

ELISABETTA MENGALDO

## ZITATE UND BILDER

Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos *Minima Moralia*

»Ein Titel muss kein Küchenzettel sein. Je weniger er von dem Inhalt ver-  
rät, desto besser ist er«. So zitiert Adorno am Anfang seines Titel-Essays  
Lessings raffinierte Formel aus der *Hamburgischen Dramaturgie*, und  
fügt hinzu: »Seine Abneigung gegen Titel, die etwas bedeuten, war die ge-  
gen den Barock; der Theoretiker des bürgerlichen deutschen Dramas will  
durch nichts mehr an die Allegorie erinnert werden«. <sup>1</sup>

Die Titel der großen Werke Adornos sind immer sehr konkret, aber  
auch fast immer zweideutig, denn sie können sowohl thematisch als auch  
formal interpretiert werden. *Ästhetische Theorie* ist eine Theorie über Äs-  
thetik, aber auch eine Theorie, die selbst ästhetisch sein will. *Philosophie  
der modernen Musik* ist ein Buch, das den philosophischen Hintergrund  
der modernen Musik hinterfragt, aber gleichzeitig selbst eine Theorie der  
modernen Musik entwickeln will. Der Titel schwebt hier zwischen subjek-  
tivem und objektivem Genitiv. »In the title, then, as in the work, the me-  
diation of concept and presentation establishes a bond of thought and  
object«. <sup>2</sup> *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* ver-  
bindet in sich einen thematischen Titel mit einem rhematischen Untertitel, <sup>3</sup>  
wobei die Zweideutigkeit schon im Haupttitel vorhanden ist: sind es kleine  
Stücke über die (heute unmöglich gewordene) »Lehre vom richtigen Le-

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, Titel. Paraphrasen zu Lessing, in: ders., *Noten zur Literatur* [1962], in.:  
Gesammelte Schriften in 20 Bänden, hrsg. v. Rolf Tiedemann, 2. Aufl., Frankfurt/M. 2003;  
Bd. 11, S. 325-334, hier S. 325.

<sup>2</sup> Bob Hullot-Kentor, *Title Essay*, in: *New German Critique* 32, 1984, S. 141-150, hier:  
S. 141.

<sup>3</sup> Für die auf die Titel angewendete Unterscheidung zwischen thematisch und rhematisch  
beziehe ich mich auf: Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*,  
Frankfurt/M., New York 1992, S. 82ff. u. 86ff. Thematisch sind alle Titel, die eine Angabe des  
Inhalts sind, die also ankündigen, »worüber man spricht«. Rhematisch sind dagegen alle Ti-  
tel, die sich auf die Art der Darstellung beziehen (»was man über etwas sagt, und wie man es  
sagt«). Sehr oft sind dies Gattungsangaben (wie »Meditationen« oder »Essays«).

ben«, also nach der traditionellen Gattung der Moralistik (rhematisch), oder geht es um »kleine moralische Tatsachen« (thematisch)?

Derlei komplexe Strukturen betreffen nicht nur Adornos Werktitel, sondern mehr noch die einzelnen Texte der *Minima Moralia* und ihre Titel bzw. Überschriften, um die es im folgenden gehen soll. Diese bieten ein sehr weites typologisches Spektrum und bringen fast immer einen Köder-Effekt hervor: Wenig verraten sie vom Inhalt, und ihre Bedeutung ist erst retrospektiv rekonstruierbar und wirksam.<sup>4</sup> Man findet Eigennamen von Schriftstellern (*Für Marcel Proust; Für Anatole France*) bzw. aus Roman- oder Märchenfiguren (*Struwelpeter; Philemon und Baucis; Wolf als Großmutter*); Redewendungen bzw. Höflichkeitsfloskeln, die im Text dann immer eine andere, verfremdende Bedeutung erhalten (*Fisch im Wasser; Darf ich's wagen*); versteckte bzw. unvollständige oder entlarvende Zitate aus Liedern (*Seit ich ihn gesehen; Vor allem eins, mein Kind; Die Blümlein alle; Hinunter und immer weiter*), aus Sprichwörtern und Märchen (*Kind mit dem Bade; Katze aus dem Sack; Und höre nur, wie böse er war*); aus Roman- und Dramentiteln bzw. aus Titeln berühmter philosophischer Werke, die dann meistens polemisch umgekehrt oder zugespitzt werden (*Le nouvel avare, Diesseits des Lustprinzips, Novissimus Organum*), und aus Gedichten, die dagegen fast immer wegen ihres Wahrheitsgehalts zitiert werden und nicht zum Zweck der Verspottung oder der polemischen Umkehrung: etwa Trakls »Wie scheint doch alles werdende so krank«, Baudelaires *Ne cherchez plus mon cœur* aus *Causerie* (die zweite ausgesparte Halbzeile wäre »Les bêtes l'ont mangé«), oder *Dem folgt deutscher Gesang* aus Hölderlins *Patmos*; fremdsprachliche Sätze bzw. Sätze, manchmal auf Latein (*De gustibus est disputandum, Intellectus sacrificium intellectus*) und Französisch (*On parle français*), öfter jedoch auf Englisch, wobei fast immer Aspekte der amerikanischen Mentalität und Ideologie durch ihre sprachliche Gestalt verspottet werden: *They, the people, I. Q., Wishful Thinking*, usw. Schließlich reproduzieren manche Titel, in Anlehnung an Benjamins Technik in *Einbahnstraße*, die »Markenzeichen« einer modernen Stadt, nämlich Straßenschilder, Schaufenstertexte, Ladennamen, Reklameschilder: *Asyl für Obdachlose, Umtausch nicht gestattet, Zwergobst*. Im letzten Fall handelt es sich um kleine Texte, in denen der Autor auf die eigene Poetik der kurzen Form hinweist und der

<sup>4</sup> Darauf weist auch Ulrich Raulff hin im Nachwort zu: Theodor W. Adorno, »Minima Moralia« neu gelesen, Frankfurt/M. 2003, S. 130f. Dieser Köder-Effekt kann als eine Untergruppe der »Appellfunktionen« von Titeln verstanden werden (s. dazu Arnold Rothe, *Der literarische Titel: Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt/M. 1986, sowie das Unterkapitel »Titel für Texte« in Harald Weinrich, *Sprache, das heißt Sprachen*, 2., erg. Aufl., Tübingen 2003, S. 101-118).

herkömmlichen Ess-Metapher für den Stil, derer sich bereits Nietzsche in seinen Aphorismen immer wieder bedient hatte, treu bleibt.

Aus diesen Beispielen wird offenbar, dass in den *Minima Moralia* fast immer eine jener klassischen Titel-Funktionen unterhöhlt wird, die Roland Barthes in *Das semiologische Abenteuer* beschrieben hat,<sup>5</sup> insbesondere die Aussagefunktion (die »deiktische« Funktion erfüllen die Titel der *Minima Moralia* dagegen sehr häufig). Der Titel als »Etikett« (Missac), den noch Nietzsche oft verwendet hat<sup>6</sup> und der den Inhalt des Textes eindeutig identifizieren will, bevor man überhaupt mit dem Lesen anfängt, kommt bei Adorno, obwohl er von Nietzsches Aphoristik maßgeblich geprägt wurde, extrem selten vor. Zwischen Nietzsche und Adorno stehen nämlich einerseits die surrealistische Bewegung (durch Benjamin vermittelt), andererseits die kleinen musikalischen Formen, die, in der Romantik beginnend, sich weiter verbreiten und seit Ende des 19. Jahrhunderts den künstlerischen Großformen allgemein immer mehr das Wasser abgraben. Auch ohne an den Extremfall einer programmatischen Trennung von plastischer und sprachlicher Darstellung zu denken, wie sie Magrittes Bild *Ce-ci n'est pas une pipe* vornimmt,<sup>7</sup> scheint ein enger Zusammenhang zwischen expressionistisch-surrealistischer Malerei, moderner Musik und Kurzprosa auch in Fragen der Betitelung einzelner »Stücke« zu bestehen. Man denke etwa an Paul Klees Bildertitel, die für den Zuschauer oft völlig rätselhaft bleiben, oder an Debussy, der häufig Überschriften wählt bzw. erfindet, von denen man sich fragt, was für eine Beziehung sie mit der musikalischen Semantik haben könnten. Während die Vorgänger Chopin und Schubert ihre kleinformatigen Werke mit einem rhematischen Titel versahen (*Préludes, Nocturnes, Impromptus*, oder sonst die unbestimmtere und schon fast impressionistische Bezeichnung *moments musicaux*) und die Stücke einfach durchnummerierten,

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt/M. 1988, S. 271f. Nicht unähnlich hat Pierre Missac diese erste Funktion als Etiketten-Titel [*titre étiquette*] bezeichnet, dem, im Gegensatz zum Rätsel-Titel [*titre énigme*], eine klare Kommunikations- bzw. Ausdrucksfunktion zukommt. S. Pierre Missac, Über Titel überhaupt und über den Titel des Aphorismus, in: Christoph Türcke (Hrsg.), *Perspektiven kritischer Theorie*, Lüneburg 1988, S. 214-236.

<sup>6</sup> Zum Beispiel in den rhematischen bzw. rein deskriptiven Titeln: *Zur Lehre vom Machtgefühl* (Friedrich Nietzsche, Morgenröte, Buch 1, Nr. 13), *Merkmale des Glücks* (ebd., Buch 5, Nr. 439) oder *Erkenntnis und Schönheit* (ebd., Buch 5, Nr. 550), mit einem »und«, das Adorno tendenziell verschmäht. Solche Titel sind in den *Minima Moralia* eher selten: z. B. *Zur Dialektik des Takts, Zur Moral des Denkens, Moral und Stil*.

<sup>7</sup> S. dazu den berühmten Aufsatz von Michel Foucault, »Dies ist keine Pfeife« [1968], in: ders., *Dits et écrits*. Schriften in vier Bänden, Frankfurt/M. 2001; hier: Bd. 1 (1954-1969), S. 812-830.

dingen ihre Nachfolger an, jedem einzelnen Stück einen fast immer thematischen Titel zu geben, der zunächst einfach die Orte beschreibt, welche die Musik inspiriert haben oder von ihr impressionistisch nachgeahmt werden (wie im Falle von Liszts *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*), der sich dann aber immer mehr verselbständigt und deren Verbindung mit der Musik völlig willkürlich wird. So kann man zum Beispiel Debussys Wahl eines Zeitungsartikels als Titel des Préludes *La terrasse des audiences du clair de lune* (in diesem Artikel ging es um die Krönung von König Georg V. zum Kaiser von Indien) als Zeichen einer Montagekunst betrachten, die, wie im Kubismus, die eigene und »eigentliche« Kunst nicht nur mit Elementen aus anderen Künsten (etwa lyrischen Texten als Überschriften von Bildern oder als Teilen des Bildes selbst), sondern auch mit außerästhetischen Versatzstücken wie Zeitungsartikeln, oder Reklamespots vermischt – eine Technik, die für Benjamins *Einbahnstraße* zentral ist, obwohl man hier, wie Detlev Schöttker hervorgehoben hat, gut daran täte, das surrealistische Verfahren nicht zu sehr zu Unkosten des konstruktivistischen zu unterstreichen. Auch wenn manche Themenbereiche, zum Beispiel der Traum und die Briefmarken, Benjamin (und auch teilweise Adorno) mit dem Surrealismus verbinden, ist die *Einbahnstraße* nach einem urbanistischen Analogieprinzip gebaut, das die Strukturierung des Werkes nach bestimmten Kompositionsprinzipien evident macht.<sup>8</sup> Das, was die Stücke zusammenhält, sind gerade die Titel: Das Heterogene und Diskontinuierliche in den Texten selbst wird vom Festhalten an derselben Metapher in den Überschriften konterkariert, die das Zerstreute im Mittelpunkt der »Textstraße« verdichtet. So imitieren und unterlaufen diese Titel fast immer die Etikett-Funktion, indem sie als Straßenschilder, Schaufensternamen, Plakate, usw. deiktisch auf den Text hinweisen.

Adornos *Minima Moralia* unterscheiden sich in dieser Hinsicht von Benjamins *Einbahnstraße*, sie weisen nämlich kein übergeordnetes kompositorisches Prinzip auf, nach dem ein außer- bzw. paratextuelles Element wie der Titel eine Einheit schafft, und sind darin Nietzsches Aphorismensammlungen ähnlicher. Worin sie sich aber von Nietzsche abheben und eher dem Einfluss Benjamins, der modernen Malerei und der musikalischen Kurzformen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts unterliegen, ist die Tatsache, dass die Titel fast immer eine Rätselstruktur besitzen und retrospektiv gedeutet werden müssen. Nietzsches bekannte Forderung nach einer Auslegung seiner Aphorismen in der Vorrede zur *Genealogie*

<sup>8</sup> S. Detlev Schöttker, Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins, Frankfurt/M. 1999, S. 181-193.

der *Moral*<sup>9</sup> betrifft im Falle von Adorno nicht nur den Text an sich, sondern auch das Verhältnis zwischen diesem und dem »Paratext« Titel: der Titel muss »wiedergekaut« werden, damit die Schrift wirklich lesbar wird.

Außer den sehr häufigen deskriptiv-zusammenfassenden Titeln (Etiketten-Titeln), findet man bei Nietzsche Texte, die eine Entfaltung des Titels sind, so als wäre dieser schon ein Aphorismus oder ein elliptischer Spruch und der Text dessen essayistische Erläuterung oder, wie man sagen könnte, ein mathematisches *quod erat demonstrandum* des Titels. Diese Logik wird in der Argumentationsstruktur und in der Architektonik des Textes oft sehr transparent. In vielen Fällen ist der Titel zum Beispiel eine indirekte Frage, wie etwa in *Menschliches Allzumenschliches* 9: »Wo die Lehre von der Freiheit des Willens entstanden ist«. Nach seiner etwa eine Seite langen genealogischen Beobachtung folgert Nietzsche am Schluss (durch einen Gedankenstrich vom Rest getrennt): »Die Lehre von der Freiheit des Willens ist eine Erfindung herrschender Stände.«<sup>10</sup> Der Schluss ist also die Antwort auf die Frage, die im Titel gestellt worden ist, während der Text die Beweisführung darstellt, also die vom Titel geforderte Aufgabe erfüllt. Auch typographisch, durch die beiden Sperrungen, werden Titel und Schluss fast explizit aufeinander bezogen. Häufig ist der Titel auch ein »störendes Vorecho der Pointe«,<sup>11</sup> wie etwa in *Morgenröthe* 145:

»Unegoistisch!« – Jener ist hohl und will voll werden, Dieser ist überfüllt und will sich ausleeren, – Beide treibt es, sich ein Individuum zu suchen, das ihnen dazu dient. Und diesen Vorgang, im höchsten Sinne verstanden, nennt man beidemal mit Einem Worte: Liebe, – wie? Die Liebe sollte etwas Unegoistisches sein?<sup>12</sup>

Im Vergleich zu den selbst bei einem großen Erneuerer wie Nietzsche noch – bis auf einige brillante Beispiele<sup>13</sup> – ziemlich traditionellen (als Zu-

<sup>9</sup> Friedrich Nietzsche, *Genealogie der Moral*, in: ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bänden, hrsg. v. G. Colli u. M. Montinari, Berlin, New York 1967-1977; hier: Bd. 5, S. 255f. Im Folgenden zitiert: KSA mit Bandnummer und Seitenzahl.

<sup>10</sup> Friedrich Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches II – Der Wanderer und sein Schatten*, in: KSA Bd. 2, S. 545.

<sup>11</sup> Harald Fricke, *Der Aphorismus*, Stuttgart 1984, S. 122.

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe*, in: KSA Bd. 3, S. 137. Andere Beispiele finden sich in *Menschliches, Allzumenschliches* (Nr. 553 u. Nr. 557) und in *Die fröhliche Wissenschaft* (Nr. 171).

<sup>13</sup> Z. B. *Die fröhliche Wissenschaft* (Nr. 227): »Fehlschluss, Fehlschuss. – Er kann sich nicht beherrschen: und daraus schließt jene Frau, es werde leicht sein, ihn zu beherrschen und wirft ihre Fängeisele nach ihm aus; – die Arme, die in Kürze seine Sklavin sein wird« (in: KSA Bd. 3, S. 511).

sammenfassung bzw. Ankündigung) oder zumindest vorhersehbaren (die Pointe vorwegnehmenden) Titeln wird das Kontinuum zwischen den beiden Ebenen in den *Minima Moralia* aufgebrochen, um sie dann produktiv aufeinander zu beziehen. Nicht der Titel erklärt den Text, sondern fast immer andersherum. Der Titel befindet sich entweder in einem Spannungsverhältnis zum Text (oft, aber nicht immer, als Antiphrasis) oder in einem Analogieverhältnis, wenn er etwa eine Metapher ist, deren *tertium comparationis* in der Textlektüre rekonstruiert werden muss. Er ist fast immer wie ein Rätsel aufgebaut, das der Text dann lösen soll. In Adornos Texten, die sehr selten richtige Aphorismen, sondern fast immer kleine Essays sind, sieht es oft so aus, als wäre der Titel selbst ein orakelhafter Spruch, ein »Aphorismus«, den der Text dann als Kommentar erläutert.

Ein Beispiel des ersten Typus ist ein »protofeministischer« Text, Nr. 59 (*Seit ich ihn gesehen*), dessen Titel einen Teil aus einem Schumann-Lied zitiert, was nicht nur eine bestimmte Kenntnis des Lesers voraussetzt, sondern auch verlangt, dass der Leser das Zitat vervollständigt: »Seit ich ihn gesehen | glaube ich blind zu sein«. Das Liebeslied, das die totale, eben »blinde« Hingabe einer Frau an ihren Geliebten ausdrückt, wird im Text völlig unterhöhlt. Adorno benutzt es als Beweisstück seiner kulturkritischen These, nach der die milde Ergebenheit und die Unterwürfigkeit der Frau, die oft als Natur verkauft werden, eigentlich eine Erfindung der männlichen Gesellschaft sind: »Was überhaupt im bürgerlichen Verblendungszusammenhang Natur heißt, ist bloß das Wundmal gesellschaftlicher Verstümmelung. [...] Nicht darin erst steckt die Lüge, dass Natur dort behauptet wird, wo sie geduldet und eingebaut ist, sondern was in der Zivilisation für Natur einsteht, ist seiner Substanz nach aller Natur am fernsten, das reine sich selber zum Objekt Werden«. <sup>14</sup> Der Text zerstört nicht nur den Sachgehalt des Zitats (oder deckt ihn im Sinne der Kulturkritik erst auf), vielmehr wird die zentrale Textstelle an den Titel angeknüpft, jedoch nicht direkt, sondern erst durch die nötige Vervollständigung durch den Leser: das Wort *blind* aus der zweiten ausgelassenen Liedzeile schließt an den *Verblendungszusammenhang* (eines der wichtigsten kulturkritischen Leitmotive Adornos) im Text an und wird so mit einer klaren Bedeutungsverschiebung belegt. Dieses Beispiel erhellt eines der Grundmerkmale des Titel-Text-Verhältnisses in den *Minima Moralia*, nämlich die oft implizite Lagerung von Hypo- und Hypertexten und hierbei die Arbeit am (Kultur)Text *in absentia*. Das Ausgesparte beim Zitat

<sup>14</sup> Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*. Reflexionen aus dem beschädigten Leben [1951], in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 4, S. 105. Im Folgenden zitiert: MM mit Textnummer und Seitenzahl der jeweiligen Textstelle.

bildet eine verborgene Schicht, impliziert aber damit eine Verbindung zwischen den Textebenen, bei der die Verschränkung zwischen vorgegebenem historischen Material und kulturkritischer Umkodierung desselben umgesetzt wird. Es ist so, als würde Adorno ein Palimpsest vor sich haben und die frühere Schicht langsam ausgraben, der »archäologischen« Methode Benjamins und dessen »Urgeschichte der Moderne« entsprechend, die Adorno schon in der *Einbahnstraße* und dann in der *Berliner Kindheit* entworfen sah.

Eine ähnliche Spannung, die aber nicht durch ein Zitat, sondern durch eine semantische Verschiebung in einem Wort hervorgebracht wird (das also, wenn man will, selbst ein »Zitat« ist, aber ein kulturell-diskursives), kommt in all den Texten vor, welche dem Wort, das im Titel auftaucht, eine konnotative und »verfremdende« Bedeutung verleihen, die sich der konventionell-denotativen entgegensetzt. Nr. 42 etwa trägt den Titel *Gedankenfreiheit*. Man möchte dabei zunächst an eine historisch-politische Kategorie denken, man liest dann aber einen Text, in dem es um eine (allerdings ziemlich fragwürdige) Kritik an der freien Assoziation als Medium der Psychoanalyse geht. Adorno zufolge verliert das Denken dabei die Würde, die es bei der echten, philosophischen »Anstrengung des Begriffs« besitzt: »Entspannt wird auf dem Diwan vorgeführt, was einmal die äußerste Anspannung des Gedankens von Schelling und Hegel auf dem Katheder vollbrachte: die Dechiffrierung des Phänomens. Aber solches Nachlassen der Spannung affiziert die Qualität der Gedanken: der Unterschied ist kaum geringer als der zwischen der Philosophie der Offenbarung und dem Gequatsche der Schwiegermutter«. <sup>15</sup> Adorno verfehlt das Ziel, weil er über das psychoanalytische Verfahren mit Kategorien der idealistischen Philosophie urteilt, nämlich mit »Reflexion« als abstrakter Kategorie des Verstandes und mit »Spekulation« als dialektischer Tätigkeit der Vernunft, und letztere wird für ihn in der Psychoanalyse zur beliebigen Assoziation degradiert und auf diese Weise außer Gefecht gesetzt. Was aber den Titel betrifft, wird das Wort *Gedankenfreiheit* nicht einfach seinem ursprünglichen Bedeutungsfeld entrissen und als Synonym für »freie Assoziation« verwendet, sondern Adorno schließt den Kreis, indem er tatsächlich auf die ursprüngliche Bedeutung von Gedankenfreiheit zurückkommt und so zwischen den beiden Ebenen polemisch hin- und herpendelt. Das kritische und subversive Potenzial des freien Denkens (der »echten« Gedankenfreiheit also) werde nämlich in der freien Assoziation (der »falschen« Gedankenfreiheit) »zum neutralen Stoff« gemacht, um jedes Individuum anpassungsfähig zu machen – was auch in anderen Texten

<sup>15</sup> MM Nr. 42, S. 75.

zur Psychoanalyse das Argument Adornos gegen Freuds »unaufgeklärte Aufklärung« ist.

Texte der zweiten Art, in denen also ein Analogieverhältnis konstruiert wird, enthalten im Titel fast immer ein Bild, und sind meistens Nominaltitel und keine Sätze (wie im Falle vom Zitat). Häufig sind etwa Metaphern aus dem juristischen Bereich: *Berufungsinstanz* ist ein »Einwand« gegen Nietzsches radikale Verurteilung der Religionen. Der Titel reaktiviert also in einem Text, der viele Stellen aus Nietzsches Werk zitiert, die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Verbs *citare* (= »vor Gericht laden«).<sup>16</sup> In *Eigentumsvorbehalt*<sup>17</sup> (einer Art »biopolitischen« Text) ist hingegen vom in der »totalen Herrschaft« eingeschränkten bzw. annullierten Recht auf das eigene Leben und den eigenen Tod die Rede. Sehr häufig sind auch Metaphern aus der Arbeitswelt, und auch hier wird im Text das Wort, das sich im Titel befindet, einer oft witzigen semantischen Verschiebung unterzogen. *Vizepräsident* (MM 83, S. 144f.) etwa fängt so an: »Rat an Intellektuelle: lass dich nicht vertreten«, während es im nächsten Aphorismus, *Stundenplan*, um die strikte Trennung zwischen Arbeit und Vergnügen geht, die das bürgerliche Leben vom intellektuellen unterscheidet. »Work while you work, play while you play«.<sup>18</sup> Zitate auf englisch identifizieren – im Text wie im Titel – fast immer kodifizierte Diskurse der kapitalistischen und vor allem amerikanischen Welt, von denen Adorno sich polemisch abgrenzt. Bemerkenswert ist aber, dass diese Bilder in den Titeln fast immer aus Bereichen der »verwalteten Welt« oder der »Kulturindustrie« (Arbeit, Gericht und Gesetz, Politik, Wirtschaft, Kino) stammen und dass Adorno sie dann entweder so umkehrt, bis sie unterlaufen werden (etwa im Falle vom *Stundenplan*), oder sie ironisch mit dem Textinhalt zusammenprallen lässt (wie im Falle von *Vizepräsident*).

Benjamins experimentelle Schreibweise in der *Einbahnstraße* war auch als Annäherung an die Möglichkeiten der neuen Medien konzipiert worden (vor allem der Zeitung, die er als Paradigma modernen Schreibens begriff), die gegenüber der »archaische[n] Stille des Buches« schneller,

<sup>16</sup> MM Nr. 61, S. 107f. Seinerseits zitiert Adorno in den *Minima Moralia* auch nicht immer »einwandfrei«, manchmal nämlich auch ohne Anführungszeichen und noch seltener mit genauer Quellenangabe, was natürlich mit dem essayistischen und unsystematischen Gestus zu tun hat, der dieses Buch charakterisiert. Hier tut er das aber, zitiert nämlich (also bringt vor Gericht) bestimmte angefochtene Stellen aus dem *Antichrist* und der *Götzen-Dämmerung*. Zu diesem Text s. Helmut Holzhey, Hoffnung und Wahrheit. Zu Aphorismus 61 der »Minima Moralia«, in: Georg Köhler, Stefan Müller-Doohm (Hrsg.), Wozu Adorno? Beiträge zur Kritik und zum Fortbestand einer Schlüsseltheorie des 20. Jahrhunderts, Weilerswirt 2008, S. 292-306.

<sup>17</sup> MM Nr. 17, S. 41.

<sup>18</sup> MM Nr. 84, S. 146.



»lauter« und wirkungskräftiger waren.<sup>19</sup> Nur in dieser »Anpassung« sah Benjamin eine Chance für den revolutionären Umbruch, wie auch im späteren *Kunstwerk*-Aufsatz klar wird. In seiner Einleitung zu Benjamins *Schriften* hat Adorno diese Tendenz mit leichtem Argwohn als »Identifikation mit dem Angreifer« bezeichnet, um sie einige Zeilen später jedoch als die extreme Folge der mikrologischen Betrachtungsweise und der Konzentration aufs Konkrete zu rechtfertigen: »Aber nur kraft der Verfallenheit ans Objekt, bis zur buchstäblichen Auslöschung des Selbst, waren die Einsichten der »Einbahnstraße« zu erringen.«<sup>20</sup> Den Gestus des Auslöschens des Selbst und der Identifizierung mit der Epoche hatte Benjamin selbst später in den *Passagen* behauptet: »Das Pathos dieser Arbeit: es gibt keine Verfallszeichen. Versuch, das neunzehnte Jahrhundert so durchaus positiv anzusehen wie ich in der Trauerspielerarbeit das siebzehnte mich zu sehen bemühte«; und als Poetik der Montage und des Zitierens: »Diese Arbeit muss die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der der Montage zusammen.«<sup>21</sup>

Die »Identifikation mit dem Angreifer« findet bei Adorno in dieser Form nie statt, vielmehr wird die ideologische Sprache der modernen Welt und der Kulturindustrie sofort der Parodie bzw. der offenen Kritik unterzogen, ähnlich wie die sprachliche Kodierung von historisch geprägten »Verkrustungen« der Kultur, eine Differenz, auf die das Denken beharren muss, wenn es sich nicht auf die tautologischen Wiederholungen des Positivismus herabsetzen will, und die mit geschichtlicher Distanz zusammenhängt: »Nur im Abstand zum Leben spielt das des Gedankens sich ab, welches in das empirische eigentlich einschlägt. [...] Jene Distanz des Gedankens von der Realität ist selber nichts anderes als der Niederschlag von Geschichte in den Begriffen«, heißt es in *Drei Schritt vom Leibe* (MM 82, S. 141ff.). Das nachdrückliche Sich-Einlassen auf die konkreten Erfahrungen in den *Minima Moralia* entspricht einer negativen Anthropologie der totalitären Massengesellschaft, und die positive Idee eines »richtigen« Lebens wird nur als utopische Kontrastfolie zum realen, entfremdeten und beschädigten Leben beschworen. So entziehen sich die meisten Titel der *Minima Moralia* der Aussagefunktion, indem sie eine Kommunikation vortäuschen bzw. die Imitation eines Codes fingieren, die der Text dann sofort negiert. Hierin liegt bei Adorno häufig die Differenz

<sup>19</sup> W. Benjamin, Einbahnstraße, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. 4,1, S. 103.

<sup>20</sup> Th. W. Adorno, Benjamins Einbahnstraße, in: ders., Noten zur Literatur, a. a. O., S. 680-685, hier: S. 685.

<sup>21</sup> Beide Zitate aus: Walter Benjamin, Das Passagen-Werk, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. 5,1, S. 571f.

zwischen der Titel-Oberfläche und seiner durch den darauf folgenden Text erhellten intendierten Bedeutung oder Referenz.

Dies ist meistens der Fall bei der Typologie der schon mehrmals erwähnten Zitat-Titel bei Adorno, auf die ich hier zurückkommen möchte.<sup>22</sup> Es handelt sich sehr häufig um eine entlarvende bzw. entmystifizierende Strategie, die natürlich auch innerhalb des Textes selbst, und nicht im Titel-Text-Verhältnis in Gang gesetzt wird. Sie hat mit Nietzsches entstellten Zitaten von Sprichwörtern oder philosophischen Schlagwörtern<sup>23</sup> und polemischer Verwendung der Anführungszeichen mehreres gemeinsam, obwohl Adorno erstens die Anführungszeichen tendenziell meidet, weil sie zu explizit die Unechtheit der gebräuchlichen Bedeutung unterstreichen, und zweitens viel seltener als Nietzsche seine Quellen benennt. Oben wurde ein Beispiel angeführt (MM 59), in dem das Zitat im Titel einem Lied entnommen wurde, das einen Chamisso-Text vertonte. In MM 9 (*Vor allem eins, mein Kind*) wird der Anfang eines Gedichts aus der Biedermeier-Zeit (*Der deutsche Rath* von Robert Reinick) zitiert, der wie ein geflügeltes Wort aus dem deutschen Volksliedgut klingt und wiederum eine sehr hohe Kompetenz des Lesers voraussetzt. Die ganze Zeile heißt nämlich: »Vor allem eins, mein Kind. Sei treu und wahr«. Diese Ergänzung ist weder im Titel, noch im Text zu lesen, dafür befindet sich aber genau in der Mitte des Textes noch ein Zitat, das das »sei treu und wahr« variiert und aus einer berühmten Stelle der *Zauberflöte* (und ursprünglich aus einem Gedicht Hölty's) stammt: »Üb immer Treu' und Redlichkeit«. Adorno montiert also verschiedene Zitatstücke, die Titel und Text miteinander verbinden und den Prätext konstituieren, mit dem er sich dann auseinandersetzt. Das übliche moralische Gebot der Wahrhaftigkeit und Ehrlichkeit ist nicht nur abgenutzt und spießig, sondern verdeckt den wahren Kern einer Gesellschaft, die auf der universalen Lüge aufgebaut ist.

Die Polemik und die Vernichtung oder aber die semantische Expansion bzw. Verschiebung des im Titel enthaltenen Zitats geschieht aber noch häufiger durch eine Entstellung, die dann der Text gewissermaßen kom-

<sup>22</sup> Ich beschränke mich hier auf den Typus des polemisch-entlarvenden Zitats. In den *Minima Moralia* gibt es jedoch auch viele Zitat-Titel aus literarischen Werken, die nicht polemisch, sondern positiv eingesetzt werden. Sie werden in die Argumentation aufgenommen und gelten als eine Art »Beweisstück«, wie oben schon erwähnt (S. 459).

<sup>23</sup> Z. B. *Menschliches, Allzumenschliches* (Nr. 87): »Lukas 18, 14 verbessert. – Wer sich selbst erniedrigt, will erhöht werden« (anstatt von »wird« bei Lukas), in: KSA Bd. 2, S. 87. Oder, als Parodie der Redewendung »Es ist nicht alles Gold, was glänzt« in *Der Wanderer und sein Schatten* (Nr. 340): »Gold. – Alles, was Gold ist, glänzt nicht. Die sanfte Strahlung ist dem edelsten Metalle zu eigen« (in: ebd., S. 700).

mentiert. *Diesseits des Lustprinzips* (MM 37, S. 65ff.) heißt zum Beispiel die Umkehrung der bekannten Abhandlung Freuds und unterstellt der psychoanalytischen Theorie den Todestrieb nicht als Gegenpol zum Lustprinzip, sondern als Produkt des vermeintlich nötigen und »kulturfördernden« (in der Sublimierung), doch eigentlich »repressiven« Triebverzichtes selbst. Ähnlich verfährt die Polemik in *Ich ist Es* (MM 39, S. 69ff.), das natürlich Freuds *Das Ich und das Es* verkürzt und auf den Kopf stellt.

Solche Zitate, besonders wenn sie sich isoliert im Titel befinden, haben etwas »Mimetisches« und Zerstörendes zugleich, ähnlich dem Effekt, den Benjamin mit Blick auf Karl Kraus beschrieben hat: »In der Tat, die Bloßstellung des Unechten – schwieriger als die des Schlechten – kommt hier behavioristisch zustande. Die Zitate der ›Fackel‹ sind mehr als Belegstellen: Requisiten von mimischen Entlarvungen durch den Zitierenden.«<sup>24</sup> Die aufwühlende Funktion des Zitats bei Karl Kraus besteht darin, dass es eine Identifikation (eine »Einverleibung«) fingiert, um sie dann gleich zu verleugnen, dass das Fremde, indem es sich im Text einnistet, zugleich aufgesprengt wird und ihm durch den neuen Kontext ein neuer, unerwarteter Stellenwert zukommt – daher für Benjamin die »rettende« und zugleich »strafende« Funktion des Zitats.<sup>25</sup> Der Bruch, die Differenz wird in den Zitat-Titeln der *Minima Moralia* mehr unterstrichen als die »Einverleibung«. Es sind nämlich nicht nur zwei Kontexte, die aufeinanderprallen und sich gegenseitig erhellen, sondern der Abstand wird ja durch die Projektion auf zwei verschiedene Text-Ebenen (gleichsam die Vertikale der Überschrift, der prägnanten Formel, und die Horizontale des Textes als Kommentar dazu) verstärkt. Überdies kommt eine dritte Ebene *in absentia* ins Spiel, nämlich das Ausgesparte im Zitat bzw. die Kontextualisierung, die oft absolut notwendig ist, um nicht nur den Titel, sondern auch den Text zu deuten. Der Dialog entfaltet sich also nicht nur zwischen (Zitat-)Titel und Kommentar, zwischen manifestem Prätext und Text, sondern auch mit einer weiteren abwesenden Referenz.

Pierre Missac hat beobachtet, dass der Titel in den Aphorismen manchmal als »Urzelle« des Textes dienen kann.<sup>26</sup> In dieser Hinsicht wäre ein Blick in die Textgenese der *Minima Moralia* aufschlussreich: sind die Titel immer nach den Texten entstanden? Oder hat sich Adorno manchmal For-

<sup>24</sup> Walter Benjamin, Karl Kraus, in: ders., *Gesammelte Schriften*, a. a. O., Bd. 2,1, S. 334-367, hier: S. 347.

<sup>25</sup> Zum Zitat und zur Zitat-Theorie bei Benjamin s. Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild bei Walter Benjamin*, München 1991, S. 371-393, sowie Manfred Voigts, *Zitat*, in: *Benjamins Begriffe*, hrsg. v. Michael Opitz u. Erdmut Wizisla, Frankfurt/M. 2000, S. 826-850.

<sup>26</sup> Pierre Missac, *Über Titel*, a. a. O., S. 218.

meln, Zitate, Redewendungen oder einfach Ideen notiert, aus denen sich dann wie aus einem Keim der ganze Text entrollt hat? Letzteres könnte besonders für den Fall von Zitat-Titeln gelten. Da der Titel bei Adorno jedoch sehr häufig wie ein Rätsel aufgebaut ist (sei es als ganzer Satz, sei es als isoliertes Substantiv, wie im Falle von *Diagnose*, *Mammut*, *Galadiner*, usw.), liegt die Vermutung nahe, dass er sich ihn erst später ausgedacht hat, um in ihm in einer kodierten Form die tragende Idee des ganzen Textes abzulagern. So gesehen wäre der Titel bei Adorno nicht so sehr eine Ur- oder Keimzelle<sup>27</sup> als vielmehr eine Verschlüsselung, ein pointierter und rätselhafter Nachtrag des Textes, den der Text dann »erläutern« bzw. kommentieren muss, ähnlich wie eine *inscriptio* zur *pictura* im barocken Emblem. Die wahrscheinliche Chronologie bei der Textgenese (Titel entsteht nach dem Text)<sup>28</sup> und die übliche Funktion des Titels (der Text erläutert den Titel wie etwas »Vorgegebenes«) werden permanent umgekehrt.

Ohne Etiketten bzw. Anweisungen zu sein (und auch ohne diese Funktion zu unterlaufen und mit ihr zu spielen, wie es Benjamin in der *Einbahnstraße* tut), verweisen die Titel in den *Reflexionen aus dem beschädigten Leben* tatsächlich auf zentrale Stellen im Text, die sie dann entziffern können. Es handelt sich also oft um »deiktische« Titel. Der »Such-mich!«-Appell der Überschrift zwingt jedoch den Leser zu einem Hin- und Herpendeln und erzeugt so eine Kreisbewegung, bei der man am Ende auf den Titel wie auf den Kern zurückkommen muss. So haben die häufigen proleptischen Titel bei Adorno oft etwas Selbstreferentielles: Über den Bogen der Bewegung in den Text hinein kommen sie auf sich selbst zurück.

Ein Beispiel war der oben erwähnte Text *Vor allem eins, mein Kind*, in dem der Titel sich auf seine virtuelle Vervollständigung »Üb immer Treu' und Redlichkeit« bezieht. Oft sind Titel, die sich auf eine Stelle im Text beziehen und von ihr retrospektiv entziffert werden, Metaphern, zum Beispiel *Diagnose*, ein Stück, in dem es um die Wissenschaft geht, die sich nach Adorno den Disziplinarmaßnahmen und Denkverboten des Betriebs, das heißt der Herrschaft des Produktionsprozesses, unterwirft. Sie objektiviert sich, indem sie auf ihre »Subjektivität«, das heißt wahre Denkfreiheit, verzichtet. Die Metapher wird am Ende des Textes wieder aufgenommen, aber nicht als einfache Wiederholung, sondern in einer Expansion, einem Übers-Ziel-Hinausschießen, das für Adornos paradoxfreudigen Denkstil absolut typisch ist:

<sup>27</sup> »Keimwort« hat Friedrich Beißner das Urelement in Hölderlins »organischer« Arbeitsweise genannt, bei der die Gedichte eben aus Urzellen langsam reifen, aus Notizen, die oft aus einem oder zwei zentralen Begriffen bestehen.

<sup>28</sup> S. Genette, *Paratexte*, a. a. O., S. 68-74.

Die kollektive Dummheit der Forschungstechniker ist nicht einfach Abwesenheit oder Rückbildung intellektueller Fähigkeiten, sondern eine Wucherung der Denkfähigkeit selber, die diese mit der eigenen Kraft zerfrisst. Die masochistische Bosheit der jungen Intellektuellen rührt von der Bösartigkeit ihrer Erkrankung her.<sup>29</sup>

In *Galadiner* bildet das *Diner*, das im Text vorkommt und so den Titel erklärt, ein Beispiel, das auf einer Mikroebene die philosophische Reflexion anspricht und erklärt:

Wie die Kunden der Massengesellschaft sogleich dabei sein wollen, können sie auch nichts auslassen. Wenn der Kenner des neunzehnten Jahrhunderts sich nur einen Akt der Oper ansah, mit dem barbarischen Seitenaspekt, dass er sein Diner von keinem Spektakel sich mochte verkürzen lassen, so kann mittlerweile die Barbarei, der die Auswegsmöglichkeit zum Diner abgeschnitten ist, an ihrer Kultur sich gar nicht sattfressen. [...] Die Fülle des wahllos Konsumierten wird unheilvoll.<sup>30</sup>

Dasselbe Bild, das sich im Titel befindet und das kommentierte Beispiel im Text abgibt, wird in der Metapher der sich sattfressenden Kunden in der Massenkultur gleichsam in seiner dialektischen Bewegung weiterverfolgt und zugespitzt. Ähnlich aufgebaut, also mit proleptischen Titeln, die auf den bildlichen Kern des Textes hinweisen und dann retrospektiv von diesem in ein neues Licht gestellt werden, sind sehr viele Texte in den *Minima Moralia*. Durch diese Strategie verläuft die Argumentation nicht mehr diskursiv und auf ein Ziel hin, sondern das Bild trägt zu einer Verdichtung im Text bei, »indem es ihn soweit wie möglich aus dem Zeitverlauf herausreißt, um ihn in den Raum zu projizieren«.<sup>31</sup>

Adornos dialektische Philosophie dreht sich fast obsessiv um die Frage, wie es möglich sei, eine Alternative zur diskursiven und positiv-logischen Sprache zu finden, die ein Mittel des totalitären Denkens ist und das »Identische« tautologisch bestätigt. Seine Polemik richtet sich zunächst einmal gegen die abgeschlossenen und logisch starr strukturierten philosophischen Systeme, denen er die unsystematischen Formen Essay und Aphorismus als »Formen des Nichtwissens« entgegensetzt.<sup>32</sup> Beide verschmähen den deduktiven und lückenlosen Aufbau und bewegen sich

<sup>29</sup> MM Nr. 80, S. 139.

<sup>30</sup> MM Nr. 76, S. 132.

<sup>31</sup> Missac, Über Titel, a. a. O., S. 220.

<sup>32</sup> *Der Essay als Form* (1958) gilt als paradigmatisch für Adornos Poetik der kurzen Form. Diese Überlegungen können aber zum Teil auch auf den Aphorismus angewendet werden. Dieser Gattung wurde die Dissertation eines Adorno-Schülers gewidmet (Heinz Krüger,

durch Brüche und Diskontinuitäten fort; sie beziehen sich auf (individuelle und geschichtliche) Erfahrung und bevorzugen die Konkretion der Begriffe in der Sprache statt deren Hypostasierung; sie koordinieren statt zu subordinieren, geben also der reihenden Parataxe gegenüber der hierarchisierenden Hypotaxe den Vorrang. Von *Der Essay als Form* über den späteren Hölderlin-Aufsatz *Parataxis* bis zur *Negativen Dialektik* tauchen immer wieder jene Gegensätze auf, die für Adornos kulturkritisches Denken konstitutiv sind: die Logik des Identischen und Subsumierung unter abstrakte Begriffe gegenüber der Würdigung des Nicht-Identischen und Rettung des Ephemeren und Konkreten; die Hypotaxe gegenüber der Parataxe; die deduktiv-hierarchische Logik im Gegensatz zur Konstellation/Konfiguration. Vor allem ist das Zusammenschießen der Elemente in Konfigurationen statt ihrer logisch-deduktiven Reihung eine Idee, die Adorno anhand von Benjamins Überlegungen (schon in der *Erkenntniskritischen Vorrede* des Trauerspiel-Buchs) entwickelt und immer wieder verfolgt hat.<sup>33</sup>

Auch die Deutung von Bildern und die Theorie des dialektischen Bildes spielt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle. In einer berühmten Stelle aus dem *Passagen-Werk* schreibt Benjamin:

Zum Denken gehört ebenso die Bewegung wie das Stillstellen der Gedanken. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung.<sup>34</sup>

Benjamins Denkbilder sind, wie Sigrid Weigel sagt, »Darstellungen von Vorstellungen«, nämlich »geschriebene dialektische Bilder, buchstäblich Schrift-gewordene Konstellationen, in denen sich die Dialektik von Bild und Denken entfaltet und sichtbar wird.«<sup>35</sup> Adorno war von dieser Idee der Schrift gewordenen Bilder sogleich angetan: »Philosophie sollte nicht mit

Über den Aphorismus als philosophische Form, Frankfurt/M. 1957), die Adorno selbst mit einem kurzen Vorwort versehen hat.

<sup>33</sup> Wichtig in Benjamins *Vorrede* ist vor allem die zentrale Rolle der »Darstellung« für die Philosophie, sowie der Begriff des Traktats und dessen »Darstellung als Umweg« als vom Systembegriff des 19. Jahrhunderts verdrängte Form. S. dazu u. a. Winfried Menninghaus, Walter Benjamins Theorie des Sprachmagie, Frankfurt/M. 1980, S. 79-95. Zum Begriff Konfiguration bzw. Konstellation bei Adorno, auf den hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, s. u. a. Andreas Lehr, Kleine Formen. Konstellation/Konfiguration, Montage und Essay bei Theodor W. Adorno, Walter Benjamin und anderen, Norderstedt 2003, S. 133-183.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, Das *Passagen-Werk*, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. V,1, S. 595.

<sup>35</sup> Sigrid Weigel, Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise, Frankfurt/M. 1997, S. 58.

Intentionen die Wirklichkeit aufbrechen und zurüsten, sondern das intentionslose Wirkliche selber lesen; die Rätsselfiguren des Seienden in Texte verwandeln und entziffern, die Bilder, [...], »als Schrift« offenbaren, wie es noch in der *Dialektik der Aufklärung* heißt.<sup>36</sup> Die letzten Seiten der *Negativen Dialektik* verschieben dagegen dieses Programm auf die Utopie einer anderen, »mikrologischen« Metaphysik als »Zuflucht vor der Totale«:

Metaphysik ist, dem eigenen Begriff nach, möglich nicht als ein deduktiver Zusammenhang von Urteilen über Seiendes. [...] Danach wäre sie möglich allein als lesbare Konstellation von Seiendem. Von diesem empfänge sie den Stoff, [...] verklärte aber nicht das Dasein ihrer Elemente, sondern brächte sie zu einer Konfiguration, in der die Elemente zur Schrift zusammentreten.<sup>37</sup>

Schon lange vor der *Negativen Dialektik* war Adornos Entscheidung für die aphoristisch-essayistische Form in den *Minima Moralia* im Rahmen dieses kulturkritischen Programms und dieser Poetik der Konstellation zentral gewesen. Trotz theoretischer Verwandtschaft unterscheidet sich jedoch sein konkretes Verfahren in der kurzen Prosa oft entscheidend von dem Benjamins, und nicht nur, wie oben erwähnt, weil die Texte nicht von einem konstruktiven Prinzip (wie die Straßen-Metapher bei Benjamin) zusammengehalten werden. Trotz loser Verbindung und heterogener Themenwahl sind die Texte Adornos unverkennbar dialektisch strukturiert, wodurch die Umkehrung der Begriffe (teilweise bis zur Aporie, was manchmal ihre paradoxe Tragik ausmacht) die Bewegung des Denkens bzw. die geschichtliche Dialektik explizit macht und sie entfaltet, statt sie in einer benjaminschen »gesättigten Konstellation« zu verdichten und die Phänomene rein aus sich selbst heraus sprechen zu lassen.

Dennoch schlägt Adorno auch in der Argumentation andere Wege als den rein logisch-dialektischen ein. Das Verhältnis der Titel zu den jeweiligen Texten steht exemplarisch für diese alternative Strategie, und dies zunächst in der Diskontinuität zwischen trügerisch »manifestem« Titel-Inhalt und seiner »tiefen« Bedeutung. Sowohl Zitat-Titel als auch Bilder-Titel sind wie Rätsselfiguren, die sich im Text verwandeln, ähnlich wie dialektische Bilder, die sich zwischen statisch kulturell-semantischer Verkrustung und dynamisch kritischer Verschiebung bewegen. Eine »Figuration des

<sup>36</sup> Rolf Tiedemann, Begriff – Bild – Name. Über Adornos Utopie von Erkenntnis, in: Hamburger Adorno-Symposium, hrsg. v. Michael Löbig u. Gerhard Schweppenhäuser, Lüneburg 1984, S. 67-78, hier: S. 73.

<sup>37</sup> Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, in: ders., Gesammelte Schriften, a. a. O., Bd. 6, S. 399.

Wissens« wird also nicht einfach in seiner Statik beobachtet, vielmehr wird ihre Entfaltung im Text durchgespielt. Auf genau diese Art und Weise wird die Reduplikation des Bildes bzw. Themas im Text vermieden, denn es handelt sich fast nie um reine Wiederholung bzw. Erläuterung des Titels, sondern um eine quasi musikalische »Variation«. Das Risiko der Tautologie, eine der bevorzugten Angriffsflächen in Adornos Polemik gegen den Positivismus, versucht er ständig zu minimieren, indem seine Argumentation nicht einfach bestätigt, sondern dialektisch und kritisch entfaltet. Wenn zwischen dem Titel und seiner Reprise im Text »ein Drittes« steht (nämlich etwas Ausgespartes und Implizites, das der Leser rekonstruieren muss), so führt Adorno damit zu guter Letzt genau jenes lückenhafte Schreiben vor, das er in *Der Essay als Form* und im Text Nr. 50 der MM gefordert hat:

Denn der Wert eines Gedankens misst sich an seiner Distanz von der Kontinuität des Bekannten. [...] Texte, die ängstlich jeden Schritt bruchlos nachzuzeichnen unternehmen, verfallen denn auch unweigerlich dem Banalen und einer Langeweile, die sich nicht nur auf die Spannung bei der Lektüre, sondern auf ihre eigene Substanz bezieht.<sup>38</sup>

In ihrer janusköpfigen Gestalt, die zwischen eigenständigem Bild bzw. Spruch und Kern der dialektischen Argumentation hin- und herschwankt, entziehen sich Adornos Titel und ihr Verhältnis zum Text der totalen logischen Durchdringung und fördern jene Diskontinuität des Denkens und des Stils, die er später als »Utopie der Erkenntnis« bezeichnet hat, nämlich »das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen«.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> MM Nr. 50, S. 88f.

<sup>39</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, a. a. O., S. 21.