

Martin Endres, Axel Pichler, Claus Zittel

„Noch offen“

Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der *Ästhetischen Theorie*
Adornos

Adornos *Ästhetische Theorie*¹ zählt zweifellos zu den wirkmächtigsten Schriften zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts. Gleichwohl liegt sie bis heute nur in einer Textedition vor, die sich selbst als Leseausgabe versteht und als solche zwangsläufig gängige editionsphilologische Standards textkritischer Editionen unterläuft. Im Unterschied zu anderen Leseausgaben gab es jedoch in diesem Fall keinen gedruckten Text, der als Vorlage dienen konnte, sondern nur einen riesigen Fundus an Typoskripten, aus dem posthum ein lesbarer Text von den Editoren erarbeitet wurde. Diese herkulische Aufgabe hatten Rolf Tiedemann und Gretel Adorno mit solcher Bravour erledigt, dass die meisten Interpreten des Textes ihn nicht anders behandelten als die anderen Schriften aus der Feder Adornos.² Die Suhrkamp-Ausgabe der *Ästhetischen Theorie* ist daher zweifellos als großer Erfolg zu werten, diese Edition hat in ganz unterschiedliche Diskursbereiche hinein eine enorme Wirkung entfaltet und wichtige Debatten erst ermöglicht. Wir wollen mit den nachfolgenden Überlegungen die Verdienste der älteren Edition keineswegs schmälern, sondern neue Perspektiven auf Adornos Text eröffnen, die durch die bisherige Textausgabe verstellt sind. So hat unter anderem die bestehende Edition durch eine linearisierte Textdarbietung die eigentliche Materialität der Textträger verdeckt, was für die Rezeption relevant wird, da damit zugleich das interne Referenzsystem der Typoskripte zur *Ästhetischen Theorie* verändert und partiell außer Kraft gesetzt wurde. Die Leseausgabe gibt so den Interpreten die Lizenz, den Text als ‚Steinbruch‘ zu verstehen, aus dem jeweils passende Stücke

¹ Die *Ästhetische Theorie* Adornos wird im Folgenden im Laufertext in runder Klammer durch die Sigle ÄT sowie nach den Seitenangaben des 7. Bandes der Suhrkamp-Ausgabe der *Gesammelten Schriften* (hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt/Main 2003) ausgewiesen. 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 18075. – Wir möchten 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.

² Selbst Studien, die sich explizit Adornos Schreibweisen in der *Ästhetischen Theorie* widmen, reflektieren nicht, dass diese Resultat editorischer Entscheidungen sind. Siehe z.B. Antje Giffhorn: In der Zwischenzone. Theodor W. Adornos Schreibweise in der „Ästhetischen Theorie“. Würzburg 1999.

zur Affirmation oder Kritik herausgelöst werden können. Es verwundert daher kaum, dass auf der Grundlage eines derartigen Textverständnisses zahlreiche bisherige Interpretationen der *Ästhetischen Theorie* zumeist jene Deutungsmöglichkeit marginalisieren, nach welcher Adornos Aufzeichnungen zur ästhetischen Theorie nicht nur eine „Untersuchung über die Möglichkeit solcher Theorie“³ sind, sondern zugleich den Versuch einer ‚ästhetischen‘ Theoriebildung darstellen, die direkt auf ihre eigenen Darstellungsprinzipien reflektiert.⁴ Erst auf Grundlage des überlieferten Materialbestandes lässt sich philologisch und philosophisch adäquat überprüfen, ob für die Darstellungsform dieser Theorie gilt, was Adorno Kunstwerken bescheinigt: „Der geistige Gehalt schwebt nicht jenseits der Faktur, sondern die Kunstwerke transzendieren ihr Tatsächliches durch ihre Faktur, durch die Konsequenz ihrer Durchbildung“ (ÄT 195).

I.

Das hier vorgestellte Editionsprojekt versucht diesem Sachverhalt gerecht zu werden, indem es erstmals den tradierten Textbestand von Adornos ‚fragmentum magnum‘ in einer textkritischen Neuedition der Öffentlichkeit zugänglich machen wird. Die editionsphilologischen Kriterien dieser Neuedition, deren erster Band sich auf die Publikation eines ausgewählten Abschnitts der *Ästhetischen Theorie* beschränken wird, werden wir im Folgenden offenlegen. Grundannahme dieses Projektes ist, dass der „materielle Text niemals unabhängig von seiner physischen Erscheinung wahrgenommen werden kann und dass seine jeweilige physische Erscheinungsform wesentlich die kognitive Leistung, die bei der Lektüre erbracht werden muss, steuert“.⁵ Dementsprechend wird dieser Aufsatz in einem ersten Schritt qua Konfrontation der Entstehungsgeschichte der *Ästhetischen Theorie* mit der bisherigen Edition einen ersten Einblick in den Materialstand und die Genese des Textes liefern, um dann ausgehend davon die Editions-kriterien der projektierten Neuauflage zu entwickeln und die interpretatorischen Konsequenzen der daraus resultierenden Edition anhand von paradigmatischen Lektüren vorzuführen.

Wie bereits eingangs erwähnt, liegt die bislang einzige Textausgabe von Adornos *Ästhetischer Theorie* mit der von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann besorg-

³ Ruth Sonderegger: Ästhetische Theorie. In: Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm. Stuttgart 2011, S. 414.

⁴ Siehe dazu insbesondere Rüdiger Bubner: Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos. In: Materialien zur ästhetischen Theorie Th.W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Hrsg. von Burkhardt Lindner und W. Martin Lüdke. Frankfurt/Main 1980, S. 108–137.

⁵ Wolfgang Neuber, Karl A.E. Enenkel: Einleitung. In: Cognition and the Book. Typologies of Formal Organisation of Knowledge in the Printed Book of the Early Modern Period. Hrsg. von dens. Leiden, Boston 2005, S. 1.

ten Leseausgabe von 1970 im Suhrkamp Verlag vor. In einem dem Text beige-stellten editorischen Nachwort geben die beiden Herausgeber einen kurzen Überblick über die der Ausgabe zugrunde gelegten Handschriften und Typo-skripte und begründen ihr editorisches Vorgehen, das den letzten Arbeitszeugnis-sen und Aufzeichnungen Adornos gerecht werden möchte (vgl. ÄT 535–544).

Die Schwierigkeit einer solchen Aufgabe manifestiert sich nicht zuletzt im überlieferten Textbestand von beinahe 2900 Handschriften und Typoskripten so-wie in der über diese nachvollziehbaren, von Adorno selbst nicht abgeschlossenen Textgenese. Diese sei hier nun kurz vorgestellt: Bereits 1931/32 erstellt Adorno Aufzeichnungen zur Ästhetik-Vorlesung von 1931/32,⁶ es folgen später mehrere Ästhetik-Vorlesungen, die den Grundstock bilden für die 1961 von Adorno dik-tierte erste Version des von ihm lange geplanten Buches, dessen Transkription, die 152 Typoskriptseiten umfassende sogenannte ‚Paragraphen-Ästhetik‘, überliefert ist (Ts 20364–20515; s. Abb. 1). Nach einer durch die Arbeit an der *Negativen Dialektik* und anderen Projekten bedingten Arbeitspause wurde von ihm vom 25. Oktober 1966 bis zum 24. Januar 1968 ein zweites Diktat erstellt, dessen hand-schriftliche Fassung zwar nicht überliefert ist, dafür jedoch das redigierte Typo-skript. Dieses nach seiner Einteilung in Kapitel als ‚Kapitel-Ästhetik‘ bezeichnete Konvolut umfasst inklusive der Einfügungen sowie der ‚Frühen Einleitung‘ 765 Typoskriptseiten (‚Frühe Einleitung‘: Ts 19578–19638 [= 61 S.], ‚Einfügun-gen zur frühen Einleitung‘: Ts 19639–19692 [= 54 S.], ‚Kapitel-Ästhetik‘: Ts 19712–20282 [= 571 S.], ‚Einfügungen zur Kapitel-Ästhetik‘: Ts 20283–20361 [= 79 S.]).⁷ Es handelt sich bei ihm um die letzte von Adorno selbst fertiggestellte Textfassung. In ihr traten an die Stelle von Paragraphen sieben in ihrem Umfang stark variierende Kapitel, von denen fünf einen Titel tragen. Von diesen wurden zwei – nämlich diejenigen der Kapitel I „Situation“ und II „Begriff des Ästheti-schen“ – erst nachträglich per Hand in die Typoskripte eingefügt, während die anderen drei – diejenigen der Kapitel III „Verhältnis zu den traditionellen Kate-gorien“, V „Gesellschaft“ und „VII (Metaphysik)“ – im Zuge der Transkription des Diktats abgetippt wurden (s. Abb. 2, Ts 19954).⁸

⁶ Theodor W. Adorno: Aufzeichnungen zur Ästhetik. In: Frankfurter Adorno Blätter 1. Hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv. Frankfurt/Main 1993; s. auch Theodor W. Adorno: Ästhetik (1958/59). Hrsg. von Eberhard Ortland. Frankfurt/Main 2009.

⁷ Der eigentliche Lauftext der ‚Frühen Einleitung‘ wird zusätzlich noch flankiert von 21 weiteren Typoskriptseiten, die sechs Seiten von Separatabschriften (Ts 19693–19696 und Ts 20362f.), eine ausgeschiedene Seite aus dem Lauftext (Ts 19697), sechs Seiten von sogenannten Desideraten (Ts 19698–19703) sowie ein achtseitiges ‚Verzeichnis der Headings zur Frühen Einleitung‘ (Ts 19704–19711) umfassen.

⁸ Die einzelnen Kapitel des eigentlichen Lauftextes der ‚Kapitel-Ästhetik‘ besitzen folgenden Seiten-umfang: Kapitel I (Ts 19712–19784): 73 S., Kapitel II (Ts 19785–19953): 169 S., Kapitel III (Ts 19954–20105): 152 S., Kapitel IV (Ts 20106–20158): 53 S., Kapitel V (Ts 20159–20222): 64 S., Kapitel VI (Ts 20223–20265): 43 S., Kapitel VII (Ts 20266–20282): 17 S.

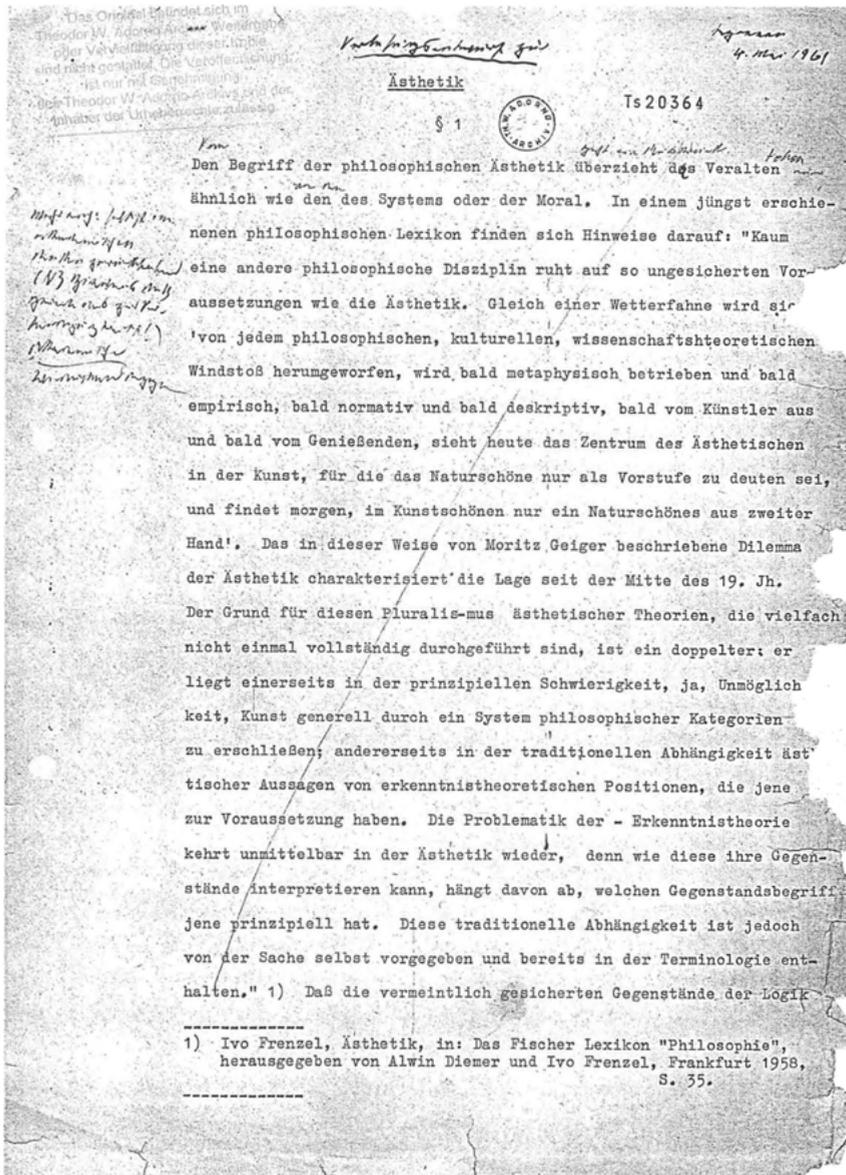


Abb. 1: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 20364, verkleinert.

Nach Abschluss dieser Textfassung im September 1968 machte sich Adorno an eine weitere Redaktion. In einem seiner letzten Briefe schreibt er von einer „verzweifelten Anstrengung“, die für die Erstellung einer endgültigen Druckfassung aus den vorliegenden Entwürfen nötig sei, die „wesentlich“ in der „Orga-

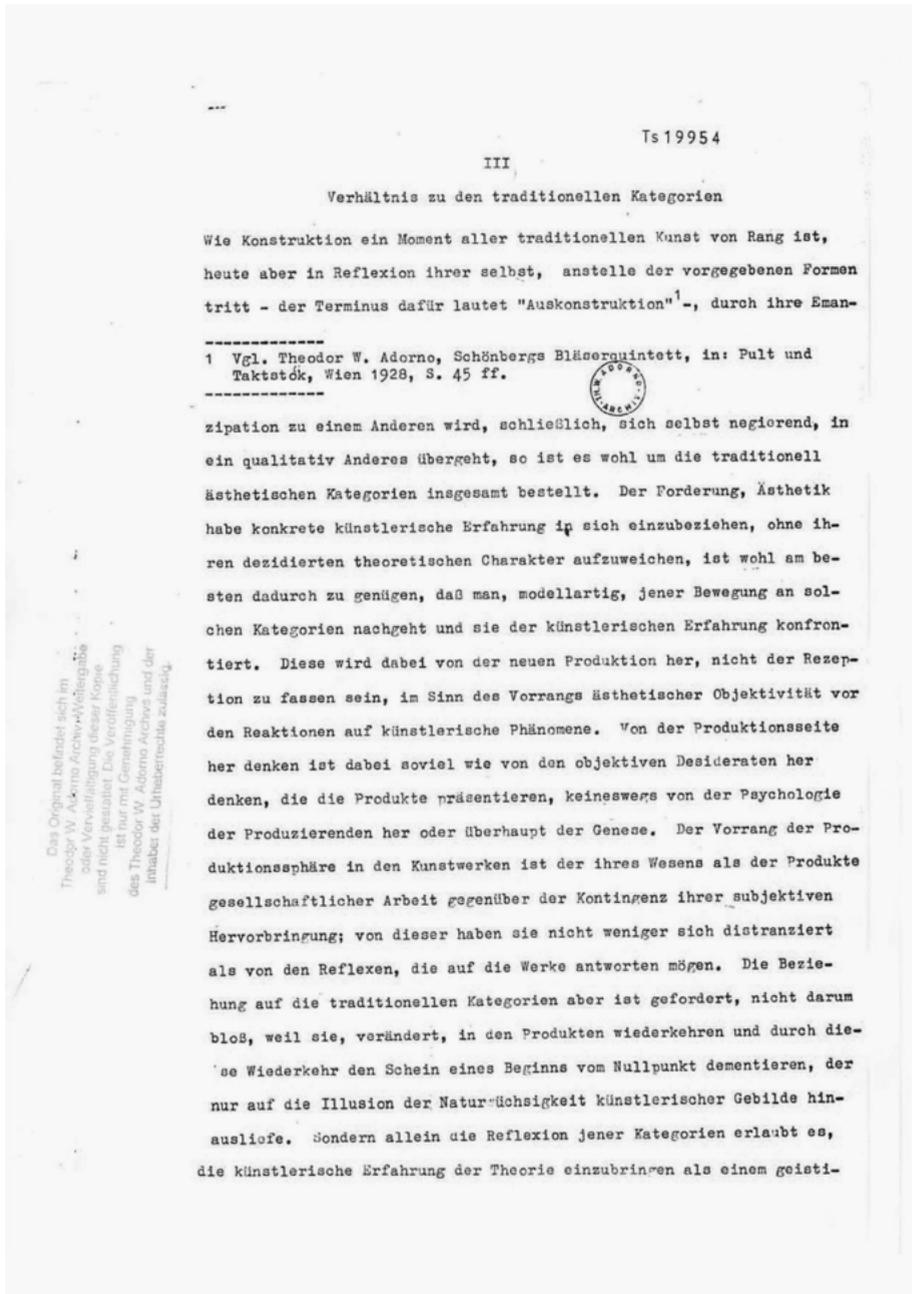


Abb. 2: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 19954, verkleinert.

nisation“ des vorhandenen Materials bestehen würde (ÄT 537). Diese letzte Redaktion, deren Resultate als vermeintliche ‚Fassung letzter Hand‘ überliefert sind, bestand vorwiegend in handschriftlichen Überarbeitungen sowie der Einfügung von Strukturierungsverweisen auf und neben der Grundschrift der ‚Kapitel-Ästhetik‘. Folgt man den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe, hätte diese Redaktion „zahlreiche Umstellungen innerhalb des Textes, auch Kürzungen gebracht; ihm [diesem Arbeitsgang] war die Eingliederung jener Fragmente vorbehalten, die jetzt als Paralipomena abgedruckt sind; die frühe Einleitung wäre durch eine neue ersetzt worden. Schließlich hätte Adorno an sprachlichen Details noch manches zu verbessern gefunden“ (ÄT 537).

Adorno begann mit diesen Arbeiten im Oktober 1968. Um sich einen besseren Überblick über das bisher vorhandene Textmaterial zu verschaffen, fügte er im Zuge dieser Redaktion am Kopf der bestehenden Typoskripte sogenannte ‚Headings‘ ein, in welchen er die Thematik der jeweiligen Seite in kurze thesenartige Sätze fasste, und erstellte im November desselben Jahres zwei insgesamt 100 Typoskriptseiten umfassende Listen derselben, von denen ein Auszug, nämlich der Anfang der Liste der ‚Headings‘ des III. Kapitels der ‚Kapitel-Ästhetik‘ als Abb. 3 wiedergegeben ist (Ts 19497).

Zur selben Zeit entstanden auch die sogenannten ‚Regiebemerkungen‘, bei denen es sich um textkompositorische und poetologische Metareflexionen Adornos handelt. Diese für ein Verständnis des weiteren Überarbeitungsprozesses zentralen Reflexionen und Überarbeitungsvorgaben sind sowohl als Handschrift als auch in abgetippter Form überliefert. Letztere Variante, die von der handschriftlichen Version dadurch abweicht, dass sie nur die Anmerkungen von Adornos Hand vollständig verzeichnet, nicht jedoch diejenigen seiner Frau, umfasst 18 Typoskriptseiten (in drei Exemplaren: Ts 19419–19472). Deren hohe textkompositorische und zugleich philosophische Relevanz belegt zum Beispiel die folgende Bemerkung: „Entschluß, nicht in fortlaufendem Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben. Darüber einen zentralen Absatz in die Einleitung. Konsequenz aus der ND ziehen!“ (Ts 19428, s. Abb. 4). Auf die aus Äußerungen wie dieser zu ziehenden editorischen Konsequenzen wird später noch ausführlicher eingegangen werden.

Der überlieferte Textbestand der ‚Fassung letzter Hand‘ umfasst mehr als 1600 Typoskriptseiten (exakt: 1678), deren Kernbestand 675 Typoskriptseiten bilden, zu denen auch drei Kapitel der ‚Kapitel-Ästhetik‘ zählen, die im Zuge des ersten Überarbeitungsganges außerhalb des Haupttextes verblieben waren und von denen zwei – die Kapitel „Parolen“ (Ts 18358–18406) und „Situation“ (Ts 18294–18357) – von Adorno noch im März 1969 und ein weiteres, das Kapitel „Metaphysik“ (Ts 18407–18424), bis zum 15. Mai 1969 umgearbeitet wurden.⁹ Im Zuge dieser Überarbeitungen hat Adorno 67 Seiten, die Mehrheit von

⁹ Von Teilen dieser temporär ausgegliederten Kapitel existieren auch posthume Separatabschriften in

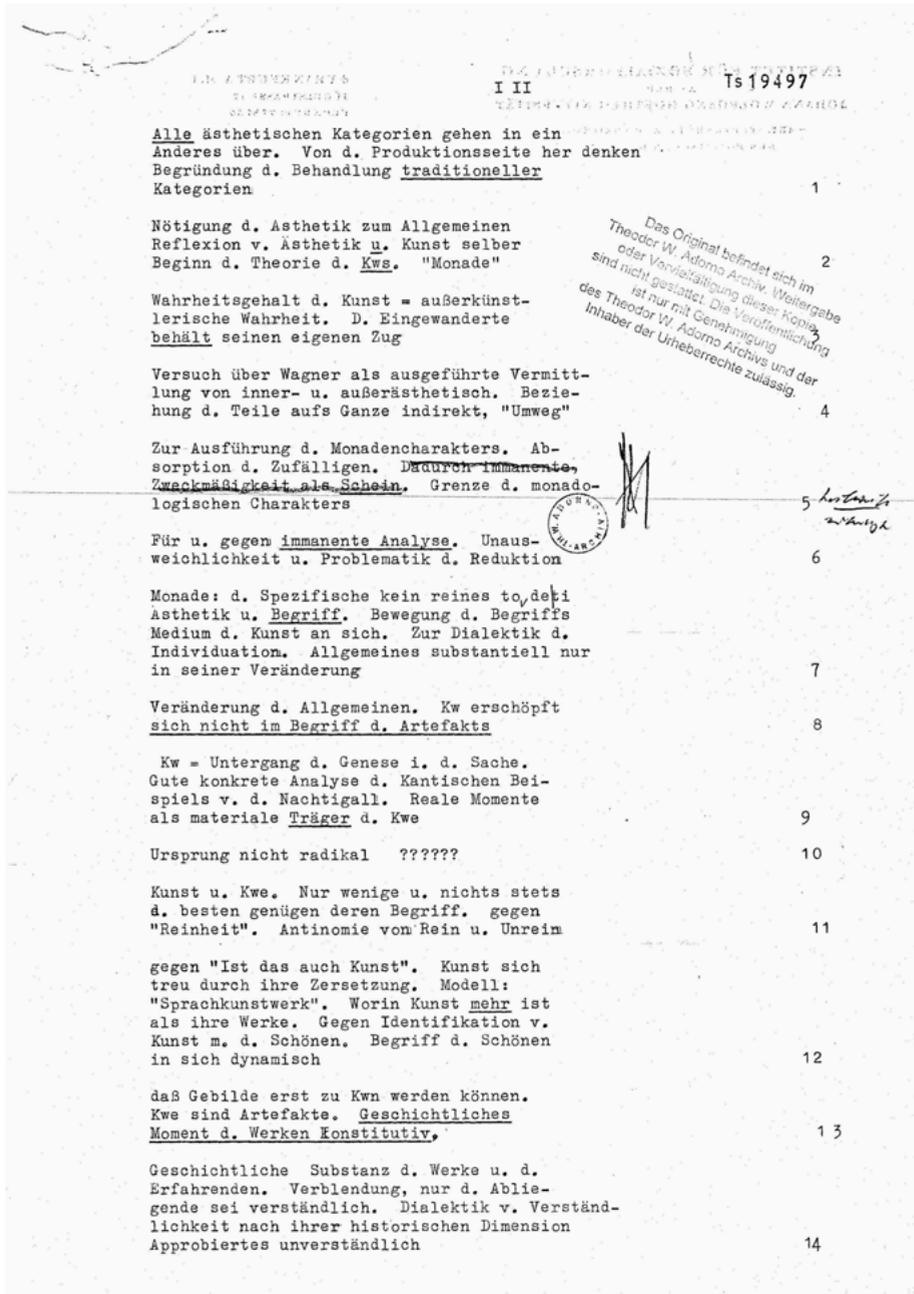


Abb. 3: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 19497, verkleinert.

ihnen, nämlich 58, aus dem ursprünglich II. Kapitel der ‚Kapitel-Ästhetik‘, aus der ‚Fassung letzter Hand‘ ausgegliedert (vgl. Ts 18533–18599).¹⁰ Der sich daraus ergebende Kernbestand wird ergänzt von elf Konvoluten von ‚Einfügungen‘, die 739 Typoskriptseiten umfassen. Ein Teil dieser zumeist in zahlreichen Varianten vorliegenden ‚Einfügungen‘ wurde in der Suhrkamp-Ausgabe in die Paralipomena aufgenommen. Zugleich ist aus dem einzigen Einfügungskonvolut, das keine römische Ziffer trägt (vgl. Ts 18425–18532), der von den Herausgebern als viertes Kapitel der Leseausgabe publizierte Abschnitt „Das Naturschöne“ (vgl. ÄT 97–121) hervorgegangen.

Im editorischen Nachwort haben Gretel Adorno und Rolf Tiedemann sich auf Äußerungen Adornos zur ‚parataktischen Textorganisation‘ und zur ‚konzentrischen-konstellativen Ordnung des Gesagten‘ berufen, wie sie sich unter anderem in den ‚Regiebemerkungen‘ finden, sowie auf philosophische Überlegungen Adornos, die der Kritik „des in sich Geschlossenen, abschlußhaft Systematischen“ (ÄT 537) gelten. Ohne die beeindruckende editorische Leistung der beiden Herausgeber per se in Zweifel zu ziehen – immerhin ist es ihnen in nur einem Jahr gelungen, aus dem umfangreichen und in seiner Genese nur schwer überblickbaren überlieferten Textmaterial einen die Forschung bis heute bestimmenden Lesetext zu konstituieren –, stellt sich an diesem Punkt jedoch die Frage, inwieweit die editorische Maxime, den Text „so getreu wie möglich [zu] veröffentlichen“ (ÄT 537), in der Darstellung der vorliegenden Edition realisiert wurde. Denn auch wenn die Herausgeber an ihre Edition „keine Ansprüche einer kritisch-historischen“ Ausgabe stellen, so beanspruchen sie doch, dass die erstellte Version „den vollständigen Text der letzten Fassung“ (ÄT 542) enthalte. Angesichts der Überlieferungsträger ist hier jedoch Skepsis anzumelden. Zunächst relativieren Gretel Adorno und Rolf Tiedemann ihre Aussage selbst, wenn sie ihr mitunter selektives Vorgehen bezüglich der Textträger rechtfertigen. So seien „Passagen der Diktatversion [fortgelassen worden], die in den zweiten Arbeitsgang nicht einbezogen wurden; auch wo Adorno sie nicht ausdrücklich gestrichen hat, müssen sie als von ihm verworfen gelten“ (ÄT 537). Hingegen habe man Abschnitte im Anhang abgedruckt, deren „sachliches Gewicht“ es verböte, „sie auszuscheiden“ (ÄT 537). Auch an anderer Stelle sind es die beiläufig eingestreuten Formulierungen, die an der ‚Texttreue‘ gegenüber dem Überlieferten zweifeln lassen: So habe man „zurückhaltend korrigiert“, „von Konjekturen möglichst ab[ge]sehen“ oder nur in den Fällen konjiziert, „in denen es *Mißverständnisse des*

jeweils doppelter Ausführung. Es handelt sich dabei um die Typoskripte Ts 20516–20589 (zweimal 37 S.; fortlaufende Abschrift aus „Situation“), Ts 20590–20639 (zweimal 25 S.; fortlaufende Abschrift aus „Parolen“) und Ts 20640–20671 (zweimal 16 S.; fortlaufender Text aus „Metaphysik“).

¹⁰ Es handelt sich dabei um die Seiten 41–63, 70, 73–78, 82–87, 90–100, 109–118, 126 und 127 sowie 160 des ursprünglich II. Kapitels der ‚Kapitel-Ästhetik‘. Bei den restlichen neun Seiten dieses Konvolutes handelt es sich um sieben aus dem III. Kapitel der ‚Kapitel-Ästhetik‘ sowie zwei wohl ursprünglich als Einfügung gedachte Einzelblätter.

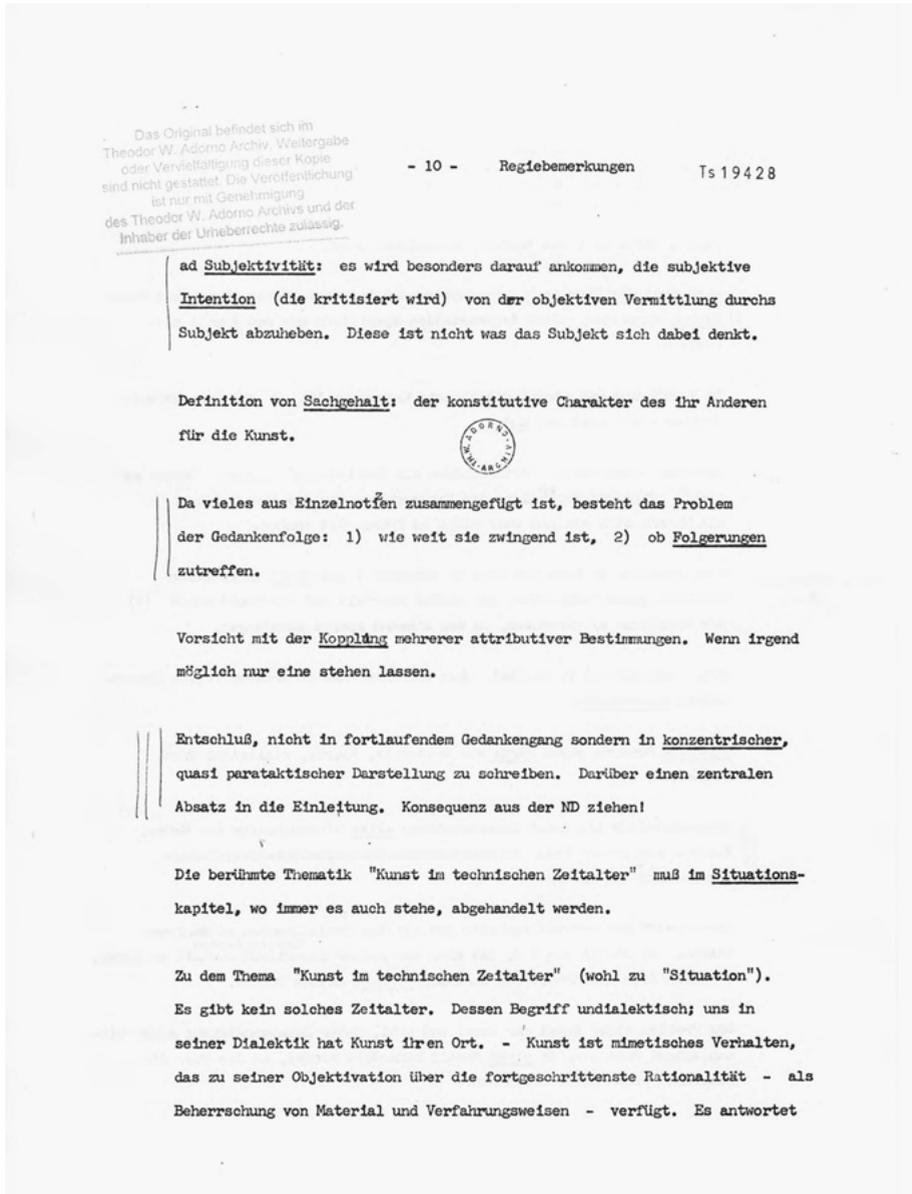


Abb. 4: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 19428, verkleinert.

Sims auszuschließen galt“ (ÄT 543; Hervorhebung von den Verf.). Am stärksten wirken sich die editorischen Eingriffe jedoch auf die Ordnung der Überlieferungsträger aus. Angaben, an welcher Stelle eine Passage oder ein Abschnitt in die

Grundschrift der Aufzeichnungen einzufügen sei, wurden zwar von Adorno in Form von Randnotizen vorgenommen. Die Herausgeber rechtfertigen die Organisation ihrer Textfassung sowie die Platzierung von auf Einzelblättern notierten Ergänzungen und Erweiterungen jedoch zusätzlich durch den „Gang des Gedankens“, der mitunter „zwingend“ die von ihnen gewählte Abfolge der Kapitel nahelege (ÄT 543). Dort, wo sich diese allein auf Interpretation begründete Logik nicht einstellt und sich eine „Integration dieser Fragmente in den Haupttext als undurchführbar“ erwies, wurden diese als „Paralipomena“ im Anhang abgedruckt.

Welche Folgen dieses Prozedere zeitigt, sei hier an einem kurzen Beispiel veranschaulicht. Es handelt sich dabei um die Typoskriptseiten Ts 18085 und Ts 18086, mit denen ursprünglich das III. Kapitel der ‚Kapitel-Ästhetik‘ eröffnet wurde (s. Abb. 5 und 6). Der Textbestand wurde von den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe getrennt, und so findet sich ein Teil, nämlich die zweite Hälfte von Ts 18086, als Absatz im Haupttext (ÄT 268) in der Mitte der siebenten Seite der publizierten Fassung des Abschnitts ‚Zur Theorie des Kunstwerks‘, der andere Teil als ein Paralipomenon im Anhang (ÄT 392f.). Die im Typoskript nachvollziehbare Verschränkung der auseinandergerissenen Elemente ist, wie ein Blick auf deren Inhalt zeigt, nicht nur von topographischer Natur, sondern auch von hoher interpretatorischer Relevanz: Die Lesart der ersten Textfassung – d.h. der Fassung des noch nicht überarbeiteten Diktats der sogenannten ‚Kapitel-Ästhetik‘ – des Anfangs von Ts 18085 lautet (s. Abb. 5):

Wie Konstruktion ein Moment aller traditionellen Kunst von Rang ist, heute aber in Reflexion ihrer selbst, anstelle der vorgegebenen Formen tritt – der Terminus dafür lautet „Auskonstruktion“ –, durch ihre Emanzipation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst negierend, in ein qualitativ anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik habe konkrete künstlerische Erfahrung in sich einzubeziehen, ohne ihren dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist wohl am besten dadurch zu genügen, daß man modellartig jener Bewegung an solchen Kategorien nachgeht und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. (Ts 18085)

Dieser vermeintliche Exkurs findet sich in der von den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe erstellten Anordnung der Typoskripte der ‚Fassung letzter Hand‘ des Abschnitts ‚Zur Theorie des Kunstwerks‘ zwischen dem Ende der Seite 266 der Suhrkamp-Ausgabe (= Ts 18084) und dem Anfang des zweiten Absatzes der Seite 268 (= Ts 18086, Z. 26ff.), von welcher er auch im Typoskript eindeutig abgesetzt wird. Die materiale Grundlage der von den Herausgebern anstelle des als viertes Paralipomenon abgedruckten ‚Exkurses‘ bilden hingegen die Typoskripte Ts 18092 und Ts 18093, bei denen es sich um die überarbeitete Fassung der Seiten 7 und 8 der ‚Kapitel-Ästhetik‘ handelt. Auf deren erster Seite (Ts 18092) findet sich folgende mit Bleistift eingefügte Randbemerkung Adornos: „Muß das nicht an den Anfang des Abschnitts über Kunstwerk?“, und dann darunter mit Kugelschreiber in fremder Hand: „Ja“.

Scheint also bereits diese Umstellung nicht nur dem eigentlichen Materialstand der Überlieferungsträger zu widersprechen, sondern deren konkrete Einordnung in den Lesetext der Suhrkamp-Ausgabe eine im Typoskript noch durchweg offene kompositorische Metareflexion des Autors zu vereindeutigen, zeitigt auch die Verschiebung des ursprünglich an dieser Stelle stehenden ‚Exkurses‘ nicht unerhebliche Konsequenzen. Die überarbeitete Fassung, die, wie bereits erwähnt, als das vierte Paralipomenon – d.h. über 100 Druckseiten später – in die Suhrkamp-Ausgabe aufgenommen wurde, lautet:

Der Forderung, Ästhetik sei Reflexion künstlerischer Erfahrung, ohne daß diese ihren dezidiert theoretischen Charakter aufweichen dürfe, ist methodisch am besten zu genügen, indem modellartig in die traditionellen Kategorien eine Bewegung des Begriffs hineingetragen wird, die sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. (ÄT 392)

Diese ‚finale‘, von den Herausgebern teilweise emendierte Fassung unterscheidet sich von der ersten Diktatfassung nicht nur durch ihre sprachliche Verdichtung, die sich insbesondere in der Streichung eines ganzen Satzes manifestiert, sondern steht zusammen mit ihrer Vorstufe auch in einem direkten Verhältnis zu dem im Typoskript unmittelbar nach ihr einsetzenden zweiten Absatz der Seite 268 der Suhrkamp-Ausgabe.¹¹ Dieser eröffnet mit dem Satz: „Das Resultat des Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das Kunstwerk“ (ÄT 268). Was also im Lauftext der publizierten Fassung wie eine apodiktisch vorgetragene These erscheint, offenbart sich im Rahmen einer textgenetischen Lektüre als das Resultat von Überlegungen, deren Entwicklung im vermeintlichen Paralipomenon offenlegt wird. Jenseits dieser Verschleierung der ursprünglichen Textbewegung durch die editorische Trennung der in der früheren Textfassung zusammengehörenden Textsegmente ist die in der Suhrkamp-Ausgabe erfolgte Separierung jedoch zusätzlich problematisch: Adorno selbst weist sie zwar in einer Randbemerkung an, legt allerdings für das von den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe als Paralipomenon abgedruckte Textsegment eine diametral entgegengesetzte Position nahe: „Frl. O. bis zum neuen Absatz zur Einleitung geben; das Folgende muß wohl der Anfang von ‚Kunstwerk werden‘“ (Ts 18086, s. Abb. 6).¹²

Insbesondere an editorischen Entscheidungen wie den dargelegten lassen sich sowohl die editorischen Grundüberlegungen als auch deren Schwächen ablesen. Ziel der von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann besorgten Edition war die Erstellung eines buchförmigen Lesetextes, der eine möglichst ‚störungsfreie‘ li-

¹¹ Anzumerken ist hier, dass der eigentliche ‚Text‘-Bestand der Typoskripte Ts 18085 und 18086 sich nicht auf die hier wiedergegebenen Anfangssätze beschränkt, sondern dem vollständigen Lauftext des vierten Paralipomenons der Suhrkamp-Ausgabe entspricht. Dieses, das sind ÄT 392, Z. 29–ÄT 393, Z. 20, entspricht konkret der überarbeiteten Fassung von Ts 18085, Z. 14–47 und ’10–’39 sowie Ts 18086, Z. 9–26 und Z. ’1–’14.

¹² Wie folgenreich dieser Eingriff ist, lässt sich anhand eines der Streichung zum Opfer gefallenen Hinweises aus der Typoskriptfassung aufzeigen; s. dazu S. 190.

neare Textdarbietung realisiert. Eine solche Darstellung des Überlieferten hat zum einen das Problem, dass sie keine Einsicht in den Arbeitsprozess von Adorno gewährt, der auch für ihn selbst nicht abgeschlossen war und erst auf die Erstellung einer autorisierten ‚Druckfassung‘ *hinführen* sollte. Damit verbunden ist offenbar die Vorstellung eines in den Handschriften und Typoskripten enthaltenen ‚Idealtexes‘, den es aus dem vorhandenen Material herauszudestillieren gilt. Ein solcher Idealtex ist jedoch angesichts der hohen Komplexität des Überlieferten ein editorisches Konstrukt, dem sich die Materialität der Aufzeichnungen widersetzt. Zum anderen werden Argumentationszusammenhänge sowie intra- und intertextuelle Verweisungen, die in den Typoskripten an den jeweiligen Stellen noch erkennbar waren, nach Maßgabe einer standpunktgebundenen Interpretation eines Einzelnen aufgenommen oder getilgt. Kontexte fallen weg, Gedanken werden unverständlich, da sie aus ihren Zusammenhängen gerissen werden. Dies manifestiert sich nicht zuletzt in der Umstellung einzelner Seiten der ‚Kapitel-Ästhetik‘ in der der ‚Fassung letzter Hand‘ folgenden Suhrkamp-Ausgabe, die im Folgenden anhand einer Graphik veranschaulicht werden soll (Abb. 7).

Kurzum: Eine adäquate Darstellung des überlieferten Textbestandes der *Ästhetischen Theorie*, die der komplexen Genese des unvollendeten Textes gerecht wird und dabei zugleich versucht, stark interpretative Eingriffe vonseiten der Herausgeber zu vermeiden, ist nur in einer topographisch standgenauen diplomatischen Umschrift zu erreichen. Eine solche hat bei der letzten vom Autor bearbeitete ‚Fassung‘ anzusetzen und diese ohne sinnstiftende Eingriffe in ihrer konkreten Form und Materialität wiederzugeben.

Für unsere textkritische Edition bedeutet das, dass sie als Textgrundlage auf die Typoskripte der ‚Fassung letzter Hand‘ zurückgreifen und diese in ihrer letzten, vom Autor selbst verantworteten Reihenfolge präsentieren wird. Bei dieser Reihenfolge handelt es sich jedoch nicht um die erst von den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe konstituierte Chronologie, sondern um die Blattordnung der ‚Kapitel-Ästhetik‘. Durch deren Reproduktion in der überarbeiteten ‚Fassung letzter Hand‘ inklusive aller in ihrem Ort eindeutig definierten Einfügungen wird von Anfang an der Eindruck vermieden, dass man es im Falle von Adornos *Ästhetischer Theorie* mit einem abgeschlossenen Text zu tun hat. Zugleich wird so dem Leser die Möglichkeit geboten, potentielle Druckfassungen des Textes anhand der auf den Typoskripten sowie in den eigentlichen ‚Regiebemerkungen‘ gelieferten Metakommentare zur Textkomposition zu konstruieren. Dass diese nicht immer eindeutig sind, lässt sich anhand der Typoskriptseite Ts 18086 zeigen. Am linken Blattrand findet sich hier folgender Bleistifteintrag von Adorno, adressiert an Gretel Adorno: „Noch offen wie das Folgende zum Teil über die Monade angewendet werden soll, Tracho!“ (s. Abb. 6).

Nicht zuletzt aufgrund derartiger Äußerungen läuft jede Konstitution eines finalen Lesetextes aus dem überlieferten Material Gefahr, zu einem willkürlichen interpretativen Akt ihres Konstituenten zu werden. Ein solches Vorgehen soll

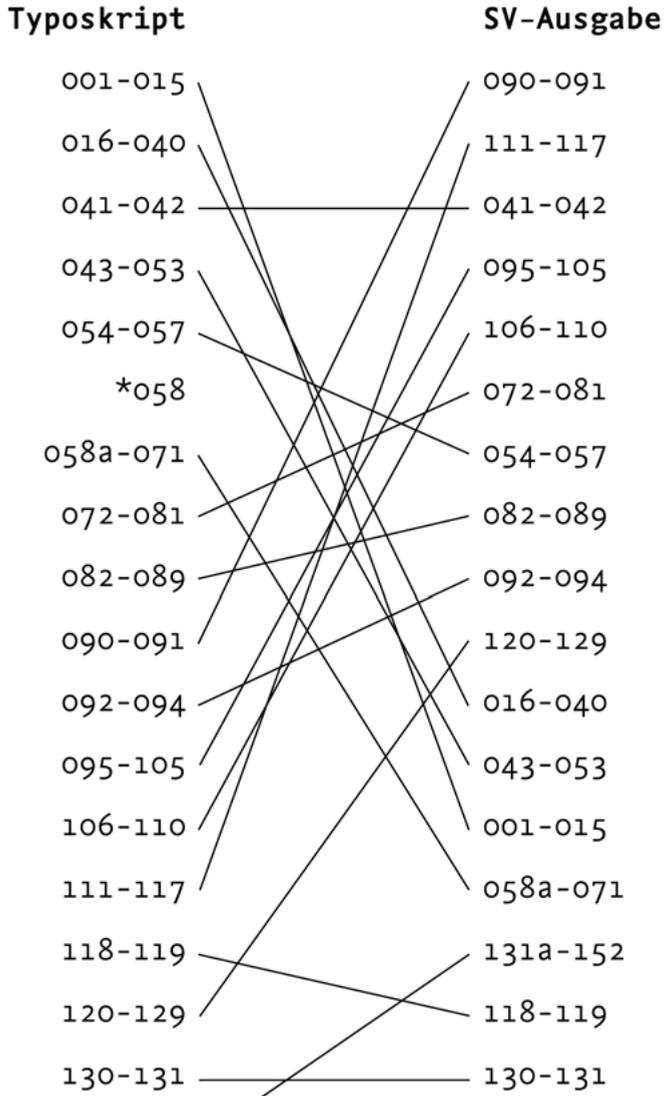


Abb. 7: Vergleich der Blattordnung: Typoskripte letzter Hand vs. Suhrkamp-Ausgabe.

durch die Orientierung unserer Neuedition an der Textchronologie der ‚Kapitel-Ästhetik‘ vermieden werden. Da sich das überlieferte Material der ‚Fassung letzter Hand‘ jedoch nicht nur auf die Überarbeitung der ‚Kapitel-Ästhetik‘ beschränkt, sondern noch zusätzliches Textmaterial liefert, das – wie im Zuge der sporadischen Rekonstruktion der *Genese der Ästhetischen Theorie* bereits gezeigt wurde – in seinem Umfang weit über das überarbeitete Material hinausgeht, ist es not-

wendig, auch dieses Material in der gleichen Form wie den Kernbestand der ‚Fassung letzter Hand‘ zu publizieren: sämtliche nicht in die Suhrkamp-Ausgabe eingegangenen Einfügungen sowie alle ‚Headings‘ und ‚Regiebemerkungen‘, d.h. insgesamt an die 1600 Typoskriptseiten. Konkret wird die Textkritische Neuedition mit der ‚Fassung letzter Hand‘ des III. Kapitels der ‚Kapitel-Ästhetik‘ einsetzen, das von Adorno mehrfach als „Hauptteil“ (Ts 19426) des Buches bezeichnet worden ist.

II.

Wir möchten nun im Folgenden einen ersten Einblick in die konkrete Umsetzung unseres Projekts geben und unsere editorischen Grundüberlegungen skizzieren. Wie anhand der Beschreibung der erhaltenen Überlieferungsträger ersichtlich wurde, widerstrebt deren Materialität dem Versuch, einen linearen Lesetext zu konstituieren. Die Typoskripte der *Ästhetischen Theorie* weisen durchgehend mehrere Aufzeichnungs- bzw. Überarbeitungsschichten auf, die sich wechselseitig durchdringen, in komplexer Weise aufeinander Bezug nehmen, die Intertexte ausbilden, einander kommentieren, überlagern etc. Die Erstellung einer Textfassung, die diese Komplexität in eine Leseausgabe überführt, läuft permanent Gefahr, den Aufzeichnungen editorische Gewalt anzutun, ihren Sinnzusammenhang auf ein pragmatisch fassbares Minimum zu reduzieren und zugunsten einer monosemantischen Deutung zu opfern. Diese Gefahr lässt sich nur dann weitgehend bannen, wenn man sich in der Edition an der spezifischen Materialität der Überlieferungsträger orientiert und diese als Grundlage und einzigen Gegenstand der Edition versteht.

‚Texttreue‘ bzw. ‚Materialtreue‘ ist dabei – und hier möchten wir die Textkritische Edition in die Tradition vergleichbarer Editionen wie etwa der Historisch-Kritischen Franz-Kafka-Ausgabe, der Kritischen Robert-Walser-Ausgabe oder der Edition der späten Aufzeichnungen Friedrich Nietzsches im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe stellen – eng verbunden mit dem Bewusstsein für den *unvermeidlichen* interpretatorischen Zugriff und der Forderung an den Editor, diesen in der ‚Umsetzung‘ des Textes zu reflektieren und offenzulegen. Diesen Aspekt gilt es hier eigens zu betonen, da selbstverständlich auch die Entscheidung, Adornos Aufzeichnungen in Form hochauflösender Farbfaksimiles und gegenübergestellter diplomatischer Transkriptionen zu edieren, das Ergebnis eines *interpretativen* Umgangs mit den Überlieferungsträgern darstellt.

Diese Reflexion auf die Rolle der *Interpretation* für die Edition ist entscheidend, da sie grundsätzliche Fragen der Darstellung betrifft. Wie die Herausgeber der späten Aufzeichnungen Nietzsches folgt die Textkritische Edition der Einsicht, dass die „Wiedergabe von Handschrift im typographischen Satz [...] auch bei einer noch so differenzierten Druckgestaltung nicht als Abbildung (‚mimesis‘),

392f. Ts 18085

Alle ästh. Kategorien gehen in ein Anderes über
Von der Produktionsseite her denken
Begründung der Behandlung traditioneller Kategorien
III 351

Verhältnis zu den traditionellen Kategorien
Zur Theorie des Kunstwerks Ts 18085

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

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

zipation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst negierend, in ein qualitativ Anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik sei nur Reflexion künstlerischer Erfahrung, in sich einzubeziehen, ohne diese habe konkrete dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist wohl an besten dadurch zu genügen, indem daß man, modellartig, jene Bewegung an sich in traditionellen Kategorien nachgeht und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. A Diese wird dabei von der neuen Produktion her, nicht der Rezeption zu fassen sein, in Sinn des Vorrangs ästhetischer Objektivität vor den Reaktionen auf künstlerische Phänomene. [V]on der Produktionsseite her denken[.] ist dabei soviel wie von den objektiven „Desideraten“ her denken, die die Produkte präsentieren[.], keineswegs von der Psychologie der Produzierenden her oder überhaupt der Genese. Der Vorrang der Produktionssphäre in den Kunstwerken ist der ihres Wesens als der Produkte gesellschaftlicher Arbeit gegenüber der Kontingenz ihrer subjektiven Hervorbringung, von dieser haben sie nicht weniger sich distanzieren als von den Reflexen, die auf die Werke antworten mögen. Die Beziehung auf die traditionellen Kategorien aber ist unumgänglich, nicht darum bloß, weil sie, verändert, in den Produkten wiederkehren und durch diese Wiederkehr den Schein eines Beginns von Nullpunkt denentieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausliefe. Sondern allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es, die künstlerische Erfahrung der Theorie anzubringen[.] als einen geistigen A In der Veränderung der Kategorien, die solche Reflexion ausdrückt und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in die Theorie ein.

14-24 → 392,29-34
26-44 → 393,6-14
45-47 → 393,14-16
10-39 → 392,34-393,6

1-4 ausradierte Bleistift-Aufzeichnung, weitestgehend nicht mehr entzifferbar
15 sei nur Reflexion → 392,28: sei Reflexion

Abb. 8: Transkription von Ts 18085, verkleinert.

393
268

Nötigung der Ästhetik zum Allgemeinen
Reflexion von Ästhetik und Kunst selber
- 2 -
Ts 18086

352
Ts 18086'

Beginn der Theorie des Kunstwerks, – „Monade“

gen-Zusammenhang, der, bei aller Intention aufs Besondere, gleichwohl
in-Medium-des-Allgemeinen-verblichen-muß. ^Λ So sehr Ästhetik auf die ge-
naueste Erfahrung der einzelne[n] Gebilde verwiesen ist, so wenig ist
die ingenlöseste, und wäre es die eindringendste, unmittelbar schon
doch deren Analyse, und wäre es die eindringendste, unmittelbar schon
Ästhetik; das ist deren Not und freilich auch ihre Superiorität über
das, was sich nenn[en]t. Von der aktuellen künstlerischen Er-
die sogenannte Kunstwissenschaft legitimiert sich / ^{ist nicht} traditionellen
fahrung her jedoch wird der Rekurs auf die ästhetischen Kategorien, ge-
z die nicht verschwinden sondern noch in ihrer Negation wiederkehren.
rechtfertigt, weil in der gegenwärtigen Produktion diese selbst not-
wendig reflektiert auftreten; insofern führt ^{Erfahrung terminiert in} Ästhetik, [k] Konsequen[t]z und
mit ganzen Bewußtsein aus, was in den Kunstwerken hab, vielfach in-
konsequent, und unzulänglich sich zuträgt[,]. ^{vermischt} ^A Unter diesem Aspekt handelt auch
nicht-idealistische Ästhetik von „Ideen“ hat für die Insuffizienz vieles Gegenwärtigen. ^{Das Resultat des} Es erhellt, daß bei
Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das
solchen Reflexen die des-Begriffs-von, Kunstwerk, selbst-obenan-
Es ist, Kunstwerke sind, was die rationalistische Metaphysik auf ihrer Höhe
als Weltprinzip proklamierte, Monaden[.]: Sie sind Kraftzent[er]um und Din[-]g
ge in eins[,]. sie sind gegeneinander verschlossen, blind, und dabei (doch)
als-Geistiges-bestimmt, und sie stellen in ihrer Verschlossenheit, oh-
ne-Supposition-eines-Verstellenden, was draußen ist[,]. vor / virtuell das
Ganze, das der-scientifischen-Erfahrung sich sperrt. So jedenfalls
bieten zunächst [d]ie Kunstwerke lebendig Autarkische,
gebildete, das Goethe mit den Synonym für Monade, Entelechie zu nen-
pflegte. ^{der Tradition} ^{liebend} ^{Möglich, daß} ^{Natur} ^{verflochten mit} ^{damit-dessen}
als ein-Werdendes, die reziprok waltet, nahmen sie an de[n]r Zweckbe-
griff, der vielleicht, je problematischer er in der organischen Welt
wird, desto intensiver ^{og} in die Kunstwerke sich zusammenzieht. Als Moment ein-
es übergreifenden Zusammenhangs des Geistes einer Epoche, ^{verflochten mit} ^{damit-dessen}
der Geschichte und der Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr
Monadisches hinaus, ohne daß sie von-sich-aus-darüber-hinausblickten.
Die-Verflochtenheit, wenn nicht gar-Konvergenz-beider-Momente-in-den
Kunstwerken-kann-der-Idee-einer-prästabilierten-Harmonie-recht-nahe-
Tracho: NB in den Anfang über Kunstwerk gehört wohl vor allem wie
es sich erhält und enthält. S. Phil. d. n. Musik ja
es muß gesagt sein, was Kunstwerke sind. S. S. 8ff. Muß das nicht vorangestellt
werden?

5
10
15
20
25
30
35
40
45
50
55
60
65

Fr. O. bis zum neuen Absatz zur Einleitung geben; das Folgende muß wohl der Anfang von Kunstwerk werden etc.

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

Noch offen wie das Folgende zum Teil über Monade angewendet werden soll, Trachol

A Hierher vielleicht eine Einfügung machen aus Notizbuch α S. 136f.

Tracho: Dies Zentrale, wieso das Außerästhetische in die Kunstwerke trotz ihres monadologischen Charakters hinein reicht, muß unbedingt an die richtige Stelle

Erst nach Abschritt

9-26 → 393,20-30
26-58 → 268,12-25
1-14 → 393,16-20

26 „Ideen“ → 393,30: ›Ideen‹
3f. in den traditionellen → 393,17: in traditionellen
36-44 Aufzeichnung über ausradierter Grundschrift

Abb. 9: Transkription von Ts 18086, verkleinert.

sondern eher als Resultat einer Übersetzung („interpretatio“) von einem polymorphen in ein stereotypes Schreibsystem zu verstehen“¹³ ist. Jede Lektüre und jede Deutung auf Basis dieser Transkription ist daher immer schon die ‚Interpretation einer *Interpretation*‘, deren Gültigkeit sich an der singulären Materialität des Originals erweisen muss. Entsprechend wichtig ist, nicht nur eine Umschrift der Typoskripte anzubieten, sondern diese fototechnischen Reproduktionen der erhaltenen Blätter gegenüberzustellen. Die Transkriptionen sind somit lediglich präzise Lektüre- und Entzifferungshilfen der Originale – diese Originale sind und bleiben der Gegenstand jeder Deutung der *Ästhetischen Theorie*.

Die erhaltenen Typoskripte sowie unser editorisches Konzept sollen an den Seiten Ts 18085 und Ts 18086 nun konkret und detaillierter vorgestellt werden (s. Abb. 5 und 6), um anschließend eine Interpretation zweier Textpassagen anzustellen, die der Textkritischen Neuedition Rechnung tragen und durch diese motiviert wurden.

Die Typoskripte der *Ästhetischen Theorie* sind beinahe ausnahmslos einseitig beschrieben – nur sehr wenige Blätter enthalten handschriftliche Nachträge von Adorno auf der Rückseite. Die Typoskripte weisen nahezu durchgehend Aufzeichnungen vier verschiedener Schreibinstrumente auf: 1) eine mit Schreibmaschine verfasste Grundschrift, die Elfriede Olbrich, die Sekretärin Adornos, anfertigte und die das Diktat Adornos wiedergibt, 2) Aufzeichnungen von Adornos Hand mit blauer Tinte, die den Großteil der Änderungen, Streichungen, Ergänzungen und Textumstellungen darstellen, 3) Aufzeichnungen mit Bleistift, bei denen es sich um kleinere Notate, Anweisungen an Elfriede Olbrich, Regieanweisungen, offene Fragen zur Textgestaltung und die Kommunikation mit Gretel Adorno handelt, und schließlich 4) Aufzeichnungen mit blauem und rotem Kugelschreiber, mit dem Seiten- und Passagenstreichungen sowie kleinere Änderungen verzeichnet werden. – Auf sehr wenigen Blättern finden sich darüber hinaus kleinere Randaustreichungen und Markierungen mit rotem Buntstift.

Eine erste weitreichende editorische Entscheidung war es, in der Transkription (s. Abb. 8 und 9) nicht nur zwischen den *Schreiberhänden*, sondern – unabhängig davon – auch zwischen den *Schreibinstrumenten* und *-mitteln* zu differenzieren. Im Fall der Aufzeichnungen und Streichungen mit blauer Tinte kann aufgrund des Duktus und der Schriftgestalt mit großer Sicherheit davon ausgegangen werden, dass hier allein Adorno als Schreiber in Frage kommt. Anders verhält es sich bei den Aufzeichnungen mit Kugelschreiber und Bleistift: Zwar können *Worte* aufgrund der spezifischen Schriftgestalt noch mehr oder weniger eindeutig entweder

¹³ Marie-Luise Haase, Michael Kohlenbach: Editorische Vorbemerkung – Hinweise zur Benutzung. In: Friedrich Nietzsche: Der handschriftliche Nachlaß ab Frühjahr 1885 in differenzierter Transkription. Bd. 4: Arbeitshefte W I 3 – W I 4 – W I 5 – W I 6 – W I 7. Hrsg. von Marie-Luise Haase und Martin Stingelin. Bearb. von Nicolas Füzesi, Marie-Luise Haase, Thomas Riebe, Beat Röllin, René Stockmar, Jochen Strobel und Franziska Trenkle. Unter Mitarbeit von Falko Heimer. Berlin, New York 2004, S. VII.

Adorno oder anderen Schreibern zugesprochen werden (wie etwa Elfriede Olbrich, Gretel Adorno oder Rolf Tiedemann), bei den Streichungen hingegen fällt eine solche Zuordnung ungleich schwerer. Eines unserer zentralen Anliegen ist es, diese Unsicherheit und Ungewissheit auszuhalten bzw. auszustellen und sie nicht in Form einer uneindeutigen editorischen Darstellung zuzudecken. Der Vorzug der vorgestellten Textkritischen Edition ist es gerade, ein Nachdenken darüber zu ermöglichen und anzustoßen, ob eine Streichung oder ein Umstellungspfeil von *Adorno* oder – womöglich erst nach seinem Tod – von *fremder* Hand verantwortet wurde. Hier konzentriert sich das Problem der ‚Autorisation‘.

Mit dieser differenzierten Darstellung von Durchstreichungen, Unterstreichungen und Einfügungen (vgl. Abb. 10) ist der zweite wesentliche Aspekt der Edition genannt: Die diplomatische Umschrift verzeichnet *jeden* Texteingriff, um so den gesamten Arbeitsprozess abzubilden, der auf den Seiten stattfand. Ausgehend von der Tatsache, dass die Typoskripte an keiner Stelle einen definitiven, abgeschlossenen und von Adorno im Sinne einer finalen Fassung autorisierten Text enthalten, war uns hier eine gleichgewichtete Wiedergabe aller Aufzeichnungsschichten besonders wichtig. Der Komplexität der Aufzeichnungen als einer Verwobenheit von mitunter gleich mehreren Aufzeichnungs-Ebenen ist es geschuldet, dass wir auf eine *genetische Darstellung* verzichtet haben. Eine eindeutige chronologische Ordnung von distinkt abgrenzbaren Schreib-Phasen, die klar aufeinander aufbauen, ist bei den Typoskripten der *Ästhetischen Theorie* nicht zu erstellen und bedeutete erneut eine allzu gefährliche interpretative Vereindeutigung vonseiten des Editors. Demgegenüber transkribieren wir die Aufzeichnungen der *Ästhetischen Theorie* in ihrer *topographischen* Ordnung, mit dem Ziel, die Kontextualität der verschiedenen Notate in ihrer singulären Materialität zu bewahren.

Der dritte Punkt, den es in dieser kurzen Einführung der Textkritischen Neuedition eigens hervorzuheben gilt, ist der zweigeteilte Fußnotenapparat. In einem ersten, rechts ausgerichteten Apparatblock direkt unter dem Transkriptionsfeld sind Anmerkungen zur diplomatischen Umschrift sowie alternative Entzifferungen bzw. Korrekturen gegenüber der Suhrkamp-Ausgabe notiert. Der zweite Block, linksbündig am Fuß der Seite, stellt eine zeilengenaue Konkordanz mit dem linearen Text der Suhrkamp-Ausgabe dar. Dieses Navigationsregister ermöglicht einerseits eine präzise Orientierung in der bestehenden Edition von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, andererseits dokumentiert es die mitunter weitreichenden Eingriffe der beiden Herausgeber und ermöglicht eine Überprüfung ihrer editorischen Entscheidungen. Die Bezogenheit des Fußnotenapparats auf die Suhrkamp-Ausgabe gründet dabei keineswegs im Bestreben, die bestehende Edition abzulösen oder nur auf deren Missstände hinzuweisen. So versteht sich die Textkritische Edition trotz aller Kritik, die sie gegenüber dem Editions-konzept von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann formuliert, als eine notwendig *ergänzende* Ausgabe. Die Erstlektüre der *Ästhetischen Theorie* wird nach

wie vor am Lesetext der Suhrkamp-Ausgabe erfolgen; die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem erhaltenen Textbestand letzter Hand, die zudem den Anspruch auf Zitierfähigkeit erhebt, wird sich hingegen in Zukunft an der Textkritischen Edition orientieren müssen.

III.

Flankierend zur Faksimilierung und Transkription der Typoskripte Adornos wird die Textkritische Edition einen Ergänzungsband erhalten, in dem neben einem Stellenkommentar die Relevanz der neuen ‚Textbasis‘ und deren Folgen für die Interpretation und Deutung der *Ästhetischen Theorie* diskutiert werden. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern die Reflexion auf die besondere *materiale Verfasstheit* des Textes zugleich eine kritische Revision etablierter *Lektüren* der *Ästhetischen Theorie* erforderlich macht.

Die Überlegungen gehen hier von Adornos im *Essay als Form* formulierten Credo aus, dass „überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Banausie verfiel und a priori von jener Sache abglitte“.¹⁴ Um es pointiert zu sagen: Unser Bestreben ist es, die ‚Ästhetizität‘ der *Ästhetischen Theorie* im Sinne der Verschränkung von Darstellung und Dargestelltem als *Poetologie* und *reflektiertes Gestaltungsprinzip* ernst zu nehmen. Adorno selbst hat dieses Gestaltungsprinzip bekanntlich in den Begriffen der ‚Konstellation‘ und ‚Komposition‘ gefasst und es von rational-konstruktiven Verfahren unterschieden. Letztere klagt Adorno als eine gewaltsame Synthesis des Mannigfaltigen an, welche „zu Lasten der qualitativen Momente durch die rückhaltslose Unterwerfung nicht bloß alles von außen ihr Zukommenden sondern aller immanenten Teilmomente“ (ÄT 91) charakterisiert sei.

Selbstverständlich hat auch die bisherige Ausgabe der *Ästhetischen Theorie* nicht den Eindruck erweckt, es liege mit ihr eine systematische Ästhetik vor, die eine solche gewaltsame Unterwerfung vollziehe; das später beigefügte Register lud vielmehr dazu ein, sich über dieses den Text konstellativ zu erschließen. Zugleich war dieses Vorgehen jedoch zum einen durch die Begriffsauswahl, zum andern durch die Textkonstitution erheblich vorstrukturiert. Gegenüber dieser Verengung des Deutungsspielraums soll nun eine Lektüremethode profiliert werden, die die Textualität und Materialität der Überlieferungsträger in den Vordergrund stellt, um so den ‚Kunstcharakter‘ der *Ästhetischen Theorie* anhand der Darstellungsform zutage treten zu lassen. Mit Hilfe der Edition soll somit nicht nur die komplexe Verschränkung von Aufzeichnungsphasen und -modi reflektiert, sondern ein interpretativer Zugang zur *Ästhetischen Theorie* skizziert und erprobt wer-

¹⁴ Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*. In: Adorno, *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 2003, S. 11.

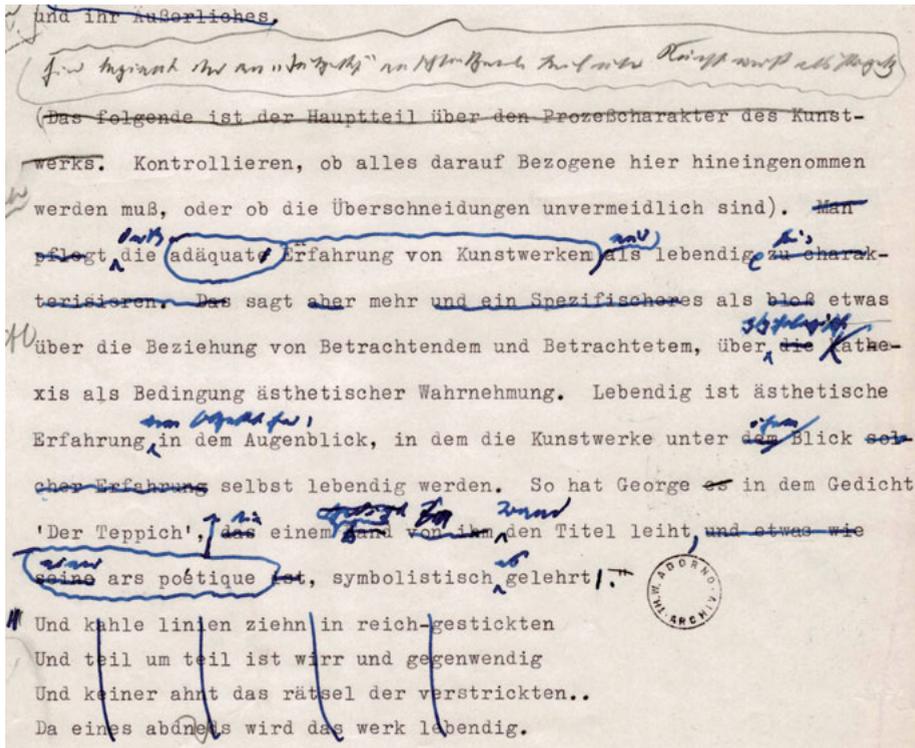


Abb. 11: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 18074, Ausschnitt, verkleinert.

den, der eine „ästhetische Erfahrung vom Objekt her“ – von der Aufzeichnung her – erlaubt, unter deren „Blick“ diese „selbst lebendig“ (Ts 18074) wird.

Die erste Textpassage, die eingehend thematisiert werden soll, bildet in der Suhrkamp-Ausgabe den Beginn des Kapitels „Zur Theorie des Kunstwerks“ – in der ursprünglichen Blattfolge der ‚Kapitel-Ästhetik‘ nimmt die Passage in der unteren Hälfte der Seite 44 (Ts 18074) ihren Ausgang (s. Abb. 11 und 12). 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 den – wenn auch gestrichenen – Satz in der Klammer darunter: „Das folgende ist der Hauptteil über den Prozeßcharakter des Kunstwerks.“ Tatsächlich findet sich in der Suhrkamp-Ausgabe das Kapitel „Subjekt-Objekt“ direkt vor dem Kunstwerks-Kapitel. 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 mit Tinte – in dem bekannten Wortlaut ein: „Daß die Erfahrung von Kunstwerken adäquat nur als lebendige sei [...]“.

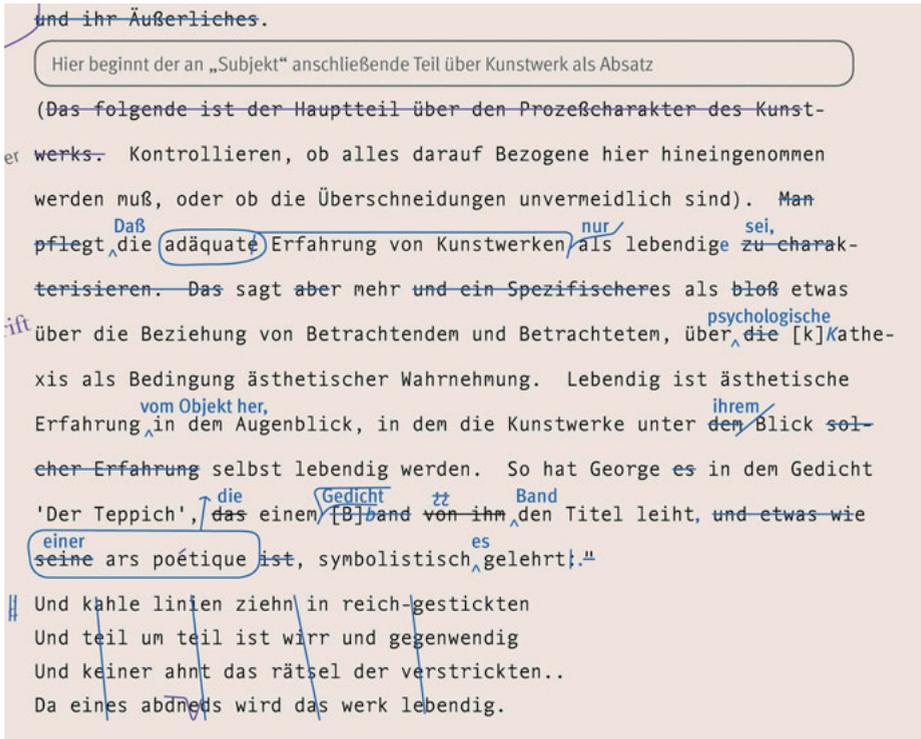


Abb. 12: Transkription von Ts 18074, Ausschnitt, verkleinert.

Der Satz, auf den wir zunächst aufmerksam machen möchten, ist der darauf folgende:

Lebendig ist ästhetische Erfahrung **vom Objekt her**,
in dem Augenblick, in dem die Kunstwerke unter **dem ihrem**
Blick solcher Erfahrung selbst lebendig werden.

Die Überarbeitung des Satzes kann als ein Zeugnis für die Unablösbarkeit von Darstellung und Dargestelltem in der *Ästhetischen Theorie*, für die große Sensibilität Adornos gegenüber dem Sinnpotential des Gesagten sowie für die daraus resultierende hohe Präzision seines Schreibens verstanden werden. Entscheidend ist erstens 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 entscheidende Mittelstellung ein. Die Einfügung „vom Objekt her,“ verändert dabei auch die Aussage des ersten Satzkolons: Das ‚Lebendig‘-Sein der ästhetischen Erfahrung wird in direkte Abhängigkeit vom Objekt gesetzt, auf das sie sich bezieht. Zuvor, in der Grundschrift, wurde ihr eine Dominanz

gegenüber dem Kunstwerk zugesprochen: „unter dem Blick“ der ästhetischen Erfahrung, also unter der ‚Auf-Sicht‘ und der Herrschaft des Subjekts über das Kunstwerk, würde dieses lebendig und ließe auch die Erfahrung lebendig werden. Diese Einseitigkeit wird durch die Überarbeitung des ersten Satzkolons zurückgenommen; behauptet wird jetzt eine Wechselwirkung oder Ko-Konstituenz: Die ästhetische Erfahrung und das Kunstwerk sind nur lebendig *durch* und *vermittels* des jeweils anderen. Auch der Zeitpunkt, an dem beide *durcheinander* lebendig sind, ist weder von einer der beiden Seiten festlegbar, ableitbar, noch besitzt er eine zeitliche Extension: Lebendig sind beide „in dem Augenblick“ ihrer Wechselwirkung.

Der letzte Satz ist jedoch gleich in Klammern zu setzen, da er 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. Im Umkehrschluss bedeutet dies: Das Lebendig-*Sein* der ästhetischen Erfahrung endet (abermals:) „in dem Augenblick“, in dem das Lebendig-*Werden* des Kunstwerks unterbrochen wird. Um diesen Punkt 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). Bereits in dieser Nuancierung der Verben ist also das vorgezeichnet und enggeführt, was nur wenig später 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).

Die Änderung des Satzes hat jedoch noch weitere Auswirkungen auf den Sinn des Geschriebenen: So erweitert sich zum einen die bislang einfach verstandene Semantik des Wortes ‚unter‘, das nun nicht mehr nur den Aspekt der Dominanz und Subordination thematisiert, sondern (als ‚inter‘ gelesen) auch ein *gleichrangiges* Verhältnis behauptet und den Bereich des unverfügbaren und unbeherrschbaren ‚Zwischen‘ von Subjekt und Objekt benennt – das Zwischen, das „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“ seinen Ausdruck: das Wort ‚ihrem‘ erschüttert die in der Grundsicht gesetzte Eindeutigkeit der Abhängigkeitsverhältnisse, insofern nun nicht mehr klar zu bestimmen ist, ob die Kunstwerke ‚unter dem Blick‘ der ästhetischen Erfahrung oder ihrer *eigenen* ‚Aufsicht‘ lebendig werden.

Man könnte diese Deutung als gewollte Überinterpretation der Stelle 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 thematisierte Moment des konstellativen Schreibens Adornos verwiesen werden – gibt es eine

große Zahl intratextueller Referenzstellen, an denen dezidiert von den Augen und dem Blick des Kunstwerks die Rede ist. Zitiert sei hier nur eine kleine Auswahl: „Was Natur vergebens möchte, vollbringen die Kunstwerke: sie schlagen die Augen auf“ (ÄT 104); „Ein Kunstwerk schlägt dann dem Betrachter die Augen auf, wenn es emphatisch ein Objektives sagt“ (ÄT 409); „Wer nur drinnen ist, dem schlägt die Kunst nicht die Augen auf“ (ÄT 520); weiterhin: „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“ (ÄT 16); und vielleicht als Letztes: „Die Sensibilität des Künstlers ist wesentlich die Fähigkeit, [...] mit den Augen der Sache zu sehen“ (ÄT 398).

Die Unablösbarkeit von Darstellung und Dargestelltem findet sich in der *Ästhetischen Theorie* jedoch nicht nur auf der Mikro-Ebene der Aufzeichnungen. Welche Relevanz die individuelle Materialität der Typoskripte besitzt und wie folgenreich die Eingriffe sind, die eine ‚Zurichtung‘ der Aufzeichnungen zu einem linearen Lesetext bedeuten, lässt sich anhand der bereits thematisierten Seiten Ts 18085 und 18086 aufzeigen. Im gestrichenen Abschnitt am Kopf von Ts 18085 verweist Adorno zur Erläuterung des Ausdrucks ‚Auskonstruktion‘ auf einen alten Aufsatz über Schönbergs Bläserquintett aus dem Jahre 1928, in dem die Auffassung, dass Schönbergs Zwölftonkomposition mathematisch deduzierbar sei, zurückgewiesen wird. Adorno kommt dort zum Schluss, Schönbergs Komposition sei „eine Sonate über die Sonate, die vollends durchsichtig wurde und deren schwindendes Formwesen in gläserner Reinheit nachkonstruiert ist“.¹⁵ Wie der Vergleich mit diesem Intertext zeigt, spricht Adorno zwar an dieser Stelle von „Auskonstruktion“, wo früher noch von ‚Nachkonstruktion‘ die Rede war. Der Verweis auf den frühen Adorno-Text sensibilisiert jedoch dafür, dass sich die daran anschließenden Ausführungen einem sehr konkreten Spezialproblem verdanken – nämlich der Frage nach dem besonderen Status der Konstruktion in einer auf spezifische Weise technisch organisierten Gruppe von Kunstwerken – und keineswegs allgemein – wie der Lesetext der *Ästhetischen Theorie* dann vorschlägt – von Kunstwerken schlechthin oder gar von der ‚Theorie des Kunstwerks‘ handeln. Eher verweisen sie auf die musikalischen Kontexte der Diskussion um die Entlehnung des Konstruktionsbegriffs aus der Mathematik (ÄT 330) sowie überhaupt auf die Bedeutung der sich durch die Zwölftonmusik für die Moderne stellenden ästhetischen Wertungs- und Bestimmungsprobleme von nach Formeln konstruierten Werken.

Ebenso deutungsrelevant wie diese Umstellungen sind die Streichungen der im Typoskript noch vorhandenen Verweise auf Kunstwerke – wie etwa direkte Zitate –, deren Kenntnis aber bei einer so materialgesättigten Ästhetik wie der Adornos erst die entsprechenden konstellativen Bezüge aufschließt. So zitiert Adorno beispielsweise über zwei Typoskriptseiten die beiden mittleren Strophen

¹⁵ Theodor W. Adorno: Schönbergs Bläserquintett. In: Adorno, Gesammelte Schriften (Anm. 1), Bd. 17: Musikalische Schriften IV. Frankfurt/Main 2003, S. 144.

von Stefan Georges vierstrophigem Gedicht *Der Teppich* (vgl. Ts 18074 und 18075; s. Abb. 11 und 13).

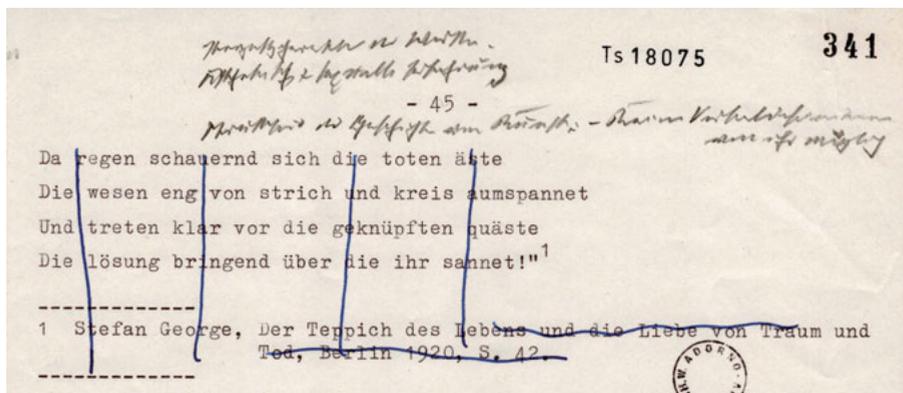


Abb. 13: Theodor W. Adorno Archiv, Ts 18075, Ausschnitt, verkleinert.

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.

Das George-Gedicht ist erkennbar auf mehreren Ebenen hochgradig selbstreferentiell und weist zugleich über sich hinaus auf den ganzen Zyklus *Der Teppich des Lebens*, in dem es steht und den es kommentiert. Der sechste Vers „Und teil um teil ist wirr und gegenwendig“ benennt dabei pointiert die auch bei der Lektüre der *Ästhetischen Theorie* latente Unsicherheit bei jedem Versuch, einen autorisier-

ten univoken ‚Textsinn‘ zu stiften. Das in die Argumentation eingeflochtene Gedicht ist somit Ausdruck eines philosophischen Schreibens, das in sich auf seinen konstellativen Ort als die Bedingung seiner Möglichkeit reflektiert und zugleich seine Rezeption antizipiert und kommentiert.

Wie konkret diese Reflexion sich hier im Text entfaltet, wird deutlich, wenn man den intertextuellen Bezügen der zitierten George-Zeilen nachgeht. So hat Adorno in seiner *Einleitung zu Benjamins Schriften*, die man auch als Leseanleitung zu verstehen hat, dessen eigenen Vergleich seiner Darstellungsform mit einem Gewebe aufgenommen. Dieses Gewebe erschließe sich jedoch nur dem geduldligen Leser: „Da eines abends wird das werk lebendig“, wie in Georges Teppich“.¹⁶

Aufschlussreich ist aber auch, dass Adorno die Schlusszeilen des Gedichts, die er andernorts anführt,¹⁷ nicht wörtlich zitiert. Das letzte Wort des Gedichtes, das zugleich als Gleichnis auf das Gedicht selbst und den ganzen Zyklus gelesen werden kann, auf das Textgewebe, den Teppich: „Gebilde“, wird nicht zusammen mit dem ganzen Vers zitiert, sondern in den Text der *Ästhetischen Theorie* verwoben. So heißt es im Folgesatz: „Durch betrachtende Versenkung wird der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden“ (ÄT 262).¹⁸ Das Bild des erstarrten Tanzes und der Vereinigung der Menschen mit der Natur aus Georges Eingangsstrophe wird hingegen wenige Zeilen später in den Text eingeflochten, wenn davon die Rede ist, dass die „Erstarrung mit dem Lebendigsten sich vereint“. So wird der Text der *Ästhetischen Theorie* selbst zum Teppich und dadurch – wie der dem George-Verweis vorangehende Satz erklärt – „lebendig“. Nicht von ungefähr wird hier gerade dieses George-Gedicht aus der Sammlung *Der Teppich des Lebens* gewählt, die 1899 in einer von Melchior Lechter hochartifizuell gestalteten Ausgabe erschien, in der die Schrift den Text bereits als Geflecht und Gewebe lebendig veranschaulichte, da ornamentaler Rahmen und Schriftbild ineinander übergingen.¹⁹

Zieht man nun eine Parallelstelle aus den *Vorlesungen zur Ästhetik* hinzu, bekommt man einen weiteren Faden in die Hand, der dann den Passus aus der *Ästhetischen Theorie* mit Benjamin und dem oben genannten Moment des ‚Au-

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Einleitung zu Benjamins Schriften*. In: Adorno, *Gesammelte Schriften* (Anm. 1), Bd. 11: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 2003, S. 578.

¹⁷ Theodor W. Adorno: *George und Hofmannsthal*. In: Theodor W. Adorno: *Prismen*. Frankfurt/Main 2003, S. 7f.; „Je mehr die Fragen der Dichtung in Fragen der Technik sich übersetzen, um so lieber bilden sich exklusive Zirkel. Der Teppich, das intentionlose Stoffgewirk, stellt ein technisches Rätsel; dessen ‚lösung‘ aber ‚wird den vielen nie und nie durch rede‘.“

¹⁸ Dieser Bezug wird noch deutlicher in der Fassung, die der fragliche Satz in der Grundschrift des Typoskriptes noch hatte: „Dies Lebendigwerden ist aber kein bloß subjektiver Vorgang, sondern durch den Betrachtenden oder Hörenden hindurch wird dabei der immanente Prozeßcharakter des Gebildes entbunden: was dinghaft an ihm ist, wird zur Sprache, was als Sein auftritt, zu einem in sich Bewegten“ (Ts 18075).

¹⁹ Siehe dazu Stephan Kurz: *Der Teppich der Schrift*. Typografie bei Stefan George. Frankfurt/Main, Basel 2007.

genblicks‘ verflucht. Hier heißt es, dass eine Ästhetik, die „in die Phänomene selber sich versenken will“, begreifen müsse,

daß das Kunstwerk aufgrund seiner eigenen Konstituentien des ästhetischen Prozesses überhaupt in sich ein Kraftfeld ist, in sich ein Bewegtes ist, in sich eigentlich ein Prozeß ist, und dass infolgedessen die Erfahrung des Kunstwerks eigentlich damit zusammenhängt oder darin besteht, dass einem das Kunstwerk – das als ein Artefakt in seinem geschlossenen Bereich zunächst wie ein Sein auftritt – unter den Augen gewissermaßen lebendig wird; das heißt, dass man plötzlich, momentan, des Kunstwerks als eines Kraftfeldes so inne wird, wie es in dem sehr bedeutenden allegorischen Gedicht „Der Teppich“ aus dem Zyklus „Der Teppich des Lebens“ von Stefan George sehr großartig dargestellt wird.²⁰

Aber auch der in der *Ästhetischen Theorie* dem Verweis auf George unmittelbar vorausgehende Satz: „Lebendig ist ästhetische Erfahrung vom Objekt her, in dem Augenblick, in dem Kunstwerke unter ihrem Blick lebendig werden“, ist mit Benjamin konnotiert. Die vielleicht wichtigste Bezugsstelle in der *Ästhetischen Theorie* (ÄT 171) verweist auf Rilkes Gedicht auf den ‚Archaischen Torso Apollos‘: „Die Rilkesche Zeile ‚denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht‘, von der Benjamin groß dachte, hat jene nicht signifikative Sprache der Kunstwerke in kaum übertroffener Weise kodifiziert: Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke.“²¹

Die Vorstellung eines Lebendigwerden des Kunstwerks durch den Blick des Betrachters übernimmt Adorno ebenfalls von Benjamin:

„Die Wahrnehmbarkeit“, so urteilt Novalis, ist „eine Aufmerksamkeit.“ Die Wahrnehmbarkeit, von welcher hier die Rede ist, ist keine andere als die der Aura. Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heisst, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen* [...].²²

²⁰ Adorno, *Ästhetik* (1958/59) (Anm. 6), S. 168f.

²¹ Zur Wertschätzung von Rilkes Gedicht *Archaischer Torso Apollos* s. Walter Benjamin: Rilke und Blei. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV,2. Frankfurt/Main 1972, S. 454.

²² Walter Benjamin: Über einige Motive bei Baudelaire. In: Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Anm. 20), Bd. I,2. Frankfurt/Main 1974, S. 646f. Benjamin verweist auf die Herkunft des Motivs aus der Romantik, aber auch auf Karl Kraus: „Novalis [Friedrich von Hardenberg]: *Schriften*. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses von Ernst Heilborn. Berlin 1901. 2. Theil, Hälfte. S. 293“; Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire (s.o.), S. 646, Anm. 76. Siehe auch ebd., S. 647: „* Diese Belehnung ist ein Quellpunkt der Poesie. Wo der Mensch, das Tier oder ein Unbeseeltes, vom Dichter so belehnt, seinen Blick aufschlägt, zieht es diesen in die Ferne; der Blick der dergestalt erweckten Natur träumt und zieht den Dichtenden seinem Traume nach. Worte können auch ihre Aura haben. Karl Kraus hat sie so beschrieben: Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.“ (Karl Kraus: *Pro domo et mundo*. München 1912. [Ausgewählte Schriften, 4.] S. 164.)“

An dieser komplexen intertextuellen Konstellation/Relation zeigt sich der heuristische Mehrwert der Typoskripte besonders deutlich: Während noch bei Novalis von ‚Wahrnehmbarkeit‘ die Rede ist, durch die vor allem der Betrachter betont wird, nimmt über Benjamin zu Adorno die Doppelbezüglichkeit des Blicks als Ausdruck der Gleichzeitigkeit des ‚Lebendig-Werdens‘ des Kunstwerkes und dessen Wahrnehmung beim Betrachter stets zu. Die Spezifika der sich in der ästhetischen Erfahrung realisierenden ‚Freiheit zum Objekt‘ samt ihrer erkenntnistheoretischen Implikationen in der *Ästhetischen Theorie* lassen sich insbesondere durch den kontrastierenden Vergleich der Intertexte semantisch präzisieren, ohne dadurch eine finale Bedeutung zu stiften. Wie das Beispiel zeigt, werden derartige Gegenüberstellungen jedoch erst durch die Typoskripte und dank der in ihnen offensichtlicheren intertextuellen Verweise in ihrem vollen Umfang und Bedeutungsgehalt erfass- und rekonstruierbar.

Indem die Suhrkamp-Ausgabe nur einen bibliographischen Verweis auf Georges Text (vgl. ÄT 262) bietet, kappt sie die vom Gedichttext ausgehenden Verbindungsfäden zu anderen Stellen und unterbindet so die sich aus ihnen entspinneenden spekulativen Gedanken.²³ Hingegen wird der – wie das Typoskript belegt – mit *fremder* Hand eingetragene Titel „Zur Theorie des Kunstwerks“ in der Suhrkamp-Ausgabe unkommentiert als Kapitelüberschrift verwendet, was alle folgenden Überlegungen unter ein allzu eindeutiges Vorzeichen stellt.

Das hohe Formbewusstsein Adornos und die permanente Reflexion auf die Frage der ‚Darstellung‘ erweisen sich jedoch nicht nur in der satzlogischen Präzision seines Schreibens und der konstellativ-intertextuellen Vernetzung einzelner Worte oder Begriffe, sondern zeigen sich zudem in der Durchdringung mehrerer Sprach- bzw. Argumentationsebenen. Auch dies wird am Beginn des Kapitels „Zur Theorie des Kunstwerks“ (Ts 18074f.) besonders deutlich. Das Lebendig-Werden der ästhetischen Erfahrung sowie des Kunstwerks wird hier mit Termini eines sexuellen Aktes („und zwar deren Kulmination“; Ts 18075) – im Sinne einer Auflösung der Subjektgrenzen und dem Aufgehen im Anderen – sowie einem damit in Verbindung stehenden, wenn nicht gar daraus resultierenden Zeugungs- und Geburtsvorgang beschrieben, in deren Hintergrund eine romantische Konzeption erkennbar wird.²⁴

Dieser Subtext setzt ein mit der „Beziehung von Betrachtendem und Betrachtetem“ (Ts 18074) und führt über den eben interpretierten Satz von der Leben-

²³ Früh bereits wurde bemerkt, dass „in der konkreten Analyse [...] Adornos Detail-Interpretationen zumeist willkürlich wirkten. Dies fällt auch hier auf, wenn bestimmte Details von Werken als Ansatzpunkt zur Interpretation herangezogen werden, ohne eine Brücke zum Ganzen zu schlagen“; Karol Sauerland: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 35. Dieser Eindruck verschwände häufig, wenn man die Typoskripte heranzieht.

²⁴ Vgl. dazu auch den Verweis auf Schopenhauer und das temporäre Zerschneiden des principium individuationis im Augenblick des ästhetischen Genusses in den thematisch vorausgehenden Passagen aus den Vorlesungen zur Ästhetik; Adorno, *Ästhetik* (1958/59) (Anm. 6), S. 196f.

digkeit der ästhetischen Erfahrung und der Kunstwerke in ein Netz von Begriffen sexueller Vereinigung und menschlicher Fortpflanzung. So ist davon die Rede, dass die ästhetische Erfahrung der sexuellen insofern ähnele, als in ihr „das geliebte Bild“ sich verändere und die ‚Entbindung‘ des immanenten Prozesscharakters eine „betrachtende Versenkung“ (also eine ‚Penetration‘) voraussetze sowie einen „Austrag der Antagonismen“. Den nachgestellten Anfang findet dieser Zeugungsvorgang schließlich in der genannten „sexuellen Kulmination“ und ‚Vereinigung‘ (Ts 18075). Wenn überdies gesagt wird, dass die Beziehung der Momente eines Kunstwerkes erst dann verstanden würde, wenn diese nicht durch „Zerlegung“ auf „vermeintliche Urelemente“ reduziert würden, nimmt dies den Gedanken auf, dass die Bestimmung dessen, was „Leben“ bzw. ‚Lebendig-Werden‘ heißt, sich nicht in der Bestimmung seiner chemischen Grundbausteine erschöpfen darf (ebd.). Diese Analogie nimmt so das vorweg, was nur acht Seiten später über das komplexe Verhältnis von ‚Ganzem‘ und ‚Teilen‘ in den Kunstwerken gesagt wird – und über deren ‚Strudel der Dialektik‘, der schließlich auch den „Begriff des Sinnes“ (Ts 18083) verschlingt.

IV.

Bereits an diesen wenigen Beispielen wird deutlich, dass Adornos *Ästhetische Theorie* nicht von der sprachlichen Darstellung und der spezifischen Materialität der Aufzeichnungen zu trennen ist und wie sehr die Lektüre von der Edition der Überlieferungsträger abhängt. Die durch die vorgestellte Textkritische Edition aufgeworfenen Fragen nach der ‚Textualität‘, der Abgeschlossenheit, dem ‚Ganzen des Textes‘, der Ordnung der Aufzeichnungen sowie nach deren ‚Ästhetizität‘ fordert und erfordert nicht nur eine Diskussion über die etablierten Zugänge und Deutungen der vergangenen vierzig Jahre, sondern auch und konkret eine Re-Lektüre von Adornos unabgeschlossenem Spätwerk: Dass es an der *Ästhetischen Theorie* „nichts [mehr] zu interpretieren gäbe, daß sie einfach da wäre []“ (ÄT 193), würde dem Anspruch und dem Gehalt der dort entworfenen Überlegungen nicht gerecht. Die Verunsicherung – oder, um es stärker zu sagen: die ‚Provokation‘, die die Textkritische Edition mit Blick auf die Präsentation der Aufzeichnungen insbesondere für philosophische Textausgaben bedeutet, ist eine des *Gegenstandes* – und dies in doppelter Hinsicht: eine Provokation, die die *Ästhetische Theorie theoretisch* formuliert *und* in ihrer materiellen Realisierung zum *Ausdruck* bringt.

In welcher Beziehung die Textkritische Edition zur bestehenden Ausgabe von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann stehen wird, in welcher Weise die textnahe Lektüre der Typoskripte der *Ästhetischen Theorie* auch einen anderen Blick auf den konstituierten Lesetext zu eröffnen vermag und wie sehr daran letztlich auch die Aktualität und das ‚Lebendig-Werden‘ von Adornos Denken sichtbar werden

wird – diese Fragen werden erst in der Zukunft zu beantworten sein. Diese Zukunft der *Ästhetischen Theorie* ist „noch offen“ (Ts 18086) und wird sich daran bemessen, wie sehr man bereit ist, das „Staunen über jenes Andere“ zu bewahren, das permanent in der Gefahr steht, mit einem „kategorialen Netz übersponnen“ zu sein und sich „mit steigender Vertrautheit ums Fremde“ zu betrügen (ÄT 191).

Abstract

Theodor W. Adorno's *Aesthetic Theory* is still one of the most influential works on aesthetics in the 20th century. But at present, there is only one student edition, edited by Gretel Adorno and Rolf Tiedemann and published by Suhrkamp in 1970. This posthumous edition aimed to offer a clean and consistent text. With respect to the surviving typescripts of the *Aesthetic Theory* that represent Adorno's last period of work before he died in 1969, we propose a model for a critical edition of the *Aesthetic Theory* that reflects the complex textuality of the typescripts and presents them as facsimiles and diplomatic transcriptions. In this way, the critical edition uncovers the revisions and interventions by Adorno during the writing process as well as all deletions, amendments and supplements which also expose the aesthetic mode of Adorno's thinking. Furthermore the article shows that such an edition forces a 'philological' reading of the *Aesthetic Theory* that breaks with the kinds of interpretations that routinely obscure what is 'literally' written.