → □ 233,10f.
 '6-'11 → □ 233,14-16

Einfügung V, S. 3

berichtigt sich an den Tendenzen der Details in der neuen Kunst, dem "Trieb-
 leben der Klänge" oder Farben, so musikalisch dem harmonischen und melodi-
 schen Verlangen, dass ^{sämtlichen} ~~von allen~~ verfügbaren Tönen der chromatischen Skala er-
 gänzender Gebrauch gemacht ^{werde} ~~wird~~. Allerdings ist diese Tendenz selbst wiederum
 aus der Totalität des Materials, dem Spektrum abgeleitet, systembedingt eher
 als eigentlich spontan. [Kollidiert]xxxxxxxx [d]Die Idee der Montage und der mit ihr tief
^{klammerten} ~~verwandten~~ technologischen Konstruktion wird unvereinbar mit der des radikal
 durchgebildeten Kunstwerks, mit der sie zuzeiten ^{sich} ~~identisch~~ wußte. Das
 Montageprinzip war, als ^{Aktion gegen die erschlichene} ~~Demontierung der~~ organischen Einheit, auf den Schock ange-
 gelegt. Nachdem dieser sich abgestumpft hat, wird das Montierte abermals zum
^{indifferenten} ~~äußerästhetischen~~ Stoff; das Verfahren reicht nicht mehr hin, ^{Kommu-}
 nikation zwischen [ä]Ästhetischem und [a]Außerästhetischem ^{durch Zündung} zu bewir-
 ken, das Interesse wird neutralisiert zu einem kulturhistorischen. ^{Die} Kritik
^{prinzip bedarf} a[n]m der Montage ^{greift aber} über auf den Konstruktivismus, in dem jenes ^{sich}
 verkappt, eben weil die konstruktivistische Gestaltung auf Kosten der Einzel-
 impulse, letztlich [als]xxx des mimetischen Moments ^{erfolgt} ~~sich zuträgt~~ und dadurch zu
 klappern droht. Sachlichkeit selber, wie der Konstruktivismus innerhalb der
^{Kunst} nicht zweckgebundenen ^{sie} repräsentiert, fällt unter die Kritik am Schein:
 was rein sachgemäß sich geriert, ist es insofern nicht, als es ^{durch die} ~~in der~~ Gestaltung
^{coupiert} ~~abschneidet~~, wohin das zu Gestaltende will[,]. ^{und durch} [e]Eine immanente Zweckmäßig-
^{läßt} keit pr[-]ätendiert, die keine ist[,]. ^{weil} sie ^{läßt} die Teleologie der Einzelmomente verküm-
 mern ~~läßt~~. Sachlichkeit ~~hat~~ ^{als Ideologie} ~~sich entblättert~~: die schlackenlose
 Einheit, als welche das sachliche oder technische Kunstwerk auftritt, ist in Wahr-
 heit nicht ^{erreicht} ~~geleistet~~. In den - minimalen- Hohlräumen zwischen allem Einzelnen
 in den konstruktivistischen Gebilden klafft das Vereinheitlichte auseinander,
^{ähnlich den} ~~wie real die~~ ⁿ ~~überdrückten~~ Einzelinteressen unter totaler Verwaltung. Der Prozeß
^{gesellschaftlichen} zwischen Ga[m]nzem und Einzelem ist, nachdem die obere Instanz versagte, an das Un-
 tere zurückverwiesen, an die Impulse der Details, ^{wie es} dem nominalistischen
 Stande ^{gemäß} ~~ist~~. Nur von unten nach oben, vom Detail zum Ganzen, ohne ^{jegliche} ~~Usurpation~~
 eines [V]vorgegebenen Übergreifenden ist Kunst überhaupt noch vorzustellen.

wie im kommerziellen
 Film,
 ^ Bleibt es aber,
 bei den Intentionen
 der Montage,
 so werden sie zur
 Absicht, die
 verstimmt.

Vorsicht Über-
 schneidung
 mit Nomi-
 nalismus
 in IV

31 will[,]. ~~und durch~~ [e]Eine
 → 233,12: will; eine

2-19 → 233,24-234,2

19-46 → 234,4-25

'1-'8 → 234,2-4

III, 13

weiter
nach 94

Harmonie als Moment: sie dissoniert

Damit jedoch ist die Kategorien nicht ohne Spur verschwunden.
 wie Einheit, sind durch die Kritik am Sinn

Die bestimmte Antithese eines jeglichen Kunstwerks, zur bloßen Empirie,
 seine mikrokosmische Beschaffenheit, durch welche es jene Antithese
 vollzieht, fordert das Moment von Kohärenz. [d] Durch die Lücken des Gefü-
 ges dränge sonst, unge[llv]/fug ins Gebilde ein, wogegen es sich kehrt, indem
 es sich verschließt. Soviel Dies Moment der Kohärenz ist die [W] Wahrheit des am
 traditionellen Harmoniebegriffs, der Entwicklungszug scheint dahin zu
 gehen, daß, in eins mit der Negation des Kulinarischen, dies Moment
 an die Spitze, immer mehr von Detail und von den Teilganzheiten auf das Ganze, so wenig
 es den Details gegenüber mehr seine vorgeordnet ist. Neutralisierung
 Kunstwerks übergeht. Noch wo die Kunst gegen ihren Begriff als den
 zu, eine[s]m Kontemplativen revoltiert, und noch wo sie das Äußersten an Unstim-
 migem und Dissonantem besteht, sind ihr in sich hineinzieht, wird sie jenes Moment[s]e nicht
 zugleich solche von Einheit; ohne diese // würden sie nicht einmal dissonieren.
 ledig, wofern sie nicht der bloßen Beliebigkeit verfallen will, und
 Sogar Kunst noch wo sie ohne Mentalreservat dem Einfall gehorcht, ist, verwandelt
 bis zur Unkenntlichkeit, das Harmonieprinzip im Spiel, soweit die Ein-
 fälle, damit sie um ästhetisch zu zählen, nach der Redeweise der Künstler, sit-
 zen, also in ein eingreifend Organisiertes, und dann Stimmiges zumindest
 als Fluchtpunkt mitgedacht. fügen muß. Das formale Harmonieprinzip der Kunst ist dasselbe wie
 die Funktion subjektiv formaler Vernunft in der Erkenntnis; daß so-
 weit Kunst Natur beherrscht, folgt sie einer Logizität, im Gegensatz
 zur folgernden, eine parataktische, im Gleichgewicht des Koordinierten,
 besteht, in jener Homöostase, in deren Begriff ästhetische Harmonie
 als Letztes sublimiert zusammenfaßt. Insofern jedoch diesem Begriff nach
 Solche ästhetische Harmonie notwendig ein dem Diffusen, Auseinanderweisenden
 Aufgezwungenes und Angetanes ist, hat sie in sich selbst, ist, gegenüber
 ihren Elementen, ein Negativität, und dissoniert ihrerseits zu ihnen: A
 so wie in der musikalischen Harmonie alten Schlages, den Dreiklängen,
 die Einzeltöne, aus denen sie bestehen, untergehen, so daß harmonische
 Mehrstimmigkeit die Vielheit der Stimmen, kaum daß sie sie integriert,
 bereits wieder aufhebt. Damit qualifiziert sich die ästhetische Har-
 monie, als Moment[,]. und es ist die Unwahrheit der [t] Traditionellen Ästhetik

Λ Der ästhetischen Erfahrung, ähnlich wie
 Λ übriges, ist vertraut, daß Einfälle,
 die nicht sitzen, ohnmächtig verpuffen.

Λ diesen widerfährt ein Ähnliches
 wie einst musikalisch den Einzel-
 tönen in der reinen Konsonanz,
 dem Dreiklang.

5-36 → 235,24-236,2

37, 39-50 → 236,4-9

54-56 → 236,10-12

'5-'11 → 236,2-4

'12-'18 → 236,9f.

- 121 - Ts 18019

irrt darin, daß sie ^{es} ~~dies~~ Moment, weil es das ^{zum} ~~des~~ Ganzen im Verhältnis zu den Teilen, ist, als das ^{zur} ~~absolut~~ Ganze[,], die ^{übertriebt} ~~Totalität~~ ^{Verwechslung} ~~verkennt~~. ^{Durch} ~~[D]diese Unwahrheit~~ wird ~~flagrant in den Kunstwerken~~ darin, daß, sobald ihre Harmonie ^{Tri-} ~~[t]~~ triumphiert und ^{übers} ~~ih~~ Heterogenes, ^{Hoheitszeichen} ~~sich unterwirft~~, sie der illusionär[e] ^{zum} ~~er~~ Positivität sich verschreibt. Stimmigkeit und Geschlossenheit, im Kunstwerk als ein Seiendes erscheinend, surrogieren damit die Stimmigkeit und Geschlossenheit der seienden Welt und verstellen, daß sie es nicht ist; im ästhetischen Harmonieprinzip ist das affirmative Unwesen der Kunst teleologisch angelegt. ^{Die} ~~Dem entspricht jene~~ kulturphilosophische Ideologie, für die Geschlossenheit, Sinn und Positivität Synonyma ~~sin[s]d~~, ^{läuft regelmäßig} ~~und die~~ auf die Weisheit der laudatio temporis acti hinausläuft[,]. ^[e] ~~Einst[,]~~, in ^{en} ~~einer~~ geschlossenen Gesellschaft, habe jedes Kunstwerk Ort, Funktion und Legitimation besessen und sei ^{darum} ~~dadurch auch selbst~~ mit Geschlossenheit gesegnet ^{worden} ~~gewesen~~, während heute ins Leere gebaut würde und ^{da[-]s} ~~da~~ durch das Kunstwerk ^{zum Scheitern auch in sich verurteilt} ~~auch in sich notwendig mißlänge~~. So offensichtlich der Tenor solcher Erwägungen, die durchweg in ^{zur} ~~einer~~ Distanz ^{allzu sicherer} ~~des Raisonement~~ über Kunst sich halten, die ^{Necessitäten} ~~sich~~ zu Unrecht den innerästhetischen ^{und} ~~Zwängen~~ überlegen dünken, ist es besser, sie auf ihr Maß an Einsicht zurückzuführen, als sie um ihrer Rolle willen abstrakt abzutun und ^{auf} ~~dadurch~~, daß man nicht ^{womöglich} ~~in~~ sie eingeht, sie ^{am Leben zu erhalten} ~~am Leben zu erhalten~~. Valéry hat in einer berühmten Arbeit aus den Pièces sur l'art entwickelt, das Unglück der Plastik, wenn nicht aller bildenden Kunst der Moderne sei, daß sie den Schutz der mütterlichen Architektur, in der sie entsprungen sei, eingebüßt hätte und ^{dadurch} ~~unmetaphorisch~~ in jenen Zustand geraten sei, den vor fünfzig Jahren Georg Lukács metaphorisch transzendente Obdachlosigkeit nannte. Proust hat, ohne ausdrücklichen Bezug auf Valéry und möglicher Weise, ehe dessen Arbeit geschrieben war, seine Gegentheorie des Museums gegeben und gelehrt, eben ^{dadurch} ~~daß~~ die Kunstwerke aus ihrem Zweckzusammenhang geschichtlich heraustreten, begannen sie erst ihr zweites und autonomes Leben¹; übrigens ist es um

 1 Vgl. Theodor W. Adorno, Prismen, dtv, München 1963, S. 176 ff.

die Beziehung der bildenden Kunst zur Architektur nicht so simpel be-
[y]stellt, wie Valéry es darstellte, sondern bereits im Barock war die
Einbeziehung der Bildwerke der Architektur reaktive Veranstaltung. Die
Kontroverse zwischen Valéry und Proust reicht ihrer Tragweite nach weit
über den Gegenstand Museum hinaus: sie mündet in die Frage, ob das
Kunstwerk tatsächlich seinem eigenen [A]priori ^{schen} nach einer Ordnung bedürfe,
in der es empfangen, geschützt, aufgenommen ist[,]. oder ob nicht erst die
^{Stimmt heute nichts} mehr, so darum, weil das Stimmen von einst falsch war.
Emzipation von solcher Ordnung die Autonomie der Kunstwerke, und da-
mit, in spezifischem Sinn, ihren Rang konstituiert. Dem ließe auch die
Wendung sich geben, ob die ^{Die} Geschlossenheit des ästhetischen, und ^{letztlich} außer-
ästhetischen Bezugssystems und die ^{Dignität} des Kunstwerks selbst einander kor-
respondieren ^{nicht}, und darüber hinaus, ob Geschlossenheit überhaupt ästhe-
tisch ~~sumum bonum~~ sei; [d] Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlosse-
nen Gesellschaft ^{teilt sich} wirft ihren Schatten auch ^{dem} über das des geschlossenen
Kunstwerks ^{mit. Unstreitig haben} Nicht ist zu bestreiten, daß die Kunstwerke, ^{(wie die Reaktionäre unentwegt wiederholen, ihre} jene Gebunden-
heit verloren ^{wird zum horror vacui, daß sie ins} haben und daß [d] Der Übergang ins Offene, der ihnen aufge-
nötigt wurde, ^{Anonyme, schließlich ins Leere sprechen, ist ihnen auch immanent nicht nur zum Segen: ihrer} un den sie von sich aus vollzogen, auch ihre Geschlossen-
Authentizität nicht und nicht ihrer Relevanz.
heit tangierte; alles [w] Was seitdem im ästhetischen Bereich ^{als} unter dem
Namen des [P] ^{der Rest wurde Beute der Langeweile.} problematischen rangiert, stammt daher[.]; Man könnte es in der
Gestalt formulieren, daß seitdem [j] ^{neue} jedes Kunstwerk ^{ist,} um eines zu sein, der
Gefahr gänzlichen Mißlingens ausgesetzt ist. ^{Wurde (aber)} ^{^Rühmte} seinerzeit
von Hermann Grab unterstrichen, daß etwa ⁱⁿ der Klaviermusik des sieb-
zehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts, ^{vermöge ihrer} ^{die} ^{ation} Präformiert-
heit durch de[n]s Stils ^{gestatte} handgreiflich Schlechtes nicht ^{vorkomme}, so wäre
dem zu antworten, eben ^{so} ^{wenig} ^{darin} ^{emphatisch} das transzendierende Gute noch
nicht möglich; ^{so} die ^{unvergleichliche} [Ü] ^{überlegenheit,} Bachs ^{war der} über die Musik
vor ihm und die seiner Epoche ^{der} ^{weil} mißt sich daran, daß er ^{dieser Situation}
^{durchbrach} entragt. Der Verlust an Geschlossenheit, der dem Kunstwerk auswendigen
und auch seiner eigenen ist nicht nur Verlust; [s] Selbst der Lukács der
Romantheorie mußte konzedieren, daß die Kunstwerke nach dem Ende ^{der} ^{seiner}

check ob nicht ähnlich
schon gesagterst
nach AbschriftDer mit Bleistift
eingefaßte Satz
nur, wenn der
Gedanke nicht, wie
ich fast sicher bin,
schon vorkam. Erst
in der Zwischenab-
schrift entscheidbar

Lukács zit
suchen

1) Vgl Georg
Lukács,
Die Theorie
des Romans,
Neuwied,
Berlin -
Spandau
1963, passim.

nach der Fußnote
i[n]m dem Text fortfahren
mit S. 126, 2. Absatz,
bis 129, Ende des
Abschnitts

^ Weil der Begriff
geistiger Ordnung
selber nichts taugt,
ist er auch nicht vom
Kultur-Raison-
nement auf Kunst
zu übertragen.

angeblich sinnerfüllten Zeiten unendlich an Reichtum und Tiefe gewonnen hätten¹. ~~Alles-Bedeutende an der neueren Kunst seit dem Beginn der bürgerlichen Emanzipation, alles, was an ihr spricht anstatt bloß zu disziplinieren, verdammt sich jenen geschichtlichen Umschwung, den die Ideologie der Geschlossenheit verlästert. In dieser liegt, daß Kunst, um als objektiv gültige überhaupt möglich zu sein, eines festen Gefüges bedürfe, das ihr den Kanon des Richtigen und Falschen beistellt. Da die Gesellschaft ihn nicht mehr liefert, so postuliert man, solange man nicht geradeswegs totalitär verordnen kann, wenigstens eine geistige Ordnung, von der man dann meist behauptet, sie sei nicht erst aufzurichten sondern aus dem Sein schlechthin herauszulesen, womit man der Subreption angeblich ewiger Normen aus höchst vergänglichen Bedingungen abermals sich nähert. (Vorsicht, ob sich der Abschnitt nicht mit dem über Stil überschneidet).~~ Im Ideal der Geschlossenheit des Kunstwerks vermischt sich Ungleichnamiges: die ~~unausweichliche~~ ^{abdingbare} Nötigung zur Kohärenz, die ~~Utopie der Versöhnung im Bilde, stets bereit, in die Illusion der Unmittelbarkeit de[er]s versöhnten Zustands umzuschlagen, und die fragwürdige Sehnsucht nach einer Ordnung, nach der man ästhetisch, ein Hauptstück deutscher Ideologie.~~ ^{des objektiv geschwächten Subjekts} ~~unter den herrschenden sozialen Bedingungen, um so begieriger ist, je weniger sie von diesen Bedingungen selbst sinnvoll mehr gewährt wird und über der man vergißt, der Problematik des Ordnungsbegriffs und damit dem Stellenwert der Geschlossenheit weiter nachzusinnen. Unabweisbar der Verdacht, daß [a]Autoritäre Instinkte, die real nicht unmittelbar ihre sich befriedigung, mehr finden, in jener konservativen Kulturkritik sich aus-^{sich aus J} ~~toben, die ihr absolutes Maß an der absoluten [G]geschlossenheit, der rei-^{er} ~~verbürge.~~ ^{der imago} ~~nen Formimmanenz der Werke zu besitzen wähnt, während ungeschmälerte~~ ^{die Sinn} ~~ästhetische Erfahrung darüber belehrt, daß solche Formimmanenz allein kein zugängliches Kriterium ist und überhaupt nur dort taugt, wo sie schwankend aus einem Kräftespiel resultiert, in dem sie sogleich wieder Geschlossenheit um ihrer selbst willen, unabhängig vom Wahrheitsgehalt und den Bedingungen des Geschlossenen zendingt, ist die Kategorie, welcher der vielmisbrachte Vorwurf des~~ ^{ominöse}~~~~

'20f. Kultur-Raisonnement → 239,5:
Kulturraisonnement

3f. → 237,12f.

17-45 → 239,5-15

'16-'22 → 239,4f.

Ts 18022

Formalismus tatsächlich gebührt[.]e. All das [f]Freilich sind darum darf nicht dazu ver-
 leiten, die sogenannten positiven und affirmativen Kunstwerke - und
~~das deckt~~ fast de[n]r gesamten Vorrat der traditionellen - nicht
~~eilends sich zurückzuziehen auf~~ das verteidigen durch allzu abstrakte wie immer auch triftige Argument,
 auch sie jene Werke[s]// seien, durch ihren schroffen Gegensatz zur Empirie,
 ebenfalls kritisch und negativ. Ästhetik mußte die Phänomene gewalt-
 tätig zurechtbiegen, um vergessen zu machen, daß jene Art affirmativer
 Kunst, die der Name des Klassischen heraufbeschwört, tatsächlich im
 Bild möglicher Versöhnung diese als bereits geleistet fingieren und
 dadurch in Widerspruch geraten zu eben der Realität, der sie abgedun-
 gen sind. Daß aber solche Affirmation in besseren Zeiten möglich gewe-
 sen sei und heute es nicht mehr ist, langt schon gar nicht zu und gibt
 sich, unter dem Deckmantel des Bewußtseins unverschiebbarer historischer
 Necessität, nur allzu leicht auf die Seite der konservativen Kultur-
 kritik, die am Ende doch auf die Wiederkehr jener besseren Zeiten
 hofft, die es kaum je dürfte gegeben haben. Dialektik ist in die Kate-
 gorie des Affirmativen selbst hineinzutragen. Keiner fehlt die von Affirmation,
~~Bessen~~ eine jegliche Spur fehlt kei-
~~ner Kunst,~~ insofern sie durch ihre schiere Existenz über die Not und
 Erniedrigung des bloß Existierenden sich erhebt. hierher Einfügung Sie lenkt den
~~Widerschein der~~ Möglichkeit, die sie entwirft, fällt auf das Existierende selbst, noch
~~in,~~ dessen bestimmter Negation. durch die Kunst ist ihr auch zu Willen, und
 wo Kunst dieses Moments wahrheitsfanatisch sich entledigte, opferte sie
 zugleich die Idee der Möglichkeit, die ihre eigene ist. Nur freilich
 scheint, mit den anwachsenden Antagonismen, [d]Dies Moment von Affirma-
 tion verzieht sich aus dem immer weiter von der Unmittelbarkeit der Kunstwerke und dessen,
 was sie sagen, geht sich zu entfernen, und geht daran überzugehen, daß sie es
 überhaupt sagen¹.

Λ Philosophische Kritik
 am unreflektierten
 Nominalismus ver-
 wehrt es, die Bahn
 fortschreitender Nega-
 tivität – Negation
 objektiv verpflichten-
 den Sinnes – um-
 standslos als Bahn
 des Fortschritts von
 Kunst zu reklamieren.
 Wie viel durchgebil-
 deter in sich auch ein
 Lied von Webern ist
 – die Allgemeinheit
 der Sprache noch von Schu-
 berts Winterreise
 verschafft dieser auch ein
 Moment von Über-
 legenheit. Während
 erst der Nominalismus
 der Kunst ganz zu
 ihrer Sprache verhalf,
 ist doch keine Sprache
 radikal ohne das
 Medium eines
 Allgemeinen jen-
 seits purer Beson-
 derung, wiewohl
 ihrer bedürftig. Dies
 Übergreifende invol-
 viert etwas vom
 Affirmativen: dem
 Wort Einverständnis
 läßt es sich anhö-
 ren. Ein Argument ist es
 gegen kein einzel-
 nes Gebilde, allen-
 falls gegen die
 Sprache von Kunst
 als solche.

Affirmation und
 Authentizität sind
 zu nicht geringem
 Grad amalgamiert.

Fr. O.
 ↓
 ckeck Datum

weiter im Text,
 zweizeilig!

¹ Vgl. Theodor W. Adorno, Ist die Kunst heiter?. in: Süddeutsche Zei-
 tung, 15/16. Juli 1967.

Das affirmative Moment ist eins mit dem von Naturbeherrschung. Was
 Ästhetische Harmonie, das subjektiv-formale Moment der Kunst, repräsen-
 angetan ward, sei gut; indem Kunst, im Raum von Imagination, es nochmals
 verübte, macht sie es sich zu eigen und wird zum Triumphlied. Darin nicht weniger als im
 Albernem sublimiert sie den Zirkus. Ironisch behält die These von Helmuth Kuhn recht,
 alle Kunst sei Lobgesang.

4-13 → 239,15-20
 25-30 → 239,34-36
 29-41 → 240,4-8
 43f. → 240,36f.

46-51 → 240,28-32
 '1-'35 → 239,20-31
 '36-'42 → 239,32-34
 '43-'46 → 239,31f.

~~ad III, Affirmation:~~

Einfügung zu S. 124, Z. 19, nach „erhebt“, ohne Absatz

Ts 18023

Je verbindlicher Kunst sich selbst ist, je reicher, dichter, geschlossener ihre Gebilde gestaltet sind, desto mehr [d]tendiert sie zur Affirmation, indem sie ^{suggestiert} ~~gleichgültig in welcher Gesinnung, [s]ie die Richtung weist, es seien~~ ihre eigenen Qualitäten die des [a]Ansichseienden jenseits von Kunst. Die Apriorität des Affirmativen ist ^{ihre ideologische} ~~die~~ Nachtseite der Kunst[.]. ~~in ihr ist sie der Ideologie hörig.~~

ohne Absatz weiter

5

10

'5

Das in Bleistift
Eingefasste nur,
wenn es nicht
ebenso stark früher
- viel früher im Buch -
gesagt ist!

nach Abschrift

Abb?

tiert innerästhetisch die Naturbeherrschung, Statthalter der Logik in
den Werken, und ist [d]Damit in unauflöslichem Konflikt mit der Idee der
Kunst als der Rettung unterdrückter Natur. Unauflöslich darum, weil
ohne jenes naturbeherrschende Moment kein Kunstwerk kann gedacht wer-
den. Noch das entspannteste ^{Werk} ist Resultat herrschaftlicher Anspannung,
die gegen ^{den beherrschenden Geist} sich selbst sich wendet[.], ^{der im Werk gebändigt wird.} In dieser Dialektik partizipiert
Kunst an der umfassenderen, daß nur durch Naturbeherrschung hindurch
und nicht in der Regression auf unmittelbare Natur deren restitutio in
integrum zu erhoffen ist. Gleichzeitig jedoch duldet jener Widerspruch
eigentlich kein vollkommenes Kunstwerk. Je gelungener die Materialbe-
herrschung, [k]e integrierter es in sich selbst ist, desto mehr verdop-
pelt es den zivilisatorischen Prozeß, gegen den es doch Einspruch er-
hebt; läßt es jedoch darin nach, so fällt es ins Amorphe, damit ins
Vorästhetische des bloßen Daseins zurück und bestätigt erst recht dessen
Primat. Trotzdem bleibt das tiefste Mißtrauen ^{Prototyp dessen ist der} gegen den Begriff des
Klassischen auch in der Vergangenheit, das nicht nur unterging, weil
eine nebulöse Seinsgeschichte von ihm sich entfernt hätte, sondern das
seine Zerstörung sich verdiente. Erfahrung des Musters aller Klassizi-
tät, der griechischen Plastik, dürfte ^{das Vertrauen in sie retrospektiv} über deren Unmöglichkeit auch in
späteren Epochen ^{erschüttern} belehren. Jene Kunst hat die Distanz zum empirischen
Dasein unwiderbringlich ^{in welcher} eingebüßt, welche die archaischen B[u]ildwerke be-
haupten. Die klassische Plastik ^{war} ist, nach der überlieferten ästheti-
schen Schein[t]hese, auf die Identität des Allgemeinen oder der Idee und
des Besonderen oder der Individualität aus[,]: ^{darum jedoch} weil sie ^{dem sinnlichen} Er-
scheinen der Idee nicht länger ^{sich lassen konnte} vertrauen kann, ^{bereits auf das} indem sie sinnlich er-
scheinen ^{so} muß, ^{te} sie die empirisch individuierte Erscheinungswelt in
sich und ihr Formprinzip ^{integrieren} hineinnehmen. ^{Das fesselt} [A]ber sie ist der ^{zugleich die} vollen Indivi-
duation; ^{wahrscheinlich hatte die griechische Klassizität sie} noch nicht mächtig, hat sie wohl überhaupt noch nicht erfahren[,];
und das ^{geschah erst,} motiviert dann, innerästhetisch, ^{in der} die hellenistischen Bilderwelt.
in Gegensatz zur klassizistischen, in ^{Kordanz} Konsonanz mit der gesellschaftli-
chen Tendenz[.], ^{veranstaltete} Mit anderen Worten, [d]Die vom Klassizismus prätendierte

^ Hierher nach einander die Einfügungen
IXXX, L und die
„Kritik an Klassizität
indessen“ beginnende

^ Die Brüchigkeit
des Paradigmas
straft dessen pa-
radigmatischen
Rang Lügen und
damit das klassi-
zistische Ideal
selbst.

III, 16

Frl. O., von hier
bis S. 129, Ende des
Absatzes, zu S. 123.
Fortsetzung des
Textes nach der
Fußnote

Überschneidungen
nach Abschrift

Einh[i]eit des Allgemeinen und Besonderen, ^{war} dessen Ansatz ist schon in atti-
schen Zeiten nicht ^{erreicht,} ^{geschweige denn} erfüllt und unvergleichlich viel weniger in allen
späteren. Daher blicken die klassischen Bildwerke mit jenen ^{eigentüm-}
lich leeren Augen, die eher ^{- archaisch -} [S]schrecken, ^{er} einen archaischen erwecken, als
daß sie jene edle Einfalt und stille Größe ausstrahlten, welche das
^{empfindsame} Zeitalter der Reflexion auf sie projizierte. ^ Anstelle jener Identität
geben sie ^{nur} deren abstraktlogischen Umfang, gewissermaßen eine Hohl-
form, die ^{der} auf ihre Spezifikation vergeblich wartet. ^ Weil Kunst, wenn
sie nicht unter ihren Begriff ins bloße Spiel herabsinken soll, nicht
den realen Antagonism[us]en, die ihr selbst thematisch sind, entfliehen
kann, ist bei realer Unversöhntheit von Allgemeinem und Besonderem
auch das Bild ihrer Identität verwehrt, und das teilt jedem klassizi-
stischem Produkt, auch den angeblich klassischen, sich mit. Die Ant-
wort darauf ist der Zweifel an seiner Wünschbarkeit und die Nötigung,
das, was als Sehnsucht den Klassizismus beseelt, einzig negativ, im
Bild seiner A[n]bsenz auszudrücken.

Fürs Überleben des Harmoniebegriffs als Moment spricht, ^{eine einfache}
Erwägung. Wo ^{daß} Kunstwerke, ^{die gegen das} gegenüber dem mathematischen Harmonie-Ideal,
^{und die} wie es in der Forderung nach symmetrischen Verhältnissen ^{nicht aller} sich nieder-
^{aufbegehren und absolute} schlug, Asymmetrie anstreben, bleibt diese als bestimmte Negation an
Symmetrie ^{ledig werden. Asymmetrie} gebunden, und ist, ihren kunstsprachlichen Valeurs nach,
nur in Relation auf ^{Symmetrie} diese zu begreifen; ^[ein jüngeres] ^{ein jüngerer Beleg} das jüngste Zeugnis dafür sind
die von Kahnweiler so genannten Phänomene der Verzerrung bei Picasso.
Ähnlich ^{hat} ist die Bestimmung von Atonalität als bestimmter Negation der
tonalen Harmonik, ^{der abgeschafften Tonalität} die neue Musik, ^{hat dieser} dadurch Reverenz erwiesen,
daß sie gegen ihre Rudimente äußerste Empfindlichkeit entwickelte;
aus ^{der} ^{von Atonalität} ihrer Frühzeit, ^{den „Mondfleck“} stammt Schönbergs ironisches Wort über ^{ein Stück} ein Stück, aus
dem Pierrot lunaire, ^{des Sinnes etwa,} e[s]r sei nach den Regeln strengen
Satzes gearbeitet, Konsonanzen ^{darin seien} nur vorbereitet und auf
schlechten Takteilen erlaubt. Man muß jene Allergie im Verhältnis

14f. Identität geben sie →
□ 244,10f.: Identität von Allgemeinem
und Besonderem geben die klassischen
Werke
15 gewissermaßen → □ 244,12:
gleichsam

4-14 → □ 241,16-21
14-17 → □ 244,10-13
26-46 → □ 237,13-27
'6-'13 → □ 244,13-15

Einfg IXXX ad Klassizität zu S. 126, Z. 6, nach „projizierte“.

Ts 18026

Was in der Berührung mit ^{an} der Antike heute sich aufdrängt, ist ~~gewiß~~
~~grundverschieden von~~
 nicht mehr das Gleiche wie zuzeiten der Korrespondenz mit dem europäi-
 schen Klassizismus in der Ära der Französischen Revolution und Napole-
 und noch der Baudelaireschen. ^{[ä]ä} einen Vertrag mit ^e unterzeichnet, ^j
 ons[.], ^{Philolog oder} Wer nicht als ^{Archäologe} von vornherein ^{de[m]r} [a] Antikischen Anspr[uch]uch
^{wird}
 sich unterwirft, an dem ist sicherlich der normative Anspruch der An-
 tike ^{zunichte.} verloren, und selbst die Qualität der Werke ^{ist keineswegs über allem Zweifel.} dünkt vielfach frag-
 lich, ^{spricht} [k] Kaum etwas wird leicht unmittelbar mehr ^{ohne langwierigen Beistand der Bildung,} sprechen, Was überwäl-
 tigt ist das Formniveau. Kaum etwas Vulgä[re]xxres, oder Barbarisches
 scheint überliefert, nicht einmal aus der Kaiserzeit, ~~auch nicht dort,~~
^{[doch] doch} ^{manufakturrellen} wo ^{Ansätze zur} Massenproduktion unverkennbar sind. Die Mosaiken auf
 der Häuser
 den Fußböden/von Ostia, die vermutlich zu vermieten waren, bilden eine
 die Formimmanenz der antiken Kunst ^{ihr}
 Form. ^{Zu erklären ist,} das ^{doch} wohl damit, daß in der Antike die sinn-
 liche Welt ^{weit} noch nicht, durch die ^{über} ihr unmittelbares Bereich hin-
 aus sich ausbreitenden Sexualtabus, erniedrigt, ihre Anschauung noch
 Baudelaires klassizistische Sehnsucht heftete sich eben daran. ^{unterm}
~~nicht befleckt~~ war[.]: ^{Kapitalismus mit der} Was alles an Kunst ^{unterhalb der} Kunst in der
 Moderne zum Gemeinen und Kunstfremden tendiert, ist nicht allein ^{wider}
 Funktion des kommerziellen Interesses, das die verstümmelte Sexualität
 ausbeutet, sondern ^{ebenso die Nachtseite} auch der christlichen Verinnerlichung. In der kon-
 kreten Vergänglichkeit des Klassischen aber, die Hegel und Marx
 noch nicht erfahren, offenbart sich die seines Begriffs und der
 aus diesem entfließenden Normen.

Λ wie er freilich seit
 dem Humanismus
 stets wieder als
 unverächtlich sich
 erwies,

Λ Die reale Barbarei
 in der Antike, Skla-
 verei, Ausmordung,
 Verachtung des Men-
 schenlebens hat seit
 der attischen Klassi-
 zität wenig Spuren
 in der Kunst hinter-
 lassen; wie un-
 berührt diese, auch
 sonst in „barbari-
 schen Kulturen“ sich
 erhielt, ist nicht
 ihr Ehrentitel.

ohne Absatz weiter im
 folgenden Einfügung / L.
 „Kritik an Klassizität“

'7 Antike, → 241,36: Antike:

'9f. Menschenlebens → 241,36f.: Men-
 schenlebens,

2-9 → 241,21-26

9-22 → 241,27-35

21-36 → 242,1-12

'1-'5 → 241,26f.

'6-'19 → 241,35-242,1

Einfüg L ad Klassizität folgt unmittelbar nach Einfügung IXXX

^ er ist nichts-
nützig, solange
er die Goethe-
sche Iphigenie
und den Schiller-
schen Wallenstein
friedlich neben
einander auf-
bahrt.

Im Begriff von Klassizität ist zu distinguieren[.]: ^{Im populären Sprachgebrauch} Zunächst meint er die, viel-
fach durch ökonomische Kontroll[e]mechanismen ^{erworbene} ~~manchen~~ ^{erworbenen} ~~Werken zuteil~~ ^{gewordene} ge-
sellschaftliche Autorität; ^{Brecht war, justament, dieser Sprachgebrauch nicht fremd. Derlei Klassizität} sie spricht, wenn überhaupt, ^{gegen die Werke, und muß} ~~gegen die Werke, und muß~~
^{freilich so äußerlich, daß sie auch, durch allerhand Vermittlungen, authentischen Werken} ~~außer Betracht bleiben.~~ ^{Weiter bezieht die Form des Klassischen sich auf die} ~~attestiert werden mag.~~ ^{Rede vom}
Stilgebarung, ohne daß dabei im übrigen so klar zwischen Muster, legitime[r]m
^{Anschluß} ~~Nachahmung~~ und vergeblicher Pseudomorphose so bündig sich unterscheiden ließe,
wie es dem common sense behagt, der Klassizität gegen Klassizismus ausspielt/.
gewiß ^{wäre} ~~Mozart~~ nicht ganz ohne den Klassizismus des ausgehenden achtzehnten
Jahrhunderts und ^{dessen} ~~die~~ antikisierende Gesinnung, ^{die er bekundet,} ~~vorstell-~~
bar, ^{ohne daß doch weder Abhängigkeit solcher herbeizitierte[r]n Normen} ~~die spe-~~
zifische Qualität des [K]lassischen Mozart. ^{abzuerkennen leicht einem einfallen} ~~dürfte.~~ ^{Endlich} Schließlich heißt Klassizität soviel wie ^{das} ~~das~~ immanentes Gelingen, ^{im die} ~~im die~~
wie immer auch zerbrechlicher ^{Schein einer} ~~gewaltlosen~~ Versöhnung des Einen
und des Mannigfaltigen/. ^{Sie} ~~dieser Begriff von Klassizität hat nichts~~ ^{zu tun mit} ~~zu tun mit~~
Stil und Gesinnung[,], alles mit dem Gelingen; Valéry's ^{hat dem schon [s]} ~~Sentenziösen,~~
^{Ausdruck verholten in dem Satz,} ~~jedes gelungene romantische Kunstwerk sei eben~~
^{Gelingen} ~~dadurch ein klassisches.~~ ^{Dieser Begriff} ~~von Klassizität ist am höchsten~~
^{gespannt; allein der Kritik wert.} ~~bleibt stehen!~~

An den Anfang dieser Einfügung!
Dem Dilemma von schalem Klassizismus und der Forderung nach Stimmig-
keit des Gebildes scheint die Kontrastierung wahrhafter Klassizität zum Gips
zu entgehen. Sie fruchtet ^{eben so} ~~so~~ wenig wie etwa die von Moderne und Mo-
dernistisch. Was einem ^{an} ~~Echten~~ ^{zuliebe} ~~als dessen Zerfallsform~~ ^{exkludiert}
wird, ist meist in jenem ^{als sein Ferment} ~~enthalten,~~ ^{und der säuberliche}
Schnitt macht es nur keimfrei und harmlos.

folgt ohne Absatz die
Einfügung: „Kritik an
Klassizität indessen“
usw.

30 klassisches. → □ 243,3:
klassisch⁶⁷.

3 → □ 242,19f.

2-31 → □ 242,22-243,4

33-38 → □ 242,12-19

'1-'9 → □ 242,20-22

Ts 18028

^ ein negatives
Verhältnis zum
Nichtidentischen.
Es

~~Diese Einfügung folgt unmittelbar auf die Einfügung von L
ad II, 126, Z. 6, nach projizierten ohne Absatz~~

Kritik an Klassizität ist ^{indessen} ~~aber nicht einfach~~ die an formalen Prinzi-
pien, als welche sie geschichtlich ^{mehr als denn} ~~immer wieder~~ sich manifestierte.
Vielmehr bedarf sie der ^{zu} ~~[R]ückübersetzung~~ ^{en.} ~~des~~ Formideals, das mit dem
Klassizismus identifiziert wird, ^{ist} ~~in~~ Inhalt. Die Reinheit der Form
ist ^{der} ~~die~~ des sich bildenden, seiner Identität sich bewußt werdenden und
des [n]Nichtidentischen sich entäußernden Subjekts. ^{nachgebildet: ^} ~~Solcher Rückbezug~~
der Form ^{vom} ~~auf~~ Inhalt, impliziert ^{aber} ~~zugleich~~ die Distinktion ^{von beiden},
welche das klassizistische Ideal verdeckt. Gerade ^{als} ~~als~~ Unterschiede-
nes, als Differenz vom Nichtidentischen konstituiert sich Form[,]; ⁱⁿ ~~und~~
^{ihrem eigenen Sinn setzt der Dualismus sich fort,} ~~des halb verlangt die ästhetische Behauptung, Form und Inhalt seien~~
~~eines, wenn sie mehr als bloße Phrase sein soll, die Unterscheidung,~~
^{den} ~~die~~ sie verwischt. Die Gegenbewegung gegen die Mythen, welche der
Klassizismus mit der Akme der griechischen Philosophie teilt, war die
unmittelbare Antithesis zum mimetischen Impuls[,]. ^{ihn} ~~den~~ sie durch verge-
genständlichende Nachahmung ^{ersetzt}. Dadurch hat sie die Kunst ~~un-~~
^{umstandslos} ~~vermittelt~~ der griechischen Aufklärung subsumiert, das an ihr ~~ver-~~
~~leugnet oder~~ tabuiert, wodurch sie gegen die Herrschaft des auferleg-
ten Begriffs das ^{Unterdrückte} ~~vertritt~~, ^{das,} ~~was diese unterdrückt,~~ oder ^{dessen} ~~was durch seine~~
Maschen schlüpft. Während im Klassizismus ästhetisch das Subjekt sich
aufrichtet, wird ^{ihm} ~~zugleich~~ der Subjektivität, ^{beredeten} ~~insofern sie~~ Besondere[s]n,
^{dem} ~~gegen~~ das stumme Allgemeine ^{ist}, Gewalt angetan[,]. ^{perpetuiert} ~~und~~ [i]n der bewunder-
ten Allgemeinheit der klassischen Gebilde ^{setzt} sich die verderbliche
der Mythen, die Unausweichlichkeit des Banns, als Norm der Gestaltung.
~~durch~~. Im Klassizismus, dem Ursprung der Autonomie von Kunst, ~~ver-~~
~~leugnet diese~~ ^{zugleich} erstmals sich selber. [n]Nicht zufällig waren al-
le Klassizismen seitdem im Bund mit der Wissenschaft[,]. ^{und} [b]Bis heute
^{hegt} ~~sperrt~~ szientifische Gesinnung ^{Antipathie gegen} sich solcher Kunst, die dem Ordnungs-
denken, den Desideraten reinlicher Scheidungen ⁱⁿ nicht zu Willen ist.
~~Daher die Antinom[e]k~~ ^{sch} ~~ist~~ ^{ist} ~~dessen~~, was verfährt, als ob keine Antinomik wäre,
^{artet} ~~und was darum~~ in den spätesten Widerlegungsversuchen unrettbar ^{aus in das,} ~~zu dem~~
~~degeneriert~~, wofür die bürgerliche ^{Phrase} ~~Sprache~~ den Terminus formvollendet

bereithält, der alles über die Sache sagt. ~~Darum, und~~ [n]Nicht aus
 irrationalistischer Gesinnung, ^{korrespondieren} sind ^{qualitativ} moderne Bewegungen
 vielfach ~~in einer~~ Baudelair[e]ischen ~~vorrespond[en]z~~ mit archaischen, vor-
 klassizistischen[,]. ^{Sie sind} freilich de[m]r Reaktionären nicht weniger exponiert
 als der Klassizismus, ^{durch den Wahn} ~~sobald sie glauben~~, die ^{Haltung} durch ^{und der das} die ^{emanzipation} [E]manzipation
^{sich entrang,} des Subjekts ~~widerlegte Haltung~~, ^{lerte} die in archaischen Gebilden sich be-
^{sei wieder} kundet, ^{unbekümmert um} ~~einnehmen zu können~~, ^{zu} ~~als ob keine~~ Geschichte wäre. [D]die Sym-
^{Nur dann ist} pathie der Moderne mit der Archaik, ~~[y]soweit sie~~ nicht repressiv[~~e~~]/ ideo-
 logisch ist, ^{wenn sie sich zukehrt,} ~~gilt~~ dem, was auf der Bahn des Klassizismus blieb, nicht
^{schlimmern} ^{sich verschreibt,} dem Druck, ^{Aber kaum ist} aus dem der Klassizismus sich befreite[,]. ~~um ihn zu repro-~~
~~duzieren.~~ ^{das eine ohne das andere zu haben.}

zwischen realer Naturbeherrschung und ästhetischer sehen. [J]e weiter
 die reale fortschreitet, desto empfindlicher wird die Kunst, dagegen, ih-
 de ren Fortschritt in ihr selbst einzubekennen.
 notwendigen hervortreten zu lassen, ohne daß sie ihn
 doch sistieren könnte, und dadurch verwickelt sie sich permanent in
 Schwierigkeiten: es ist, als ob sie [i]n dem Harmonie-Ideal, der erzwun-
 genen Identität der künstlerischen Verfahrensweise mit dem, woran sie
 sich betätigt, illegitime Anbiederung an die Gestalt der Wirklichkeit,
 die verwaltete Welt, der sie opponiert, witterte, während doch ihre
 durch Opposition gegen jene Welt mit ansteigender Autonomie, ihre immanente
 Durchformung, notwendig das [n]aturbeherrschende Prinzip in ihr fordert,
 Sie ist das demnach ebenso ihre eigene Sache wie ihr konträr ist. Kein neues
 Kunstwerk, das nicht an dieser Antinomie laborierte, versuchen müßte,
 den widersprechenden Elementen gleichermaßen Rücksicht zu tragen; kei-
 nes, das dabei nicht in die Versuchung geriete, die immanente Naturbe-
 herrschung durch den Schein des ohne s[o]bjektiven Eingriff Ansichseien-
 den zu verstecken; eine Versuchung, die leicht die jüngste Figur des
 ästhetischen Scheincharakters sein mag. Wie sehr aber derlei Erfah-
 rungen, wie sehr sie auch in den Prozeduren der Kunst werden, mit deren
 Stellung in der Realität verwachsen sind, war während ihrer ersten Nach-
 kriegsjahren in zerbombten deutschen Städten sich zu fühlen[,]. wo, [a]ngesichts des leibhaften
 Chaos, jäh eben die optische Ordnung noch einmal als segensreich, lockte,
 gegen welche die ästhetische Sensorium längst sich gesträubt hatte[,]. und
 Rasch aber, wo die vordringende Natur, die Vegetation in den Ruinen, ein Bedrohli-
 ches annahm, das in schroffem Gegensatz stand zu aller ferienhaften
 Naturromantik ihr verdientes Ende. Für einen geschichtlichen Augenblick kehrte wieder,
 Nicht ist zu bestreiten, was die traditionelle Ästhetik
 das "Befriedigende" harmonischer und symmetrischer Verhältnisse für den
 Betrachter oder Hörer ge nannte hatte. Nur ist diese Art Befriedigung, deren
 Kraft überlebt, wo sie tabuiert wird, untergeordnet, nämlich eine Selbst-
 befriedigung des subjektiven Organons der Kunst, der Lustgewinn, den
 sie aus ihrem Triumph einstreicht und der, mit zunehmender Erfah[u]rung
 der Problematik herrschender Subjektivität, der eigenen Borniertheit

Tracho,
 dies ist zwar wohl
 schon gesagt aber
 hier besonders
 gut. Können
 wir es retten?

erst nach
 Abschrift

Ts 18031

Tracho, dies
und das Folgende
kam wohl schon
vor, ist aber
hier gut formu-
liert. Schutz
Hilfe und Rat
bei der jüdischen
Wahrheitsmission.

erst nach
Abschrift

Tracho, das hier in
Klammern Gesagte
bis zum Ende
des 1. Abschnitts
von S. 129, über-
schneidet sich fraglos
mit früher Gesagtem.
Bitte Stelle suchen und
Heiratsvorschlag machen

innewird. ^{Wußte} Hat die traditionelle Ästhetik, ^{inbegriffen,} auch Hegel, ^{noch,} Harmo-
nie ^{am} gerade dem Naturschönen zugeschrieben, ^{rühmen} so ist ^{izierte sie die} das [P]projektion jener
Selbstbefriedigung von Herrschaft auf ^{B[e]Be} [H]herrsche. Die ~~Dynamik, die dar-~~
~~in~~ liegt, die Reflexion der Kunst in sich, ^{selbst} tangiert,
um ihren Wahrheitsgehalt zu realisieren, treibt denn ^{auch} über jene
Kategorien hinaus, die, in den heroischen Phasen der neuen Kunst, ^{als}
negierte konserviert sind, ^{welche} die Aura des He[ro]ischen von den in
ihr ~~manifesten Konflikt beider Momente empfängt.~~ Die ^{jüngste} Entwicklung aller
~~neuen Kunst seitdem~~ ^{der} dürfte ^{ihr qualitativ Neues daran haben,} wesentlich ^{darin} bestehen, daß ^{ihre} Aller-
gie gegen [h]Harmonistische ^{ierungen}/Vorstellungen diese ^{sogar} selbst ^{sie aus} als negierte besei-
tigen möchte, wahrhaft eine Negation der Negation, ^{auch} mit deren
Fatalen, ^{ität} ^{dem} einem selbstzufriedenen Übergang zu neuer Positivität, ^{wie} er
~~etwa im Begriff des von Schönberg niemals so gemeinten Zwölftonsystems~~
~~sich manifestiert und wie er viel Verantwortung trägt für die~~ ^{der} Spannungs-
losigkeit ^{sovieler} Bilder und Musiken der Dezennien nach dem Krieg.
Diese ~~Entwicklung dürfte, wie zum Hohn auf ihre illusionäre~~ ^{Falsche} Positivität,
^{ist} ~~de[n]r technologischen Ort des Sinnverlustes.~~ ^{abgeben; denn [w]Was an,} ^{der} neue[r]n
Kunst ^{den} in ^{ihren} heroischen Zeiten als Sinn wahrgenommen ^{und toleriert}
wurde, ^{das} ~~vermutlich eben die bestimmte~~ ^{deren} Negation der ^{hielt die} Ordnungsmomente,
^{welche} ~~diese~~ als ^{negierte} festhielt; während die Liquidation ^{ihre} der Ord-
^{nungsmomente} im [e]Effekt auf ^{läuft} eine ^{ähnlich} reibungslose und leere Identität
hinausläuft. ^{wie} ~~umgekehrt absolute Naturbeherrschung in der Kunst.~~
^{ihrer selbst bewußter und fortgeschrittener Kunst} ~~Deren dunkler Drang, heute gilt dem Wunsch, beide[n]m gleichermaßen zu ent-~~
~~gehen.~~ Er kann aber ^{daran} anknüpfen, daß ^{auch} die ^{äußerste} Kritik an
den Rudimenten traditioneller Harmonie - als an dem heteronomen, nämlich
traditionell gewordenen Autonomieprinzip - ^{derlei} wie immer auch ^{äu-}
^{ßerst} ^{formale} ^{gewordene} ^{Zwängen} nicht ^{entinnen} kann. ^{Noch} die ^{voll-}
^{kommene} Emanzipation von harmonistisch-symmetrischen Vor[gängen]xxxxxxstellun-
gen ^{kann eine characteristic formalis des} ^{befreiten} Kunstwerk[s] ^e nach Ähnlichkeit
^{und Kontrast, Statik und Dynamik, Setzung, Übergangsfeldern, Entwick-}

erst nach Abschrift

Ts 18032

- 129 -

lung, Identität und Rückkunft. ^{Die Differenz} zwischen dem ^{Auftreten eines ihrer} zum ersten Mal ^{und dem seiner} sei's nicht so modifiziert ^{en/} Wiederholten ^{ung können sie} nicht ausweichen ^{radieren.} und je mehr die überkommenen und in weitem Maß inhaltlich materialbestimmten Har-
monie und Symmetrieverhältnisse ^{stets} verschwinden, desto [s] Subtiler wird das
Vermögen, ^{ihre} sie in solcher [A] ^{abstraktion wahrzunehmen,} [w] ^{Wo etwa in Musik} einmal eine mehr oder minder handfeste Reprise für Symmetrie sorgte,
genügt ^{bisweilen} heute eine ^{Ähnlichkeit} zuweilen äußerst vage Identität von Klangfarben an
verschiedenen Stellen ^{zur} ¹, um Symmetrie. herauszustellen, und [d] Die de[m] letzten

1 FN über den Begriff der vagen Identität

^{jeglichem} statischen Bezugssystemen ^{entronnene} Dynamik ^{schlägt,} [s] ^{nimmt,} eben weil sie auf
ein ^{em/} ihr entgegengesetzte[s] ⁿ Feste[s] ^{n,} ^{ins} nicht länger sich bezieht, ein eigen-
tümlich Schwebendes, nicht Fortschreitendes ^{um.} an [d] Die 'Zeitmaße' von
Stockhausen ^{erinnern} sind, ^{an} ihrer Erscheinungsweise nach, ^{an} einer durchkomponierten
eine auskomponierte, doch statische Dominante.
Kadenz, ^{nicht durchaus unähnlich} Nur darf das nicht mit ontologischem
Triumphgeheul über Invarianten begrüßt werden. ^{Doch werden solche} Sind Invarianten, un-
leugbar, so ist doch nicht auf sie als auf das Wesentliche gegenüber
einem angeblich Kontingenten und Ephemerem zu reduzieren; sie werden,
was sie sind, ^{heute} nur im Kontext der Veränderung[,]; ^{bestimmen sich in ihr}
und empfangen sie durch erst ihren Stellenwert, ^{wer sie} aus der dynamischen
Komplexion der Geschichte wie des einzelnen Werks ^{destilliert} herausoperiert, ^{wer}
den sie sogleich verfälscht. ^{Hier spätestens muß der große Teil über Subjekt + Objekt kommen.}
^{bis hierhin zu 123} ^{Hier wohl auf die Abstraktheit solcher Subjektivität eingehen}
Wie erkenntnistheoretisch transzendentaler Subjektivismus und Verding-
lichung korrelativ sind, so auch in der Kunst. Die isolierten formalen
Kategorien von Harmonie werden zu mechanischen Anweisungen übertragba-
rer mathematischer Regeln, der ^{en/} bekannteste der goldene Schnitt ist,
die a priori der monadologischen Konstruktion der Kunstwerke wider-
sprechen und die in solchen von Rang kaum je innegehalten worden sein
dürften; was dabei, vom Standpunkt des Harmoniebegriffs aus als bloße
Abweichung erscheint, ist essentiell, eben das, wodurch Konstruktion,

18 Stellen¹ → 238,32: Stellen

27 'Zeitmaße' → 238,35: Zeitmaße

4-18 → 238,25-33

22-43 → 238,33-239,3

zentral zu
Kunstwerk und
Geschichte

Stellung des Kunstwerks zur Objektivität keine Verdopplung
Ähnlichkeit und Unähnlichkeit
Einheit + Vieles = Geist + Natur
Kunstwerke wiederholen in sich historische Prozesse.
Kunstwerke Negative der Geschichte.

Ts 18033

299

Ts 18033'

5

noch das sublimste Kunstwerk bezieht, tritt es zugleich aus deren Bann
heraus, dem ihrer Verdoppelung durch bloße Ähnlichkeit. Sind Kunst-

10

werke, als Approximation ans Ideal, das einem jeglichen von ihnen ge-
setzt ist, bloß sich selbst ähnlich, so stammen die Elemente dieser
Ähnlichkeit aus dem Seienden, dem sie sich unähnlich machen. Dies

Seiende ist das Viele der Kunstwerke, die geschichtliche Gestalt ihres
Materials, welche sie durch ihre Pforte einlassen. Das ästhetische

15

Verhältnis des Vielen zur Einheit wiederholt, im Bildbereich der Werke,
das des Geistes zur Natur, aber nur ~~ist~~ innerhalb dieses Verhältnisses,
der ästhetischen Konfiguration, nicht dadurch, daß das Viele oder die
Einzelheiten dem Natürlichen gleichen oder Natur wären. Wie Riten mime-

20

tische Vorgänge so wiederholen die Kunstwerke Prozesse der geschichtli-
chen Dialektik, und das macht ihre Ähnlichkeit aus mit dem, was jen-
seits von ihnen existiert. Sie sind Antworten, gleichsam Negative der

Geschichte, aber nicht deren Abbild. Vermöge der ästhetischen Refle-
xion wird sie ein qualitativ Anderes, das ausgetragene und stillge-

25

stellte Spannungsverhältnis in den Wer[l]ken selbst. Weder also sind die
Kunstwerke wesentlich Glieder der daseienden Realität noch als Ideen-

reich ihr entronnen und durch sichere Grenzen vor ihr behütet, sondern
zu ihr in jener permanenten Spannung, welche ihre eigene ist. Kunst-

werke, die der Empirie, am Ende der Einrichtung richtigen Lebens gegen-
über spannungslos [sind]xxxx, indifferent wären, wären auch immanent Kunst-
werke nicht länger; das bezeichnet die Schwelle zum Kunstgewerbe.

30

erst von hier abschreiben, Verhältnis von (16-24) zu dem Folgenden über Subjekt noch offen.

III, 2

~~Räumt man dem Kunstwerk die Schlüsselposition für ästhetische Theorie~~
~~ein, so präjudiziert das die Entscheidung einer Kontroverse, welche die~~

neuerer Ästhetik [b]Beherrscht, die über subjektive oder objektive Begrün-
dung. Die Termini subjektiv und objektiv sind dabei äquivok. Gedacht

35

wird einmal an den Ausgang von den subjektiven Reaktionen auf Kunstwer-
ke, gegenüber deren Betrachtung i[n]m Gegensatz zur Intention recta, die, nach einem

40

gängigen Schema der Erkenntniskritik, vorkritisch sei. Weiter ebenso aber

45

erst nach 2. Abschrift
Vorsicht ob
und wie weit
dies in der
Einleitung
behandelt

der Hin-
weis auf Äquivo-
kationen darf nicht
zweimal erfolgen

Alles erst in der nächsten Abschrift durchführen!
Dazu wohl noch die dritte Bedeutung, S. 22 ff.
evt. eine vierte 24 unten

Die Äquivokatio-
nen ebenso trennen
wie ihr Einheitsmoment
nennen.

		können die ^{beiden} Begriffe sich auf den Vorrang des objektiven oder su[b]j e[k]ti[v]en	5
		Moments in den Kunstwerken selber beziehen, etwa nach dem Modus der	
		^{geisteswissenschaftlichen} ^{gängigen} Unterscheidung von Klassischem und Romantischem. ^{Die} ^{Beide} Be-	
	Λ Schließlich wird nach der Objektivität des ästhetischen Geschmacksurteils gefragt.	deutungen sind ^{zu distinguieren.} stark auseinandergehalten : die Hegelsche Ästhetik be-	10
'5		reits war, ^{wo die} in Sinn der ersten , ^{in Rede steht,} durchaus objektiv gerichtet, während	
		sie ^{unterm Aspekt} im Sinn der zweiten [Ob]jektivität entschieden ^{er} hervorhob , mehr viel-	
	lies: Vorgänger, bei denen der Anteil des Subjekts und die Wirkung usw., Der Satz „Die Subjekt-Objekt-Dialektik“ usw., erst nach dem Eingefassten	leicht als seine Vorgänger, ^{weil er die subjektive Vermittlung des ob-} jektiven Gehalts der Kunstwerke akzentuierte , ^{Sub} Subjektivität selbst	15
'10		zu deren produktiven Konstituens machte. Die ästhetische Subjekt-Ob-	
		jekt-Dialektik trägt ^{bei Hegel} in der Sache sich zu , ^{bei denen} nicht in der Wirkung auf einen	20
	lies: [?] limitiert w[ur]ar.	^{limitiert} [b]Betrachtendes Subjekt, wäre es auch ein ideale[s]n oder transzendente[s]n.	25
'15	Λ hierher das Eingefasste von S. 24	Dennoch ^{war} ist der Ansatz der Kritik der Urteilkraft, einer von Wirkungs-	
		^{feind. Sie} [ä]Ästhetik, der objektiven nicht nur konträr, und das Kantische Werk hatte	25
		seine ^{ihre} Gewalt daran, daß ^{sie} es , wie durchweg ^{Kants} seine Theorme, ^{ien} bei den ⁱⁿ im Ge-	
		neralstabsplan des Systems vorgezeichneten Positionen nicht sich be-	30
		^{häuslich einrichtete} gründete . Insofern nach ^{seiner} Kantischer Lehre das [A]Ästhetische durchs subjek-	
		tive Geschmacksurteil überhaupt konstituiert wird, ^{wird es notwendig} bildet dieses, un-	35
'20	Λ sondern führt als solches objektive Nötigung mit sich, wie wenig auch diese auf allgemeine Begriffe zu bringen sei. Kant stand eine subjektiv vermittelte, doch objektive Ästhetik vor Augen.	^{nicht nur zum} ausdrücklich, auch das Konstituens der objektiven Gebilde, ^{wie immer} wie immer	
'25		subjektiv Befangen auch das Urteilen über diese nach Kantischer Doktrin	
		bleiben mag. Wird irgend die subjektive Vermittlung der Kunstwerke	
		konzediert - und nur entschlossene Blindheit könnte den Zug zu ihr leug-	
		nen -, so wird die subjektive Fragestellung, soweit sie konstitutiv	
		und nicht wirkungspsychologisch gedacht wird, der Erwägung übers Ob-	40
		jekt einverleibt. Der Kantische Begriff der Urteilkraft gilt, in der	
		Form subjektiv gerichteter Rückfrage[,], dem, was auch das Zentrum objekti[v]-[e]-	
		ver Ästhetik ist , der Qualität, gut und schlecht, wahr und falsch im	
'30	Λ Die subjektive Rückfrage aber ist ästhetisch mehr als die epistemologische intentio obliqua, weil die Objektivität des Kunstwerks qualitativ anders, spezifischer durchs Subjekt vermittelt ist als die von Erkenntnis sonst.	Kunstwerk. ^{ist es} Ohne diese Dimension wäre die Kantische Fragestellung ge-	45
		genstandslos, wie andererseits, was ein Kunstwerk sei, sich nicht re-	
		flektieren läßt ohne die Besinnung auf seine Legitimation. Fast ^{tautologisch,} axio-	
'35		matisch dürfte man setzen, ^{dar,} daß die Entscheidung darüber , ob ein Kunst-	50
		werk eines sei, an dem Urteil ^{über es als Kunstwerk} hängt , und die	

51 und die → □ 245,18: und

4-8 → □ 244,21-25

7-22 → □ 244,26-33

23-35 → □ 245,1-7

41-44 → □ 245,10-13

46-51 → □ 245,17-18

'1-'5 → □ 244,25f.

'18-'27 → □ 245,8-10

'28-'38 → □ 245,13-17

- 18 -

des Mechanismus Kraft, solcher Urteile zu fällen, bildet das Thema des Kantischen Werks. ^{Sein Kanon ist die} In ihm nimmt es die Gestalt der Frage nach der objektiven Gültigkeit des Geschmacksurteils an[.], ^{analog zur} Kant's Ästhetik möchte, gleich der Vernunftkritik, ästhetische Erkenntnistheorie, Objektivität aus dem Subjekt begründen, nicht jene durch dieses ersetzen. ^{Implizit} [D]as Einheitsmoment des Objektiven und Subjektiven ist ihm die Vernunft, ein subjektives Vermögen und gleichwohl, kraft seiner ^{Attribute von} Prädikate der Notwendigkeit und Allgemeinheit Urbild aller Objektivität. Soweit Kant Systematiker ist, sucht er die Einheit im Vernunftbegriff; Vernunft sei in allen Bereichen, die das System zu synthetisieren trachtet, ein und dieselbe und differenziert sich durch den Charakter ihrer Gegenstände als empirischer oder intelligibler, als von einem Gegebenen abhängiger oder von der autonomen Vernunft gesetzter. Demgemäß ist dieselbe Logik, die der Begriffsbildung als der Subsumtion eines Mannigfaltigen unter eine Einheit, bei Kant überall in gleicher Weise Kanon der Erkenntnis; diese ^{Auch die Ästhetik/ bei Kant/} steht unterm Primat de[s]r diskursiven Logik: Allgemeinen. "Die Definition des Geschmacks, welche hier zum Grunde gelegt wird, ist: daß er das Vermögen der Beurteilung des Schönen sei. Was aber dazu erfordert wird, um einen Gegenstand schön zu nennen, das muß die Analyse der Urteile des Geschmacks entdecken."¹⁾ Die Momente,

Frl. O: Dazu, als Fußnote, die Quellenangabe!

Fußnote: a. a. O., 2) Kant, I. c., ibd.

Kant, sämtl. Werke, VI. Band, Inselausgabe 1924, S. 53, Fußnote.

Lichtenberg, ff. auf S. 215 3. Bed.

Gerade der Begriff, an dem die subjektiver Ästhetik, ihre stärkste Stütze zu haben meint, der des ästhetischen Gefühls, folgt aus der ästhetischen Objektivität, und nicht umgekehrt. ^{Die} Jenes Gefühl ist durchaus verschieden von einem sich selbst Identifizieren des Betrachters mit dem ästhetischen Phänomen; dieses ist vorkünstlerisch und stirbt mit

Es sagt, daß etwas so sei; Kant würde es, als „Geschmack“, nur dem zugesprochen haben, der in der Sache zu unterscheiden vermag.

4 des Mechanismus → □ 245,18f.: der Mechanismus

6 Sein Kanon ist → □ 245,25: Der Kanon des Werks ist

39 Kant, sämtl. Werke, VI. Band, Inselausgabe 1924, S. 53, Fußnote. → □ 245,37: Kant, a. a. O., S. 53 (Kritik der Urteils kraft, § 1).

'8f. Kant, a. a. O. → □ 246,37: A. a. O.

4-7 → □ 245,18-20

6-9 → □ 245,25f.

8-26 → □ 245,27-34

27-31 → □ 245,20-24

31-37 → □ 245,34-246,4

39 → □ 245,37

41-44 → □ 246,4-6

'1-4 → □ 245,27

'8f. → □ 246,37

'13-'19 → □ 246,6-8

fortschreitender künstlerischer Erfahrung ab. Das ästhetische Gefühl:
~~Es bestimmt sich~~, aristotelisch durch ~~und~~ Affekte, die im ~~das sind nicht die Gefühle~~ Angst, Mitleid, Furcht, die ^{angeblich} ^{Betrachter} er-
 regt würden. ^{Die Kontamination} ~~Der Mangel an Un[n]terscheidung zwischen~~ de[m]s ästhetischen
 Gefühl ^{mit unmittelbaren} ~~und de[m]n~~ ^{z. B. Emotionen unmittelbar} ~~psychologisch~~ ^{en} ~~buchstäblichen~~, der de[m]n Begriff des Erre-
 gens ^{verkennt die} ~~anhaftet~~, widerspricht der Modifikation realer Erfahrung durch die
~~ästhetische~~. ^{Sonst} ~~Bleibt es bei der Buchstäblichkeit jener Gefühle~~, so wäre
 unerklärlich, warum Menschen überhaupt der ästhetischen Erfahrung sich
 aussetzen. ~~Am ehesten sind jene Gefühle vergleichbar dem vorn Natur-~~
 schönen: zugleich überaus bestimmt, nämlich differenziert, und ganz
 unbestimmt, nämlich nicht aufzutragen auf der Skala der gegenständlich
 determinierten Gefühle. Daß man, im Gefolge des Aristoteles, einen
 naturalistischen Begriff von Gefühl in der Ästhetik mitschleppte, hat
~~diese zur Unfruchtbarkeit verurteilt~~. Das ästhetische Gefühl ist
 nicht das erregte[,], ^{eher} ~~sondern das eines~~ Staunens, vorm Angeschauten: ~~daß~~
~~es auf das Flüchtige, Entgleitende und dem Begriff sich [e]Entziehende~~
^{Überwältigtsein vom} ~~an käme; Erfahrung des~~ ^{und gleichwohl Bestimmten,} ~~Unbegrifflichen~~, nicht der ~~spezifische Charak-~~
~~ter der Emotion ist das, was~~ ^{ausgelöste subjektive Affekt}
 fühl heißen darf. ^{(Erster Ansatz, muß noch sehr verbessert werden).}
 Soll die Kritik der Urteilskraft im Ernst ein integraler Teil des Sy-
 stems, das Bildeglied zwischen theoretischer und praktischer Vernunft
 sein, so muß sie sich den Einwand gefallen lassen, daß die von Kant
 hervorgehobenen Gefühle und Empfindungen nicht derselben Schicht wie
 die Kantische konstitutive Subjektivität angehören, auf die es die
 beiden andern Kritiken abgesehen haben, sondern allesamt bereits im
 Konstitutum spielen. Hier jedoch haben sie vor anderen Objekten kei-
 nen Vorrang sondern bloß den Nachteil ihrer Kont[u]ingenz. Das allein
 gebügt, dem subjektivistischen Ansatz im Betrachter den Boden zu ent-
 ziehen. ~~Dabei~~ ^{bleibt} ~~freilich~~ [s] ^{Strikt zu unterscheiden} die betrachtende
 Subjektivität vom subjektiven Moment im Objekt, ^{seinem} ~~wie dem~~ Ausdruck ^{sowohl wie} ~~oder~~
^{seiner subjektiv vermittelten} ~~der jenen verliehenen~~ Form. Variante: Relevant ist die Kritik der Ur-
 teilkraft für die Objektivität des Kunstwerks, insofern sie vermit-

^ Es geht auf die
 Sache, ist das Gefühl
 von ihr, kein
 Reflex des Be-
 trachters.

Allgemeine Bestimmung von S-O Dialektik im Kunstwerk
telt ist durch dessen geistiges Moment, das freilich selbst objektiver
Geist mehr als der einzelner/Künstler ist. Dadurch fällt die Kantische
Fragestellung in die Erwägung des ästhetischen Objekts. Urteilskraft
bezieht sich, als subjektive Rückfrage, auf das Zentrum auch einer ob-
jektiven Ästhetik, die Qualität. Sie ist das Vermögen, über das zu
urteilen, was in einem Kunstwerk ^{nach} gut oder schlecht, ^{Urteilkraft, der} wahr oder falsch
sei. Was aber ein Kunstwerk sei und nicht sei, läßt von jener Frage
gar nicht sich trennen. Eigentlich hat [d] Der Begriff eines schlechten
Kunstwerks etwas Widersinniges: wo es schlecht wird, wo ihm seine imma-
nete Konstitution mißlingt, verfehlt es ^{seinen Begriff} zugleich die eigene Bestimmung,
und sinkt unter das Apriori von Kunst herab. In der Kunst ^{sind} haben rela-
tive [S]Werturteile, Berufung auf Billigung, ^{keit} Gelten lassen von halb Ge-
lungenem, alle Excusen des gesunden Menschenverstands, ^{auch} und selbst der
^{schief: ihre Nachsicht schadet dem} Humanität, ^{indem sie stillschweigend} kein Recht. Einem Kunstwerk, seinen Meriten zu attestieren
und gleichzeitig, im Entscheidenden sei es mißlungen, schließt es aus
dem ästhetischen Bereich aus; die Humanität, die so verfährt, mindert
die Wahrheit ^S des ästhetischen [A]anspruchs ^{kassiert.} und frevelt gegen Humanität,
indem sie das Kunstwerk denen gefügig macht, die es betrachten und
goutieren, und die es dadurch betrügt. Axiomatisch ist, daß, [s] Solange
man die Grenze der Kunst gegen die Realität ^{nicht verwaschen ist, frevelt} innehält, das Nichtästhe-
an ^{jener} ~~etwas~~ die unabdingbar aus der Realität transplantierte ~~etwas~~ Toleranz
tische: also daß ein Gebilde seinem eigenen Begriff und damit dem von
fürs schlechte Gebilde.
Kunst nicht genügt, jene Grenze verletzt ist. Die Entscheidung dar-
über ist aber die des Urteils, ob es ein Kunstwerk sei, und insofern
überlebt das Problem der Kritik der Urteilskraft, das der objektiven
Gültigkeit des Geschmacksurteils. Er selbst hat visiert, daß es,
trotz seiner Subjektivität, unabdingbar objektive Gültigkeit bean-
sprucht und damit die Subjekt/Objekt/Dialektik in der Ästhetik aufge-
deckt.

ja, aber wohl
wiederholt
Vor allem finde ich,
daß dies höchst
seltsame Phäno-
men hier auch
gar nicht wirklich
erklärt ist
Tracho!

noch offen: Ich
glaube, es gibt
eine Stelle, die
erklärt, warum
es keine Approxi-
mationswerte gibt
(wohl im Teil über
ästhetische Qualität
oder Rang!) –
Davon hängt ab,
was mit dem
Passus hier
geschehen soll!

^ Fürs Kunstwerk,
und darum für die
Theorie, sind Sub-
jekt und Objekt
dessen eigene Momente[.],

^ Die Subjekt-Objekt-[D]ialekt[[z]t]rik des Kunstwerks besteht darin, daß seine
zusammensetzt,
Momente: Material, Gestaltung, Form, Gehalt, ^{sch} sogar Ausdruck je gedop-
^{woraus auch immer es sich}

Ts 18038

^ Die Materialien sind von der Hand derer geprägt, von denen das Kunstwerk sie empfing; Ausdruck, im Werk objektiviert und objektiv an sich, dringt als subjektive Regung ein; Form muß nach den Necessitäten des Objekts subjektiv gezeitigt werden, wofern sie nicht zum Geformten mechanisch sich verhalten soll.

Vorsicht ob die Einfügung und der auf sie folgende Satz des Textes sich nicht überschneiden.

erst nach Abschrift

Trachto, diese Seite ist an sich gelungen, überschneidet sich aber fraglos sehr mit früher im Buch ~~gesagtem~~ Gesagtem. Muß in der Zwischenabschrift genau kontrolliert werden

pelt beides sind. ^{analog zu der Konstruktion eines Gegebenen in der Erkenntnistheorie} Was, ^{etwa} so objektiv ^{erscheint wie vielfach den} rie, ^{entgegentritt wie vielfach} ~~undurchdringlich den~~
Künstlern ihr Material, ist ~~immer~~ zugleich sedimentiertes Subjekt[,];
durch ~~Geschichte ihnen zugetragen~~; [w] ^{dem Anschein nach} ~~so~~ [s] Subjektiv ^{ste} ~~erscheint wie der~~
Ausdruck, ^[und ???] ~~ist auch~~ objektiv, ^{auch derart, daß} ~~eben als Material, an dem das~~ Kunstwerk ^{das} ~~an~~
^{[[??]]} ~~ihn sich einverleibt~~ [,]; schließlich ~~arbeitet, wie, in tieferem Verstande, als ein subjektives Verhalten,~~
^{sich ab} ~~das selbst auf~~ Objektivität ^{in dem} ~~reagiert, ihren~~ [A] ^{sich} ~~abdrückt. bildet~~ [,]; ^{Reziprozität} ~~[[d]] Die Ein-~~
^{die keine Identität sein kann, hält sich in} ~~heit von Subjekt und Objekt im Werk aber, ist eine prekärer Balance~~ [,]; ^{hier einfügen und XXX}
~~[[d]] Der ästhetische Schein hat sicherlich nicht zum letzten den Grund, daß~~
^{muß sie} ~~Das Kunstwerk jene Balance ambitionieren muß, ohne je ihrer ganz mäch-~~
^{ein Aspekt des} ~~tig zu sein~~ [,]; ^{Scheincharakters} ~~so daß durch ihre ästhetischen Herstellung ins Gebilde das~~
~~Scheinmoment notwendig hineingerät. Der einzelne K[ü]nstler ist Vollzugs-~~
^{auch jener Balance} ~~organ seines Werks. Er sieht, indem der Produktionsprozeß anhebt, ei-~~
^{Im} ~~ner Aufgabe sich gegenüber, von der schwer fällt zu sagen, ob er auch~~
^{es} ~~nur diese sich stellte; der Marmorblock, in dem eine Skulptur, die~~
^{darauf} ~~Klaviertasten, in denen eine Komposition warten, entbunden zu werden,~~
^{Metaphern} ~~sind für jene Aufgabe wahrscheinlich mehr als Vergleich. Die Aufgaben~~
~~träg[t]en ihre objektive Lösung in sich, wenigstens innerhalb einiger Va-~~
~~riationsbreite, obwohl sie nicht die Eindeutigkeit derer von Gleichun-~~
~~gen besitzen. Die Tathandlung des Künstlers ist das Minimale, zwischen~~
~~dem Problem zu vermitteln, dem er sich gegenüber sieht und das selber~~
~~bereits etwas [[V]orgezeichnetes hat, und der Lösung, die ebenso poten-~~
~~tiell in dem Material steckt. Hat man das Werkzeug einen ver~~
~~längerten Arm genannt, so könnte man den Künstler verlängertes Werkzeug nennen,~~
~~eines, das de[n]s Übergangs von der Potentialität in die Aktualität. voll-~~
~~zieht und dessen es einzig bedarf, damit er in der Sache untergehe, so~~
~~wie große Kunstwerke die zu sein pflegen, in denen die sogenannten sub-~~
~~jektiven Intentionen aufflammen, um im Gestalteten zu verschwinden.~~
(Die Künstlermetaphysik ist verlogen, weil sie den Anteil des angeblich
Schöpferischen, in Säkularisation der Theologie, dorthin überträgt, wo
er nicht taugt, und eben dadurch das glorifizierte Kunstwerk schwächt;
Das Moment des Unkräftigen Disparaten, vielfach nur oberflächlich Ob-

6/8 den Künstlern → □ 248,33: den Künstlern
21 muß sie → □ 249,6: muß die Balance

6 → □ 248,26
5-18 → □ 248,31-249,1
21-46 → □ 249,6-22
1-14 → □ 248,26-31

Subj = gesellschaftliche Arbeit

305

Ts 18039

Einfg XXX, ~~ad positive Subjektivität~~ ad S.21, Z 7 nach Balance

Der ^{subjektive}Prozeß der Hervorbringung ist nach seiner privaten Seite ~~ganz~~

gleichgültig[,]. ~~nach seiner~~ ^{Er hat aber auch eine} objektiven^{Bedingung dafür, daß die} als Vollzug der ^{sich realisiere.} immanenten Ge-

setzlichkeit, ~~überaus wesentlich und in diesem,~~ [a]Als Arbeit, nicht als

Mitteilung^{dem}, gelangt das Subjekt in der Kunst zu ^{dem} ~~Seine[m]n Recht.~~

5

10

7 objektiven^{dem} als → ☐ 249,3:
objektive, als

Frl. O.: das in Klammern Gesagte separat abschreiben und zu dem Teil über Kulturlandschaft geben; dort ist es wahrscheinlich eine wichtige Ergänzung.

^ obwohl man den Anteil von Planung auch an dem nicht unterschätzen darf, was als zweite Natur organisch dünkt.

jektivierten zahlloser Gebilde romantischer Gesinnung dürfte damit ebenso zusammenhängen wie das Mechanische von Werken, die einen Stil nachklappern, vom Mangel an jener minimalen subjektiven Vermittlung. [Wie

wenig die empirisch hervorbringende Subjektivität und ihre Einheit mit dem konstitutiven ästhetischen Subjekt und gar der objektiven ästhetischen Qualität eins ist, dafür zeugt die Schönheit mancher Städte.

Perugia, Assisi zeigen das höchste Maß an Form und Stimmigkeit der Gestalt, ohne daß es ^{wohl} gewollt oder angeschaut wäre[.]. ^{ist begünstigt von} Es dankt sich ^{aus} der

sabften Wölbung des Berges, der rötlichen Tönung der Steine, einem Außerästhetischen, das, als Material menschlicher Arbeit, von sich ^{eine der Determinanten der} aus

^{ist.} Gestalt ^{verlangt und fördert.} ^{Als} Das Subjekt ^{wirkt} dabei ^{ist} die geschichtliche Kontinuität, ^{wahrhaft ein objektiver Geist, der von jener Determinante sich leiten läßt,} die nach jener Aufforderung verfährt, ohne daß es dem in-

dividuellen Baumeister im Sinn liegen müßte[.]. ^{und} [d] Dies geschichtliche

Subjekt des Schönen ^{dirigiert weithin} ist Modell ^{auch der Hervorbringungen} der einzelnen Künstler. ^{die Produktion} Zugleich trägt in ^{solche[n] Städten} Geschichte bei zu deren

^{die} Schönheit als Ausdruck, der ihnen zuwächst. Was sie aber ^{dem Anschein} nach, ^{bloß von außen bewirkt, ist ihr Inwendiges} ^{vermeintlich} ^{die Schönheit der} Werke ist Funktion ihrer [i]mmanenter Historizität, ^{wird Erscheinung und mit ihr} eigentlich die Ge-

^{et sich die ästhetische} schichte der [E]ntfaltung ihrer Wahrheit.]

Daran ändert sich bei Kant auch nichts in der Konstruktion der Ästhetik, obwohl er nicht verkennt, wie sehr Kunst - nach der später bei Hegel voll explizierten Einsicht - dem Besonderen sich zukehrt. Das Besondere kommt zur Geltung in der Richtungstendenz der reflektierenden Urteilskraft als einer von unten nach oben. Sie, welche ein Schönes, ein ästhetisches Objekt zu beurteilen hat und damit das zentrale Problem von Ästhetik aufwirft, ist bei ihm, gemäß seinem Begriff von Urteilskraft, die Subsumtion des Besonderen, nämlich des einzelnen Schönen, unter die Kategorie des Geschmacksurteils. Der allgemeine Begriff ist dabei jedoch nicht vorgegeben, und damit nimmt Objektivität jenen paradoxalen Charakter des Tastenden, Blinden und gleichwohl Verbindlichen an, den, der sich erst mit dem Selbstbewußtsein einer radikal nominalistischen]xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx

Tracho, der hier beginnende Absatz (bis 24 unten) muß vorgezogen werden zu der Stelle über Kant, S. 21[7]6 und 21[8]7. Bitte besten Ort suchen. erst nach Abschrift.

Fortsetzung Obj. d. Geschmacks bei Kant: Allgem. + Besonderes
Begreifen von innen nicht allgemein, keine Subsumption
Zur Kritik des Kantischen Zweckbegriffs

- 23 -

Ks Objektivitätsbegriff wiederholt die Determinanten der emp. Realität.

kal nominalistischen Ästhetik ganz entfaltet. Mit Grund sagen, warum

ein Kunstwerk schön, warum es wahr, stimmig, legitimiert sei, hieße

aber selbst dann nicht, es auf seine allgemeinen Begriffe abziehen, wenn

wie Kant es erseht und bestreitet, diese Operation, möglich wäre[,]. wenn nicht [i]/n jedem Kunstwerk, der Knoten

von Allgemeinem und Besonderem sich schürzte. Kants Einsicht nähert sich

dem Bestimmung des Schönen als Formulation dessen, "was ohne Begriff allgemein

gefällt", aber diese Allgemeinheit, selbst ist doch Begriffe[.], jeder soll-
Einheit, das Gefallen, ist, und implizite Notwendigkeit und nicht dessen Kantische

che indessen wäre dem Kunstwerk notwendig äußerlich. Die Forderung

unter eine Merkmaleinheit geht sich gegen des der Subsumtion verfehlt jene Idee eines Begreifens von innen her, die

durch den Zweckbegriff in beiden Teilen der Kritik der Urteilskraft

das von außen her klassifizierende, der Erkenntnis des Gegenstands

von innen nach ausdrücklich absagende Verfahren der reinen "theoretischen",

nämlich naturwissenschaftlichen Vernunft korrigieren soll. [i]/nsofern

ist die Kantische Ästhetik ein [Z]wittergebilde, und selbst der rückhalt-

lose Idealismus Hegels, hat es vermocht, an dieser Stelle über die Kette

bloßer Subjektivität hinaus in die Objektivität der Kunst einzudrin-

gen; diese [r]n Schritt Hegels vom absoluten Idealismus zu emanzipieren

ist die Aufgabe, vor welcher Ästhetik heute steht. Die Ambivalenz von

indessen jedoch von seiner Philosophie, in welcher der Kants Theorie ist dadurch bedingt, daß sein Zweckbegriff selbst nichts

nur die Kategorie zum Regulativ verlängert ebenso wie einschränkt. Er weiß,

anderes ist als eine Art Verlängerung des Kategoriensystems der Kritik

was Kunst mit der diskursiven Erkenntnis gemein hat; nicht, worin sie von

der reinen Vernunft: was Kant mit der einen Hand in dem Werk über die

dieser qualitativ divergiert; der Unterschied wird zu dem quasi mathematischen

Urteilskraft gibt, nimmt er mit der anderen zurück. Seine Unzuläng-

lichkeit kommt daran zutage, daß [k] keine einzelne der Regeln, auch das

Geschmacksurteil zu subsumieren habe, und auch nicht deren Totalität,

besagt etwas über die Dignität eines über die Qualität des einzelnen Werkes. und damit das Zentralproblem

der Kunstphilosophie etwas besagen. Die Momente des Geschmacksurteils

bleiben nicht nur abstrakt, sondern, korrelativ dazu, können sie [o]ihrem

transzendentalen Anspruch nicht genügen. Solange der Begriff der Not-

wendigkeit, als Konstituens des ästhetischen Urteils, nicht in sich re-

flektiert wird, wiederholt er einfach die Determinanten der empirischen

Realität, die nur schattenhaft, modifiziert in den Kunstwerken, wiederkehrt; waltet;

Λ nicht erst in der Aporie der reflektierenden Urteilskraft, schürzt sich

Λ Solche Allgemeinheit ist, trotz Kants verzweifelter Anstrengung, von Notwendigkeit nicht zu sondern; daß etwas „allgemein gefällt“, ist äquivalent dem Urteil, daß es einem jeden gefallen müsse, sonst einzig eine empirische Konstatierung.

Ts 18041

Λ von Endlich und Unendlich.

16f. unabdingbare Begriffe → 247,11: unabdingbar Begriffe

34 emanzipieren → 247,20f.: emanzipieren;

'19 gefällt“, ist → 247,8: gefällt“ ist

6-11 → 246,35-247,3

11-17 → 247,4-6

16-42 → 247,10-27

44-56 → 247,27-34

'8-'11 → 247,3f.

'12-'24 → 247,6-10

'25f. → 247,27

^ ohne daß sie da-
durch objektiv dis-
qualifiziert wären.
Kant erreicht die Ob-
jektivität der Ästhe-
tik, auf die er aus-
ist, wie die der Ethik
durch allgemeinbe-
griffliche Formalisierung.
Diese ist dem ästheti-
schen Phänomen, als dem
konstitutiv Besonderen,
entgegen. An keinem
Kunstwerk ist wesent-
lich, was ein jegliches,
seinem reinen Begriff
nach, sein muß. Die
Formalisierung, Akt
subjektiver Vernunft,
drängt die Kunst in
eben jenen bloß
subjektiven Bereich,
schließlich in die
Zufälligkeit zurück,
der Kant sie ent-
reißen möchte und
der Kunst selbst
widerstreitet.

Das Eingefasste
zu S.17, ab
Z. 12 („Dennoch“)

Frl. O. Mit
diesem Satz
einfach den Absatz
schließen

das allgemeine Wohlgefallen ^{sich einzugestehen,} ~~aber~~ ^{unterliegt.} supponiert eine Zustimmung, die, ohne
es ~~zu wissen,~~ ^{von} gesellschaftlichen Convenus ~~sich abhängig macht.~~
Werden ^{jedoch} ~~aber~~ beide Momente ^{ins Intelligible,} so hoch gespannt, daß sie solcher Bedingtheit
~~entragen,~~ ^{büßt} so verliert die Kantische ^{Lehre} These ihren Inhalt. Kunstwerke
sind, keineswegs bloß ^{der} in abstrakte[r]n [Not]xxx Möglichkeit, ^{nach,} denkbar, die ^{seinen} ~~den~~
Momenten des Geschmacksurteils genügen und trotzdem, ~~nach dem Maß ihrer~~
~~inneren Zusammensetzung,~~ ^{wohl die} nicht zureichen. [a]Andere - und das dürften alle
der neuer Kunst ^{insgesamt} sein -, die jenen Momenten widerstreiten, keineswegs
allgemein, ^{gefällt} ~~und trotzdem vermöge der eigenen Stimmigkeit Digni-~~
~~tät beanspruchen dürfen.~~ Die Affinität der Kantischen Ästhetik zu ei-
ner objektiven liegt gerade in ihrem formalen Charakter, der subjektiv
konstituiert ist, in dem alle Subjektivität zugleich erlischt, wie sie
denn in der Analyse des Gehalts der Kunstwerke bei Kant keine Stätte
findet. Subjektive und objektive Ästhetik, ^{als Gegenpole,} stehen einer dialektischen
gleichermaßen zur Kritik: jene, weil sie entweder abstrakt ^{-transzendental} oder kontin-
gent, ^{je nach} abhängig von der Zufälligkeit de[s]m einzelmenschlichen Geschmacks
ist - diese, weil sie ^{die objektive Vermitteltheit von} unvermittelt einem ansichseienden Wesen der
Kunst zuschreibt, ^{durchs} ^{verkennt.} worin diese wesentlich Subjekt ist. Es steckt in der
Objektivität des Kunstwerks von innen her, nicht in seiner Wirkung,
wahrhaft dessen Vermittlung. Alle andere Objektivität, deren Schimäre
heute heute ungezählte Künstler lockt, ist v[i]orkünstlerisch, Bastellei.
(Dieser ganze Absatz ist noch unzulänglich, schwankt in der Gedanken-
führung und trifft auch kritisch nicht das Entscheidende).

Regiebemerkung: zu der Stelle über die Äquivikationen von Subjekt und
Objekt geh[ört] noch eine dritte: das ^{Zu denken ist auch ans} Verhältnis von Subjekt und Objekt
im Kunstwerk, soweit es ^{mit Gegenständen zu tun hat} auf Objekte sich bezieht. ^{Es ändert sich} Diese dritte Bedeu-
tung ^{geschichtlich, lebt jedoch nach auch in den ungegenständlichen Gebilden, die} ~~muß mithineingenommen, in ihrer Veränderung betrachtet und in ge-~~
~~zum Gegenstand Stellung beziehen, indem sie ihn tabuieren.~~
wissen Sinn auch festgehalten werden). Ist [i]m Gebilde Subjekt weder
der Betrachter noch der Schöpfer und ^{noch} ^{ist} auch kein absoluter Geist, ^{vielmehr} ~~so ist~~
es zu denken als der an die Sache gebundene, Geist, der von ihr präfor-
miert, ~~und selber~~ seinerseits durchs Objekt vermittelt ist; das erst
~~überholt den ästhetischen Subjektivismus.~~
ab 4. Bed. zur S. 215

- 25 -

Vom Klassischen überlebt ^{als eines} ^{en} vermittelt durch
 ^[D]die Idee der Kunstwerke ist ihre Objektivität[.], Deren Unbestimmt-

hier wohl nach III
129 fortfahren

Tracho
 Wenn dieser Absatz [von] bis
 S. 32 mit dem über
 Positi., Sensualism,
 Hedonism verheiratet
 wird, ist vielleicht
 zum Anschluß der Anfang,
 bis zur eckigen
 Klammer, zu er-
 halten. Ja

Dem widerspricht
 Kunst als hartnäckiger
 Einspruch gegen jenen
 Positivismus, der sie
 dem universalen [F] für
 Anderes beugen möchte.
 Nicht daß sie, einbe-
 zogen in den gesell-
 schaftlichen Verblendungs-
 zusammenhang, nicht
 doch sein könnte, was
 sie nicht Wort haben
 will. Aber ihr Dasein
 ist unvereinbar mit
 der Macht, die dazu
 sie erniedrigen, sie
 brechen möchte. Was
 aus bedeutenden
 Werken spricht, ist dem
 Totalitätsanspruch
 subjektiver Vernunft
 entgegen. Deren
 Unwahrheit wird
 an der Objektivität
 der Kunstwerke of-
 fenbar.

das Ganze bis 32 incl
separat

Tracho, das Gesamte
 in Klammern
 bis unter der Hälfte von S. 26
 Gesagte gehört zu
 der – im Buch
 viel früheren –
 Kritik des ästheti-
 schen Sensualismus
 und Hedonismus.
 Damit vergleichen;
 wahrscheinlich
 enthält der Absatz
 viel Gutes,
 was dort unter-
 zubringen wäre.
 Das Alte ist wohl
 längst von Frl.
 O. abgeschrieben.

erst in 2. Fassung
zu entscheiden

Frl. O. das in Blei-
 stiftklammern bitte
 separat abschreiben und
 zu Kritik des Sens. übertragen

heit im Naturschönen möchte sie unter sich lassen durch den Eingriff
 des Subjekts, ^{ivität.} das einen zugleich bestimmten und objektiven Wahrheits-
 gehalt ihnen anschafft. Von dieser Objektivität hängt nicht nur die
 Möglichkeit nachdrücklicher Ästhetik ab sondern die der Kunst selber;
 ohne diese ^{Sonst} wäre Kunst ^{tatsächlich ein} ^{an sich} ^{für die anderen gleichgültiger}
^{Sie nivellierte sich zum Ersatzprodukt} [einer Gesellschaft,] ^{einer Gesellschaft,}
 ristisch rückständiger Zeitvertreib[,], ^{in der gleichwohl} deren Kraft nicht länger vom Erwerb
 des Lebensunterhalts verbraucht wird und, ^{limitiert ist.} ^{in der gleichwohl} deren unmittelbarer Triebbe-
 friedigung ^{limitiert ist.} nicht bloß gesellschaftliche Grenzen gesetzt sind. Abge-
 löst von ihrem immanenten Anspruch auf Objektivität wäre Kunst nichts
 als ein mehr oder minder organisiertes System von Reizen, welche Refle-
 xe bdingen, die die Kunst von sich aus, autistisch und dogmatisch je-
 nem System zuschriebe anstatt denen, auf welche es einwirkt. Damit
 würde der Unterschied des Kunstwerks von den bloßen sensuellen Quali-
 täten verschwinden, es wäre ein Stück Empirie, amerikanisch gesprochen,
 a battery of tests, und das adäquate Mittel von Kunst Rechenschaft zu
 geben der progam analyzer oder Erhebungen über durchschnittliche Reak-
 tionen von Gruppen auf Kunstwerke oder Gattungen; nur daß, vielleicht
 aus Respekt vor den anerkannten Branchen der Kultur, der Positivismus
 selten so weit zu gehen scheint, wie es in der Konsequenz seiner eige-
 nen Methode liegt. Bestreitet er, als Lehre von der Erkenntnis, jeg-
 lichen objektiven Sinn und rechnet er jeden Gedanken, der nicht auf
 Protokollsätze reduzierbar ist, der Kunst zu, so negiert er damit, ohne
 es einzugestehen, a limine die Kunst, die er so wenig ernstnimmt wie
 er wäre, entspräche Kunst den positivistischen Kriterien, ihr transzendentes Subjekt.
 der müde Geschäftsmann, der sich von ihr massieren läßt; [d]Der Kunstbe-
 griff, auf den der Positivismus hinausmöchte, konvergiert mit dem der
 Kulturindustrie, die tatsächlich ihre Produkte als ^{die} jene organisierten
 Reizsysteme ^{verfertigt} ^{unterschiebt} ^{hält}, welche die subjektive Pro[[de]ju]jektionstheorie für
 Kunst ^{unterschiebt} ^{hält}. Hegels Argument gegen die subjektive, auf die Empfindung
 der Rezipierenden gegründete Ästhetik war deren Zufälligkeit. ^{Bei dieser} Das ist
 es nicht geblieben ^{unterdessen geschichtlich umgeschlagen}. Das subjektive Wirkungsmoment
 eigentlich widerlegt durch die These daß nichts, auch nichts Sinnliches im
 Kunstwerk wirklich ist. Noch offen. Absatz

25 gesprochen, → 394,25: gespro-
 chen:

'18f. [F] für Anderes → 394,11: Für
 anderes

4-18 → 394,3-10

18-46 → 394,18-395,7

'14-'39 → 394,10-18

wird von der Kulturindustrie kalkuliert, nach statistischem Durchschnittswert zum ~~einem~~ [A]allgemeinen und zum Gesetz. ^{Es ist objektiver Geist geworden.} Das jedoch schwächt jene Kritik Hegels nicht ab. Denn die Allgemeinheit gegenwärtigen Stils ist das negativ Unmittelbare, ~~ebenso~~ die Liquidation jeglichen Wahrheitsanspruchs der Sache, ^{ebenso} wie der permanente Betrug an den Rezipierenden durch die implizite Versicherung, um ihretwillen sei da, wodurch ihnen bloß ^{das} ihr Geld ^{wieder} abgenommen wird[.], ^{das die konzentrierte ökonomische Macht ihnen zuschießt.} Diese Situation erzwingt erst recht die ~~Konzentration der~~ Ästhetik - und auch der Soziologie, ^{die} [d]ie als ^{vorgeblicher} eine ~~der sogenannten~~ Kommunikationen der subjektiven Ästhetik Zutreiberdienste leistet - auf die Objektivität des Kunstwerks. Im praktischen Forschungsbetrieb widersetzen sich positivistisch Gesonnene, die etwa mit dem Murray-Test operieren, bereits jeder auf den objektiven Ausdrucksgehalt der Testbilder gerichteten Analyse, die sie, als ^{allzu} bloß vom Betrachter abhängig, für wissenschaftsunwürdig befinden; ^{vollends} sie ^{sie derart} ~~erst recht so~~ Kunstwerken gegen[ä]über verfahren, die nicht, wie jener Test, auf Rezipierende hin angelegt sind sondern ^{diese mit ihrer} in sich, ~~vermöge ihrer konstitutiven Subjektivität~~, als [o]bektiv auftreten. Mit der ^{teuerung, freilich,} bloßen Behauptung, daß Kunstwerke ^{en} sei ~~das Gegenteil~~ ^{Summe} keines Inbegriffs von Reizen, hätte der Positivismus so leichtes Spiel wie mit aller Apologetik. Er könnte sie als Rationalisierung der ^{und Projektion} projektiven Mechanismen, ^{gut lediglich dazu,} ~~etwas zum Zweck,~~ sich selbst sozialen Status zu erhalten, ^{verschaffen} ~~abtun,~~ als ^{das} ein sich Anklammern an überfällige Mythologie, die ^{disqualifizieren,} der Aufklärung zu ^{oder er könnte, radikaler, die Objektivität der Kunst als animistisches Residuum} weichen ha[t] ^{weil} ~~be~~ wie jedes andere. ^{sich abmarkten} [D]ie Erfahrung von der Objektivität ~~sich~~ nicht ^{ausreden} ~~ausreden~~, nicht de[m]n Kunstfremden Autorität über die Kunst einräumen möchte, ^{muß immanent verfahren} ~~wird e contrario denken müssen,~~ ^{an} die subjektiven Reaktionsweisen ^{anknüpfen} ~~beim Wort nehmen,~~ ^{für} als deren bloße Spiegelung de[r]m positivistischen Menschenverstand ^{und ihr} ~~den~~ Gehalt der Kunst ^{gilt.} ~~nivellieren möchte.~~ ^{nur die Platitude,} Soviel ^{ist} [w]ahr am positivistischen Ansatz, ^{gewußt wird und nicht} daß ohne die Erfahrung ^{jene Erfahrung} von der Kunst von dieser ~~selbst nichts~~ die Rede sein kann[.], ~~daß sie nur durch jene Erfahrung sich gibt.~~ Aber in ~~sie~~ fällt eben der Unterschied

^ nach dem Muster
 des Verhaltens von
 Millionen Bildungsphilistern
 zur Kunst.

NB ad me ipsum: Gute Stelle für den Übergang zu den Projektionen, oben ab S. 18, suchen. 217

44 abmarkten → 395,35: abmarkten lassen

5-39 → 395,7-30

40-57 → 395,31-396,4

'1-'5 → 395,30f.

welchen der Positivismus ~~verleugnet~~^{ignoriert}: drastisch der, ob man einen Schla-
ger, an dem nichts ~~viel~~^{Leinwand} zu verstehen ist, als ~~Gefäß~~^{Gefäß} für allerhand ~~See-~~
~~psychologische~~^{psychologische} ~~Lenregungen~~^{Lenregungen} und Projektionen [n]benutzt, oder ob man ein Werk dadurch ver-
steht, daß man seiner eigenen Disziplin sich unterwirft[,]. ~~als Betrachter~~
~~oder Hörer in ihm~~ ^{virtuell} erlischt. [w] Was die philosophische Ästhetik
~~der Kunst als ihr~~^{zum} Befreiende[s]n, nach ihrer Sprache Raum und Zeit Trans-
~~zendierende[s]n~~^{der Kunst überhöhte,} ~~benannt hat,~~^{die} war eben jene Selbstnegation des Betrachten-
den, der im Innern der Werke ~~verschwindet~~^{Im adäquaten Verhalten zur Kunst}. Auch darin ^{ist sein sub-}
~~subjektives~~^{subjektive} Moment bewahrt[,]: ~~aber in dialektischer Gestalt~~^{das} je größer die
~~subjektive~~^{mitzuvollziehen} Anstrengung, ~~dem Kunst[w]erk~~^{das} und seiner strukturellen Dynamik
~~zu folgen,~~^{zu folgen,} je mehr Subjekt ~~also~~^{es} die Betrachtung in ~~es~~^{heineinsteckt,}
~~desto glücklicher wird das Subjekt in ihm sich selbst vergessen~~^{der Objektivität inne:} auch
~~von der Seite~~ⁱⁿ der Rezeption ~~her~~^{vermittelt} [s] Subjektiv[e] ~~Anspannung~~^{heit?} die
Objektivität. ~~Ein Kunstwerk, ein Schönes wahrnehmen heißt, sich seiner~~
~~selbst im Angesicht dessen, was anders ist, entäußern, und ästheti-~~
~~sche Bildung ist die Schule solcher Selbste[m]ntäußerung durch Selbstbe-~~
~~sinnung.~~ Das Subjekt wird an jeglichem Schönen, wie Kant allein am
Erhabenen es konstatierte, seiner ~~eigenen~~^{zu dem, was anders ist.} Nichtigkeit sich bewußt und
gelangt über sie hinaus ~~kraft eines erschei[n]d/enden Möglichen, wie es~~
~~jegliches Subjekt, indem es überhaupt nur Subjekt wurde, verraten hat.~~
Die Unwahrheit ~~jener Kantischen~~^{krankt} Lehre ~~war~~^{daran,} allein, daß sie die Antithe-
~~den Widerpart solcher~~^{zum} ~~sis jener~~^{erklärte und wiederum} Nichtigkeit, ein ~~positiv Unendliche[s]n~~^{ebenfalls} ins Subjekt
~~verlegte[,]. wie Kant es ins empirische und intelligible aufspaltet, wäh-~~
~~rend jenes andere, dem die ästhetische Selbsteinschränkung des Subjekts~~
~~gilt, einzig dem zukäme, was jenseits der kategorialen Mechanismen~~
~~läge, in jenen Dingen an sich, die Kant in der praktischen Vernunft~~
~~nicht zufällig, den Dingen an sich gleichsetzt. Was ihm intelligibler~~
~~Charakter heißt und was dem Gehalt der Kunstwerke sehr nahekommt, wäre~~
~~Ding an sich, während er, was Ding an sich wäre, in den intelligiblen~~
~~Charakter hineinnimmt.~~^{Radikale} Kritik an der ästhetischen Projektionstheorie

^ Dazu nötigen ihn
die Werke, deren
jedes index veri
et falsi ist; nur wer
seinen objektiven Kri-
terien sich stellt, versteht
es; wer um sie nicht
sich schert, ist der
Konsument.

Vieles wieder-
"scheint zu" holt. Bitte
kontrollieren.

erst nach
Abschrift

- 28 -
Funktion des Subjekts = Restitution des von ihm Zerstörten

Kunst bedarf des starken Ichs

~~ist für weniger nicht zu üben als durch Kritik am Vorrang des Subjekts¹.~~

1 Vgl. Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, F[r]ankfurt 1966, S. 181 ff.

~~Der Positivismus, dessen Pathos das unbestechlicher Objektivität ist,~~~~verharrt insgeheim in der subjektivistischen Position. Der Schmerz im~~~~Angesicht des Schönen ist die Sehnsucht nach jenem vom Block~~~~versperr-~~
~~ten und dem Subjekt Verhängten, von dem es doch weiß, daß es wahrer ist~~~~als es selbst, und das es doch stets nur unzulänglich hat. Der Versuch~~~~einer Erfahrung, die ohne Gewalt des Blocks ledig~~~~ung des Subjekts ins ästhetische Formgesetz[.].~~
~~der Vertrag, den [d]Der~~~~Betrachter mit dem Kunstwerk eingeht, damit es spr[i]ech[t]e. Banausische~~~~[Üb]übertr[ä]gung~~
~~aber, selber schließlich Projektion, nämlich die d[e]as Besitzverhältnis-~~~~auf das diesem schlechterdings Entrückte~~~~ses, ist alles Verhältnis zum Schönen, das die Negation des Subjekts~~~~versäumt und dem vom Kunstwerk gegenüber~~~~„habe“; Verhaltensweise ungebrochener Selbsterhaltung, Subsumtion d[e]as~~~~Schönen unter eben jene[s]m Interesse, welches es, nach Kants unüberholter~~~~Einsicht, transzendiert. Daß aber gleichwohl kein Schönes ohne Sub-~~~~jekt sei, daß es zu einem An sich nur durch sein Für anderes hindurch~~~~w[i]erd[.],e, ist verschuldet von der Selbstsetzung des Subjekts. Weil diese~~~~das Schöne verstörte hat, bedarf es des Subjekts, damit darin im Bilde~~~~erinner[t]n werde. Die Schwermut des Abends ist nicht die Stimmung des-~~~~sen, der sie fühlt, aber er fühlt sie nur~~~~ferenziert hat, so sehr Subjekt wurde, daß er von ihr bewegt wird.~~~~ästhetische Objektivität bleibt nicht nach Abzug des Subjekts. Erst~~~~das starke und entfaltete Subjekt, in dem aller Naturbeherrschung~~~~ihre[m]s Unrechts sich konzentriert, hat auch die Kraft, vorm Objekt zu-~~~~rückzutreten und seine Selbstsetzung zu revoz[o]ieren[.].~~
~~Das Subjekt~~
~~und das Schema ei-~~~~nes solchen Verhaltens ist die ästhetische Erfahrung; von den Philoso-~~~~phen hat Schopenhauer das am deutlichsten gesehen, freilich entstellt~~~~durch die Gleichsetzung der Selbstentäußerung, als der Lossage von~~Diese Seite enthält
viele anständige
Formulierungen,
es bleibt aber zu
kontrollieren, wo
wie sie wiederholt
sinderst nach
Abschrift

Schranke der Erkenntnis der Obj.

~~principium individuationis, mit dem Allgemeinen. Worauf jedoch die~~
 Erfahrung alles Schönen, Widerpart der herrschenden Allgemeinheit geht,
 ist das Besondere, wie es philosophisch Hegel erkannte und wie es ganz
 offenbar wurde auf späten Stufen der künstlerischen Reflexion wie der
 von Proust.

[Die Hegelsche[n]/ Einsicht in die Objektivität der Kunst ist, indem sie
 von der Generalthesis des Vorrangs des Subjekts emanzipiert wird, wei-
 terzutreiben. Nicht länger ist sie die der im Kunstwerk erscheinenden
 absoluten Subjektivität, sondern jegliches Subjekt, wie hoch auch des-
 sen Begriff gespannt sein mag, ist der Exekutor der Objektivität. Läßt
 diese nicht länger aus dem System sich deduzieren, so geht sie dafür
 daraus hervor, daß jedes irgend zählende Werk einen Problemzusammen-
 hang in sich bildet, der, um der Objektivität der eigenen Lösung willen,
 die subjektive Vermittlung verlangt, der aber keineswegs seinerseits
 auf Subjektivität reduzierbar ist[.] und ebensowenig ist es die Antwort
 darauf, mögen immer, wie innerhalb vorgezeichneter Stile, mehrere Ant-
 worten möglich sein, und mag es gerade, um der Verbindlichkeit der
 Antwort willen, eines Üb[er]schusses der eingreifenden Subjektivität be-
 dürfen. Die Überschätzung des subjektiven Moments im Kunstwerk und
 die Beziehungslosigkeit zu Entfremdung von diesem sind Äquivalente. Die bei [a] Allerdings ist jene

^ Nur dann wird das
 Subjekt zum Wesen
 des Kunstwerks,
 wenn es diesem
 fremd, äußerlich
 gegenübertritt und
 die Fremdheit kom-
 pensiert, indem es
 sich anstelle der
 Sache unterschiebt.

Objektivität nicht als ein der Erkenntnis voll und adäquat [G]egebenes,
des Kunstwerks vorzustellen; und selbst in den Werken ist sie nicht fraglos; die Dif-
 ferenz zwischen dem von den Problem des Werkes Geforderten und der Lösung tatsäch-
[i]zehr an jener Objektivität.
lich gegebenen Lösung ist das strengste Kriterium von Kunst überhaupt.
 Die Betrachtung aber ist durch die Schranke ihrer Zufälligkeit immer
 auch von der Objektivität des Kunstwerks getrennt. Diese ist kein po-
 sitiver Sachverhalt sondern ein Ideal und zwar aus der Sache sowohl
 wie aus ihrer Erkenntnis. Wird sie unmittelbar gesetzt, so hat der
 Positivismus leichtes Sp[ü]riel, einer solchen Thesis ihr Dogmatisches und
 Projektives nachzuweisen. Ästhetischer Objektivismus, tät ist wie er im Sinn

erst in der nächsten

Abschrift!

immer noch offen ob nicht der Absatz über die Äquivokationen nicht vor all
 dem. Dann wären die äquivoken Begriffe erst nacheinander zu behandeln, dann ihre Einheit

phänomenologischer und ontologischer Entwürfe liegt, ist darin falsch,
daß er, als Generalthesis über das Wesen der Kunst, ihre Objektivität
nicht in die [U]nmittelbarkeit verlegt[.]; ^Λ Sie ist aber ein vielfach Vermitteltes,
der Kanon künstlerischer Gestaltung wie der Einsicht ins Kunstwerk,
nicht jedoch einfach vorhanden; an der Hegelschen Einsicht in die subjek-
tive Vermittlung ästhetischer Objektivität trifft soviel zu; sie ist
jedoch insofern umzuwenden, als nicht die Kunst eine Erscheinungsweise
des absoluten Subjekts ist, sondern das Subjekt, auch jenes gesellschaft-
lichen das der Kunst innewohnt, Vehikel seiner Objektivität. Wäre diese
ein Unvermitteltes, so fiel sie mit de[m]n bloßen sinnlichen Phänomenen
der Kunst zusammen und unterschläge deren geistiges Moment[.]; ^Λ Darin liegt
eine der prinzipalen Schwierigkeiten der zeitgenössischen Kunst. Die
Krise des Sinns, die sie registriert, bewegt sie dazu, fasziniert auf
den Positivismus zu starren, der sie schlucken möchte. Die dialekti-
sche Ansicht von der Ästhetik kann die Subjekt-Objekt-Dialektik nicht
überspringen; nur deren Richtungstendenz ist umgekehrt als im Idealis-
mus. Ästhetik heißt soviel wie, den Bedingungen und Vermittlungen der
Objektivität von Kunst nachzugehen. Die Hegelsche Beweisführung gegen
die kantisch-subjektivistische Begründung der Ästhetik macht es insofern
sich zu leicht[,]: als sie darum so widerstandslos ^{kann sie sich} ins Objekt, oder in
dessen Kategorien - die bei Hegel noch mit den Gattungsbegriffen zu-
koinzidieren ~~sammenfallen~~ - sich versenken kann, wie es ihm a priori Geist ist. ^Λ
Sind aber die Kunstwerke wirklich Geist, so ist es darum nicht jener
absolute, der nur sich selbst wiederzuentdecken brauchte, um der Objek-
tivität der Kunst innezuwerden; was an den Kunstwerken jeweils ihre
geistige Vermittlung, was ihre Stellung zur Subjektivität ist, das ist
der Ästhetik Problem und kein von der Philosophie ihr Vorbestimmtes.
Darum ist die Nichtigkeit subjektiver ^{Das Untriftige} Begründungen der Kunst ^{-positivistischer Theoreme über die} von den
Kunstwerken selbst ^{darzutun,} her und nicht aus einer Philosophie des Geistes zu
deduzieren. Ästhetische Normen, [w] ^{invarianten Reaktionsformen} die sie aus angeblichen Grundbeschaffen-
heiten des auffassenden Subjekts ^{entsprechen sollen} geschlossen werden, sind ^{empirisch ungültig;} hin-fällig;
übrigens auch von Hegel nicht gemeint war. War die Geistmetaphysik der Kunst nachempfunden, so wird
nach deren Untergang der Geist der Kunst gleichsam zurückerstattet.

Λ wer sie in Händen
zu halten glaubt,
den führt sie irre.

lies: irre.

Λ das aber ist fehlbar
für sich und für
andere.

Λ Mit der Absolut-
heit des Geistes
stürzt auch die
des Geistes der
Kunstwerke. Darum
wird es der Ästhetik
so schwer, nicht dem
Positivismus sich
zu [z]edieren und in
ihm zu verenden.
Aber die Demontage
der Geistmetaphysik
treibt der Kunst nicht
den Geist aus: ihr
geistiges Moment wird
gekräftigt und kon-
kretisiert, sobald
nicht länger alles an
ihm, unterschiedslos,
Geist sein soll; wie es
ens,
?| übrigh auch von Hegel nicht gemeint war. War die Geistmetaphysik der Kunst nachempfunden, so wird
nach deren Untergang der Geist der Kunst gleichsam zurückerstattet.

14 Wäre diese → □ 397,20: Wäre sie
29f. koinzidieren - → □ 397,28f.: koinzi-
dieren -,

7f. → □ 397,19

14-17 → □ 397,20-22

23-30 → □ 397,23-29

36-43 → □ 397,38-398,4

'1-'3 → □ 397,19f.

'5-'7 → □ 397,22f.

'9-'31 → □ 397,29-38

so ~~etwa~~ die gegen die neue Musik gerichteten, d[s]a[ß]s Ohr könne sehr komplexe, von den ~~sogenannten~~ natürlichen Obertonverhältnissen weit sich entfernende simul[a]tane Tonphänomene nicht perzipieren[,]. ~~während die blo-~~ ^{unstreitig} ~~ße und unbestreitbare~~ [E]xistenz ^{ieren/} solcher, die es vermögen, ~~das widerlegt.~~

Sind einige fähig, vieltönige Akkorde so ^{adäquat} sich vorzustellen, falsche Töne in ihnen so ^{genau} zu hören wie in der Dreiklangsharmonik, ~~und so ist nicht einzusehen, warum diese Fähigkeit nicht allgemein sollten~~ ^{es} ~~werden können;~~ die Schranke ist keine transzendente sondern gesellschaftlich, eine der zweiten Natur. ^{Zitiert} ~~Führt aber~~ die ^{empirisch sich gerierende} subjektive Ästhetik demgegenüber Durchschnittswerte als Normen ^{an}, so ~~schlägt sie sich~~ ^{ergreift} unbewußt bereits ^{auf} die ^{Seite} der gesellschaftlichen Konformität. ~~Noch~~ die von Hegel gebrandmarkte Zufälligkeit der Empfin[g]ung ist zu durchdringen, auf ihre negative Gesetzmäßigkeit zu bringen, die falschen Bewußtseins. ^{vollend derlei?} Was die subjektive Ästhetik als wohlgefällig oder unlustvoll rubriziert, ist ^{vollends} kein sinnlich[e]/ Natürliches; die gesamte Gesellschaft, ^{Imprimatur} mit dem von ihr Gebilligten und ^{ihre Zensur, präformiert es} Verdrängten steckt darin, und eben dagegen hat künstlerische Produktion von je ^{aufbegehrt} revoltiert. Subjektive REaktionen ~~etwa~~ wie der Ekel vor der Konsonanz und allem mit ihr ^{Suavität,} ~~verfilzten,~~ ein Agens der neuen Kunst, sind die ins Sensorium eingewanderten Widerstände gegen das heteronome gesellschaftliche Convenü.

Solche Modelle ließen wohl im [g]Generellen Satz sich aussprechen, ^{ist} die vermeintliche Basis von Kunst in s[i]u]bjektiven Reaktionsformen und Verhaltensweisen ~~sei selber~~ bedingt; noch im ~~scheinbar~~ Zufälligen ^{des Geschmacks} waltet ein latener Zwang, ^{wenngleich nicht stets der. Zumindest jedoch ist} der Sache[.]; ^{ihre} jedes subjektive Moment in den K[u]nstwerken ^{ist} auch von der Sache her motiviert[,]. ^{ist wesentlich} und [d]Die Sensibilität des Künstlers die Fähigkeit, der Sache nachzuhören, mit den Augen der Sache zu sehen. ~~Die theoretische Konsequenz daraus ist, daß alle Versuche, sogenannte ewige und allgemeingültige Normen aufzurichten, darum mißlingen, weil sie an der fälschlich als unvermittelt und invariant vorgestellten Subjektivität sich orientieren. Gerade was als objektive Norm sich installiert, ist stets und ausnahmslos die Hypostase von sub-~~

habe ich anderswo schon gesagt.
Tracho, störst dich das?
Ja

aber erst nach Abschrift zu entscheiden

wohl schon in der Krit. der posit. Ästhetik angedeutet
Check

erst nach Abschrift

^ die gegen die Sache gleichgültige subjektive Reaktionsform ist außer-ästhetisch.

Ts 18050

jektiven Reaktionsweisen, die mit der menschlichen Natur ein für alle-
mal gesetzt sei und die es nicht sind. Je strikter ~~die~~ Ästhetik nach
dem Hegelschen Postulat verfährt, ^{auf} in die Sache als ein [B]ewegtes sich zu
konstruiert ^{[iii] je objektiver sie wird,} versenken, je "subjektiver" sie [sind,]xxxxx wird, desto weniger ist sie mehr,
subjektiv fundierte, fragwürdige, was mit Objektivität. sich verwechselt, Invariante[n]lehre. Croces Ver-
dienst ist es, ^{hinderte diesen daran.} diese Konsequenz, der der Hegelsche Klassizismus sich
war ^{daß er in dialektischem Geist jeden der Sache äußerlichen Maßstab} sperrt, [b]ezogen zu haben; dem entspricht, daß der Hegelsche Klassizis-
mus auch als subjektive Reaktionsform nicht mehr sich vollziehen läßt;
es wäre allen Nachdenkens wert, was eigentlich die Goethesche Generation
spezifisch, an der Antike erfahren hat¹. Hegels Klassizismus stellt

1 v Theodor W. Adorno, Iphigenieaufsatz.

Er brach ^{ab} in der Ästhetik die Dialektik ähnlich ^{in der} still wie ^{lehre} die Institutionen, ⁱⁿ
der Rechtsphilosophie, nicht zuletzt darum bleibt sein großartig kon-
zipierter Objektivitätsbegriff in so weitem Maß stofflich, inhaltlich,
außerhalb der immanenten Dialektik der Werke. ^{Erst} [D]urch die Erfahrung der
radikal nominalistischen ^{auch Croce zuckt davor zurück.} neuen Kunst erst ist die Hegelsche Ästhetik zu sich selbst zu bringen[.];

(Das n[ä]c[sh]hste eventuell dort einfügen, wo gesagt ist, daß das subjektive
Moment objektiv vermittelt ist, falls dort nicht unterzubringen, als
neuer Abschnitt:) Daß das subjektive Verhalten des Künstlers, die Ver-
mittlung der Objektivität seinerseits durch diese vermittelt ist, be-
deutet heute, daß er seine ganze Energie daran wendet, ohne sich auf
Formtypen, Rezeption und Schemata im leisesten noch zu verlassen, dem
nachzugehen, was in jedem Moment - das Wort doppelt verstanden, temporal
sowohl wie als funktionales Detail - die Sache von ihm will; und was
man die Reaktionsform des Künstlers nennt, ist wohl überhaupt nichts
anderes[,]/ als die Fähigkeit dazu. Sie, also daß man durchs subjektive
Reagieren ohne alle Beziehung auf von außer herangebrachte Objektivit[ät]/-
tät der der Sache nachspürt und sie realisiert, das ist der paradoxe
Knoten künstlerischer Produktion heute und auch ihr Glück, die Verbind-

Ts 18051

317

lichkeit des Offenen. Jedes Kunstwerk, das nicht dem totalen Mißlingen sich exponiert, ist bereits mißlungen. Der Künstler muß, nicht unähnlich der Hegelschen Ansicht von der dialektischen Methode, wegwerfen, was er weiß, um des richtigen Bewußtseins willen, er prüft nach dem, was er im Dunklen ergreift. Freilich muß er wissen, um es zu vergessen, was möglich und an der Zeit ist und was nicht. Kein Werk ohne kräftige subjektive Reaktionsform, aber diese ist objektiv determiniert von dem her, wessen die Sache bedarf; die saloppe Redewendung von Musikern, hier oder dort müsse ein Komponist sich etwas einfallen lassen oder habe es versäumt, notiert das aus der unmittelbaren handwerklichen Praxis.

III, 3/4

Tracho, während das Vorhergehende von [z]S. 25 ab mit der Kritik von Kritizism Sensualism Hedonism integriert werden muß, fängt hier im Ernst die Theorie des Subjekts an. Zum Anschluß vielleicht den Anfang von S. 25 erhalten.

Übergang neu schreiben!

erst in der nächsten Abschrift

[-] (D[u]ie Punkte 3 - 6 werden wahrscheinlich in punkt 2 integriert werden müssen, den sie teils ergänzen, während anderes sich wiederholt.) Die Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Objekt in der Kun[d]st ist, wenn überhaupt, von der Kunst her zu lösen und nicht durch systematische Konstruktion. Der Sprachcharakter der Kunst führt auf die Reflexion, ^{was} ~~wer~~ aus der Kunst redet; das eigentlich, ^{nicht} ~~der Hervorbringende~~ und nicht der Empfangende, ist ihr Subjekt[,]. ~~und während es, durchs Sprechen der Kunst, sich mitteilt, verhält es sich zugleich durch die Absenz der Prädikation.~~ ^{Überdeckt wird} Selbst, ^{das} ~~das~~ Ich der Lyrik, das für Jahrhunderte sich ^{einbe} ~~als solches~~ bekannte und de[m]n Schein ^{der} ~~nach~~, was ^{der} ~~poetischen~~ Subjektivität sei, ^{zeitigte.} ~~[s]Selbstverständlich machte,~~ ^{keit} ~~ist keineswegs mit dem Ich, das aus dem Gedicht redet, identisch.~~ ^{Aber sie} ~~[n]Nicht bloß des dichterischen Fiktionscharakter wegen, der auf die Lyrik sich erstreckt — am offenbarsten wird das~~ ^{und} ~~in~~ der Musik, wo der subjektive Ausdruck mit ^{Zuständen} ~~den Regungen~~ des Komponisten ^{kaum je unmittelbar} ~~nicht zusammenzuf[a]llen braucht, sondern, eher wie im Drama, um des Ganzen willen, fingiert sein kann.~~ ^{Weit darüber hinaus ist prinzipiell} ~~Sondern weil,~~ ^{des} ~~was im Gedicht ver-~~ ^s ~~möge seiner Sprache, redet, ein anderes ist als~~ ^{das sich grammatische} ~~bekennende Ich,~~ ^{von dem} ~~es selber ist, gegenüber dem durchs Gebilde latent [R]re-~~ ^{Der} ~~denden, ein [G]gesetztes, und wie groß auch sein Anteil sein mag, so ist~~ ^{des empirischen ist} ~~nicht, wie der Topos der Echtheit es möchte, der Ort von~~ ^{erst} ~~er doch keineswegs das, was die Authentizität des Gedichts oder einer~~

^ das empirische Funktion des geistigen, nicht umgekehrt.

19-45 → 249,23-34

43-46 → 249,35f.

'20-'23 → 249,34

Das sich mitteilende Ich „gesetzt“. – Das S nicht das Hervorbringende
Grenze des ästh. Nominalismus
Selbst im Produktionsprozeß nicht die Privatperson am Werk:
– 34 – sie er ist latent gesellschaftliche
Objektivität der Intentionen. Arbeit

5

~~Ich erzählung ausmacht.~~ Offen ~~ist weiter~~, ob das latente Ich, das
redende, in den Gattungen der Kunst das gleiche sei, und ob es sich

Λ es dürfte mit den
Materialien der
Künste qualitativ
variieren; deren Sub-
sumtion unter den
fragwürdigen Oberbe-
griff der Kunst
täuscht darüber.

verändert[.]; Λ Jedenfalls ist es sachimmanent, konstituiert sich im Gebilde,
~~indem es aus diesem spricht~~; der [d] reale Hervorbringende ist, ~~zunächst~~
~~jedenfalls dem Gebilde so fremd wie nur irgendein anderes~~ ^{im Verhältnis zum} ^{ein} Moment [de] der
Realität. Der ästhetische Nominalismus, wie immer auch geschichtlich

10

Ts 18052

notwendig, hat seine Grenze daran, daß die Kunstwerke nicht derart auf
Individualität zu reduzieren sind, wie es etwa Croce dünkete; und das
gilt nicht allein fürs empirische Individuum sondern ebenso für den
geistigen Träger der Sache; daher denn auch die Unzulänglichkeit[,]/ der
philologischen Methode, welche das Individuum, seine Absichten und
Ideen, unreflektiert mit dem Subjekt von Kunst, dem redenden, gleich-
setzt. ~~Erhöhe man selbst die~~ ^{Nicht einmal in der} ~~faktischen~~ Produktion der Kunstwerke ~~zum~~

15

~~Maß ihres subjektiven Begriffs, so fände sich, daß dabei gar nicht~~ ^{die} ~~die~~
Privatperson[,]. mit ihrer unverbindlichen Freiheit dem Material gegenüber,
~~entscheidet.~~ ^{die} ~~Indem das Kunstwerk in seiner~~ Produktion der ihm gegen-
~~überliegenden~~ ^{ihrer} ~~Materie sich überantwortet, wird es, in der äußerste[n]r~~
~~Individuation, [u]zu der es sich zuspitzt, bereits zu~~ ^{resultiert sie} ⁱⁿ ^{amitten} ⁱⁿ einem Allgemeinen[,]. Λ

25

Λ Implizit erfordert
das Kunstwerk Ar-
beitsteilung und das
Individuum fungiert
vorweg arbeitsteilig
darin.

und zwar gehen in diese Allgemeinheit immer zugleich, wie sehr auch
kritisch modifiziert, kollektive Formen ein. Die Arbeit am Kunstwerk
ist gesellschaftliche ~~Arbeit~~ ^{es} ~~durchs Individuum hindurch, ohne daß da-~~
~~bei das Individuum der Gese[el]schaft~~ ^{sich} ~~bewußt sein müßte; und vielleicht~~
desto mehr, je weniger es ^{das} ~~ist.~~ Intentionen, welche die Künstler gelei-

30

Λ Die Kraft solcher
Entäußerung des
privaten Ichs an die
Sache ist das
kollektive Wesen
in jenem; es
konstituiert den
Sprachcharakter der
Werke.

ten, sind nur für diese subjektive Kategorien, an sich objektiv vermit-
telt durch den objektiven Geist der Epoche. Keine Form, nicht die ori-
ginellste und individuellste, in der nicht, sei es auch negiert, eine
~~übergreifende aufgehoben wäre.~~ Das je eingreifende einzel menschliche
Subjekt ist kaum mehr als ein ~~Grenzbegriff~~ ^{wert} ^{begriff}, ein Minimales, dessen das
Kunstwerk bedarf, um sich zu kristallisieren[,]. ~~und das es zugleich auf-~~
~~hebt.~~ Die Verselbständigung des Kunstwerks dem Künstler gegenüber ist

40

keine Ausgeburt des ^{Größen} ^[W] ~~wahns~~ von l'art pour l'art, sondern ~~liegt in der~~

45

'10f. Arbeitsteilung und → □ 250,7:
Arbeitsteilung, und

7-9 → □ 249,36-38

9-27 → □ 250,2-7

26-31 → □ 250,8-10

33-49 → □ 250,13-20

'1-8 → □ 249,38-250,2

'9-14 → □ 250,7f.

'15-23 → □ 250,10-13

Λ werden die Kunstwerke zur Antithesis des dinghaften Unwesens.

~~einfachste Ausdruck seiner Beschaffenheit als eines gesellschaftlichen Verhältnisses, das in sich das Gesetz seiner eigenen Vergegenständlichung trägt: nur als Dinge~~
~~Bahn zur Objektivierung, welche das Kunstwerk vorschreibt. Daher hat die~~
~~Frage nach der Hervorbringung der Werke fast stets etwas Subalternes.~~
 Dem ^{ist gemäß} ~~entspricht aber~~ der ^{zentrale} ~~weniger zutage liegende und wesentlichere~~ Sachverhalt, daß aus den Kunstwerken, auch den sogenannten individuellen ein Wir spricht und kein Ich, und zwar ^{desto} ~~je~~ reiner, ^{je} ~~desto~~ weniger das ^{es} ~~Kunstwerk~~ äußerlichen einem Wir ~~zu Willen ist und~~ und dessen Idiom sich adaptiert. ^{Auch darin prägt} ~~Dafür hat~~ die Musik Schlüsselcharakter, ~~die, durch ihre~~ ~~Ferne vom Begriff und der begriffliche faßbaren Gegenständlichkeit,~~ gewisse Charaktere des Künstlerischen extrem ~~ausdrückt~~, ohne daß ihr übrigens deshalb ein Vorrang gebührte. ^{Sie} ~~Musik ist die Kunst, welche~~ ^{die} ~~unmi[gg]ttelbar, Wir sagt, und [n]och in ihrer individuellsten Pointierung, gleichgültig was ihre Intention sei,~~ im protokollähnlichen Gebilde ~~wie denen von Webern und manchen von Schönberg, werden~~ ^{ihrer expressionistischen Phase} ~~Erfahrungen verzeichne[t]n/, deren Gewalt herrührt von und ihre eigene, ihre Gestaltungskraft haftet daran, ob sie es wirklich aus ihnen sprechen. ihrer kollektiven Verbindlichkeit[.].~~ An der ^{ihr wichtigster Fund,} ~~Musik, zumindest an der abendländischen,~~ ließe historisch sich dartun, wie sehr ^{samt} ~~entscheidende~~ ^{dem} ~~ihrer Kategorien, so die harmonische Tiefendimension und aller/Kontra-~~ ^{en} ~~punktik und Pol[i]yphonie, das aus de[r]n/chorisch/kultischen Übungen in die~~ ^{Ritual} ~~Sache eingewanderte Wir sind[,]. und während dies Wir seine Buchstäblich-~~ ^{drungene} ~~keit verliert, in ein immanente[s]n Agens,~~ ^{Es läßt} ~~als das redende[,].~~ ^{ein} ~~erhalten. In der Dichtung wird die kollektive Ve[e]rmitt-~~ ^{zum} ~~lung durch die Sprache besorgt, von deren übergreifender Gestalt keine Dichtung loskommt.~~ ^{und bewahrt} ~~[D]durch ihre unmittelbare Teilhabe an der Sprache,~~ ^{kommunikativen} ~~sind~~ ^{die} ~~die Dichtungen~~ auf ein Wir bezogen; ~~allerdings ist diese Beziehung,~~ ^{ihre eigenen Sprachlichkeit zuliebe} ~~als eine ihnen gewissermaßen aufgezwungene, zugleich auch ihnen hetero-~~ ^{mitteilenden} ~~nom, und sie müssen darum sich abmühen, jener ihnen auswendigen, Kollektivität ledig zu werden[,].~~ ^{ist} ~~[a]Aber Grund ist zur Annahme, daß dieser Prozeß nicht, wie er erscheint und sich selber dünkt, einer der unmittelbaren Subjektivierung. ist sondern einer, [d]Durch welchen~~ ^{ihn} ~~das Subjekt der kollektiven Erfahrung um so enger sich anschmiegt, je freier es sich von ihre[m]n sprachlich vergegenständlichten Ausdruck macht. Was schließlich die~~

Λ von der keine ganz loskommt,

11f. individuellen ein → □ 250,25: individuellen, ein

37 Wir sind → □ 250,37: Wir ist

5f. → □ 250,20-23

9-46 → □ 250,24-251,2

46-56 → □ 251,3-9

'1-'4 → □ 250,23f.

'5f. → □ 251,2f.

[b] Bildende Kunst ^{dürfte} anlangt, so ist ihr Redendes im Verhältnis zu den Gegenständen aufzusuchen; durch das Wie, in dem sie ^{der Apperzeption reden.} apperzipiert, ^{Ihr} redet ein ^{ist geradeswegs} Wir, das Sensorium seinem geschichtlichen Stande nach, bis ^{es die} dies latente Wir der Musik ähnlich wird und die Relation zur Gegenständlichkeit, vermöge der Ausbildung seiner Formensprache zerbricht, ^{inso-} fern ^{In der Steigerung ihres Sprachcharakters ist} ließe sich sagen, daß die Geschichte der Kunst, nicht nur ihrer/fortschreitenden Individualisierung, ^{gleichgesetzt wird,} sondern ebenso deren Gegenteil sei.

^{Daß,} [D]ies Wir jedoch ist nicht gesellschaftlich eindeutig, kaum eines bestimmten Klassen oder sozialer Positionen; ^{ist,} das mag ^{daher rühren} damit zusammenhängen, daß es Kunst emphatischen Anspruchs ^{bis heute} stets nur als bürgerliche gegeben hat[.]; ^{ästhetische} Vielmehr ist [d]as Wir ein ^{ist} gesamtgesellschaftliches im Horizont einiger Unbestimmtheit[.], [w]ährend ^{Kunst dazu versucht ist,} es eine nichtexistente Gesamtgesellschaft, deren nichtexistentes Subjekt, ^{haftet} antezipier[tm]en, ^{bleibt} ihm zugleich der Makel/ von dessen Nichte[.s]xistenz, ^{und darin nicht bloß Ideologie,} die Antagonismen der Gesellschaft ^{an. Dennoch bleiben} erhalten[.]. ^{Wahr ist} daß aus der Kunst, ^{soweit das aus ihr} Redende und darum sie selber, ist zwiespältig, unversöhnt, ^{ist, aber diese Wahrheit wird ihr mit zuteil, wenn sie das Gespaltene synthetisiert} ihr Allgemeines und ihr Besonderes, und was aus ihr redet, ist nicht nur jenes Wir sondern ebenso jenes ^{und gleichwohl} Unversöhnte, das ^{Paradox hat sie das} sie ebenso zu bezeugen wie, ^{In jenem} tendenziell/ zu versöhnen hat; und dieser ^{sich ihr} Prozeß allein ist es, durch welchen das Wir[,]. das aus der Kunst redet, ^{Das aber,} sich konkretisiert. ^{aus ihr} Was aus ihr redet, ist wahrhaft ihr Subjekt insofern, als es ^{von ihr} redet und nicht durch die Kunst dargestellt wird. Der Titel, ^{aus} den Schumanns ^{des} unvergleichlichen letzten Stückens der Kinderszenen, eine[m]s der frühesten Modelle expressionistischer[r]/Musik[,]: ^{notiert} verliehen hat: "Der Dichter spricht", ^{Bewusstsein davon.} bezeichnet das ^{sehr} vollkommen/ Gerade indem in den Kunstwerken ihr Ich laut wird, verbieten sie dessen Darstellung; sie sind gleichsam darauf verhext, und wollten sie zu seinem Bild sich machen, so würden sie darüber zerspringen. Abbilden ^{das ästhetische Subjekt} aber läßt es ^{es} wahrscheinlich darum sich nicht, weil es, gesellschaftlich vermittelt, so wenig empirisch ist wie nur das transzendente der Philosophie. "Die Objektivation des Kunstwerks geht auf Kosten der Abbildung von Lebendigem. Leben gewinnen die Kunstwerke erst, wo sie

^ Was Bilder sagen, ist ein Seht einmal; sie haben ihr kollektives Subjekt an dem worauf sie deuten, es geht nach außen, nicht wie bei der Musik nach innen.

nach Troztkis These kann ~~es~~ nach dieser keine proletarische vorgestellt werden, einzig eine sozialistische.

^ freilich auch so bestimmt wie die herrschenden Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse einer Epoche.

^ und dadurch erst in seiner Unversöhnlichkeit bestimmt.

^ möglich ist das nur ihrer nicht-diskursiven Sprache.

37 ihr mit zuteil → 251,32: ihr zuteil

'1f. sagen, ist → 251,13: sagen ist

'5 dem worauf → 251,14: dem, worauf

5-14 → 251,9-13

15-26 → 251,16-21

25-28 → 251,23f.

28-37 → 251,26-33

38-40 → 251,34f.

41-59 → 251,36-252,8

'1-'9 → 251,13-15

'10-'15 → 251,21-23

'16-'21 → 251,24-26

'22-'24 → 251,33f.

'25-'27 → 251,35f.

Ts 18055

Das Unwahre der Objektivität und die Revolte dagegen
 auf Menschenähnlichkeit verzichten. 'Der Ausdruck eines unverfälsch-
 ten Gefühls ist immer banal, Je unverfälschter, um so banaler. Um es
 nicht zu sein, muß man sich anstrengen'. (Paul Valéry, Windstriche,
 Inselverlag)¹.

1 Theodor W. Adorno, Noten II, Frankfurt 1965, S. 79.

in der Zwischenabschrift
 muß gecheckt werden,
 ob das nicht
 wiedergekaut ist.

[D] das Kunstwerk wird zu einem [O] Objektiven als durch und durch Gemachtes[;],
 seine Objektivität besteht eben darin, daß die ^{vermöge der} subjektiven Vermittlung
 auf all seiner Momente. sich erstreckt, daß nichts Stoffliches und inso-
 fern außerästhetisch-Objektives unvermittelt bleibt. Dem allein ver-
 dankt das Kunstwerk seine Geschlossenheit und Festigkeit, insofern gilt
 ästhetisch ^{bewährt sich} erst recht[,]. [d] Die erkenntniskritische Einsicht, daß ^{der Anteil} je mehr
^{von} Subjektivität ^{und} ist, desto mehr auch Verdinglichung ^{korrelativ sind,} sei, und die Dinghaf-
 tigkeit der Kunstwerke verflüssigt sich überall dort, wo sie nicht ganz
 und gar sich vermitteln ließe, wo der außerästhetische Vorrang des Ob-
 jekts sie zerrüttet. Nur was durchaus Besitz des Geistes und dadurch
 geronnen ist, zeigt nichts, was dem Geist gegenüber nichtidentisch wäre.
 Insofern liegt [d] Der Scheincharakter der Kunstwerke, ^{die} gar nicht erst in der
 Illusion ihres Ansichseins ^{weist darauf zurück} sondern bereits ^{in der} darin, daß sie, ^{vermöge der}
 Totalität ihres subjektiven Vermitteltseins, an dem universalen Ver-
 blendungszusammenhang ^{von} der Verdinglichung teilhaben[,]; daß sie, [M] marisch
 gesprochen, ein Verhältnis lebendiger Arbeit ^{notwendig so} zurückspiegeln, als wäre
 es gegenständlich[,]. während es zu einem Gegenständlichen nur durch ein
 Abschneiden, sich Einengen wird. Dadurch empfängt die ansteigende
 Objektivität der Kunstwerke, [d] Die Stimmigkeit, durch welche [s] ^{die} an Wahr-
 heit partizipieren, ihr Unwahres; in ihren exponiertesten Manifestatio[n]-e
 nen hat ^{involliert auch} Kunst von je dagegen revoltiert, und ^{die} jene Revolte ist heute in
 ihr eigenes Bewegungsgesetz übergegangen. Schein und Unwahrheit des
 Kunstwerks haften an der Verabsolutierung des Geistes, die es mit sich
 führt, je reiner es durchgebildet wird, und [d] Die ^{Antinomie von Wahrheit und Unwahrheit von Kunst mag} permanente Krise, deren

Diese ganze Seite ist noch mulmig, trotz der Striche; ich kann mir vorstellen,
 daß sie in der endgültigen Fassung fortfällt.

7 unverfälschter, um → 252,10:
 unverfälschter um

11 1 Theodor [...] S. 79. →
 252,36f.: 71 Theodor W. Adorno, Noten
 zur Literatur II, Frankfurt a. M. 1965,
 S. 79 [...]

44 Antinomie von Wahrheit → 252,25f.:
 Antinomie der Wahrheit

6-8 → 252,9-11

11 → 252,36f.

13-45 → 252,12-26

Kunst, die Hegel veranlaßte, ihr Ende zu prognostizieren[,]. [^]bringt das zu-
tage. Das ist das negative Moment, das zu dem unendlich Positiven von
Hegels Wendung, zur Sache hinzutritt, die an dieser Stelle, gemäß ih-
rer idealistischen Komplexion ein Zentrales an der Kunst verfehlt. [Wo-
durch die Kunstwerke ihre Einstimmigkeit zu erlangen scheinen, ihre
objektive Synthesis, ist latent antinomisch; das treibt die Kunstwerke
über sich und möglicher Weise über die Kunst hinaus.] ^{Nicht verschlossen war}
nellen Ästhetik ^{daß} herrscht im Kunstwerk ^{der} Vorrang des Ganzen über die
Teile, und nicht fremd war ihr ^{die Einsicht, daß diese Präponderanz}
^{konstitutiv des} nur dann triftig ist, wo sie an einem Vielen sich ^{bedarf;} behauptet ^{der bes-}
^{der} aus dem Vielen heraus und nicht ^{daß er} als bloße Setzung von oben her
^{miß} gerät. Aber dieser Leistung wohnt eine Paradoxie inne, die kein Kunst-
werk zu schlichten vermag. ^{dem genügt} Denn ^{Zwar will} das Mannigfaltige, ^{im} auf das sie sich
bezieht, will zwar ästhetisch ^{en} jene Einheit, ^{Kontinuum seine Synthesis;} als zugleich außerästhe-
tisch Bestimmtes jedoch entzieht es sich ihr[,]. das Diffuse, Zentrifugale.
Daß es überhaupt zu der ^{Die} Synthesis kommt, die aus dem Vielen ^{extrapoliert} herausgele-
sen wird, ist ^{das potentiell sie in sich hat,} zugleich dessen Negation. Der Ausgleich, ^{durch} den die Ge-
stalt wi[r]ll, ist ^{unvermeidlich auch} drinnen gar nicht ^{mißglücken,} auszugleichen, weil er es draußen,
meta-ästetisch, nicht ist[,]. ^h und das nötigt die Kunstwerke zum Schein im
problematischen Verstande, weil [s] ^{Un} Sie kraft ihrer Synthesis ^{auftreten,}
^{müssen,} als ^{ob dies} [M] mögliche ihnen möglich; ^{wäre das} gewesen wäre um der Idee
ihrer eigenen Einheit willen; dadurch wird das ästhetisch Substantielle,
^{von der keines, bei der Strafe seiner Nichtigkeit, sich dispensieren kann, war fragwürdig.}
welches die Idee der Vollkommenheit der Werke, ^{designierte,} zu einem
Nicht-Substantiellen, über das die Kunst durch ihren eigenen Fort-
schritt als den einer Erscheinung von Wahrheit hinausmöchte. Künstler
haben ^{es} schwer nicht ^{nach wie vor ungewissen} nur wegen ihres Schicksals in der Welt, das unge-
wiß bleibt, nachdem sie offiziell längst die bürgerliche Ehrbarkeit er-
langten, sondern weil die Arbeit, die sie ^{der} an die ästhetischen ^{der sie} Wahrheit,
^{nach} hängen, ^{zwanghaft durch die eigene Anstrengung} dieser stets auch ^{zuwider handel[t]n.} Wodurch ihre Gebilde authen-
tisch werden, das ist auch ein ihnen Auferlegtes und Erzwungenes,

Tracho, diese Seite dürfte an sich jetzt sehr anständig geworden sein und enthält
Zentrales. Aber es kommt mir allzu bekannt vor. Ob wir in der endgül-
tigen Fassung nicht auch sie schlachten müßten —

^ Real ungeschlich-
tete Antagonismen
lassen sich auch imaginär
nicht schlichten; sie
wirken in die Ima-
gination hinein,
und reproduzieren
sich in deren eigener
Unstimmigkeit, und
zwar proportional
zu dem Grad, mit
dem sie ihre Stimmig-
keit urgieren.

34 er es draußen → □ 253,1f.: er
draußen

37/39 [s] Sie müssen → □ 253,6: Die
Kunstwerke müssen

6-36 → □ 252,26-253,2

37-52 → □ 253,6-13

'1-'14 → □ 253,2-6

Ts 18057

Frl. O, das Eingefasste bitte separat abschreiben. Muß wahrscheinlich an andere Stelle, aber bitte vermerken, wo es jetzt steht. An sich sehr wichtig

durch welches die Gewalt des Subjekts dem sie entäußert, was sie von sich aus möchten, feindlich der Natur, deren Versöhnung die Kunst will und die doch selbst anders als in subjektiver Vermittlung nicht zu erlangen ist. Gleichwohl ist die Einsicht negativer Dialektik in den

Der ist Vorrang des Objekts nicht zu verwirren mit ästhetischen Versuchen, Kunst könne aus ihrer subjektiven Vermittlung herauszubrechen und unmittelbar in eine Objektivität übergehen, die sie von außen empfängt. Ihr her zu infiltrieren

Kunst ist die Probe auf das Verbot positiver Negation: daß die Negation des Negativen nicht das Positive, nicht schon die Versöhnung mit einem selber unversöhnten Objektivität sei. Philosophie durchschaut den Schein des Standpunkts absoluter Subjektivität, weiß aber ebenso die Wahrheit, daß geschichtlich real Subjekt und Objekt auseinandergetreten sind[.]. Unter dieser gemöglich nur als durchs Subjekt hindurch gegangene. A schichtlichen Gesetzmäßigkeit ist Kunst, irrevokabel subjektiv geworden.

Sobald sie, als die durchs Subjekt vermittelte Wahrheit, derart, wie sie vom Subjekt einzig erfahren werden kann, unmittelbar die höhere objektive in sich hineinnimmt und eine Versöhnung erschleicht, die anders als real geschichtlich nicht vollbracht werden kann. Weil der Schein ihr konstitutiv ist, ist sie wahr nur als Schein. Das setzt sich fort fort in der Ihre Objektivität von Kunst gewinnt sie nur durch ihren immanenten Vollzug, und insofern durch die Objektivation ihres geschichtlichen Subjekts, bedarf. Ihre Hoffnung so darum, weil nicht das letzte Hoff aber ist, daß, eben weil das Subjekt selber Schein ist[,], das Kunstwerk seine auf der dem Subjekt verborgene Wahrheit, eintritt. Darum ist die Objektivität des Kunstwerks in so gebrochenem Das Verhältnis zum Vorrang des Objekts. Sie zeugt für seine gleichsam im diesen Stande des universalen Bannes, Kritik an der falschen Objektivität; Von solcher Objektwelt läßt sie nur die und sie bedarf der membra disjecta der Objektwelt[,]; weil sie einzig als wird sie dem demontierte von ihrem Formgesetz zum Einstand gebracht werden kann. Insofern verkörpern die Kunstwerke das Wahrheitsmoment am Idealismus ohne dessen Hybris, die Konstitution des Geistes, und damit das absolute Subjekt, als Wirkliches zu setzen. Durch ihren Scheincharakter, die Unwahrheit der Kunstwerke, kündigen sie die philosophische Unwahrheit.

A Denn Mimesis ans vom Subjekt nicht Hergerichtete ist nirgends anders als im Subjekt als Lebendigem.

A der dem An sich Refugium gewährt nur noch im Subjekt, während seine Art Objektivität der vom Subjekt gewirkte Schein ist.

47 wird sie → 253,28: wird jene

10-19 → 478,1-6
20-24 → 253,13-15
29-44 → 253,16-23
44-49 → 253,25-28

'10-'15 → 253,15f.
'16-'22 → 253,23-25

Soll zunächst liegen wo es ist, endgültig wahrscheinlich erst nach S. 39

Zur immanenten Bestimmung von S im Kunstwerk
Gegen „Kunstwollen“. Das Subjekt und das immanente Kriterium
Spontaneität und Idee.
Einfg: Phantasie, Originalität nach III, 3, S.39a
Realisierung + Konzeption

324

Ts 18058'

5

'5

Vorsicht!
Das Eingeklammerte ist wichtig, setzt aber die erst später zu gebende Bestimmung des Kunstwerks als Prozeß voraus!
erst nach Abschrift.

Λ insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.

Ts 18058

Λ ist nicht jenseits von ihrer Erfüllung.

Λ obwohl gerade sie auch Unwillkürliches involviert.

'20

Subjektivität, ist die notwendige Bedingung des Kunstwerks[.], Des sen eigene Bestimmung als ein Werden in sich ist vermittelt durchs Subjekt: durch dessen Spontaneität.] Diese aber ist nicht als solche die ästhetische Qualität. sondern erst dadurch, daß sie im Kunstwerk sich [o]Objektiviert[.]; Λ ^{ation} Darum ist für die Kunstwerke [d]Das ^{verkennt} von Riegls ^{Begriff des} sogenannte Kunstwollens kein Kriterium. Gleichwohl trifft der Begriff etwas für alle immanente Kritik Wesentliches an den ^{von} Kunstwerken: daß ^{über ihm der den} ihr Rang nicht an einem ihnen Äußerliche[n]s ^{befindet.} kann gemessen werden sondern nach dem, was [d]Sie Kunstwerke sich selbst - nicht freilich ihren Autoren ^{sind ihr} - sich als ^{eigenes/} Maß, setzen; und erst vermöge der Einsicht in die Relation zwischen solcher, nach der Wagnerschen Formel, ^{ihre} selbstgesetzten Regel. und dem Vollbrachten folgt [d]Die Frage nach der ^{en eigener} Legitimation der Regel selbst. Für [k]Kein Kunstwerk ^{ist nur} genügt, was es will, aber keines ^{ist mehr,} konstituiert sich und keines bestimmt sich, ohne daß es etwas will. ^{Das kommt} [D]der Niederschlag des Spontanen ^{ität)} in den Werken kommt dem ^{recht} überaus ^{na[c]/he[,],} was die traditionelle Ästhetik mit ihrer Idee bezeichnete; ohne jenes Moment der Spontaneität sind die Werke tot. Sie ^{manifestiert sich} besteht ^{seiner aus ihm selbst ersichtlichen} vorab in der Konzeption des Werkes, wie sie in dessen ^{Adäquanz} Anlage. selbst sich manifestiert, die Problematik entfaltet sich in der [Konsequenz]xxxxxxx oder Inadäquanz des Gestalteten an die Konzeption, an den Vertrag gleichsam, den das Werk mit diesem beginnt, der nicht temporal sondern sachlich konstitutiv zu denken ist, ^{Auch sie,} einget. Doch ist die Anlage ^{verändert sie} abermals keine abschlußhafte Kategorie[;]: ^{Selbstrealisierung der} nicht bloß vermögen die ^{von} Werke. sie vollkommener oder unvollkommener zu realisieren, sondern der Prozeß der Realisierung hat ^{ist} vielfach rückwirkende Kraft und verändert die Konzeption. Fast möchte man es als das Siegel ^{von} gelungener Objektivation, der Ablösung von der subjektiven Zufälligkeit betrachten, daß unter dem Druck der immanente[n]r/Logik der Sache die Konzeption sich verschiebt. Dies ichfremde, dem vorgeblichen Kunstwollen ^{konträre} entfremdete Moment im Vollzug des Werkes ist den Künstlern, ^{wie den Theoretikern,} zuweilen schreckhaft, bekannt[;]; Nietzsche hat ^{von} auf denselben Sachverhalt

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

6-11 → 253,29-31

10-25 → 253,32-37

26-31 → 253,38-254,2

33-55 → 254,3-10

'12-'16 → 253,31f.

'17f. → 253,37f.

'19-'21 → 254,2f.

^ des Menschen
ohne Rücksicht
auf den Zweck,

^ Keineswegs sind
[d]ie Produzenten
bedeutender Kunst-
werke ~~keineswegs~~
[i] Halbgötter sondern
fehlbar, oft neu-
rotische und be-
schädigte Menschen.

^ Die Erfahrung
realer Unfreiheit
hat den Überschwang
subjektiver Frei-
heit, als einer für [alle] alle,
zerstört u[nd] [dem] dem
Genie als Branche
reserviert. [Es] Es
wird desto mehr zur
Ideologie, je weni-
ger die Welt die
menschliche ist und
je neutralisierter
der Geist, das Be-
wußtsein von ihr.
Dem privilegierten
Genie wird stellver-
tretend zugesprochen,
was die Realität
dem Menschen allgemein verweigert.

indem, mit einem Seitenblick auf Goethe, der Mensch hinter ^{jenen} dem Kunst-
werk wesentlicher Sein ^{soll} als ^{es} selbst[,]. Im Geniebegriff wird ^{mit} die
idealistischer Hybris greifbar, ^h indem die Idee des Schöpfungstums vom
transzendentalen Subjekt ^{an das} auf das empirische, den produktiven Künstler
übergeht. Das ^{beagt} fügt sich rasch dem bürgerlichen Vulgärbewußtsein ein,
ebenso ^{wegen des Arbeitsethos in der Glorifizierung reinen Schöpfungstums} durch die Ideologie, die dem Tun um seiner selbst willen ge-
macht wird, wie weil es dem Betrachter die ^{Be} Müh[e] ^{um die} ung der Erfahrung der Sache
abnimmt und ihn mit der ^{genommen wird: man speist} sogenannten Persönlichkeit, am Ende der ver-
[k] Kitschen- [B]iographik der Künstler abspeist. ^{Daß aber dies Sündenregi-}
ster nicht ausreicht, den Geniebegriff einfach zu extirpieren, sondern
daß er als subjektives Moment der Objektivität ^{auch} zu bewahren ist,
ward daran evident, daß eine [ä]sthetische Gesinnung, ^{aber,} die, etwa wie der
Kollektivismus der musikalischen Jugendbewegung mit dem Genie tabula
rasa macht, zur öden und schulmeisterlichen Handwerkerei, zum Nachpin-
seln von Schablonen. ausartet. ^{Objektiv ist [d] Das Wahrheitsmoment am}
Geniebegriff, ^{ist in der Sache zu suchen, dem} daß er aufs Offene[,], nicht ^{in Wiederholung Gefangenen} nachkonstruierte als essentiell
an den Werken verweist. Übrigens war der Geniebegriff, ^{als er im späteren} gerade in den
achtzehnten Jahrhundert in Schwang kam, ^{sogenannten Geniezeiten} noch nicht derart charismatisch[,]; wie er es dann
durch die Suggestionskraft des deutschen Idealismus wurde: eigentlich
[w] sollte, nach der Idee jener Periode, jeder Genie sein können, wofern er
unkonventionell als Natur sich äußerte. Genie war Haltung, „genialisch Treiben“,
sich der Konvention entäußert, Genie verstand sich erst als Gesinnung[,];
später, ^{erst wurde} vielleicht auch ^{angesichtetes} unter dem Eindruck der Unzulänglichkeit ^{von Gesin-}
nung in den Werken, ^{daraus} als Gnade. Was am Genie zu retten ist, das ist in-
strumentell zur Sache. Darf schon vom Genie nicht anders geredet wer-
den als in dem dialektischen Verstande des Genius, so ist [d] Die Kategorie
Branche
1 Vgl. Theodor W. Adorno, Noten III, Frankfurt 1966, S. 205 ff.
des Genialen für die Kunstwerke ^{ist} belegbar, am einfachsten, wo von einer
Stelle mit Grund gesagt wird, sie sei genial. Solche Stellen sind ^{die} alle
das [s] Schablonenfreie, ^{en} nicht schon dagewesenen, dabei objektiv zwingenden
gnügt nicht zur Bestimmung. Geniales ist ein di[e]alektischer Knoten:

5-16 → 255,30-36

17-21 → 255,37-256,1

24-43 → 256,4-14

43-56 → 256,21-25

'1-'3 → 255,36f.

'5-'12 → 255,1-3

'13-'32 → 255,15-21

Ts 18060

- 39b -

326

am Ende von „Jenseits von Gut und Böse“ gesprochen
 mit Rücksicht auf seine philosophischen Texte hingewiesen. Dies Moment
 unterm Zwang der Sache ist
 des Ichfremden ^{mag sehr} wohl das Signum dessen ^{sein}, was mit dem Termi-
 nus genial gemeint ^{war.} ist und ^{löst zugleich} [d]e[n]r Geniebegriff ^{wäre, ^Λ} von jener
 plumpen Gleichsetzung mit dem kreativen Subjekt, ^{loszureißen,} die das Kunstwerk ver-
 fehlt, indem sie es ins Dokument seines Urhebers ^{aus ^Λ eitell Überschwang [?]} verwandelt. Der Genie-
 begriff ist ein ^{Archetyp} ^{Phänomen} bürgerlicher Personalisierung in der Kunst, ^{zaubert ^Λ}.
 [d]ie Objektivität der Werke, die in der Tauschgesellschaft den entfrem-
 deten Menschen ^{ein Stachel} nicht mehr erträglich ist, weil sie von Kunst, irrend,
^{sie mildere die} ^{die Aufhebung der Entfremdung,} erwarten, ⁱⁿ wird ^{zugunsten} de[s]n Menschen,
 der hinter dem Werk stehe, ^{beseitigt,} und meist ist ^{er} ^{dieser} nur die Cha-
 raktermaske derer, die das Werk als Konsumartikel ^{zurückübersetzt;} ^{verkaufen} ^{aufbereiten} / wolle[.]n[.]n[.] ^Λ
 Das Pseudos liegt darin, daß nur vermöge seiner Entfremdung das Kunst-
 werk zu mehr wird als einem bloß Für anderes, zu mehr als Tauschobjekt;
 nur als Objektiviertes erfüllt es das, was die Rezeptierenden sich er-
 sehnen und was sie in der Objektivierung vermissen. In die Ästhetik
 fällt, [t]rotz allen Mißbrauchs, ^{aber erinnert} ^{daran, daß} ^{Subjekt} der Geniebegriff ^{soweit, wie er auf das ^Λ}
 nicht durchaus auf die Objektivierung zu reduzieren ist.
 Moment des Unwillkürlichen im Kunstwerk, ^{verweist,} ^{das} ^{seinem Verhältnis}
 zur Natur inhärent und das auch von Spontaneität ^{selbst,} als einer
 nicht im Ich aufgehenden, unwillkürlichen Tätigkeit nicht weggedacht
 werden kann. In der Kritik der Urteilskraft war der Geniebegriff die
 dunkle Zufluchtsstätte alles dessen, was der Hedonismus ^{der Kantischen} ^{seiner} Ästhetik
 sonst entzog. ^{Nur} ^{und} ^{er hat es,} mit unübersehbarer Folge, einzig ^{dem} ⁱⁿ Subjekt
^{reserviert} festgemacht, gleichgültig gegen die ^{von Hegel ins Zentrum versetzte}
 Frage seiner Objektivierung, ^{und} ^{gegen} ^{seine} Ichfremdheit, ^{obwohl} diese
^{später} ⁱⁿ dem Kontrast des Genies zur wissenschaftlichen und philosophischen
 Rationalität ^{ideologisch} ^{beutet} ^{w[i]urd[.]e.} Die bei Kant ^{beginnende} ^{sich anbahnende} Fetischisie-
 rung des Geniebegriffs als de[s]r von der Sache, so wie in der Erkenntnis-
 theorie die Methode von ihrem Gegenstand abgetrennten, ^{nach Hegels Sprache abstrakten} Subjektivität, hat,
 vermöge ihres Fetischcharakters, schon in Schillers Motivtafeln, ^{krass}
 elitäre Züge angenommen. ^{Er} ^{und} wird potentiell zum Feind der Kunstwerke[.,];

6 Dies Moment → 254,11: Das Moment

5-10 → 254,11-14
 10-15 → 254,15-17
 17-25 → 254,17-22
 30-54 → 255,18-30

'1-'3 → 254,14
 '4f. → 254,15

Ts 18061

~~ad Geniebegriff in die Gegend von S. 39b, Mitte: Z. 11, nach „wollen“~~
~~Einfügung zu ohne Absatz~~

Im Geniebegriff ~~zog die~~ ^{beschlagnahmte der} bürgerliche Vorstellung von Natur in die
Ästhetik ein. ~~Aber gerade dies vermeintlich Natürliche~~ hat seinen ge-
schichtlichen Ort, wie denn Künstler, denen das Wort Genie auf den
Leib geschrieben erscheint, in historischen Augenblicken aufzutreten
pflegen, [s]wo Stile ihrer verpflichtenden Gestalt nach problematisch
werden und nach der Produktivkraft rufen, die sie erfüllt und zer-
bricht in einen. Ist ~~aber~~ die Kategorie des Genies derart gezeitigt
und so wenig ein Natürliches unmittelbar, so wenig irreduzibele und
~~mysteriöse Eigentümlichkeit von Subjekten,~~ ^{den Geniebegriff} ~~so ist wohl der Begriff,~~
[w] ^{Überrest abschaffen,} ~~Will man ihn nicht einfach als romantische[s]n Pseudos erledigen,~~ ^{er,} auf sei-
ne ~~eigene~~ geschichtsphilosophische Objektivität [zu bringen. Die philo-
~~sophische~~ Divergenz von Subjekt und Individuum, ^{präformiert} ~~enthalten schon im~~
Kantischen ^{Anti} ~~[P]sychologismus,~~ ^{affiziert} ~~und~~ aktenkundig bei Fichte, ^{gilt auch für} die
Kunst/. [d] ~~Der Charakter des Authentischen, Verpflichtenden und die Frei-~~
heit des emanzipierten Einzelnen ^{entfernen sich von} ~~treten auseinander.~~ Der Geniebegriff
ist ein Versuch, beides ^{Zauberschlag} ~~wie durch einen Formel~~ zusammenzubringen, ~~und~~
dem Einzelnen i[n] ^{Sondergebiet} ~~m der Kunst~~ unmittelbar das Vermögen zum übergreifend
Authentischen ^{attestieren} ~~zuzuschreiben.~~ Während etwas von ^{solcher} ~~Mystifikation~~ ^{ist,} ~~darin~~
~~steckt, begnadete Einzelne mit dieser Fähigkeit zu belohnen unter Be-~~
~~rufung auf ihre Inkommensurabilität, von der Besinnung und Entfaltung~~
~~jenes Verhältnisses sich zu dispensieren, liegt soviel an~~ ^{Der} ~~Erfahrung~~ ^{gehalt} ~~zu-~~
~~grunde,~~ daß tatsächlich in der Kunst Authentizität, das universale Mo-
ment, anders als durchs principium individuationis nicht mehr möglich
ist, ^{von der Genie-Ästhetik} ~~[n] Nur wird dies Verhältnis seiner objektiven Dialektik entrissen-~~
~~und blindlings,~~ ^{undialektisch} ~~in jenes Individuum verlegt, das da zugleich Subjekt~~
sein soll; ~~die Idee de[s]r intellectus archetypus, in der Erkenntnistheo-~~
rie ausdrücklich ^{Idee} ~~eine solche,~~ wird im Geniebegriff wie eine Tatsache
der Kunst behandelt. Genie soll das Individuum sein, dessen Spontanei-
tät mit der ^{Tathandlung} ~~objektiven~~ des absoluten Subjekts koinzidiert[,]. ~~und~~ [s] ^{Soviel}
ist richtig daran, wie die Individuation der Kunstwerke, vermittelt

^ so wie umgekehrt
die allgemeine
bürgerliche Freiheit
die zum Besonderen,
zur Individuation
sein sollte.

'5

15-39 → 254,22-35

38-48 → 254,37-255,6

'1-'6 → 254,35-37

ad Geniebegriff S. 2 zu S. 39b:

durch Spontaneität, ~~eben~~ das an ihnen ist, wodurch sie sich objektivieren. ~~Zugleich~~ ^{Falsch} aber ist der Geniebegriff ~~Säkularisierung des Schöpfers,~~

~~und~~ weil Gebilde keine Geschöpfe sind, ^{und Menschen keine Schöpfer.} ist der Geniebegriff wiederum

falsch. ~~Diese Falschheit~~ ^{Das} bedingt die Unwahrheit ^{der Genie-Ästhetik} seines Gebrauchs, wel-

che das Moment des ^{endlichen} Machens, der techne an den Kunstwerken ^{(zugunsten ihrer absoluten Ursprüng-} unterschlägt ^{quasi ihrer natura naturans}

und damit die Ideologie vom Kunstwerk als einem Organischen und Unbe-

wußten in die Welt setzt[.], ^{die dann zum trüben Strom des Irrationa-}

^{lismus sich verbreitert. Von Anbeginn lenkt die Akzentverschiebung}

^{der Genieästhetik auf den Einzelnen, wie sehr sie auch der schlechten}

^{Allgemeinheit opponiert, auch von der Gesellschaft ab, indem sie jeden}

^{den Einzelnen verabsolutiert.}

11 techne → 253,23: τέχνη

16 Genieästhetik → 253,15: Genie-Ästhetik

Ts 18063

[N]/ Genie und Originalität - 39d - 329
 das Schablonenfreie, ^{lose} ~~nicht schon Dagewesene~~, ^{Repetierten,} s. S. 39 e u
 Neues, ^{Freies}, das zugleich das Gefühl des Notwendigen mitsich führt,
 und das zu finden ist das paradoxe Kunststück der Kunst und eines ihrer
 verlässlichsten Kriterien. Denn ~~[o]Original sind ja nie die Elemente als~~
~~solche, die als wie immer auch vermittelt der Realität entlehnt, diese~~
~~reproduzieren, sondern die Konstellation aus ihnen.~~ Genial heißt so-
 viel wie eine Konstellation treffen, subjektiv ein Objektives, ^{der Augenblick, da} die
 spricht und durch ihre Methexis ^{an der Sprache} des Kunstwerks, ~~die Zu-~~
~~fälligkeit der~~ ^{die} ~~Konvention~~ ^{als zufällig} unter sich läßt. Signikatur des Genialen in
 der Kunst, ^{ist,} ~~das Neue kraft seiner Neuheit~~
 es, in seinen obersten Manifestationen scheint, als wäre
 es immer schon dagewesen[.]; ^{Genial} sind darum in den Kunstwerken wesent-
 lich Lösungen, ~~die den Charakter der Authentizität mitsich führen, und~~
 [d]Die zentrale Leistung der Phantasie ist weniger die creation ex nihilo,
 an welche die kunstfremde Kunstreligion glaubt, als die Imagination
^{authentischer} ~~solcher~~ Lösungen inmitten des gleichsam prä-existenten Zusammenhangs
 der Werke. ~~Sehr~~ [e]Erfahrene Künstler mögen ~~zuweilen~~ spöttisch über eine
 Passage sagen: hier wird er genial. ^{Sie} ~~Der Spott~~ geißel[t] ^{den} einen Einbruch
^{von} ~~der~~ Phantasie in die Logik des Gebildes, ^{der} ~~die ihrerseits~~ nicht selbst
 wiederum dieser sich integriert; Momente ^{solcher} Art gibt es nicht bloß
 bei auftrumpfenden Kraftgenies sondern noch auf ~~dem obersten Niveau,~~
~~etwa bei Schubert[;]~~ ^{Formniveau.} ~~das bis zur Paradoxie~~ ^{bleibt das Geniale, weil} [P]prekäre, ^{und} ~~des ebenso frei Er-~~
~~fundene[n]s wie Notwendige[n]s, das eigentlich nie ganz verschmolzen werden~~
~~kann[.]. exponiert [das]xxx alles Geniale an den Werken~~ ^{es} ~~de[m]s Sturz~~ und [o]Ohne die
 dessen präsenste Möglichkeit ^{ist nichts} genial in den Kunstwerken.
 Wegen des Moments des nicht schon Dagewesenen war
 In neuerer Zeit ist, ^{der} ~~Begriff d[e]as Genialen~~ in der Ästhetik mit dem
^{Begriff} ~~der Originalität verkoppelt worden[;]. im letzten Drittel des achtzehnten~~
~~Jahrhunderts pflegte man denn auch von "Originalgenie" zu reden.~~ Allbe-
 kannt ist, daß die Kategorie der Originalität, ~~als eine ästhetischer~~
^{der Geniezeit} ~~Reflexion, vorher~~ keine Autorität ausübte/. ~~meist wird mit Behagen dar-~~
~~aus,~~ [d]Daß etwa im siebzehnten und früheren achtzehnten Jahrhundert Kom-
 ponisten in ihre Werke ganze Komplexe, sei es aus eigenen, ^{Werken,} sei es ^{aus solchen}

5-19 → 256, 25-32

21-50 → 256,33-257,13

'1f. → 256,33

Ts 18064

- 39e -

andere[n]r, ^{wieder benutzen,} aufgenommen hätten oder ^{daß} Maler ^[und Architekten] ihre Entwürfe zur Ausführung
Schülern anvertrauten, ^{wird leicht für die} als Argument zur Rechtfertigung von Unspezifi-
schem und Schablonenhaften, ^{für die} und zur Denunziation von subjektiver Frei-
heit in der Kunst benutzt. ^{mißbraucht} Immerhin beweist, daß ^{auf} ehemals Originalität
nicht als [K]riterium ^{isch reflektiert ward} galt, keineswegs, daß nicht [g]dergleichen in den
Kunstwerken selbst[n] vorh[an]den gewesen wäre; ein Blick auf die Differenz
Bachs von seinen Zeitgenossen ^{reicht hin.} genügt zum Beleg, und ^{steht} er ergibt zugleich,
daß Originalität, das spezifische Wesen des bestimmten Werkes, nicht
willkürlich der [l]ogizität der Werke, die ^{impliziert,} notwendig ein Allgemeines in
sich hat, ^{Vielfach} entgegensteht, sondern ^{sich} gerade in ^{einer} jener [K]onsequenz ^{logischen} der
Durchbildung, ^{en,} sich zu bewähren vermag, die jener Logizität gehorcht und
zu der ^{Talente} die mittleren Niveaus ^{fähig sind} nicht sich zu erheben vermögen. ^{Gleichwohl} Immerhin
^{wird} ist älteren, gar archaischen Werken gegenüber die Frage nach ihrer Ori-
ginalität sinnlos, ^{wegen das es dort} nicht nur, weil empirisch bei solchen Gebilden sel-
ten soviel Material überliefert ist, daß man das Original vom Zeitüb-
lichen unterscheiden könnte, sondern auch deshalb, weil ^{doch wohl} der Zwang des
in dem Herrschaft sich verschanzte, Kollektivbewußtseins, so groß war, daß er mit der Kategorie Originalität,
die etwas wie emanzipiertes Subjekt voraussetzt, ^{anachronistisch wäre} inkompatibel ist. Aber
die geschichtliche Bewegung, welche die Kategorie zeitigte, ist irre-
versibel, Rückkunst zu einem widerstandslos vorgeordneten disziplinären
Kollektivbewußtsein nicht anders vorstellbar denn als Regression. Da-
bei ist abermals Originalität in den Gebilden aufzusuchen und nicht in
ihren Urhebern; Künstler müssen, als Person, ^{keineswegs} besonders ori-
ginell sein, sondern ihre Originalität ist die, dem Kunstwerk jenes
spezifische idiomatische Cachet zu verleihen, das vielleicht der objek-
tive Name eines jeden Werkes heißen darf. Der Begriff der Originali-
tät als des Ursprünglichen ^{zitiert} verweist, ^{die} seiner tatsächlichen Bedeutung in
der Kunst nach, nicht sowohl auf ein Uraltes als auf das noch nicht Ge-
wesene, Offene an den Werken, ^{darin} ihre utopische Spur. ^[ist] ^{ist aber} Der Begriff der Ori-
ginalität historisch entsprunge[,n], so ^{ist sie} hat er auch ^{mit dem} am historischen Unrecht
teil: ^{verflochten: mit der Prävalenz} einerseits ist er nicht denkbar ohne die Herrschaft der Konsum-
^{bürgerlichen}

^ Das Originale
darf der objektive
Name jeden
Werkes heißen.

Vorsicht. Drohende Überschneidung mit
der späteren Dialektik des Neuen

'5

4-49 → 257,14-32

48-54 → 257,34-36

'1-4 → 257,33

^ der absoluter
Erfindung,
ist

^ an dieser Stelle
hat die bürgerliche
Arbeitsteilung einen
Graben gezogen, der
ebenso die Kunst
von jeglicher Vermittlung
zur Realität trennt
wie die Erkenntnis
von allem, was jene
Realität irgend
transzendiert.

Tracho, bitte
kontrollieren,
ob sich das nicht
leicht mit schon
früher in diesem
Teil über Phantasie
Gesagtem über-
schneidet.

erst nach
Abschrift zu
entscheiden

^ so wenig ist sie,
der *creatio ex nihilo*
das Nächste, das Ein
und Alles der Kunst-
werke.

aus dem Nichts hervorzubringen. Denn diese[r] vulgär[e]/[n]r Ansicht, das übrigens
genaue Korrelat zum neuzeitlichen Wissenschaftsideal als der strikten bloßen
Reproduktion eines bereits schon Vorhandenen[,]; hat für [b]Bedeutenden Kunstwerken
wohl nie gegolten; die Erfindung von Phantasiewesen in der bildenden
Kunst etwa war stets subaltern, und der angeflogene musikalische Ein-
fall, der darum nicht geleugne[t]n zu werden braucht, so lange kraftlos,
wie er nicht durch das, was aus ihm ward, Gefüge über sein bloßes Vorhandensein sich erhebt.
Trifft zu, daß in den Kunstwerken alles und noch das Sublimste an das
gekettet, dem sie sich entgegenstemmen, so kann billige Vermögen
Daseienden stammt, so bedeutet das, daß Phantasie nicht das Vermögen
sei[,], dem Daseienden zu entfliehen dadurch, daß sie ein Nichtdaseiendes
setzt als ob es da wäre. Vielmehr rückt ist Phantasie die Kraft der Kunst-
werke, welche, was immer [s]die aus dem Dasein empfangen, in Konstellatio-
nen setzt, wodurch sie zum jenem Anderen werden, das ihren Gehalt und
sei es auch allein durch dessen bestimmte Negation. keineswegs bloß ihre sinnliche Gestalt auf ein noch nicht Seiendes hin
Sucht man, wie die Erkenntnistheorie es taufte, ordnet. Einleuchtend das [E]Gedankenexperiment, sich in phantasierender
Fiktion irgend ein schlechterdings [N]nichtseiendes Objekt sich vorzustellen[:],
So [M]man wird dabei nichts zuwege bringen, was nicht in seinen Elementen
und selbst in allen einzelnen Momenten seines Zusammenhangs reduktibel
wäre auf irgend welches Seiende. Phantasie ist nicht die Fähigkeit,
schlechthin zu erfinden oder zu produzieren; sie erscheint nur außer-
künstlerisch im Bann ihrer Empirie, der, was dieser qualitativ sich
entgegensetzt, doch wiederum nur wie ein Daseiendes eigener Ordnung zu
dem Modell der ersten denken vermag. Einzig durchs Seiende hindurch wird Kunst zum Bild
zum eines Nichtseienden; als Versuch, Nichtseiendes unmittelbar ins Leben
zu zitieren, sonst wird sie entweder ohnmächtig oder zur hilflosen Projek-
tion dessen, was ohnehin ist. Dem gemäß [[ich]st]ist Phantasie in den Kunst-
werken keineswegs aufs Unmittelbare, auf die jähe Vision beschränkt,
[s]So wenig auch von ihr wegzudenken ist, daß Spontaneität ohne ein Un-
mittelbares nicht ist. Der Phantasie mag primär im Kunstwerk ein Kon-
kretes aufblitzen, zumal bei den Künstlern, deren Produktionsprozeß
von unten nach oben führt[,]. eine Richtungstendenz innerhalb der Verfah-

5 aus dem Nichts hervorzubrin-
gen → □ 258,23: aus dem Nichts
hervorzubringen.

4f. Denn vulgärer → □ 258,23f.: Ihr
vulgärer

16 ward → □ 258,34: wird

25 setzt als → □ 258,36: setzt, als

35 irgend ein → □ 259,5: irgendein

51 Dem gemäß → □ 259,14: Demgemäß

4f. → □ 258,23f.

5-9 → □ 258,24-26

9-53 → □ 258,29-259,16

54-56 → □ 259,17-20

'1-'3 → □ 258,24

'4-'14 → □ 258,26-29

'26-'30 → □ 259,16f.

güter auf dem Markt, die als ~~freilich~~ immergleiche, ein Immerneues vor-
 täuschen müssen, um Kunden zu gewinnen[.]. ~~andererseits nicht ohne die~~
~~trügerische reductio ad hominem, die wie ein Schatten den Warencharakter~~
~~begleitet.~~ Doch ^{hat} ~~ist~~ Originalität, mit ansteigender Autonomie der Kunst,
^{wider den} ~~von~~ Mar[kt] ^{sich gekehrt} ~~abgewandert~~, ^{auf dem} ~~wo~~ sie einen Schwellenwert ^{nie} ~~nicht~~ überschreiten
 durfte. ^{Sie} ~~und~~ hat sich in die Werke zurückgezogen[;], ^{in die Rücksichtslosigkeit ihrer Durchbildung.} ~~dort bewährt sie sich~~
 daran, daß sie nicht wechselnder Aufputz des statisch Verharrenden ist,
 wie etwa der Begriff der novelty aus der Unterhaltungsbranche, sondern
 ein qualitativ Anderes, spontan Erfahrenes zum Unterschied von all dem
 Geronnenen, dem Kunst opponiert und dem sie stets wieder durch bestimm-
 te Negation sich entwinden muß. Verflochten bleibt bei all dem Originali-
^{Betroffen bleibt sie vom} ~~tität ins~~ geschichtlichen Schicksal der Kategorie des Individuums, vo[r]n
^{abgeleitet ward.} ~~der sie ihren Ausgang nahm und deren Untergang heute absehbar wird.~~
 Nicht länger gehorcht Originalität dem, womit ^{man} ~~sie verbunden ward~~, seit
 man darüber nachdachte, dem sogenannten Individualstil. Während dessen
 Niedergang ^{mittlerweile} ~~heute gerade~~ von Traditionalisten beklagt wird, die i[m]n Indi-
^{ihm ihrerseits} ~~vidualstil bereits zur~~ [K] ^{alisierte Güter verteidigen,} ~~konvention abgesunkene Postulate hüten, nehmen~~
^{nimmt} in den fortgeschrittenen Werken ~~die Züge de[s]~~ Individualstil[s], oftmals
 den konstruktiven Nötigungen gleichsam abgelistet, etwas vom Flecken,
 vom Manko, ~~oder~~ wenigstens vom Kompromiß an[.]. ~~und~~ [d]arum nicht zuletzt ist
 die avancierte Produktion weniger auf Originalität des einzelnen Gebil-
 des aus als auf die Produktion neuer Typen[.]. [i]n ^{ihre} ~~deren~~ Erfindung ^{beginnt} ~~die~~ Ori-
 ginalität ^{sich umzusetzen. Sie} ~~ihre Zuflucht sucht;~~ ^{in sich,} ~~derart scheint die Kategorie des Ori-~~
~~nellen in sich qualitativ sich zu veränder[n],~~ ohne daß sie doch darüber
 verschwände.

^{Ihre} ~~Diese~~ Veränderung, ^{die} ~~welche~~ Originalität ^{sondert} vom Einfall, vom unver-
 wechselbaren Detail, an dem Originalität ihre Substanz zu bes[u]tzen
 schien, ^{ihr} ~~wir[d]~~ ^{sie} ~~ft~~ Licht auf ^{ihre} ~~deren~~ Organon[.]. ^{die} ~~die~~ Phantasie[.]. Sie galt, im
 Bann des Glaubens an das Subjekt als den Nachfolger des Schöpfers, für
 soviel wie die Fähigkeit, bestimmtes künstlerisches Seiendes gleich wie

Ts 18068

retische Trennung von Sinnlichkeit und Verstand. Reflexion selbst ist
zur Phantasieleistung ^{überaus} fähig: das bestimmte Bewußtsein dessen, was ein
Kunstwerk an einer Stelle braucht, zieht ^{es} eben dies Benötigte herbei[.].
übrigens gar nicht unähnlich der Struktur produktiven theoretischen
Denkens. Daß Bewußtsein töte, ist auch in der Kunst, die der Kronzeuge
dafür sein soll, ein ^{so} albernes und falsches Cliché, ^{wie allerorten.} wo Bewußtsein sich
in Immanenzzusammenhang der Werke konstituiert, steigert sie die Pro-
duktivkraft. Noch das Auflösende der Reflexion, ihr kritisches Moment,
wird als Selbstbesinnung des Kunstwerks fruchtbar, die das Unzulängli-
che, Ungeformte oder Unstimmige ausscheidet, ^{oder modifiziert.} umgekehrt gibt des ästhe-
tisch Dumme[s] ⁿ einen Mangel der Werke ^{an} immanenter Reflex[u]ion[,], ^{hat die Kategorie} der meist
etwa der auf den Stumpfsinn unfiltrierter Wiederholungen.
darin sich äußert, daß sie rhapsodistisch auseinander bröckeln.
Schlecht an den Kunstwerken ist bloß Reflexion, die von außen sie steu-
ert, und ihnen Gewalt antut, aber wohin [d]ie Kunstwerke von sich aus
wollen, ist ^{subjektiv} anders als durch Reflexion im subjektiven Prozeß der Her-
vorbringung gar nicht zu vollziehen, und die Kraft zu solcher Refle-
xion ist ihrerseits spontan, wahrhaft eine des "Kunstwollens". Nur
[d]ie bürgerliche Gewohnheit, die ^{in das} an dem einmal als falsch und unwahr
Durchschauten mit feigem Zynismus festhält, verketzert darum das re-
flektierende Moment in der Kunst, nach dem Schema: was mir gefällt,
mag schlecht, vielleicht Schwindel sein oder nur fabriziert, um einen
hinters Licht zu führen, aber daran möchte ^{ich} man nicht erinnert werden,
nicht auch noch in der Freizeit [s] mich anstrengen und ärgern. Das Mo-
ment des Scheins, ⁱⁿ das der Kunst gegenüber der Realität inhäriert, ent-
faltet sich geschichtlich zu solcher ^{subjektiven} Verstocktheit, welche schließlich
im Zeitalter der Kulturindustrie ^{die Kunst als Schwindel} der empirischen Realität eingliedert und wie
die Reflexion über die Kunst, so die ihr immanente abschneidet. Radi-
kal steht [d] Dahinter, ^{am Ende,} daß der Fortbestand der bestehenden Gesellschaft
mit ihrem Bewußtsein von sich selbst unvereinbar ist, ^{unter} auch in diesem
Aspekt ^{falsches Bewußtsein,} Sinn ist Ideologie, gesellschaftlich notwendiger Schein. Dabei gewinnt
steigt

Frl. O. das
in eckige Bleistift-
klammern Gesagte,
bis zur bezeichneten
Stelle auf 39h,
bitte separat abschreiben
und zu Gesellschaft
geben.

^ und jede Spur
eines solchen Be-
wußtseins wird
an der Kunst ge-
ahndet.

26 wollen, ist → 260,27: wollen,
dem ist
32 zur → 462,32: zu

5-28 → 260,14-29
30-51 → 462,30-463,8
50-53 → 463,9f.
'9-'13 → 463,8f.

- 39j -

das authentische Kunstwerk ^{sogar} selbst in der Reflexion des Betrachters, an-
statt zu verlieren[,]. [n] ^{man} nähme ^b den Kunstkonsumenten beim Wort, so wäre ihm
zu demonstrieren, daß er durch die volle, nicht ^{bei} dem ersten sinnlichen
Eindruck ^{sich bescheidende} verharrende Erkenntnis ^{des} eines Werkes ^{ihm so leicht} auch, wie e[r]s ^{in seiner}
^{von den Lippen geht} Sprache zu sagen liebt, mehr vom Werk hätte. Die Er[g]fahrung der Kunst
wird mit ^{deren unbeirrter} steigender Erkenntnis unvergleichlich viel reicher[,]. ^{und} [d] Das
[I]ntellektive am Werk Erkannte ^{strahlt auf dessen} kehrt dann wieder in seiner sinnlichen
Wahrnehmung ^{zurück}, auch insofern ist Kritik dem Werk nicht äußerlich sondern
Stufe seiner geschichtlichen Entfaltung. Solche ^{subjektive} Reflexion ist ^{aber} da-
durch legitimiert, daß sie ^{gleichsam nochmals voll-} adäquat ist de[m]n immanenten Reflexionsprozeß,
^{und keineswegs dem Künstler bewußt sein mußte.} der objektiv im ästhetischen Gegenstand stattfindet.] Involviert ein
jegliches Kunstwerk einen - wahrscheinlich aporetischen - Problemzusam-
menhang, so ^{entflösse daraus} ergäbe das nicht die schlechteste Definition von Phantasie.
Sie ^{Als} ist im Kunstwerk das Vermögen, ^{en,} zu [E]rfindung von Ansätzen und Lösun-
gen, ein Differential der Freiheit inmitten de[s]r Determinationszusam-
menhangs-
^{darf sie das} ^{von} ^{heißen.}

bis hierher separat
abschreiben + zu
Gesellschaft.

Einfg XIII, ad Subjektivität, ~~und~~ Sachlichkeit, Wahrheitsgehalt

^ trotz des subjektiven Ursprungs jener Tendenz.

Daß mit der historischen Tendenz das Schwergewicht ^{neuerlich} in der Kunst immer ^{sich} ~~mehr~~ auf die Sache, weg vo[n] ^{jedenfalls seiner} ~~m~~ der ^{Kundgabe} ~~des~~ Subjekts, ^{sich} verlagert, 5
~~trägt ein Übriges dazu bei,~~ die Unterscheidung der Kunstwerke vom real Seienden, ^{zu} ~~unterminieren~~. Mehr stets ^{weiter} ~~wird~~ der ^{werden die Gebilde} ~~ästhetische Schein~~ zu 10
 einem ~~An sich~~, einem Dasein zweiten Grades, ohne ^{ohne Fenster für das} ~~daß darin~~ Menschliche ^{in ihnen} ~~unmittelbar sich mitteilt~~. Subjektivität ist nicht länger, was ^{den} ~~die Kunstwerken~~ ausdrücken, sondern ^{als} ~~das~~ Instrument ihrer Objektivation[,]. 15
 und verschwindet ⁱⁿ ~~dieser~~. Die Frage nach der subjektiven Einbildungskraft, deren ^{nach wie vor} ~~heute wie stets~~ die Kunstwerke bedürfen, wird erkennbar als Rückwendung eines [o] ~~Objektiven Sachverhalts~~ aufs Subjekt, 20
~~nämlich eben~~ der Notwendigkeit, trotz allem die Demarkationslinie des Kunstwerks zu ziehen. Imagination ist das Vermögen, ^{Sie entwirft} ~~diese Trennung~~ konkret, ^{durchs Hervorbringen} ~~eines in sich Ruhende[n]s, zu vollziehen,~~ ^{denkt} ~~nicht~~ das willkürliche ~~Ausdenken~~ von Formen, Details, Fabeln oder was 25
 immer ^{aus} ~~Mit jener Zurückdrängung des Subjekts aber spitzt sich die~~ Frage zu, wie ein Selbstgemachtes wahr und bloß Projektion ~~mehr oder~~ minder zufälliger subjektiver Qualitäten und Verhältnisse sein könne. 30
 Die ^{des Kunstwerks} ~~Seine Wahrheit~~ kann ^{vorgestellt} ~~aber nicht anders gedacht~~ werden, als daß i[m] ~~n~~ Inbe- ^{in dem subjektiv imaginierten An sich ein} ~~griff der Konstellationen, die jeweils ein Kunstwerk ausmachen und in~~ ihm erscheinen, etwas Transsubjektives lesbar wird. Dessen Vermittlung 35
 ist das Werk.

kann erst nach Abschrift
eingefügt werden

der falsche Objektivitätsbegriff des Neoklassizismus
Objektivität keine Residualbestimmung. Gegen abstrakte Negation
- des Subjekts -

- 40 -

für die Subjektivität des Betrachters

III, 5-6

Ts 18071

Die Objektivität der Kunstwerke ist kein unmittelbar, sei's auch kategorial, Geschichtliches, auch kein unmittelbares Sein. Hegels Erkenntnis ihres subjektiven Vermitteltseins ist irrevokabel; nur ist jene Vermittlung nicht das Ganze des Kunstwerks, es ist nicht Subjekt, auch kein höher geartetes oder absolutes, sondern subjektive Vermittlung ist im Kunstwerk dessen Moment. Will schon im Naturschönen Subjekt der Natur das Recht, das Subjektivität ihr raubte, zurückerstatten, so [o]ist vollends in der Kunst ihr Gehalt, als Geist, vom Durchgang durchs Subjekt nicht zu trennen. Sonst käme das Kunstwerk entweder auf sein bloßes sinnliches Dasein herunter oder würde, mythologisierend, zu einem Geistigen ohne Geist. Andererseits aber ist nur soweit Subjektivität, Geist, in den Kunstwerken, wie er in ihnen selbst sich manifestiert.

Die Objektivität von Kunstwerken ist ~~danach~~, so wenig wie irgend Wahrheit, ~~keine~~ Residualbestimmung. ~~Nichts, was resultierte, wenn die subjektive Vermittlung beseitigt würde, anstatt im Vermittelten sich zu objektivieren.~~ Der Neoklassizismus, ~~zumal der musikalische~~, hatte seinen Kurzschluß ~~eben~~ daran, daß er wähnte, ^{von} die Objektivität, ~~deren das~~

^{ein} Wunschbild ihm in vergangenen, ~~und angeblich~~ verpflichtenden Stilgestalten vor Augen stand, ^{indem er} dadurch zu erreichen, ^{von} daß, in einer ~~selbst-unabhängig~~ ^{verordneten und durchgeführten} subjektiven Prozedur, das Subjekt im Werk sich ^{abstrakt} ~~negierte~~ und den Schein eines [S]ubjektlosen [a]n sich bereitet[, ^{an} ~~e~~, an dem das Subjekt ^{einzig} ~~nur noch~~ durch ^{keinen Willensakt mehr elimi-} ~~niert~~ ^{an Beschädigungen} durch Anreden kenntlich ^{wird} ~~ist~~. Diese Tendenz ^{hing} ~~geschichtsphilosophisch~~ ^{war synchron} mit dem politischen Faschismus ^{zusammen}, in dem ^{ebenfalls fin-} ~~giert wurde~~, ein der Not und Unsicherheit de[s]r Subjektivismus, ^{entthobener} ~~unterm Spätliberalismus~~ Zustand wäre zu hoffen von ^{der} ~~einer~~ Abdankung des Subjekts. ^{Tatsächlich geschah sie} im Auftrag mächtigerer Subjekte. Nicht einmal das betrachtende Subjekt, in seiner Fehlbarkeit und Schwäche, hat dem Objektivitätsanspruch einfach zu weichen. Dafür spricht ein durchschlagendes Argument: sonst wäre der

Kunstfremde, der Banause, der als beziehungslose tabula rasa das Kunstwerk auf sich wirken läßt, der Qualifizierteste es zu verstehen und zu

Von hier nach „Phantasie“, bis S. 58 Mitte.

ΛEinfügung e

Frl. O: bitte was ist aus den Seiten 41 und 42 geworden?

Die letzten 5 Zeilen nicht in den jetzigen Zusammenhang; ihr Schicksal hängt von dem der S. 42 + 43 ab

Die Vorlage hat Frau Adorno.

Die Seiten 42/43 von III sind ^{F.O.} schon viel früher "verwurstet" worden.

Ts 18072

Einfg ~~A: ad Neoklassizismus~~: zu S. 40, Z. 9 von unten, nach „kenntlich werden
läßt“, ohne Absatz

Die Einschränkung durch ^{eine}Strenge¹, ^{die längstvergangene}als^{en} heteronome Form ^{en}handelt nachahmt,
gehört
eben der subjektiven Willkür, die sie bändigen soll. Valéry umreißt das
Problem, löst es nicht. Die bloß gewählte, gesetzte Form, ^{die selbst Valéry zuzeiten verteidigt,}ist so zufäl-
lig wie das von ihm [V]verachtete/ Chaotische, "Lebendige". ~~Er hat, in~~
~~jener Konzeption, den leichten Weg gewählt, den einer disziplinären~~
~~Kur. Die Aporie der Kunst heute wird unverdeckt erst nach dem Mißlin-~~
~~gen jeder verordneten Ausflucht~~:[w]^{Wie} im Stande des ungemilderten Nomi-
nalismus ohne Gewalt zu etwas wie der Objektivität von Form zu gelangen
sei[.], ^{ist offen; von veranstalteter Geschlossenheit wird sie verhindert.}

ohne Absatz weiter.

ad Phantasie

Das Schicksal der
ersten Sätze
hängt von dem
der S. 41 + 42 ab

Ts 18073

Fundament der Revolte der Kunst gegen die Kunst. Antinomie
biographisch sondern durch jenen verhängnisvollen D[i]oppelsinn zu erklä-
ren sein. Jeder Schritt zur Vollkommenheit der Kunstwerke ist einer
zu ihrer Selbstentfremdung und das produziert dialektisch, stets aufs
neue jene Revolten, die man als Aufstand von Subjektivität gegen Forma-
lismus welcher Art auch immer zu oberflächlich charakterisiert. Die zu-
nehmende Int[a]egration der Kunstwerke, ihre immanente Forderung ist auch
ihr immanenter Widerspruch. Das Kunstwerk, [f]das seine immanente Dialek-
tik austrägt, spiegelt/sie im Austrag zugleich als geschlichtet vor:
das ist das ästhetisch Falsche am ästhetischen Prinzip. Die Antinomie
ästhetischer Verdinglichung ist auch eine zwischen dem wie immer auch
gebrochenen metaphysischen A[n]spruch der Werke, der Zeit enthoben zu
sein, und der Vergänglichkeit alles dessen, was in der Zeit als Blei-
bendes sich setzt.] ^{Kunstwerke} Sie werden relativ, ^{weil/} indem sie als absolut sich be-
haupten ^{müssen.} Der Satz Benjamins, der einmal im Gespräch fiel: Kunstwerke
werden nicht erlöst, spielt darauf an. Die perennierende Revolte der
Kunst gegen die Kunst hat ~~aber~~ ihr fundamentum in re/. [i]st es den Kunst-
werken wesentlich, Dinge zu sein, so ^{ist} ~~sind~~ ^{ihnen nicht minder wesentlich} ~~zugleich Dinge~~, welche die
eigene Dinglichkeit ^{zu} ~~negieren möchten~~, und ^{damit} ~~diese Tendenz~~ wendet sich
^{die Kunst} ~~gegen die Kunst.~~ ~~Jener Revolte ist das Gesetz ihres Mißlingens einbe-~~
~~schrieben.~~ Das vollends objektivierte Kunstwerk ^{fröre ein} ~~würde~~ zum bloßen Ding,
das seiner Objektivation sich entziehende ^{regredierte auf die} ~~bloß~~ ohnmächtige subjektive
Regung, ^{versänke} ~~die sich protokollierte~~ und ^{der} ~~dann ebenfalls zurücksänke~~ in die
empirischen Welt. ~~Im Unterschied zu den realen Dingen sind Kunstwerke~~
~~solche, in deren eigenem Sinn es liegt zu erscheinen.~~ Indem die Kunst-
werke als Dinge mit Sinn sich bestimmen - und eben das in ihnen drängt
auf ihr Erscheinen -, läßt an ihnen der Stand von Sinn in der dinghaf-
ten Welt sich ablesen; indem sie, als Artefakte, von sich aus sich den
Sinn verleihen, opponieren sie zugleich dem, was keinen Sinn hat oder
ihn, unter der anthropozentrischen Herrschaft, ausrottete. ~~Nur an den~~
~~Artefakten ist zu erretten, was der tätige Geist, der auch die Arte-~~

5

10

15

20

25

30

35

40

8 Selbstentfremdung und →
□ 261,35: Selbstentfremdung, und
8 dialektisch, stets → □ 261,35:
dialektisch stets

fakte hervorbrachte, ihrem Gegenpol, der Natur, entzog; aber als selbst gemachte ist diese Rettung auch ohnmächtig und uneigentlich. Das nimmt das Kunstwerk auf sich als Schein. Er ist nicht dessen charakteristica formalis sondern die Spur von Beschädigung an der Stelle, wo es ~~anstatt eines Unbeschädigten aufbewahrt wird.~~ Was mit dem Material geschieht, ist nicht einfach subjektive Manipulation, sondern determiniert von der noch nicht seienden Sache; das ist der Schauplatz von Utopie in den Werken selbst. Ist alles Material auch subjektiv - durch die darin aufgespeicherte Subjektivität - vermittelt, so trägt es durch die ihm immanenten Desiderate ebensoviel zur Objektivität bei. Die von Valéry urgierte Notwendigkeit, daß sich der Künstler im Stande ästhetischer Kontingenz, durch strenge Form einschränke, hat ihr Richtiges und ihr Äußerliches.

kann erst
nach Phantasie
kommen

hier beginnt der an „Subjekt“ anschließende Teil über Kunstwerk als Absatz

spatium

NB sehr wichtig
Kontrollieren ob
nicht schon früher
über Prozeßcharakter

↓ erst
nach Abschrift

(~~Das folgende ist der Hauptteil über den Prozeßcharakter des Kunstwerks.~~ Kontrollieren, ob alles darauf Bezogene hier hineingenommen werden muß, oder ob die Überschneidungen unvermeidlich sind). ~~Man~~ ^{Daß} pflegt die adäquate Erfahrung von Kunstwerken ^{nur} als lebendige ^{sei,} zu charakterisieren. Das sagt ~~aber~~ mehr und ein Spezifischeres als ~~bloß~~ etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem, über ^{psychologische} die [k]at[-]he- xis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. Lebendig ist ästhetische Erfahrung ^{vom Objekt her,} in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ^{ihrem} dem Blick ~~sol-~~ cher Erfahrung selbst lebendig werden. So hat George es in dem Gedicht 'Der Teppich', ^{die} das einem ^{Gedicht} Band ^{Da} von ihm ^{Band} den Titel leiht, und etwas wie einer seine ars poétique ^{es} ist, symbolistisch ^{es} gelehrt!."

["] Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten..
Da eines abneds wird das werk lebendig.

- 45 -
Struktur der Geschichte von Kunst; – Keine Verbaldefinition
von ihr möglich

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis aumspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!"¹

1 Stefan George, Der Teppich des Lebens und die Liebe von Traum und Tod, Berlin 1920, S. 42.

~~Dies Lebendigwerden ist aber kein bloß subjektiver Vorgang sondern,~~
[d] ^{Versenkung} Durch den [B] betrachtenden oder Hörenden hindurch wird dabei der immanente
Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. ^{Indem es spricht,} was dinghaft an ihm ist, wird
zur Sprache, ^{es} was als Sein auftritt, zu einem in sich Bewegten. Was ir-
gend am Artefakt die Einheit seines Sinnes heißen mag, ist nicht stati-
schen sondern prozessualen Wesens, ^{Antagonismen} eben als Austrag der Spannungen, die
ein jegliches Werk, notwendig antagonistisch, in sich hat. ^{korrelativ} dazu ist [d] ^e Die zureichende Analyse eines Kunstwerks, erst dann ans ^{wenn sie} her-
an, die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual ^{darstellt und nicht}
durch bloße Zerlegung ^{es auf vermeintliche Ur} in seine [E]lemente ^{reduziert} es begriffen zu haben wähnt. ^{begreift,}
Wenn irgendwo, dann berührt an dieser Stelle die ästhetische Erfahrung
sich mit der sexuellen und zwar deren Kulmination[,]. [w] ^{Erstarrung} Wie in dieser das ^{mit dem Lebendigsten}
geliebte Bild sich verändert, wie darin Starrheit und Dynamik in Kon-
stellation treten, ^{sich vereint} das vermöchte leicht das ^{ist gleichsam} leibhafte Urbild ^{genetische Modell} ästheti-
scher Erfahrung zu sein. Jener [i]mmanent/dynamische Charakter ^{sind aber nicht}
aber nicht nur ^{die} den einzelnen Werken, ^{ebenso} sondern auch ihrem Verhältnis zu-
einander[,]. ^{Das} dem Leben der Kunst, ^{allein} das geschichtlich ist, ^{einzelnen, in sich stillgestellten} aber dessen Ge-
schichte nur durch die Monadologie der Werke hindurch, und nicht durch
deren auswendige Beziehung ^{gar den} aufeinander, ^{den sie} den sogenannten Einfluß, sich
vollzieht. ^{Daher} Das gibt den wahren Grund dafür ab, daß Kunst der Verbal-
definition ^{ausüben sollen.} spottet. Wodurch sie als Sein sich ^{etabliert} konstituiert, jene Trans-
zendenz zum principium individuationis, in der Schopenhauer ihr Wesen
suchte, ist seinerseits ^{dynamisch} ein Werden als Verhalten, eines zur Objektiv-
tät, das ^{sowohl} ebenso von ihr zurücktritt, ^{Stellung zu ihr bezieht und in dieser} sie im erkenntniskritischen Sinn
neutralisiert, wie ^{abgewandelt} sie doch festhält. Kunstwerke sind Kon-

Check in der
Zwischenabschrift!
wahr, aber ist
das nicht schon
gesagt

^ Einfügung S

34 sexuellen und → 263,10: sexuellen,
und

58/60 zurücktritt wie → 263,20:
zurücktritt, wie

Ts 18076

Einfg S, ~~ad Prozeßcharakter. kein innertechnischer Aspekt~~
zu III, S. 45., Z. 16 v.u., nach „reduziert“, ohne Absatz

Daß Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien, gehört nicht erst
ihrer metaphysischen Interpretation an, sondern ist faßbar an ihrer
technologischen Zusammensetzung. Die Kontinuität der Werke, durch
welche sie sich konkretisieren ist teleologisch in ihren Einzelmomen-
ten enthalten, sie sind zu solcher Kontinuität fähig vermöge ihrer
eigenen Unvollständigkeit, und Minimität. Durch ihre eigene Bestimmung
vermögen sie in ihr Anderes überzugehen, wollen es verschwinden darin,
setzen darin sich fort, und determinieren durch ihren Untergang, [w]as
auf sie [f]olgt. Keine Analyse genügt einem Kunstwerk, die das nicht
trifft: sie muß der Dynamik der Elemente ebenso innwerden wie der
Elemente selbst, die immanente Dynamik ist gleichsam ein Element höherer
Ordnung dessen, was die Kunstwerke sind[,]. und der ästhetische Posi-
tivismus versagt vor seinem Objekt dadurch, daß er solche Tatbestände
verleugnet, weil sein eigener Begriff von Tatbestand unter ihnen bleibt.

ohne Absatz weiter

5

10

15

20

~~abermals Definition von Kunst als Prozeß –~~
~~Dynamik immanent.~~

Grund des prozessualen Wesens. – Prozeß und Stillstand postulieren sich.

– 46 –

Prozeß : der gegen das Seiende. Kein konservatives Kunstwerk

~~stellation, der Einstand~~ ^{möglich} ~~unvereinbare~~, ~~und~~ ^{synthetisieren} ~~aneinander~~
~~sich reibender Momente~~; sie wahrhaft ^{sucht die} ~~ist~~ Identität des Identi[c]shen und
des Nichtidentischen; ~~darum ist sie~~ prozessual, ~~und darum ist, was Kunst~~
~~sei, nur von der Bestimmung ihrer Momente und ihrer dynamisch[n]e Rela-~~
~~tionen zu erwarten und nicht, mit Hegel zu reden, aus der Pistole; ihre~~
~~Einheit selbst ist dabei nur ein Moment~~ ^{ist,} ~~und nicht die Zauberformel~~
~~fürs Ganze. Die Dynamik, welche die Betrachtung in den Werken erweckt,~~
~~ist ihre objektive, inwendige. Näher ist dieser~~ ^{Der} ~~Prozeßcharakter der~~
~~Kunstwerke dadurch determiniert, daß sie als Artefakte, [für]xxx von Menschen~~
~~Gemachtes von vornherein im "einheimischen Reich des Geistes" ihren~~
~~Ort haben, aber, um das Moment der eigenen [I]dentität zu erlangen, ihres~~ ^{irgend} ^{mit sich selbst}
~~Nichtidentischen, ihnen Entgegengesetzten, Offenen, nicht bereits Ge-~~ ^{Heterogenen,} ^(sch) ^{^ werden}
~~formten bedürfen. Gerade daß aber [d]Der Widerstand ihrer Andersheit ge-~~ ^{der}
~~gen sie, die dem Prinzip doch auf jene Andersheit angewiesen sind, ver-~~ ^{auf welche sie}
~~halten~~ ^{anlaßt} ~~sie dazu, die eigene Formsprache mehr und mehr zu artikulieren,~~
~~kein ungeformtes Fleckchen übrig zu lassen[,]. und solche Reziprozität~~ ^{Diese}
~~macht ihre Dynamik aus[.]; Nur durch etwas wie Gleichheit von actio und~~
~~reactio, durch Hereinnahme und Vergeistigung eines auswendigen und~~
~~nicht Geistigen, Stofflichen, werden die Kunstwerke zu solchen, und sie~~
~~sind es nur in actu~~ ^{in der} ^{ihre} ~~darum, weil die Resultante jener Spannung, die ja~~
~~nicht nach der reine[n]r Identität hin sich auflösen läßt, wenn nicht ihre~~ ^{mit diesem oder jenem Pol terminiert.}
~~wesentliche Bestimmung durch Nichtidentität hinfällig werden soll, A~~
~~Ihr paradoxes Wesen,~~
~~sich gar nicht in sich erhalten kann, weil der Einstand der Werke, ihr~~
~~Paradoxon, sich selber negiert.~~ ^{und} ~~In den Kunstwerken muß~~ ^{muß} ~~darum [i]hre Be-~~
~~wegung ebenso stillstehen wie durch ihren Stillstand sichtbar werden.~~
~~Objektiv aber ist~~ ^{Objektiv aber ist} ~~der immanente Prozeßcharakter der Kunstwerke, ist aber zugleich objektiv,~~
~~gleichsam schon ehe sie irgend Partei ergreifen, der Prozeß, den sie~~
~~gegen das ihnen Auswendige, das bloß Bestehende anstrengen. Alle~~
~~Kunstwerke, sind a priori polemisch.~~ ^{auch die affirmativen,} ~~[d]Der Idee eines konservativen Kunst-~~
~~werks haf[et]tet vorweg Widersinn an.~~ ^{ihrem Anderen} ~~[i]ndem sie von der empirischen Welt,~~
~~emphatisch sich trennen, bekunden sie zugleich, daß diese selbst anders~~

viele
widergekaut
Check in Zwischen-
abschrift, ob
immer noch!

Ts 18077

^ das Unschlichtbare
der Antithetik, daß
jene in keinem
Sein sich stillt .

^ hierher die
Stelle von S.
47

7-33 → 263,22-34

35-39 → 263,36-38

41-53 → 264,2-11

'6-'9 → 263,34f.

263f.
436

Selbst klassische Werke polemisch. Mozart
Prozeß zwischen Rationalität + Irrationalität
Zu „Knistern, écriture“.

344

Ts 18078

- 47 -

Prozeß als Grund, warum im Kunstwerk nichts Totes zurückbleiben

~~sein soll, und sind~~ ^{darf} bewußtlose Schemata ^{von deren} ihrer Veränderung. Selbst ^{noch} bei
dem Schein nach so unpolemischen, ^{nach dem Convenu} und in einer ^{vorgelich} reinen Sphäre

in der Zwischen-
fassung unbedingt
kontrollieren, ob
der Gedanke über
Mozart nicht an
mehreren Stellen.

des Geistes sich bewegenden Künstlern wie Mozart ist, ~~ganz~~ abgesehen
von den literarischen Vorwürfen, die ^{er für} ~~einige~~ seiner größten Bühnenwerke
sich wählten, das polemische Moment zentral, die Gewalt der Distanzie-
rung, die ~~über das sich erhebt~~, wovon sie sich distanziert. und dadurch
~~wortlose~~ ^{das} dessen ^{dessen} Armseliges und Falsches ^{Ihre} verurteilt: ^{gewinnt die} [d] Die Gewalt der Form

Λ welche sie verge-
genwärtigt, hat
ihre schmerzhaft
Süße, weil die

bei Mozart ^{die} ist Deckbild jener ^{ihm als bestimmte} Versöhnung, ^{sie} der Realität, welche diese bis
heute verweigerte[,]. und [d] Die Entschiedenheit der Distanz, ~~iertheit~~ bei

Mozart, wie vermutlich die eines jeglichen eingreifenden, ~~und nicht bloß~~
~~leer~~ mit sich selbst spielenden Klassizismus, ^{konkretisiert die Kritik dessen,} ist Ausdruck der Bestimmtheit
^{wovon abgestoßen wird.} der Negation, die geübt wird, ebenso wie das Bild eines versöhnten Zu-

Ts 18078

~~st[n]ands. Prozess[u]al ist das Kunstwerk, unter diesem Aspekt, auch in der~~

Spannung seiner Rationalität und Antirationalität; ebenso spricht es
für das, was von Rationalität unterjocht ward, wie es das Bestehende
durch die ästhetische Form der eigenen Blindheit und Irrationalität
~~überführt~~.

Was an den Kunstwerken knistert, ist der Laut der Reibung
der antagonistischen Momente, die ~~Führung gewinnen dadurch, daß~~ das
Kunstwerk ~~sie~~ zusammenzubringen trachtet; Schrift ~~aber sind sie~~ nicht
zuletzt deswegen, weil, wie in den Zeichen der Sprache, ihr Prozessua-
les in ihre[m] ^{Objektivierung} Dinghaften ^{Objektivierung} sich verschlüsselt. ^{Nur dadurch daß sie als} ^{Andererseits werden sie nur}

geht zu S. 46,
Z. 10 von unten,
nach „terminiert“,
ohne Absatz.

~~gewissermaßen fertige, geronnene Objekte dem Betrachter gegenüber treten,~~
~~werden sie in sich das~~ ^{zum} Kraftfeld ihrer Antagonismen; ~~ohne ihr Geronnen-~~
~~sein wären~~ ^{sonst liefen} die verkapselten Kräfte ~~bloß~~ ^{her,} nebeneinander oder ~~liefen~~ aus-
einander. [Daß ~~aber~~ das Kunstwerk Resultante sei, hat das Moment, daß

Frl. O, der Haupt-
gedanke des mit
Bleistift Eing-
klammerten kam
schon vor, ich glaube
bei „Form“, es ist
aber hier Wichtiges
zur Ergänzung.
Bitte separat ab-
schreiben und zu
Form geben. Gehört
nicht zu Prozeßcharakter.

in ihm nichts Totes, Unverarbeitetes, Ungeformtes zurückbleibt, und
die Empfindlichkeit dagegen ist ebenso ein entscheidendes Moment jeg-
licher Kritik, es hängt davon ebenso die Qualität eines jeglichen Wer-
kes ab, wie überall dort, wo das kulturphilosophische Raisonement frei
über den Werken schwebt, dies Moment verkümmert. Der erste Blick, der

7f. werden bewußtlose → 264,11f.:
werden soll, bewußtlose

42 Daß aber das → 431,16: Daß das

7-19 → 264,11-20

17-35 → 264,21-29

35-42 → 263,38-264,2

42-47 → 436,16-22

'7-'10 → 264,20f.

Ts 18079

Dies ist für den
Teil über Form
neu und wichtig!

über eine Partitur gleitet, der Instinkt, der vor einem Bild über dessen Dign[j]ität urteilt, wird geleitet von jenem Bewußtsein des Durchgeformtseins, von der Empfindlichkeit gegen das Krude, das oft genug koinziiert mit dem, was die Konvention den Kunstwerken antut und was die Banausie ihnen womöglich als ihr Transsubjektives zugute rechnet.

Auch dies
übernehmen

Auch wo die Kunstwerke das Prinzip ihres Durchgeformtseins suspendieren und dem Kruden sich öffnen, reflektieren sie eben darin das Postulat der Durchb[u]ildung. ~~Dies Durchgebildetsein aber ist nicht einfach die gewaltsame Spur, welche die formende Hand jeweils in ihren Materialien hinterläßt, sondern~~ [w]Wahrhaft durchgebildet sind allein die Werke, in denen ~~der durchbildende Akt~~ ^{die formende Hand} dem Material am z[e]artesten ~~sich anschmiegt~~ ^{nachtastet}; diese ~~Totalität~~ ^{[?] Idee} wird von der französischen Tradition ~~stets~~ ^{stets} noch exemplarisch verkörpert. Zu einer g[i]uten Musik gehört es ebenso,

daß in ihr kein Takt leerläuft, klappert, keiner für sich, innerhalb seiner Taktstriche isoliert ist, wie ~~auch~~, daß kein Instrumentalklang auftritt, der nicht, wie die Musiker es nennen, "gehört", dem spezifischen Charakter des Instruments ^[durch subjektive Sensibilität] ~~abgewonnen wäre~~, dem die Passage anvertraut ist[,]. ~~oder der~~ ^{Vollends die} instrumentalen Kombination eines Komplexes, ^{muß gehört sein;}

^ es ist die objektive
Schwäche älterer
Musik, daß sie
diese Vermittlung
nicht oder nur
desultorisch leistete.

und die Kraft, diese einander keineswegs stets komme[s]n[n]surablen Momente miteinander auszugleichen ist unter den Kräften zur Organisation der Werke nicht die geringste und te[u]ilt als ihre Dynamik sich mit ; es ist, als hätte [d]Die feudale Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft ^{hat die} in den Kunstwerken, deren pure Existenz etwas Feudales hat, ~~in diese~~

Frl. O, bis hierher
separat abschreiben
und zu „Form“
geben

sich geflüchtet. ~~vielleicht ist nur darum die stets erneute Rezeption von Archaischem durch die Kunst möglich, weil Kunst selbst die Spuren ihres eigenen Archaismus nicht wegwischen kann. Wie paradox dabei in jedem Kunstwerk die Spannung zwischen der ästhetischen Exekut[o]ive, dem Subjekt, und jener Objektivität sich darstellt, der es sich ~~an-~~ ^{an-}schmiegt, mag eine Reflexion auf den künstlerischen Produktionsprozeß erläutern. Bei größeren Werken, jedenfalls sprachlichen und musikalischen, pflegt ein Augenblick - meist nach der Hälfte, vielfach etwa~~

bei Beginn des letzten Drittels - einzutreten, wo das Gebilde ins Rollen kommt, gleichsam aus sich selbst heraus sich vollendet, zu seinem Ende sich rundet. ^{*[1]/} Dieser Augenblick wirkt wie die Bestätigung der

5

* Der Begriff der Homöostase, eines erst in der Totalität eines Kunstwerks sich herstellenden Spannungsausgleichs ist wahrscheinlich mit jenem Augenblick, in dem das Kunstwerk sich sichtbar selbständig macht, verknüpft: er ist der, in welchem die Homöotase wenn nicht unmittelbar sich herstellt, so zumindest absehbar wird, Der Schatten, der damit auf den Begriff der Homöostase fällt, korrespondiert der Krisis dieser Idee in der gegenwärtigen Kunst. An eben dem Punkt, an dem das Kunstwerk sich selbst hat, seiner selbst gewiß ist, an dem es "stimmt", stimmt es nicht mehr, weil die glücklich erlangte Autonomie seine Verdinglichung besiegelt und ihm den Charakter des Offenen raubt, der wiederum zu seiner eigenen Idee gehört. In den heroischen Zeiten des Expressionismus sind Maler wie Kandinsky solchen [T]Reflexionen sehr nahe gekommen, etwa in der Beobachtung, daß ein Künstler, der glaubt, seinen Stil gefunden zu haben, damit bereits verloren ^{sei} ist. Der Sachverhalt ist aber nicht so subjektiv-psychologisch, wie er damals registriert wurde, sondern gründet in einer Antinomie der Kunst selbst. Das Offene, in das sie will, und die Geschlossenheit - "Vollkommenheit", durch die sie allein dem Ideal ihres Ansichseins, dem nicht Zugerichteten, der Repräsentanz des Offenen sich nähert, sind unvereinbar. (Eventuell Zitat: Klangfiguren 330 f.)

10

15

20

25

Logizität und Geschlossenheit der Sache und verspricht de[n]m Produzierenden die Möglichkeit, mit seiner Aufgabe fertig zu werden: er ist überm Berg. Eben das aber ist die äußerste Gefahr für seine Sache: von jenem Augenblick an verliert das Werk gleichsam die Selbstbesinnung, ist seiner nicht länger mächtig, droht, ins Mechanische zu dege-

30

~~nerieren.~~ [Gerade bei integral konstruierten Kunstwerken der Moderne ⁿ ~~ist diese Gefahr akut;~~ sie beleuchtet jäh die ^{Fehlbarkeit von} Logizität und Formimmanenz der Werke selbst[;]; die, um ihrem Begriff zu genügen, ^{muß sie} diesem ~~stets~~ ^{auch} ein Schnippchen schlagen ^{eine} muß; Tagebuchaufzeichnungen Klees halten das fest. Unter de[n]r Aufgaben ~~großer~~, tatsächlich einem Äußersten nachfragen, der Künstler ^{ist es etwa,} hat ~~auch~~ die ihren Ort, zwar die Logik des Es geht

35

40

Frl. O: die Fußnote separat, zweizeilig abschreiben; muß dorthin, wo von Homöostase gehandelt wird.

erl.

Frl. O. Bitte von hier bis zum Ende des 1. Absatzes von S. 50 separat abschreiben und zu der Stelle, wohl einschlägigen in „Logizität“ tun. Wichtig, muß hereingearbeitet werden!

38 **muß sie** → ☐ 431,3: müssen sie

zu Ende zu realisieren - ^{ein Komponist wie} Richard Strauss ^{etwa} war dazu seltsam ^{unfähig} -,
^{und wiederum} ~~zugleich aber~~ sie zu unterbrechen, zu suspendieren, um ihr das Mecha-
nische, ~~im schlechten Sinn~~ Absehbare zu nehmen. Gerade [d] Die Forderung,
dem Werk sich ^{eben} anzuschmiegen, ist die, in es einzugreifen, damit es
nicht zur Höllenmaschine werde[.]. [v] Vielleicht sind die Gesten des Ein-
griffs, mit denen bei Beethoven die späteren Teile seiner Durchführun-
gen, wie mit einem Willensakt, zu beginnen pflegen, frühe Zeugnisse
dieser Erfahrung. Der fruchtbare Augenblick des Kunstwerks schlägt
sonst um in seinen tödlichen.]

wahrscheinlich ist, nachdem
soviel aus dem Vorher-
gehenden in andere
Teile verwiesen ward,
was vom Folgenden
bleibt unmittelbar,
ohne Absatz an
„Prozeßcharakter“
anzuschließen.

^{Der Prozeßcharakter der}
Kunstwerke ~~erfüllen ihre Bestimmung um so genauer, je mehr ihr Gehalt~~
~~und das ist, weder der Stoff noch Tendenz oder Engagement~~ einen Zeit-
kern ~~hat~~. ^{Zur} Die ^{Wird ihnen} Intention, ^{sie} auf Dauer, derart, daß ~~man~~ das vermeintlich
Ephemere aus ^{en} dem Kunstwerk ^{an} und seiner ^{verewigen} Verfahrensweise entfernt ^{so verkürzen sie ihr Leben,} und ^{sich durch} ver-
sucht, ~~es auf~~ reine, gewissermaßen unauffällige Formen oder gar das
^{ominöse} illusionäre [a]Allgemeinmenschliche ^{von sich aus} zu bringen, ^{gegen die} gereichen ihnen zum Ver-
derben. Sie betreiben ~~in Wahrheit~~ Pseudomorphose an den Begriff, der,
als konstanter Umfang wechselnder Erfüllungen, ^{sich wehrt.} eben jene Art zeitloser
Statik ^{seiner Form nach} ambitioniert, ^{der d[a]es Kunstwerks} ^{gegen die} ^{kraft seines}
^{Spannungscharakters} entgegenarbeitet. [Das ist die Antwort auf die zäh-
lebigen Argumentationen - auch Valéry machte sich nicht spröde dagegen-,
die Orientierung der Kunst am Neuen anstatt des Bleibenden sei ihr
Sündenfall. (Noten 86 f u. 90 f. ich glaube schon später verwurstet).
Baudelaire, auf den schließlich, über das Bindeglied Mallarmé, die
Valérysche Ästhetik zurückdatiert, hat, ebenso wie Rimbaud, dem Neuen
den äußersten und zwar metaphysischen Nachdruck verlie[g]he[n]n, und es ist
kaum zu verstehen, daß ein Künstler vom Anspruch und der Erfahrungstie-
fe Valérys dem sich entzog, anstatt energisch von jener Anschauungs-
weise sich abzugrenzen, die da mit dem Gegensatzpaar Mode und Unver-
lierbares pharisäisch operiert.] Die Kunstwerke, ~~als~~ ^{als} menschliche Gebil-
de, ^{sterbliche} und ^{vergänglich} ^{ehen} und offensichtlich um so rascher, je ver-

Frl. O, das
Eingefasste bitte
separat abschreiben
und zu dem noch
nicht durchgearbeite-
ten - Komplex über
das Neue geben.
erl.

4f. unsensibel -, , → 431,7f.: unsen-
sibel -

43 Die → 264,37: Die

4-15 → 431,6-15

16-33 → 264,29-37

43-45 → 264,37f.

wirkt wie
„Beispiele“, das
Meiste weg.
Tracho bitte in
Zwischenabschrift
darauf kontrollie-
ren.

bissener sie dem sich entgegensetzen, ^{stemmen.} kann ihr Bleiben, ^{Wohl} ohne daß es ^{nicht}
aus dem Begriff ihrer Form auszuschneiden ^{ge} wäre[,]; unmöglich als ihr Wesen ^{werden}
^{ist es nicht.} hypostasiert werden; übrigens ^{pflegen} [d]Die exponiertesten, durch ihr
sich [V]vorwagen ^{den,} dem Anschein nach ihrem Untergang entgegeneilenden Wer-
ke ^{den,} bessere Chancen des Überlebens zu haben als die, welche um des Idols
der Sicherheit willen ihren Zeitkern aussparen und, ^{leer im Innersten} gerade dadurch,
gleichwie zur Rache, Beute der Zeit zu werden[;]: ^{des} das ist der Fluch eines
jeglichen Klassizismus. Aber [d]Die Spekulation darauf, ^{zu dauern}, durch
Zusatz eines Hinfälligen, ^{ist selber noch viel zu gemäßig,} [d]Denkbar,
^{hilft schwerlich weiter.} und ^{vielleicht} heute gefordert sind Werke, die durch ihren Zeitkern
sich selbst verbrennen, ihr eigenes Leben dem Augenblick der Erschei-
nung von Wahrheit drangeben und spurlos untergehen, ohne daß sie das
im geringsten minderte. ^{ist} Offen, ^{wie weit} [d]Die Idee der Dauer der Werke
nicht ^{ist} Besitzkategorien nachgebildet, bürgerlich und darum ^{ephemer} ist;
es hat ^{manchen} Perioden und großen Produktion ^{war sie} gegeben, denen er ganz fremd. ^{war}
etwa der Musik des früheren achtzehnten Jahrhunderts, und [v]Von Beetho-
ven wird überliefert, er habe beim Abschluß der Appassionata gesagt,
diese Sonate werde noch nach zehn Jahren gespielt werden. Die ^{Konzeption} Idee
Stockhausens, elektronische Werke, d[e]ie ^{ja} nicht im herkömmlichen Sinn
notiert sind, sondern sogleich in ihrem Material "realisiert" werden,
könnten ^{mit} in diesem ^{ausgelöscht werden} verschwinden, hat etwas sehr ^{ist} [G]großartiges, ^{als} die Konzep-
^{wäre} tion einer Kunst von emphatischem Anspruch, die doch bereit ^{ist}, sich
wegzuwerfen[.]. ^{ist} ([So gewiß a[i]uch der Begriff des Neuen mit verhängnisvollen
gesellschaftlichen Zügen, zumal dem der nouveauté auf dem Markt, ver-
flocht[et]ten ist, so unmöglich ist es, seit Baudelaire, Manet und dem Tri-
stan, ihn zu suspendieren; Versuche dazu haben, seiner angeblichen Zu-
fälligkeit und Willkür gegenüber, nur ein doppelt Zufälliges und Will-
kürliches herbeigeführt.]) Kunstwerke, die ihr geschichtliches Schick-
sal in eigene Regie nehmen, arbeiten damit gegen sich selbst; an Brechts
Spekulationen auf den Klassiker wird das tödlich erwiesen. Der verbrei-
tete Haß auf die Mode, ^{dem Gegenbild} ist nicht nur ^{eine} [m]r Begriff von Innerlichkeit als
die das Vergängliche dem Nichtigen gleichsetzen, sind

^ Die Noblesse
einer solchen Ver-
haltensweise wäre
der einer Kunst nicht
unwürdig, nachdem
ihr Edles zur Atti-
tude und zur Ideo-
logie verkam.

^ Wie andere Kon-
stituentien, durch
die Kunst einmal
wurde was sie ist,
tritt auch ihr Zeit-
kern nach außen
und sprengt ihren
Begriff

Frl. O, das Eingefasste ebenfalls
separat zu „Neues“

erl.

'19 wurde was → 431,26: wurde,
was

4-23 → 264,38-265,13
23-38 → 265,15-25
38-43 → 404,13-18
46-48 → 265,27-29

'8-'15 → 265,13-15
'16-'23 → 265,25-27

^ Entäußerung und
Verstocktheit im
individuellen
Sosein.

die politisch so sehr sich kompromittierte wie ästhetisch als Unfähigkeit zur ^
seinem Gegenbild gesellt, ^ der sein Unheilvolles [i]unterdessen entblöste.

Sondern (Mode), selbst in ihrer offenbar ephemeren Gestalt und [t]Trotz ih-

rer kommerziellen Manipulierbarkeit, ^{hat an in die} steht mit den Kunstwerken in tie[-]f

fer Wechselwirkung; nicht nur schl[e]achtet sie die Funde avan[v]cierter

Kunst aus, sondern sie wirkt auch in diese selbst hinein, und Erfindun-

gen wie die Picassosche der Lichtmalerei ^{sind wie Transpositionen} wären wohl schwer vorzustel-

len ohne jene ^{der} Experimente der haute couture, Kleider au[s]s Stoffen nur

lediglich ^{für einen Abend} noch mit Nadeln ^ um den Körper zu drapieren, anstatt sie im herkömmli-

chen Verstande zu schneiden. Überhaupt wäre die Wechselwirkung von

avancierter Kunst und Mode viel eindringlicher zu analysieren, als es

der vorwaltenden Kulturideologie, der darin auch Valéry anhing, lieb

ist; Mode ist eine der Figuren, durch welche die geschichtliche Bewe-

gung ^{das} ins Sensorium ^{affiziert} hineinreicht und, durch ^{es} dieses hindurch, auch in die

Kunstwerke, und zwar im minimalen, ^{meist} sich selbst ^{verborgenen} kaum kenntlichen Zügen.

Was die Sinnhaftigkeit des Kunstwerks genannt werden kann, sein Geisti-

ges, empfängt damit einen neuen Aspekt. Es ist ein im Prozeß der Sa-

che selbst sich Herstellendes, Dynamisches, nichts Ansichseiendes. Da-

mit wird der Begriff des Sinnzusammenhangs, im Kontrast etwa zu einer

statischen Ansicht des intentionalen Objekts, von der Dialektik absor-

bliert. ^ Prozeß ist ^{wesentlich im} Verhältnis von Ganzem und Teilen. im Kunstwerk ist nicht

fixiert und [w]Weder auf das eine noch das andere Moment abziehen,

ist dies Verhältnis seinerseits ^{irgend} sondern selbst ein Werden. [w]Was am Kunstwerk mit ^{integrierende} Fug Totalität heißen

darf, ist nicht das all seine Teile ^{befassende} Gefüge. ^{sondern} ein [V]ver-

mögen der ^{in ihm wirksamen} Tendenzen erst sich Herstellendes. [u]Umgekehrt sind die Teile

nicht, als was sie ^{ver} bekannt werden, Gegebenheiten: ^{eher} sondern Kraftzentren,

die bis in ihren Kern hinein von jenem ^{zum Ganzen treiben, freilich, aus Not,} Ganzen bestimmt werden, das doch

[nicht außerhalb von ihnen ist]. [D]dies[e]r Dialektik zieht ^{auch präformiert sind.} schließlich den

Begriff des Sinnes. selbst in ihren ^{Der} Strudel. [w]Wo, jene Einheit von Prozeß

und Resultat nicht mehr gerät, wo [ei]zumal die Einzelmomente sich wei-

gern, der wie immer auch latenten ^{vorgedachten} Totalität sich anzubilden, ^{zerreißt die} wird, in

Zwischenabschrift!
Vorsicht ob das nicht
früher Gesagte(n)m wider-
spricht.

^ Es bleibt auch
in seiner Objekti-
vation

Entweder zu
Sinn oder zu
Ganzem + Teil
steht wohl noch
aus
↑ noch offen
sehr wichtig

Tracho, mein Tier, großes Konstruktionsproblem: müßte nicht eigentlich die Dialektik von
Ganzem und Teil zu der von Form + Inhalt? Andererseits aber setzt sie die Theorie des
Prozeßcharakters voraus. Schutz Hilfe und Rat!

23f. das Sensorium → 266,1: des
Sensorium

5f. → 265,29f.

7-26 → 265,31-266,3

32-52 → 266,4-17

'1-'4 → 265,30f.

'9-'11 → 266,8f.

Krise des Sinnes: wo Ganzes aus Teilen nicht mehr wird
Vergänglichkeit der Werke, ihr Zerfall
Geschichtsphil. von Sinn

- 53 - (III) 350

Herztier, diese Seite finde ich noch reichlich schwach. Du? noch offen für 2. Fassung. muß wohl umgeschrieben werden

Auf jeden Fall bedarf es der Vermittlung zwischen innerer Historizität der Werke und exoter. Gedanken: die Kritik in ihnen sind „vorgestellte“ der äußeren; beide Bahnen konvergieren.

Ich finde die Seite unklar nicht gelungen sehr wichtig

Tracho, ist der Übergang von der inneren Historizität der Kunstwerke zu ihrer geschichtlichen Veränderung gelungen? Handelt es sich hier nicht um zweierlei Zeit? Das wäre zu erörtern, und dann erst zu vermitteln.

Am Ende ist ihre Entfaltung eins mit ihrem Zerfall.

der aufklaffenden Divergenz die [s] Sinnhaftige des Werkes problematisch. Ist das Kunstwerk in den, was es zum Kunstwerk macht, kein Festes, kein Sein, kein Endgültiges, sondern ein Bewegtes, dann teilt seine immanente Zeitlichkeit oder innere Historizität der Existenz der Kunstwerke in der Zeit soweit sich mit, als Teilen und dem Ganze[s] n darin nicht statisch einander zugeordnet bleiben, sondern in ihrer Relation in der Zeit sich entfalte[n]t, und daß sie jene auch ihre Relation zu kündigen vermögen. Das schlägt der bürgerlichen Ansicht vom Kunstwerk als einem unverlierbaren Besitz ins Gesicht. Leben Kunstwerke, vermöge ihres eigenen Prozeßcharakters, auch in der Geschichte, so können sie in dieser vergehen. Die Unveräußerlichkeit dessen, was auf dem Papier aufgezeichnet ist, was auf der Leinwand an Farbe, im Stein als Gestalt dauert bleibt, garantiert nicht die Unveräußerlichkeit des Kunstwerks in dem, was daran zählt, und [s] Sie wandel[t] n sich auch keineswegs allein mit dem, was die Phrase die nach geschichtlicher Lage sich verdinglichtes Bewußtsein für ändernde Einstellung der Menschen zu den Kunstwerken hält. Solche Ver[ä]nderung ist äußerlich sekundär gegenüber der, welche sich an sich selbst zuträgt: der Ablösung einer Schicht nach der anderen von den Werken, die nicht un- im Augenblick ihres Erscheinens; ihr hervortretendes und damit sich abspaltendes der Veränderung durch Formgesetz; der Welt, ihre Verhärtung, ihr Ver-

alten, ihr Verstummen. Diese Reflexion reicht hin, den Begriff der Sinnhaftigkeit des Kunstwerks seiner schlechten Selbstverständlichkeit zu enteignen.

25 Wesentlichen → 266,27: Wesentlichen,

26 [s] Sie → 266,28: Die Kunstwerke
34 der Ablösung → 266,32: die Ablösung

5-39 → 266,18-37

'33-'35 → 266,37f.

