

Theodor W. Adorno

Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk

Band 1

Theodor W. Adorno

Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk

Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung
des III. Kapitels der ›Kapitel-Ästhetik‹

Herausgegeben von Martin Endres,
Axel Pichler und Claus Zittel

Band 1: Ts 17893–18084

DE GRUYTER

Transkription mit freundlicher Genehmigung der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur.

Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Abbildungen der Faksimiles nur in der gedruckten Ausgabe (ISBN 978-3-11-030386-5) zu finden.

Textstellen, die über den Fußnotenapparat der Transkriptionssseiten sowie die Konkordanzen in Band 2 (Ts 18085–18673) identifiziert werden können © Theodor W. Adorno. © Alle Rechte bei und vorbehalten durch Suhrkamp Verlag Berlin.

e-ISBN (PDF) 978-3-11-030411-4

Library of Congress Control Number: 2021932449

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Satz und Layout: Martin Endres

www.degruyter.com

INHALT

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

ZUR EINFÜHRUNG

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Literatur

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

- Adorno, Theodor W. (1981): *Ästhetische Theorie*. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= ÄT]
- Adorno, Theodor W. (1981): »Schöne Stellen«. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 18. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 695–718. [= MS5]
- Benjamin, Walter (1991): *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 123–201.
- Endres, Martin (2017): »Revisionen. Wiederaufnahme und Fortschreibung einer Lektüre von Adornos Ästhetischer Theorie«. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hrsg.): Text/Kritik: Nietzsche und Adorno. Berlin/Boston: De Gruyter, 155–206.
- Endres, Martin (2019): »Von der Produktionsseite. Zur Revision der Ästhetischen Theorie«. In: Zeitschrift für Ideengeschichte XIII/1, 97–106.
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus (2013): »noch offen«. Prolegomena zu einer textkritischen Edition der »Ästhetischen Theorie« Adornos«. In: editio 27, 173–204.
- Frenzel, Ivo (1971): »Kunst ist die Welt noch einmal. Th. W. Adornos »Ästhetische Theorie« fragmentarisch aus dem Nachlaß erschienen«. In: SZ, Buch und Zeit, 13./14.3.1971.
- Günther, Joachim (1971): »Kunst als letztes Residuum von Metaphysik. Aus dem Nachlaß herausgegeben: Theodor W. Adornos »Ästhetische Theorie««. In: Der Tagesspiegel, Literaturblatt, 28.3.1971 [Auch in: Neue deutsche Hefte 18 (1971), 191–196].
- Pichler, Axel (2017): »»eine antimetaphysische aber artistische« Philosophie«. Adornos Inanspruchnahme Nietzsches und anderer Quellen in einer Einführung zur *Ästhetischen Theorie*«. In: Martin Endres, Axel Pichler und Claus Zittel (Hrsg.): Text/Kritik: Nietzsche und Adorno. Berlin/Boston: De Gruyter, 231–272.
- Vollmann, Rolf (1970): »Der Augenaufschlag des Rätsels. Zu Adornos nachgelassener Ästhetik«. In: Literaturblatt Stuttgarter Zeitung, 21.11.1970.

EDITORISCHES VORWORT

1. Entstehung, Überlieferung, ›Textgestalt‹

Die »Ästhetische Theorie« ist Entwurf geblieben. Zum Zeitpunkt des Todes von Theodor W. Adorno im August 1969 stand noch jener Redaktionsgang aus, der das bis dahin entstandene Textmaterial in eine finale Form hätte bringen sollen. Dem jähen Abbruch der Arbeit an der »Ästhetischen Theorie« war eine über 30-jährige Beschäftigung Adornos mit Fragen der philosophischen Ästhetik vorausgegangen. Mit dem »großen Buch« (Adorno/Unselde 2003, 612) begann er Anfang der sechziger Jahre. Bereits 1961 diktierte Adorno eine erste Fassung¹ des von ihm lange geplanten Werks; deren 152 Typoskriptseiten umfassende Transkription ist als die sogenannte ›Paragraphen-Ästhetik‹ überliefert (Ts 20364–20515). Nach einer durch die Arbeit an der *Negativen Dialektik* und anderen Projekten bedingten Pause diktierte Adorno in der Zeit vom 25. Oktober 1966 bis Mitte Januar 1968 eine neue Fassung;² deren handschriftliche Vorlage ist zwar nicht erhalten, dafür jedoch ein redigiertes Typoskript. Dieses nach seiner Einteilung in Kapitel als ›Kapitel-Ästhetik‹ bezeichnete Konvolut umfasst inklusive zahlreicher Einfügungsblätter sowie der ›Frühen Einleitung‹ 765 Typoskriptseiten.³ Es handelt sich bei der ›Kapitel-Ästhetik‹ um die letzte von Adorno selbst fertiggestellte lineare Textfassung. In ihr traten an die Stelle von Paragraphen sieben in ihrem Umfang stark variierende Kapitel, fünf davon tragen einen Titel. Von diesen Titeln wurden zwei – nämlich »Situation« zu Kapitel I und »Begriff des Ästhetischen« zu Kapitel II – erst nachträglich handschriftlich in die Typoskripte eingefügt, während die anderen drei – »III Verhältnis zu den traditionellen Kategorien«, V »Gesellschaft« und »VII (Metaphysik)« – im Zuge der Transkription des Diktats abgetippt wurden.⁴

Im Herbst 1968 machte sich Adorno an eine weitere Redaktion.⁵ In einem seiner letzten Briefe schreibt er von einer »verzweifelten Anstrengung«, die für die Erstellung einer endgültigen Druckfassung aus den vorliegenden Entwürfen nötig sei; die Anstrengungen galten nicht nur »wesentlich« einer »Organisation« des vorhandenen Textmaterials (ÄT 537), sondern auch einer stilistischen und argumentativen Überarbeitung. Die Änderungen dieser Redaktion, deren Resultat als vermeintliche ›Fassung letzter Hand‹ überliefert ist, sind tiefgreifend: Kaum ein Satz der ›Kapitel-Ästhetik‹ blieb unangetastet, zahlreiche Passagen wurden verschoben oder gestrichen und neue Abschnitte auf separaten Einfügungsblättern verfasst. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann zufolge hätte Adorno auch die Einteilung in Kapitel letztlich fallen gelassen und den gesamten Text – wie in der Leseausgabe im Suhrkamp-Verlag realisiert – lediglich durch Spatien gegliedert. Dieses Vorhaben Adornos bezeugen die überlieferten Typoskripte jedoch nicht zweifelsfrei. Zwar wurde etwa der Titel »Verhältnis zu den traditionellen Kategorien« des Kapitels »III« gestrichen (vgl. Ts 18085),

1 Mit Blick auf Aufzeichnungen wie die zur »Ästhetischen Theorie« sind editionsphilologische Begriffe wie ›Fassung‹ nur unter Vorbehalt zu verwenden, da sie eine Intentionalität und Abgeschlossenheit suggerieren, die nicht gegeben ist. Im vorliegenden Falle wird die Verwendung jedoch dadurch gerechtfertigt, dass Adorno selbst in den Typoskripten auf die handschriftliche Überarbeitung der ›Kapitel-Ästhetik‹ (s.u.) mit »Fassung« Bezug nimmt (vgl. Ts 18357, Ts 18406, Ts 18424). – Die im Frankfurter Theodor W. Adorno-Archiv einsehbaren Handschriften und Typoskripte werden nach der dortigen Zählung dem Schema ›Ts Typoskriptnummer‹ entsprechend zitiert.

2 Am 24. Januar notiert Adorno: »Unterdessen habe ich die erste Fassung meines großen ästhetischen Buches abgeschlossen« (zit. n. ÄT 539).

3 ›Frühe Einleitung‹: Ts 19578–19638 [= 61 S.], ›Einfügungen zur frühen Einleitung‹: Ts 19639–19692 [= 54 S.], ›Kapitel-Ästhetik‹: Ts 19712–20282 [= 571 S.], ›Einfügungen zur Kapitel-Ästhetik‹: Ts 20283–20361

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

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

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

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

Um sich einen besseren Überblick über das bis zu dieser Redaktion erarbeitete Textmaterial zu verschaffen, fügte Adorno am Kopf der bestehenden Typoskripte sogenannte ›Headings‹ ein. In diesen fasste er die Thematik der jeweiligen Seite in kurze thesenartige Sätze. Im November desselben Jahres ließ er zwei, insgesamt 100 Typoskriptseiten umfassende Listen dieser ›Headings‹ erstellen (Ts 19477–19534 und Ts 19535–19576). Zur selben Zeit entstanden auch die sogenannten ›Regiebemerkungen‹. Es handelt sich hierbei um textkompositorische Anmerkungen Adornos sowie Metareflexionen zur Verfahrensweise und zur Darstellungsform. Diese für das Verständnis des weiteren Überarbeitungsprozesses wertvollen Reflexionen sind sowohl handschriftlich als auch in abgetippter Form überliefert. Die letztgenannte Version, die von der handschriftlichen Fassung dadurch abweicht, dass sie nur die Anmerkungen von Adornos Hand vollständig verzeichnet, nicht jedoch diejenigen Gretel Adornos, umfasst 18 Typoskriptseiten (in drei Exemplaren: Ts 19419–19472). Deren textkompositorische und philosophische Relevanz belegt die folgende Regiebemerkung: »Entschluß, nicht in fortlaufendem Gedankengang sondern in konzentrischer, quasi parataktischer Darstellung zu schreiben. Darüber einen zentralen Absatz in die Einleitung. Konsequenz aus der ND [i.e. der *Negativen Dialektik*] ziehen!« (Ts 19428).

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Editionsprinzipien

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

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

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

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

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

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

**Referenzsystem
der Aufzeichnungen**

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

**Auswahl der
Typoskripte und
Handschriften**

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

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

Titel der Edition

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

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

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

3. Editorische Darstellung und Transkription**Textträger**

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

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

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

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

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

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

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

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

Faksimile &
Transkription

EDITORISCHES VORWORT

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

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

Fußnotenapparat

Ergänzt wird die Transkription durch einen zweigeteilten Fußnotenapparat. In einem ersten, rechts ausgerichteten Apparatblock direkt unter dem Transkriptionsfeld sind Anmerkungen zur Umschrift sowie alternative Entzifferungen bzw. Abweichungen gegenüber der Suhrkamp-Ausgabe notiert. Bei den letztgenannten Abweichungen handelt es sich um intentionale Änderungen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann gegenüber dem originalen Wortlaut der Typoskripte und Handschriften. Darunter fallen das Hinzufügen oder Weglassen von Interpunktionszeichen, Änderungen bezüglich Zusammen- und Getrennschreibung sowie die Vereinheitlichung von Groß- und Kleinschreibung. Nicht verzeichnet werden Eingriffe der beiden Herausgeber, bei denen es sich eindeutig um die Berichtigung von Tippfehlern von Elfriede Olbrich im Typoskript handelt. Ebenso wenig werden Abweichungen der Suhrkamp-Ausgabe gegenüber den Typoskripten notiert, die sich aus Adornos Redaktion der vorausgehenden Fassung grammatisch ergeben.¹¹ Ein zweiter Apparatblock, linksbündig am Fuß der Seite, bietet eine zeilengenaue Konkordanz mit der Suhrkamp-Ausgabe. Sie dient einerseits der Orientierung in der Leseausgabe, andererseits dokumentiert sie die Umstellungen von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, so dass eine Überprüfung ihrer editorischen Entscheidungen möglich wird.

4. Anhang

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

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

Literatur

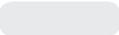
- Adorno, Theodor W. (1981): *Ästhetische Theorie*. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= ÄT]
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus (2013): »›noch offen‹. Prolegomena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

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

Thomas Riebe, Beat Röllin, René Stockmar, Jochen Strobel und Franziska Trenkle. Unter Mitarbeit von Falko Heimer. Berlin/New York: De Gruyter, VII–IX.

Schopf, Wolfgang (2003): »So müßte ich ein Engel und kein Autor sein«. *Adorno und seine Frankfurter Verleger. Der Briefwechsel mit Peter Suhrkamp und Siegfried Unseld*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. [= Adorno/Unseld 2003]

TEXTKRITISCHE ZEICHEN & SIGLEN

Graphenfolge	Typoskript
Graphenfolge	Adornos Hand – Tinte
Graphenfolge	Adornos Hand – Bleistift
αβγδ	Adornos Hand – Griechisch
<i>Graphenfolge</i> und	Adornos Hand (Tinte, Bleistift) – lateinische Schreibschrift
<i>Graphenfolge</i> (gesperrt)	
Graphenfolge	Fremde Hand
12345	Typoskriptnummer
123	Blatt-Zählung
Graphenfolge (blau)	Tinte
Graphenfolge (grau)	Bleistift
Graphenfolge (violett)	Kugelschreiber
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
Graphenfolge	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
<u>Graphenfolge</u>	Unterstrichene Graphenfolge – Tinte
<u>Graphenfolge</u>	Unterstrichene Graphenfolge – Bleistift
<u>Graphenfolge</u>	Unterstrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
<hr style="border: 1px solid blue;"/>	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Tinte
<hr style="border: 1px solid gray;"/>	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Bleistift
<hr style="border: 1px solid purple;"/>	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Kugelschreiber
[g]Graphenfolge	Überschreibung eines Graphs in der Graphenfolge
Gra ^r p ^h henfolge	Einfügung eines Graphs in die Graphenfolge
	Radierung
	radierte Bleistiftunterstreichung
	Markierung einer herausgelösten Tackerklammer
	Markierung eines Büroklammerabdrucks
ı	nicht enzifferter Graph
→ 	Referenz auf ÄT
10	Zeilenzählung (Haupttext)
'10	Zeilenzählung (Marginalienspalte)
<Typoskriptnummer> ^r bzw. ^v	Recto- bzw. Verso-Seite eines Typoskriptblattes
Ts	Typoskriptblatt
Ms nach Ts	Manuskriptblatt, einem Typoskriptblatt nachgeordnet; ohne eigene Typoskriptnummer
Einf	Einfügingsblatt
KÄ	›Kapitel-Ästhetik‹
ÄT	Adorno, Theodor W.: <i>Ästhetische Theorie</i> . In: Th. W. Adorno: <i>Gesammelte Schriften</i> . Hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Bd. 7. Frankfurt a.M. 1981: Suhrkamp.

DANKSAGUNG

Danken möchten wir der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur für die Druckgenehmigung der Typoskripte und Handschriften aus dem Bestand des Frankfurter Adorno Archivs als Faksimile und diplomatische Umschrift.

Für die Unterstützung bei der Herstellung der Faksimiles danken wir Christoph Gödde vom Frankfurter Adorno Archiv und für die gute Zusammenarbeit und seine Hilfe bei der Recherche und Entzifferung Michael Schwarz vom Berliner Adorno Archiv.

Dem Verlag De Gruyter und namentlich Christoph Schirmer, der dieses Editionsprojekt von Anfang an unterstützt hat, gilt unser herzlicher Dank.

Besonders bedanken möchten wir uns bei Maximilian Huschke für die gewissenhafte, zuverlässige und sorgfältige Mitarbeit bei der Kollationierung und den Korrekturgängen. Ferner danken wir Eric Ehrhardt für seine Unterstützung bei der Entzifferung.

Andrea Sakoparnig danken wir für ausgesprochen wertvolle Hinweise und ihre kritische Lektüre. Für ihre Unterstützung bezüglich Layout und Satz sowie für hilfreiche Nachfragen sind wir Beat Röllin und René Stockmar dankbar.

Die Drucklegung der Edition wurde durch einen finanziellen Beitrag des Centrums für reflektierte Textanalyse (CRETA) / Stuttgart Research Centre for Text Studies der Universität Stuttgart gefördert. Unser Dank gilt hier ausdrücklich Jonas Kuhn.

EDITION

Ts 17893–18084

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

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

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

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

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

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

das Eingefäßte zu
„Sinn“.

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

20-30 → 137,11-15

37-44 → 137,17-21

'15-'24 → 137,15-17

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

III - 91 -

Ts 17894

5

~~Negation metaphysischen Sinnes sich vollziehen kann, wie sie ehemals mit
dessen Affirmation übereinzustimmen pflegte. So sehr der Geist der~~

Kunstwerke in ihrer sinnlichen Erscheinung aufleuchtet, so wenig ist er
nur als ihre Negation, der dem Phänomen
doch bloß diese, sondern in seiner Einheit mit ihr zugleich als ihr dessen

zentral: Aber
sagen was
dies andere ist

Anderes bestimmt. Der Geist der Kunstwerke haftet an ihrer Gestalt,

ist es aber nur ^{Geist} soweit, ^{insofern} wie er über die Gestalt hinausweist. Die An-
sicht, es sei ^{Daß} zwischen der Artikulation und dem Artikulierten, der im-

manenten Gestalt und dem Gehalt keine Differenz mehr ^{sei} ist best[e]ichend
zumal

als Apologie der modernen Kunst, ^{ist} aber kaum durchzuhalten[;]. [p]Plausibel wird

das ^{daran} an ~~simplem Hinweis darauf~~, daß der Inbegriff der technologischen

Analyse, auch ^{wenn} ^{wofern} sie keine ^{stumpfe} Reduktion auf Elemente ^{mehr} ist, ^{den} sondern das
Kontext

Werden des Ganzen und seine Gesetzmäßigkeit ebenso hervorhebt wie die

wirklichen oder vermeintlichen Ausgangsbestandteile, nicht bereits den

[g] ^{eines Werks ergreift; ihn nennt erst} Geistigen Gehalt ~~angibt, sondern daß es der weiteren~~ Reflexion. solcher

Bestandteile bedarf, um ihn zu erlangen. Folgt neuer Absatz!

10

sehr gut

Daß aber so vielfach darauf gedrängt wird, zwischen dem Gehalt und der

Totalität des künstlerischen Phänomens, zwischen Mitteln - im umfas-

sendsten Verstande - und ästhetischen Zweck - dem immanenten, der

Zweckmäßigkeit der Sache in sich, die ihr Sinn sein sollte - nicht län-

ger zu unterscheiden, entspringt in der Krisis von ästhetischem Sinn

^{[e]n} selber. Auf der einen Seite sträub[t]e sich gegen einen solchen Sinn die

Kunstwerke selber, weil sie an der Verkopplung des Sinns mit dem ästhe-

tischen Schein, und damit an der Scheinhaftigkeit des Sinns leiden. Je

gut
aber Vorsicht
wdhlt!

strenger sie es mit einem Sinn nehmen, desto mehr müssen sie ihn als

ihre eigene Wahrheit denken und können darum nicht ertragen, wenn er

durch ihren Immanenzzusammenhang bloß fingiert, nicht wahrhaft reali-

siert wird; und dies Moment der Fiktion des Sinncharakters ist im ästhe-

tischen Prinzip selbst gelegen, das durch Veranstaltung, Konstruktion

allemaal einen solchen Sinn präparieren muß, ohne daß er an sich bereits

da wäre, während doch die Konstruktion den Anspruch seines Ansichseins,

5

10

15

20

25

30

35

40

45

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

ja. Fischer und Berg.

gut

zu oft

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

von hier an weiter zu Anschauung

im Nächsten Vorsicht daß keine Konfusion!

III, 15 [3]+ 14

Übergang ungeschickt

Während formale Konstituentien wie Raum, Zeit, Kausalität nur uneigentlich, gebrochen in der Kunst wiederkehren, wird Anschaulichkeit, unmittelbares Gegebensein wie in der außerästhetischen Wahrnehmung, von der traditionellen Ästhetik mit verschwindend wenigen Ausnahmen der Kunst [?] Reine Anschaulichkeit kann den Kunstwerken nicht zugeschrieben werden wegen ihrer nicht bloß zugeschrieben sondern zur Norm erklärt. Jene Gebrochenheit konstitutiven

aber macht buchstäbliche Anschaulichkeit illusorisch. Sie ist selber Durch den Charakter des / ein Als ob und allerorten von eben den Vermittlungen durchwachsen, welche die Norm von der Kunst fernhalten möchte. Keine Analyse bedeutender

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

Werke würde denn auch nie auf ihre reine Anschaulichkeit stoßen. Sie sind von Begrifflichem durchwachsen; buchstäblich in der Sprache, indirekt selbst postulieren heißt soviel wie, dem Kunstwerk abverlangen, was es der in der begriffsfernen Musik, an der, ohne Rücksicht auf psychologische Genese, eigenen Komplexion nach nicht vermag, uns sie zum Träger jener Ideologie des Unmittelbaren zu erniedrigen, die anwächst als Komplement zur

universalen Vermitteltheit der gesellschaftlichen Realität. Die Forde-

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

5

10

15

20

25

30

5

10

15

20

25

30

35

40

45

wichtig aber
noch ganz unklar

Das Desiderat

Wahrheitsmoment an Anschauungslehre

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

Der Anschaulichkeit ist bloß der verzerrte, nämlich seinerseits
abstraktive Ausdruck für, das mimetische Moment in der Kunst, das an ihr,
was dem Begriff sich en[z]tzieht und was keineswegs ihr Ganzes umschreibt.
Vielmehr vermag der mimetische Impuls i[n]m ihrem Bereich auch die Vermitt-
lung, den Begriff, das nicht Gegenwärtige. zu affizieren: Begriffliches,
ein Konstituens der Sprache, ist jeglicher Kunst unabdingbar, wird aber
selber in ihr zu einem qualitativ Anderen a[k]ls die Begriffe als Merk-
malseinheiten empirischer Gegenstände. (Vielleicht hierher die Stelle
über den Begriff Sonate bei Trakl). Die erkenntnistheoretische Schrei-

Hierher Einf.
XXXVII

ung von Begriff und Anschauung, an Ort und Stelle bereits problematisch,
ist nicht einfach auf die Kunst zu übertragen; [i]hr Anschauliches, quali-
tativ verschieden von der sinnlichen Wahrnehmung, -- denn die Anschaulich-
keit der Kunstwerke bezieht sich stets auf ihren Geist, auf das, was
nicht unmittelbar gegenwärtig, was nicht selbst anschaulich ist -- ent-
hält, als Absehen von k[e]r und Wirklichen vorweg ein Abstraktives, [B]begriffs-
ähnliches in sich, und [a]us den Begriffen lockt Kunst ihre mimetische,
unbegriffliche Schicht heraus. Die moderne Kunst hat denn auch, reflek-
tiert oder bewußtlos, das Dogma von der Anschaulichkeit durchlöchert.

geht zu
s.o. Z. 5,
nach „Folge“

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

^ während längst
jedes Kunstwerk,
mittlerweile auch
das ältere, die
Arbeit der Betrach-
tung erheischt, von
der die Doktrin
von der Anschau-
lichkeit dispensieren
wollte.

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

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

- 5-8 → □ 148,15f.
- 10-36 → □ 148,19-32
- 37-49 → □ 145,33-146,5
- 50-55 → □ 148,32-37

- '3-'11 → □ 148,16-19
- '22-'31 → □ 146,5-8

