

ADORNOS BESTIMMUNG DES „ALLGEMEINEN UND BESONDEREN“ UND KONSEQUENZEN FÜR SEINE SPRACH- UND BEGRIFFSKRITIK

VON GERHARD SCHWEPPENHÄUSER

In der Tradition der abendländischen Philosophie wird das Einzelne, das Besondere und unwiederholbare *Seiende*, dem allgemeinen Prinzip des *Seins* untergeordnet. Von Parmenides bis Heidegger werde dabei die »Identität des Geistes mit sich selber« im Denken »auf die Sache projiziert«¹. Philosophie bestimmt die ersten Gründe alles Seienden begrifflich und leitet daraus das Ganze des Erkennbaren ab. Erkenntnis bleibt eine Selbstverdoppelung des Geistes. Sein Anderes, das Materielle und Individuell-Besondere, kann Erkenntnis nicht in Begriffe hineinholen. Es entzieht sich ihrer Identifikation mit dem Allgemeinen. Daher suchte Adorno eine andere methodologische Perspektive. Die denkende Analyse von Besonderem, Einzelem, habe in diesem selbst das Ganze aufzuspüren, dessen Teil das Einzelne ist. Und weil »die Vermittlung von

¹ Theodor W. Adorno: *Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 5, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1971, S. 7-245; Zitat: S. 18.

beidem«², so Adorno, »durch die gesellschaftliche Totalität« erfolge, sei Dialektik nicht nur »philosophische Verfahrensweise«: nicht nur Darstellungsmethode, sondern zugleich auch »Sachverhalt objektiver Art«³.

Adorno versucht in der *Negativen Dialektik*, die geistige Erfahrung des Widerspruchs im Sinne eines »Vorrangs des Objekts«⁴ zur Geltung zu bringen. Philosophie habe sich bislang nur dafür interessiert, was sich begrifflich bestimmen lässt. Nun gelte es gebührend zu beachten, was sich der Bestimmung durch Begriffe entzieht: das Nicht-Identische, Unwiederholbare, also das Einzelne und je Besondere. Adorno nannte diese Denkform »negativ«. Er markierte damit den *logischen* Gegensatz zur »Affirmation«, also zur Bestätigung. Die Dialektik der kritischen Theorie ist nicht »positiv« wie die spekulative Dialektik Hegels. Sie verweist auf nichts, das in der Wirklichkeit gegeben oder gesetzt ist (der Wortsinn von *positivum*). Um Leiden und Unrecht abzuschaffen, muss es begriffen werden, aber damit ist seine Abschaffung noch nicht Wirklichkeit. Negative Dialektik erinnert an (im *moralischen* Sinne) Negatives, das bestehen bleibt.

Gegen die Permanenz von Herrschaft bietet Adorno seinen theoretischen »Negativismus« der kritischen Theorie auf. Kritik wird Stellvertreterin und Vorschein blockierter Autonomie. Der sogenannte Negativismus der Kritik besteht Adorno zufolge darin, »daß ich sage, das Positive [...], wie es uns heute möglich ist, liegt eigentlich darin, daß wir versuchen, so gut es in unserer Kraft steht, diesem Negativen, diesem Zustand der drohenden realen und der doch schon verwirklichten geistigen Entmenschlichung doch endlich ein Ende zu setzen«⁵.

Wenn Adorno vom »Nichtidentischen« spricht, macht er sich nicht zum Anwalt eines wilden Denkens, denn jenes Konzept versteht er als Weg, auf dem philosophisches Denken »die eigene Identität der Sache gegen ihre Identifikationen«⁶ begreifen könnte.

² Adorno, *Negative Dialektik*, Gesammelte Schriften Bd. 6, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1984, S. 57.

³ Theodor W. Adorno: *Ontologie und Dialektik*, in: ders., Nachgelassene Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Bd. 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 2002, S. 330.

⁴ Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 184.

⁵ Theodor W. Adorno: »Zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft heute«, in: ders., *Vorträge 1949–1968*, hrsg. v. M. Schwarz, Nachgelassene Schriften, Abt. V: Vorträge und Gespräche, Bd. 1, Berlin 2019, S. 118–155 und 625–638, Zitat: S. 155.

⁶ Adorno, *Negative Dialektik*, a.a.O., S. 164.

Dies soll durch ein Verfahren des Denkens in *Konstellationen* erfolgen, das über die Beschränkungen der definierenden und identifizierenden Methoden des überlieferten Philosophierens hinaus gelangen und den »Sachen«, also den Gegenständen des Reflektierens, zu ihrem »Ausdruck«⁷ verhilft. Im »Ausdruck«, den es zu artikulieren gelte, sollen individuell-besondere Züge mit allgemeinen Strukturen verbunden werden, ohne jene unter diese zu subsumieren.

Dem unwiederholbaren Einzelnen könne allein ein Denken gerecht werden, das den »Vorrang des Objekts« anerkennt. Dies gilt nicht allein für Adornos theoretische Philosophie, sondern auch für seine Sozialphilosophie und – sofern davon in Ansätzen die Rede sein kann – auch für seine politische Philosophie. Die Herrschaft eines Partikularinteresses, das sich in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft als universales aufspreizt (und de facto tatsächlich weltumspannend dominiert), indem es die einzelnen, je besonderen Individuen gleichsam seinem unausgesprochenen Kommando unterwirft, ist Adorno zufolge rational und irrational zugleich. Es ist zweckrational im Hinblick auf die Mittel zur Optimierung der Verwertung des Werts und der Akkumulation von Kapital, und es ist irrational im Hinblick auf die historischen Zwecke der Menschheit. Die politische Gestalt der Herrschaft des Kapitalverhältnisses, die bürgerliche Demokratie, geht aus der Formbestimmtheit der Kommodifizierung gesellschaftlicher Beziehungen der Menschen hervor. Sie sorgt für die formelle Freiheit und Gleichheit von Vertragspartner:innen und gibt der warenförmigen Vergesellschaftung einen mehr oder weniger stabilen politischen Rahmen. Die politische Urteilsbildung – so könnte man Adornos erkenntnistheoretischen Ansatz verlängern – muss der Zwanghaftigkeit eingedenk sein, die dem gesellschaftlichen Allgemeinen und den ihm gemäßen politischen Formen und Inhalten eigen ist. Und sie muss sich zugleich darüber im Klaren sein, dass die besonderen (sozialen und politischen) Interessen der Individuen sich nicht an jenem dominanten gesellschaftlichen Allgemeinen vorbei verfolgen lassen, sondern nur durch es hindurch. Um einen berühmten Satz von Adornos Schüler Oskar Negt zu variieren: Keine Demokratie ohne Sozialismus, aber auch kein Sozialismus ohne Demokratie.

⁷ A.a.O., S. 62.

Denken, das die qualitative Besonderheit der Gegenstände erschließen möchte, denen es sich widmet, kommt laut Adorno nicht darum herum zu erkennen, dass es in seinem ureigenen Medium, dem Begrifflich-Allgemeinen, nie ganz an jene Besonderheit heranreichen kann. Aber wenn Denken dessen eingedenk bleibt, könnte es sich für das öffnen, was sich der begrifflichen Reduktion entzieht. Das ist die Denkfigur der *Negativen Dialektik*, die unter einer Befreiung vom Identitätszwang freilich nicht die von den Unbequemlichkeiten folgerichtigen Denkens versteht.

Adorno verbindet den Bereich der begrifflichen Arbeit der Philosophie über das konstellative Verfahren mit den nicht-diskursiven Verfahren der Sprach- und Tonkünste. Ausdruck ist für ihn ein prä-rationales ästhetisches Moment, das mit Bedürftigkeit und Leiden zu tun hat. Gedankliche Freiheit, schreibt er in der *Negativen Dialektik*, »folgt dem Ausdrucksdrang des Subjekts. Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit. Denn Leiden ist Objektivität, die auf dem Subjekt lastet; was es als sein Subjektivstes erfährt, sein Ausdruck, ist objektiv vermittelt.«⁸ Das Medium, in dem sich ein subjektives Widerfahrnis – das Erlebnis des Leidens und das Bedürfnis, es zu artikulieren – als Ausdruck gleichsam objektiviert, ist (in einem weiten Sinn) Sprache. Kunstwerke sind für Adorno nicht-begrifflich organisierte Träger von »Wahrheitsgehalten«, die sich durch philosophische Deutung begrifflich erschließen lassen: Medien von Erfahrung, die in Erkenntnis übersetzbar ist. Sie sind demzufolge eine mögliche Quelle für philosophische Erkenntnis von Gesellschaft und Natur, von Subjektivem wie Objektivem. Kunstwerke können helfen zu artikulieren, was begriffliche Erkenntnis nur unzureichend erfassen kann, nämlich das Besondere, Unwiederholbare und Nichtidentische. Die Dialektik von Allgemeinem und Besonderem, deren Vermittlung in der praktischen Philosophie des Bürgertums zur regulativen Idee wird und die in ihrer Theorie des Geistes bzw. der Erkenntnis zugunsten des Allgemeinen eben nur scheinbar gelingt, wird in Kunstwerken als Formproblem bearbeitet. Wie das Formgesetz eines Werkes jeweils die einzelnen Elemente dem Gesetz der Gesamtform unterwirft oder eben nicht unterwirft, sondern ihm gewaltlos einfügt: Daran lasse sich der jeweilige Stand der Emanzipation und Mündigkeit des Subjekts ablesen.

⁸ A.a.O., S. 29.

»Wanderers Nachtlied« ist unvergleichlich«, schreibt Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, »weil darin nicht so sehr das Subjekt redet [...], sondern weil es durch seine Sprache das Unsagbare der Sprache von Natur imitiert.«⁹ Adorno sieht hier einen exemplarischen Ausdruck der Erfahrung, wie Natur als Bedeutungsraum spürbar wird. Natur ist äußerer Erlebnisraum und Projektionsfläche für inneres Geschehen – korrespondierende Umgebung, der das Subjekt seine Sprache leiht, und zugleich ein Bereich der symbolischen Ordnung. »Über allen Gipfeln / Ist Ruh, / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch; / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch.« Die Natur ist Goethes Projektionsfläche für ein erschöpftes Ich, das sich zugleich als Sprachmedium der Natur versteht: stummes Dasein, dessen Schweigen dem inneren Zustand eines Subjekts korrespondiert. Was es hört und spürt, wird Vorschein eines wünschenswerten Zustands. Der Bedeutungsraum des Gedichts entsteht zunächst über Konnotationen. »Ruhe«, »Hauch« und »schweigen« sind mehrdeutig – Ruhe des Schlafs oder des Todes, die Nacht als Intervall im Dasein oder finales Nichts. Ist der Wanderer eine Allegorie des Menschen, also, gemäß Goethes pantheistischer Auffassung, ein Teil der *herrlich leuchtenden Natur*? Es gibt eine absteigende Linie von der kosmischen über die sublunare Natur mit den Vögeln, die dem Himmel näher sind, bis hinab zum Menschen. Auch die Erscheinungsweise der Zeichen kommt zur Geltung: Das Enjambement schafft eine lebendige Unruhe, welche die Wahrnehmung intensiviert. Die fünfte Zeile lässt die Bewegung zur Ruhe kommen. Das Motiv »Wald« wird hervorgehoben, indem die Teile, die Baumspitzen, und das Ganze durch Alliteration über die Zeilen hinweg verbunden werden. In den ersten vier Zeilen vermitteln abwechselnd hohe und tiefe Vokale Spannung; der letzte Satz mit seinen dunklen Vokalen, die wiederum vom Motiv »Wald« abhängen, ist frei davon; die Ruhe wird als Abklingen spürbar.

Kunstwerke artikulieren Erfahrung nicht begrifflich, sondern anschaulich. Adorno beschreibt, wie der Kampf gegen das Begrifflich-Allgemeine geführt wurde, um die Befreiung des Besonderen zu konzipieren: als Emanzipation des Einzelwerks von den Gepflogenheiten und Darstellungskonventionen der Gattung. Dies bezeichnet er als

⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. 7, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1970, S. 114.

»künstlerischen Nominalismus«, der durch das Postulat »der Suprematie des Besonderen und Einzelnen übers Allgemeine und den Begriff«¹⁰ gekennzeichnet sei.

Aus der Antinomie des Nominalismus leitet Adorno die prekäre Situation der ästhetischen Moderne ab, die das je einzelne Werk von Gattungskonventionen befreien will. Jene Antinomie bestehe in Folgendem: Künstlerische Logik fordert, »auf jegliche Einheit« zu verzichten, »die vor den Teilen etabliert wäre und sie bänd«¹¹, denn die Einheit soll sich ja aus den einzelnen Elementen konfigurieren. Wenn aber keine allgemeine Zielbestimmung für die partikularen Momente gesetzt wird, fehlt ihnen »das Wozu, das jene Kristallisation ihnen erlaubte: nicht erst die Gewißheit ihres Sinnes im Ganzen sondern bereits die Richtungskonstante, durch die sie fortgehen, über ihr partikulares Dasein sich erheben.«¹² Diese unvermeidliche Zwickmühle gebe dem Nominalismus des ästhetisch Besonderen seine Ambivalenz. Diesseits der Utopie einer »Versöhnung«¹³ des Besonderen mit dem Allgemeinen erhalte sich jenes »Formapriori«, welches »der Nominalismus demontiert«¹⁴. Die Befreiung des besonderen Einzelwerks sei ohne Bruch mit den allgemeinen Rahmungen der Gattung, aus der es hervorgeht, nicht denkbar – aber das Einzelwerk werde jene Rahmungen nie ganz los. Das zeigt Adorno zum Beispiel anhand der Fugenform bei Bach und der Durchführung im Sonatenhauptsatz bei Haydn und Beethoven. Schönbergs Ausbruch aus den Tonartbeziehungen des Quintenzirkels war ein radikaler Bruch mit der westlichen Tonalität, doch sie errichtete ein neues Form-Regime, das Prinzip der Gleichberechtigung aller Töne und Halbtöne einer Reihe von zwölf aufeinander bezogenen Tönen. Nunmehr durfte kein emanzipiertes Einzelwerk mehr aus dieser Ordnung ausbrechen. Dagegen wiederum richtete sich die neue Avantgarde der Musik, der Literatur und der bildenden Künste in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. »Diese fordert von Kunst ein Äußerstes an Nominalismus, den Vorrang des einzelnen, in sich stimmige durchgebildeten

¹⁰ Theodor W. Adorno: »Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie«, in: ders., *Noten zur Literatur*, Gesammelte Schriften, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974, S. 495–514, Zitat: S. 502.

¹¹ A.a.O., S. 502 f.

¹² Ebd.

¹³ A.a.O., S. 503.

¹⁴ Ebd.

Produkts vor jeglicher allgemeinen, abstrakten Anweisung, jeglichem vorgegebenen Formkanon«¹⁵.

Kunstwerke zeigen, was ist, aber im Lichte dessen, was sein könnte. Sie sind Manifestationen ästhetischer Freiheit und enthalten zugleich Spuren gesellschaftlichen Zwangs. Die Emanzipation der Kunst in der Moderne korrespondiert mit der sozialen Emanzipation. Beide Emanzipationsprozesse zeugen vom Widerspruch des Fortschritts in der bürgerlichen Gesellschaft. Adorno macht vor allem musikalische Kunstwerke als autonom geformte Ausdrucksgestalten sozialer Verhältnisse lesbar. Seine Methode ist die (von Walter Benjamin inspirierte) allegorische Deutung. Allegorien sind in der bildenden Kunst Visualisierungen kontradiktorischer Gegensätze, die in ihrer Gleichzeitigkeit dargeboten werden. Sie werden als solche sichtbar gemacht, ihre Transformation in eine Einheit des Symbols oder in eine Bewegung dialektischer Vermittlung wird verweigert. Die visuelle Einheit der äußeren und inneren Gegensätze ist brüchig und widerspruchsvoll. Wie die gegensätzlichen Lesarten einer allegorischen Figur stehen, Adorno zufolge, in Kunstwerken ideologische und utopisch-wahre Momente nebeneinander, geformt zu in sich konträren Gestalten. Beethoven habe im Medium seiner thematischen Bearbeitung der einzelnen musikalischen Motive die bürgerliche Gesellschaft gleichzeitig »verklärt, kritisiert und versöhnt«¹⁶. Kritisiert, weil er »für die gesellschaftliche Emanzipation des Subjekts gesprochen« habe, »schließlich für die Idee einer einigen Gesellschaft autonom Tätiger«¹⁷, wie Adorno – mit Anspielung auf Marx' Umschreibung des Kommunismus – formuliert. »Im ästhetischen Bild eines Vereins freier Menschen« gehe Beethoven »über die bürgerliche Gesellschaft hinaus«¹⁸. Adorno zeigt dies durch Analysen der musikalischen Integration von Themen und Motiven in das Ganze der Sonatenform. Legendär ist seine Lesart der Klaviersonate Opus

¹⁵ Theodor W. Adorno: »Der mißbrauchte Barock«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, Bd. 10.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 401-422, Zitat: S. 405. – Ob dies auch für die Postmoderne gilt, ist strittig. Albrecht Wellmer war überzeugt, dass diese Ambivalenz nicht nur die Ästhetik der Postmoderne kennzeichne, sondern auch die von der postmodernen Philosophie vorgetragene Rationalitätskritik; siehe sein Buch *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt/M. 1985, insbes. S. 48-114.

¹⁶ Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 14, Frankfurt/M. 1973, S. 169-433; Zitat: S. 413.

¹⁷ A.a.O., S. 420.

¹⁸ Ebd.

111 von Beethoven geworden, die er Thomas Mann bei der Arbeit am Roman *Doktor Faustus* im kalifornischen Exil in die Feder diktiert hat. Aufstieg, Glanz und Elend sowie Abschied des bürgerlichen Subjekts und seiner ureigenen ästhetischen Form, der durchgearbeiteten Sonaten-Thematik, werden dort (zugleich musikanalytisch-immanent und allegorisch-geschichtsphilosophisch) rekonstruiert. Die gewaltlose Synthesis des Verschiedenen gelinge bei Beethoven zuweilen in einer Weise, die als Vorwegnahme eines gewaltfreien Miteinanders gelten kann. Es bleibe indessen nicht beim allegorischen *Zugleich* der Gegensätze. Beethoven steht, Adorno zufolge, mustergültig für die Dialektik der Kunst, die auf ihre spezifische Weise »eine nichtexistente Gesellschaft« antizipiert und damit zu deren praktischer Herstellung motiviert, zugleich aber auch deren Nichtexistenz ideologisch verbrämt. »Paradox hat sie das Unversöhnte zu bezeugen und gleichwohl tendenziell zu versöhnen«¹⁹. Dass Beethoven das bürgerliche Integrationsprinzip, dessen Emanzipationsversprechen in der kapitalistischen Klassengesellschaft gebrochen wird, zuweilen auch verklärt und falsch versöhnt habe, zeigt Adorno dort auf, wo sich die thematische Arbeit des Komponisten als eine künstlerische Variante der fremdbestimmten Synthesis einer Tauschgesellschaft erweise, deren Naturverfallenheit den Mythos blind reproduziert.

Auch in diesem Zusammenhang gilt, dass die Kritik philosophischer Systeme für Adorno wichtig, aber nicht gleichbedeutend ist mit unsystematischem Denken ist. Ähnlich wie in der Philosophie, hat Adorno es auch in seinen sozialwissenschaftlichen und sozialpsychologischen Untersuchungen verschmäht, starre Bezugssystem wie z.B. das behavioristische *Stimulus-and-Response*-Modell in der Massenkommunikationsforschung zu übernehmen. Daraus erwuchs sein Streit mit Paul Lazarsfeld, dem Leiter des *Princeton Radio Research Project*, in dessen Zusammenhang Adorno in den USA seit Ende der 1930er Jahre den Grund für seine Theorie der Kulturindustrie legte. Später dekonstruierte er fixierte Kategorien wie die der »Organisation«, der »Verwaltung« oder der »Industriegesellschaft«, indem er deren innere Widersprüchlichkeit – immer mit Blick auf die besonderen Elemente dessen, was unter diese Kategorien subsumiert wird.

¹⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., S. 251.

In seinem Text »*Der Essay als Form*«²⁰ hat Adorno das Programm seines theoretischen Vorgehens formuliert. Es orientiert sich nicht an einem feststehenden System, dessen Begriffe dem behandelten Material äußerlich bleiben, sondern entwickelt jeweils ein Verfahren, das sich sozusagen den Gegenständen anschmiegt. Es ist nicht unsystematisch, weil es anhand von Kriterien organisiert ist, die in der Auseinandersetzung mit den Gegenständen entstehen. Sie werden jedoch nicht als fertige Kategorien verstanden, denen der Gegenstand zu unterwerfen ist, um dann Hypothesen aufzustellen und schrittweise zu überprüfen. Bei aller methodologischen Diversität kennt Adorno gleichwohl einen gemeinsamen systematischen Fluchtpunkt, der auch seinen Begriff des Politischen prägt. Grundlage ist die negative Erfahrung der Abwesenheit von angstfreier Diversität. »Eine emanzipierte Gesellschaft«, heißt es in den *Minima Moralia*, wäre »die Verwirklichung des Allgemeinen in der Versöhnung der Differenzen«²¹. »Emanzipiert« bedeutet: befreit von irrationaler Herrschaft und Gewalt, und infolgedessen auch von Angst. »Politik [...] sollte [...] den besseren Zustand [...] denken als den, in dem man ohne Angst verschieden sein kann«²², meinte Adorno. Was ihm hier vorgeschwebt haben mag, war ein Miteinander von Menschen, die sich in ihrem Anders- und Besonders-Sein anerkennen. Womöglich auch, aus heutiger Sicht, einschließlich Menschen, die sich als nicht-binär empfinden.

Im Essay soll die Artikulation von *kritischer* Erfahrung ihre erkenntnisstiftende Form, die sie einem formalistisch-wissenschaftlichen Erkenntnisideal überlegen macht, gewinnen können, weil der Essay als Denk- und Darstellungsform in geistige Gebilde eindringt, um Konkretionen von Erfahrung zu ermöglichen. Adorno steht in einer Tradition, zu der Michel de Montaigne, die französischen Moralisten und die aufklärerischen Essayisten des Rationalismus ebenso gehören wie Friedrich Nietzsche. Entscheidend ist dabei freilich die ideologiekritische Reflexion, die Marx'sche Spur in Adornos Denken. In essayistischer Gestalt entwickelt er seine Theorie vom Glanz und Elend bürgerlicher Subjektivität entlang von Interpretationen der homerischen *Odyssee* und Beethovens

²⁰ Theodor W. Adorno: »*Der Essay als Form*«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Bd. 11, Frankfurt/M. 1974, S. 9-33.

²¹ Theodor W. Adorno: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in: ders., *Gesammelte Schriften* Bd. 4, Frankfurt/M. 1980, S. 114.

²² Ebd.

späten Klaviersonaten. Aperçuhaft blitzen in seinen Erläuterungen zu Bizets Oper *Carmen* Aspekte der Dialektik von Natur, Kultur und Gesellschaft auf. Anlässlich einer Lektüre von Huxleys *Brave New World* bringt er die Widersprüche des totalitär gewordenen Kapitalismus und der kulturkonservativen Kritik daran zur Sprache. Und das sind nur ein paar ausgewählte Beispiele. Adornos eingreifende, auf Probleme der Gegenwart gerichtete Essayistik, sein Kampf gegen Heteronomie, Tabus und Borniertheiten, gegen die Reaktualisierung von verdrängtem autoritärem Potential und gegen die Unterhöhlung politischer Demokratisierung durch ökonomische Bewegungsgesetze beschreibt eine Sphäre der Konkretion und Artikulation kritischer Erfahrung, die nicht nur mit den Inhalten und Argumenten, sondern stets auch mit der *Form zu tun hat*, die sie in seinen Essays gewinnt.

LITERATURTIPPS

Grimm, Marc, und Martin Niederauer (Hg.): *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, Weinheim, Basel 2016.

Hogh, Philip: *Kommunikation und Ausdruck. Sprachphilosophie nach Adorno*, Weilerswist: Velbrück, 2015.

Schweppenhäuser, Gerhard: *Adorno zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2017, S. 52-69 und 117-143.

Schweppenhäuser, Hermann: »Zur Dialektik der Subjektivität bei Adorno«, in: *Zeitschrift für kritische Theorie*, Heft 4 (1997), S. 5-27.

Schweppenhäuser, Hermann: »Sprachbegriff und sprachliche Darstellung bei Horkheimer und Adorno«, in: ders., *Gesammelte Schriften Bd. 1*, Stuttgart, Berlin: Metzler, 2019, S. 135-158.

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

TWIND

Technik & Wirtschaft:
Integrierte Didaktik

