

MARTIN ENDRES

Von der Produktionsseite

Zur Revision der «Ästhetischen Theorie»

«Adornos *Ästhetische Theorie* gilt als eine der wirkmächtigsten und einflußreichsten Kunsttheorien und ästhetischen Schriften des 20. Jahrhunderts» – bereits dieser Satz und dessen unzählbare Wiederholung in nur wenig variiertem Wortlaut bezeugen, wie sehr sich dieses Werk in den Kanon des kunstphilosophischen Denkens eingeschrieben hat, und wie selbstverständlich ihm diese Prominenz attestiert wird. Entsprechend findet sich kaum ein Fachbereich in den Geisteswissenschaften, der Adornos unabgeschlossenes Spätwerk nicht auf seiner Lektüreliste führen würde. Die *Ästhetische Theorie* hat nahezu jede Fachgrenze überschritten und reklamiert ihre Relevanz nicht nur in allen Kunst-, Literatur- und Kulturwissenschaften, sondern auch in der Soziologie, der Politik- und Geschichtswissenschaft.

Die Kanonizität des von Adorno selbst als *opus magnum* bezeichneten Textes scheint also zweifellos und unbestritten – kaum jemand, der sich heute in der Bestimmung dessen, was unter Kunst und Ästhetik zu denken ist, nicht zumindest indirekt (oder stillschweigend) auf die *Ästhetische Theorie* bezieht und seine eigene Position an ihr orientiert und schleift; und kaum jemand, der diesen Text in seiner Referenzgröße nicht als einen der wichtigsten Knotenpunkte für so viele Diskurse der 1960er- und 1970er-Jahre ansieht – allen voran natürlich für die Kritische Theorie und die Frankfurter Schule.

Gleichzeitig ereilte die *Ästhetische Theorie* das Schicksal beinahe jedes Klassikers: einerseits zum bloßen Zeitzeugen historisiert zu werden, dessen Distanz zur Gegenwart vermeintlich von der Aufgabe entlastet, seine Aussagekraft aufs Heute hin zu prüfen; andererseits als Steinbruch genommen zu werden, aus dem jeweils passende Stücke zur Affirmation oder Kritik herausgelöst und zum Bau neuer Theoriegebäude verwendet werden. Die Folge für die *Ästhetische Theorie* war und ist eine doppelte: die Einbuße der Verbindlichkeit des in ihr artikulierten Denkens und der Verlust an Erkenntniskraft, die von diesem Denken stets neu ausgehen könnte.

Ist – sofern man dieser Diagnose folgt – der *Ästhetischen Theorie* also der «Abstieg in den Ruhm» gelungen? Kann und muß man – Max Frischs Urteil über das Werk Brechts aufnehmend – auch der *Ästhetischen Theorie* die «durchschlagende Wirkungslosigkeit eines Klassikers»¹ attestieren? Besitzt dieses unabgeschlossene Spätwerk Adornos mittlerweile schon den zweifelhaften Status, metonymisch durch den Namen seines Autors ersetzt werden zu können, wie dies im sinnentleerten Attribut «kafkaesk» Ausdruck findet? Genügt es also – wie Lotte in Goethes *Werther*, die nur noch das Wort «Klopstock!» aussprechen muss, um bei ihrem Gegenüber einen «Strom von Empfindungen» auszulösen –, in einem Gespräch über Kunst und Ästhetik nur noch «Adorno!» zu sagen, um bei allen Anwesenden ein vermeintlich verbürgtes Wissen aufzurufen, was damit gesagt und gemeint ist?

Ich überzeichne die Kanonizität der *Ästhetischen Theorie* jedoch nur deswegen, um an dem eben gezeichneten Szenario ein Problem aufzuzeigen. Denn Adornos Spätwerk ist einem schleichenden Prozess zum Opfer gefallen, der als einer der zunehmenden Verschlagwortung bezeichnet werden kann, als ein Prozess der Reduktion einer komplexen Kunstphilosophie auf zitatformige Merksprüche, als ein Prozess, in dem das konkrete und individuell Ausgesagte – wovon Adorno in der *Ästhetischen Theorie* hinsichtlich eines unangemessenen Umgangs mit Kunstwerken eigens warnt – seiner «Vermittlung entäußert», «aus dem Zusammenhang des Gebildes herausgerissen, als solches gepflegt und konsumierbar gemacht»² (ÄT 461) wurde. Fragt man etwa nach einer zentralen Aussage der *Ästhetischen Theorie*, wird von

1 Max Frisch: Der Autor und das Theater, in: ders.: Öffentlichkeit als Partner, Frankfurt/M. 1967, S. 68–89, hier: S. 73.

2 Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1970, S. 461. Die Ausgabe wird im Folgenden im Laufertext in runder Klammer durch die Sigle «ÄT» ausgewiesen.

den Adorno-Kundigen nicht selten der sie eröffnende Halbsatz aufgesagt: «Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist...» (ÄT 9). Dieser zur Phrase verkürzte Satzbeginn zeigt jedoch bezeichnenderweise mit seinem Vokabular kritisch auf den Redenden zurück, die ihm widerfahrende Dekontextualisierung anprangernd und die Schwächung seiner Aussagekraft offenlegend: Auch dieser Satz ist und bleibt an und für sich und ohne den Blick aufs Ganze der *Ästhetischen Theorie* alles andere als «selbstverständlich».

Bemerkenswert ist nun, dass diese entschärfende Verallgemeinerung und Distanznahme mit der *Ästhetischen Theorie* einem Text zukommt, der eine solche Reaktion auf ihn und einen solchen Umgang mit ihm eigens diskutiert und kritisiert: Adorno formuliert mehrfach die Forderung, das begriffliche Denken unablässig in der Erfahrung des Konkreten zu revidieren, «ernüchtert gegen die aprioristische Konstruktion und gewarnt vor der aufsteigenden Abstraktion» (ÄT 513) – die Forderung, das Konkrete als ein Singuläres zu denken, und zwar so, dass «es weder stumpfe Einzelheit bleibt, die durch andere sich ersetzen ließe, noch ein leeres Allgemeines, das als Merkmaleinheit das darunter befasste Spezifische gleichmache» (ÄT 128). Was also auf der Mikroebene für jede Aussage über die *Ästhetische Theorie* gilt, nämlich: keinen einzelnen Satz unreflektiert und unvermittelt zum Stellvertreter des gesamten Textes zu machen, gilt gleichermaßen auf jeder höheren Stufe der «aufsteigenden Abstraktion» – bis hinauf zu der des Kanonischen, auf der die *Ästhetische Theorie* als Programmschrift der Kritischen Theorie funktionabel gemacht und zum Paradigma einer bestimmten kunstphilosophischen Strömung des 20. Jahrhunderts erklärt wird.

Dass man auf Konferenzen mittlerweile ungläubig gefragt wird, wie man sich denn «heute» noch mit diesem Text auseinandersetzen könne, liegt meines Erachtens in dem eben skizzierten Zugang zur *Ästhetischen Theorie* begründet. Zielt die Konsultation des Textes nur dem Auffinden und der Stabilisierung etablierter Theoreme, beißt sich die Rezeption enttäuscht an der Tristesse des Immergleichen fest. Vergessen wird, dass keine Interpretation des Textes in der vorgeschlagenen Deutung – sei es auch indirekt oder gar unwillkürlich – nicht zugleich auf andere mögliche

Verständnisse und Perspektiven verweist. Die Erfahrung, dass jede Interpretation stets nur *ein* Allgemeines, jedoch nie *das* Allgemeine über die *Ästhetische Theorie* zu sagen vermag, hat wiederum ihren Grund in der Verfasstheit des Textes und der Logik von Adornos philosophischem Denken: Die Aspekte, die in einer bestimmten Interpretation zugunsten der Konsistenz und Stimmigkeit der Deutung vernachlässigt und abgeblendet werden, können in einer Re-Lektüre des Textes gerade sprechend werden und so eine alternative Deutung stützen. Keine Definition der Kunst oder des Kunstwerks in der *Ästhetischen Theorie*, die nicht an anderer Stelle revidiert, relativiert oder gar zurückgenommen würde – kein Begriff, der je nach Perspektive und argumentativem Zusammenhang nicht eine andere, mitunter gar widersprüchliche Bestimmung erfahren würde. Es zählt in gewisser Weise zu den performativen Selbstwidersprüchen der Rezeption der *Ästhetischen Theorie*, dass diese argumentative Logik des Textes als Ausdruck einer philosophischen Programmatik zwar wahrgenommen, für dessen Verständnis daraus aber nur in Ausnahmefällen Konsequenzen gezogen wurden. So blieb es weitestgehend bei der terminologischen Feststellung, dass Adorno in der *Ästhetischen Theorie* ein ‚konstellatives‘, ‚konzentrisches‘ und ‚parataktisches‘ Schreiben wähle, das er auch an anderer Stelle – prominent in *Der Essay als Form* – fordert; damit wurde jedoch lediglich die Selbstbeschreibung Adornos wiederholt, nicht der besonderen Organisation des Textes in dessen Lektüre Rechnung getragen.

Die Entstehung und der ›Text‹ der *Ästhetischen Theorie*

Gerade die Textualität der *Ästhetischen Theorie* aber ist es, an der sich wiederum eine Revision entzünden kann und die eine philologische Neubetrachtung motiviert. Ein bislang zur Nebensache erklärtes Moment der *Ästhetischen Theorie* ist deren Überlieferung und die materielle Verfasstheit der erhaltenen Textträger. Der im Impressum abgedruckte Satz der 1970 im Suhrkamp-Verlag verlegten Leseausgabe «Die aus dem Nachlaß herausgegebene ‚Ästhetische Theorie‘ wurde vom Autor nicht vollendet» stellt alle darauf folgenden Seiten des Buches unter ein weit kritischeres Vorzeichen, als es die Forschung in den vergangenen fast fünfzig

- 3 Vgl. dazu ausführlich Martin Endres/Axel Pichler/Claus Zittel: «Noch offen». Prolegomena zu einer Textkritischen Edition der Ästhetischen Theorie Adornos, in: *Editio* 27 (2013), S. 173–204.

Jahren getan hat. Nur zu sagen, Adorno habe die *Ästhetische Theorie* nicht «vollendet», erweckt den Eindruck, die von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann posthum edierte Textfassung ermangle lediglich einer letzten Durchsicht des Autors. Tatsächlich liegt von der *Ästhetischen Theorie* aber keinerlei autorisierter Text vor; überliefert sind lediglich rund 2700 Typoskripte und Handschriften, die den Arbeitsprozess Adornos in den letzten Monaten vor seinem Tod im August 1969 abbilden. Diese Überlieferungsträger enthalten dabei jedoch alles andere als einen linearen und klar strukturierten Lesetext, wie ihn die Suhrkamp-Ausgabe präsentiert.

Es lohnt, sich die Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte der *Ästhetischen Theorie* kurz zu vergegenwärtigen.³ Diese Geschichte reicht weit zurück und findet ihren Anfang in Aufzeichnungen Adornos zu seiner ersten Ästhetik-Vorlesung von 1931/32. Die Arbeit an weiteren Vorlesungen in den folgenden Jahren mündete schließlich 1961 in eine erste Version des von Adorno lange geplanten Buches zur Ästhetik: 152 diktierte Typoskriptseiten, die aufgrund ihrer Gliederung der Abschnitte als «Paragrafen-Ästhetik» bezeichnet wird. Erst nach dem Abschluß seiner *Negativen Dialektik* wird Adorno die Arbeit daran wieder aufnehmen und zwischen Oktober 1966 und Dezember 1967 ein zweites Diktat erstellen; erhalten ist davon ein redigiertes, 765 Seiten umfassendes Typoskript, das auch die sogenannte «Frühe Einleitung» enthält. Mit dieser zweiten Version, die im September 1968 ihre vorerst endgültige Form findet, nimmt Adorno eine tiefgreifende Veränderung der Grundanlage des Textes vor. Die Einteilung in Paragraphen wird aufgegeben, der Text nun in sieben, in ihrem Umfang stark variierende Kapitel gliedert – es entsteht die «Kapitel-Ästhetik», und mit ihr die letzte von Adorno soweit abgeschlossene Textfassung. Was nun folgt, ist eine für Adornos Arbeitsweise typische redaktionelle Überarbeitung, die vorwiegend in handschriftlichen Änderungen sowie der Einfügung von Strukturierungsverweisen auf und neben der Grundschrift der Typoskripte besteht. Diese Redaktion der Typoskripte gestaltet sich für Adorno jedoch alles andere als leichtgängig. In einem seiner letzten Briefe schreibt er von einer «verzweifelten Anstrengung», die für die Erstellung einer endgültigen

Druckfassung aus den vorliegenden Entwürfen erforderlich sei – und dies «wesentlich» mit Blick auf die «Organisation» des vorhandenen Materials (zit. nach ÄT 537). Folgt man den Herausgebern der Suhrkamp-Ausgabe, hätte diese letzte Redaktion «zahlreiche Umstellungen innerhalb des Textes, auch Kürzungen gebracht; ihm [diesem Arbeitsgang] war die Eingliederung jener Fragmente vorbehalten, die jetzt als Paralipomena abgedruckt sind» (ÄT 537).

An der Typoskriptseite 18085 lässt sich diese für Adorno typische redaktionelle Überarbeitung besonders gut nachvollziehen (*Abb. 1*):⁴ An der von seiner Sekretärin Elfriede Olbrich abgetippte Diktatfassung des Textes nimmt Adorno in bis zu vier Überarbeitungsphasen von Hand mit Tinte, Bleistift und Kugelschreiber Änderungen, Ergänzungen, Streichungen und Umstellungen, aber auch Verdichtungen und Präzisierungen vor. Die überlieferten Textträger zeigen dabei nur die Arbeit an *einer* Textfassung; nach deren Abschluss und der Übertragung der Änderungen in eine neuerliche Reinschrift hätte – Adorno kündigt dies in Briefen an – noch ein weiterer, ebenso umfassender Redaktionsgang folgen sollen.

Die besondere Textualität der Typoskripte ist nun für die Rezeption der *Ästhetischen Theorie* entscheidend. Denn der editorische Umgang mit den Überlieferungen hat wesentlichen Einfluss auf den Textsinn – und damit auf das, woran sich die Diskussion des philosophischen Gehalts der Ausführungen Adornos entzündet. Im Fall der *Ästhetischen Theorie* ist dies in besonderer Weise sprechend, wenn man sich klar macht, dass Adorno zu keinem Zeitpunkt und an keiner Stelle eine Kapitelreihenfolge festgelegt hat – und dass damit bereits das Inhaltsverzeichnis der Leseausgabe inklusive der dort verzeichneten Schlagworte und die von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann verantwortete Ordnung des Textes ein editorisches Konstrukt bedeutet, das eine erhebliche Lese- und Verständnislenkung mit sich bringt. Die Herausgeber der Leseausgabe rechtfertigen die Organisation der Typoskriptblätter durch eine ominös-mythische Größe: den «Gang des Gedankens», der mitunter «zwingend» die von ihnen gewählte Abfolge der Kapitel nahelege (ÄT 543). Dort, wo sich diese jedoch allein auf Interpretation begründete Logik nicht recht einstellen

4 Ich danke dem Frankfurter Theodor W. Adorno Archiv sowie der Hamburger Stiftung für Wissenschaft und Kultur für die Erlaubnis, das ausgewählte Typoskript Adornos abzudrucken.

wollte und sich etwa die «Integration [von] Fragmente[n] in den Haupttext als undurchführbar» (ebd.) erwies, wurden diese als «Paralipomena» und gänzlich unsortiert im Anhang abgedruckt. Adornos (unabgeschlossener und noch offener) «Gang des Gedankens» und dessen Entwicklung fiel dieser Editionspraxis zum Opfer – Textpassagen wurden auseinandergerissen und neu zusammengeklebt oder wurden gleich ganz weggelassen, ohne dass sich dafür belastbare Begründungen fänden. Zudem – und dies greift die anfängliche Kritik an der Sinnreduktion der *Ästhetischen Theorie* auf Sentenzen und Merksprüche wieder auf – erfand diese editorische Praxis Satzmaterial, das bei genauer Hinsicht jeder materialen Grundlage entbehrt.

Diese Monita an der Leseausgabe der *Ästhetischen Theorie* nehmen – wie Arno Widmann in seinem Nachruf auf den kürzlich verstorbenen Rolf Tiedemann zu Recht betont – «nichts von der Bedeutung, die sie über viele Jahre, ja Jahrzehnte» hatte.⁵ Die Kritik an der Suhrkamp-Edition auszublenden hieße wiederum, die *Ästhetische Theorie* besseren Wissens auch weiterhin unter falschen Vorzeichen zu lesen.

Philologische Revision der *Ästhetischen Theorie*

Man könnte es sich nun resigniert, verbittert und um den «eigentlichen» Adorno betrogen fühlend auf einer Warte zynischer Kommentierung einrichten – und sich gerade deswegen der Verantwortung für eine Neubetrachtung der *Ästhetischen Theorie* zu entledigen versuchen, sofern angesichts Überlieferungslage und der schier unüberschaubar großen Zahl an Textträgern sowie deren komplexer Ordnung ohnehin nichts mehr als gesichert und verbindlich scheint. Man könnte die Einsicht, dass jede Textkonstitution der *Ästhetischen Theorie* auf einer Interpretation des Textmaterials gründet, gegen jeden aufkommenden Gedanken einer Neuedition ins Feld führen und ihn damit sogleich wieder für haltlos erklären. Oder – man wagt den Weg einer philologischen Revision der erhaltenen Typoskripte und Handschriften; einer Revision, die diese Überlieferungsträger als solche erstmals zugänglich macht und präsentiert; einer Revision, die das unabgeschlossene *opus magnum* Adornos als unabgeschlossenes zur Darstellung bringt und so ein Nach- und Neudenken der *Ästhetischen*

351
Ts18085

Verhältnis zu den traditionellen Kategorien
Zur Funktion des Kunstwertes

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-

ziation 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 ~~zu einer~~ *konkret* künstlerische Erfahrung, in sich einzubeziehen, ohne ihren dezidierten, theoretischen Charakter auf ~~zu~~ *zu* weichen, ist wohl am besten ~~dadurch~~ *dadurch* zu genügen, ~~das man~~ *das man*, modellartig, ~~jener~~ *den* Bewegung in sich ~~aus~~ *aus* Kategorien ~~ausgeht~~ *ausgeht* und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. ¹ Diese wird dabei von der neuen Produktion her, nicht der Rezeption zu fassen sein, im Sinn des Vorrangs ästhetischer Objektivität vor den Reaktionen auf künstlerische Phänomene. ~~Von der Produktionsseite her~~ *von der Produktionsseite her* denken ist dabei ~~soviel~~ *soviel* wie ~~von~~ *von* den objektiven, Desideraten her ~~denken~~ *denken*, ~~da~~ *da* 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~~ *von dieser* haben sie nicht weniger sich distanzieren als ~~von~~ *von* den Reflexen, die auf die Werke antworten ~~mögen~~. Die Beziehung auf die traditionellen Kategorien aber ist ~~gefordert~~ *erforderlich*, nicht darum ~~bloß~~, weil sie, ~~verändert~~, in den Produkten wiederkehren und durch die ~~se~~ *se* Wiederkehr den Schein eines Beginns vom Nullpunkt zementieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausläuft. ~~Sondern~~ *Sondern* allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es, die künstlerische Erfahrung der Theorie ~~anzubringen~~ *anzubringen* als einem geist-

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

Handwritten notes in blue ink:
- Top left: "m.H. ist, Ästhetik..."
- Top right: "351", "Ts18085"
- Middle right: "Der Forderung, Ästhetik zu einer konkret künstlerische Erfahrung..."
- Bottom right: "1 Vgl. Theodor W. Adorno..."
- Left margin: "was man für sich..."
- Bottom left: "13. 12. 1934..."

Theorie eröffnet und befördert. Einer solchen philologischen Revision, die sich der Aufgabe stellt, die Ästhetische Theorie «von der Produktionsseite her zu denken» (Ts 18085), und die nicht nur eine neue editorische Präsentation der Textträger vorschlägt, sondern zugleich deren Konsequenzen für die Interpretation der Ästhetischen Theorie aufzuzeigen versucht, habe ich mich zusam-

Abb. 1
Redaktionelle Überarbeitung
der «Ästhetischen Theorie»,
Theodor W. Adorno Archiv.
Typskriptseite 18085.

392f. Ts 18085'

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

Verhältnis zu den traditionellen Kategorien
Zur Theorie des Kunstwerks

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

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

zipation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst neigend, in ein qualitativ Anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik sei nur Reflexion daß diese habe konkrete künstlerischer Erfahrung, in sich einzubeziehen, ohne ihren dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist wohl, an besten dadurch zu genügen, indem daß man, modellartig, eine des Begriffs in die traditionellen hinein trägt 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. Dabei ist [V]on der Produktionsseite zu 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, gefordert, nicht darum bloß, weil sie, verändert, in den Produkten wiederkehren und durch diese Wiederkehr den Schein eines Beginns vom Nullpunkt denentieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausläufe. Sondern allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es, die künstlerische Erfahrung der Theorie anzubringen. A zu als einen geistigen Ausdruck und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in die Theorie ein.

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

392f. Ts 18085'

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

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

NB es muß in der endgültigen Fassung das unvermeidlich Abstrakte noch z.kunsterfahrungsreiz werden!

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

Abb. 2
Ausblick auf die Textkritische Edition: Transkription von Ts 18085.

men mit zwei Kollegen verschrieben. So zielt die geplante *Textkritische Edition* eines ausgewählten Konvoluts von Typoskripten und Handschriften Adornos darauf, in Form von Faksimiles und diplomatischen Umschriften der besonderen Textualität und Materialität der Aufzeichnungen gerecht zu werden.⁶ (Abb. 2) Die Transkriptionen bilden dabei nicht nur alle Durchstreichun-

gen, Unterstreichungen, Einfügungen und Umstellungen zeichen- und standgenau ab, die sich auf den Blättern dokumentiert finden, sondern differenzieren etwa auch zwischen den verschiedenen Schreiberhänden sowie den Schreibinstrumenten. Da auf nahezu jedem Blatt an gleich mehreren Stellen nicht zweifelsfrei gesichert ist, *wer wann wo* eine Eintragung auf dem Typoskript vornahm (Adorno selbst, Gretel Adorno, Rolf Tiedemann oder Adornos Sekretärin Elfriede Olbrich), gilt es, diese Unentscheidbarkeit und Ungewissheit auszuhalten bzw. auszustellen. Den Gewinn, den eine geduldige Konfrontation mit der relativen Ungewissheit und die Überwindung eines immer auf Eindeutigkeit und Stillstellung schielenden Lesens für das Verständnis der *Ästhetischen Theorie* mit sich bringt, versprechen textnahe Interpretationen, die sich – anlässlich und auf Basis der ersten Editionsergebnisse – auf die Schreib- und Denkbewegung Adornos einlassen, von der die Typoskripte zeugen.⁷

Wie sehr schon das Kleine und Kleinste für das Verständnis von Adornos Denken Relevanz besitzt und einen Unterschied ums Ganze bedeuten kann, lässt sich an einem Satz auf der Typoskriptseite 18085 aufzeigen. Bietet die Suhrkamp-Ausgabe den Satzanfang «Der Forderung, Ästhetik sei Reflexion künstlerischer Erfahrung [...]» (ÄT 392), weist das erhaltene Typoskript den folgenden, um ein nicht ungewichtiges Adverb reicheren Wortlaut auf: «Der Forderung, Ästhetik sei *nur* Reflexion künstlerischer Erfahrung [...]». Die Tilgung des Wortes «nur» verengt den Satzsinne erheblich, verstellt die in ihm aufgebaute dialektische Spannung zwischen ästhetischer Erfahrung und ästhetischem Denken, unterbindet die Frage nach der Exklusivität der Reflexion der im Kunstwerk artikulierten Logik und verspielt so eine ausgezeichnete Möglichkeit, sich über das Verhältnis des Besonderen zum Allgemeinen Gedanken zu machen. Es zeugt von der Widerständigkeit der überlieferten Typoskripte und entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass eben dieser Satz in der Forschung hochfrequentiert zitiert wird, obgleich ihn die Herausgeber der Suhrkamp-Ausgabe aus dem vermeintlichen «Haupttext» der *Ästhetischen Theorie* verbannten und in der großen Restetonne der Paralipomena entsorgten.

- 5 Vgl. Arno Widmann: Im Versteck des Literaturbetriebs. Der große Herausgeber Rolf Tiedemann ist tot, in: Frankfurter Rundschau, 31. Juli 2018.
- 6 Vgl. dazu ausführlich Endres/Pichler/Zittel: «Noch offen». S. 173–204.
- 7 Vgl. etwa Martin Endres: Revisionen. Wiederaufnahme und Fortschreibung einer Lektüre von Adornos Ästhetischer Theorie, in: Text/Kritik: Nietzsche und Adorno, hrsg. von Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel, Berlin, Boston 2017, S. 155–206.