

LUKAS HEDDERICH

Ingo Meyers *Adornos Ästhetik* – Muss Adorno vor der Geschichte gerettet werden?

Ingo Meyers Einführung in *Adornos Ästhetik* versucht neben bestehenden Einführungen in Adornos Werk – an denen, wie er selbst feststellt, „kein Mangel“ herrscht – einen besonderen Fokus auf dessen „dezidiert ästhetisches Profil“ zu legen und damit eine ausgemachte Lücke zu schließen (Meyer 2026, 12). Diese Lücke ist keineswegs nur mangelnder Aufmerksamkeit verschuldet, sondern – wie Meyer selbst feststellt – der Komplexität des Themas. Die Ästhetische Theorie musste zur Veröffentlichung von Rolf Tiedemann und Gretel Karplus Adorno in Abwesenheit des ursprünglichen Verfassers nicht nur stark editiert, sondern ausgehend von Fragmenten überhaupt erst zu einem einheitlichen Werk geformt werden.

Ästhetische Theorie ist somit weniger als abschließender Kommentar Adornos für die das Thema betreffenden Angelegenheiten zu verstehen, vielmehr als Kristallisationspunkt der sich durch Adornos Schriften ziehenden Gedanken sowie als unabgeschlossener Versuch, diese final durchzuarbeiten. Ingo Meyer tut in diesem Sinne recht daran, eine Einführung in *Adornos Ästhetik* nicht als bloße Einführung in das Werk *Ästhetische Theorie* und dessen Rekonstruktion zu gestalten, sondern Motive dieser über die *Negative Dialektik* bis hin zu *Dialektik der Aufklärung* und den früheren ästhetischen (vor allem musikalischen Schriften) zurückzuverfolgen und in damalige wie heutige Debatten einzuordnen. Der zunächst bescheiden klingende Anspruch, lediglich das ästhetische Profil Adornos herauszuarbeiten, verweist Meyer entgegen seiner Absicht jedoch schnell auf eine recht umfangreiche Interpretation von Adornos Werk. Dies zeigen schon die Rückbezüge auf u. a. die *Dialektik der Aufklärung* und die *Negative Dialektik*. Die vorige Absicherung entpuppt sich leider schnell als Rechtfertigung, Bezüge, die man zurecht selbst in die Interpretation der *Ästhetischen Theorie* mit einbezieht, nicht zu genau interpretieren zu müssen.

Dies ist insofern nachvollziehbar, als dass angesichts der Klassiker und damaligen Größen der Musik- und Philosophiegeschichte, mit denen Adorno sich beschäftigt, jede Ausweitung der Themensetzung über die bloße Werkrekonstruktion hinaus schnell Gefahr läuft, sich in Oberflächlichkeiten zu verlieren. Wenn es auch Ausnahmen gibt, in denen die Bewältigung der massiven Materialmenge durch unverhältnismäßige Glättung der argumentativen Tiefe erkaufte wird (etwa die Massenabfertigung von Komponisten im *Musik*-Kapitel, vgl. Meyer 2026, besonders 44–45), schafft es Meyer gemeinhin gut einen roten Faden aufrechtzuerhalten, wenn auch nicht immer vollständig auf den Begriff zu bringen. Dies betrifft vor allem die Auseinandersetzung mit dem System des Deutschen Idealismus. Stärken und Schwächen der Einführung lassen sich im Umgang mit diesem Themenkomplex verorten.

Gleich mehrfach begegnet der Leser der Ranküne Meyers gegenüber Hegel, die zwar einerseits verhindert, dass Meyer bloß in Adorno nachempfundenen Jargon jenem nachplappert, gleichzeitig aber die feinfühligere Argumente Adornos bezogen auf Hegel an einigen Stellen verpasst. Es ist hierfür bezeichnend, dass Meyer mit Pippin – einer Koryphäe der aktuellen He-

gelforschung – „schlicht nichts anzufangen“ weiß (Meyer 2026, 194). So formuliert Meyer zunächst in Anlehnung an Bohrer, dann aber auch explizit als eigene Position den Versuch, Adornos Einsichten von den hegelschen Momenten „Geschichtsphilosophie und Wahrheit“ (Meyer 2026, 185) bzw. deren Korrelat, dem Verständnis ästhetischer Emanationen als zu negierender Schein, zu trennen und ohne hegelschen Ballast nur auf werkimmanente Wahrheitsansprüche zu reduzieren (Meyer 2026, 186 u. 75). So wird stellenweise die postmoderne Interpretation der *Negativen Dialektik* als bloßes Aufgeben des hegelschen Anspruchs „das Ganze zu denken“ Adorno schlicht angedichtet (Meyer 2026, 70) und damit die Selbstwidersprüchlichkeit der Totalität – Movens seines dialektischen Denkens (Jay 1984, 264 ff.) – zugunsten der Irrelevanz der Kategorie der Totalität schlicht fallen gelassen. Die Ursache für diese folgenreiche Verkürzung ist schnell ausgemacht: eine eigenwillige Lesart von Adornos Rezeption marxistischer Konzepte und Kontroversen, deren Motive er vielfach übernimmt, kritisiert oder abwandelt.

Adornos Materialismus und die Form des Materials

Über Adornos Umgang mit materialistischen, insbesondere marxistischen Konzepten, erfährt man bei Meyer leider wenig. Der kurze, einordnende Teil zu den „zeitgenössische[n] Fronten“ (Meyer 2026, 13–27), an denen Adorno sich abarbeitet, enthält zwar einen Teil, der sich mit „marxistisch-materialistischer Ästhetik“ (Meyer 2026, 14) beschäftigt. Dieser beinhaltet leider wenig neben einer extrem verkürzten Darstellung der Abbildtheorie als „vormoderne[s] Widerspiegelungsdogma“ (Meyer 2026, 14), und eines ebenfalls unbefriedigenden Verweises auf Lukács Verdinglichungskonzept. Letzteres wird hier schlicht als individuelles Verhaftet-Bleiben in „Kosten-Nutzen-Relationen, Akkumulationsbestrebungen von sozialem Kapital, Kausal-, Effizienz- und Termindenken“ (Meyer 2026, 17) interpretiert. Dies ist besonders insofern folgenreich, dass Meyer – wie ich denke zu Recht – verschiedenste Überlegungen im Laufe des Buches auf diesen Problemkomplex der Verdinglichung zurückführt. Da *Materialismus* und *Verdinglichung* für Meyers Analyse von Adornos Werk zentral sind und ich ein erhebliches argumentatives Defizit in diesem Themenkomplex ausmache, werde ich tiefergehenden Auseinandersetzungen mit diesem Thema Raum geben.

Die zentrale theoretische Lücke Meyers ist ein Begriff von Objektivität der Verdinglichung und inwiefern der Materialismus Lukács – eigentlich auch der Marxens, Engels und Lenins, dies würde den Rahmen der Rezension aber sprengen – von Objektivität sprechen kann, ohne gesellschaftliche Kategorien einfach nach Vorbild der Naturwissenschaften abstrakt den subjektiven Begriffen entgegenzustellen. Dies ist zentral, denn für Adorno ist zumindest für das Individuum „der Fetischcharakter der Ware [...] nicht subjektiv-irrendem Bewußtsein angekreidet, sondern aus dem gesellschaftlichen Apriori objektiv deduziert, dem Tauschvorgang“ (Adorno 2003d, 190). Nur angesichts eines solchen objektiven Problemverständnisses ließe sich auch nur die marxsche Kritik am hegelschen Idealismus begreifen. An Hegel wird keineswegs bemängelt, dass dieser statt mit der Gesellschaft nur mit einer von dieser unterschiedenen, immateriellen Geistigkeit beschäftigt wäre. Kritisiert wird vielmehr, dass Hegel die Gesellschaft (wie sie ist) als bereits vernünftig eingerichtet annimmt (Marx 1959d, 213 ff.). Die materialistische Kritik ist nun die, dass gesellschaftlich objektiv anders gehandelt wird, als von den Partizipanten gesellschaftlicher Praxis angenommen wird, wenn diese sich subjektiv zu dieser Handlung entscheiden. Materiell ist in diesem Sinne die Differenz von Begriff und Gegenstand, ohne dass diese beiden Seiten einfach starr getrennt werden könnten.

Adornos Kritik an Konzepten wie der Abbildtheorie oder Lukács' eigenwilligem Realismusverständnis basiert auf dessen früherer Konzeption eines objektiven (praktischen) Widerspruchs (Vgl. 1988, 309) und ist nicht darauf zu reduzieren, dass diese Theorien der Absicht nach fundamental fehlgeleitet wären. Vielmehr handelt es sich um eine falsche Bestimmung des Gegenstandes, dem sich der Abbildtheorie gemäß mimetisch angenähert bzw. der realistisch abgebildet werden soll. Da dieser in sich widersprüchlich ist, kann eine diesen Widerspruch nicht aufgrei-

fende, positive Abbildung den Gegenstand nur verfälschen: Sozialistischer Realismus sei nach dieser Perspektive nicht zu realistisch, sondern weniger realistisch als Beckett, der die konkrete Form von „Verfügung über fremde Arbeit“ als „Wesensgesetzlichkeit der gegenwärtigen Gesellschaft“ realistischer abbilde (Adorno 2003a, 370 f.). Anstelle dieser Wende erfährt man bei Meyer jedoch nur, dass Adorno zwar „80 Jahre nach Engels [...] Kunst ganz unbeirrt auf Mimesis, Widerspiegelung und Realismus“ bezöge (Meyer 2026, 15 f.). Der konkrete Gegenstand eines solchen Materialismus wird jedoch als angeblicher Zirkelschluss beiseitegeschoben (Meyer 2026, 15).

Aus der Rekonstruktion der theoretischen Fronten folgert Meyer dann auch ein anderes Materialismusverständnis. Die Form der Ware (die Werteziehung) als die gegenwärtig-dominante der gesellschaftlich bestimmenden „Strukturformen“ (Lukács 1988, 273) ist nicht nur eine dinghafte Missinterpretation „humaner“ Beziehungen, wie es bei Meyer heißt (Meyer 2026, 17), sondern, gerade wo sie richtig interpretiert wird, widersprüchlich. Die Strukturform der Ware ist gerade dort widersprüchlich, wo ihre Eigenlogik – das Äquivalenzprinzip des Warenverkehrs – umfänglich zum bestimmenden Prinzip der Gesellschaft geworden ist. Anders gesagt, gerade wo sich alle an Gesellschaft Partizipierenden *als Bürger* rational verhalten, entstehen objektiv den eigentlichen Absichten der sich kollektiv zusammenschließenden widersprechende Konsequenzen. Gerade als totales Ordnungsschema aller Lebensbereiche widerspricht der bürgerliche Äquivalententausch objektiv *sich selbst*. Dieser Widerspruch der die Welt konstituierenden Strukturformen macht es unmöglich, die Welt dem Satz des Widerspruchs gemäß rational zu beschreiben. Dieses Manko ist aber weder Ausdruck von Kontingenz noch mangelnder empirischer Genauigkeit (Lukács 1988, 199), wie es bei Meyer erscheint.

Um den Gegenstand der Gesellschaft sinnvoll auf ihren Begriff zu bringen, muss, wie Marx berühmterweise in der elften Feuerbachthese formuliert, die Welt nicht nur interpretiert, sondern auch verändert werden (Marx 1959c, 535). Adorno greift das immanente Moment der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft ausgehend von der Selbstwidersprüchlichkeit ihrer eigenen Strukturform explizit auf, wenn er jene rügt, die fälschlicherweise im Namen der elften Feuerbachthese der bestehenden Gesellschaft bloß abstrakt opponieren, statt sich in deren Analyse zu vertiefen (Adorno 2003c, 780). Der Appell zur Änderung leitet sich entsprechend nicht aus einer äußeren normativen Quelle, sondern ebenfalls aus der Sphäre jener bürgerlichen Gesellschaft ab, die es zu verändern gilt – aus ihrem Selbstwiderspruch. Meyer betont dem entgegen aber nur die antibürgerliche Seite Adornos. Dieser gemäß handelt es sich bei ihm um einen Kritiker der „Tauschabstraktion“ und dem korrelierendem „Äquivalenzprinzip“, der diese als „wesentliche Wurzel allen gesellschaftlichen Übels“ (Meyer 2026, 18) ausgemacht habe. Der immanente Charakter der Kritik entfällt. Geht man von Meyers Rekonstruktion aus, bleiben zentrale Aussagen Adornos, etwa die folgende, unverständlich:

Die Kritik am Tauschprinzip als dem identifizierenden des Denkens will, daß das Ideal freien und gerechten Tausch, bis heute bloß Vorwand, verwirklicht werde. Das allein transzendiert den Tausch. Hat ihn die kritische Theorie als den von Gleichem und doch Ungleichem enthüllt, so zielt die Kritik der Ungleichheit in der Gleichheit auch auf Gleichheit, bei aller Skepsis gegen die Rancune im bürgerlichen Egalitätsideal, das nichts qualitativ Verschiedenes toleriert. [...] Das rückt nahe genug an Hegel. [...] Der Totalität ist zu opponieren, indem sie der Nichtidentität mit sich selbst überführt wird, die sie dem eigenen Begriff nach verleugnet (Adorno 2003d, 150).

Für Adorno liefe gerade die simple Annullierung der „Maßkategorie der Vergleichbarkeit“, die wie auch immer beschädigt „als Versprechen dem Tauschprinzip innewohnt“, auf die Einsetzung der „unmittelbare[n] Aneignung, Gewalt, heutzutage: nacktes Privileg von Monopolen und Cliques“ hinaus (Adorno 2003d, 150). Vergleichbarkeit, wenn sie wirklich dem Vergleichenen gerecht werden würde, würde bei Bestimmung des Vergleichbaren auch die je besondere Eigenart des Vergleichenen adressierbar machen. Ähnlich wie der Tausch nicht nur den Tauschwert, sondern auch sich unterscheidende Gebrauchswerte voraussetzt (Marx 1959a, 56), ist auch philosophisch-logisch Vergleichbarkeit nur dann nicht tautologisch, wenn sie spezifisch unterschied-

liche Dinge vergleicht, wie Adorno schon bezüglich der ursprünglichen Achtung des Nichtidentischen beim jungen Hegel hervorhebt (Adorno 2003d, 160). Die Nichtachtung des Besonderen zugunsten einer bloßen Reduktion auf die bloße Maßkategorie (des Werts) opponiert nicht nur der Achtung vor dem Besonderen, sondern schafft noch die Ratio des Tauschs selbst ab: Zwei nur gleiche Dinge müssen auch nicht getauscht werden. In diesem Sinne wäre ohne ein nicht-identisches Moment im Verweis auf ein gemeinsames Maß auch die wechselseitige Ergänzung arbeitsteiliger und damit überhaupt ausdifferenzierter Lebensformen als sich ‚gleicher‘-maßen ergänzende überhaupt nicht denkbar. So befürchtet Adorno im einseitigen Kippen der „Maßkategorie der Vergleichbarkeit“ die unkompenzierte Aneignung fremden Besonderen durch bloße Enteignung (Adorno 2003d, 150). Die Maßkategorie der Vergleichbarkeit von Waren ist keine den Dingen nur retrospektiv aufgedrückte. Die kapitalistische Gegenwart unterscheidet sich von vorherigen Epochen umgekehrt darin, dass in der Gegenwart der Tauschwert schon im Vorhinein der Produktion zugrunde gelegt wird. Produkte werden bewusst als Waren produziert, von den Produzenten nie als unmittelbare eigene Gebrauchsgegenstände angedacht (Lukács 1988, 171 f.). Die Maßkategorie ist somit nicht nur äußerlich zu dem Verglichenen, sondern wie Adorno betont, in diesen als Monaden angelegt.

Immanente Kritik als Methode

Theorie und Kunst (Adorno 2003a, 374 f.; Adorno 1993, 78 f.) hat für Adorno gerade nicht die Aufgabe, der Rationalität bürgerlicher Abstraktion von einem äußeren Standpunkt aus zu opponieren, sondern sie gegen sich selbst zu retten. Das heißt, sie überhaupt erst dahin zu bringen, dass Rationalität als sinnvolle Allgemeinheit besteht, diese dem eigenen Anspruch gerecht wird. Alle positiv aufgeladenen Begriffe, auf die sich Adorno auch affirmativ bezieht – wie Individualität, Freiheit und Gesellschaft oder auch Autonomie der Töne und des Kunstwerks –, existieren nirgends anders als in gebrochener Form; in dieser gebrochenen Form sind sie selbst eingebunden in eine Dynamik, die ihre emphatische Realisierung hindert (Adorno 2001, 171).

In Adornos Selbstverständnis ist diese Problemkonstellation so abstrakt formuliert keineswegs etwas, das sein eigenes Denken exklusiv behandelt hat. Adorno verweist immer wieder auf bürgerliche Denker, denen gerade diese Dialektik zwischen allgemeiner Rationalität und in ihr stehenden einzelnen Momenten Thema ist und die sich negierend durch diese hindurcharbeiten. Zu nennen wären besonders Beethoven und Hegel. Diese nehmen die defizitäre Beziehung beider Instanzen, des Einzelnen und des Allgemeinen, zueinander und – als jeweils in sich auf das andere Verwiesene – das Widersprüchliche der Totalität sowie des Einzelnen je zu sich selbst (vgl. Adorno 1993, 44) als den Ausgangspunkt ihrer Tätigkeit bzw. als ihr Material. Adorno versteht dies bei beiden im Sinne der hegelschen Logik als ihren Begriff (Adorno bezeichnet musikalische Formeln als „immanent-musikalische Begriffe“ im Zusammenhang mit dem Vergleich zwischen Beethoven und Hegel, siehe Adorno 1993, 33).

Die Bedürftigkeit dieses Materials selbst ist es, der die kompositorische Methode dieser Denker Rechnung zu tragen gedenkt. Diese formen das Material, verändern und kontextualisieren seine Form, was Adorno dann sowohl im Zusammenhang der Musik wie der Philosophie mit der „Arbeit“ (bspw. Adorno 1993, 33 u. 38), und zwar der „gesellschaftlichen Arbeit“ (Adorno 1993, 63) identifiziert. Solche Arbeit hat das Material nicht nach eigenen, bloß von außen angebrachten Bedürfnissen, sondern nach den dem Material eigenen umzuformen. Das vorgeformte Material geht inhärent mit Intention einher, ohne dass diese von ihr eingeholt werde. Gerade daraus resultiert für Adorno in einem kritischen Verständnis die Tradition. Künstler und Philosophen greifen vorherige Lösungsversuche an den Punkten ihres Scheiterns auf und nehmen daraus ihr Material. Im Versuch, neue Lösungsversuche zu finden – also eingreifend das Material zu verändern und zu negieren –, schaffen sie neues Material, welches die wunden Punkte in veränderter Form reproduziert. Das Einende der Tradition ist somit nicht die Konvention, sondern die immanente Kritik (Adorno 2003a, 59 f.). Als immanente Kritik muss dem kritisierten Gegen-

stand immer auch noch Rechnung getragen werden. In den Worten Benjamins: „Das Publikum muß stets Unrecht erhalten und sich doch immer durch den Kritiker vertreten fühlen.“ (Benjamin 1928, 35). Das Einzelne entspricht sich *als solchem* selbst nicht, ist wie das *Sein* der hegelschen Logik dem eigenen Begriff nach letztlich *Nichts* (Hegel 1986, 82 f.) und muss insofern im Rahmen seiner Bearbeitung im Ganzen untergehen, um *sich* vertreten zu fühlen.

An dieser Stelle lassen sich bei Beethoven wie bei Hegel Wahrheit und Mythos ausmachen. Beethovens Reprise sowie Hegels Weltgeist verkünden Adorno zufolge die Harmonisierung des Besonderen im Ganzen, angesichts dessen das Besondere in der Überwindung seines bloßen Ansichseins sein Recht erfährt. Adornos Kritik ist nicht prinzipiell, sondern faktisch. Insofern das fortgesetzte Leid den hegelschen Weltgeist Lügen straft, hebt Adorno an Beethoven jedoch positiv hervor, dass dieser in seiner Spätphase durch Unterbrechung der Reprise selbst einen Zweifel an dem Zur-Geltung-Kommen des Materials im Ganzen ausdrückt. Die Suggestion der erreichten Befriedung wird selbst zur rechtfertigenden Reklame für die Affirmation des Bestehenden. Darin wird nicht nur eine künftige Utopie, sondern das Material selbst darum betrogen, mehr als das zu sein, was es *an sich* ist.

Materialismus und Material in der Kunst

Meyer hebt bezüglich der ästhetischen Produktion hervor, dass es ein häufiges Missverständnis bezüglich des Materialbegriffs Adornos gäbe, demzufolge unter Material lediglich bloße sinnliche Eindrücke wie „Worte, Töne Farben oder Pigmente“ oder gar „Problemfelder“ wie „Klassenantagonismen“ zu fassen wäre (Meyer 2026, 133). Dem entgegen sei der Begriff des Materials bei Adorno in der Ästhetik ein „Formbegriff“ (Meyer 2026, 133). Während Meyer hier tatsächlich vulgär-materialistische Lesarten einer Simplifizierung überführt, schüttet er an dieser Stelle das Kind mit dem Bade aus. Denn Meyer wendet diesen Verweis auf den Formcharakter des Materials als Argument gegen Adornos Bezugnahme auf Hegel sowie auf den Marxismus. Martin Mettins und Robert Zwarg's Argumentation, dass Adornos Ästhetische Theorie als „materialistisch gelten kann“ (nach Meyer 2026, 133) wird explizit mit dieser Klarstellung opponiert. Vorher schon wird der Vergleich zwischen Hegel und Beethoven als Beschädigung beider interpretiert (Meyer 2026, 44). Problematisch ist nicht, dass Meyer feststellt, dass es sich im künstlerischen Material um einen Formbegriff handele. Die dazu erfolgenden Gedanken gehören zu den Besten Meyers. Vielmehr liegt der Fehler darin, dass er verkennet, dass das Material auch in Hegels Logik und Geschichtsphilosophie sowie in Adornos Interpretation des Marxismus ein Formbegriff ist.

Der widersprüchliche Charakter der „Strukturform“ der Warenproduktion wird entsprechend immer wieder missinterpretiert: Entweder wird er als bloße Zurichtung des Besonderen durch ein äußeres Ordnungsprinzip oder als abstrakte Entqualifizierung des Materials selbst angesehen. Dabei ist er ein nicht überwundener formeller Widerspruch, von dem jenes Besondere ein konstitutives Moment ist. Gerade diesen Grenzbereichen zwischen Ästhetik und Gesellschaftstheorie widmet sich Adorno in seinen ästhetischen Schriften wiederholt. An dieser Stelle finden sich bei Meyer jedoch entscheidende Verkürzungen, wie ich besonders an seiner Rezeption der Kulturindustrie festmachen will.

Konsequenzen für Kulturindustrie und Opposition

In der Interpretation des Kulturindustriekapitals aus der *Dialektik der Aufklärung* – eingeführt via *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* und die *Minima Moralia* (Meyer 2026, 94) –, wird dessen freudo-marxistisches Argument schlicht in dessen Gegenteil verkehrt. Die Charakterbildungen werden argumentativ bei Meyer in letzter Instanz auf abstrakte Ohnmacht zurückgeführt. Bei Adorno fußen diese aber auf dem Ich, sind also als Ergebnis eines fehlgeleiteten Akts aus partieller Freiheit. Übertragen auf die Hörgewohnheiten des Massenpublikums bildeten Meyer zufolge für Adorno die regredierte Hörer entsprechend schlicht

keine Hörkompetenz aus (Meyer 2026, 94). Eine Argumentation, die letztlich darauf hinausläuft zu sagen, sie bildeten überhaupt kein Ich aus, sondern verblieben auf der Stufe des Es. Adorno, dem es hier um die freudsche Konzeption der psychischen Leistung der Verdrängung geht, sagt also das genaue Gegenteil: Die Hörschaft ist explizit nicht *kindlich*, also ungebildet, sondern „kindisch: ihre Primitivität ist nicht die des Unentwickelten, sondern des zwanghaft Zurückgestauten.“ (Adorno 2003f, 35) Ohne jegliche Form von Hörkompetenz, die wie auch immer beschädigt und zurückgestaut ist, wäre auch gar nicht klar, wieso sich die Gebilde der Kulturindustrie überhaupt in „ihr[em] Vokabular ausschließlich aus Trümmern und Entstellungen der musikalischen Kunstsprache“ zusammensetzen müssten (Adorno 2003f, 40). Einfach ungebildete Massen könnte man auch ohne solche Verweise auf Trab halten. Die Kulturindustrie zeichnet sich gerade nicht durch offenen Konformismus, sondern durch Pseudoemanzipation, in den Termini Marcuses: *repressive Entsublimierung* (Marcuse 1989, 76 ff.) aus. Gefährlich ist für Adorno nicht die seichte Soapopera (Meyer 2026, 96), sondern der vermeidliche Ausbruch, der die Unzufriedenheit und „ästhetischen Impulse“ der Massen aufgreift und doch nur in Bahnen, wie die Ablösung einer Modeerscheinung durch die nächste, leitet (Adorno 2003h, 135).

Wie Meyer selbst feststellt, ist das Problem für Adorno explizit nicht, dass die Konsumenten in keiner Weise wüssten, dass sie betrogen würden (Meyer 2026, 96). Er scheint das formale Problem der Kulturindustrie aber nicht zu erfassen, wenn er folgert: „Warum sollte man einen Mangel, einmal empfunden, nicht objektivieren können und sich bemühen, ihn abzuschaffen? Hilflös wäre ja nur ein Subjekt, welches meinte, ihm fehle nichts.“ (Meyer 2026, 97) Inwiefern ein solches Subjekt – das meine, ihm fehle nichts, also nicht leidet – überhaupt der Hilfe bedürfe, ist fraglich. Eine solche Hilfslosigkeit ist aber ganz sicher nicht jene, an der die Kulturindustrie mitwirkt.

Mit diesem Missverständnis der Kulturindustrie geht nun auch einher, dass Meyer Adornos Kritik an ihr als abstrakte missversteht. Er tut so, als wäre Adornos Appell, man müsse sich von dieser bloß frei machen. Nachdem er sich über Seiten den Jazz gegen Adornos Urteil, es handle sich dabei um ein Moment von Kulturindustrie, zu verteidigen gezwungen sieht (Meyer 2026, 98–102) wird als „wunder Punkt“ ausgemacht, dass Adorno und Horkheimer selbst spätestens im Verlauf der 1950er zu „Medienstars“ (Meyer 2026, 109) wurden. Aufgrund dieses Umstands wirft Meyer Adorno Verlogenheit vor, einerseits die Universalität des „universellen Verblendungszusammenhang[s]“ (Meyer 2026, 109; Adorno 2003d, 397)) hochzuhalten, sich diesem aber doch irgendwie voluntaristisch entgegenzustellen. Sei der Verblendungszusammenhang aber total, so müsse „das auch für Adorno gelten“ (Meyer 2026, 109). Hier wird nun die ganze Kritik von Habermas wieder aufgekocht (Vgl. Habermas 1985, 135 ff.), der Vorwurf, die Kritische Theorie habe ihren eigenen normativen Standpunkt nicht hinreichend ausgewiesen. Was hierbei von Adorno verlangt wird, ist aber gerade eine solche Standpunkttheorie, die sich nicht durch eine besondere Interpretation sinnvoller Vollzüge, sondern durch ein anderes, quasi a priori festgelegtes Wertfundament unterscheidet.

Liest man nur den Satz zu Ende, den Meyer aus der *Negativen Dialektik* entnimmt, so zeigt sich, dass Adornos Opposition zum „universellen Verblendungszusammenhang“ – und wie ich gleich zeigen will konsequent auch an der Kulturindustrie – keineswegs eine des Standpunkts ist. Der Satz, aus dem Meyer den totalen Verblendungszusammenhang als Terminus entnimmt, beschreibt eben jenen als etwas, von dem „Dialektik“ zugleich nur ein „Abdruck“, wie etwas wogegen sie Kritik übt, ist (Adorno 2003d, 397). Kritik am „Identitätsanspruch“ erfolgt gerade dadurch, dass sie diesen „prüfend honoriert“ (Adorno 2003d, 397). Dialektik sei dann das „Selbstbewusstsein des objektiven Verblendungszusammenhangs“, aus dem es „von innen her auszubrechen“ gelte, wofür die „Kraft zum Ausbruch [...] ihr aus dem Immanenzzusammenhang“ käme (Adorno 2003d, 397). Der normative Standpunkt ist gerade anders als bei Habermas kein äußerer, sondern immanent zum Gegenstand der Kritik. Der bestehende totalitäre Identitäts-

zwang wird nicht nur als Gängelung des Differenten, sondern als Verletzung des Äquivalenzanspruchs kritisiert, den er selbst proklamiert.

Partielle Bedürfnisbefriedigung

Bezogen auf die Kulturindustrie kritisiert Adorno parallel zur obigen Argumentation nicht, dass diese einfach falsche Bedürfnisse adressiere. Vielmehr sind es gerade die Bedürfnisse, die in ihr angesprochen werden, die von ihr nie wirklich hinreichend befriedigt werden. In *Thesen über Bedürfnis* heißt es entsprechend: „Die bürgerliche Gesellschaft hat den ihr immanenten Bedürfnissen weithin die Befriedigung versagt, dafür aber die Produktion durch den Verweis eben auf die Bedürfnisse in ihrem Bannkreis gehalten“ (Adorno 2003e, 395 f.). Die Herrschaft selbst werde gerade durch die „Bedürfnisse der ihr Ausgelieferten hindurch“ (Adorno 2003e, 395) reproduziert. Diese selbst verändern jedoch ihren Charakter, wenn sie statt als kontinuierliches Reintegrations-Mittel, also als bloß produzierte Nachfrage, nun wirklich befriedigt werden würden: „Wenn die Produktion unbedingt, schrankenlos sogleich auf die Befriedigung der Bedürfnisse, auch und gerade der vom Kapitalismus produzierten, umgestellt wird, werden sich eben damit die Bedürfnisse selbst entscheidend verändern.“ (Adorno 2003e, 394)

Dem entgegen steht nun nicht nur der Jazz als unterkomplexer Schlagerabklatsch, wie Adorno vor allem die tanzbaren Massenhits kritisierte, sondern auch die scheinbaren *hot pieces*. Wenn Meyer feststellt, dass der späte Jazz, „kammermusikalische Komplexität“ erreicht habe (Meyer 2026, 101) und dies gegen die Kritik Adornos ins Feld führt, so verkennt er, dass Adorno selbst „[d]ie von Toscanini dirigierte Beethovensymphonie“ – angebliche Antworten auf die „Tiefenbedürfnisse“ in den 1940ern – zu den Gütern der Kulturindustrie zählte (Adorno 2003e, 393). Derselbe Beethoven, der von Adorno als einer der zentralen Lehrer in Sachen ästhetische Erfahrung herhält, kann hinsichtlich seiner konkreten Stücke, wie komplex diese auch sein mögen, in den dynamisch verstandenen Status quo integriert werden. Kulturindustrie zeichnet sich nicht durch Einfachheit aus, sondern durch ihr Vorgehen aus sowie ihre Funktion in industrieller Massenproduktion (Adorno/Horkheimer 1987, 146 f.). Wenn Meyer dann gegen Adorno hochhält, dass man den Jazz als „Modell freier Sozialität“ (Meyer 2026, 102) verstehen könne, verkennt Meyer selbst, dass diese Sozialität, solange sie als Nische in der bestehenden Gesellschaft möglich ist, auch als Rechtfertigung dieser fungiert. Gerade das Missverstehen der eigenen Position als Widerstand oder scheinbarer Ausbruch verkennt, inwiefern Rebellion und Differenzierung selbst Momente des Bestehenden sind: Kein Kitschfilm kommt ohne Utopien einer freien Menschheit oder zumindest einer individuellen Emanzipation aus, an deren Verhinderung er strukturell mitarbeitet. Die Rolle des Intellektuellen besteht gerade nicht in dem individuellen Ausbruch, sondern in der Reflexion noch des eigenen Privilegs als Rad im Getriebe. In Adornos Worten:

Für den, der nicht mitmacht, besteht die Gefahr, daß er sich für besser hält als die andern und seine Kritik der Gesellschaft mißbraucht als Ideologie für sein privates Interesse. Während er danach tastet, die eigene Existenz zum hinfalligen Bilde einer richtigen zu machen, sollte er dieser Hinfälligkeit eingedenk bleiben und wissen, wie wenig das Bild das richtige Leben ersetzt. [...] Der Distanzierte bleibt so verstrickt wie der Betriebsame; vor diesem hat er nichts voraus als die Einsicht in seine Verstricktheit und das Glück der winzigen Freiheit, die im Erkennen als solchem liegt. Die eigene Distanz vom Betrieb ist ein Luxus, den einzig der Betrieb abwirft. Darum trägt gerade jede Regung des sich Entziehens Züge des Negierten. Die Kälte, die sich entwickeln muß, ist von der bürgerlichen nicht zu unterscheiden. Auch wo es protestiert, versteckt sich im monadologischen Prinzip das herrschende Allgemeine. (Adorno 1970, 22 f.)

Aufgabe wäre es in diesem Sinne nicht, individuell scheinbar auszubrechen, sondern noch diesen Schein als Moment des Bestehenden zu reflektieren und darin die Widersprüche des Ganzen aufzuzeigen. Der Vorwurf, die Kritische Theorie sei sich ihrer Selbstbezüglichkeit nicht bewusst, also, „dass sie in ihrem Gegenstandsbereich Gesellschaft selbst vorkommt“ (Meyer 2026, 109), ist entsprechend schlicht falsch (Vgl. Adorno 2003b, 283). Gerade deshalb reflektiert Adorno auch, dass noch die eigene Position, als Teil der falschen Gesellschaft, eine zu über-

kommende ist. Auch der Werdegang des oppositionellen Intellektuellen ist ein defizitärer, eine soziale Rolle, die in einer freien Gesellschaft nicht mehr in der bestehenden Form notwendig wäre (Adorno 2003d, 345 f.).

Ähnlich verhält es sich mit der des Avantgardekünstlers. Das Verlangen nach neuen, komplexen Formen, nach Innovation ist kein der bestehenden Gesellschaft fremdes, sondern ihr inhärent. Genauso wie die Bedürfnisse nie adäquat befriedigt werden, lässt sich auch nichts verkaufen, was überhaupt keinen Gebrauchswert hat. Jener wird vom Tauschwert mitgeschleppt, nicht abgeschafft. Ist eines der zentralen Bedürfnisse der bestehenden Gesellschaft aber der Ausbruch aus dem Sumpf des Immergleichen, so kann die Kulturindustrie avantgardistische Konzepte nicht nur integrieren, sie ist auch auf diese angewiesen. Der Film als Prototyp eines kulturindustriellen Gebildes bedarf der Schockwirkung der surrealistischen Collage und selbst die Atonalität der Neuen Musik wurde längst in Form von Filmmusik in bspw. Horrorfilmen zum spannenden Nervenkitzel. Kafka wurde längst zu Kitsch, ob als direkte Referenz, um *edgy* zu sein (Smith 2026) oder durch die kafkaeske Ästhetik von Gebilden wie *german brainrot* (Adam et al. 2026). Auch Adornos Lieblinge sind nicht davor gefeit, kulturindustriell integriert zu werden. Von Adorno wird dies als Möglichkeit vielmehr im Vorhinein angekündigt: „Was Kunst war, kann Kitsch werden“ (Adorno 2003a, 467). Adorno ging es aber nie nur um das Ergebnis, sondern immer auch um den Produktionsprozess. Ohnehin könnte man heute kaum komponieren wie Beethoven. Von ihm zu lernen sei vielmehr eine dementsprechende Art zu denken (Adorno 1993, 231). Problem der kulturindustriellen Gebilde ist nicht, was sie *sind*, sondern wo sie bleiben. Mahler, der bei Meyer leider weitgehend unter den Tisch fällt, ist hier ein gutes Beispiel dafür, dass Adorno noch dem Kitsch sein Glücksversprechen zu entreißen anstrebte. Mahler greift auf kein anderes Material zurück als auf jenes der gängigen Populärmusik. Adorno zufolge sind „seine Themen enteignete“ (Adorno 2003f, 49 f.). Mahler ist in diesem Sinne kein kantisches Genie, sondern nur ästhetisch konsequent in der Entwicklung des Materials der Kulturindustrie und schafft gerade darin die Möglichkeit ästhetischer Erfahrung.

Postmoderne Scheinradikalität – ein Fazit

Wogegen Adorno aufbegehrt, ist gerade die Vorstellung, es brauche nur neue radikale Eindrücke und damit sei der Abgeschlossenheit der Gesellschaft etwas entgegengesetzt. Wie schon Marx festgestellt hat, ist bereits die bestehende Gesellschaft eine, in der „alles Ständische und Stehende verdampft“ (Marx 1959b, 465), darin angelegt das Wahrheitsmoment Hegels. Gerade diese Dynamik ist es, die sich historisch hinsichtlich des fortbestehenden Elends proletarischer Arbeit als in einem defizitären Sinne statisch herausgestellt hat (Adorno 2003g, 229). Adornos Sorge ist es, dass diese ständige Revolte als wirklich Neues missverstanden wird – dass sich aber gerade dieses Neue, auf dieser tieferen Einbettung im gesellschaftlichen Prozess aus der Nähe betrachtet, nur als das Alte entpuppt. Dann würden gerade die neuesten Modeerscheinungen einen konservativen Charakter tragen, insofern sie nur ein neues Muster auf dem alten Schleier bilden. Was für Adorno an der autonomen Kunst gerade spannend war, nämlich Selbstreflexion der eigenen Problembehaftetheit, verkehrt sich ins Falsche, wo sie sich selbst bereits als dem Problem enthoben versteht.

Diese Dummheit wächst an, je mehr autonome Kunst ihre abgespaltene, vorgeblich unschuldige Selbstbehauptung anstelle der realen, schuldhaft herrischen vergötzt. Indem die subjektive Veranstaltung als gelungene Rettung objektiven Sinnes auftritt, wird sie unwahr. Dessen überführt sie der Kitsch; seine Lüge fingiert nicht erst Wahrheit. (Adorno 1970, 302)

Doch genau gegen diese selbstkritische Einsicht verwehrt sich Meyer, wenn er nicht nur mit dem Jazz, sondern auch mit Bob Dylan (Meyer 2026, 86–89) und gar der Postmoderne (Meyer 2026, 184 f.) das fragmentierte Negative als Exemplar Adornos Nichtidentischen gegen diesen zu positionieren meint. Doch für Adorno ist das Problem nicht die Abwesenheit von Negativität, vielmehr dass diese nicht konsequent genug negativ ist. Seine Sorge ist, dass die bestehende,

blinde Form des Negativen nicht noch als Position im Bestehenden erkannt wird. Die im Geiste Adornos erbrachte Kritik der Postmoderne, besonders festgemacht an Derrida, wie sie von Habermas in *Moderne – ein unvollendetes Projekt* und Postone in *Deconstruction as Social Critique* erbracht wurde – dass diese nicht etwa zu radikal, sondern eine neue Form des Konservatismus wäre (Habermas 1994, 192; Postone 1998, 384 ff.) –, wird insofern gar nicht registriert.

Dem Duktus nach gebärdet Meyer sich in seiner Abkehr von den hegelschen Momenten der Wahrheit oder der Rettung des Ganzen in der adornoschen Ästhetik häufig anti-utopisch; der Ton lässt sich fast als intendiert realistisch deuten (bspw. Meyer 2026, 186). Wie Postone Derrida vorrechnet, ist gerade die Idee, sich mit dem Ganzen als Problem nicht mehr abgeben zu müssen, keineswegs nur pessimistisch, sondern in einem Rahmen, wo noch das Einzelne immer wieder am auch falschen Ganzen mitwirkt, voreilig optimistisch (Postone 1998, 383). Will man sich in diesem Sinne optimistisch an Adornos Ästhetische Theorie heranwagen, bietet Meyers Werk ein umfangreiches Werkzeug für ein solches Vorhaben, indem wissenschaftliche Debatten in einer großen Bandbreite abgedeckt werden. Will man sich den Pessimismus nicht ausreden lassen, dass man Adorno nicht verstehen kann, ohne den Versuch noch das Ganze zu retten, so sollte man sich zumindest auf einige Attacken Meyers vorbereiten. Lässt man sich von diesen nicht abbringen, sondern geht gerade an den Stellen, wo Meyer Adorno einen Stich zu versetzen meint, jeweils in die Primärliteratur, so lässt sich mit Meyer gegen Meyer einiges über Adornos Ästhetische Theorie lernen.

Literaturverzeichnis

Adam, Thilo/Mangold, Ijoma/Thomas, Marie (2026): *Warum auf TikTok der Fisch rotiert*. Online verfügbar unter <https://www.zeit.de/video/2025-03/social-media-german-brainrot-tiktok-video> (abgerufen am 06.07.2026).

Adorno, Theodor W. (1970): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. 12. Aufl. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1993): *Beethoven. Philosophie der Musik*; Fragmente und Texte. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2001): *Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit*. (1964/65). Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2003a): Ästhetische Theorie, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2003b): Einleitung zum ‚Positivismusstreit in der deutschen Soziologie‘, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 281–353.

Adorno, Theodor W. (2003c): Marginalien zu Theorie und Praxis, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 10, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 759–782.

Adorno, Theodor W. (2003d): Negative Dialektik, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (2003e): Thesen über Bedürfnis, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 392–396.

Adorno, Theodor W. (2003f): Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften* 14, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 14–50.

Adorno, Theodor W. (2003g): Über Statik und Dynamik als soziologische Kategorien, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 217–237.

- Adorno, Theodor W. (2003h): Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften 10*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 123–137.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1987): Dialektik der Aufklärung, in: Max Horkheimer: *Gesammelte Schriften 5*. Hg. v. Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl., 13–290.
- Benjamin, Walter (1928): *Einbahnstraße*. Berlin, Rowohlt.
- Habermas, Jürgen (1985): *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1994): Die Moderne — ein unvollendetes Projekt, in: Wolfgang Welsch (Hg.). *Wege aus der Moderne*. Berlin, Boston, De Gruyter, 177–192.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Werke 5. Wissenschaft der Logik I*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Jay, Martin (1984): *Marxism and totality. The adventures of a concept from Lukács to Habermas*. Berkeley, Calif., Univ. of California Pr.
- Lukács, Georg (1988): *Geschichte und Klassenbewusstsein*. Studien über marxist. Dialektik. 10. Aufl. Darmstadt, Luchterhand-Literaturverl.
- Marcuse, Herbert (1989). *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Marx, Karl (1959a): Das Kapital, in: *MEW 23*. Berlin, Dietz.
- Marx, Karl (1959b): Manifest der Kommunistischen Partei, in: *MEW 4*. Berlin, Dietz, 459–491.
- Marx, Karl (1959c): Thesen über Feuerbach, in: *MEW 3*. Berlin, Dietz, 533–535.
- Marx, Karl (1959d): Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie, in: *MEW 1*. Berlin, Dietz, 201–336.
- Meyer, Ingo (2026). *Adornos Ästhetik. Ansatz – Begriffe – Probleme*. Weilerswist, Velbrück.
- Postone, Moishe (1998). *Deconstruction As Social Critique: Derrida on Marx and the New World Order*. *History and Theory* 37 (3), 370–387. <https://doi.org/10.1111/0018-2656.00059>.
- Smith, Serena (2026). *Warum sind alle verrückt nach Franz Kafka?* Online verfügbar unter <https://www.goethe.de/prj/zei/de/art/25122751.html> (abgerufen am 06.07.2026).