## 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 Herausgebern 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[¿-jlie 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, welch 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).

<sup>1</sup> 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 Gelungenseins 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 berückend schönen Satz aus Goethes Wahlverwandtschaften »Die Hoffnung führ 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 Ȁsthetischen 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.