

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie

KA

Klassiker Auslegen

Herausgegeben von
Otfried Höffe

Band 74

Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie



Herausgegeben von
Anne Eusterschulte und Sebastian Tränkle

DE GRUYTER

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

ISBN 978-3-11-067065-3

e-ISBN (PDF) 978-3-11-067219-0

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-067235-0

ISSN 2192-4554

Library of Congress Control Number: 2021940722

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

Umschlagabbildung: Theodor Adorno / akg-images

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Inhalt

Zitierweise — VII

Vorwort — IX

Anne Eusterschulte, Sebastian Tränkle

1 Einleitung — 1

Robert Hullot-Kentor

2 Font Null. The First Sentence of *Aesthetic Theory* — 21

Christoph Hesse

3 Kunst, Gesellschaft, Ästhetik — 29

Philip Hogh

4 Situation — 43

Josef Früchtl

5 Zu den Kategorien des Häßlichen, des Schönen und der Technik — 59

J. M. Bernstein

6 Das Naturschöne — 73

Georg W. Bertram

7 Das Kunstschöne: „apparition“, Vergeistigung, Anschaulichkeit — 89

Sebastian Tränkle

8 Schein und Ausdruck — 105

Antonia Hofstätter

9 Rätselcharakter, Wahrheitsgehalt, Metaphysik — 123

Lydia Goehr

10 Stimmigkeit und Sinn — 139

VI — Inhalt

Gertrud Koch

11 Subjekt–Objekt — 155

Anne Eusterschulte

12 Zur Theorie des Kunstwerks — 169

Peter E. Gordon

13 Universal and Particular — 187

Martin Mettin, Robert Zwarg

14 Gesellschaft — 203

Alexander García Düttmann

15 Paralipomena — 219

Emil Angehrn

16 Theorien über den Ursprung der Kunst — 233

Eva Geulen

17 Frühe Einleitung — 241

Maxi Berger

18 Kant und Hegel in der *Ästhetischen Theorie* — 257

Auswahlbibliographie — 273

Hinweise zu den Autorinnen und Autoren — 289

Personenregister — 293

Sachregister — 295

Zitierweise

Zitate aus der *Ästhetischen Theorie* werden allein durch Angaben der Seitenzahlen in Klammern ausgewiesen. Zitiert wird nach folgender Ausgabe:

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: *Gesammelte Schriften*, Band 7, hg.v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1971 (2., durchgesehene Auflage)

Die Werke Theodor W. Adornos, Walter Benjamins, G.W.F Hegels und Immanuel Kants werden nach folgenden Ausgaben zitiert:

- AGS [Band], [Seite]: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, hg.v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M. 1970 ff.
- ANS [Abteilung].[Band], [Seite]: Theodor W. Adorno, *Nachgelassene Schriften*, hg.v. Theodor W. Adorno-Archiv, Frankfurt a. M. bzw. Berlin 1993 ff.
- BGS [Band].[Teil], [Seite]: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hg.v. Rolf Tiedemann und Herrmann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershon Scholem, Frankfurt a.M. 1972 ff.
- HWA [Band], [Seite]: G.W.F. Hegel, *Werke in 20 Bänden*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, hg.v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1969 ff.
- KWA [Band], [Seite]: Immanuel Kant, *Werkausgabe*, hg.v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977

Vorwort

Wer Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie* aufschlägt, sieht sich mit einer Vielzahl von Schwierigkeiten konfrontiert: ohne Einleitung setzt ein über 500-seitiger Text ein. Einzelne Abschnitte sind durch Spatien voneinander geschieden, darüber hinaus scheint der Text keine nachvollziehbare Ordnung aufzuweisen. Die sich in dieser Textgestalt artikulierenden Begriffs- und Problemkonstellationen verlangen geradezu eine kommentierende Erschließung. Gleichwohl hat die Frage nach der Möglichkeit einer Kommentierung unter den beteiligten Autorinnen und Autoren intensive Diskussionen hervorgerufen. Einerseits angesichts der methodischen Herausforderung, der Bewegung der Theoriebildung in der *Ästhetische Theorie* gerecht zu werden, andererseits eingedenk des editorischen Status der uns vorliegenden Textgestalt. Der plötzliche Tod Adornos im Sommer 1969 hat eine abschließende Überarbeitung unmöglich gemacht. Das 1970 erschienene Buch ist das Resultat der editorischen Arbeit von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Vor diesem Hintergrund stellen sich prinzipielle Fragen: Wie lässt sich dem Format eines Kommentars entsprechen, ohne einem Referenztext Gewalt anzutun, der sich als dynamisches Denkgewebe entfaltet? Ist es überhaupt legitim, den einzelnen „Abschnitten“ – die wir bewusst nicht als „Kapitel“ fassen – textchronologisch zu folgen?

Der hier vorgelegte Band behält das bewährte Format der Reihe *Klassiker Auslegen* bei, sucht jedoch der an die Darstellungsform gebundenen Denkbewegung innerhalb der *Ästhetischen Theorie* über die jeweils gewählte Kommentierungsweise Rechnung zu tragen. Einige Beiträge verfolgen eine am Text entlangführende Kommentierung; andere wählen einen eher systematisierenden Zugriff, um Denkbewegungen zu rekonstruieren; wieder andere entfalten durch das Prisma prägnanter Formulierungen die Kommentierung eines Abschnitts. Die jeweiligen Verfahrensweisen schmiegen sich den Abschnitten an, von denen manche bruchstückhafte Überlegungen versammeln, während andere eine stringente Denkbewegung entfalten. Unserer Einleitung, die sich den methodischen, editorischen und systematischen Schwierigkeiten des Textverständnisses zuwendet, folgt ein kurzer Beitrag zum ersten Satz des Buchs, dem dessen Programm *in nuce* eingelegt ist. Die folgenden Kommentare widmen sich den thematischen Abschnitten, gefolgt von je einem Beitrag zu den *Paralipomena*, dem darin enthaltenen Exkurs zu *Theorien über den Ursprung der Kunst* und der *Frühen Einleitung*. Da es sich bei der *Ästhetischen Theorie* in vielerlei Hinsicht um einen Dialog Adornos mit Kant und Hegel handelt, enden wir mit einem Beitrag dazu. Ein nachgestellter Apparat beinhaltet eine Forschungsbibliographie, einen Personen- und einen Sachindex. Um der begrifflichen Vernetzungsstruktur zumin-

dest annäherungsweise Genüge zu tun, markieren Querverweise Intersektionen zwischen den einzelnen Kommentaren und damit einander korrespondierende Problematisierungen innerhalb der *Ästhetischen Theorie*. Exemplarisch zeigen die Beiträge Bezüge zu thematisch verwandten Auseinandersetzungen in anderen Schriften Adornos sowie zu kontextuellen Diskursen – synchron wie diachron. All das mag einen Eindruck der Netzwerkstruktur vermitteln, innerhalb derer sich die *Ästhetische Theorie* im Verhältnis zum Gesamtwerk Adornos wie zu Diskussionen um Ästhetik situieren lässt.

Wir danken Otfried Höffe für die Aufnahme unseres Bandes in die Reihe *Klassiker Auslegen* – und den beteiligten Autorinnen und Autoren, dass sie sich auf das Wagnis eines Kommentars zur *Ästhetischen Theorie* eingelassen haben. Die intensiven Diskussionen im Zuge der Konferenz *50 Jahre Adornos Ästhetische Theorie*, die im Januar 2020 an der *Freien Universität Berlin* stattfand, verdanken sich nicht zuletzt den Responzen von Iris Dankemeyer, Fabian Geier, Simon Godart, Christoph Hesse, Antonia Hofstätter, Irene Lehmann, Ansgar Martins, Bastian Ronge, Alexandra Schauer, Falko Schmieder, Elena Stingl, Christoph Türcke und Robert Ziegelmann. Die Expertise und Unterstützung von Michael Schwarz schlägt in diesem Band in vielfältiger Weise zu Buche. Antonia Hofstätter und Robert Zwarg haben Übersetzungen aus dem Englischen angefertigt. An der redaktionellen Fertigstellung des Bandes haben Johanna Pistorius, Anna Zrenner und Tobias Klein, der zudem die Bibliographie erstellt hat, unermüdlich mitgearbeitet. Miró Hermann hat die Register überprüft. Die *Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur* hat uns als Urheberrechtserbin von Theodor W. Adorno die Erlaubnis erteilt, aus unveröffentlichten Schriften zu zitieren. Die *Ernst-Reuter-Stiftung* und der SFB 980 *Episteme in Bewegung* haben die Autorentagung unterstützt. Ihnen allen sind wir zu großem Dank verpflichtet.

Berlin im März 2021

Anne Eusterschulte und Sebastian Tränkle

Anne Eusterschulte, Sebastian Tränkle

1 Einleitung

1.1 Ein „Kommentar“ zur *Ästhetischen Theorie*?

Die Textgestalt der *Ästhetischen Theorie* fordert Lektüre wie Verstehen heraus. In ihr stellt sich die Verwobenheit und Verdichtung von Problemen dar. Gilt für die *Ästhetische Theorie*, was Adorno für seine Philosophie insgesamt reklamiert, dass sie „wesentlich nicht referierbar“ ist (AGS 6, 44)? Was hieße das für einen Kommentar zu Adornos *Ästhetischer Theorie*?

Einerseits verweigert die Weise, wie Adorno seine systematischen Reflexionen entfaltet, je selbst kritisch befragt und vom Stand des Objekts aus fortwährend revidiert und präzisiert, eine Festschreibung von Befunden. Die konstellative Schreibweise, die dieses dialektische Verfahren kunstvoll darbietet, erlaubt keine isolierte Interpretation einzelner Abschnitte oder Thesen. Das heißt aber andererseits nicht, dass jegliche Form einer Kommentierung unmöglich gemacht würde. Weist doch bereits der Anspruch, mit dem die *Ästhetische Theorie* auftritt, sofern sie sich wesentlich als „Interpretation, Kommentar, Kritik“ versteht (448), auf die unverzichtbare begriffliche „Explikation“ (524) und „Entfaltung der Werke“ (507). Aufgabe philosophischer Deutung und Kommentierung ist es, einen Reflexionsprozess begrifflich auszubilden, den die Kunst in sich vollzieht und damit zu sagen, was diese, als unbegriffliche, selbst nicht sagen kann (113). Die *Ästhetische Theorie* trägt die Spannung „zwischen dem *Nicht-sich-verstehen-Lassen* und dem *Verstanden-werden-Wollen*“ aus, die laut Adorno „das Klima der Kunst“ kennzeichnet (448 – Herv. AE/ST), und sucht dem Verstanden-werden-Wollen gerecht zu werden. Soll ihr das gelingen, so muss sie unter sprachlicher Anschmiegung an die Kunst gleichwohl als Theorie verständlich sein. Sofern die *Ästhetische Theorie* philosophischer Kommentar zur Kunst und selbst kunstvolle Darstellung ist, fordert sie die Beiträge dieses Bandes heraus, diese Spannung in den kommentierenden Ansätzen zu explizieren und für ein Verstehen zu öffnen.

Die Schwierigkeiten, denen damit zu begegnen ist, sind von systematischem Gewicht. Im Folgenden werden sie zunächst in Adornos Denk- und Darstellungsform (II.) aufgesucht. Damit rückt die Editionsfrage (III.) in ein anderes Licht, zeigt sich doch, dass der Fragmentcharakter des Textes Ausdruck eines theoretischen Reflexionsprozesses ist. Die systematische Bedeutung der Textgestalt wird durch die Diskussion des philosophischen Programms (IV.) erhärtet, das auf eine dialektische Ästhetik hinausläuft. Im Zuge dessen adressieren wir die Rezeptiv-

onsgeschichte, fragen nach der Auswirkung prominenter Lesarten auf das Verständnis der *Ästhetischen Theorie* und visieren abschließend ihre ungebrochene Brisanz.

1.2 Denkbewegung und Darstellungsform

An einen Kommentar mag die Erwartung gerichtet sein, Begriffsdefinitionen zu leisten, eine systematisch stringente, widerspruchsfreie und vor allem terminologisch eindeutige Argumentation freizulegen sowie grundlegende theoretische Aussagen sowohl kontextuell zu erschließen als auch summarisch zu erklären. Doch gegen einen solchen Modus kommentierender Auslegung sperrt sich die Denk- und Darstellungsweise von Adornos *Ästhetischer Theorie*. Keineswegs mangelt es dem Text an systematischer Luzidität oder begrifflicher Stringenz. Doch weder erstarrt Theorie hier zu einer Denkarchitektur auf dem Grundriss begrifflich fixierter Koordinaten, um ein in sich geschlossenes System zu konstituieren, noch lässt sich die Theoriebildung Adornos über einen methodischen Ansatz erfassen, der über begriffliche Ableitungen zu definitiven, d. h. zeitlosen, allgemeingültigen Wahrheitsansprüchen zu gelangen suchte.

Vielmehr verwirft Adorno dezidiert Konzeptionen einer Ästhetik als inadäquat, die ein geschichtsloses Wertesystem zu etablieren trachten, sofern ästhetische Kategorien allein in Rekurs auf den je spezifischen geschichtlichen Gehalt der konkreten Gegenstände zu bilden sind. „Ästhetik verläuft nicht in der Kontinuität wissenschaftlichen Denkens.“ (524 f.) Sein methodisches Vorgehen initiiert eine vielschichtige Denkbewegung, in der sich Ebenen der Reflexion überlagern. Gerade darin wird Adornos Begriffsarbeit theoriebildend. Sie bewegt sich in steter Auseinandersetzung mit traditionellen Kategorien, Bewertungsmaßstäben und Institutionalisierungen der Ästhetik als Disziplin, um eine abstrahierende, von den historisch-materialen Phänomenen „absehende“ Ästhetik in Frage zu stellen. Adorno kritisiert deren Begriffe dort, wo sie als zeitlose Invarianten auftreten, um sie für eine reichere Reflexion auf die Phänomene der Künste, die Bedingungen ästhetischer Erfahrung wie die Möglichkeit einer philosophischen Ästhetik zurückzugewinnen. So entfaltet sich ein Denken, das sich einerseits in negativem Rekurs auf bestehende Theorieformationen positioniert, andererseits der spezifischen Eigenlogik ästhetischer Gegenstände zu folgen sucht. Es ist der postulierte „Vorrang des Objekts“ (166; AGS 6, 185–190), der immer wieder neu ansetzende Perspektivierungen verlangt und über je unterschiedlich justierte Begriffsarrangements konstellative Dynamiken in Bewegung setzt, die von einem Begriffskern zeugen, d. h. einem Wahrheitsgehalt, der als solcher nicht diskursivierbar ist. So gilt es eine theoretische Sprache zu entwickeln, die die lebendige

Potentialität der Kunst im Medium philosophischer Begriffsbildungen zum Ausstrag kommen lässt. Gleich einem theoretischen Kristallisationsprozess, der vom Besonderen aus erst Allgemeines greifbar werden lässt und jenes nicht etwa diesem subsumiert. Ein solches Denken trägt sich in der Darstellungsform der *Ästhetischen Theorie* ab, die sich nicht als durchgängiger Text mit einer festgelegten Laufrichtung darbietet, sondern über die Fragmentarisierung und multiple Refiguration von Problemkomplexen in ihrer *Form* die Fixierung auf ein Sinnkontinuum unterläuft.

Die Frage der Darstellungsform, d. h. Adornos fortwährendes Nachdenken über eine angemessene Disposition der Materialien, steht stets in Analogie zur Reflexion auf die ästhetische Eigenlogik der Kunstwerke. Das hat nichts mit einer Verlagerung der Philosophie ins Ästhetische zu tun, sondern ist Ausdruck des Anspruchs, der Eigengesetzlichkeit des Objekts folgend eine entsprechende philosophische Auseinandersetzungs- und Darstellungslogik zu entwickeln. Und so verlangt die Disposition der *Ästhetischen Theorie* – entsprechend der Textgestalt und Schreibweise –, „daß man das Ganze aus einer Reihe von Teilkomplexen montieren muß, die gleichsam gleichgewichtig sind und konzentrisch angeordnet, auf gleicher Stufe; deren Konstellation, nicht die Folge, muß die Idee ergeben.“ (Zit. n. Tiedemann/Adorno 1971, 541) Das von Adorno als „parataktisch“ (ebd.) bezeichnete Schreibverfahren zielt auf ein gleichgewichtiges und -berechtigtes Nebeneinander von Problemkomplexen, um eine unbegriffliche ästhetische Wahrheit über Begriffsconfigurationen zu Bewusstsein zu bringen. Dieser Versuch, das theoretisch Allgemeine in Hingabe an das je Besondere ästhetischer Gegenstände zu fassen, reflektiert immanent die ständige Gefahr abstrakter Theoriebildung. Ist theoretische Begriffsarbeit im Kontext einer philosophischen Ästhetik unverzichtbar, so bedarf sie der kritischen Einsicht in das Gewalttätige begrifflicher Abstraktion. Dieser Spannung sucht Adorno durch eine dynamische, polyzentrische Textgestalt, die Ausdruck einer ebensolchen Beweglichkeit des Denkens ist, gerecht zu werden, ist es „doch ihre Anstrengung, wie sie sich zusammensetzt, mit Begriffen so gut, wie es nur geht, zu reparieren, was die Begriffe anrichten.“ (Adorno 1966–68, 19658; vgl. ND, 62)

In der *Form* der Darstellung besteht eine strukturelle Verwandtschaft zur Kunst: „Wie diese in jedem Werk ein Kraftfeld ist, so müssen in der Ästhetik die gleichwohl unvermeidlichen Allgemeinbegriffe zu dynamischen Konstellationen zusammentreten, in denen eine jegliche durch ihr Verhältnis zur anderen sich spezifiziert und dadurch tendenziell den Anspruch auf Invarianz zurücknimmt, der jeder isolierten Kategorie innewohnt.“ (Adorno 1966–68, 19658) Nicht nur die Begriffe treten zu Konstellationen zusammen, auch die Problemkomplexe spezifizieren sich reziprok in einem variablen Zusammenhang, wodurch der verge-

genständliche Geist in einen „flüssigen Aggregatzustand“ zurückversetzt wird (531).

Rekurse auf das Konzept des Kraftfeldes ziehen sich durch die gesamte *Ästhetische Theorie* und werden in systematischen Transpositionen akzentuiert. So treten spezifische Aspekte ästhetischer Reflexion in einen Diskussionszusammenhang ein, der von verschiedenen Ansatzpunkten aus geführt wird. Diese intratextuellen Bezugfelder adressieren zudem Auseinandersetzungen im Horizont anderer Schriften Adornos wie von ihm herangezogener Referenzquellen. Das stellt eine teppichhafte Begriffs- und Reflexionsverflechtung her, die von monadischen Komplexionen gleichsam ausstrahlt und über die Verdichtung von Interferenzen theoretische Präzision gewinnt. Das heißt stets auch, musiktheoretisch formuliert, ein Thema in Variationen durchzuspielen und damit Tendenzen einzelner Momente in- und gegeneinander laufen zu lassen, um so systematische Zentrierungen auszudrücken.

Die parataktische Textdisposition bestimmt die *Ästhetische Theorie* insgesamt, aber ebenso die Koordination von Problemen innerhalb einzelner Abschnitte und reicht bis in die Strukturierung von Satz- und Wortfolgen hinein. Wir haben es mit einem multifokalen Schreibverfahren zu tun, das eine theoretische Vertiefung des Gedankens über die Konstitution relationaler Bezugfelder vornimmt. Die Schreib- und Darstellungsweise, gleich der ästhetischen Form des Kunstwerks, bildet ein Kraftfeld und richtet sich gegen traditionelle Methodenideale und Denkmodelle, die über die Antagonismen einer zerklüfteten Welt hinwegtäuschen. Adorno hat dies in *Der Essay als Form* in Rekurs auf Walter Benjamin formuliert. Das *Wie* der Darstellung ist entscheidend. Begriffe über sich hinauszutreiben und „so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach Konfigurationen mit anderen“, heißt Verzicht auf einen gesicherten Richtungssinn, um eine lebendige Interaktion zu gewinnen. „Als Konfiguration aber kristallisieren sich die Elemente durch ihre Bewegung. Jene ist ein Kraftfeld, so wie unterm Blick des Essays jedes geistige Gebilde in ein Kraftfeld sich verwandeln muß.“ (AGS 11, 21 f.) Dies ist die methodische Herausforderung, der sich die *Ästhetische Theorie* in der Exploration einer Denk- und Schreibform stellt, um der „Kunstfremdheit“ (Adorno 1961/62, 6370; 517) einer philosophischen Manie, Phänomene auf Immergleiches zurechtzustutzen, entgegenzutreten. Zu dynamisieren ist diesem Anspruch nach ebenso die Lesehaltung wie die Vollzugsweise der Theoriebewegung.

Die geforderte kritische „Mobilität des Gedankens“ (520; vgl. Adorno 1961/62, 6385) führt auf die programmatische Konzeption einer „dialektischen Ästhetik“ (siehe IV.), deren Begriffsbildungen die Widersprüche innerhalb begrifflicher Setzungen exponieren. Doch die dialektische Zertrümmerung illusionärer Identitätslogiken geht stets ein Risiko ein. „Affinität zur offenen

geistigen Erfahrung“, inklusive der Gefahr des Irrtums, „hat mit dem Mangel an jener Sicherheit zu zahlen, welchen die Norm des etablierten Denkens wie den Tod fürchtet.“ (AGS 11, 21) Für Adorno setzt diese mangelnde Rückversicherung der offenen Systematik jedoch erst eine kritische Reflexion frei. Wenn er für den Essay formuliert, dass sein Kunstähnliches darin bestehe, dass das „Bewußtsein der Nichtidentität von Darstellung und Sache [...] jene zur unbeschränkten Anstrengung“ nötige (AGS 11, 26), dann mag dies auf die Darstellungsform der *Ästhetischen Theorie* zurückführen, deren Gesamtkomposition nichts mit Beliebigkeit zu tun hat. Deren offener, beweglicher Gedankengang bleibt nicht freischwebend, wenn er es vermag, sich konsequent an die Eigenlogik seines Gegenstandes zu binden: „Die Konsequenz seiner Durchführung aber, die Dichte des Gewebes trägt dazu bei, daß er trifft, was er soll.“ (AGS 6, 45) Die Darstellungsform der *Ästhetischen Theorie* zielt – hiervon zeugen die langjährigen Umarbeitungsschritte – auf die systematische Anstrengung, den Phänomenen der Kunst gerecht zu werden. In einer Notiz hält Adorno mit Blick auf die Endredaktion des Textes fest: „Hauptfehler meines Buches beim Stand vom 17. November 1961: zu abstrakt. Es darf kein Satz übrig bleiben, der nicht die Vermittlungen zur konkreten Kunst ausspräche. Dies wird ein Hauptdesiderat der endgültigen Redaktion sein.“ (Adorno 1961–69, 20685)

Nun könnte die Frage aufgeworfen werden, ob Adorno diesem Anspruch gerecht wird. Mag es doch so erscheinen, als habe die Vermittlung zu konkreten Gegenständen künstlerischer Praxis allenfalls in Abkürzungen Eingang in die Publikationsgestalt der *Ästhetischen Theorie* gefunden. Doch eingehende Lektüre macht offenkundig, dass in den Text unablässig Referenzen auf konkrete Gegenstände eingeflochten sind. Die Theorieentwicklung lebt aus der Kunsterfahrung. Konstellativ laufen in der *Ästhetischen Theorie* Fäden aus einer Fülle von Einzelbeiträgen Adornos zur Musik, Bildenden Kunst, Literatur und Architektur etc. zusammen bzw. spinnen sich auf diese aus.

Die Gewebestruktur hat, insbesondere angesichts des Redaktionszustands der *Ästhetischen Theorie*, Diskussionen darüber provoziert, ob es sich hierbei um ein unfertiges Gebilde handle, das entsprechend keine stabile Referenzgrundlage für eine Auseinandersetzung biete, oder ob sich eine stringente Denkbewegung ihren Weg bahne. Widmen wir uns dem editorischen Zustand.

1.3 Zur Editionsfrage

Die *Ästhetische Theorie*, wie sie uns heute in der für die Suhrkamp-Werkausgabe besorgten Fassung vorliegt, wurde erstmals 1970 postum publiziert. Die Text-

konstitution geht wesentlich auf die editorische Arbeit von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann zurück. In einer geringfügig revidierten Fassung von 1971 gilt sie bis dato als Standardreferenztext. Eine historisch-kritische Gesamtausgabe liegt bislang nicht vor. Adorno hatte über viele Jahre mit der Abfassung dieser Schrift gerungen, sowohl mit der Anlage der Gesamtstruktur, der Integration von Textteilen wie der internen Organisation einzelner Passagen. Zurückgekehrt an das Frankfurter Institut für Sozialforschung hielt er zwischen den Jahren 1950 und 1968 wiederholt Vorlesungen zur Ästhetik, deren letzte im Sommersemester 1967 und darauffolgenden Wintersemester 1967/68 in die Zeit der Studentenunruhen fielen. Die Vorlesungen bildeten ein wichtiges Entwicklungs- und Erprobungsfeld seines Nachdenkens über ästhetische Theorie und stehen in direkter Beziehung zur Konzeption, Materialsammlung und Ausarbeitung des Buches. In den Vorlesungen, die Adorno auf der Basis von Stichworten frei gehalten hat, reagiert er direkt auf Fragen, bezieht zeitgeschichtliche politische wie kulturelle Ereignisse ein, lässt persönliche Beobachtungen zum Kunstgeschehen einfließen, holt zu Exkursen aus, extemporiert und bleibt bei all dem stets in direktem Kontakt zu den Studierenden. Er lässt sie den Gang seiner Gedanken mitvollziehen und entwickelt diese aus der Situation weiter. Die Vortragsform ist „für Adorno gewissermaßen das Laboratorium, in dem er seine Gedanken allererst entwickelt oder in dem sie jedenfalls – aus der Notwendigkeit, sich verständlich zu machen – zu einer Ordnung und Plastizität gebracht werden können, die der Komplexität der darin verwobenen Sachfragen erst abgetrotzt werden mußte.“ (Ortland 2009, 506)

Die Typoskripte, die auf der Grundlage von Tonbandaufnahmen der Vorlesungen entstanden, sind die Basis weiterer Bearbeitungsschritte. So zeugen die vollständig erhaltenen Tonbandabschriften der Ästhetik-Vorlesungen aus dem Wintersemester 1958/59 (publiziert) sowie dem Sommersemester 1961 und Wintersemester 1961/62 (in Vorbereitung) von einer steten kritischen Reflexion in Überarbeitungen am verschriftlichen Material. Als Arbeits- und Denkprozess fortwährender Prüfung, kommentierender Präzisierung und Verfeinerung bzw. Verwerfung stehen sie im ständigen Dialog mit dem im Entstehen begriffenen Buchmanuskript für die *Ästhetische Theorie*.

Adorno diktierte seine Ausführungen und arbeitete an den Typoskripten weiter. Der Verschriftlichungsprozess bis zur letzten, nicht mehr abschließend überarbeiteten Textgestalt, der sogenannten Fassung letzter Hand aus dem Jahre 1969, dokumentiert sein Hadern mit der endgültigen Strukturierung des Materials (Adorno 1969). An einem ersten zusammenhängenden Entwurf der *Ästhetischen*

Theorie arbeitete Adorno im Frühjahr und Sommer 1961.¹ Diese frühe Fassung folgt einer Ordnung nach Paragraphen. Nach Unterbrechungen zugunsten anderer Texte, etwa der *Negativen Dialektik*, setzt Adorno neu an, gibt die Paragraphenordnung auf und entwickelt im Zeitraum von Oktober 1966 bis Mitte Januar 1968 eine weitere Fassung, die nun einer Kapiteleinteilung folgt. Sie sollte eine Reihe von grundlegenden Umarbeitungen erfahren. Adorno annotiert die Typoskripte, nimmt handschriftliche Überarbeitungen vor, die tiefgehende Veränderungen nach sich ziehen. Damit beginnt der Prozess „einer eingreifenden handschriftlichen Umarbeitung des inzwischen in Maschinschrift übertragenen Diktats, bei der kein Satz unverändert, kaum einer an seinem ursprünglichen Platz blieb; zahllose Passagen kamen neu hinzu, nicht wenige, zum Teil umfangreiche wurden rigoros gestrichen.“ (Tiedemann/Adorno 1971, 540) Die Fassung letzter Hand entsteht im Zeitraum von Oktober 1968 bis März 1969. Adorno führt Spatien ein, um eine Strukturierung des Gesamttextes anzuzeigen, die allerdings keine unverrückbare Abfolge bedeutet. Er nimmt auch an dieser vorläufigen Endfassung des Manuskripts wieder umfassende Umarbeitungen vor, vermerkt in der Typoskriptfassung nötige Einfügungen oder Passagen, die auszutauschen oder an anderer Stelle zu platzieren sind.

In den Randspalten des Typoskripts, deren Übertragung in eine finale Abschrift Adornos Sekretärin Elfriede Olbrich übernommen hat – Grundlage für die Publikationsfassung –, lässt sich eine innige und nicht selten kontroverse Diskussion zwischen Gretel Adorno und Theodor W. Adorno verfolgen, versetzt mit Bemerkungen Olbrichs. Die Randkommentare weisen auf eine anhaltende Auseinandersetzung über Umstellungen, Redundanzen, Streichungen, Fehlendes bzw. noch detaillierter zu Explizierendes. Wiederkehrende Kommentare wie „noch offen“, „vielleicht verschieben“, „vielleicht streichen“ oder „schon gesagt, Wiederholung“ legen Zeugnis davon ab, dass Theodor W. Adorno bis in die letzte von ihm bearbeitete Textgestalt immer wieder mit Gretel Adorno und seiner Sekretärin mögliche andere Konstellationen von Textpartien erwogen hat. In all dem manifestiert sich eine intensive, den jeweiligen Textstatus stets kritisch in Frage stellende Zusammenarbeit. Gretel Adorno hat die Redaktionsarbeit mitbestimmt – eine Voraussetzung, die für ihre spätere editorische Arbeit mit Rolf Tiedemann in Anschlag zu bringen ist.

Neben den bearbeiteten Typoskripten der Vorlesungen zur Ästhetik sind im Nachlass von Adorno eine Fülle weiterer relevanter Dokumente erhalten: Mate-

¹ Zu einer detaillierten Rekonstruktion der Entstehung der verschiedenen Fassungen, der Überarbeitungsphasen sowie der fortlaufenden Veränderungen siehe Endres et al. 2013, 175–186 sowie die historisch-kritische Teilausgabe: Adorno 2021.

rialien zu ästhetischen Fragen in Konvoluten, Separatabschriften, Exzerpte, Kurzzusammenfassungen von Buchlektüren, Stichworte zu ästhetischen Leitbegriffen wie zu den Ästhetik-Vorlesungen etc. Sie belegen ein fortlaufendes Überdenken, Überschreiben und Neu-Justieren eines Textes, der nicht zum Abschluss gekommen ist.

Wie mit einem solchen „work in progress; kein Buch, das Adorno in dieser Form imprimiert hätte“ (Tiedemann/Adorno 1971, 537), umgehen? Das editorische Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe erstattet Bericht über eine Reihe von pragmatischen Lösungen, die das Herausgeberteam als geboten oder zumindest aus publikationstechnischen Gründen als unerlässlich betrachtete, sowie von „[e]rhebliche[n] Schwierigkeiten“, eine Anordnung vorzunehmen (ebd., 542–544). Die Fassung letzter Hand enthält eine Vielzahl von Regieanweisungen, die keine abschließende Entscheidung zur Verortung vorgeben. Zudem sahen sich die Herausgeber mit von Adorno für einen späteren Einbezug vorgesehenen Textpartien konfrontiert, die in die *Paralipomena* eingegangen sind. Eine ebensolche Strukturierungsmaßnahme stellt die Einfügung von Kolummentiteln in Form von inhaltlichen Stichworten dar, die die spationierten Abschnitte des Haupttextes intern gliedern. Sie rekurriert auf eine Kennzeichnungsweise mit Stichworten, die Adorno selbst vielfach in seinen Manuskripten praktiziert hat. Schließlich ist im Rahmen eines Seminars zur *Ästhetischen Theorie* von Peter Szondi an der Freien Universität Berlin für die Druckfassung der zweiten Auflage ein umfassendes Begriffsregister erarbeitet worden. Die Herausgeber betonen ausdrücklich, dass die Druckausgabe „keine Ansprüche einer kritisch-historischen stellt“ (ebd., 542).

Die Textgenese wird für die heutigen Leserinnen und Leser der Suhrkamp-Ausgabe nicht in einer Weise erfahrbar, wie es eine textkritische, diplomatische Edition zu leisten vermag, auch wenn das editorische Nachwort ausdrücklich darauf hinweist, wie viele Umarbeitungsschichten, Revisionen bzw. Re-Kompositionen des Arrangements dem Text vorausliegen bzw. latent eingelagert sind. Es exponiert editorische Entscheidungen, die zu dieser Textfassung geführt haben. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann sind sich der Schwierigkeiten, mit denen Adorno bei der Abfassung der letzten Fassung kämpfte, ebenso bewusst wie der Bedeutung der Darstellung: „Adornos Ästhetik wird durch ihren philosophischen Gehalt zur Form der parataktischen Darstellung bestimmt, diese Form indessen ist aporetisch; sie fordert die Lösung eines Problems, an dessen letztlicher Unlösbarkeit im Medium der Theorie für Adorno kein Zweifel bestand. Zugleich bleibt die Verbindlichkeit von Theorie aber gebunden daran, daß Arbeit und Anstrengung des Gedankens von der Lösung des Unlösbaren nicht ablassen.“ (Tiedemann/Adorno 1971, 542) Die Herausgeber haben mit Umstellungen gemäß Adornos Anmerkungen den Versuch verfolgt „das parataktische Darstellungsprinzip des Buches deutlicher zu akzentuieren, keinesfalls dieses doch wieder

einem deduktiv-hierarchischen Zusammenhang der Darstellung zu opfern.“ (Ebd., 543) Die Ausgabe erhebt nicht den Anspruch eines linearen Lesetexts, der eine interpretatorische Lesart vorgibt. Zudem wird mit dem im Anhang hinzugefügten Begriffsregister ein Hilfsmittel gegeben, um der Gewebestruktur des Textes zu folgen, Problemkomplexen anhand von Begriffskonstellationen nachzugehen und in Lösung von der Textchronologie konstellativ zu lesen bzw. interpretatorische Bewegungen zu entwickeln.

Die Vielschichtigkeit der beschriebenen textgenetischen Dynamiken und ihre materialen Grundlagen einzuholen, ist nicht das Ziel einer Studienausgabe ohne textkritischen Apparat. Wer Einblick in die nachgelassenen Manuskripte Adornos nimmt, wird die enorme Leistung der Herausgeber zu schätzen lernen, die auf der Basis einer herausfordernden Materiallage eine Lesefassung bereitgestellt haben. Eine detaillierte Rekonstruktion der Textgenese anhand der unterschiedlichen Fassungen, Varianten, separaten Materialien sowie einer Analyse von Textschichten in Verbindung mit einer umfassenden Einbettung von Kontextmaterialien wird erst eine historisch-kritische Edition leisten können. So ist es sehr zu begrüßen, dass mit dem Erscheinen einer historisch-kritischen Teilausgabe ein erster Schritt in diese Richtung unternommen ist (Adorno 2021). Von der Produktionsseite her rekonstruiert sie, dass Adornos Aufzeichnungen „den Versuch einer ‚ästhetischen‘ Theoriebildung darstellen, die direkt auf ihre eigenen Darstellungsprinzipien reflektiert.“ (Endres et al. 2013, 174) Als diplomatische Umschrift legt sie eine topographische Ordnung vor, die in differenzierter Weise alle editorischen Phasen der Er- und Umarbeitung offenlegt. Sie bietet komplementär zur Studienausgabe einen Referenztext für die Forschung, anhand dessen Adornos Denkformen tiefer durchdrungen und Deutungsansätze auf einer komplexeren Grundlage entworfen werden können.

Was heißen diese Befunde bezüglich der Editionsfrage für die Verbindlichkeit der uns vorliegenden Fassung der *Ästhetischen Theorie*? Die Tatsache, dass es sich hier nicht um eine von Adorno autorisierte geschweige denn final redigierte Textfassung handelt, mag die Sorge aufkommen lassen, zentrale Gedanken oder systematische Konzepte der *Ästhetischen Theorie* zu verfehlen. Indem die textkritische Teiledition die Aufmerksamkeit für die dynamische Gewebestruktur und die materialen Schichten der *Ästhetischen Theorie* sensibilisiert, unterstützt sie eine Zugangsweise, die bereits in der Leseausgabe hervortritt. Adornos Denkbewegung erreicht ihre systematische Dichte und Stringenz über ein konstellatives Verfahren. Die Kommentare dieses Bandes suchen zu einem netzwerkartigen Lesen und Gegenlesen intra- wie intertextueller Bezugstexte anzuregen. Das bedeutet weder eine Relativierung des systematischen Ansatzes noch eine Ausfransung ins Rhizomatische. Vielmehr geht es um eine Schärfung des Problembewusstseins für das *Wie* der theoretischen Begriffsbearbeitung Adornos.

Jede Anordnung von Texten bedeutet Entscheidungen, wie Problemkomplexe und Denklinien zueinander in ein Verhältnis zu setzen sind, d. h. wie Begriffs-konfigurationen innerhalb des Textes eine offene und doch zur Bestimmung bringende Kraft entwickeln können. Dieser Reflexionsprozess, der die Form der Darlegung immer wieder zur Disposition stellt, ist Ausdruck der prinzipiellen *philosophischen* Herausforderung, eine ästhetische Theorie auszuformulieren. Adornos kritische Problematisierung des eigenen Unterfangens legt dies offen. Sie trägt sich in einer fragmentarischen wie fragmentarisierenden, Komplexionen wie Rupturen evozierenden Darstellung ab und opponiert gegen eine Schließung von Denkfiguren mit einem unterbrechenden Duktus. Widersprüche offensiv zum Austrag zu bringen und bereits formulierte Gedanken zu befragen bzw. neu zu justieren, all das ist Ausdruck einer Denk- und Darstellungsform, die sich einer ständigen Bewährungsprobe stellt und in dieser kritischen Beweglichkeit die geforderte Mobilität des Gedankens exponiert. Wir können uns die eingeführten Begrifflichkeiten und Textpassagen wie Akteure auf einem Spielfeld vorstellen, die Position beziehen, aber durch die Konfrontation mit anderen ihre Valenz modifizieren, ein dynamisches Wirkgefüge erzeugen. Im Modus eines solchen Denkens erweist sich die *Ästhetische Theorie* als Schauplatz von theoretischen Interaktionen, von dem aus subtile Verbindungen zwischen Problemkomplexen jenseits der linearen Ordnung, die einem fortlaufenden Text eignet, ausgespannt werden.

Die Textkomposition ist auch in ihrem unabgeschlossenen Zustand weder Ausdruck von Beliebigkeit noch eines gänzlich offenen Projekts. In ihr manifestiert sich Adornos Hadern mit einer abschließenden Systematik. Was die stets denkmöglichen bzw. von ihm erwogenen alternativen Zuordnungen von Textpartien deutlich machen, ist eine fortlaufende Anstrengung zur Präzisierung eines systematischen Konzeptes. Es läuft auf eine Dialektik hinaus, die für die *Ästhetische Theorie* konstitutiv ist: „Man wird das Verhältnis von Bestimmtheit und Offenheit in ihr vielleicht damit erläutern dürfen, daß der Wege von Erfahrung und Gedanken, die in die Kunstwerke führen, unendlich viele sind, daß sie aber konvergieren im Wahrheitsgehalt.“ (525) In der Textgestalt manifestiert sich das philosophische Programm.

1.4 Das Programm einer dialektischen Ästhetik

Bis heute herrscht Uneinigkeit, welches philosophische Programm Adorno unter dem Titel einer „ästhetischen Theorie“ eigentlich zu entfalten sucht. In den ersten beiden Jahrzehnten war die vor allem deutschsprachige Rezeption oft von einem Gestus der Abwehr gekennzeichnet. So versuchen viele der Beiträge zu einem

einflussreichen Suhrkamp-Band (Lüdke/Linder 1980), das philosophische Projekt je auf eine Formel zu reduzieren und dann als Ganzes zu unterminieren (Bürger 1983, 128 f.). So hat sich das Bild einer anachronistischen Ästhetik etabliert. Handelt es sich bei der *Ästhetischen Theorie* tatsächlich um eine letzte Fortschreibung idealistischer respektive bürgerlicher Ästhetik? Muss sie insofern historisiert werden, als sie zwar für die ästhetische Moderne Geltung beanspruchen kann, angesichts der Gegenwartskunst aber an die Grenze ihrer Erschließungskraft stößt (Bürger 1983, 11 ff.; Werckmeister 1971, 7–32; Rebentisch 2013, 43)?

Tatsächlich bildet eine *dialektische* Verhältnisbestimmung zur Tradition philosophischer Ästhetik den Ausgangspunkt des Projekts. So adressiert Adorno diese Frage bereits in seinen Vorlesungen zur Ästhetik. In einer Vorlesung aus dem Jahre 1958/59 stellt er gleich zu Anfang einen kontinuierlichen Traditionszusammenhang für die Ästhetik in Frage (ANS IV.3, 9 f.), in einer späteren Vorlesung artikuliert er Unbehagen am Begriff der Ästhetik (Adorno 1961/62, 6355). Das führt auf einen Befund, der dem heute auf die *Ästhetische Theorie* applizierten korrespondiert: Der Anspruch von Ästhetik, mit tradierten Kategorien ihren Gegenstand aufzuschließen, erscheint insofern veraltet, als er „der Kunst in ihrer aktuellen Gestalt [...] gänzlich unangemessen ist“ (ebd., 6356). Diese Unangemessenheit wird aber nicht allein dem Veralten der Kategorien zugeschrieben. Adorno führt das am Begriff abgelesene Problem auf die gemeinte Sache zurück: auf die Kunst selbst, „die weitergeht und weitergehen muss ihren eigenen Problemvoraussetzungen nach, die aber seit den europäischen Katastrophen“ wie alle Kultur als unterhöhlt erscheint (ebd., 6356 f.).² Das Missverhältnis zwischen der innerästhetischen Entwicklung und ihrem außerästhetischen Status weist auf eine Krise der Kunst hin, die eine Krise der Ästhetik impliziert. Eben diese Krisendiagnose kehrt in extrem verdichteter Form im ersten Satz des Buches wieder; und sie schreibt ihm das Programm einer historisch-kritischen Selbstreflexion vor.

Damit unternimmt die *Ästhetische Theorie* für die philosophische Ästhetik, was die *Negative Dialektik* vor allem für die Erkenntnistheorie reklamiert: Sie legt „die Karten auf den Tisch“ (AGS 6, 9). Adorno reflektiert, verdichtet und systematisiert die kritischen Befunde, die er in materialen Einzelstudien vor allem zu Musik und Literatur erarbeitet hat. Und wie negative Dialektik eine „Selbstkritik“ (ebd., 139) begrifflichen Denkens und Sprechens entfaltet, ohne es preiszugeben, so spannt sich ästhetische Theorie zwischen Kritik und Reformulierung der äs-

² Vom „Altern der Neuen Musik“ etwa spricht Adorno in einem Vortrag aus dem Jahr 1954. AGS 14, 143–167.

thetischen Kategorien auf. Dieses „Programm“ lässt sich als das einer „dialektischen Ästhetik“ verstehen (Adorno 1961/62, 6390).

Einsatz dieser dialektischen Bestimmung ist die Kritik der falschen Alternative einer „von oben“ her begrifflich konstruierten und einer „von unten“, den gegebenen Kunstwerken, her gedachten Ästhetik (ebd.; ANS IV.3, 14). Diese doppelte Kritik wird auf mehreren Ebenen durchgeführt: Sie richtet sich in methodologischer Hinsicht auf die theoretische wie auf die empirische Blickverengung; in geschichtsphilosophischer Hinsicht auf die bruchlose Fortschreibung wie auf die pauschale Preisgabe der ästhetischen Kategorien; in normativer Hinsicht auf die Verabsolutierung wie auf die Enthaltung von Urteilen über die Kunst; und in gesellschaftstheoretischer Hinsicht auf die Autonom-Setzung wie die Funktionalisierung der Kunst. Indem sie den Blick auf die Kunst in ihrer gesellschaftlichen Einbettung richtet, macht die *Ästhetische Theorie* diese Alternativen als falsche kenntlich. Wenn wir im Folgenden die Bestimmungen einer dialektischen Ästhetik entfalten, so berücksichtigen wir die Missverständnisse, die meist darin gründen, dass das Projekt mit einer der von ihm kritisierten Alternativen identifiziert wird. Aus einer Gesamtschau der Einsprüche ergibt sich ein paradoxes Bild, das zu den Schwierigkeiten im Umgang mit der *Ästhetischen Theorie* beiträgt.

Methodologische Bestimmung

In methodologischer Hinsicht erscheint die *Ästhetische Theorie* entweder als zu weit weg von konkreten Kunstwerken, wodurch sie den Anspruch materialer Sättigung der Theorie verfehle. Oder sie gilt als zu nahe an ihnen dran; als Theorie, die ihrem Anspruch auf allgemeine und notwendige Geltung widerstreite, weil sie doch an dem Autor besonders vertrauten Kunstwerken abgelesen sei, wie denen der Neuen Musik (Werckmeister 1971, 65 f.). Diese Einschätzungen bringen Adornos dialektische Ästhetik auf die Alternative zwischen Ästhetik *von oben* und *von unten*, gegen die sie sich positioniert. Im Anschluss an Hegels Vorzeichnung solcher doppelten Kritik ließe sich etwa an abstrakte Kunstmetaphysik einerseits, an empirische Kunstwissenschaft andererseits denken (HWA 13, 29 ff.). Versuche, durch „deketorische begriffliche Festsetzungen das Wesen ästhetischer Kategorien“ (ANS IV.3, 14) zu ergreifen, attackiert Adorno als kunstfremd. Die Subsumtion unter vorab getroffene, formale und allgemeinbegriffliche Bestimmungen verfehlt das je eigensinnige, lebendige und besondere Kunstwerk. Dort muss die Untersuchung ansetzen. Doch weder wird sie, ohne über Kategorien zu verfügen, irgendetwas an den Werken erkennen, noch kann sie bei der Beschreibung äußerlicher Eigenschaften stehenbleiben, will sie ihrem *philosophi-*

schen Anspruch, Kunstwerke zu deuten und Urteile über sie zu fällen, gerecht werden. Von der doppelten Kritik schreitet Adorno zur dialektischen Bestimmung seines Verfahrens fort. Es bewegt sich zwischen den Polen der „nächsten Nähe“ und der „höchsten Höhe“ (ANS IV.3, 32): der Versenkung in die Werke, die eine Erfahrung des Materials in seiner je spezifischen Formung ermöglicht; und der Entfernung des Gedankens von den Werken, der ihre Bestimmungen systematisch entfaltet. Es geht um ein Zusammenspiel, das auf die Sättigung des theoretischen Gedankens mit ästhetischer Erfahrung und auf die theoretische Durchdringung des ästhetischen Gegenstands hinarbeitet. Darum heißt das Projekt: ästhetische Theorie.

Geschichtsphilosophische Bestimmung

Hat sich in methodologischer Hinsicht die Unverzichtbarkeit ästhetischer Kategorien erwiesen, so zieht Adorno daraus geschichtsphilosophische Konsequenzen. Darum wird sein Programm sowohl für einen „modernistischen“ Fortschrittsbegriff als auch für das Festhalten an überkommenen Kategorien kritisiert. Im Angesicht der kunstgeschichtlichen Entwicklungen seit den 1960er Jahren geriet vor allem der Begriff eines eigensinnigen, autonomen Kunstwerks zunehmend in die Krise. Das hat Adorno an Tendenzen wie dem Aufstieg „performativer“ Kunstformen selbst gesehen. Er hat daraus aber nicht die – laut Bubner (1989a), Wellmer (1985) oder Rebentisch (2003) gebotene – Konsequenz gezogen, anstelle der objektiven Qualitäten des Werks, die subjektiven der ästhetischen Erfahrung zu fokussieren.

Allerdings verbietet sich für Adorno ein *selbstverständliches* Weiterarbeiten mit den Kategorien philosophischer Ästhetik. Bedingt ist das durch die historische Zäsur, für die der Name Auschwitz steht; sie lässt sich insofern als „Zivilisationsbruch“ verstehen, als das „alle vorausgegangene Erfahrung dementierende Geschehen“ das epistemologische und ethische Kategoriensystem aufgesprengt hat (Diner 2007, 25). Reklamiert Adorno das auch für die Ästhetik, so verabschiedet er tradierte Kategorien wie das Naturschöne und das Kunstschöne, Geist und Sinn, Form und Gehalt, Schein und Ausdruck, Autonomie und Werk darum aber nicht. Es sind im Wesentlichen zwei Gründe, die ihn zu einem *dialektischen* Weiterarbeiten bewegen. Der erste liegt im Status der Kategorien: Der Versuch, sie unmittelbar aus den einzelnen Werken herauszuholen (ANS IV.3, 17), schnitt sie vom historischen Prozess ab, durch den sich ihre Bedeutung und damit ihre Erschließungskraft für die Kunst konstituiert. Das führt zum zweiten Argument, wonach Kunst sich ihrerseits zwischen Anknüpfung an und Abstoßung von ihrer eigenen Tradition bewegt. Ist für die Moderne der Bruch mit allem

Tradierten programmatisch, so spitzt sich in ihr dieses Verhältnis zur Dialektik einer Kunst zu, die immer neu sein will – und doch am Vorangegangenen als Erbe wie als Ballast trägt.

Ob die Dialektik ausgetragen oder ob sie stillgestellt wird, das macht Adorno zum Kriterium der Beurteilung: Kunst bewegt sich zwischen Fortschritt und Regression. Dazu sind die Überlegungen zur Kulturindustrie aus der *Dialektik der Aufklärung* zu berücksichtigen, die in der *Ästhetischen Theorie* weitergeführt werden. Ohne sie ist Adornos Nachdenken über Kunst nicht zu verstehen. Dass er – bereits in seiner *Philosophie der Neuen Musik* – den Fortschrittsbegriff in Anschlag bringt, stellt wiederum einen Stein des Anstoßes dar. Doch unterscheidet sich dieser – nicht nur ästhetisch relevante – Begriff von etablierten Vorstellungen (310; AGS 10.2, 617–638). Fortschritt in der Kunst heißt nicht, sich über alles Vorhergehende zu erheben. Im Gegenteil läuft eine solche – für kulturindustrielle Produktion typische – Fetischisierung des ganz Neuen auf die unreflektierte Wiederholung des immer gleichen Alten hinaus. Sie fällt ebenso unter das Verdikt der Regression wie die Fetischisierung des Alten, etwa tradierter Konventionen, in reaktionärer Kunst. Fortschritt gibt es in der Kunst für Adorno nur als Bewegung, die vom Stand der tradierten („technischen“) Probleme und ihrer avanciertesten Lösungen ausgeht, darüber aber hinausführt. Dieser Auffassung entspricht ein Weiterarbeiten mit tradierten Kategorien, das sie aufnimmt, kritisch hin und her wendet und, in intensiver Auseinandersetzung mit den Werken, reformuliert.

Normative Bestimmung

Mit dem Verhältnis von Fortschritt und Regression ist die normative Ebene von Adornos dialektischer Ästhetik erreicht. Die Begriffe erlauben eine qualitative Unterscheidung in der Auseinandersetzung mit Kunstwerken in ihrem historisch-sozialen Kontext. Dadurch heben sie sich von den Einzelwerken äußerlichen Kategorisierungen wie hohe und niedere, ernste und populäre, bürgerliche und volkstümliche Kunst ab. Werden letztere oft als normatives Raster von Adornos Kunstverständnis behauptet und dieses damit in die Nähe reaktionärer Kulturkritik gerückt, so verfallen sie seinem Verdikt über die *Ästhetik von oben*. Wie festgestellte Kategorien das Verstehen von Kunstwerken kanalisieren, so verabsolutierte Werte oder Konventionen das Urteil über sie. Normative Begriffe wie etwa das Schöne können keine überzeitliche Geltung beanspruchen. Nicht nur wandelt sich der Gehalt des Begriffs sondern auch seine Funktion in der Kunst, die als moderne nicht länger (unmittelbar) auf Schönheit geht.

Allerdings distanziert sich Adorno auch von der entgegengesetzten Position: Die Kritik am ästhetischen Absolutismus lizenziert nicht den Standpunkt „ästhetische[r] Relativität“ (ANS IV.3, 17), der sich auf ein subjektives Geschmacksurteil zurückzieht. Selbst wer einer empirischen Ästhetik mit bloß deskriptivem Anspruch gemäß vorgibt, normative Enthaltbarkeit zu üben, fällt schon ein Urteil, indem er ein Werk für nicht (objektiv) versteh- oder beurteilbar erklärt. Es geht also darum, das Urteil in der Sache zu gründen und ihm so seine Willkür zu nehmen. Mit Emphase hält Adorno an der „Objektivität des ästhetischen Urteils“ (ebd., 20) fest, ohne das subjektive Verhalten zu verdrängen, dessen es bedarf, um eine ästhetische Erfahrung zu machen und ein Urteil zu fällen. Es richtet sich – dem „Vorrang des Objekts“ entsprechend – am inneren Gefügtsein des jeweiligen Kunstwerks aus. Stimmigkeit lautet der Begriff für dasjenige am Kunstwerk, was die „Entscheidbarkeit ästhetischer Fragen“ ermöglicht (ebd., 19). Als Begriff für die *ästhetische Wahrheit* bleibt er bezogen auf eine *metaästhetische Wahrheit* (420). Am „Wahrheitsgehalt“ von Kunstwerken zeigt sich für Adorno ihre Verwiesenheit auf Philosophie: Was jene ästhetisch ausdrücken, das vermag allein diese begrifflich zu sagen. Eben das hat den Vorwurf befördert, die *Ästhetische Theorie* vollziehe, indem sie an die Kunst einen ihr äußerlichen Wahrheitsanspruch stelle, eine Theoretisierung des Ästhetischen (Bubner 1989a, 31; 1989b). Damit korrespondiert die Grundsatzkritik, Adornos Philosophie laufe am Ende auf eine Ästhetisierung der Theorie hinaus: Die Aporien einer totalisierenden Vernunftkritik ließen ihr keinen Ausweg, als der Kunst alles Gewicht der Wahrheit aufzubürden (Habermas 1995, 514 ff.). Dem wirkungsmächtigen Kritikmotiv einer Entdifferenzierung von Ästhetischem und Theoretischem lässt sich entgegen, dass Adorno ein Verweisungsverhältnis der ästhetischen auf die metaästhetische Wahrheit veranschlagt, anstatt von einem metaästhetischen Standpunkt aus ihre Gleichsetzung zu vollziehen. Um dies zu verstehen, ist eine Ästhetik gefordert, die den Wahrheitsgehalt als einen vom Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft bestimmten ergreift.

Gesellschaftstheoretische Bestimmung

Dialektische Ästhetik will Kunstwerke nicht als so-seiende hinnehmen, sondern bestimmen und beurteilen. Adorno präzisiert: „Ein Kunstwerk begreift überhaupt nur, wer es als Komplexion von Wahrheit begreift und damit auch im Verhältnis zu seiner Unwahrheit“ (Adorno 1961/62, 6389). Im Lichte dieses negativ-dialektischen Wahrheitsverständnisses zeigt sich, dass ästhetische Theorie mehr will als eine Kunstphilosophie ausbuchstabieren. Negativ ist dieses Verständnis insofern, als Wahrheitsbezug vermittelt durch Bezug zur Unwahrheit hergestellt wird.

Dialektisch ist es insofern, als es dieser Bezug zur Unwahrheit ist, mit dem das Urteil sich über die immanente Wahrheit des Kunstwerks hinaus auf eine ihm transzendente Wahrheit bezieht. Indem das Kunstwerk „die Unwahrheit des Weltalters, in dem wir leben“ (ebd.) durch seine ästhetische Form ausdrückt, bezieht es sich *negativ* auf einen gesellschaftlichen Zustand, in dem die Unwahrheit aufgehoben wäre. Durch die dem Kunstwerk immanente und doch über es hinausweisende Komplexion von Wahrheit und Unwahrheit bestimmt ästhetische Theorie das Verhältnis von Autonomie und Gesellschaftsbezug der Kunst.

In dieser Bestimmung gründen weitere Schwierigkeiten, mit denen sich die Rezeption der *Ästhetischen Theorie* schon zum Zeitpunkt ihres Erscheinens konfrontiert sah. In seinen letzten Lebensjahren wurde Adorno im Rahmen der Studentenproteste politischer Quietismus und weltabgewandter Ästhetizismus vorgeworfen (Tiedemann 2000). Dieser Leserschaft musste auch das drei Jahre später erscheinende Ästhetik-Buch als Entpolitisierung vorkommen. Umgekehrt trifft Adornos explizite Kritik an jeglicher Indienstnahme der Kunst, und sei es für „kritische“ Zwecke, den Primat des Politischen in der Studentenbewegung – und musste abgewehrt werden. Der Vorwurf der Entpolitisierung kehrt in der frühen Literatur wieder. Die *Ästhetische Theorie* wurde als Autonomieästhetik gedeutet, die sich durch einen „Anti-Avantgardismus“ auszeichne (Bürger 1983, 128–135). Aber es wurde auch der Vorwurf einer geschichtsphilosophischen (Baumeister/Kulenkampff 1973) bzw. ideologiekritischen Funktionalisierung laut (Bubner 1989b, 85).

In beiden Lesarten wird die dialektische Bestimmung des Verhältnisses von Autonomie und Gesellschaftsbezug der Kunst einseitig aufgelöst. Die *Ästhetische Theorie* unterläuft die Alternative. Gegen die Verabsolutierung der Autonomie betont Adorno das Produziertsein der Kunstwerke und ihre unabdingbare Bezogenheit auf die gesellschaftliche Wirklichkeit. Doch gewinnt das Kunstwerk Gesellschaftsbezug nicht durch seinen Inhalt – etwa durch Abbildung äußerlicher Sachverhalte oder direkte Intervention in Auseinandersetzungen – sondern durch seine Form. Mit der Form gibt sich das Kunstwerk seine eigene Gesetzlichkeit und konstituiert sich als autonomer Sinnzusammenhang. Durch die Behauptung seiner Autonomie bezieht es Stellung zur gesellschaftlichen Realität – zunächst grundsätzlich, insofern seine Form eine ästhetische, das heißt mit Schein behaftete ist; sodann, insofern es durch die Formgestaltung je unterschiedlich auf sein Außen reagiert. Indem Adorno den Gesellschaftsbezug an den Autonomieanspruch zurückbindet, widerspricht er Deutungsansätzen, die Kunstwerke auf ihre Funktion in einem institutionellen oder sozialen Rahmen festlegen. Statt Kunst zu entpolitisieren, knüpft er ihre politische Relevanz an die Formgestaltung. Beides dürfte in einer Situation, in der die Künste nahezu restlos in den Markt integriert sind bzw. ihre gesellschaftliche Integration zum Programm er-

heben – sei es in Gestalt eines politischen, moralischen oder identitätsstiftenden Anspruchs – als Provokation erscheinen.

Eine kritische Theorie der Kunst

Freilich kennt die Rezeptionsgeschichte der *Ästhetischen Theorie* seit den 1970er Jahren nicht nur Abwehrhaltungen. Anlässlich des 50. Todestags Adornos im Jahr 2019 und des 50. Erscheinungsjubiläums der *Ästhetischen Theorie* im Jahr 2020 zeugen Tagungen und Publikationen – darunter ein Sonderheft von *New German Critique* (Gordon 2021) – von einer lebendigen Auseinandersetzung. Für neuere Arbeiten, die nicht zuletzt von Autorinnen und Autoren unseres Bandes verantwortet werden, sei auf die Bibliographie am Ende dieses Bandes verwiesen. Sie zeigt, dass die *Ästhetische Theorie* vor allem in der „Adorno-Forschung“ wahrgenommen wird (zum Überblick vgl. Sonderegger 2019; Geulen 2020). Zwar lässt sich ein systematisches Weiterarbeiten an und mit der *Ästhetischen Theorie* auch in neuerer Ästhetik, etwa bei Christoph Menke, Alexander García Düttmann und Ruth Sonderegger, oder in den musikphilosophischen Entwürfen von Lydia Goehr, Claus-Steffen Mahnkopf und Gunnar Hindrichs feststellen. Zugleich hat sich vielerorts eine Sichtweise etabliert, der die Wendung zur Rezeptions- bzw. Erfahrungsästhetik als verbindlicher „Paradigmenwechsel“ gilt (Rebentisch 2013, 44). Wird das systematische Zentrum, der Zusammenhang von Werkbegriff und Wahrheitsbezug, preisgegeben, so befördert das einen selektiven Umgang mit der *Ästhetischen Theorie*, ihre Aneignung als theoretische „Fundgrube“ (Quent/Lindner 2014, 9). Besonders Adornos Überlegungen zur Entgrenzung und „Verfransung“ der Künste (383; AGS 10.1, 432–453) gelten als Anknüpfungspunkte für eine „interdisziplinäre Ästhetik“ (Eichel 1993) oder für die Deutung intermedialer Kunstformen wie der Installation (Rebentisch 2003, 101–146). Der Begriff der Verfransung steht dabei für Adornos positive Aufnahme nachmoderner Kunstentwicklungen, die allerdings an seiner geschichtsphilosophischen Fortschrittskonzeption ihre Grenze finde (ebd., 131 ff.). Wo diese Konzeption einen negativen Bezug auf nachmoderne Entwicklungen bedingt – wie anlässlich „regressiver“ Verfahren des Zufalls oder der Kalkulation (158) – ereilt sie das Verdikt einer „modernistischen“ Blickverengung. Allerdings ist Adornos Kritik an der „Entkunstung der Kunst“ (32 f.) nicht als pauschaler Abgesang auf *die Kunst* zu lesen. Sie ist eingebettet in sein dialektisches Verfahren, das sich der Fragwürdigkeit von Kunstwerken im Angesicht nicht nur der vergangenen Katastrophen sondern auch ihrer gegenwärtigen kulturindustriellen Funktionalisierung stellt. Das Abwägen von theoretischen Kategorien und ästhetischen Gegenständen zielt auf eine Analyse künstlerischer Entwicklungen – und zwar im Interesse eines ästhetischen

Fortschritts, über den das letzte Wort nicht von der Theorie zu sprechen ist. Insofern bleibt die *Ästhetische Theorie* dem Programm einer *kritischen* Theorie verpflichtet (Horkheimer 1986). Eine *kritische* Ästhetik richtet sich gegen Ästhetik *von unten*, die registriert, was ist, wie gegen Ästhetik *von oben*, die es mit ihren Kategorien rechtfertigt – und geht auf die „sondernde[n] Entscheidung eines Rechtsspruches“ (Hindrichs 2020, 13). Solches Beharren auf einem normativen Urteil bildet die vielleicht schärfste Provokation eines Zeitgeistes, der eine pluralistische Haltung gegenüber demjenigen nahelegt, was heute als Kunst auftritt. Diese Provokation anzunehmen hieße, sich „mit der zentralen Stellung des Kunstobjekts in Adornos Ästhetik sowie mit dem damit verknüpften Wahrheitsanspruch“ (Sonderegger 2019, 532) erneut auseinanderzusetzen.

Indem wir Adornos Programm im Lichte seines Rezeptionsprozesses nachgezeichnet haben, hat unser Vorhaben Kontur gewonnen: Dieser Kommentarband sucht zu einem differenzierten Verständnis der *Ästhetischen Theorie* beizutragen sowie ein Weiterdenken unter veränderten historischen Vorzeichen anzuregen. Auch die Gegenwart ist keineswegs mit den von ihr in kaum erreichter Schärfe exponierten Problemen der Kunst im Zeitalter ihrer gesellschaftlichen Integration fertig geworden. In den unabgeholten Provokationen liegt die fortwirkende Erkenntniskraft der *Ästhetischen Theorie*.

Literatur

- Adorno, Theodor W. 1961/62: Ästhetik (Vorlesung), in: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M., Vo 6355–7177
- Adorno, Theodor W. 1961–69: Konvolut von Materialien I, in: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M., Ts 20672–20689
- Adorno, Theodor W. 1966–68: Kapitelästhetik, in: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M., Ts 19712–20282
- Adorno, Theodor W. 1969: Ästhetische Theorie. Typoskriptfassung letzter Hand, in: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M., Ts 18210–18293
- Adorno, Theodor W. 2021: Schein – Form – Subjekt – Prozeßcharakter – Kunstwerk. Textkritische Edition der letzten bekannten Überarbeitung des III. Kapitels der „Kapitel-Ästhetik“, 2 Bände, hrsg. v. Martin Endres, Axel Pichler u. Claus Zittel, Berlin/Boston
- Baumeister, Thomas/Kulenkampff, Jens 1973: Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos „Ästhetischer Theorie“, in: Neue Hefte für Philosophie 5, 74–105
- Bubner, Rüdiger 1989a: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik, in: ders., Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a. M., 9–71
- Bubner, Rüdiger 1989b: Kann Theorie ästhetisch werden? Zum Hauptmotiv der Philosophie Adornos, in: ders., Ästhetische Erfahrung, Frankfurt a. M., 70–98
- Bürger, Peter 1983: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt a. M.

- Diner, Dan 2007: Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust, Göttingen.
- Eichel, Christine 1993: Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos, Frankfurt a. M.
- Endres, Martin/Pichler, Axel/Zittel, Claus 2013: „noch offen“. Prolegomena zu einer textkritischen Edition der „Ästhetischen Theorie“ Adornos, in: editio 27, 173–204
- Habermas, Jürgen 1995: Theorie des kommunikativen Handelns, Band 1: Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung, Frankfurt a. M.
- Hindrichs, Gunnar 2020: Kritik – Theorie – Krise, in: ders., Zur kritischen Theorie, Berlin, 12–45
- Horkheimer, Max 1986: Traditionelle und Kritische Theorie, in: Gesammelte Schriften, Bd. 4, Frankfurt a. M., 162–216
- Geulen, Eva 2020: Aesthetic Theory, in: Peter E. Gordon/Espen Hammer/Max Pensky (Hrsg.), A Companion to Adorno, Hoboken, 397–412
- Gordon, Peter E. (Hrsg.) 2021: Adorno's Aesthetic Theory at Fifty. Special Issue, in: New German Critique 143 (im Erscheinen)
- Ortland, Eberhard 2009: Editorische Nachbemerkung, in: ANS IV.3, 503–508
- Quent, Marcus/Lindner, Eckardt 2014: Vorwort der Herausgeber, in: dies. (Hrsg.), Das Versprechen der Kunst. Aktuelle Zugänge zu Adornos Ästhetischer Theorie, Wien, 7–19
- Rebentisch, Juliane 2003: Ästhetik der Installation, Frankfurt a. M.
- Rebentisch, Juliane 2013: Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung, Hamburg
- Sonderegger, Ruth 2019: Ästhetische Theorie, in: Richard Klein/Johann Kreuzer/Stefan Müller-Doohm, (Hrsg.), Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart, 521–533
- Tiedemann, Rolf/Adorno, Gretel 1971: Editorisches Nachwort, in: AGS 7, 537–544
- Tiedemann, Rolf 2000: Iphigenie bei den Berliner Studenten. Notiz zu dem Vortrag Adornos am 7. Juli 1967 in der Freien Universität, in: ders. (Hrsg.), Frankfurter Adorno Blätter VI, 122–128
- Wellmer, Albrecht 1985: Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernität, in: ders., Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno, Frankfurt a. M., 9–47
- Werckmeister, O. K. 1971: Ende der Ästhetik. Essays über Adorno, Bloch, das gelbe Unterseeboot und der eindimensionale Mensch, Frankfurt a. M.

Robert Hullot-Kentor

2 Font Null. The First Sentence of *Aesthetic Theory*

Nothing arrives quicker
than the past.
Joseph Brodsky

Open T. W. Adorno's *Aesthetic Theory* to its first page and note that when a book is held focused straight in front of one's eyes, it produces the optical illusion of supplanting the visual orb entirely. To combat this illusion, supplant it with another. The problem is to locate the first sentence of *Aesthetic Theory* elsewhere, alert that this sentence must somehow be inscribed no less in a panorama located directly ahead of oneself on the horizon, if visible only on condition of tilting one's head sideways from the book by perhaps ten degrees. There in the perceptual field, the optic that begins to dilate presents a city district, an *arrondissement*, compounded mostly of art galleries with their subjacent tourist and restaurant areas, art handling and crating enterprise, climatized warehouse facilities and transport systems, as well as art and fashion colleges. Art auction houses, which exist in fact as towers visible by glancing across the panorama to the other side of the city, are running up numbers monitored on stock exchanges worldwide. Apart from these key if physically peripheral functions, however, the neighborhood that stands directly in focus is red brick, a local activity of frame shops, art book publishers, artist studios, all of it apparently small-scale – scale being the primary consideration of this puzzle. Richard Serra is there to be found in a hall with the volumetric equivalent of an airplane hangar installing an exhibition. And he will tell you face to face that his torqued ellipses are now mostly built “*on spec*” while back of him massive cranes hoist into position sheets of steel tonnage with a speed and exactitude that would have brought Zeno joy.

New segments of the panorama now come into view and the foci dilate on distinctly palatial architectural elevations, no longer sparsely local but rather all of them densely packed where crowds pool up to enter art museums at the rate of some one hundred million visitors yearly. This inscrutably large number, however, only captures attendance at the fifty most frequented institutions. To approximate the year's sum total of art museum attendance would require multiplying this number, 100,000,000, by some factor algebraically derived from the total visitors to the approximately 54,047 other, less frequented institutions and adding it back to the first sum. Yet there is no good reason even to begin

to struggle with this intricate extrapolation since all of these numbers can rightly be dismissed as irrelevant, imaginary and vestigially parochial. For according to *Museums in a Digital Age* – a text itself located somewhere on this panorama along with the first sentence of *Aesthetic Theory* –, the reputedly tradition-bound institutions on which the study reports have at last overcome their reticence and “initial defensiveness to Internet technologies” (Parry 2010, 2). Increasingly, the museums “see their distributed online audiences as being as important as those physically on site.” (Ibid.) The achievement of this quantum distribution of virtual object to virtual visitor is said to be that it allows “exhibitions to support experiences in more flexible, creative and empowering ways” (ibid.), words – *exhibitions, experiences, flexible, creative, empowering*, let alone *distributed online audiences* – for which credible meanings may never be established. The numbers produced by this activity, bulking integers followed by as many zeros as one may care to append, are in any case themselves virtual. All the same, museum officials must examine, seek to magnify and no less fear these digits as the *ens realissimum* itself, knowing that it is the fortified walls of the institutions they inhabit, their residual brick-and-mortar, that now exposes them vulnerably to an activity to which fixed geographical location is vanishingly optimal.

Graphs and charts now occupy the visual field entirely as a ledgered expanse of data shorn of any pretense at presenting the art establishments of one country, city or neighborhood rather than another. Neither are these indices restricted, as were those previously, to comprehending activity in a single one of *les beaux arts*, if historically its most prestigious institution, the colonnaded art museum. The census collected in these charts, instead, is meant to comprise in naive factual tabulation not only the whole of what is currently referenced as the *visual arts* – omnipresent photography, video, the plastic arts (a now archaic term) and the mass audience for film –, but the entire known art population engaging architecture, literature, theater, dance, performance and music. The last of these, incidentally, is so by leagues the most broadly produced and distributed of the arts; so regularly capable, even as one tune, of emotionally mobilizing entire world audiences; and holds such authoritative preeminence that in considerable measure it is heard involuntarily and without appeal; that just this single phenomenon – music – easily relativizes the whole rest of the arts, reducing to a statistical sliver what was already the vastly unimaginable expanse of the activity surrounding the brick and mortar museum world, its virtual transmissions added for good measure. The point here simply is, as if it could be made any more heavy-handedly, that however this set of graphs and charts is estimated, the panorama as such evinces an unprecedented and inextricably dense world-encompassing integument of the arts.