

Theodor W. Adorno

**Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk**

Band 2



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 2: Ts 18085–18673**

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 978-3-11-074039-4) zu finden.

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

e-ISBN (PDF) 978-3-11-074045-5

**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](http://www.degruyter.com)

## INHALT

Editorisches Vorwort	VII
Textkritische Zeichen & Siglen	XV
Danksagung	XVII
Edition (Ts 18085–18673)	
Konkordanzen	
Konkordanz I	XXI
Konkordanz II	XXXVII
Konkordanz III	LIII



## 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 Fassung<sup>1</sup> des von ihm lange geplanten Werks; deren 152 Typoskriptseiten umfassende Transkription ist als die sogenannte ›Paragrafen-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;<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

Im Herbst 1968 machte sich Adorno an eine weitere Redaktion.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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«.<sup>8</sup> 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

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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«).

<sup>8</sup> 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,<sup>9</sup> 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.

Ordnung der  
Typoskripte und  
Handschriften

<sup>9</sup> 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 Industrierpapier 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.<sup>10</sup> 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. Kennlich gemacht werden hingegen ausradierte Unterstreichungen in der mit Schreibmaschine verfassten Grundschrift 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.

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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,

<sup>11</sup> Vgl. etwa Ts 18045: dem [das] Kunst[w]erk 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 <i>Graphenfolge</i> (gesperrt)	Adornos Hand (Tinte, Bleistift) – lateinische Schreibschrift
Graphenfolge	Fremde Hand
12345	Typoskriptnummer
<b>123</b>	Blatt-Zählung
<u>Graphenfolge</u> (blau)	Tinte
Graphenfolge (grau)	Bleistift
<u>Graphenfolge</u> (violett)	Kugelschreiber
<del>Graphenfolge</del>	Durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
<del>Graphenfolge</del>	Durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
<del>Graphenfolge</del>	Durchgestrichene Graphenfolge – Kugelschreiber
<del>Graphenfolge</del>	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Tinte
<del>Graphenfolge</del>	Doppelt durchgestrichene Graphenfolge – Bleistift
<del>Graphenfolge</del>	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 blue;"/>	Einfügings- bzw. Umstellungslinie – Kugelschreiber
[g]Graphenfolge	Überschreibung eines Graphs in der Graphenfolge
Gra <sup>p</sup> 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> <sup>r</sup> bzw. <sup>v</sup>	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 18085-18673



Ts 18085

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"<sup>1</sup>-, durch ihre Eman-

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

zipation zu einem Anderen wird, schließlich, sich selbst negierend, in ein qualitativ Anderes übergeht, so ist es wohl um die traditionell

ästhetischen Kategorien insgesamt bestellt. Der Forderung, Ästhetik sei nur Reflexion habe konkrete künstlerischer Erfahrung, in sich einzubeziehen, ohne, ihre

ren dezidierten theoretischen Charakter aufzuweichen, ist wohl, am besten dadurch zu genügen, indem, daß man, modellartig, eine des Begriffs jener Bewegung an solchen

in die traditionellen Kategorien nachgeht und sie der künstlerischen Erfahrung konfrontiert. 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] von der Produktionsseite her denken: ist dabei soviel wie von den objektiven Desideraten, her

denken, die welche 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 gefordert, nicht darum

bloß, weil sie, verändert, in den Produkten wiederkehren und durch diese Wiederkehr den Schein eines Beginns vom Nullpunkt dementieren, der nur auf die Illusion der Naturwüchsigkeit künstlerischer Gebilde hinausliefere. Sondern allein die Reflexion jener Kategorien erlaubt es,

die künstlerische Erfahrung der Theorie einzubringen. als einen geisti-

gen In der Veränderung der Kategorien, die solche Reflexion ausdrückt und bewirkt, dringt die geschichtliche Erfahrung in die Theorie ein.

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

^ 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 Raisonement einkreist, ohne daß doch der Name nicht gefunden werden könnte.

NB es muß in der endgültigen Fassung das unvermeidlich Abstrakte noch stärker hervor gehoben werden!

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40  
45

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40  
45

17 sei nur Reflexion → 392,28: sei Reflexion

- 16-26 → 392,29-32
- 28-46 → 393,6-14
- 47-49 → 393,14-16
- '6-'35 → 392,32-393,6



Beginn der Theorie des Kunstwerks. - „Monade“

gen Zusammenhang, der, bei aller Intention aufs Besondere, gleichwohl  
 in Medium des Allgemeinen verbleiben muß. So sehr Ästhetik auf die ge-  
 naueste Erfahrung der einzelne[n]r Gebilde verwiesen ist, so wenig ist  
 die ingenöseste doch deren Analyse, und wäre es die eindringendste, ist nicht  
 ihr Makel sowohl wie deren Not und freilich auch ihre Superiorität über  
 die sogenannte Kunstwissenschaft, Von der aktuellen künstlerischen Er-  
 fahrung her jedoch wird der Rekurs auf die traditionellen Kategorien, ge-  
 rechtfertigt, weil in der gegenwärtigen Produktion diese selbst not-  
 wendig reflektiert auftreten; insofern führt Ästhetik, [k] Konsequen[t]z und  
 mit ganzem Bewußtsein aus, was in den Kunstwerken, halb, vielfach in-  
 konsequent, und unzulänglich sich zuträgt. und damit sein Maß an Schuld  
 nicht-idealistische Ästhetik von „Ideen“ hat für die Insuffizienz vieles Gegenwärtigen. Das Resultat des  
 Prozesses sowohl wie er selbst im Stillstand ist das solchen Reflexen die des Begriffs von Kunstwerk, selbst obenan stehen.  
 Es ist, Kunstwerke sind, was die rationalistische Metaphysik auf ihrer Höhe  
 als Weltprinzip proklamirte, Monaden[.]: Sie sind Kraftzentrum und Din[er]g  
 ge in eins[.], sie sind gegeneinander verschlossen, blind, und dabei doch  
 als Geistiges bestimmt, und sie stellen in ihrer Verschlossenheit, oh-  
 ne Supposition eines Vorstellenden, was draußen ist[,], vor, virtuell das  
 Ganze, das der szientifischen Erfahrung sich sperrt. So jedenfalls  
 bieten zunächst [d]sie Kunstwerke sich dar, als jenes in sich rein Durch-  
 gebildete, das Goethe mit dem Synonym für Monade, Entelechie zu nen-  
 nen pflegte. Möglich, daß Durch die Bezogenheit all ihrer Momente auf ihr Ganzes  
 als ein werdendes, die reziprok waltet, mahnen sie an de[n]r Zweckbe-  
 griff, der vielleicht, je problematischer er in der organischen Welt  
 wird, desto intensiver mehr stets in die Kunstwerke sich zusammenzieht. Als Moment ei-  
 nes übergreifenden Zusammenhangs des Geistes einer Epoche, verflochten mit  
 der Geschichte und der Gesellschaft, reichen die Kunstwerke über ihr  
 Monadisches Einzelnes hinaus, ohne daß sie von sich aus darüber hinausblickten.  
 Die Verflochtenheit, wenn nicht gar Konvergenz beider Momente in den  
 Kunstwerken kommt der Idee einer prästabilierten Harmonie recht nahe.

Λ Durch die historische Dialektik, welche der Gedanke in den traditionellen Kategorien freisetzt, verlieren diese die schlechte Abstraktheit, ohne doch das Allgemeine zu offizieren, das dem Gedanken inhärent: Ästhetik zielt auf konkrete Allgemeinheit.

Frl. O. bis zum neuen Absatz zur Einleitung geben; das Folgende muß wohl der Anfang von „Kunstwerk“ werden erl.

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

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

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

Tracho: Dies Zentrale, wieso das Außerästhetische in die Kunstwerke trotz ihres monadologischen Charakters hineinreicht, muß unbedingt an die richtige Stelle erst nach Abschrift

Tracho: NB in den Absatz über Kunstwerk gehört wohl vor allem wie er sich erhält und enthält . S. Phil. d. n. Musik ja es muß gesagt sein, was Kunstwerke sind. S. S. 8ff. Muß das nicht vorangestellt werden?

'3f. in den traditionellen → 393,17: in traditionellen



Wahrheitsgehalt der Kunst = außerkünstlerische Wahrheit  
das Eingewanderte behält seinen eigenen Zug

- 3 - Ts18087

An dieser Konvergenz der <sup>[Die</sup> immanenten <sup>und</sup> Stimmigkeit der Kunstwerke mit dem, <sup>meta-ästhetische</sup> was abstrakt ihre außerkünstlerische Wahrheit heißen dürfte, <sup>konvergieren in</sup> haben die Kunstwerke ihre[n]m Wahrheitsgehalt. Er wäre <sup>fiere vom Himmel</sup> so unerklärlich wie nur die Leibniz'sche prästabilierte Harmonie, die des transzendenten Schöpfers bedarf, <sup>diente</sup> wäre nicht <sup>die</sup> das Kunstwerk, als <sup>immanenten Stimmigkeit der Werke</sup> Entfaltung der Wahrheit, seiner <sup>dem Bild eines An sich, das sie nicht selbst sein können.</sup> eigenen Idee nach durch jene Doppelheit bestimmt, deren Vermittlung im übrigen Problem, vermutlich an jedem einzelnen Werk neu zu bestimmen bleibt. (Dies ist vielleicht noch schwach, vielleicht muß man doch hier schon eine viel dezidiertere Vermittlung der beiden Wahrheitsmomente des Kunstwerks geben.) <sup>Gilt die Anstrengung</sup> Ist es de[n]r Kunstwerke wesentlich, daß ein <sup>so ist es ihnen</sup> objektiv Wahre[s]n in ihm sich entfaltet, dann geht es darauf ebenso <sup>mittelt durch die</sup> <sup>ihrer</sup> <sup>lichkeit.</sup> <sup>Λ</sup> möge der Erfüllung seiner eigenen Gesetzmäßigkeit, seiner Logik gleichsam, wie vermöge der Bestimmungen des ihm exterritorialen Wirklichen, d[a] in ihm und seinen eigenen Gefüge sich kristallisieren. <sup>Denn</sup> [d]Die Urgeschichte der Kunstwerke ist der Einzug der Kategorien des Wirklichen in ihren Schein. <sup>Dort</sup> jedoch bewegen jene Kategorien sich <sup>[n]</sup>Wicht nur nach <sup>dessen</sup> den Gesetzen des Scheins, <sup>in</sup> der Autonomie des Gebildes weiter, sondern behalten <sup>die Richtungskonstante</sup> ihren eigenen Impuls, <sup>die</sup> <sup>der</sup> sie von draußen empfangen[,]. und wie beides miteinander übereinkommt, das eigentlich verleiht dem Kunstwerk seine Qualität; unter den Aufgaben einer materialen Ästhetik ist, nicht die geringste und sicherlich eine der schwierigsten zu zeigen, wie die Wahrheit <sup>des Wirklichen zur</sup> Wahrheit <sup>der</sup> <sup>ihrer eigenen werde.</sup> des Kunstwerks wird, <sup>und</sup> <sup>Λ</sup> <sup>teilt sich dem</sup> <sup>auch im</sup> <sup>mit.</sup> <sup>erscheint,</sup> <sup>Denn</sup> insofern als die Reaktionsweise der Kunstwerke selbst, ihre objektive "Stellung zur Objektivität", <sup>bleibt eine zur</sup> <sup>Verhaltensweisen in der Wirklichkeit.</sup> <sup>\*</sup> reproduziert\*. Die Wahrheit des Kunstwerks, als die, welche das Ganze

-----  
\* Der 'Versuch über Wagner' <sup>bemühte sich</sup> war <sup>war</sup> <sup>einer,</sup> <sup>a[n]m</sup> <sup>dem</sup> <sup>oeuvre</sup> eines bestimmten Künstlers, die Vermittlung des <sup>Außerkünstlerischen</sup> <sup>Meta-Ästhetischen</sup> und Künstlerischen.

Frl. O, das in eckigen Klammern Stehende, von hier bis zum Ende der Fußnote auf S. 4, separat abschreiben und zum Wahrheitsgehalt geben.  
erl.

Λ Der Ariadnefaden, an dem sie sich durch das Dunkel ihres Inneren tasten, ist, daß sie der Wahrheit desto besser genügen, je mehr sie sich selbst genügen. Das aber ist kein Selbstbetrug. Denn ihre Autarkie kam ihnen zu von dem, was sie nicht selbst sind. Ihre pure Existenz kritisiert die Unwahrheit jenes Geistes, der sein Anderes bloß zurüstet.

32 sondern behalten → 420,25; sondern sie behalten

4-23 → 420,10-18

27-39 → 420,22-28

39-47 → 420,29-33

50-53 → 420,37 u. 421,25f.

'11-'24 → 420,18-22

'24-'29 → 420,28f.



Er kritisch zu entfalten; freilich <sup>sich, in manchen Stücken</sup> noch allzu psychologisch am Künstler, orientiert[.] <sup>Intention</sup> ~~Je doch~~ mit der Tendenz auf eine materiale Ästhetik, welche die autonomen, <sup>zumal die</sup> und auch formalen Kategorien der Kunst gesellschaftlich und inhaltlich zum Sprechen bringen will. Insofern <sup>interessiert sich an den</sup> [d] Das Buch auf die objektiven Vermittlung <sup>en</sup>, im Wahrheitsgehalt des Werkes, <sup>konstituieren</sup>, nicht auf die Genese und nicht auf Analogien abzielt, ist [s] Seine Absicht, <sup>war</sup> philosophisch[-]ästhetisch[.], nicht wissenssoziologisch. Was Nietzsches <sup>Geschmack</sup> ~~ästhetisch~~ an Wagner irritierte, das Aufgedonnerte, Pathetische, Affirmative und Überredende, <sup>der</sup> das bis in die Fermente seiner kompositorischen Technik hineinreicht, ist <sup>eins</sup> identisch mit der gesellschaftlichen Ideologie, <sup>Texte</sup> die ~~das Werk~~ verkünde[t]n. Sartres Satz, <sup>trifft genau den</sup> daß vom Standpunkt des Antisemitismus aus kein guter Roman sich schreiben ließe, <sup>Sachverhalt</sup> hat den zentralen Sachverhalt, ~~um den es dabei geht, auf seine evidente Formel gebracht.~~

Wahrscheinlich bis hierher zur Einleitung!

sein soll, ist aber keine des Ganzen gegenüber seinen Teilen, kein Abstraktes und von ihnen Getrenntes, sondern realisiert sich nur durch die Teile hindurch; andererseits ist [b]/die Wahrheit nicht unmittelbar in den Teilmomenten durchsichtig, sondern setzt blind durch diese sich durch; das ist der Tatbestand der Kunstwerke, der sie zur Monade in die engste Beziehung setzt. Die Blindheit der Teilmomente, die Nötigung ihrer Negation und schließlich ihres Untergangs, macht sie erst zu Momenten[d]/ des Ganzen und damit der Wahrheit. Die Beziehung der Teilmomente auf das Ganze ist denn auch gar nicht unmittelbar einsichtig, sondern setzt sich hinter ihrem Rücken durch. [Darum ist in der Kunst, in schroffem Gegensatz zum naturwissenschaftlichen Modell, der kürzeste Weg nicht der beste, nicht notwendig der, welcher nach oben führt.] ~~Fast könnte man es zur Regel machen, daß in den Kunstwerken die Beziehung der Teile aufs Ganze sich indirekt, auf Umwegen herstellt, daß die Kunstwerke sich verlieren, um sich zu finden. Die Relationen der Teilmomente und des Ganzen, wie sie die Wahrheit [e]der Kunstwerke ausmacht, resultiert aus den Proportionen, aus der werden den Totalität und ist nur selten, und kaum bei den substantiellsten Werken als solcher wahrnehmbar. Schönberg hat, in einer vor vielen Jahrzehnten veröffentlichten Aporismenfolge, noch in seiner expres-~~

Frl O, das Eingeklammerte bitte separat abschreiben und zur Einleitung geben. erl.

5f. Stücken noch → 421,26: Stücken, noch

26 aus kein guter Roman sich schreiben ließe, → 421,36f.: aus ließe kein guter Roman sich schreiben (vgl. Jean-Paul Sartre, a.a.O., S. 41),



sionistischen Phase, darauf aufmerksam gemacht, daß durchs Innere der Kunstwerke kein Ariadnefaden zu finden sei; damit aber ist keinem Irrationalismus der Kunst das Wort geredet, sondern ihr dialektisches Wesen erfahren als eines des Ganzen, das in jedem seiner Augenblicke ebenso sich verhängt ist, wie jeder Augenblick danach drängt. Inhaltlich ist das Moment des Dunklen und Indirekten des Weges, den jedes Kunstwerk in sich beschreibt, damit verbunden, daß in jedem Kunstwerk als das für seinen Begriff Entscheidende wiederkehrt, was nicht im Begriff sich erschöpft. Eines von den Kriterien des Wahrheitsgehalts der Kunstwerke ist es, ob sie das mit dem Begriff nicht Identische und nach dessen Maß Zufällige in sich zu absorbieren, in die eigene Konstruktion als Moment von deren Notwendigkeit aufzunehmen vermögen; ihrer Zweckmäßigkeit ist das un Zweckmäßige unabdingbar. Dadurch jedoch gerät in den monadologischen Charakter der Kunstwerke - ihr Selbstbewußtsein gleichsam - etwas Illusorisches hinein; ihre Zweckmäßigkeit muß sich suspendieren, wenn sie sich behaupten will, und diese Suspension greift die Zweckmäßigkeit selbst an. <sup>^</sup> Tatsächlich (ist) [d] Die These vom monadologischen Charakter der Werke so wahr wie problematisch. Das Moment [i] ihrer Stringenz und inwendigen Gefügtheit ist der Wirklichkeit, oder den Kategorien von deren geistiger Beherrschung abgeborgt[.]. und [i] m-  
sofern ist <sup>ihnen</sup> den Werken eben das transzendent, <sup>kommt ihnen von außen zu,</sup> wodurch sie zu einem Immanenzzusammenhang überhaupt werden. <sup>ziert,</sup> Andererseits ist die [M] modifikation <sup>werden aber dabei so</sup> einer Kategorien so weitgehend, daß ihre Bündigkeit in Frage <sup>nur der Schatten von</sup> steht; Nietzsche hat das mit dem freilich ebenfalls nur halb wahren Satz ausgesprochen, daß im Kunstwerk ebensogut alles anders sein könnte, der allerdings nur so weit gilt, wie ein etabliertes Idiom, ein "Stil" eine solche Variationsbreite garantieren. Ist aber die immanente Stimmigkeit der Werke nicht ganz buchstäblich zu nehmen, so schwankt dadurch, wodurch sie sich zu einem Dichten und Abgedichteten zusammenschließen, ihr monadologisches Wesen. <sup>Unabdingbar setzt</sup> So notwendig <sup>(schritt)</sup> Ästhetik die Versenkung ins einzelne Werk voraussetzt. und so unbestreitbar [d] Der Fort-

5  
10  
15  
20  
25  
30  
35  
40

Frl. O. Hier weiter nach Prozeßcharakter

^ Die Interpretation des Kunstwerks als eines in sich stillgestellten, kristallisierten, immanenten Prozesses nähert sich dem Begriff der Monade.

5

10

Beleg!

eben dies konkret darzutun ist die phil. Aufgabe von Kritik

Forts. ?



sogar der ~~schrift~~ ist, ~~den selbst die~~ akademischen/<sup>in der Forderung</sup> Kunstwissenschaft ~~machte, als~~  
sie immanenter Analyse, <sup>der</sup> forderte und <sup>von einer Verfahrensweise, sich</sup> [1] los-  
~~sagte~~, die um alles <sup>an</sup> in der Kunst sich kümmerte außer um diese ~~selbst~~,  
~~ist nicht zu bestreiten.~~ <sup>Gleichwohl ist</sup> ~~so viel an~~ (Selbsttäuschung) ~~bleibt~~, der ~~unabdingbaren~~ immanenten Analyse  
~~gesellt.~~ Keine Bestimmung des [b] ~~Besonderen~~ ~~Wesensverhaltens~~ eines Kunst-  
werks ist ~~möglich~~, die nicht ihrer ~~bloßen~~ Form nach, als Allgemeines,  
aus der Monade herausträte[,]. und <sup>Ansprüche des</sup> ~~Ed] Der~~ Begriff[,],s, der ~~selber~~ von außen an  
~~diese~~ hergetragen wird, <sup>jene</sup> ~~u[nd]m~~ sie <sup>werden muß,</sup> ~~wiederum~~ <sup>von innen aufzuschließen und</sup> spreng[en], wären verblendet[,].  
~~schriebe er sich zu,~~ <sup>daß</sup> ~~er sei nur aus der Sache geschöpft.~~ <sup>sei,</sup> ~~^~~ Kritik am  
Allgemeinen ist nicht ~~dessen~~ abstrakte Negation: ohne das Moment des  
Allgemeinen keine Vernunft, auch nicht die des Bewußtseins, das die  
Kunstwerke immanent nachkonstruiert. Die Blindheit des Kunstwerks //  
~~absolut gesetzt,~~ ist nicht <sup>[nur] nur</sup> ~~Korrektiv~~ des naturbeherrschend Allgemeinen  
~~wie allemal das Blinde und das Leere, abstrakt, zu einander gehören.~~  
sondern dessen Korrelat[;]: ~~^~~ ~~Kein~~ Besonderes im Kunstwerk ist legitim, das  
nicht durch seine Besonderung <sup>auch</sup> ~~hindurch~~ in Beziehung zum [A] ~~allgemeinen~~  
~~würde~~. ~~das allein ist die Schwelle gegen den ästhetischen Irrationa-~~  
~~lismus.~~ Wohl fällt keiner Subsumtion der ästhetische Gehalt zu, aber  
ohne subsumierende Mittel wäre <sup>auch keiner</sup> ~~er überhaupt nicht~~ zu denken; und Asthe-  
tik <sup>hätte</sup> ~~müßte~~ vom ~~bloßen Faktum~~ des Kunstwerks <sup>gleichwie einem factum brutum zu</sup> ~~kapitulieren.~~ <sup>^</sup> ~~[D] das ästhe-~~  
~~tisch Bestimmte~~ ~~ist~~ auf das Moment seiner Allgemeinheit <sup>einzig</sup> ~~durch~~ sein mo-  
nadologisches Verschlossensein hindurch zu beziehen. Mit einer Regel-  
mäßigkeit, die ein Strukturelles anzeigt, führen immanente Analysen,  
~~wofern sie~~ <sup>ist</sup> ~~nur~~ <sup>enggenug,</sup> <sup>ihre</sup> ~~in~~ ~~Fühlung~~ mit dem Gestalteten ~~sich befinden,~~  
auf allgemeine Bestimmungen im Extrem der Spezifikation. Das ist ge-  
wiß auch von der <sup>analytischen</sup> ~~Methode~~ bedingt: erklären heißt ~~reduzieren~~[.]. ~~Die Re-~~  
~~duktion ist eine~~ <sup>auf bereits Bekanntes</sup>, und <sup>in der Herstellung von</sup> ~~in~~ ~~der~~ ~~Herstellung~~ ~~von~~  
~~Identität zwischen diesen~~ ~~und~~ dem zu Erklärenden <sup>springt</sup> ~~unvermeidlich~~  
~~ein~~ <sup>es</sup> ~~Allgemeinheit~~ heraus. Aber der Umschlag des Besonderen ins Allgemeine  
ist ~~doch~~ <sup>nicht weniger</sup> ~~auch~~ von der Sa-~~che~~ determiniert[,]. ~~die gerade dort,~~ <sup>diese</sup> ~~sie~~ ~~zum~~  
~~Äußersten~~ ~~sich~~ ~~in~~ ~~sich~~ ~~zusammenzieht,~~ <sup>aus</sup> ~~Zwänge~~ ~~vollstreckt~~, die ~~von~~ der  
~~Gattung~~ ~~herrühren:~~ <sup>stammen</sup> ~~[d] Das~~ ~~musikalische~~ ~~Werk~~ ~~Anton~~ ~~Weberns,~~ <sup>ist</sup> ~~bietet~~ ~~dafür~~ ~~das~~  
~~exemplarisch.~~

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

55

^ Die monadologische Konstitution der Kunstwerke an sich weist über sich hinaus.  
^ Fortsetzung auf folgendem Blatt!

^ darin Sonatensätze zu Aphorismen schrumpfen,

4-20 -> 268,35-269,7  
23-58 -> 269,17-270,1  
'1-5 -> 269,7f.  
'8f. -> 269,37f.



Einfügung zu S. 6, unmittelbar nach der Einfügung am Rand („hinaus“) ohne Absatz

Wird sie verabsolutiert, so fällt die immanente Analyse der Ideologie als Beute zu,  
deren sie sich erwehrte, als sie in die Werke sich hineinbegeben wollte, anstatt  
Weltanschauung von ihnen abzuziehen. Heute bereits ist erkennbar, daß die immanente  
Analyse, einmal Waffe künstlerischer Erfahrung gegen die Banausie, als Parole  
mißbraucht wird, um von der verabsolutierten Kunst die gesellschaftliche Be-  
sinnung fernzuhalten[.]. ~~ohne~~ Ohne sie aber ist weder das Kunstwerk im Verhältnis  
zu dem zu begreifen, worin es selber ein Moment abgibt, noch dem eigenen Gehalt  
nach zu entziffern.

5

ohne Absatz weiter

10



Ts 18091

Zur Dialektik der Individuation. – Allgemeines substantiell nur in sein Veränderung

~~eindringlichste Beispiel. Das Spezifische der Kunstwerke ist kein un-~~  
dialektisch absolutes hic et nunc sondern eine Konstellation zwischen  
den ihm impliziten Momenten eines Allgemeinen, die wiederum in der Mo-  
nade qualitativ sich verändern. Daher kann der Gedanke das Kunstwerk  
weder in der Subsumtion unter seinen Allgemeinbegriff noch ohne diesen  
~~gewinnen.~~ Ästhetik hat nicht, wie unterm Bann ihres Gegenstands, die  
Begriffe zu eskamotieren. An ihr ist es, die <sup>se/</sup> ~~Begriffe~~ von ihrer Au-  
ßerlichkeit, ~~ihren über den~~ <sup>zur/</sup> Sachen ~~Schweben~~ zu befreien und sie in die-  
se hineinzutragen[.]. [w]Wenn irgendwo, dann hat in der Ästhetik Hegels For-  
~~Prägung~~ <sup>Die (von Allgemeinem und Besonde-</sup>  
~~mei,~~ von der Bewegung des Begriffs ihren Ort. ~~solche Wechselwirkung) rem,~~  
<sup>zuträgt, welche</sup>  
die in den Kunstwerken ~~selbst~~ bewußtlos sich ~~abspielt~~ <sup>abspielt</sup> und <sup>die</sup> Ästhetik  
zum Bewußtsein zu erheben hat, ist die wahre Nötigung einer dialekti-  
schen Ansicht von der Kunst. Eingewandt könnte werden, ~~es sei dabei/~~  
ein Rest dogmatischen Vertrauens <sup>wirksam</sup> ~~spürbar~~. [a]Außerhalb des Hegelschen Sy-  
stems hätte, in keiner Sphäre, die Bewegung des Begriffs ihr Lebens-  
recht, nur dort könne die Sache als Leben des Begriffs gefaßt werden,  
wo ~~man~~ die Totalität des Objektiven <sup>mit</sup> dem Geist <sup>koinzidieren solle/</sup> ~~gleichsetze~~. Nichts an-  
deres ~~ist~~ <sup>darauf [z]Zu erwidern,</sup> als daß die Monaden, welche die Kunst-  
werke sind, durch ihr eigenes Prinzip der Besonderung aufs Allgemeine  
führen. Die allgemeinen Bestimmungen <sup>der Kunst</sup> sind ~~keine~~ <sup>nicht bloß die/</sup> Not <sup>von deren</sup> begriff-  
liche[r]n <sup>Reflexion</sup> ~~Betrachtung~~[.], <sup>Sie/</sup> sondern <sup>des</sup> bekunden die Grenze <sup>ihrer</sup> einer Individuation[.], <sup>s</sup> ~~prinzip,~~  
<sup>das</sup> die so wenig zu ontologisieren ist wie <sup>sein</sup> ~~ih~~ <sup>Widerpart</sup> ~~Gegenteil~~; und zu dieser  
<sup>gelangen/</sup> ~~Grenze drängen~~ [d]Die Kunstwerke <sup>dichter an jene</sup> ~~desto näher vor~~, je kompromißloser sie  
<sup>das</sup> ~~ih~~ <sup>war</sup> ~~principiun individuationis verfolgen~~[.]; <sup>das</sup> ~~noch~~ Dada ~~ist~~, als die aufs  
pure Dies hinweisende Gebärde, so allgemein wie das Demonstrativpronon-  
men; daß der Expressionismus mächtiger ~~war~~ <sup>als Idee</sup> denn in seinen Pro-  
dukten, dürfte daher rühren, daß ~~die/~~ <sup>seine</sup> Utopie des reinen <sup>τὸδε τι</sup> ~~tode ti~~, die sie  
~~verfolgte~~, noch ein Stück falschen Bewußtseins ist. <sup>Substantiell jedoch wird das</sup> ~~Jene~~ <sup>an den Kunstwerken</sup> ~~Allgemein[-]e~~  
~~heit ist aber~~ <sup>dem es sich verändert</sup> ~~substantiell allein in~~ ~~ih~~ ~~Veränderung.~~ ~~Musikalisch~~  
~~So wird bei Webern/~~  
~~etwa ist~~ <sup>die</sup> ~~Form der Durchführung,~~ ~~emanzipiert von der schematisch-~~  
~~allgemeine~~ ~~ist~~ ~~musikalische~~

5

10

15

20

25

30

35

40

45

50

Tracho, noch offen ob dies bei Monade bleiben soll oder, bis zum Ende des von hier  
1. Abschnitts S. 8, in die Einleitung

eigentlich gehört es zur Einleitung, aber es kommt noch einmal der Begriff der Monade vor.

dem <sup>das</sup> ~~Kunstwerk~~, das als Allgemeines auftritt, haftet der Charakter der Zufälligkeit des Exempels seiner Gattung an: es ist schlecht individuell.

43 τὸδε τι → 270,27: tóde ti  
47f. allein indem → 270,29: allein, indem

11-40 → 270,1-21  
39-51 → 270,23-31  
'16-'24 → 270,21-23