

Martin Endres
Revisionen

Wiederaufnahme und Fortschreibung einer Lektüre von
Adornos *Ästhetischer Theorie*

Die folgende Lektüre widmet sich einer Passage aus Theodor W. Adornos Typoskripten zur *Ästhetischen Theorie*. Sie stellt die Wiederaufnahme und Fortschreibung einer kleineren, bereits vorliegenden Interpretation dar, die ich 2013 zusammen mit Axel Pichler und Claus Zittel vorlegte (vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013, S. 194–204). Diese fortgesetzte Lektüre schließt jedoch nicht einfach an diese bestehende an, sondern nimmt die Passage noch einmal neu in den Blick. Die erste Interpretation wird dabei nicht hinfällig; sie bleibt eine wichtige Studie, insofern sie sich – im Rahmen der »Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der Ästhetischen Theorie Adornos« – erstmals unter einer dezidiert philologischen Perspektive Adornos Typoskripten zur *Ästhetischen Theorie* zuwendete. War sie dabei stark in grundsätzliche Überlegungen zu einem adäquaten editorischen Umgang mit den Typoskripten und Handschriften Adornos eingebunden und stand sie in engster Verbindung mit der Präsentation des Editions-konzepts, das ich zusammen mit Axel Pichler erarbeitete, so bewegt sich die folgende Lektüre weitestgehend unabhängig von allgemeinen editions-theoretischen und -praktischen Reflexionen oder der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der Textträger.

Die Wiederaufnahme und Fortschreibung gestaltet sich aber auch als eine *kritische* Auseinandersetzung mit der erarbeiteten Deutung, insbesondere mit Blick auf das methodische Vorgehen. Da die erste Interpretation aufgrund ihrer Einbettung in die Prolegomena zur Textkritischen Edition nur auf einzelne Sätze oder bestimmte Momente und Ebenen des Textes Bezug nehmen konnte, setzte sie sich selbst der Gefahr aus, »passende Stücke« für ihre Argumentation herauszulösen – ein höchst problematisches Vorgehen, das den meisten Studien zu Adornos *Ästhetischer Theorie* attestiert werden kann und gegen das sich unsere philologisch fundierte Studie gerade profilieren wollte (vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013, S. 173f.). Zwar sieht sich auch die folgende Lektüre mit dem Problem der Selektion konfrontiert – konkret: Inwiefern ist es legitim, gerade auf diesem Typoskript und an dieser Stelle im Typoskript einzusetzen? Ob und an welcher Stelle darf die Lektüre unterbrechen oder enden? Sie hofft jedoch, sich vor der Gefahr, dem Text durch bloße »Ausschnitte« nicht gerecht zu werden, dadurch zu schützen, dass sie Wort für Wort und Satz für Satz vorgeht. Ihre

Aufgabe sieht sie darin, die Ausführungen Adornos nicht – was den Großteil der rein philosophischen Untersuchungen der *Ästhetischen Theorie* prägt – auf bestimmte ›Motive‹ und ›Philosopheme‹ hin abzugehen, sondern die Ausführungen Adornos präzise in ihrer Sprachgebung und textuellen Logik zu reflektieren. Meine Lektüre soll sich dementsprechend auch wesentlich dadurch auszeichnen, keine vorab formulierte These und kein Interpretament Adornos als Ausgangspunkt zu wählen – im Sinne von: ›Meine Interpretation soll anlässlich einer einschlägigen Textstelle aus Adornos *Ästhetischer Theorie* dessen Theorie des Kunstwerks erläutern‹. Wendet man ein, dass freilich keine Lektüre frei sei von einem bestimmten Erkenntnisinteresse und einer sie leitenden Fragestellung, die sowohl die Auswahl des Textstücks als auch die philologische Untersuchung selbst und deren methodisches Vorgehen motiviere, so geht es mir in diesem Aufsatz vornehmlich darum, die Relevanz eines textnahen Lesens der Typoskripte Adornos zur *Ästhetischen Theorie* sowie die Bedeutung der Textkritischen Edition dieser Textträger für die Lektüre aufzuzeigen.

Dies ist jedoch nur ein Ziel der Lektüre. Denn als ›Wiederaufnahme‹ und ›Fortschreibung‹ setze ich die Diskussion über eine angemessene philologische Methodik darüber hinaus mit einem zentralen Moment der Arbeitsweise Adornos in Beziehung, das sich an den Typoskripten zur *Ästhetischen Theorie* dokumentiert und das ich als ›Revision‹ bezeichnen möchte. All das, worin sich die folgende Lektüre im Rückbezug auf die erste Interpretation der Passage auszeichnet und was sich im Begriff ›Revision‹ bündelt – Neubetrachtung, Wiederaufnahme, kritische Durchsicht, Überprüfung, Neubewertung, Überarbeitung und Änderung, Neu- und Wiederschreiben bis hin zu Widerruf, Bestätigung oder Weiterentwicklung getätigter Aussagen oder Urteile – prägt die Typoskripte Adornos in eminenter Weise. Die Blätter weisen durchgehend mehrere Aufzeichnungs- und Überarbeitungsschichten auf, die sich wechselseitig durchdringen, in komplexer Weise aufeinander Bezug nehmen, einander kommentieren, überlagern etc.¹ Diese von Adorno vorgenommene Revision des eigenen Textes realisiert sich hauptsächlich als eine handschriftliche Redaktion der sogenannten ›Grundschrift‹ der Typoskripte, des von Elfriede Olbrich mit Schreibmaschine abgetippten Diktats. Adornos Überarbeitung besteht dabei jedoch nicht einfach in einer Modifizierung einzelner Formulierungen im Sinne stilistischer Korrekturen, sondern vollzieht eine tiefgreifende Veränderung des philosophischen Gehalts. Die Revision meiner *Lektüre* zielt also darauf, an den redaktionellen Überarbeitungen des *Geschriebenen* die Revision des *Gedachten*

¹ Zur Materialität der Typoskripte sowie zur Differenzierung der Schreibinstrumente und Schreiberhände, s. ausführlich Endres/Pichler/Zittel 2013, S. 173f.

aufzuzeigen. Darin bezeugt sie schließlich auch die Notwendigkeit der Textkritischen Edition: Gegenüber der von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann besorgten Leseausgabe verzeichnet sie in Form diplomatischer Umschriften die Streichungen Adornos *als* Streichungen, die Einfügungen und Umstellungen *als* Einfügungen und Umstellungen etc. – und macht auf diese Weise allererst möglich, Adornos Arbeitsgänge als eine Bewegung des Denkens zu begreifen. In meinem philologischen Nachvollzug der Überarbeitungen und dem Vergleich der einzelnen Textschichten fasse ich die Änderungen Adornos als ›Änderungen‹ auf, nicht als ›Verbesserungen‹ – jede Deutung der Änderungen als ›Verbesserungen‹ ordnet die Aufzeichnungen Adornos einem externen Kriterium im Sinne eines ›idealen Gedankens‹ unter, dem sie einmal mehr, einmal weniger entsprechen bzw. dem sie sich einmal mehr, einmal weniger annähern. Eine solche Vorstellung beansprucht vorab ein Wissen von Adornos ›eigentlicher‹ theoretische Position, seiner ›eentlichen‹ Philosophie – ein Wissen, von dem behauptet wird, dass es aus dem ›Ganzen‹ der *Ästhetischen Theorie*, dem ›Gesamtwerk‹ Adornos und der ›Werkentwicklung‹ erschlossen und abstrahiert werden könne oder als teleologischer Fluchtpunkt aus den Typoskripten herauszudestillieren sei. Meine Lektüre weist diese Vorstellung entschieden von sich und bindet jede Aussage über ›die Philosophie‹ Adornos an die erhaltenen Überlieferungsträger zurück, begleitet von der bewusst scharf gestellten Frage, woran sich denn bitte Aussagen über Adornos ›ästhetische Theorie‹ sonst orientieren sollten und dürften als daran, was geschrieben steht.²

Daraus folgt, dass sich meine Lektüre gegenüber einer Interpretation auf Basis der Leseausgabe weiterhin dadurch auszeichnet, dass sie gestrichene oder überschriebene Worte und Sätze nicht als nichtig und gegenüber dem späteren Wortlaut vernachlässigbar erachtet. Vielmehr vermag sie deutlich zu machen, dass ein Nachdenken über die sprachliche Differenz zweier Aufzeichnungsschichten maßgeblich zur Sensibilisierung für die jeweilige Spezifik des Geschriebenen und dessen Aussagewert beiträgt: für eine bestimmte Terminologie, eine auffällige und mitunter befremdliche Syntax, die Verflechtung mehrerer Argumentationsebenen, die Inanspruchnahme einer besonderen Metaphorik, die Wahl und Entfaltung eines bestimmten Bildes, etc. Kurz: Die Lektüre macht deutlich, dass die Aufzeichnungen Ergebnis konkreter Entscheidungen

² Dass eine solche ›textferne‹ Instanz mitunter sogar von Editoren eingenommen wird, beweist das Nachwort von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, die die Ordnung von nicht eindeutig zu lokalisierenden Überlieferungsträgern und die Einrichtung von ›Kapiteln‹ einem herbei fabulierten »Gang des Gedankens« unterstellen. Zu einer ausführliche Kritik am Editions-konzept der Leseausgabe, vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013.

Adornos darstellen – Entscheidungen, die im Zuge einer *Revision* von bereits Geschriebenem getroffen wurden.

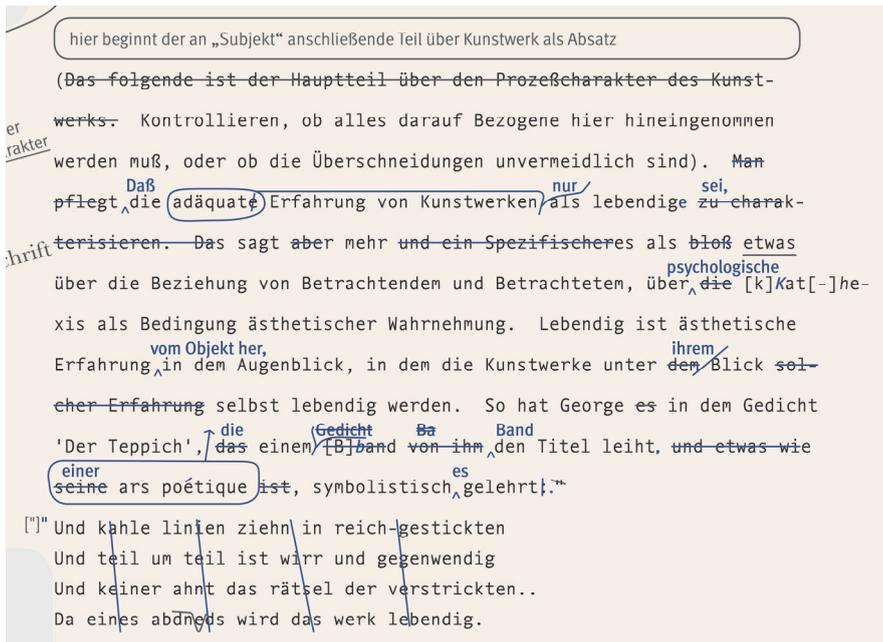


Abb. 1: Transkription von Ts 18074 < Ausschnitt >

Gegenstand meiner Lektüre ist eine Textpassage auf den Blättern Ts 18074 und Ts 18075 (s. **Abb. 3–6**).³ Sie bildet in der Suhrkamp-Ausgabe den Beginn des Kapitels »Zur Theorie des Kunstwerks«; in der ursprünglichen Blattfolge der

³ Die im Frankfurter Theodor W. Adorno Archiv einsehbaren Handschriften und Typoskripte werden nach der dortigen Zählung dem Schema »Ts« und Typoskriptnummer folgend zitiert, z.B. »Ts 18074«. — Ich möchte an dieser Stelle dem Frankfurter *Theodor W. Adorno Archiv* und dem *Walter Benjamin Archiv* der Akademie der Künste Berlin sowie der *Hamburger Stiftung zur Förderung für Wissenschaft und Kultur* für die freundlich-sachliche Zusammenarbeit sowie die Erlaubnis, ausgewählte Handschriften Adornos in diesem Artikel abzdrukken, danken.

sogenannten ›Kapitel-Ästhetik‹⁴ nimmt die Passage in der unteren Hälfte der Seite 44 (Ts 18074) ihren Ausgang (s. **Abb. 1**).

Die Entscheidung von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, an dieser Stelle eine Zäsur vorzunehmen, wird nachvollziehbar durch das Bleistift-Notat Adornos in der Leerzeile zwischen den Absätzen »Hier beginnt der an ›Subjekt‹ anschließende Teil über Kunstwerk als Absatz« und der – wenn auch gestrichene – Satz in der Klammer darunter »Das folgende ist der Hauptteil über den Prozesscharakter des Kunstwerks.«. Auch in der Suhrkamp-Ausgabe findet sich das von den Herausgebern betitelt Kapitel »Subjekt-Objekt« direkt vor dem ebenfalls von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann so benannten Kapitel »Zur Theorie des Kunstwerks«. Nach einem zweiten redaktionellen Notat in der Grundschrift (›Kontrollieren, ob alles darauf Bezogene hier hineingenommen werden muss, oder ob die Überschneidungen unvermeidlich sind«), setzt der Absatz – nach Änderungen Adornos mit Tinte – in dem durch die Leseausgabe bekannt gewordenen Wortlaut ein. Präziser und editionsphilologisch korrekt gesprochen: Der Beginn des Absatzes wurde unter Berücksichtigung der handschriftlichen Änderungen Adornos in der Grundschrift des Typoskripts von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann in der Leseausgabe wie folgt konstituiert:⁵

*K*⁶

Daß die Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige sei,
sagt mehr als etwas über die Beziehung von Betrachtendem und
Betrachtetem, über psychologische Kathexis als Bedingung ästhetischer
Wahrnehmung. (Ts 18074, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Die Ausführungen Adornos zu dem, was man behelfsweise und der Titelei der Suhrkamp-Ausgabe folgend ›Theorie des Kunstwerks‹ nennen könnte, beginnen im Konjunktiv und in indirekter Rede. Interessant wird dieser Modus im Vergleich mit dem Wortlaut in der Grundschrift:

*G*⁷

Man pflegt die adäquate Erfahrung von Kunstwerken als lebendig
zu charakterisieren. Das sagt aber mehr und ein Spezifischeres als

⁴ Für eine ausführliche Rekonstruktion der Textgenese und Überlieferungsgeschichte der Handschriften und Typoskripte Adornos zur *Ästhetischen Theorie*, vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013.

⁵ Zur Grundüberzeugung der ›Textologie‹, dass auch die *Konstitution* eines Textes bereits Ergebnis einer *Interpretation* darstellt, vgl. Pichler 2017.

⁶ Mit der Kürzel ›*K*‹ wird im folgenden der die handschriftlichen Änderungen Adornos berücksichtigende ›konstituierte Text‹ ausgewiesen.

bloß etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem,
über die kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. (Ts 18074)

Hier führt Adorno eine argumentativ nicht näher begründete oder nachgewiesene Grundüberzeugung an, eine ›gewohnte‹ und ›weit verbreitete‹ Vorstellung oder Annahme, die ›gemeinhin‹ geäußert wird bzw. für die Konzeption dessen, was man unter einer ›Erfahrung von Kunstwerken‹ versteht, leitend und bestimmend ist. Wollte man diese Überzeugung der notwendigen ›Lebendigkeit‹ der ästhetischen Erfahrung philosophiehistorisch und ideengeschichtlich nachzeichnen, wären etwa Positionen des 18. und 19. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, darunter insbesondere die von Lessing, Klopstock, Schiller oder Goethe, für die ›Lebendigkeit‹ nicht nur einen »zentralen Funktionswert dichterischer Darstellung« (Urbich 2012, S. 414)⁸ bedeutet, sondern auch in der Rezeption von Kunstwerken von eminenter Bedeutung ist. Mit der Formulierung »Man pflegt« setzt Adorno die Vorstellung der ›lebendigen Erfahrung von Kunstwerken als einer adäquaten‹ zugleich als einen Topos, also einen Gemeinplatz, eine stereotype und womöglich in ihren Implikationen nicht ausreichend reflektierte Annahme. Der in der Grundschrift anschließende Satz, der mit den Worten »Das sagt aber mehr und ein Spezifischeres [...]« einsetzt, verstärkt diesen Eindruck: Spreche man von der ›Erfahrung von Kunstwerken‹ als einer notwendig ›lebendigen‹, sage dies eben *mehr* als womöglich gemeinhin darunter verstanden werde.

Durch die handschriftliche Überarbeitung ändert sich der Charakter des Satzes. Die Formulierung »*Daß* die Erfahrung [...] *sei*« setzt die Aussage in den Konjunktiv, hält damit die Distanz des Redenden zum Gesagten aufrecht, die bereits den Satz in der Grundschrift kennzeichnete, verzichtet nun aber auf das unpersönlich-allgemeine ›man‹. Die Änderung kann nun einmal so verstanden werden, dass Adorno darauf zielt, den Eindruck des Gemeinplatzes bzw. der ›gewöhnlichen Rede‹ und die Kritik an dieser Vorstellung abzuschwächen, die darin mitgehört werden kann: ›Es ist durchaus berechtigt, die adäquate Erfahrung von Kunstwerken als eine lebendige aufzufassen – nur ist damit mehr gesagt als nur...‹. Überdies erlaubt der veränderte Wortlaut und der Wegfall des unpersönlichen ›man‹ auch, den Satz in Bezug auf Aussagen von Adorno selbst hin zu verstehen: ›Wenn ich, Adorno, an anderer Stelle davon gesprochen habe, dass die Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige zu denken ist,

7 Mit der Kürzel ›G‹ wird im folgenden die ›Grundschrift‹ der Typoskripte, also der von der Sekretärin Elfriede Olbrich mit Schreibmaschine abgetippte Diktat-Text vor der redaktionellen Überarbeitung Adornos ausgewiesen.

8 Hierzu umfanglicher Urbich 2012, S. 414–436.

so meine ich damit mehr als nur...«. Dass ich in dieser Paraphrase bewusst von einer ›anderen‹ und nicht einer ›früheren Stelle‹ spreche, hat mit Blick auf die Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* sowohl mit deren Überlieferung respektive ihrem textuellen Status als auch mit der kompositorischen Anlage des geplanten Buches zu tun. Zum einen wird an Randbemerkungen Adornos, die sich auf nahezu jeder Typoskriptseite finden, deutlich, dass eine Abfolge der Seiten oder gar eine Kapitelfolge in der zuletzt erhaltenen Fassung der Aufzeichnungen nicht bzw. noch nicht festgelegt war – was in der erst im Entstehen begriffenen *Ästhetischen Theorie* am Ende ›früher‹ oder ›später‹ stehen würde, ist angesichts der intendierten oder zumindest zur Diskussion gestellten weitreichenden Verschiebungen, die jedoch einer präzise Angabe eines Zielortes entbehren, reine Spekulation.⁹ Zum anderen ist die Problematik eines nicht eindeutig festlegbaren Früher oder Später der kompositorischen Anlage des Textes geschuldet: Selbst in der von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann besorgten Leseausgabe der *Ästhetischen Theorie*, die eine bestimmte (von Adorno selbst aber nicht festgelegte) Kapitelfolge exekutiert, wird eine gewisse Nicht-Linearität der Gedankenführung moniert, eine Redundanz der Aussagen und/oder deren Widersprüchlichkeit in der Wiederholung kritisiert. Gerade dies, so lässt sich aus den sogenannten ›Regiebemerkungen‹ Adornos schließen, ist jedoch Programm: »Entschluß, nicht in fortlaufendem Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben. [...] Konsequenz aus der ND [der *Negativen Dialektik*, ME] ziehen!« (Ts 19428) – Liest man die Satzeröffnung »Daß die Erfahrung [...] sei« als Selbstzitat Adornos, so ist der Bezug auf ähnliche Aussagen an ›anderer Stelle‹ nicht unbedingt auf die Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* beschränkt, sondern kann als Verweis auf seine grundsätzliche Position gelesen werden.¹⁰

9 Wie vage und unbestimmt sich diese Annotationen zur Umordnung des Textmaterials größtenteils gestalten, ist beispielhaft an der Randnotiz auf dem Blatt Ts 18074 zu sehen: »kann erst nach Phantasie kommen«.

10 In der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 finden sich gleich mehrere Stellen, die dokumentieren, dass Adorno die Erfahrung von Kunstwerken als eine notwendig lebendige versteht: »Das [i. e. eine eindeutige und allgemeingültige Definition von Kunst zu geben, ME] wäre vermessen, und es wäre grundfalsch, von der Theorie zu fordern, daß sie das kann. Aber sie kann doch durch ihre Totalität, durch den Zusammenhang, in den sie ihre Kategorien setzt, diese Fremdheit wieder wegräumen und kann jene Versöhnung zwischen dem Kunstwerk und dem Erfahrenden herstellen, die in jeder lebendigen – und ich würde sagen: gerade in jeder authentischen – Beziehung zur Kunst an irgendeiner Stelle einmal problematisch geworden ist.« (NL IV/3, S. 34); »So würde ich sagen, daß die ästhetische Erfahrung eben wesentlich darin besteht, daß man an diesem Vollzug teilhat, daß man das Kunstwerk mitvollzieht, indem man in dem Kunstwerk darin ist, daß man – wie man es ganz schlicht nennen mag – darin lebt.«

Die Überarbeitung des Satzbeginns wirkt sich aber noch in anderer Weise auf den Gehalt der Aussage aus. Ist in der Grundschrift lediglich davon die Rede, dass man der ›adäquaten Erfahrung von Kunstwerken‹ mit ›lebendig‹ gewöhnlich nur ein Moment unter anderen zuspricht, und womöglich ein Moment, das ihr noch nicht einmal *wesentlich* ist, kommt der ›Lebendigkeit‹ im Zuge der Änderung ein exklusiver Status und ein höherer Stellenwert zu: Zur Rede steht und auf ihre Implikationen hin erläutert werden muss die Annahme bzw. Vorstellung, dass ›die Erfahrung von Kunstwerken adäquat *nur als lebendige sei*‹ – umgekehrt formuliert: Die Erfahrung ist dieser Vorstellung gemäß dem Kunstwerk gegenüber nur dann adäquat, *wenn* sie lebendig ist; die Lebendigkeit der Erfahrung ist *Bedingung* dafür, dem Kunstwerk zu entsprechen.

G

Das sagt aber mehr und ein Spezifischeres als bloß etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem, [...] (Ts 18074)

K

[...] sagt mehr als etwas über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem, [...] (Ts 18074, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Vergleicht man die Grundschrift und die Fassung des zweiten Satzteils nach der Überarbeitung, verändert Adorno den Gehalt des Gesagten auf den ersten Blick weitaus geringfügiger als beim Satzbeginn. Auch dass er die zuvor in zwei Sätzen aufgeteilte Aussage nun in einen zusammenfügt, ist zunächst einmal nur als Stilentscheidung aufzufassen, der kein größeres Gewicht zukommt. An zwei Stellen des Satzes greift Adorno jedoch in interessanter Weise in den Wortlaut ein. Zum einen verdient die Streichung von »und ein Spezifischeres« besondere Aufmerksamkeit. Durch sie wird in der einfachen Lesart betont, dass die Vor-

(NL IV/3, S. 187f.); »Und das, was uns am Kunstwerk immer wieder als dessen Leben erscheint, was wir am Kunstwerk als ein Lebendiges erfahren – und Kunstwerke sind ja keine Geschöpfe, der Begriff des Lebens hat bei ihnen nur eine gebrochene, eine mittelbare Bedeutung –, das ist eigentlich nichts anderes, als daß es immer auch in dem geronnenen, objektivierten Zustand doch den Prozeß ausspricht, den es in sich beschließt, daß es ihn aber zugleich in gewisser Weise auch, indem es ihn ausspricht und indem es ihn abrundet, indem es ihn auf seine Gestalt bringt, seinerseits wieder transzendiert.« (NL IV/3, S. 226); »Das Kunstwerk kehrt ja dem Betrachter zunächst seine Außenseite zu, und die Reaktionen des Geschmacks, mit denen wir es zunächst zu tun haben sind eben jene, die sich auf diese Außenseite wesentlich beziehen; während im Augenblick, wo Sie also nun das Kunstwerk als ein in sich Lebendiges erfahren, wo Sie bemerken, daß diese Außenseite nur ein Moment ist, das sie durchdringen müssen, um überhaupt an das Kunstwerk heranzukommen, die Sicherheit dieses sogenannten Geschmacks problematisch wird.« (NL IV/3, S. 269f.)

stellung der ›adäquaten Erfahrung von Kunstwerken als einer notwendig lebendigen‹ nur so aufgefasst werden dürfe, dass sie sich nicht in der Bestimmung der ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ erschöpft – kurz: Dass die Erfahrung von Kunstwerken notwendig lebendig ist, reicht über diese Beziehung hinaus, hat nicht nur mit dieser Beziehung zu tun und wirkt sich nicht nur auf diese Beziehung aus. Infolge der Änderung können wir überdies vermuten, dass die Lebendigkeit die ästhetische Erfahrung jedoch nicht in der Weise gegenüber dieser Beziehung auszeichnet, etwas *qualitativ* anderes zu sein.

Diese Deutung verbindet sich mit der zweiten signifikanten Änderung des Wortlauts: der Streichung des Wortes »bloß«. Ich gehe davon aus, dass Adorno diese fast unmerkliche und unscheinbare Modifizierung bewusst vorgenommen hat, und zwar um eine doppelte Lesart des Satzes zu eröffnen, die sich an zwei unterschiedlichen Betonungen festmachen lässt. Liest man, dass die Lebendigkeit ›*mehr* als etwas über die Beziehung von *Betrachtendem* und *Betrachtetem*‹ sagt, folgt man der im vorigen Absatz vorgeschlagenen Deutung des Satzes und ergänzt das ›nur‹ bzw. »bloß« *in mente*. Betont man die Formulierung jedoch so, dass die Lebendigkeit ›*mehr* als *etwas* über die Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ sagt, wird lesbar, dass die Lebendigkeit nicht nur *irgend* etwas, also etwas Kontingentes und Unwesentliches an dieser Beziehung hervorhebt, sondern (im Gegenteil!) etwas Zentrales und Wesentliches.¹¹ Die Streichung des Wortes »aber« stützt diese Lesart, insofern Adorno eine kontrastive Gegenüberstellung von ›Erfahrung des Kunstwerks‹ und ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ vermeiden möchte. In dieser Deutung wiederholt die Änderung die Überarbeitungslogik des ersten Satzteils: So wie die Lebendigkeit als wesentliches Moment der ästhetischen Erfahrung und nicht nur als ein Moment *unter anderen* aufgefasst werden soll, ›sagt‹ dies im zweiten Satzteil nicht nur *irgend* etwas über die ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹, sondern auch hier etwas Wesentliches. – Durch die Streichung des Wortes »bloß« schwankt die Rede des zweiten Satzteils also zwischen die-

¹¹ Man könnte verführt sein, in der Unterstreichung von »etwas« mit Bleistift eine Hervorhebung erkennen zu wollen, die diese Deutung stützt. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Unterstreichungen, die sich auf nahezu jeder Typoskriptseite finden, um Markierungen von Wortwiederholungen, also um Hinweise zur stilistischen Überarbeitung des Textes. Angesichts der Tatsache, dass nicht nur mehrere Schreiber Eintragungen auf den Blättern vornahmen (Adorno selbst, seine Frau Gretel, Elfriede Olbrich und letztlich auch Rolf Tiedemann), sondern dass die Schreiberhände überdies nicht eindeutig anhand der Schreibwerkzeuge identifiziert werden können (Adorno und seine Frau etwa verwenden beide sowohl Bleistift als auch Kugelschreiber für Texteingriffe und redaktionelle Annotationen), ist noch nicht einmal sicher davon auszugehen, dass Adorno selbst diese Unterstreichung vornahm.

sen beiden mitunter einander widersprechenden Aussagegehalten. Eine Aufgabe der philologischen Lektüre der Passage besteht nun darin, dieser Logik des ›Schwankens‹ und ›Oszillierens‹ nachzugehen und zu prüfen, ob auch die folgenden Sätze davon geprägt sind.

Bislang wurde nur die logische Verknüpfung der beiden Satzteile, nicht jedoch der Inhalt des zweiten Satzteils thematisiert. Von Bedeutung ist hier zunächst, dass Adorno von der Beziehung von ›Betrachtendem und Betrachtetem‹ spricht und nicht etwa der von Rezipient und Kunstobjekt. Das Verhältnis wird also vom wahrnehmenden *Subjekt* aus beschrieben – und dies mit Blick auf eine besondere Tätigkeit bzw. Wahrnehmung des Subjekts: der Betrachtung. ›Betrachten‹ bezeichnet allgemein ein konzentriertes, intensives und gerichtetes Sehen; in engerer Bedeutung benennt es ein ›inneres Anschauen‹, ein Nachdenken und Überlegen und steht damit im Horizont des Begriffs ›Kontemplation‹ (*contemplatio*). Auch wenn an dieser Stelle nicht auf dessen Begriffsgeschichte eingegangen werden kann, so wäre es vorschnell, unter ›Betrachtung‹ ein passives Schauen im Sinne der ›Kontemplation‹, ein bewusstloses Eingehen des Subjekts ins Objekt Kunstwerk, eine mystisch-religiöse Verschmelzung anzunehmen;¹² Adorno wendet sich an anderer Stelle dezidiert gegen diese Begriffsverwendung und versteht unter ›Kontemplation‹ vielmehr eine – von den Kunstwerken selbst eingeforderte – aktiv-kritische Wahrnehmung.¹³

Über den Anteil und den Modus dieser ›Aktivität‹ in der ›Betrachtung‹ (genauer: in der Beziehung des Betrachtenden zum Betrachteten) hinsichtlich der Frage, warum und in welcher Weise sich die ›Erfahrung von Kunstwerken adä-

¹² Vgl. MM, GS 4, S. 256: »Kontemplation ist als Restbestand fetischistischer Anbetung zugleich eine Stufe von deren Überwindung.«

¹³ Vgl. »Sie [die Musik Schönbergs] verlangt, daß der Hörer ihre innere Bewegung spontan mitkomponiert, und mutet ihm anstelle bloßer Kontemplation gleichsam Praxis zu.« (KG, GS 10, S. 153); »Ihm [Valéry] liegt am reinen Kunstwerk als Objekt der durch nichts verwirrten Kontemplation, aber er faßt es so lange und so starr ins Auge, bis er sieht, daß es gerade als Gegenstand solcher reinen Kontemplation abstirbt, zum kunstgewerblichen Zierstück degeneriert und jener Würde beraubt wird, die fürs Werk wie für Valéry selbst die *raison d'être* ausmacht.« (KG, GS 10, S. 187); »Unter den Voraussetzungen Kafkas ist nicht die geringfügigste, daß das kontemplative Verhältnis von Text und Leser von Grund auf gestört ist.« (KG, GS 10, S. 256); »Durch Schocks zerschlägt er [Kafka] dem Leser die kontemplative Geborgenheit vorm Gelesenen. Seine Romane, wenn anders sie unter den Begriff überhaupt noch fallen, sind die vorwegnehmende Antwort auf eine Verfassung der Welt, in der die kontemplative Haltung zum blutigen Hohn ward, weil die permanente Drohung der Katastrophe keinem Menschen mehr das unbeteiligte Zuschauen und nicht einmal dessen ästhetisches Nachbild mehr erlaubt.« (NzL, GS 11, S. 45)

quat nur als lebendige« denken lässt und was diese Lebendigkeit über die ›Betrachtung‹ aussagt, scheint der folgende Satzteil näher Auskunft zu geben:

K

[...] über psychologische Kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung.

Doch der Anschluss dieses dritten Satzteils gestaltet sich keineswegs eindeutig. Zwar ist diese Fortführung angesichts der parallel gebauten Formulierung »über die Beziehung...« und »über psychologische Kathexis...« (Herv. ME) vornehmlich als nähere Bestimmung dessen zu lesen, welcher Art die betrachtende Beziehung ist, die von der lebendigen ästhetischen überstiegen wird; in der Weise: überstiegen wird die Beziehung ›psychologischer Kathexis‹. Ebenso ist aber auch eine Neben- und Gleichordnung des zweiten und dritten Satzteils lesbar: dass die ›Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige‹ ist, sagt mehr als die ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ und mehr als ›psychologische Kathexis‹ – die betrachtende Beziehung geht dann nicht in der Kathexis auf, sondern behauptet sich ihr gegenüber als etwas eigenes. Insofern Adorno die beiden Satzteile nur durch ein Komma trennt und auf eine vereindeutigende Konjunktion wie ›und‹ respektive ›oder‹ verzichtet, bleiben beide Lesarten im Spiel.

›Kathexis‹ – terminologisch auch und vor allem bekannt als ›cathexis‹, ›Objektbesetzung‹ oder schlicht ›Besetzung‹ – ist einer der Kernbegriffe der psychoanalytischen Theorie Sigmund Freuds und gewinnt Bedeutung im Rahmen seiner Überlegungen zur ›psychischen Ökonomie‹.¹⁴ Wird ein Objekt (oder eine Vorstellung) mit psychischer Energie besetzt, wird ihm nach Freud ein besonderer Wert zugesprochen und rückt dadurch in den Vordergrund der Wahrnehmung – es steht durch die Besetzung im Fokus, wird zu einem Objekt, das mit besonderem Interesse und erhöhter Konzentration wahrgenommen wird.¹⁵ Von Bedeutung ist weiterhin, dass Freud die Kathexis hauptsächlich als ›libidinöse Besetzung‹ versteht, also als eine Besetzung, die von sexuellen Triebenergien

¹⁴ Vgl. Freud 1948, S. 299–307, hier: S. 302: »Die ökonomische Betrachtung nimmt an, daß die psychischen Vertretungen der Triebe mit bestimmten Quantitäten Energie besetzt sind (Cathexis) und daß der psychische Apparat die Tendenz hat, eine Stauung dieser Energien zu verhüten und die Gesamtsumme der Erregungen, die ihn belastet, möglichst niedrig zu halten. Der Ablauf der seelischen Vorgänge wird automatisch durch das Lust-Unlust-Prinzip reguliert, wobei Unlust irgendwie mit einem Zuwachs, Lust mit einer Abnahme der Erregung zusammenhängt.«

¹⁵ Vgl. Laplanche/Pontalis 1972, S. 95, s. v. Besetzung: Die Objekte erhalten »in der persönlichen Welt des Subjekts bestimmte Werte, die das Feld der Wahrnehmung und des Verhaltens ordnen.«

bestimmt ist. Liest man diese Besetzung nun als Spezifizierung der ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹, kann dies seinerseits in zweifacher Weise verstanden werden. Zum einen pointiert Adorno damit den bereits bei der ›Betrachtung‹ charakteristischen Aspekt der Subjekt-Zentrierung bzw. der Dominanz eines ›aktiven‹ (betrachtenden und besetzenden) Subjekts gegenüber einem ›passiven‹ (betrachteten und besetzbaren) Objekt – und damit ein Ungleichgewicht der beiden Seiten und eine Vorrangstellung des Subjekts, die die lebendige Erfahrung von Kunstwerken (so können wir schließen) nicht aufweisen soll.¹⁶ Zum anderen reformuliert die Rede von ›mehr als psychologische Kathexis‹ Adornos Kritik an einer psychologistischen und subjektivistischen Kunstauffassung, die sich sowohl in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* als auch (und ausführlich) in seinen Ästhetik-Vorlesungen von 1958/59 findet. *Expressis verbis* und im Vokabular der Stelle auf Ts 18074 kritisiert Adorno die Positionen Kants und Freuds dahingehend, dass beide »prinzipiell subjektiv orientiert [sind] zwischen dem negativen oder positiven Ansatz des Begehrungsvermögens. Für beide ist das Kunstwerk eigentlich nur in *Beziehung auf den, der es betrachtet oder der es hervorbringt*« (ÄT, GS 7, S. 24, Herv. ME).¹⁷

16 An anderer Stelle charakterisiert Adorno die ›ästhetische Erfahrung‹ sogar in der Weise, dass sie eine »Selbstverneinung des Betrachtenden« (ÄT, GS 7, S. 514) verlange.

17 Vgl. NL IV/3, S. 56f.: »Nun möchte ich aber nicht, daß Sie das, was ich über diese Dinge gesagt habe, mißverstehen im Sinne einer psychologistischen Kunsttheorie, also einfach so, als ob ich nun alles Ästhetische für gar nichts anderes hielte oder das Schöne selbst für nichts anderes hielte als eine in einem gewissen Sinn modifizierte oder abgelenkte Sexualität. Die Psychoanalyse hat ja zuweilen in ihren Formulierungen einen solchen Anschein erweckt. Das kommt aber wohl nicht nur von der Kunstfremdheit der meisten psychoanalytisch orientierten Ärzte, die über diese Dinge sich geäußert haben, und in diesem Sinn wäre Freud selbst ja wesentlich als ein Arzt zu bezeichnen, sondern das hängt eben doch vorweg ganz einfach auch mit der psychologischen Interessenrichtung zusammen, das heißt damit, daß, wenn ein Psychoanalytiker sich mit Fragen der Kunst beschäftigt, er dabei eben wesentlich interessiert ist an den psychodynamischen Elementen, die in der Erfahrung des Schönen – in dem Ästhetischen sowohl im Sinne des Betrachters wie der ästhetischen Produktion – enthalten sind, ohne daß durch diese Interessenrichtung etwas über die Objektivität selber ausgesagt wäre.« – In einen anderen Kontext eingebettet und auf ein ›gleichrangiges‹ Verhältnis von Subjekt und Objekt hin argumentiert, vgl. NL IV/3, S. 26: »Das zweite Vorurteil, das der theoretischen Befassung mit Kunst – also der theoretischen Ästhetik – entgegensteht, ist das, was man vielleicht als das ›individualistische‹ bezeichnen darf, und das seinen krassesten Ausdruck findet in dem Glauben, daß Kunst ja etwas sei, was wesentlich abhängt von der Begabung sowohl dessen, der sie hervorbringt, wie auch dessen, der sich verstehend in irgendeiner Weise zu ihr verhält. [...] Ich möchte dazu sagen, daß zunächst einmal die Besinnungen über die objektiven Fragen der Kunstwerke und der Ästhetik, die wir anstellen, auf die Sache gehen und nicht auf das Verhältnis der einzelnen Menschen zu dieser Sache. Die Tendenzen der Betrachtung, die

Die Kathexis (als besondere ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ oder losgelöst von dieser Beziehung) steht nun aber nicht (nur) an sich zur Diskussion, sondern insofern sie als »Bedingung ästhetischer Wahrnehmung« gedacht wird. Von ›Bedingung‹ war bereits indirekt im ersten Satzteil die Rede, wenn die Lebendigkeit als *conditio* für die Adäquatheit der Erfahrung von Kunstwerken angeführt wurde (»adäquat *nur als* lebendige«). ›Sagt‹ dies nun ›mehr als etwas‹ über Kathexis als »Bedingung ästhetischer Wahrnehmung«, stellt sich nicht nur die Frage, was die ›Erfahrung von Kunstwerken‹ bzw. – greift man auf die Terminologie des Folgesatzes aus: – ›ästhetische Erfahrung‹ und ›ästhetische Wahrnehmung‹ unterscheidet (und ob letztere Bedingung der ersten ist). Fraglich ist auch, ob ›ästhetische Wahrnehmung‹ im Sinne *Adornos* verstanden werden soll – etwa wie er sie in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* bestimmt (vgl. ÄT, GS 7, S. 108f.) –, im Horizont einer *anderen* philosophischen Ästhetik (z. B. der Kants oder Benjamins) oder, der Aussage im ersten Satzteil entsprechend, in einem ganz *allgemeinen* und unspezifischen Sinn. Ganz unabhängig davon nimmt Adorno eine ›Spezifizierung‹ oder Aufwertung der Kathexis vor: Die libidinöse Besetzung soll nicht nur dafür verantwortlich sein, dass ein Kunstwerk in den Wahrnehmungsfokus des Subjekts tritt, sondern dass diese erhöhte Konzentration auf das Objekt und das mit ihr verbundene Interesse eine *ästhetische* Wahrnehmung ermöglichen soll. Wie Adorno selbst dieses Bedingungsverhältnis bewertet, hängt auch hier davon ab, wie man die Formulierung »sagt mehr als etwas« versteht. Einer ersten Lesart zufolge muss jeder ästhetischen Wahrnehmung durchaus eine Besetzung des Objekts vonseiten des Subjekts vorausgehen, diese Besetzung klärt aber noch lange nicht, inwiefern die ›Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige‹ gedacht werden soll. Nach einer zweiten Lesart versteht man die Formulierung so, dass die lebendige Erfahrung von Kunstwerken mit ›psychologischer Kathexis‹ nichts zu tun hat und die ›Besetzung des Objekts‹ eine Vorstellung ist, die auf eine falsche Fährte führt – etwa weil sie eine Dominanz des Subjekts gegenüber dem Kunstobjekt impliziert. Drittens lässt sich »sagt mehr als etwas« aber auch so lesen, dass die Vorstellung, die ›Erfahrung von Kunstwerken ist adäquat nur als lebendige‹, nicht nur etwas sehr Spezifisches (›mehr als *irgend*

wir hier haben, sind eben durchaus objektiv-ästhetischer und nicht etwa psychologischer Art; sonst würde ich eine Vorlesung über Kunstpsychologie und nicht eine Vorlesung über Ästhetik halten. [... Da] jedes Kunstwerk in sich eine merkwürdige Einheit objektiver und subjektiver Momente ist – die das zentrale Thema dessen bildet, worüber wir zu sprechen haben –, so ist allein dadurch schon eine solche psychologische Reduktion und damit die auf bloße Begabung ausgeschlossen.«

etwas) über die ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹, sondern damit zugleich über ›psychologische Kathexis‹ sagt – genauer: versteht man, wie und warum die Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige ist, versteht man auch mehr über die libidinöse Besetzung als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. – Ich möchte diese Lesarten alle im Blick behalten, um die Komplexität des Textes nicht vorschnell auf eine Deutung hin einzuengen.

Wie sehr die philologische Reflexion auf Adornos redaktionelle Überarbeitungen der Typoskripte die argumentative Präzision seiner Ausführungen aufweisen kann, zeigt der folgende Satz. Ich zitiere den Text wiederum in der Grundschrift der Aufzeichnung und in der Fassung, die sich mit Rücksicht auf die handschriftlichen Änderungen Adornos konstituieren lässt:

G

Lebendig ist ästhetische Erfahrung in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter dem Blick solcher Erfahrung selbst lebendig werden. (Ts 18074)

K

Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden. (Ts 18074, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Der Satz schließt nun so an den vorangehenden an, als in ihm expliziert wird, was unter dem ›Lebendigen‹ der ästhetischen Erfahrung gedacht werden soll. Bedeutsam ist hier zunächst die Modifikation von einer zwei- in eine dreiteilige Syntax: Ist in der Grundschrift die Formulierung »in dem Augenblick« noch dem ersten Satzteil zugeordnet, nimmt diese nach Adornos handschriftlicher Einfügung »vom Objekt her,« eine Mittelstellung ein. Die Einfügung »vom Objekt her,« verändert aber auch die Aussage des ersten Satzkolons in einem entscheidenden Punkt: Das ›Lebendig‹-Sein der ästhetischen Erfahrung wird nun in direkte Abhängigkeit vom Objekt gesetzt. In der Grundschrift wurde ihr noch eine Dominanz gegenüber dem Kunstwerk zugesprochen: »unter dem Blick« der ästhetischen Erfahrung, also unter ihrer ›Auf-Sicht‹ und Herrschaft über das Kunstwerk, würde dieses lebendig und ließe auch die Erfahrung selbst lebendig werden – eine Dominanz, die im Sinne der Kathexis als libidinöse Besetzung aufgefasst werden könnte. Was also im Satz zuvor indirekt über die Wendung »sagt mehr als etwas« ausgesprochen wurde – nämlich dass die adäquate Erfahrung von Kunstwerken nicht vom Subjekt beherrscht, und dementsprechend nicht nur allein aus der Subjektperspektive (›Betrachtendem und Betrachtetem‹) zu beschreiben sowie auf eine (wahrnehmungs-)psychologische Dimension (›Kathexis‹) zu reduzieren sei – scheint nun auf den Punkt gebracht: ›Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom *Objekt* her‹ – und eben *nicht* vom *Subjekt*. Das Kunstwerk selbst ermöglicht demzufolge die Lebendigkeit der Erfahrung, nicht

das libidinös besetzende und ›belebende‹ Subjekt; die ästhetische Erfahrung wird vom Kunstwerk ›gewährt‹, nicht vom Subjekt ›gemacht‹. Die Passivsetzung oder Zurückstellung des Subjekts geht so weit, dass im gesamten Satz nicht von ihm die Rede ist; auch nicht indirekt wie im ersten Satz in Form des ›Betrachtenden‹ und der ›psychologischen Kathexis‹.

Erwartet man nun eine weitere Explikation dieser Belebungslogik und umgekehrten ›Hierarchie‹ von Subjekt und Objekt, wird man enttäuscht. Behauptet wird im Folgenden vielmehr eine Wechselwirkung: Das Kunstwerk ist nicht an und für sich und immer schon ein Lebendiges, das auch die ästhetische Erfahrung lebendig werden lässt, wenn sich das Subjekt auf es bezieht bzw. es ›ästhetisch wahrnimmt‹ – das Kunstwerk wird *seinerseits* erst lebendig durch die ästhetische Erfahrung: Beide sind nur lebendig *vermittels* des jeweils anderen. Auch der Zeitpunkt, an dem beide durcheinander lebendig sind, ist weder von einer der beiden Seite festlegbar oder ableitbar, noch besitzt er eine zeitliche Extension: Lebendig sind beide ›in dem *Augenblick*‹ ihrer Wechselwirkung.

Die letzte Paraphrase ist jedoch gleich in Klammern zu setzen, da sie der Präzision von Adornos Formulierung nicht entspricht: Gesagt wird nämlich nicht, dass beide in einem Augenblick lebendig *sind*, sondern dass die ästhetische Erfahrung dann lebendig *ist*, wenn das Kunstwerk lebendig *wird* – und *vice versa*. Dies mag irritieren, da *Zeitpunkt* (›Augenblick‹) und *Entwicklung* in der Zeit (›wird‹) ineinander geblendet werden. Entschärft wird diese Paradoxie dann, wenn man ›in dem Augenblick‹ so liest, dass *ab* diesem Zeitpunkt die ästhetische Erfahrung lebendig ›ist‹ und das Kunstwerk lebendig ›wird‹. Diese Lesart lässt auch den Umkehrschluss zu und das Ende dieser Wechselwirkung antizipieren: Das Lebendig-*Sein* der ästhetischen Erfahrung endet »in dem Augenblick«, in dem das Lebendig-*Werden* des Kunstwerks unterbrochen wird.¹⁸ Unbenommen bleibt dabei, dass die Lebendigkeit des Kunstwerks eine andere als die der ästhetischen Erfahrung zu sein scheint: Tritt die ästhetische Erfahrung als solche und ›voll ausgebildet‹ ins Leben, durchläuft das Kunstwerk für Adorno offensichtlich eine Entwicklung zum Leben hin. In dieser Nuancierung der Verben kann womöglich bereits das vorgezeichnet und enggeführt sein, was von Adorno kurz darauf als der ›Prozeßcharakter‹ und die ›innere Dynamik‹ der Kunstwerke erläutert wird und im Satz kulminiert, dass »Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien« (Ts 18076).

18 Um diesen Aspekt zuzuspitzen: Würden Kunstwerke lebendig *sein*, widerspräche dies (wie Adorno eine Seite später schreibt) dem »Unschlichtbare[n ihrer] Antithetik«, die »in keinem Sein sich stillt« (Ts 18077).

Die Änderung des Satzes hat jedoch noch weitere Auswirkungen auf den Gehalt des Ausgesagten. So erweitert sich zum einen die bislang einfach verstandene Semantik des Wortes ›unter‹, das nun nicht mehr nur den Aspekt der Subordination thematisiert, sondern (als *inter* gelesen) auch ein gleichrangiges Verhältnis von Subjekt und Objekt benennt – und so eine Wechselwirkung zum Ausdruck bringt, die ›in dem Augenblick‹ das Lebendige beider stiftet. Die Gleichwertigkeit von ›ästhetischer Erfahrung‹ und ›Kunstwerk‹ findet zum anderen in der Änderung von »dem Blick solcher Erfahrung« in »ihrem Blick« Ausdruck: das Pronomen ›ihrem‹ nimmt die in der Grundschrift gesetzte Eindeutigkeit der Abhängigkeitsverhältnisse zurück, insofern nun nicht mehr klar zu bestimmen ist, ob die Kunstwerke ›unter dem Blick‹ der ästhetischen Erfahrung oder ihrer *eigenen* ›Aufsicht‹ und *durch* den eigenen Blick lebendig werden.

Man könnte diese letzte Deutung als Überinterpretation abtun, würde sie nicht durch zwei weitere Beobachtungen gestützt. So wird erstens die Verschränkung von ›Augenblick‹ und ›Blick‹ sprechend: der ›Blick‹, der die Kunstwerke lebendig ›werden‹ lässt, ist der prekäre und fragile ›Augenblick‹ ihrer beider Wechselwirkung. Zweitens – und hier kann auf das bereits genannte Moment des konstellativen Schreibens Adornos verwiesen werden – findet sich eine große Zahl intratextueller Referenzstellen in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie*, an denen dezidiert von den Augen und dem Blick des Kunstwerks die Rede ist.¹⁹

Interessant ist nun, dass Adorno die theoretische Begründung und Erläuterung der Lebendigkeit ästhetischer Erfahrung mit dem Verweis auf ein konkretes Kunstwerk unterbricht:

G

So hat George es in dem Gedicht 'Der Teppich', das einem Band von ihm den Titel leiht und etwas wie seine *ars poétique* ist, symbolistisch gelehrt: (Ts 18074)

19 Vgl. »Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf.« (ÄT, GS 7, S. 104); »Ein Kunstwerk schlägt dann dem Betrachter die Augen auf, wenn es emphatisch ein Objektives sagt« (ÄT, GS 7, S. 409); »Wer nur drinnen ist, dem schlägt die Kunst nicht die Augen auf« (ÄT, GS 7, S. 520); »Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.« (ÄT, GS 7, S. 185); »Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke« (ÄT, GS 7, S. 171); »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick« (ÄT, GS 7, S. 16); »Die Sensibilität des Künstlers ist wesentlich die Fähigkeit, [...] mit den Augen der Sache zu sehen« (ÄT, GS 7, S. 398). – Zur Entlehnung des Augen-Motivs aus Walter Benjamins Studien zu Baudelaire und dessen Ursprünge in der Romantik, vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013, S. 200–202.

K

So hat George in dem Gedicht 'Der Teppich', einer *ars poétique*[,] die einem Band den Titel leiht, symbolistisch es gelehrt. (Ts 18074, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Der genannte Text von Stefan George findet sich in dessen Gedichtband *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel*, erstpubliziert in den von George und Carl August Klein herausgegebenen Literaturzeitschrift *Blätter für die Kunst* im Jahr 1900.²⁰ Der Verweis auf das Gedicht gestaltet sich sprachlich bemerkenswerterweise jedoch nicht so, dass nun ein Beispiel für ein entwickeltes Theorem angeführt würde, im Sinne von ›Eine so verstandene ästhetische Erfahrung lässt sich besonders gut an Georges Gedicht veranschaulichen‹ oder ›An Georges Gedicht lässt sich eine solche ästhetische Erfahrung machen, der wesentlich ist, dass auch das Kunstwerk selbst lebendig wird‹. Ein solcher Verweis wäre denn auch ein theoretisches Problem: Ist die ›Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige‹ und ist die Erfahrung ›in dem Augenblick‹ lebendig, ›in dem die Kunstwerke unter ihrem Blick selbst lebendig werden‹, so gilt dies grundsätzlich für *jedes* Kunstwerk und nicht nur

20 Der gestrichenen bibliographischen Angabe auf Ts 18075 folgend bezieht sich Adorno auf die 9. Auflage des Nachdrucks im Georg Bondi Verlag aus dem Jahr 1920, S. 42:

DER TEPPICH

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwendig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten . .
Da eines abends wird das werk lebendig.

Da regen schauernd sich die toten äste
Die wesen eng von strich und kreis umspannet
Und treten klar vor die geknüpften quäste
Die lösung bringend über die ihr sannet!

Sie ist nach willen nicht: ist nicht für jede
Gewohne stunde: ist kein schatz der gilde.
Sie wird den vielen nie und nie durch rede
Sie wird den seltnen selten im gebilde.

oder vornehmlich für ein bzw. das Gedicht Stefan Georges. Die Bezugnahme auf *Der Teppich* muss hier folglich anderer Art sein.

Paraphrasiert kann die Aussage des Satzes wie folgt verstanden werden: ›Was eben theoretisch für die ästhetische Erfahrung ausgeführt wurde, sagt auch Stefan George in seinem Gedicht *Der Teppich*«. Doch so eindeutig ist auch in dieser vereinfachten Wiedergabe des Inhalts der Bezug auf Georges Text nicht zu fassen. Zwar kann der vierte Vers der zweiten Strophe als wörtliche Referenz zum zuvor Dargelegten genommen werden (»Da eines abends wird das werk lebendig.«); damit ist aber lediglich etwas über das Lebendig-Werden des Kunstwerks gesagt, nichts hingegen über die ästhetische Erfahrung, die diesem gemäß und ›adäquat‹ ebenfalls lebendig sein soll. Man kann zurecht vermuten, dass für Adorno Georges *Der Teppich* mit Blick auf die Entwicklung seiner Terminologie ›ästhetischer Theorie‹ allgemein von Bedeutung war – oder zumindest, dass er seine Terminologie hier gespiegelt wiederfand: Im Gedicht ist von einem ›rätsel‹ (v. 7) die Rede, das sich durch das Lebendig-Werden des Werks nach und nach ›löst‹; davon, dass diese ›Lösung‹, über die man ›sinnt‹ (v. 12), nicht intentional erzeugt oder gar erzwungen werden kann (v. 13: »Sie ist nach willen nicht«), und dass diese ›Lösung‹ eine hohe Exklusivität für sich beansprucht, sie nur gegeben und geschenkt wird (v. 15/16: »Sie wird den vielen nie und nie durch rede / Sie wird den seltnen selten im gebilde.«). Eine einfache Übertragung dieses in *Der Teppich* poetisch dargestellten ›Geschehens‹ auf Adornos Überlegungen zum ›Rätselcharakter‹ oder zum ›Verstehen‹ von Kunstwerken verbietet sich hingegen, da es beiden – dem Gedicht *und* der ›ästhetischen Theorie‹ Adornos – nicht gerecht wird.²¹

Tritt man einen Schritt zurück, bleibt ganz grundsätzlich zu fragen, warum es dieses Verweises auf Georges *Der Teppich* überhaupt bedarf? Benötigt die ›ästhetische Theorie‹ (bzw. die *Ästhetische Theorie*) eine Beglaubigung seitens der Kunst? Oder ist damit behauptet, dass die Theorie aus der konkreten Auseinandersetzung mit Kunstwerken entwickelt wurde? Wird – anders gefragt – an dem, wie George vom ›Lebendig-Werden des Kunstwerks‹ spricht, etwas ver-

²¹ Unzulässig ist die Behauptung einer Entsprechung von Georges Gedicht und Adornos Theorie insbesondere mit Blick auf die in *Der Teppich* thematisierte ›Lösung‹ des ›Rätsels‹. Für Adorno ist das ›Rätsel‹ der Kunstwerke – mag dies auch problematisch sein hinsichtlich der Begriffswahl – gerade nicht ›lösbar‹; vgl. »Es ist nicht zu lösen, nur seine Gestalt zu dechiffrieren, und eben das ist an der Philosophie der Kunst. Noch das glücklich interpretierte Werk möchte weiterhin verstanden werden, als wartete es auf das lösende Wort, vor dem seine konstitutive Verdunklung zerginge.« (ÄT, GS 7, S. 185) und – dezidiert das Moment des ›Blicks‹ aus dem Satz zuvor aufgreifend –: »Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.« (ÄT, GS 7, S. 185)

ständig, was in der Theorie allein nicht ausreichend deutlich wird? Geht es (diesen letzten Gedanken umgekehrt und banalisiert) also nur um ›Anschaulichkeit‹; wird, was am kunstphilosophischen Sprechen trocken und abstrakt daherkommt, im Gedicht plastisch und konkret? All diese Fragen können erst dann beantwortet werden, nachdem man auf die konkrete Sprachgebung des Satzes reflektiert – und erneut die für den Satzsinne relevanten Änderungen beachtet, die Adorno vornimmt.

Die größte Überarbeitung bedeutet hier die Verschiebung der »ars poétique« an den Anfang des zweiten Satzteils und die Umschreibung von »*seine* ars poétique« in »*einer* ars poétique« (Herv. ME). Gegenüber der Grundschrift ist nun nicht mehr davon die Rede, dass *Der Teppich* als »etwas wie« die »ars poétique« Stefan Georges aufzufassen ist, im Sinne einer (immanenten) Poetik des Autors, die das Gedicht darstellt. Vielmehr wird das Gedicht *selbst* als eine Poetik bezeichnet, und zwar *dezidiert* als Poetik, nicht mehr als »etwas wie«. Mit dieser Umdeutung korrespondiert, dass *Der Teppich* nicht mehr »einem Band von ihm den Titel leiht« (Herv. ME), sondern nur noch schlicht »einem Band«. Adorno legt offensichtlich auch hier besonderen Wert darauf, die Dominanz des Subjekts gegenüber dem Kunstwerk einzuschränken, es aus dessen Verfügung zu nehmen und als selbständig und grundsätzlich unabhängig auszuweisen: Weder das einzelne Gedicht noch der Gedichtband »gehören« Stefan George, weder das einzelne Gedicht noch der Gedichtband sind allein in ›Rücksicht‹ auf Stefan George hin zu verstehen. Die Änderung von »*seine*« in »*einer*« lässt überdies die Deutung zu, dass nicht mehr ein Gedicht stellvertretend und exemplifizierend für Stefan Georges Dichtung *überhaupt* verstanden werden darf. *Dieses* Gedicht stellt (lediglich) *eine* Poetik dar, die (womöglich) mit der Poetik *anderer* Gedichte (Stefan Georges) in Konkurrenz tritt.²² Adorno scheint damit für die Gefahr zu sensibilisieren, *ein* Kunstwerk als Paradigma anzuführen, *ein* Kunstwerk stellvertretend für die ›Kunst *überhaupt*‹ zu setzen. So sehr

²² Um nicht zu sagen – Adornos Überlegung zu *De gustibus est disputandum* in seinen *Minima Moralia* aufgreifend –, dass auch die Gedichte eines Autors untereinander prinzipiell als ›Todfeinde‹ zueinander stehen können: »Nicht umsonst haben die Alten das Pantheon des Vereinharen den Göttern oder Ideen vorbehalten, die Kunstwerke aber zum Agon genötigt, eines Todfeind dem andern. Denn wenn die Idee des Schönen bloß aufgeteilt in den vielen Werken sich darstellt, so meint doch jedes einzelne unabdingbar die ganze, beansprucht Schönheit für sich in seiner Einzigkeit und kann deren Aufteilung nie zugeben, ohne sich selber zu annullieren. Als eine, wahre und scheinlose, befreit von solcher Individuation, stellt Schönheit nicht in der Synthesis aller Werke, der Einheit der Künste und der Kunst sich dar, sondern bloß leibhaft und wirklich: im Untergang von Kunst selber. Auf solchen Untergang zielt jedes Kunstwerk ab, indem es allen anderen den Tod bringen möchte.« (MM, GS 4, S. 84)

für Adorno die allgemeine Bestimmung von ›Kunst‹ immerzu ausgehend von konkreten Kunstwerken erfolgen und sich unablässig an ihnen prüfen muss, so wenig kann für ihn ›die Kunst‹ in *einem* Kunstwerk aufgehen.

Dass sich Adorno dieser Gefahr sehr wohl bewusst ist und mit der Sprachgebung des Satzes präzise auf sie hin reagiert, bezeugt die Formulierung »die einem Band den Titel leiht« – eine Aussage, die auf den ersten Blick nichts Wesentliches zur Argumentation beizutragen scheint und nur einer bibliographischen Angabe zu Georges Werk gleicht. Auffällig ist hier zunächst, dass durch die Änderung nicht mehr das ›Gedicht‹ dem Band den Titel leiht, sondern die ›ars poétique‹, als die das Gedicht bezeichnet wird. Es wäre nun eingehend zu untersuchen, inwiefern sich im *Titel* des Gedichts – denn schließlich sind es (nur) die beiden Worte »Der Teppich«, die sich auch im Bandtitel wiederfinden – *in nuce* die Poetik des *gesamten* Gedichts ausgedrückt findet. Dies bedürfte wiederum einer eigenen literaturwissenschaftlichen Interpretation des lyrischen Textes, die dabei auch die Relation von Titel zu den vier Strophen zu reflektieren hätte, etc. – dies kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Entscheidend für das Verständnis der vorliegenden Formulierung »die einem Band den Titel leiht« ist, dass auf diese Weise auf gleich *mehreren* Ebenen das Verhältnis von Teil und Ganzem thematisch wird: auf der Ebene des Gedichttextes selbst, in dem dieses Verhältnis insbesondere in Vers sechs und sieben problematisiert wird (»Und teil um teil ist wirr und gegenwendig / Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten ..«); in der genannten Relation von Gedichttitel zu den vier Strophen; auf der Ebene der einzelnen Gedichte des Gedichtbandes zu dessen Titel, wobei erschwerend hinzukommt, dass hier eigens beachtet werden muss, dass der Titel des einen Gedichts *Der Teppich* zwar im Titel des Bandes wiederholt wird, jedoch in der Erweiterung *Der Teppich des Lebens*; sodann, auf der gleichen Ebene, auf der weiterhin fraglich wird, in welcher Weise der Gesamttitel *Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. Mit einem Vorspiel* die drei Gedichtzyklen des Bandes zusammenfasst (etwa, ob dieses Ganze des Titels eine bloße Addition darstellt, etc.); – und schließlich auf der Ebene der kunsttheoretischen Überlegungen Adornos, für die geklärt werden muss, wie sich das *eine* Gedicht respektive die *eine* ›ars poétique‹ zur Poetik Stefan Georges *überhaupt* verhält, und (noch allgemeiner:) ob dieses *eine* Kunstwerk etwas über die Kunst überhaupt aussagen kann.

Versucht man, das Verhältnis von Teil und Ganzem lokal und aus der Formulierung heraus zu verstehen – und widersteht man damit der Versuchung, vorschnell Adornos ausformulierte Überlegungen zu dieser Frage als Erklärungshilfe beizuziehen (vgl. Ts 18083f.; ÄT, GS 7, S. 266) –, kann das Augenmerk auf das Wort ›leihen‹ gelegt werden. Es liegt dabei nahe, ›leihen‹ insbe-

sondere in Verbindung mit ›Titel‹ im Sinne von ›ver-leihen‹ als ›übergeben‹ bzw. ›schenken‹ zu lesen: die ›ars poétique‹ *gibt* dem Band den bzw. seinen Titel – was bemerkenswert ist, da damit behauptet wird, dass ein Teil das Ganze bestimmen kann und nicht das Ganze die Teile.²³ ›Leihen‹ erlaubt jedoch auch die Lesart, dass die ›ars poétique‹ ihren Titel (genauer: den Titel des Gedichts, das sie ist) dem Gedichtband und seinem Titel nur *borgt*, d. h. auf bestimmte Zeit ›aus-leiht‹. Wird der Titel nur geborgt und nicht geschenkt, reklamiert die ›ars poétique‹ (bzw. das Gedicht, das sie *ist*) gewissermaßen Besitz- und Urheberrechtsansprüche und kann den Titel auch wieder zurückfordern: Was »Der Teppich« sagt, geht also nicht in den Titel *Der Teppich des Lebens* über und nicht in diesem Titel auf; so, dass man gar den Eindruck gewinnen könnte, dass das Gedicht *Der Teppich* lediglich ein (wenn auch ein prominentes) Moment dessen zum Ausdruck bringt, was in *Der Teppich des Lebens* weiter und umfänglicher benannt ist. Kurz: *Der Teppich* sagt nicht (nur), was unter ›Teppich‹ in *Der Teppich des Lebens* zu denken ist.²⁴ – Um diese Überlegungen noch einmal richtig einzuordnen: Es geht in diesem Zusammenhang nicht darum, literaturwissenschaftlich zu klären, wie sich bei Stefan George das Verhältnis Gedichttitel und Bandtitel gestaltet – dazu müsste weit mehr sowohl über *Der Teppich* als auch über die Gesamtanlage und Komposition des Gedichtbandes sowie über das Verhältnis der Gedichte und der Gedichtzyklen im Band untereinander gesagt werden. Gegenstand der Lektüre ist einzig die Formulierung »die einem Band den Titel leiht«, ausgehend von der Frage, warum Adorno in *dieser* Weise und an *dieser* Stelle darauf zu sprechen kommt, und was dies letztlich für das Verständnis der gesamten Passage beitragen kann. Eine mögliche Antwort könnte darin bestehen, dass Adorno in der Formulierung »einem Band den Titel leiht« in besonderer Weise das Verhältnis von Kunstwerk und Kunsttheorie verhandelt – insbesondere dann, wenn man die Lesart von ›leihen‹ als ›borgen‹ stark macht: Das einzelne Kunstwerk *gibt* der ästhetischen Theorie zwar die Möglichkeit, an ihm Bestimmungen ›der Kunst‹ bzw. ›dem Kunstwerk‹ überhaupt zu entwickeln, lässt sich aber von der Theorie nicht vereinnahmen, schenkt sich oder übergibt sich der Theorie nicht. Die Theorie nimmt dem Kunstwerk also nicht seine Autonomie, sie hat das Kunstwerk demzufolge nicht in ihrer Verfü-

23 Es wäre ja durchaus möglich, diese Relation umgekehrt zu beschreiben und zu sagen, ›einer ars poétique, die ihren Titel von einem Band erhält‹ bzw. ›die den Titel eines Bandes aufnimmt, in der sie erscheint‹.

24 Diesen Eindruck kann man auch nach genauerer Lektüre des Gedichts gewinnen: In *Der Teppich* ist vornehmlich und eigentlich von einem Teppich die Rede, dessen Materialität, Machart, Form, Motivik, etc. – und (erst einmal) nicht allegorisch vom ›Teppichhaften des Lebens‹.

gung, sondern eben nur für eine bestimmte Zeit in Anspruch nehmen können – die Theorie hat *am* Kunstwerk und auf ein Kunstwerk *hin* ein Allgemeines ›der Kunst‹ aufgezeigt, das Kunstwerk jedoch nicht als Mittel zum Zweck instrumentalisiert oder ›herangezogen‹. Dieser am George-Gedicht thematisierte Umgang mit einem Kunstwerk bzw. diese so thematisierte Beziehung von Theorie und einzelnen Kunstwerken ist dieser Deutung folgend Teil von Adornos ›ästhetischer Theorie‹ (bzw. *Ästhetischen Theorie*). Das meint: Die Aufzeichnung zur *Ästhetischen Theorie* gibt uns mit dem sprachlich komplexen Verweis auf Georges *Der Teppich* Auskunft über den adäquaten Umgang der Theorie mit Kunstwerken. Diesen Gedanken noch einmal anders gewendet und erweitert: Adorno thematisiert an dieser Stelle seiner *Ästhetischen Theorie* den adäquaten Umgang ästhetischer Theorie mit Kunstwerken – jedoch nicht in Form einer systematischen Erläuterung der Kriterien dieses adäquaten Umgangs, sondern in Form einer sprachlich hochkomplexen Bezugnahme auf ein Kunstwerk. Zu diskutieren wäre, ob Adornos Bezugnahme auf Georges *Der Teppich* damit als paradigmatisch für den adäquaten theoretischen Umgang mit Kunstwerken im Sinne der *Ästhetischen Theorie* aufzufassen ist – paradigmatisch insofern, als er diesen Umgang nicht einfach realisiert und vorführt, sondern zugleich performativ auf ihn reflektiert.²⁵

Für die besondere Sprachgebung des Satzes ist weiterhin bedeutsam, dass die beiden Teile »einer ars poétique, die einem Band den Titel leiht« im Zuge der Überarbeitung – wie »in dem Augenblick« im Satz zuvor – eine Mittelstellung einnehmen, die ihnen den Charakter eines parenthetischen Einschubs verleiht. Der sie einklammernde Hauptsatz oder Matrixsatz könnte problemlos auch ohne sie verstanden werden: »So hat George in dem Gedicht 'Der Teppich' [...] symbolistisch es gelehrt«. Der Einschub ist jedoch keineswegs eine vernachlässigbare und nur zusätzliche Information. Die Mittelstellung sorgt vielmehr für eine Betonung des Ausgesagten, die sich auch inhaltlich dadurch begründet, dass »einer ars poétique, die einem Band den Titel leiht« wesentlich darüber Auskunft gibt, *wie* die Aussage des Matrixsatzes zu verstehen ist – konkret: *was es heißt*, dass ›George in *Der Teppich* das symbolistisch gelehrt hat‹, was im Satz zuvor über die Wechselwirkung von ästhetischer Erfahrung und Kunstwerk ausgeführt wurde.

Wie ist nun aber dieser Hauptsatz zu verstehen? Wurde das – um die oben gestellten Fragen wieder aufzunehmen und sie fortzuschreiben –, was Adorno über die Lebendigkeit der ästhetischen Erfahrung und der des Kunstwerks sagt,

²⁵ Vgl. Endres 2014. Zur ›Paradigmatizität‹ der *Ästhetischen Theorie* vgl. weiterhin den Beitrag von Andrea Sakoparnig in diesem Band (hier insbesondere den Abschnitt 5.2.).

bereits von Stefan George ›gelehrt‹, nur eben in anderer Form, in Form eines Kunstwerks? Gewinnt die ›ästhetische Theorie‹ ihre Aussagen eigentlich aus der Kunst? Wiederholt die ›ästhetische Theorie‹ (begrifflich) also nur das, was die Kunst (hier: literarisch) zum Ausdruck bringt? Und diesen Gedanken zugespitzt: Gibt es – was einen unerhört hohen Anspruch an eine philosophische Ästhetik bedeuten würde (und einen nahezu anmaßenden Gedanken, der die Kunst letztlich im Sinne Hegels für ›überwindbar‹ befindet) – am Ende keinen wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und Kunsttheorie? Sagt beides also im Grunde das Gleiche – und kann das Zweite das Erste ersetzen und ablösen? Diese letzten Fragen sind bewusst überspitzt formuliert. Es versteht sich und lässt sich mühelos in den Aufzeichnungen zu seiner *Ästhetischen Theorie* nachzeichnen, dass Adorno gerade *gegen* eine solche Substitution der Kunst durch die Theorie anschreibt.

Für das Verständnis des Hauptsatzes lohnt es, das Satzende genauer zu betrachten: »symbolistisch es gelehrt«. Man könnte diese Formulierung ganz unverfänglich lesen und »symbolistisch« als eine zutreffende Zuordnung der Dichtung Georges zu einer literarischen Strömung ansehen: *Der Teppich* wird dieser Lesart zufolge durchaus korrekt als ein Gedicht (genauer: als eine ›ars poétique‹) des Symbolismus bezeichnet. In der Verbindung ›symbolistisch gelehrt‹ gewinnt diese Bezeichnung jedoch eine semantische Sprengkraft, die eine bloße literaturgeschichtliche Einordnung eines Textes aushebelt. Genau genommen ist nicht davon die Rede, dass George in einer ›symbolistischen ars poétique‹ etwas lehrt, sondern dass diese Lehre selbst (adverbial genommen) ›symbolistisch‹ verfasst ist bzw. im Sinne des Symbolismus erfolgt. Dies führt auf die eigentliche Widersprüchlichkeit der Formulierung hin: Ein wesentliches Kennzeichen des Symbolismus und ein zentrales Moment seiner Programmatik ist die Forderung, dass sich Dichtung im Zuge radikaler Selbstbezüglichkeit und Selbstreferentialität (im Sinne einer *poésie pure*) aller äußeren und ›fremden‹ Zwecke zu entledigen hat: der Repräsentation sprachunabhängiger Wirklichkeit, des politischen Engagements – und eben auch der ›Belehrung‹. Das Satzende »symbolistisch es gelehrt« beschreibt in dieser Weise also eine *contradictio in adjecto*. Es ist davon auszugehen, dass Adorno dieser Widerspruch nicht einfach unterläuft, sondern dass er ihn gezielt ans Ende eines Satzes stellt, der in seinem Mittelteil in mehreren Aspekten eine *Freisetzung* des Gedichts von der Instanz des Autors zum Ausdruck bringt. Hinzu kommt, dass Adorno in der Überarbeitung das Pronomen »es« vom Anfang des Satzes an dessen Ende verschiebt: Nicht das, was von George gelehrt wird (i. e. wie die Lebendigkeit der

ästhetischen Erfahrung mit der des Kunstwerks zusammenhängt), steht im Vordergrund, sondern das *Gedicht*.²⁶

Man geht nun zu weit und verkennt den Kern der Aussage, wenn man in der Freisetzung des Kunstwerks und der paradoxen Formulierung am Ende des Satzes eine Zurücksetzung des Autors, eine ›Tilgung‹ oder gar die Behauptung seines ›Todes‹ erkennen will. Adorno möchte hier jedoch dafür sensibilisieren, dass der Autor nicht einfach durch ein Kunstwerk und durch das ›Medium‹ des Kunstwerks hindurch sprechen kann, Stefan George das Gedicht nicht instrumentell zur Vermittlung einer davon auch unabhängigen Lehre verwendet. Ist im Gedicht davon die Rede, dass das Werk selbst und von selbst lebendig wird, die ›Lösung‹ seines ›Rätsels‹ nicht von außen bewirkt, sondern durch das ›Sich-Regen‹ seiner Teile gewährt und geschenkt wird, und kann diese Beschreibung durchaus als selbstreferentiell verstanden werden und nicht zuletzt darin die ›ars poétique‹, die immanente Poetik des Gedichts gesehen werden, so wäre es gegen das Kunstwerk bzw. zumindest an ihm vorbei geredet, würde man ihm nicht diese Eigenständigkeit in der Wechselbeziehung zum (schreibenden wie lesenden) Subjekt zuerkennen.

Die Änderung des Interpunktionszeichens, das den Satz beschließt, sowie die Streichung des Gedichttextes, die sich dem Satz in der Grundschrift der Aufzeichnung anschließt, verdienen eine eigene und über diese Passage hinausreichende Thematisierung. Die Überarbeitung ist charakteristisch für Adornos Verfahrensweisen der Texterstellung und die Entscheidungen bezüglich der Darstellung und Organisation des Geschriebenen. So nimmt Adorno in der Redaktion des Typoskripts konsequent alle Zitate von Kunstwerken zurück, reduziert den Verweis auf die Angabe des Titels bzw. pflegt sie – wie im vorliegenden Fall des George-Gedichts – aber argumentationslogisch komplex und reflektiert in den eigenen Lauftext ein.²⁷ Die oft geführte Diskussion über Mörikes *Mausfallen-Sprüchlein*, das vermeintlich als einziges Kunstwerk seinen Platz in der *Ästhetischen Theorie* finden durfte, wird auf einer in höchstem Maße ungesicherten Textbasis geführt – d. h. bislang ausnahmslos auf der von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann besorgten Leseausgabe. Es ist äußerst unwahrscheinlich und in keinster Weise im Sinne einer vermuteten ›Paradigmatizität‹ für seine Kunstphilosophie anzunehmen, dass Adorno just diesem Kunstwerk

²⁶ Man könnte diese Verschiebung in den letzten Satzteil auch noch dahingehend lesen, dass das ›es‹ (i. e. *wie* die Lebendigkeit der ästhetischen Erfahrung mit der des Kunstwerks zusammenhängt) im Zentrum des Konflikts, *zwischen* Kunst und Theorie, *zwischen* ›poésie pure‹ und ›Lehre‹ steht.

²⁷ Vgl. hierzu den Beitrag von Axel Pichler in diesem Band.

eine solche Prominenz zukommen lassen wollte; im Gegenteil spricht alles dafür, dass er in der Erstellung einer finalen Druckfassung seines Textes auch Mörikes Gedicht gestrichen und/oder sich allenfalls auf die Zitierung von Auszügen beschränkt hätte.

Dass Adorno die beiden Strophen des George-Gedichts streicht und den Doppelpunkt in einen Punkt umwandelt, ist angesichts der Problematik erklärbar, die sich bereits für den Verweis auf den Text beschreiben ließ. Blieben die beiden Strophen stehen, würden sich die genannten Fragen zum Verhältnis von ›einzelnem Kunstwerk‹ und ›ästhetischer Theorie‹ verschärfen. Denn noch größer wäre die Gefahr, im Gedichtauszug lediglich den poetischen Beleg einer allgemein gültigen Beschreibung von Kunstwerken bzw. – nur scheinbar abgeschwächt, im Grunde jedoch beileibe nicht weniger problematisch – eine Nivellierung und Gleichsetzung von Kunstwerk und Kunstphilosophie zu erkennen. Darüber hinaus könnte so der Eindruck entstehen, das Gedicht sei ein bloßer Stichwortgeber; damit wäre eine Rezeption von Kunstwerken vorgezeichnet, die eine Paraphrase komplex gebauter lyrischer Texte legitimieren würde und es als zulässig erscheinen ließe, die Bedeutung des in ihnen Ausgesagten auf theoretische Aussagen zu vereinfachen – ein Umgang mit Kunstwerken also, der Adornos Ansatz und Philosophie diametral entgegensteht.

Mag dies nun seinerseits paradox erscheinen, so verbietet es sich gleichzeitig, den gestrichenen Passus als schlichtweg getilgten und somit nichtigen einfach zu überspringen. Interessant ist nämlich, *wie* respektive *was* Adorno nach dem Verweis auf *Der Teppich* zitiert: Er schneidet aus dem vierstrophigen Gedicht die beiden äußeren Strophen ab und präsentiert lediglich die beiden inneren. Dies kann einerseits so verstanden werden, dass die ohnehin unzulässige Inanspruchnahme des Textes als Beleg einer allgemeinen Theorie noch weiter gesteigert wird – so, dass das Kunstwerk nicht nur in eine solche Zeugenschaft gezwungen, sondern dabei auch noch zurechtgestutzt wird. Erklärungen für diese Selektion bzw. Amputation ganzer Textteile dahingehend, dass es hier ja vor allem darum gehe, den ›Kern‹ der Aussage des Gedichts in den Blick zu nehmen, oder umgekehrt: das Gedicht vornehmlich mit *den* Versen zur Sprache zu bringen, die auf das theoretisch entwickelte Verhältnis von ästhetischer Erfahrung und Kunstwerk unter dem Aspekt der Lebendigkeit Bezug nehmen, helfen nicht über die aus adornitischer Sicht grundsätzlich unangemessene Zitierpraxis hinweg. Nicht zuletzt angesichts dieser Konsequenzen des *Text-Zuschnitts* war es für Adorno gegeben, die Aufnahme des Gedichts in den Fließtext zurückzunehmen. – Andererseits wird an der Zitierung des Textauszug aber etwas deutlich, das über die Verfahrensweise Adornos in der Erarbeitung seiner ›ästhetischen Theorie‹ allgemein Aufschluss gibt. Und zwar dann, wenn man

das Verhältnis von Kunstwerk und ästhetischer Theorie gerade *nicht* unter den Verdacht stellt, das Kunstwerk – in diesem Fall das Gedicht Georges – als Beleg einer *vorab* gefassten Auffassung von Kunst zu instrumentalisieren. Vergegenwärtigt man sich den gesamten Gedichttext, fällt auf, dass Adorno nicht einfach die Rede vom ›Lebendig-Werden des Werks‹ herauslöst und isoliert. Im nächsten Satz des Typoskripts findet sich mit »Gebilde« just das Wort, das das Gedicht beschließt (v. 16: »Sie wird den seltenen selten im gebilde.«); wenige Zeilen danach wird zudem von »Erstarrung« gesprochen, die mit dem »Lebendigsten sich vereint«, und so ein wörtlicher Bezug zum vierten Vers von *Der Teppich* gestiftet (v. 4: »Und queren sie in dem erstarrten tanze.«) (vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013, S. 200). Adorno wählt also ein Vokabular, das bemerkenswerterweise in *den* Strophen des George-Textes auftritt, die im Typoskript *nicht* zitiert werden. Gegenüber dem denkbaren Vorwurf, Adorno habe *Der Teppich* als Stichwortgeber behandelt und es für die *Ästhetische Theorie* instrumentalisiert, kann nun ebenso berechtigt dafür argumentiert werden, dass er sich in der Entwicklung seiner Terminologie von einem konkreten Kunstwerk bestimmen lässt, sich an einem konkreten Kunstwerk ›arbeitet‹.

Ausgehend von dieser Beobachtung kann auch noch einmal die gesamte Passage auf Ts 18074 und besonders der sie eröffnende Satz anders betrachtet und gedeutet werden. Zu überlegen ist nämlich, ob Adorno sozusagen von Anfang an Georges *Der Teppich* vor Augen stand, die Bezugnahme auf das Gedicht also nicht nur und ausschließlich auf den dem Verweis vorangehenden Satz erfolgt, sondern bereits den ersten Satz bestimmte. Dieser gewinnt dann mit seinem Konjunktiv »Daß die Erfahrung [...] sei« (Herv. ME) eine weitere, wenn nicht gar die entscheidende Referenz hinzu: Nicht (allein) kunstphilosophische Überlegungen von Lessing, Klopstock, Schiller und Goethe – und/oder nicht (allein) Adornos eigener Theorieansatz wird dieser Deutung folgend aufgerufen, sondern vornehmlich die ›ars poétique‹ *Der Teppich*. Dies lässt auch die redaktionelle Überarbeitung Adornos in einem anderen Licht erscheinen: Die Änderung von »Man pflegt« ins konjunktivische »sei« blendet den Gemeinplatz und den ›Topos‹ der Vorstellung, ›die Erfahrung von Kunstwerken sei adäquat nur als lebendige‹, ab und schreibt sie Georges Gedicht zu – bzw. nennt mit *Der Teppich* die Quelle, aus der diese Vorstellung gewonnen wurde.²⁸

28 Dies eröffnet ganz grundsätzlich eine wertvolle Perspektive bzw. einen zusätzlichen Anspruch für die Lektüre der Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie*: Insbesondere den Passagen, in denen auf (literarische) Kunstwerke verwiesen wird, muss eine erhöhte Aufmerksamkeit auf die gewählte Wortwahl zukommen.

Prozeßcharakter der Werke. Ts 18075 341
 Ästhetische + sexuelle Erfahrung
 - 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 gäste
 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]Durch ~~den~~ [B]betrachtenden ^{Versenkung} oder ~~Hörenden~~ hindurch wird dabei der immanente
 Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. ^{Indem es spricht,} was dinghaft an ihm ist, wird
~~zur Sprache, was als Sein auftritt,~~ ^{es} zu einem in sich Bewegten. Was ir-

Abb. 2: Transkription von Ts 18075 < Ausschnitt >

Der nun folgende Satz kehrt nach der ›Unterbrechung‹ durch den George-Verweis zur weiteren Bestimmung dessen zurück, was unter ›Lebendigkeit‹ gedacht werden soll. Weder in der Grundschrift noch in der überarbeiteten Fassung des Satzes wird dabei auf *Der Teppich* Bezug genommen; jedenfalls nicht direkt, denn – wie sich eben zeigen ließ – ist über ›Gebilde‹ eine wörtliche Verbindung gestiftet:

G

Dies Lebendigwerden ist aber kein bloß subjektiver Vorgang sondern, durch den Betrachtenden oder Hörenden hindurch wird dabei der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden: (Ts 18074)

K

Durch betrachtende Versenkung wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden. (Ts 18074, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Vergleicht man den Satz vor und nach den handschriftlichen Änderungen Adornos, fällt zunächst die weitreichende und ersatzlose Streichung des gesamten ersten Satzteils auf. Dies ist vor allem deswegen bemerkenswert, da *nach* der Überarbeitung nicht mehr explizit von ›lebendig‹, ›Lebendigkeit‹ oder eben ›Lebendigwerden‹ die Rede ist.

Der Einstieg »Dies Lebendigwerden« schließt in der ersten Fassung des Satzes unmittelbar an das Satzende vor dem George-Verweis an und verschiebt den

Fokus – der Logik einer fortschreitenden ›Ent-‹ oder ›De-Subjektivierung‹ der ästhetischen Erfahrung folgend – noch stärker auf die Lebendigkeit des *Objekts*: Das Kunstwerk zeichne sich gegenüber dem Subjekt und dessen Lebendig-Sein durch sein Lebendig-Werden aus. Und auch in anderer Weise nimmt der gestrichene Satzteil auf zuvor Gesagtes Bezug, und zwar auf den ersten Satz, die Rolle des Subjekts noch einmal thematisierend. Dass das Lebendig-Werden des Kunstwerks nicht einen »bloß subjektive[n] Vorgang« bedeute, geht jedoch nicht im dort anvisierten ›Mehr‹ der ästhetischen Erfahrung gegenüber der ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachteten‹ und der ›Kathexis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung‹ auf – der Satzteil fügt einen neuen Aspekt hinzu. Zwar kann man auch im ›bloß subjektiven Vorgang‹ die diskutierte Betrachtung sowie die libidinöse Besetzung ausgedrückt finden, so verstanden, dass die Vorstellung zurückgewiesen wird, das Subjekt ›erwecke‹ ein vormals Totes zum Leben, stehe in der Gunst des Subjekts und dessen Wahrnehmungsdispositiv, sei abhängig von dessen Konzentration, Aufmerksamkeit und ›Energie‹. Doch in »kein bloß subjektiver Vorgang« ist auch eine Subjekt-Kritik zu lesen: Das Lebendig-Werden soll nicht als ein nur Subjektives verstanden werden, als etwas, das ausschließlich in der Erfahrung des Subjekts statthat. Anders ausgedrückt und pointiert: Diese Kritik impliziert, dass die ästhetische Erfahrung des Subjekts – sei sie auch eine »vom Objekt her« – keine nur vom Kunstwerk ausgelöste darstellt, dann jedoch abgekoppelt vom Objekt nur auf Seiten des Subjekts Bestand hat.

Dass Adorno diesen ersten Satzteil in der redaktionellen Überarbeitung ersatzlos streicht, bedeutet nun nicht, ihn außer Acht lassen zu dürfen. Bereits in der Lektüre der drei vorangehenden Sätze wurde deutlich, welchen Gewinn man aus dem Vergleich von Grundschrift und Fassung des Satzes nach der Änderung für das Verständnis des Ausgesagten ziehen kann – dahingehend, dass gerade in der so erzeugten Kontrastspannung die spezifische Semantik der Sätze hervortritt, und dass auf Entscheidungen Adornos *als* Entscheidungen, *als* relevante Modifikationen reflektiert werden können. Dass Adorno diesen ersten Satzteil streicht, *ist von Bedeutung* – die *Bedeutung* der Streichung wird aber nur dann erfasst, wenn man sich (wie eben) den Aussagegehalt des Gestrichenen vergegenwärtigt. Die Streichung verdient jedoch auch deswegen Aufmerksamkeit, weil in der revidierten Formulierung der *Horizont* der (weiteren) Ausführungen sichtbar wird; will sagen: »Dies Lebendigwerden ist aber kein bloß subjektiver Vorgang« formuliert keinen Gedanken, der für Adorno als schlechthin irrelevant oder gar irreführend gelten könnte – an den vorangehenden Sätzen ließ sich ja eine vergleichbare Subjekt-Kritik aufzeigen. Die philologische Lektüre hat vielmehr darüber Auskunft zu geben, warum Adorno die so

formulierte Subjekt-Kritik zurücknimmt, d. h. sie muss beantworten, warum für Adorno das im ersten Satzteil Ausgesagte an dieser Stelle und in diesem Zusammenhang nicht (noch einmal) bzw. nicht (noch einmal) *so* formuliert werden sollte. Und weiter: warum es mit Blick auf die *Fortsetzung* des Satzes nicht (noch einmal) und nicht (noch einmal) *so* formuliert werden sollte.

Für die Beantwortung dieser Fragen ist von Relevanz, dass der Satz nach der Streichung keine Opposition mehr artikuliert: Mit dem ersten Satzteil wird zugleich die kontrastierende Eröffnung des zweiten gestrichen, die Konjunktion »sondern« zurückgenommen.²⁹ Zusammen mit der Streichung der Rede vom ›Lebendigwerden‹ führt dies dazu, dass das, was über die ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ ausgesagt wird, in anderer Weise satzlogisch an das zuvor Gesagte angeschlossen wird. In der Grundsicht steht diese ›Entbindung‹ im *Gegensatz* zu einem ›Lebendigwerden als bloß subjektiver Vorgang‹, wodurch – und das ist entscheidend – die Aussage direkt an das Ende des *zweiten* Satzes anschließt. Fehlt nun diese Opposition und setzt der vierte Satz (nach der Änderung) mit den Worten »Durch betrachtende Versenkung...« ein, ist ein direkter Anschluss an den dritten Satz und den Verweis auf Georges *Der Teppich* lesbar: Das, was ›George in dem Gedicht *Der Teppich* symbolistisch gelehrt hat‹, ist (auch) so zu verstehen, dass ›durch betrachtende Versenkung der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden wird‹. In dieser Anbindung der Sätze ist zugleich die Behauptung mitzulesen, dass das über die ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ Ausgeführte auch im Gedicht Georges ausgesagt und ›gelehrt‹ wird. Dies ist keine Kleinigkeit, da so noch einmal der Status des George-Verweises modifiziert, präzisiert, i. e. ›revidiert‹ wird: In der Grundsicht erscheint durch die terminologische Wiederaufnahme des ›Lebendigwerdens‹ das Gedicht *Der Teppich* nur als ein Einschub, der die Funktion besitzt, die Theorie an einem konkreten Kunstwerk zu illustrieren – bzw. es wird lesbar, dass das theoretisch Gesagte im Gedicht *Der Teppich* nur in einer dem Begrifflichen ›entsprechenden‹ poetischen Form artikuliert wird. Nach der Änderung hingegen und der so eröffneten direkten Anknüpfung von Satz drei und vier verschiebt sich die Gewichtung der Aussagen: Der Verweis auf George ist nicht mehr (nur) parenthetisch zu nehmen; vielmehr ist die ›Entbindung des Prozeßcharakters

²⁹ Dass »sondern« durch das grammatisch inkorrekte nachgesetzte Komma dem ersten Satzteil zugeordnet ist, geht mit höchster Wahrscheinlichkeit auf einen Tippfehler Elfriede Olbrichts zurück. Spekulationen zu einer möglichen Semantik dieser agrammatischen Interpunktion – wie sie etwa für literarische Texte von Franz Kafka, Friedrich Hölderlin oder Heinrich von Kleist durchaus relevant sind – bedeuteten hier schlicht eine falsche Hypostasierung der Materialität des Geschriebenen.

durch betrachtende Versenkung« eine *Explikation* des George-Verweises – und zwar nicht nur so, dass erläutert wird, *worüber* Georges Gedicht spricht (i. e. das ›Lebendigwerden des Werks‹), sondern dass zudem thematisiert wird, wie sich eine *Erfahrung* des ›Lebendigwerdens‹ gestaltet, und worin sich eine *ästhetische Erfahrung* eben dieses Kunstwerks (des Gedichts *Der Teppich*) auszeichnet.³⁰

Es gilt jetzt, diese ›Explikation‹ näher in den Blick zu nehmen – und dabei auf die Sinnveränderung zu achten, die die redaktionelle Überarbeitung Adornos mit sich bringt. Im Fokus steht hier insbesondere die Modifikation des Satzbeginns – eine Modifikation, die womöglich die weitreichendste Änderung der gesamten Passage meiner Lektüre darstellt:

[d]Durch ~~den~~ [B]betrachtenden "Versenkung" ~~oder Hörenden hindurch~~

Konzentriert man sich zunächst auf die Grundschrift, greift Adorno mit dem »Betrachtenden« die ›Beziehung‹ des ersten Satzes auf, erweitert diese mit dem »Hörenden« aber dahingehend, dass jede Spekulation über den weiter reichenden Sinn von ›Betrachtung‹ als *contemplatio* zurückgestellt wird. ›Betrachten‹ ist in Verbindung mit ›hören‹ als sinnliche Wahrnehmung zu lesen, nicht mehr. Dies lässt zwei Deutungen zu: Entweder versteht man die Verbindung ›Betrachtender und Hörender‹ so, dass Adorno in der Frage, was unter der ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ zu denken ist, die sinnliche Wahrnehmung in den Vordergrund stellen wollte und so den Bedeutungsumfang, der für die ›Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem‹ noch denkbar war, jetzt auf ›sinnliche Wahrnehmung‹ einschränkt. Demgegenüber ist ebenso lesbar, dass die Verbindung ›Betrachtender und Hörender‹ *keine* Veränderung der Semantik von ›betrachten‹ mit sich bringt – und dass von der späteren Stelle die frühere (re)interpretiert und neu in den Blick genommen werden kann. Und dies nicht nur in der Weise, dass ›betrachten‹ auch im ersten Satz lediglich als eine ›sinnliche Wahrnehmung‹ neben anderer thematisiert wird, sondern zugleich auch die ›ästhetische Wahrnehmung‹ als *aisthetische* Wahrnehmung‹ im ursprünglichen Sinn von *aisthēsis* aufzufassen ist.

Durch die handschriftliche Überarbeitung werden diese beiden denkbaren Relationen von Satz eins und vier jedoch abgeblendet. Entsprechend ist auch das Adverb »betrachtende« nicht auf ›sinnliche Wahrnehmung‹ beschränkt und (weiterhin) im Sinnhorizont von *contemplatio* zu verstehen – wenngleich dies

³⁰ Diese Doppelheit ist letztlich auch der Anlage des Gedichts und dessen potentieller Selbstreferentialität geschuldet: Auch dieses spricht nicht nur über das Lebendigwerden eines *anderen* Werks, sondern (darin immer) auch davon, wie es *selbst* ›lebendig‹ wird.

nicht davon entledigt, auf die spezifische Verwendung des Begriffs ›Kontemplation‹ bei Adorno bzw. dessen spezifisches Verständnis von ›Betrachtung‹ als ›Kontemplation‹ zu reflektieren.³¹ Auf die Frage, ob und wie ›Betrachtung‹ als ›Kontemplation‹ in *diesem* Zusammenhang verstanden werden kann respektive wie beide Begriffe zueinander im Verhältnis stehen, kann die im Zuge der Änderung entstandene Verbindung »betrachtende Versenkung« Auskunft geben. Der Gedanke der ›Versenkung‹, der »Versenkung ins Einzelne« (ME, GS 5, S. 362; ND, GS 6, S. 38; NzL, GS 11, S. 688), ins »Inkommensurable des Objekts« (NzL, GS 11, S. 561), ins »Individuierte« (ME, GS 5, S. 121; NzL, GS 11, S. 49), und spezifischer dann der einer »philologische[n] Versenkung« (NzL, GS 11, S. 539) oder einer »monadologische[n] Versenkung ins je eigene Formgesetz« (NzL, GS 11, S. 268) durchziehen nahezu das gesamte Werk Adornos. ›Versenkung‹ ist dabei allgemein die *conditio* der von Adorno geforderten mikrologischen Erkenntnispraxis, der adäquaten Erkenntnis des »Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen« (ND, GS 6, S. 19f.) – einer Erkenntnispraxis, die nicht »immer nur das aus [den] Gegenständen herausholt, was an sich schon Gedanke ist« (ND, GS 6, S. 38). ›Versenkung‹ wird als ein bewusstloses ›Sichüberlassen‹ des Subjekts charakterisiert, als dessen ›Selbstverneinung‹ und ›Entäußerung ans Objekt‹. Diese freiwillige ›Selbstaufgabe‹ des Subjekts, die aktive und selbstgewählte Preisgabe einer stabilen Position des Betrachtens, die etwa auch in ›versenken‹ gegenüber einem passiv-erleidenden ›versinken‹ deutlich wird, schreibt sich in die Kritik an der Subjekt-Dominanz ästhetischer Erfahrung ein, die sich von Beginn an beobachten ließ – und die nun mit der ›Versenkung‹ als restlosem Eingehen ins Kunstwerk ihren vorläufigen Höhepunkt zu finden scheint.

Die Verbindung »betrachtende Versenkung« lässt nun zwei Lesarten zu. Die erste nimmt ›betrachten‹ im Sinne der *contemplatio*, was insofern bemerkenswert ist, als auch ›Versenkung‹ synonym zu ›Kontemplation‹ aufgefasst werden kann (vgl. Pfeifer 2005, S. 711, s.v. Kontemplation) – die Formulierung beschreibt dann sozusagen einen Pleonasmus. Als rhetorisches Mittel kann dieser so gedeutet werden, dass es Adorno zwar nicht darauf ankommt, den Bedeutungsumfang der Aussage zu erweitern, jedoch ›Versenkung‹ durch das Moment der ›Betrachtung‹ besonders zu akzentuieren bzw. zu spezifizieren – oder umgekehrt durch ›Versenkung‹ dem Wort ›betrachten‹ einen Sinn zuzusprechen, der in Satz eins und der Formulierung »Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem« uneindeutig und unentschieden war. Liest man den Pleonasmus hingegen als Prototyp der Tautologie, hebt »betrachtende Versenkung« nicht nur die Differenz zweier Begriffe auf – so, dass die Bedeutung des ersten (ad-

31 Vgl. Anm. 12 und 13.

verbal gesetzt) in der des zweiten aufgeht –; in dieser rhetorischen Figur spiegelt sich überdies das Eingehen des Subjekts ins Kunstwerk: So wenig das Subjekt, um den Prozeßcharakter des Gebildes zu entbinden, dem Objekt gegenüberstehen darf, so wenig darf – um eben diese Logik adäquat zu beschreiben – ›betrachten‹ eine äußere, distanzierte sinnliche Wahrnehmung oder Reflexion benennen und der Semantik von Versinken entgegentreten.

Die zweite Lesart setzt an diesem letzten Punkt an, betont demgegenüber jedoch die terminologische Differenz: ›Betrachten‹ ist nicht einfach synonym zu ›Versenkung‹, die beiden Begriffe finden ihr *tertium* nicht in der *contemplatio*; ›betrachten‹ bezeichnet schlicht die zuvor zurückgestellte sinnliche Wahrnehmung des Subjekts, die nur von außen und in Distanz zum Objekt möglich ist. Wird diese Differenz betont, geht es Adorno womöglich gerade darum, mit »betrachtende Versenkung« die Vorstellung einer Aufhebung oder restlosen *unio* als irreführend und ›undialektisch‹ zurückzuweisen. Die rhetorische Figur, die der Kritik an dieser falschen Vorstellung Ausdruck gibt, ist dementsprechend das Gegenstück zur Tautologie, nämlich ein Oxymoron: »betrachtende Versenkung« bildet einen *Widerspruch*. Diese zweite Lesart, die weitaus größere Verständnisschwierigkeiten bereitet als die erste, ist dabei im Horizont von Adornos Denken jedoch keineswegs vernachlässigbar oder unbegründet. Neben den Passagen, die im Sinne der ›Versenkung‹ die Forderung einer rückhaltlosen Entäußerung des Subjekts ans Kunstwerk formulieren,³² finden sich ebenso Aussagen in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie*, die entweder die ›Bewahrung‹ von Subjektivität in der Selbstnegation und die ›Vermittlung‹ von Subjekt und Objekt hervorheben³³ oder die Paradoxe beschreiben, dass man sich »beweglich halten [muß], stets gleichsam drinnen und draußen«, denn wer

32 Vgl. ÄT, GS 7, S. 409: »[N]icht muß der Betrachter, was in ihm vorgeht, aufs Kunstwerk projizieren, um darin sich bestätigt, überhöht, befriedigt zu finden, sondern muß umgekehrt zum Kunstwerk sich entäußern, ihm sich gleichmachen, es von sich aus vollziehen.«

33 Vgl. ÄT, GS 7, S. 396: »Was die philosophische Ästhetik zum Befreienden, nach ihrer Sprache Raum und Zeit Transzendierenden der Kunst überhöhte, war die Selbstnegation des Betrachtenden, der im Werk virtuell erlischt. Dazu nötigen ihn die Werke, deren jedes *index veri et falsi* ist; nur wer seinen objektiven Kriterien sich stellt, versteht es; wer um sie nicht sich schert, ist der Konsument. Im adäquaten Verhalten zur Kunst ist trotzdem das subjektive Moment bewahrt: je größer die Anstrengung, das Werk und seine strukturelle Dynamik mitzuvollziehen, je mehr Subjekt die Betrachtung in jenes hineinsteckt, desto glücklicher wird das Subjekt selbstvergessen der Objektivität inne: auch in der Rezeption vermittelt Subjektivität die Objektivität.«

»nur drinnen ist, dem schlägt die Kunst nicht die Augen auf; wer nur draußen wäre, der fälscht durch Mangel an Affinität die Kunstwerke« (ÄT, GS 7, S. 520).³⁴

Die beiden Lesarten müssen sich jedoch nicht ausschließen: Die gegensätzlichen Aussagen – ›das Subjekt *muss* völlig ins Kunstwerk eingehen‹ und ›das Subjekt *darf nicht* völlig ins Kunstwerk eingehen‹ – betonen jeweils zentrale Momente ihrer beider Wechselbeziehung und dem, was Adorno mit der ästhetischen Erfahrung *als* einer Wechselbeziehung denken möchte. Wie komplex sich diese Dialektik von Subjekt und Objekt gestaltet, zeigt sich an der syntaktischen Form des Satzes: »Durch betrachtende Versenkung wird [...] entbunden«. Der Satz beschreibt ein Vorgangspassiv, bei dem das Subjekt als eigentliches Agens zugunsten des Objekts in den Hintergrund tritt und auf das nur noch vermittels seiner Handlung geschlossen werden kann – grammatisch legt Adorno damit den Schwerpunkt der Aussage auf das Objekt, ohne dabei jedoch das ›subjektive Moment‹ fallen zu lassen.³⁵

Der Betonung des *Vorgangs* ist schließlich auch dahingehend von Bedeutung, dass die ›betrachtende Versenkung‹ nicht lediglich ›für sich‹ (und unabhängig vom Objekt) einen adäquaten Umgang gegenüber dem ›Gebilde‹ darstellt, sondern zudem einen Vorgang eben dieses ›Gebildes‹ selbst freisetzt. Die ›betrachtende Versenkung‹ versetzt das Gebilde nicht in einen anderen Zustand, sondern bringt es ebenfalls in eine vorläufig nicht terminierte Bewegung: ›der immanente *Prozeßcharakter* wird *entbunden*«. Wodurch sich dieser ›Vorgang‹ auszeichnet, wird noch zu zeigen sein; festzuhalten ist aber schon einmal dies: Durch die subjektive Tätigkeit eines Subjekts, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass sie das Subjekt als ein dominierendes Agens (zugunsten des Objekts) zurückstellt, wird das Objekt in seiner Eigenbewegung befreit bzw. kann diese aus sich heraussetzen.

Doch selbst in der Einklammerung dessen, was als ›Entbindung des immanenten Prozeßcharakters‹ gedacht werden kann, ist das Verhältnis von Subjekt und Objekt noch nicht hinreichend präzise beschrieben. Im Zuge der handschriftlichen Überarbeitung und der Streichung des Wortes »hindurch« in der Grundschrift nimmt Adorno eine gewichtige Änderung vor. In der ersten Fassung des Satzes war das Subjekt als der ›Betrachtende‹ oder ›Hörende‹ zwar

³⁴ Vgl. weiterhin ÄT, GS 7, S. 460: »Distanz ist die erste Bedingung der Nähe zum Gehalt der Werke.«

³⁵ Es wäre durchaus eine Formulierung denkbar gewesen, die eine Gleichrangigkeit beider Seiten ausdrückt – etwa: ›Indem das Subjekt sich betrachtend versenkt, wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden‹ oder ›Indem der Betrachter sich versenkt, wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden‹.

präsent, gleichzeitig aber als passives ›Medium‹ charakterisiert: Durch das Subjekt *hindurch* wird der Prozeßcharakter des Gebildes entbunden – wer Agens dieser Freisetzung ist, bleibt unklar. Im Zuge der Änderung wird dieses Verhältnis geradezu invertiert: Das Subjekt tritt in den Hintergrund, ist aber nicht mehr Patiens des Geschehens, sondern in der ›betrachtenden Versenkung‹ Agens der Handlung (i. e. einer Handlung, die das Subjekt nicht länger in einer stabilen Position des Handelns belässt). Bemerkenswert ist weiterhin, dass durch die redaktionelle Änderung Adornos der ›Ort‹ verschoben wird, an dem sich die ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ vollzieht – und nicht nur verschoben: die Entbindung wechselt die Seite. Konnte man bei ›*durch* den Betrachtenden oder Hörenden *hindurch*‹ noch sagen, dass das *Subjekt* als ›Medium‹ der Entbindung zugleich den ›Ort‹ darstellt, an dem sich diese vollzieht, findet die Entbindung der Fassung nach der handschriftlichen Überarbeitung zufolge im *Objekt*, im ›Gebilde‹ selbst statt. Dem entspricht eine vollständige Umkehr der ›Bewegungsrichtung‹: Das Kunstwerk geht nicht durch das Subjekt hindurch, sondern das Subjekt in das Kunstwerk ein.

wird ~~dabei~~ der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden:

Die Beschreibung des Geschehens, das sich ›im Gebilde‹ vollzieht, ist weitestgehend frei von redaktionellen Eingriffen. Adorno scheint mit der Streichung von »dabei« vermehrt Wert darauf zu legen, ›betrachtende Versenkung‹ und ›Entbindung‹ in keinsten Weise als voneinander losgelöste Vorgänge zu erläutern – noch nicht einmal als solche, die zeitgleich ablaufen. Durch die Tilgung wird unterstrichen, dass die ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ nicht ohne ›betrachtende Versenkung‹ erfolgen kann.

Dass Adorno vom Prozeßcharakter des ›Gebildes‹ und nicht – wie in Satz eins und zwei – des ›Kunstwerks‹ spricht, ist vornehmlich aus der direkten Nähe zu Stefan Georges Gedicht *Der Teppich* zu erklären, das, wie oben bereits erwähnt, mit dem Wort »gebilde« schließt. ›Gebilde‹ wird aber auch im weiteren Kontext der Passage sprechend, indem es, ursprünglich aus der allgemeinen Bedeutung von ›Bild‹ heraustretend, die ›sichtbare Gestalt‹ (Paul 2002, S. 172a, s. v. Bild) eines Werks hervorhebt und damit mit der ›Betrachtung‹ (hier als ›sinnliche Wahrnehmung‹) korrespondiert. Was Adorno hingegen mit dem ›Prozeßcharakter‹ anführt, ist nicht aus dem unmittelbaren Kontext des Gesagten zu entwickeln. Ist es den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* grundsätzlich eigen, dass Adorno nur an sehr wenigen Stellen eine terminologische Klärung vornimmt bzw. allgemeingültige Definition an anderer Stelle konterkariert oder durch weitere, mitunter widersprüchliche Bestimmungen ergänzt, so trifft dies auf ›Prozeßcharakter‹ besonders zu. Lediglich einmal findet sich mit

»Der Prozeßcharakter der Kunstwerke ist nichts anderes als ihr Zeitkern.« (vgl. Ts 18081; ÄT, GS 7, S. 264) zumindest der Form nach eine belastbare Definition – doch das Definiens enthält mit ›Zeitkern‹ seinerseits einen Terminus, der einer näheren Erläuterung bedürfte. Vorausblickend auf anschließende Sätze und Ausführungen auf den folgenden Typoskriptseiten genügt es, den ›Prozeßcharakter‹ als eine ›innere Dynamik‹ der Kunstwerke zu fassen, als ›unschlichtbare Antithetik‹ ihrer Momente.³⁶ Von Bedeutung ist, dass Adorno nicht einfach von einer ›Prozessualität‹ oder ›Prozeßhaftigkeit‹ spricht, sondern von ›Prozeßcharakter‹: Dieser soll also eine bzw. die »bestimmte Art und Weise des Seins« des Kunstwerks bezeichnen, »die eigentümliche Natur [s]eines Wesens« (Eisler 1904, Bd. 1, S. 178, s. v. Charakter).

Damit verbunden ist auch, dass Adorno nicht vom ›inneren‹, sondern vom ›immanenten Prozeßcharakter‹ spricht. Der Gedanke von ›Immanenz‹ ist bei Adorno vielfältig mit der Ontologie des Kunstwerks verwoben: im Sinne des ›inneren Sinnzusammenhangs‹ des Kunstwerks, dessen ›Autonomie‹, dessen ›immanenter Kritik‹, dessen ›Formimmanenz‹, des Kunstwerks als ›Monadē‹, etc. Es lohnt jedoch, den ›immanenten Prozeßcharakter‹ nicht nur aus diesem konstellativen Gebrauch von ›Immanenz‹ respektive ›immanent‹ in den Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* heraus zu verstehen. Denn bereits der Begriff an sich bietet mehrere Aspekte, die insbesondere mit Blick auf das von Adorno in diesem Satz diskutierte Verhältnis von innen und außen Bedeutung gewinnen. Konnte an der Änderung von ›durch ... hindurch‹ zu ›durch‹ gezeigt werden, dass die ›Entbindung‹ des Prozeßcharakters *im* Gebilde stattfindet, so kommt dies mit der ersten Bedeutung von ›immanent‹ als ›unveränderlich‹, ›in sich verbleibend‹, ›nicht nach außen gehend‹ überein – so verstanden, dass der Prozeßcharakter dem Kunstwerk nicht nur prinzipiell und wesentlich zukommt, sondern sich auch nach dessen Freisetzung nur im Kunstwerk realisiert, dieses gerade nicht ›transzendiert‹. Das Subjekt, genauer: die ›betrachtende Versenkung‹ setzt dieser Lesart zufolge einen Vorgang im Kunstwerk in Gang, der in sich bleibt und keine über das Kunstwerk hinausgehende, äußere Wirkung zeitigt. Dies hat Konsequenzen für das Subjekt, denn bleibt die ›innere Dynamik‹ (sozusagen:) ›ausschließlich‹ *im* Kunstwerk, ist die Erfahrung ebenfalls nur *in ihm* möglich. Ganz abgesehen davon, wie man sich ein völliges ›Eingehen‹ ins Kunstwerk vorstellen soll, ist auffällig, dass damit vorerst auch die

36 Vgl. weiterhin Ts 18075/18077; ÄT, GS 7, S. 263: »Kunstwerke synthetisieren unvereinbare, unidentische, aneinander sich reibende Momente; sie wahrhaft suchen die Identität des Identischen und des Nichtidentischen prozessual, weil noch ihre Einheit Moment ist, und nicht die Zauberformel fürs Ganze.«

Metaphorik des wechselnden ›Augenblicks‹, der eine Gegenüberstellung zweier erfordert, aufgegeben wird. Diese Verschiebung der Metaphorik von ›Blick‹ und ›Augenblick‹ zu ›Versenkung‹ und ›Immanenz‹ betrifft die Räumlichkeit und Zeitlichkeit der ästhetischen Erfahrung: Das extensionslose Jetzt des ›Augenblicks‹ wird in einen Prozess in der Zeit überführt, die räumliche Distanz von ›Betrachter und Betrachtetem‹ im ›Innenraum‹ des Kunstwerks aufgehoben. In der zweiten Lesart von ›betrachtende Versenkung‹, die die Formulierung als Oxymoron versteht, stellt sich durch die ›Immanenz‹ des Prozeßcharakters zusätzlich die Frage, wie dieser dann überhaupt sinnlich und von außen wahrnehmbar ist – bzw. wie eine sinnliche Wahrnehmung in der ›Immanenz‹ des Kunstwerks möglich ist.

Die Rede von der ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ hat jedoch nicht nur Auswirkungen auf die Konzeption der ›ästhetischen Erfahrung‹, sondern auch zentral auf die theoretische Fassung des Kunstwerks selbst: Wenn der Prozess ›charakteristisch‹ und somit ›wesentlich‹ zum Kunstwerk-Sein gehört, und weiter: wenn dieser Prozess nur dann ›Prozess‹ ist, *wenn* er sich realisiert und ›entbindet‹, können daraus zwei mögliche Konsequenzen abgeleitet werden: Zum einen ist das Kunstwerk dann so zu denken, dass es erst in der ›Entbindung seines Prozeßcharakters‹ es selbst *ist* – diese Deutung visiert eine Vorstellung an, derzufolge »Kunstwerke kein Sein sondern ein Werden seien« (Ts 18076; ÄT, GS 7, S. 262f.). Sie impliziert weiterhin, dass – insofern die ›betrachtende Versenkung‹ diese ›Entbindung‹ initiiert – das Kunstwerk-Sein (bzw. das Kunstwerk-Sein als *Werden*) von der ästhetischen Erfahrung und somit vom Subjekt abhängt: Das Kunstwerk-Sein realisiert sich ko-konstitutionslogisch, es *wird* (im doppelten Wortsinn) erst in der Wechselbeziehung mit dem es rezipierenden Subjekt. – Zum anderen kann das Kunstwerk so gedacht werden, dass sein ›Sein als Werden‹ *an und für sich* nicht von der ›betrachtenden Versenkung‹ des Subjekts abhängt, und hier einzig (dem thematischen Schwerpunkt der Passage entsprechend) die adäquate ästhetische Erfahrung des Kunstwerks bestimmt wird. Der Prozeßcharakter ist dann ›wesentlich‹ nur insofern, als er das Subjekt dazu anhält und verpflichtet, die Momente des Kunstwerks in einem dynamischen Nacheinander in der Zeit zu denken, im Gegensatz zu einer starren Ordnung.

Mit der ›versinkenden‹ Selbstnegation des Subjekts und dem gleichzeitigen Freisetzen eines, wenn nicht gar des *wesentlichen* Charakters des Kunstwerks scheint Adorno darum bemüht, keiner dieser Vorstellungen einen Vorzug vor der anderen zu geben: Weder ›macht‹ das Subjekt das Kunstwerk zum Kunstwerk, noch ist das Kunstwerk einfach gegeben und von der ästhetischen Erfahrung unabhängig. In Analogie zum unentschiedenen Zugleich von Innen und

Außen der ästhetischen Erfahrung geht es Adorno offensichtlich darum, diese Paradoxie *als solche* und noch dazu als eine notwendige und produktive auszustellen.

Mit dem letzten Wort des Satzes erhält die gesamte Aussage schließlich noch einmal eine andere Färbung und einen größeren semantischen Horizont. Zunächst kann ›entbinden‹ schlicht im Sinne von ›freisetzen‹ verstanden werden: der Prozess des Kunstwerks wird in Bewegung gebracht, wird realisiert. Wovon bzw. aus welchem ›Zustand‹ der Prozess gelöst wird, ist in diesem Satz nur von seinem ungenannten Gegenteil her zu denken; an einer späteren Stelle spricht Adorno diesbezüglich von einem »in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozess[]« (ÄT, GS 7, S. 268). ›Entbinden‹ ist aber auch in der Bedeutung als ›gebären‹ lesbar, als das ›zur Welt‹ und ›ins Leben‹ bringen desjenigen, was zuvor (*im Kunstwerk*) ›ausgetragen‹ wurde. Eine größer angelegte philologische Lektüre müsste genauer auf dieses Wortfeld eingehen, das sich mit der Rede von der ›Lebendigkeit‹ eröffnete und mit ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ und (zwei Sätze später) dem »*Austrag* der Antagonismen« (Ts 18075; ÄT, GS 7, S. 262, Herv. ME) ein mit der menschlichen Fortpflanzung konnotiertes Vokabular beansprucht. Dass Adorno dieses Wortfeld gezielt aufruft, wird angesichts der Aussage auf demselben Blatt deutlich, derzufolge die »ästhetische Erfahrung der sexuellen« (Ts 18075; ÄT, GS 7, S. 263) ähnelt. Im Horizont der Frage, was unter ›Lebendigkeit‹ gedacht werden soll, ist somit mitzulesen, dass die ›Entbindung‹ eine ›Versenkung‹, also sozusagen eine ›Penetration‹ des Kunstwerks seitens des Subjekts voraussetzt, und diese Penetration wiederum in einer »Kulmination« (Ts 18075, ÄT, GS 7, S. 263) ihren ›Höhepunkt‹ findet. Ginge man dieser Spur nach und bezöge man weitere Formulierungen in diese Richtung mit ein – etwa den Satz »Wie in dieser [i. e. der ästhetischen Erfahrung, ME] das *geliebte* Bild sich verändert, wie darin Erstarrung mit dem Lebendigsten sich *vereint*, ist gleichsam das *leibhafte* Urbild ästhetischer Erfahrung.« (Ts 18075, vgl. ÄT, GS 7, S. 263, Herv. ME) – würde es lohnen, die im Hintergrund ablaufende ›Zeugungs-‹ und ›Schöpfungsgeschichte‹ mit der (bei Lessing und Goethe prominenten) Idee des hier wörtlich zu verstehenden ›fruchtbaren Augenblicks‹ bzw. des ›prägnanten Moments‹ zu konfrontieren.³⁷

Auch wenn die eingehende Analyse dieses Wortfeldes hier ausbleiben muss, so bieten bereits diese wenigen Beobachtungen die Möglichkeit, auf ein weiteres allgemeines Moment der Verfahrensweise Adornos aufmerksam zu machen: Adornos Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* sind nicht nur

³⁷ So ließe sich auch ein Bogen zum Anfang der Passage schlagen, wo Lessing und Goethe eine Referenz für die Vorstellung der ›Lebendigkeit‹ des Kunstwerks darstellten.

durch eine hohe satzlogische Präzision und die konstellativ-intratextuelle Vernetzung einzelner Worte oder Begriffe geprägt, sondern weisen zudem sehr oft mehrere Sprach- bzw. Argumentationsebenen auf. Diese Ebenen bestehen nicht unabhängig voneinander, vielmehr durchkreuzen sie sich wechselseitig und sind mitunter gegenläufig – in diesem Fall wird dies sehr eindrücklich: Wenn Adorno *expressis verbis* die ästhetische Erfahrung mit der sexuellen verbindet und über eine subtil eingeflochtene Metaphorik (›Versenkung‹, ›Austrag‹, ›Entbindung‹, ›Vereinigung‹, ›Leibhaftigkeit‹) die ›Lebendigkeit‹ und das ›Lebendig-Werden‹ des Kunstwerks und der ästhetischen Erfahrung mit der menschlichen Fortpflanzung in Beziehung setzt, so re-affirmiert er just die Vorstellung, die er im ersten Satz der Passage mit ›Kathexis‹ gerade einschränkt oder als missverständlich ausweist: die Beziehung von Betrachter und Betrachtetem als einer *libidinösen*, von *sexuellen* Triebenergien bestimmten.

In der weiteren Lektüre des hier diskutierten Satzes stellt sich nun wiederum die Frage, in welcher Weise die Aussage von der ›Entbindung des Prozeßcharakters durch betrachtende Versenkung‹ mit dem Verweis auf Georges *Der Teppich* zusammenhängt. Denn nicht zuletzt durch das daraus zitierte Wort ›Gebilde‹, also durch die Einflechtung fremder Rede in die eigene, wird erneut das Verhältnis von theoretischem Sprechen, das einen Anspruch auf Allgemeinheit erhebt, und poetischem Sprechen (i. e. dem Gedicht als Kunstwerk) als radikal individueller Rede problematisiert: Ist der Satz (nur) eine deutende Auslegung dessen, was in Georges Gedicht zur Sprache kommt? Paraphrasiert er das, was George in *Der Teppich* ›symbolistisch gelehrt‹ hat? Oder ist es möglich, die Aussage von der ›Entbindung des Prozeßcharakters durch betrachtende Versenkung‹ direkt an den Satz vor dem George-Verweis anzuschließen – und wird letzterem damit am Ende doch nur eine illustrative Funktion zugesprochen? Auch hier eröffnet Adorno dieses Spannungsfeld mehrerer Rückbezüge meines Erachtens ganz bewusst und versetzt den Sinn der Aussage in eine Schwebel. Diese Uneindeutigkeit bedeutet nun keineswegs Beliebigkeit; vielmehr lässt Adorno den Satz – vor allem im Zuge der redaktionellen Überarbeitung – präzise zwischen verschiedenen Aussagen oszillieren.

Der Status des nächsten Satzes – genauer: sein Anschluss an den vorigen und seine Beziehung zu diesem – bemisst sich am Interpunktionszeichen, das ihm unmittelbar vorausgeht. In der Grundschrift schloss der Satz zunächst mit einem Doppelpunkt, der das auf ihn Folgende als Explikation des eben Ausgesagten setzte: der nächste Satz sollte so verstanden werden, dass er näher erläutert, was die ›Entbindung des immanenten Prozeßcharakters des Gebildes‹ meint. Die Änderung des Doppelpunkts in einen Punkt trennt nun die beiden

Sätze stärker voneinander und markiert sie als jeweils eigenständige, in sich abgeschlossene Aussagen.

G

was dinghaft an ihm ist, wird zur Sprache, was als Sein auftritt,
zu einem in sich Bewegten. (Ts 18075)

K

Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten. (Ts 18075, vgl. ÄT, GS 7, S. 262)

Der Satz in der Fassung der Grundschrift teilt sich in zwei Teile. Der erste führt zwei Momente eng, die für Adornos Denken des Kunstwerks und seinen Überlegungen zu dessen besonderer Ontologie zentral sind: die Überwindung des bloßen Ding-Seins und die Eigensprachlichkeit des Kunstwerks. Interessant ist, dass Adorno in seinen Aufzeichnungen zur *Ästhetischen Theorie* die paradoxe Seinsweise der Kunstwerke – nämlich »Dinge zu sein« und zugleich »die eigene Dinglichkeit zu negieren« (ÄT, GS 7, S. 262)³⁸ – an gleich mehreren Stellen mit ihrem ›Sprechen‹ respektive ihrer ›Beredtheit‹ verknüpft.³⁹ Die erste Satzhälfte stellt die beiden Momente jedoch nicht einfach nebeneinander, sondern be-

38 Zu dieser besonderen Ontologie, vgl. besonders ÄT, GS 7, S. 412: »Kunstwerke sind Dinge, welche tendenziell die eigene Dinghaftigkeit abstreifen. Nicht jedoch liegt in Kunstwerken Ästhetisches und Dinghaftes schichtweise übereinander, so daß über einer gediegenen Basis ihr Geist aufginge. Den Kunstwerken ist wesentlich, daß ihr dinghaftes Gefüge vermöge seiner Beschaffenheit zu einem nicht Dinghaften sie macht; ihre Dinglichkeit ist das Medium ihrer eigenen Aufhebung. Beides ist in sich vermittelt; der Geist der Kunstwerke stellt in ihrer Dinghaftigkeit sich her, und ihre Dinghaftigkeit, das Dasein der Werke, entspringt in ihrem Geist.«; weiterhin ÄT, GS 7, S. 134: »Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist. Er macht die Kunstwerke, Dinge unter Dingen, zu einem Anderen als Dinglichem, während sie doch nur als Dinge dazu zu werden vermögen, nicht durch ihre Lokalisierung in Raum und Zeit sondern durch den ihnen immanenten Prozeß von Verdinglichung, der sie zu einem sich selbst Gleichen, mit sich Identischen macht.«

39 Vgl. ÄT, GS 7, S. 125: »Sie [die Kunstwerke, ME] überflügeln die Dingwelt durch ihr eigenes Dinghaftes, ihre artifizielle Objektivation. Beredt werden sie kraft der Zündung von Ding und Erscheinung. Sie sind Dinge, in denen es liegt zu erscheinen. Ihr immanenter Prozeß tritt nach außen als ihr eigenes Tun, nicht als das, was Menschen an ihnen getan haben und nicht bloß für die Menschen.« oder ÄT, GS 7, S. 33: »Die Pole seiner Entkunstung sind, daß es sowohl zum Ding unter Dingen wird wie zum Vehikel der Psychologie des Betrachters. Was die verdinglichten Kunstwerke nicht mehr sagen, ersetzt der Betrachter durch das standardisierte Echo seiner selbst, das er aus ihnen vernimmt.« – Die hier zitierten Stellen zeigen überdies die weitere Verflechtung der zuvor diskutierten Momente der ›Psychologie des Betrachters‹ und des ›immanenten Prozesses‹.

hauptet eine Transformation: das Dinghafte des Kunstwerks *wird* Sprache, wandelt sich in Sprache, geht in Sprache über. Diese erstgenannte Transformation kann nun – der Doppelpunkt legt diese Deutung nahe – als ein Aspekt dessen gelesen werden, was zuvor als ›Entbindung des immanenten Prozeßcharakters‹ bezeichnet wurde: Die Verwandlung bzw. der Übergang von Dinghaftem in Sprache *ist, bedeutet, kann verstanden werden als, ist gleichzusetzen mit* eben dieser ›Entbindung‹. Folgt man dieser Deutung, so wird diese Transformation durch die ›betrachtende Versenkung‹ ausgelöst bzw. ermöglicht – genauer, der Grundschrift des Typoskripts folgend, in der diese Explikation nach dem Doppelpunkt steht: ›durch den Betrachtenden oder Hörenden hindurch‹. Die Sprachlichkeit oder Beredtheit des Kunstwerks ist dabei aber nicht einfach ein Moment unter anderen; vergleichbare Stellen stützen eine Lesart, derzufolge sich in der Eigensprachlichkeit all das bündelt, was über die ästhetische Erfahrung, die Rolle des Betrachters, etc. geäußert wurde: als sprechende sind Kunstwerke lebendig,⁴⁰ als sprechende fordern sie die Preisgabe einer stabilen Subjektposition, die Unterordnung des Subjekts,⁴¹ die bis zur besagten ›Selbstverneinung‹ gehen muss.⁴² Die zweite Satzhälfte fügt der ersten Transformation eine zweite hinzu und stellt die Lektüre vor die Aufgabe, die Beziehung der beiden aufeinander hin zu bestimmen. Für sich genommen greift die Rede von einem ›Sein‹, das ›Bewegung‹ wird, direkt auf den Gedanken des freigesetzten ›Prozeßcharakters‹ zurück. Hervorgehoben wird dabei, dass nicht das ›Sein‹ des Kunstwerks überhaupt zu einem »in sich Bewegten« wird, sondern das, was als solches »auftritt«. Eine vergleichbare Einschränkung findet sich auch in der ersten Satzhälfte: Nicht das Kunstwerk als Dinghaftes wird zur Sprache, sondern ›was dinghaft *an ihm*‹ ist. Die Rede vom ›auftreten‹ verweist in seiner Bedeutungsdimension als ›sich zeigen‹ bzw. ›erscheinen‹ (vgl. DtWb, Bd. 1,

40 Vgl. ÄT, GS 7, S. 14f.: »Lebendig sind sie als sprechende, auf eine Weise, wie sie den natürlichen Objekten, und den Subjekten, die sie machten, versagt ist. Sie sprechen vermöge der Kommunikation alles Einzelnen in ihnen. Dadurch treten sie in Kontrast zur Zerstreutheit des bloß Seienden.«

41 Vgl. ÄT, GS 7, S. 114: »Der Betrachter unterschreibt, unwillentlich und ohne Bewußtsein, einen Vertrag mit dem Werk, ihm sich zu fügen, damit es spreche.«; ÄT, GS 7, S. 142: »Kunst wird nicht mit dem Geist infiltriert, er folgt ihren Gebilden dorthin, wohin sie wollen, entbindet ihre immanente Sprache.« – Wie sehr sich in dieser Logik grundsätzlich der von Adorno geforderte ›Vorrang des Objekts‹ widerspiegelt, s. ND, GS 6, S. 38: »Entäußerte wirklich der Gedanke sich an die Sache, gälte er dieser, nicht ihrer Kategorie, so begänne das Objekt unter dem verweilenden Blick des Gedankens selber zu reden.«

42 Vgl. ÄT, GS 7, S. 513: »Sie verlangt etwas wie Selbstverneinung des Betrachtenden, seine Fähigkeit, auf das anzusprechen oder dessen gewahr zu werden, was die ästhetischen Objekte von sich aus sagen und verschweigen.«

Sp. 764, s. v. auftreten) möglicherweise auf das, was Adorno als den »Scheincharakter der Kunstwerke« (ÄT, GS 7, S. 252) fasst: die »Illusion ihres Ansichseins« (ÄT, GS 7, S. 252), ihr ›Auftreten‹ als autonome, rein objektive, d. h. von jedem Subjekt unabhängige ›Dinge‹. Das Verhältnis von Innen und Außen des Kunstwerks wird dadurch weiter ausdifferenziert: Der ›Auftritt als Sein‹, verstanden als ›Schein‹ und damit als die »faktische[] Fassade des Auswendigen« (ÄT, GS 7, S. 16), soll durch die ›betrachtende Versenkung‹ die falsche *Außenwirkung* überwinden und zu einem ›in sich Bewegten‹ werden. In der Betonung des Wechsels von Außen nach Innen kann auch ein Grund gesehen werden, dass Adorno die tendenziell äußere Rezeption der ›Betrachtenden und Hörenden‹ in das Eingehen des Subjekts ins Kunstwerk in Form einer ›betrachtenden Versenkung‹ umarbeitet.

Das Verhältnis der beiden Satzteile – »was dinghaft an ihm ist, wird zur Sprache« und »was als Sein auftritt, zu einem in sich Bewegten« – kann nun in mehrfacher Weise verstanden werden. Einmal so, dass die beide Aussagen zwei voneinander getrennte und zu unterscheidende Aspekte der ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ darstellen: das ›zur-Sprache-Werden‹ und das ›zu-einem-in-sich-Bewegten-Werden‹ vollziehen sich zwar beide bei der ›Entbindung‹, sind aber nicht identisch. Ebenso lesbar ist, dass der Satz gerade eine solche Identität behauptet: das ›zur-Sprache-Werden‹ ist nichts anderes als ›zu-einem-in-sich-Bewegten-Werden‹. Und schließlich können die beiden Satzteile so zueinander stehend gedacht werden, dass sie in verschiedenen kausalen bzw. konsekutiven Beziehungen stehen: So, dass sich das ›zu-einem-in-sich-Bewegten-Werden‹ nur realisieren kann, wenn ihm das ›zur-Sprache-Werden‹ vorausgeht; oder so, dass sich beide Prozesse wechselseitig bedingen und das ›zur-Sprache-Werden‹ nur möglich wird in Verbindung mit dem ›zu-einem-in-sich-Bewegten-Werden‹, und *vice versa*.

Entscheidend ist nun, dass Adorno diese Satzlogik (d. h. die der Explikation, der doppelten Transformation und deren mehrstelliger Relation zueinander) weitestgehend aufgibt. Insbesondere die erste Satzhälfte erfährt eine radikale Umarbeitung:

K

Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten.

Doch nicht erst der veränderte Einstieg ist für das Verständnis der neuen Aussage relevant, sondern bereits der Punkt anstelle des Doppelpunkts, der ihm nun in der redigierten Fassung vorausgeht und der ihn zu einem eigenständigen Satz macht.

An dieser Stelle lohnt es sich, die textnahe Lektüre für einen Augenblick zu unterbrechen und erneut auf ein allgemeines Moment der ›Revisionen‹ Adornos zu reflektieren. Die Zurücknahme der explikativen Satzverknüpfung kann als Zeugnis für einen breit angelegten Rückbau des erläuternden oder erklärenden Charakters der Ausführungen verstanden werden – für den Rückbau eines in der Grundschrift der Typoskripte noch mehr oder minder erhaltenen explikativen Stils, der auf Vermittlung von Konzepten und Einsichten und (zumindest innerhalb einzelner Abschnitte) auf einen kontinuierlichen und lückenlosen Argumentationsgang angelegt ist. Dies drückt sich nicht nur innerhalb der einzelnen Sätze aus, die in der Grundschrift noch vermehrt hypotaktisch aufgebaut sind und sich durch eine eindeutige Verwendung von Pronomen und Konjunktionen auszeichnen; auch und insbesondere die Sätze untereinander sind hier noch direkt aufeinander bezogen, ihre logische Verknüpfung zumeist eindeutig angezeigt. Die Änderungen Adornos modifizieren diese Syntax nun in eine deutlich parataktischere Ordnung, die – mit Adorno selbst gesprochen – die ›logische Hierarchie subordinierende[r]‹ (NzL, GS 11, S. 471) Argumentation relativiert und mitunter verlässt. Die Sätze folgen jetzt oftmals hiatisch-unvermittelt aufeinander, verzichten auf Konjunktionen und beschreiben ›harte Fügungen‹. In der vorliegenden Passage war dies bereits an der Reihung der Sätze zwei, drei und vier abzulesen, für die nicht abschließend geklärt werden kann, inwiefern sie zusammenhängen, welcher Aspekt einer Aussage im Folgenden Satz aufgegriffen und weiterverfolgt wird, inwiefern die Sätze überhaupt einen erwartbaren lückenlosen Anschluss aneinander beanspruchen oder ob nicht gleich mehrfache Bezüge unter ihnen angenommen werden müssen, die die Linearität ihrer Anordnung suspendieren.⁴³

Die fehlende oder nicht wörtlich ausgeführte Konjunktion der Sätze bedeutet nun jedoch keine ›Unverbindlichkeit‹ – so verstanden, dass einzelne Aussagen monolithisch für sich stehen würden. Ganz im Gegenteil: Der spezifische Sinn der Sätze, den sie im Gang der Argumentation besitzen, ist auch hier letztlich nur dann angemessen erfasst, wenn jeweils ihre (zum Teil mehrstelligen) Beziehungen zueinander reflektiert werden. Dass die logischen Verknüpfungen zwischen ihnen nicht mehr sprachlich – will sagen: *expressis verbis* – realisiert sind, entlässt die Lektüre also nicht aus der Verantwortung, sondern stellt sie vor die ungleich größere Aufgabe, selbst für die logische Verbindung der Sätze in deren tendenziell nur noch konstellativen Ordnung zu argumentieren. Möchte man – was mir in diesem Zusammenhang und angesichts dieser Beobachtun-

43 Mit Blick auf die Frage, inwiefern darin ein Moment des ›Ästhetisierung‹ von Theorie gesehen werden kann, vgl. den Beitrag von Andrea Sakoparnig in diesem Band.

gen durchaus legitim erscheint – so weit gehen, die Rolle des Lesers mit dem in der Passage thematisierten Rezipienten von Kunstwerken zu vergleichen, könnte man sagen, dass auch die Aufzeichnungen Adornos eine ›betrachtende Versenkung‹ seitens des Lesers erfordern, um den Gehalt des Gesagten in seiner Komplexität zu ›entbinden‹.

Eine solch ›aktive‹ Lektüre erfordert nun der Satz »Indem es spricht, wird es zu einem in sich Bewegten.«, da er völlig unvermittelt das ›Sprechen‹ des Kunstwerks an dessen freigesetzten ›Prozeßcharakter‹ anschließt. Irritierend ist hier zunächst, dass der Satz die Reihenfolge seiner beiden Teile, die man im Zusammenhang und ›infolge‹ des vorigen Satzes erwarten würde, invertiert. Denn wenn doch eben vom ›Prozeßcharakter‹ des Kunstwerk und damit vom Beginn eines Vorgangs die Rede war, so läge es nahe, dass nun näher bestimmt wird, was es mit diesem Bewegt-Sein auf sich hat bzw. wodurch sich dieses Bewegt-Sein auszeichnet – man würde also mit der umgekehrten Aussage rechnen: ›Indem es zu einem in sich Bewegten wird, spricht es‹. Dies würde zudem einen Hinweis darauf geben, worin die ›Sprachlichkeit‹ respektive ›Beredtheit‹ *gründet* bzw. was diese ›Sprachlichkeit‹ ist, nämlich (in) eine(r) besondere Form des Bewegt-Seins. Durch diese auffällige Inversion wird jedoch nicht einfach nur der Eindruck einer ›harten Fügung‹ der Sätze verstärkt; das erste Wort des Satzes thematisiert auch eigens das, was die Lektüre mit Blick auf ›Verbindung‹ und ›Beziehung‹ zu klären versucht: ›Indem‹ bezeichnet einmal als »*causale conjunction* [die] *unmittelbare folge* des einen aus dem anderen« (DtWb, Bd. 10, Sp. 2109; s. v. indem). Dass das Kunstwerk ›spricht‹, ist somit die Bedingung dafür, dass es ein ›in sich Bewegtes‹ wird. Dies ist insofern bemerkenswert, als der Satz damit die Abhängigkeit vom bisher Gesagten zu kappen und die Begründung bzw. Ermöglichung der ›inneren Bewegung‹ des Kunstwerks ausschließlich dem ›Sprechen‹ zuzuweisen scheint – einem Aspekt, der jedoch zuvor an keiner Stelle der Passage eingeführt wurde. Diese vermeintliche Loslösung aus dem Zusammenhang und dem Gang der Argumentation hat wiederum Konsequenzen. Denn ist der Satz *für sich* zu nehmen, lässt dies die Rückbezüge, die man nach wie vor angenommen und angestellt hat, fraglich werden: Wenn das ›Sprechen‹ des Kunstwerks dafür verantwortlich ist, dass es ein ›in sich Bewegtes‹ wird, liegt dann eine doppelte ›Begründung‹ vor? Immerhin war im Satz zuvor davon die Rede, dass die ›betrachtende Versenkung‹ dafür verantwortlich ist. Dies würde auch bedeuten, dass die Rolle des Subjekts noch weiter abgeschwächt wird: Nicht der Betrachter, der sich ins Kunstwerk versenkt, bringt es in Bewegung (und macht es lebendig), sondern das Kunstwerk ist autonom, ist *causa sui* seines Bewegt-Seins. Anders pointiert: Wenn die ›Entbindung des Prozeßcharakters‹ gar nicht zur Folge hat, dass das Kunstwerk zu

einem ›in sich Bewegten‹ wird, bezeichnen dann ›Prozeßcharakter‹ und Bewegt-Sein Unterschiedliches, und sind beide unabhängig voneinander zu denken?

Doch auch, wenn man das Wort ›indem‹ demgegenüber als »*temporale conjunction*« liest, die die »gleichzeitigkeit zweier handlungen oder zustände« (DtWb, Bd. 10, Sp. 2108; s. v. indem) anzeigt, löst sich die Irritation dieser Satzfolge nicht auf. Vielmehr wird die ›Unverbundenheit‹ noch gesteigert, da das ›Sprechen‹ des Kunstwerks und sein Bewegt-Sein demzufolge keine innere Abhängigkeit voneinander aufweisen, keinen Bezug aufeinander hin besitzen – außer, dass beide Momente zur gleichen Zeit vorliegen. Ob und inwiefern sie in einem Dritten einen gemeinsamen Grund finden oder ob auch dieser nicht vorliegt, bleibt offen.

Wichtig ist nun aber, diesen Bruch mit der Kontinuität der Argumentation nicht absolut zu verstehen und den Satz nicht isoliert zu betrachten: Indem Adorno den Satz in *dieser* Weise ändert, indem er *diese* Formulierung wählt und indem er ihn an genau *dieser* Stelle in der Passage platziert, behauptet der Satz eine Beziehung zu dem, was vor und nach ihm gesagt wird. Tatsächlich hat die Lektüre bislang eine – wenngleich nicht nahe liegende – Deutung der Satzverbindung ausgeblendet; eine Verbindung, die sich dann erschließt, wenn man noch einmal die unvermittelte Einführung des ›Sprechens‹ befragt. Unterstellt man der Satzfolge, dass sie eine nachvollziehbare, wenn auch nicht sprachlich ausgewiesene Logik besitzt, dann wird möglich, den realisierten ›Prozeßcharakter‹ und das ›Sprechen‹ des Kunstwerks nicht nur in direkten Zusammenhang zu stellen, sondern als zwei Bezeichnungen für ein und dasselbe bzw. beide als identisch zu verstehen. Lesbar wird dann ein Zweischnitt: ›Durch die betrachtende Versenkung wird der immanente Prozeßcharakter entbunden – und durch diesen freigesetzten Prozess wiederum, der nichts anderes als ein Sprechen des Kunstwerks bezeichnet bzw. ist, wird es zu einem in sich Bewegten.‹

Ich beende hier meine Lektüre. Dass sie damit nicht, wie vielleicht erwartet, zu einem Abschluss kommt und mit dem Erreichen eines klar definierten Endes ein ›Ganzes‹ bildet, hat mir mehreren Faktoren zu tun, mit Faktoren des Gegenstandes und solchen des gewählten methodischen Vorgehens.

In der Verfasstheit der Typoskripte ist ein Grund zu sehen, warum diese Lektüre mit einem Schnitt endet. Denn Markierungen oder Hinweise, die eindeutig über die Grenzen eines in sich abgeschlossenen Abschnitts oder gar eines Kapitels Auskunft geben würden – wie etwa der handschriftliche Kommentar Adornos auf Ts 18074 in der Leerzeile des Absatzes (»Hier beginnt der an „Subjekt“ anschließende Teil über Kunstwerk als Absatz«), den ich als Initiale dieser Studie verstand – finden sich in den Aufzeichnungen Adornos zur *Ästhe-*

tischen Theorie nur sehr selten. Zwar weisen einzelne Seiten durchaus Leerzeilen zur Absatzmarkierung oder Kapitelzahlen auf, die die Aufzeichnung gliedern,⁴⁴ doch die so gegebene Ordnung in der Grundschrift der Typoskripte wird durch die redaktionelle Überarbeitung der Blätter relativiert und weitestgehend zurückgenommen. So setzt Adorno beispielsweise immer wieder einzelne Sätze und Satzfolgen in eckige Klammern, löst sie so aus dem ursprünglichen Textgefüge und weist ihnen in Form von Annotationen in der Marginalienspalte andere, noch dazu größtenteils ungenaue Orte zu;⁴⁵ hinzu kommen Einfügungen in den Textverlauf der Grundschrift, die Adorno auf separaten Blättern verfasst hat und die die ›Einheit‹ des Textes in der ihm ursprünglichen Form aufbrechen.⁴⁶ Der mit Sicherheit gravierendste Eingriff in die Struktur der Grundschrift ist in der Neuordnung der Blätter und damit der Aufhebung der bestehenden Seitenfolge zu sehen: So folgt in der zuletzt im Adorno-Archiv dokumentierten Blattfolge der Typoskripte auf »S. 53« (Ts 18084) die erste Seite des dritten Kapitels der Kapitel-Ästhetik.⁴⁷

Ich führe diese Charakteristika der Überlieferungsträger hier vor allem deswegen an, um zu verdeutlichen, dass bereits die Festlegung einer ›Texteinheit‹ in der Lektüre der Aufzeichnungen der *Ästhetischen Theorie* Ergebnis einer *Interpretation* respektive der *interpretativen Textkonstitution* der Typoskripte bedeutet.⁴⁸ Auf die Passage meiner Lektüre bezogen ist zwar deren Anfang noch mehr oder minder eindeutig von der Materialität der Aufzeichnung und durch die Annotation Adornos vorgezeichnet, deren Ende jedoch in keinster Weise klar festgelegt. Eine ›Unterbrechung‹ des Textes im Sinne eines größeren Absatzes, der ein Ende bedeuten könnte, findet sich erst sechs Blätter weiter auf Ts 18081. Eine Randbemerkung in der Marginalienspalte direkt daneben relativiert und revidiert jedoch diese Unterbrechung im Textverlauf, wenn Adorno schreibt, das Folgende sei »unmittelbar, ohne Absatz an „Prozeßcharakter“ anzuschließen« (Ts 18081).

44 So etwa die römische Zahl »III« auf Ts 18085, die das dritte Kapitels der sogenannten Kapitel-Ästhetik beziffert, also der Fassung der *Ästhetischen Theorie* vor der hier untersuchten redaktionellen Überarbeitung der Typoskripte; vgl. Endres/Pichler/Zittel 2013.

45 Vgl. Ts 18093: »Frl. O.: Das Eingefäßte separat abschreiben. Noch ungewiß wohin; wahrscheinlich den wichtigen Gedanken S. 10 oben zu „Material“«.

46 Vgl. Ts 18074: »Einfügung S«.

47 Hier kommt hinzu, dass noch nicht einmal mit Sicherheit gesagt werden kann, wer diese Umsortierung vornahm. Autographe Vermerke Adornos zu dieser Umsortierung fehlen; entsprechend offen bleibt, ob sie von Adorno selbst oder von den Herausgebern der Leseausgabe (also Gretel Adorno und Rolf Tiedemann) verantwortet ist.

48 Vgl. Pichler 2017.

An diesem Beispiel wird deutlich, inwiefern auch in dem von mir gewählten methodischen Vorgehen begründet ist, dass eine Festlegung von Texteinheiten problematisch ist. Denn wenn ich mich in der Lektüre auf die Revisionen Adornos konzentriere, stelle ich zwei unterschiedliche Textstatus – man müsste streng genommen sagen: zwei unterschiedliche ›Texte‹ – miteinander ins Verhältnis. Die Differenz dieser beiden auf den Typoskripten versammelten Texte ist, wie sich zeigte, nicht nur eine semantische oder syntaktische, sondern eine Differenz, die die Textorganisation im Großen betrifft. Die beiden Texte unterscheiden sich folglich nicht nur in der Mikro-, sondern auch in der Makrostruktur. Im Fall von Ts 18081 endet ein Textabschnitt der Grundschrift mit einem Absatz – durch die redaktionelle Überarbeitung sollen die weiteren Ausführungen hingegen »unmittelbar« und »ohne Absatz« anschließen. Diskutiert die Lektüre diese Umarbeitung, darf sie keiner der beiden ›Texte‹ einen Vorzug vor dem anderen geben – sie sieht sich also dem Dilemma gegenüber, von einem Absatz *und* von keinem Absatz auszugehen.

Dies beleuchtet jedoch nur einen Aspekt, warum die Lektüre aufgrund ihrer Methode abrupt endet. Ein weiterer – wenngleich ein auf den ersten Blick banaler und nur sekundärer – Grund dafür liegt in ihren von außen gesetzten Grenzen, d. h. der Textgattung (›Aufsatz in einem Sammelband‹) und der mit ihr verbundenen Limitierung des Umfangs. Die Kleinschrittigkeit der Lektüre, die Auffächerung mehrerer Lesarten, die wechselseitigen Beziehung der Aufzeichnungsschichten, etc. lässt einen nur sehr begrenzten ›Raumgewinn‹ erzielen. Erforderte die präzise philologische Nachzeichnung der Revisionen Adornos von allein fünf Sätzen bereits über 40 Seiten, übersteigt jede Lektüre eines größeren Textstücks bei weitem den in einem Sammelband gesetzten Rahmen und bewegt sich mühelos in der Dimension einer kleinen Monographie. Anders gewendet: Enthalten die Aufzeichnungen Adornos zur *Ästhetischen Theorie* (wenn überhaupt, dann) ausnahmslos größere, über mehrere Blätter sich erstreckende Abschnitte und verzichtet Adorno zudem auf eine Binnengliederung des Textes durch Zwischenüberschriften, *muss* die Lektüre einen Schnitt setzen, um im Rahmen eines Aufsatzes publiziert werden zu können.

Diese Not ist jedoch zugleich die Tugend der Methode: Insofern die Lektüre kein vorab festgelegtes Interpretationsziel zu erfüllen hat und sich, in dem sie Wort für Wort und Satz für Satz voranschreitet, sich rückhaltlos der Eigenbewegung des Textes überlässt, *kann* sie prinzipiell an jeder Stelle des Textes innehalten oder aufhören. Was sie als ›Sinn‹ des Geschriebenen aufzeigt, ist immer zu ein Sinn an und bis zu *dieser Stelle*, d. h. ein Sinn, der sich mit jedem nachfolgenden Satz verschiebt, modifiziert, erweitert, etc. Damit gewinnt der Begriff ›Revision‹ noch einmal eine weitere Bedeutung hinzu, da mit ihm auch

ein wesentliches Moment der *Lektüre*-Bewegung benennbar wird: Die Lektüre gestaltet sich selbst (und in sich) als ›Wiederaufnahme‹ und ›Fortschreibung‹, indem jede Aussage über den Sinn des im Text Gesagten letztlich nur im Rückblick auf vorangehende Aussagen erfolgen kann und gleichzeitig einen je und je spezifischen Erwartungshorizont für weitere Aussagen aufspannt.⁴⁹ Dadurch bewahrt die Lektüre die Offenheit für weitere ›Revisionen‹. Das meint: Die Lektüre schließt (sich) nicht ab, sondern bleibt offen stehen. Sie ermöglicht eine erneute Wiederaufnahme und Fortschreibung – an anderem Ort, zu anderer Zeit.

⁴⁹ Eine eingehende Reflexion auf diesen Aspekt der Lektüre-Methode findet sich in Endres 2014, S. 5–13.

262

Kritik des Scheincharakters
Immanenter Prozeßcharakter des Kunstwerks

- 44 - Ts 18074

340

Ts 18074

fakte hervorbrachte, ihren Gegenpol, der Natur, entzog; aber als selbst
genachte ist diese Rettung auch ohnmächtig und uneigentlich. Das
nimmt das Kunstwerk auf sich als Schein. Er ist nicht dessen charac-
teristica 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 determi-
niert 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 in Stände ästheti-
scher Kontingenz, durch strenge Form einschränke, hat ihr Richtiges
und ihr Außerliches.

hier beginnt der an „Subjekt“ anschließende Teil über Kunstwerk als Absatz

(Das folgende ist der Hauptteil über den Prozeßcharakter des Kunst-
werks: Kontrollieren, ob alles darauf Bezogene hier hineingenommen
werden muß, oder ob die Überschneidungen unvermeidlich sind). Man
pflegt, die (adäquat) Erfahrung von Kunstwerken, nur als lebendige zu charak-
terisieren. Das sagt aber mehr und ein Spezifischeres als bloß etwas
über die Beziehung von Betrachtenden und Betrachteten, über, die [k]at[-]he-
xis als Bedingung ästhetischer Wahrnehmung. Lebendig ist ästhetische
Erfahrung, in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter dem Blick sel-
ber Erfahrung selbst lebendig werden. So hat George es in den Gedicht
'Der Teppich', die einen (Gedicht) Band von ihm, den Titel leiht, und etwas wie
einer seine ars poétique ist, symbolistisch gelehrt: „

[1] Und kühle Linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist warr und gegenwändig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten..
Da eines abdröhs wird das werk lebendig.

kann erst
nach Phantasie
kommen

spatium
NB sehr wichtig
kontrollieren ob
nicht schon früher
über Prozeßcharakter

erst
nach Abschrift

Abb. 4: Transkription von Ts 18074

Ts 18075 341

- 45 -

Da regen schauernd sich die toten äfte
 Die wesen eng von strich und kreis sumspannet
 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 Lehendigwerden ist aber kein bloß subjektiver Vorgang sondern,
 durch den Betrachtender ^{weiterhin} oder Hörenden hinaus wird ^{bei} der immanente
 Prozeßcharakter des Gebildes entbunden, was dinghaft an ihm ist, wird
 zur Sprache, 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, ^{statische} Austrag der ^{Prozessualen} Spannung, die
 ein jegliches Werk, notwendig ^{antagonistisch} in sich hat, ^{konstitutiv}
^{ist die} ~~die~~ ^{erzogene} ~~Analyse~~ ^{ein} Kunstwerk, ^{die} welche
 die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual ^{darstellt} und nicht
 durch bloße Zerlegung ^{in seine} Elemente es begriffen zu haben wähnt.
 Wenn irgendwo, dann befindet an dieser Stelle die ästhetische Erfahrung
 sich mit der sexuellen und zwar deren Kulmination. Wie in dieser das
 geliebte Bild sich verändert, wie darin ^{Stärke} ^{und} ^{Dynamik} in ^{Kon-}
^{traktion} ^{treten}, ^{was} ^{dem} ^{Lebenden} ^{leicht} das ^{genetische} ^{Modell} ^{ästheti-}
^{scher} ^{Erfahrung} ^{zu} ^{sein}. ^{Lenax} ^{Immanent} ^{dynamische} ^{Charakter} ^{erzogen}
 aber nicht nur ^{den} ^{einzelnen} ^{Werk} ^{sondern} ^{auch} ^{ihren} ^{Verhältnis} ^{zu-}
^{einander}, ^{dem} ^{Leben} ^{der} ^{Kunst}, ^{das} ^{geschichtlich} ^{ist}, ^{aber} ^{des} ^{des} ^{Gen-}
^{schichte} ^{nur} ^{durch} ^{die} ^{Monologie} ^{des} ^{Werk} ^{hindurch} ^{und} ^{nicht} ^{durch}
 deren auswendige Beziehung ^{aufeinander}, ^{den} ^{erzogenen} ^{Einfluß}, ^{sich}
 vollzieht. Das gibt den wahren Grund dafür ab, ^{daß} ^{die} ^{Kunst} ^{der} ^{Verbal-}
^{definition} ^{Spottet}. Wodurch sie als Sein sich ^{etabliert}, jene ^{Trans-}
^{zendenz} ^{zum} ^{principium} ^{individuationis}, in der Schopenhauer ihr Wesen
^{auserte}, ist seinerseits ^{ein} ^{Verhalten}, eines zur Objektivität, das ^{ebenfalls}
^{von} ^{ihr} ^{zurücktritt}, ^{sie} ^{im} ^{erkenntnis} ^{kritischen} ^{Sinn}
^{Modell} ^{zu} ^{erzogen} ^{und} ^{von} ^{ihnen}
^{neut} ^{verändert}, wie abgewandelt sie ^{das} ^{festhält}. Kunstwerke sind Kon-

Handwritten notes in the top left margin.

Handwritten notes at the top center: "Thurgott... in..."



Handwritten note in a circle: "Obwohl..."

Handwritten note: "Kontinuität 5"

Handwritten notes in a circle: "in 6..."

Abb. 5: Ts 18075 (Theodor W. Adorno Archiv, Institut für Sozialforschung an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main)

262f.

Prozeßcharakter der Werke.
Ästhetische + sexuelle Erfahrung
= 45 =
Struktur der Geschichte von Kunst: - Keine Verbaldefinition
von ihr möglich

Ts 18075 **341**

Da ~~regen~~ schauernd sich die toten äste
Die ~~wesen~~ eng von strich und kreis ~~aus~~spannet
Und ~~treten~~ klar vor die geknüpften büaste
Die ~~lösung~~ bringend über die ihr ~~sahnet!~~"⁴

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]Durch den [B]betrachtender ^{Versenkung} 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 einen in sich Bewegten. Was ir-
gend an 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} wenn sie
dazu ist [d]Die zureichende Analyse ^{es} eines Kunstwerks ^{reicht darum erst dann ans} erst die, ^{wenn sie} welche
die Beziehung seiner Momente aufeinander prozessual ^{heran} darstellt und nicht
durch ^{es auf vermeintliche Ur} bloße Zerlegung in seine [E]lemente ^{reduziert} es begriffen zu haben wähnt. A
Wenn irgendwo, dann ^{ähnelt hier} berührt an dieser Stelle die ästhetische Erfahrung
sich mit der sexuellen und zwar deren Kulmination[.]. [w]Wie in dieser das
geliebte Bild sich verändert, wie darin ^{Erstarrung / mit des Lebendigsten} Starrheit und ^{Stärke} Dynamik in Kon-
stellation ^{sich vereint} treten, ^{ist gleichsam} das ^{leibhafte Urbild} vermöchte leicht das ^{genetische} Modell ästheti-
scher Erfahrung zu sein. Jener [i]mmanente/dynamische ^{sind aber nicht} Charakter ^{eignet}
aber nicht nur ^{die} den einzelnen Werke; ^{ebenso} sondern auch ihrem Verhältnis zu-
einander[.]. ^{Das} den ^{allein} Leben der Kunst; ^{einzelnen, in sich stillgestellten} das ^{gar den} geschichtlich ist, ^{den sie} aber ^{vollzieht,} dessen ^{Daher} Ge-
schichte ^{ausüben sollen.} nur durch die ^{ausüben sollen.} Monologie der Werke hindurch, und nicht durch
deren auswendige Beziehung ^{aufeinander} ^{den sogenannten} aufeinander, ^{den sie} den ^{den sie} sogenannten Einfluß, ^{den sie} sich
vollzieht, ^{Daher} Das ^{ausüben sollen.} gibt den wahren Grund dafür ab, daß Kunst der Verbal-
definition ^{spöttet,} ^{konstituiert} spöttet. Wodurch sie als Sein sich ^{etabliert,} jene ^{Trans-} Trans-
zendenz ^{zun-principium-individuationis,} ^{in-der-Schopenhauer-^{ir}Wesen} zun-principium-individuationis, ^{dynamisch} in der Schopenhauer-^{ir}Wesen
suchte, ^{sowohl} ist seinerseits ein ^{Stellung zu ihr bezieht und in dieser} Werden als Verhalten, eines zur Objektivität, ^{neutralisiert,} das ^{abgewandelt} ebenso von ihr zurücktritt, ^{sie in erkenntniskritischen Sinn} sie in erkenntniskritischen Sinn
neutralisiert, ^{wie, abgewandelt} wie, ^{sie doch festhält.} abgewandelt sie doch festhält. Kunstwerke ^{sind Kon-} sind Kon-

Ts 18075

Check in der Zwischenabschrift! wahr, aber ist das nicht schon gesagt

A Einfügung 5

32 sexuellen und → 263,10: sexuellen, und
55,57 zurücktritt wie → 263,20: zurücktritt, wie

Abb. 6: Transkription von Ts 18075

Literaturverzeichnis

- Eisler, Rudolf (1904): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. 2 Bde. 2. völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin: Mittler.
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus (2013): »»Noch offen«. Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der Ästhetischen Theorie Adornos«. In: *editio 27*, S. 173–204.
- Endres, Martin (2014): »Poëtische Individualität«. *Hölderlins Empedokles-Ode*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Endres, Martin (2014): »Nach dem Muster. Die Paradigmatizität der Poesie«. In: Andrea Sakoparnig/Andreas Wolfsteiner/Jürgen Böhm (Hrsg.): *Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 277–284.
- Freud, Sigmund (1948): *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*. Hrsg. v. Anna Freud, Marie Bonaparte, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris und O. Osakower. Bd. XIV: *Werke aus den Jahren 1925–1931*. London: Imago Publishing Co., Ltd.
- Grimm, Jakob/Grimm, Wilhelm (1984): *Deutsches Wörterbuch*. Neudruck [Bd. I–XXXIII]. München: dtv [= DtWb.].
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (1972): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Paul, Hermann (2002): *Deutsches Wörterbuch. Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes*. 10., überarbeitete und erweiterte Auflage von Helmut Henne, Heidrun Kämpfer und Georg Objartel. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Pichler, Axel (2017): »(Text-)Kritik und Interpretation. Zur »Frühen Einleitung« von Adornos Ästhetischer Theorie«. In: Martin Endres/Axel Pichler/Claus Zittel (Hrsg.): *Textologie. Theorie und Praxis interdisziplinärer Textforschung* [= Textologie 1]. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 47–78.
- Pfeifer, Wolfgang (2005): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Berlin: dtv.
- Urbich, Jan (2012): *Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin, Boston: De Gruyter.