

Dissonierende Sozialforschung

von Gabriele Geml

Zur Musiksoziologie Theodor W. Adornos

Die Rede von „Adornos Musiksoziologie“ wirkt zielsicher, doch wirft die Bestimmung ihres Gegenstands Zweifel auf: Welchen Teil von Adornos Werk hat man dabei im Blick – und inwiefern vermag der Begriff seinem Gegenstand gerecht zu werden?

Einerseits beträfe die Rede von „Adornos Musiksoziologie“ kaum weniger als die Gesamtheit seines Schreibens über Musik, von einzelnen kleineren musikalischen Texten vielleicht abgesehen. Denn wo Adorno über Musik sprach, sprach er wesentlich auch von Gesellschaftlichem, seiner Auffassung gemäß, wonach sich in den Kunstwerken – und näher noch: in ihren Formstrukturen – gesellschaftliche Verhältnisse kristallisieren. Wollte man allerdings Adornos Schriften zur Musik unter dem summarischen Titel „Musiksoziologie“ zusammenfassen, so griffe dieses Rubrum zu kurz: Es würde ihren Charakter verfehlen, insofern mit ihm wesentliche Dimensionen dieser Schriften unterschlagen wären, die doch auch – um mit Werner Hamacher zu sprechen – „vor allem sind, was sie außerdem noch sind“, [1] nämlich im konkreten Fall insbesondere Musikphilosophie.

Adorno selbst hätte der Konflikt keine Skrupel bereitet, sagte er doch über sich, eigentlich nie rigoros zwischen Philosophie und Soziologie unterschieden zu haben. [2] Die entsprechende Praxis lässt sich in seinen Schriften nachvollziehen, doch damit ist das Problem nicht gelöst. Wovon spricht man also, wenn man von Adornos Musiksoziologie spricht?

Eine simple Lösung wäre, sich an den Titeln seiner Schriften zu orientieren und über das zu sprechen, was Adorno selbst so bezeichnet hat; etwa über seine „Einleitung in die Musiksoziologie“, die er 1962 publizierte und die eine Reihe von zwölf Vorlesungen enthält; [3] oder über seine 1958 formulierten „Ideen zur Musiksoziologie“, die einen Ausgangspunkt der Vorlesungsreihe bildeten. Adorno hat diesen Aufsatz bezeichnenderweise als Eröffnungstext seiner ersten musikalischen Essaysammlung, der „Klangfiguren“ (1959) ausgewählt; [4] „Bezeichnenderweise“ aus dem Grund, da Eröffnungsaufsätze für ihn häufig propädeutischen Charakter hatten, was im konkreten Fall die Bedeutung musiksoziologischer Überlegungen für sein Schreiben über Musik insgesamt erhellen kann. Demnach sähe man sich bei der Lektüre seiner Ausführungen zur

Musik auf soziologische Überlegungen verwiesen. Ebenso aber trifft das Umgekehrte zu: Wo man sich, wie in den beiden erwähnten Texten, Adornos Musiksoziologie im engeren Sinn zuzuwenden meint, landet man schlussendlich bei den Analysen bestimmter Einzelwerke, bedarf die kunstsoziologische Untersuchung im engeren Sinn doch, wie es in seinen „Thesen zur Kunstsoziologie“ ausgeführt wird, eines kritischen Verständnisses der Werke als ihrer eigenen Bedingung.[5]



Quelle: Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt a. M. - Fo 025

Adornos musikalische Schriften: Kritik, Philosophie, Soziologie, Musiktheorie - und ein zweites Mal Kritik

Mit den einleitenden Bemerkungen sind einige Charakteristika und Schwierigkeiten von Adornos kunstsoziologischem Zugang bereits angedeutet. Was das Faszinosum seines - auf mehreren tausend Buchseiten ausgeführten - Schreibens über Musik insgesamt anbelangt, so ergibt es sich aus der Dichte der Konfrontation von musikalisch-technischer Analyse, gesellschaftlicher Theorie und philosophischer Deutung, die zudem Adornos phänomenologische Bemühung dokumentiert, die Werke in ihrer ganz spezifischen Individualität zum Sprechen zu bringen. Dabei möchte er eine „materiale Formenlehre“ ausformulieren, die musikwissenschaftlich etablierte, abstrakte Formkategorien mit dem spezifischen „Sinn“ der

musikalischen Phänomene konfrontiert und auf ihren gesellschaftlichen Gehalt hin interpretiert. Grundlegend hierfür ist Adornos Auffassung, dass die musikalischen Formen selbst sedimentierte Inhalte und sozial geprägt seien. Mit begrifflichen Verfahren, in denen eine bildreiche Sprache die elaborierte technische Terminologie durchdringt, gelangen ihm Interpretationen des Weltgehalts von Musik, die selbst für musikalische Laien Erkenntnisgewinne bringen und Verständniszugänge zur Musik eröffnen.

Für diese Engführung brachte Adorno Voraussetzungen mit, die, so sehr sie ihn für seine durchaus als einzigartig zu bezeichnende, musiktheoretische Unternehmung prädestinierten, zugleich eine nicht geringe Sprengkraft in sich bargen, was die Konturen einer wissenschaftlichen Soziologie anbelangte. Denn lange bevor Adorno in der Nachkriegszeit eine geteilte Professur für Philosophie und Soziologie an der Frankfurter Universität innehatte, Direktor des Frankfurter Instituts für Sozialforschung (1959-1969) und Vorsitzender der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (1963-1967) wurde, womit man ihn gewiss mit allem Recht als einen „Soziologen“ bezeichnen darf, war er in den 1920er und 30er Jahren neben der akademisch-philosophischen Tätigkeit zunächst Musikkritiker gewesen. Er hatte sich bemüht, in diesem Metier beruflich Fuß zu fassen, nachdem er 1925 in Wien bei Alban Berg Komposition und bei Eduard Steuermann Klavier studiert hatte. Musikkritiken – mit einem frühen Schwerpunkt auf dem, was Adorno als seine „Schönbergpolitik“ bezeichnete[6] – bilden den Ausgangspunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit, lange bevor er ein philosophisches Werk veröffentlichte. Die Zugriffsart des Kunstkritikers auf der einen Seite, des praktizierenden, hochausgebildeten Musikers auf der anderen Seite prägten seinen Zugang zur Musik sehr viel mehr als die akademische Musikwissenschaft, die er auch studiert hatte. Anders und mehr als die Musikwissenschaft legt die Musikkritik, so wie sie sich historisch als eine literarische Form herausgebildet hat, ein bildhaftes Sprechen nahe, das auf die ästhetische Dimension der Werke zielt. Adornos Werkanalysen zeichnen sich durch die metaphorische Sprache ebenso aus wie durch die harschen Urteile des Kunstkritikers, die sich in seinem Fall auch noch mit der philosophischen Unterscheidung von Wahrheit und Ideologie verbanden. Diese in seinen Schriften vielfach wahrgenommene normative Dimension mag deren Rezeption gerade in der Gegenwart erschweren, in der, mit Jens Jessen gesprochen, ein „Sturm der Kränkungsgefühle“ durch die Welt tobt und „Triggerwarnungen“ um sich greifen.[7] Da wird es schwierig mit einem Autor, der sich einmal das Pseudonym „Hektor Rottweiler“ zulegte,[8] der mit Wertungen und insbesondere: Abwertungen nicht eben sparsam verfuhr, oder der, wie in seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“, eine Hörertypologie entwarf, nach deren Bestimmungen sich, so Heinz Steinert im Jahr 1992 noch halbironisch, „fast niemand mehr dem Musikhören gewachsen fühlen“ kann.[9]

War Adorno von frühem Alter an Musikkritiker, so war es um seine wissenschaftliche „Wertfreiheit“ zum anderen durch den Umstand gewiss nicht besser bestellt, dass er sich während der 1930er Jahre zunehmend dem 1934 aus Deutschland emigrierten Institut für Sozialforschung und der von Max Horkheimer

im Ausgang von Karl Marx formulierten Kritischen Theorie der Gesellschaft angeschlossen hatte: „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, publiziert 1938 in der Zeitschrift für Sozialforschung,[10] ein Jahr nach dem Erscheinen von Horkheimers grundlegendem Aufsatz „Traditionelle und kritische Theorie“, war eines der wesentlichen „musiksoziologischen“ Resultate der unmittelbaren Vorkriegszeit.

Adornos Zugangsart zu musikalischen Phänomenen war somit im doppelten Sinn kritisch geprägt, und sie war darüber hinaus philosophisch ausgerichtet: Das heißt, es ging Adorno, was seinen eigenen soziologischen Erkenntnisbeitrag anbelangte, *weniger* um die Erhebung und Bereitstellung von Daten, als um deren Deutung im Medium philosophischer Reflexion. Dabei brachte er, was zwei weitere Herausforderungen für eine wissenschaftliche Methodologie darstellte, einerseits die Evidenzen seiner subjektiven Wahrnehmungen in seine musikalisch-gesellschaftlichen Interpretationen ein, während er auf der anderen Seite dazu tendierte, etwa ermittelte Umfragedaten zu Hörerreaktionen als „subjektivistisch“ zu disqualifizieren, sofern sie nicht in Beziehung gesetzt waren zu betreffenden Werkanalysen wie zur Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Gesamtprozess.

Um das Gesagte zu erläutern: Sein philosophisch-kritischer Beitrag zu einer wissenschaftlichen Soziologie der Musik bestand für Adorno wesentlich darin, Problemstellungen zu formulieren, über die empirische Sozialforschung Daten erheben könnte, erhobene Daten zu deuten sowie die zu Erhebungszwecken verwendete Methodologie kritisch zu reflektieren. Die Vorrede seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ gibt einen Eindruck von Adornos ausgeprägtem Selbstbewusstsein in dieser Funktion: „Das Verhältnis zur empirischen Soziologie wird in den Vorlesungen selbst gelegentlich berührt. Der Autor ist so unbescheiden, zu glauben, daß er der musikalischen Sparte jener Disziplin genug fruchtbare Fragestellungen übermittelt, um sie für längere Zeit sinnvoll zu beschäftigen“.[11] In der betreffenden, im Wintersemester 1961/62 an der Frankfurter Universität gehaltenen und in großen Teilen vom Norddeutschen Rundfunk gesendeten Vorlesungsreihe, aus der die Publikation hervorging, wollte Adorno durch die Einladung von Gastvortragenden dem Eindruck entgegenwirken, dass sich seine Zugangsart zur Musiksoziologie als selbstgenügsam verstehen würde. Musiksoziologie sollte sich keineswegs in dem erschöpfen, was Adorno selbst unter diesem Titel vortrug und praktizierte. Seine drei Gäste waren deshalb Hans Engel, der einen historisch ausgerichteten musiksoziologischen Ansatz verfolgte, Alphons Silbermann, den Adorno als *den* seinerzeitigen Exponenten empirischer Musiksoziologie begriff sowie Kurt Blaukopf, der 1965 das Musiksoziologische Institut der heutigen Wiener Universität für Musik und darstellende Kunst (mdw; damals noch Akademie) gründen sollte. Ein anderes österreichisches Institut wurde 1967 unter dem unmittelbaren Eindruck von Adornos kritischer Philosophie gegründet: das damalige Institut für Wertungsforschung an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Graz (heute: Institut für Musikästhetik der Kunstuniversität Graz), das, nach den Worten seines geistigen Urhebers Harald

Kaufmann, einen inhaltlichen Fokus auf die Erforschung der „komplexe[n] Vernetzung ästhetischer Urteilsbildungen mit ökonomischen und sozialen Wertkategorien“ setzen sollte.[12] Bezeichnenderweise war dieses Institut mit einem Symposium *Für Musikkritik* eröffnet worden, zu dem Adorno mit der Bitte eingeladen wurde, ein Grundsatzreferat über Theorie und Praxis der Musikkritik[13] zu halten.[14]

In diesem Grundsatzreferat wies Adorno unter anderem auf den hohen Stellenwert der Sprache für die begriffliche Darstellung der musikalischen Werke hin: Kritische Fähigkeit sei „die moralische Verpflichtung zu einem Äußersten an Differenziertheit“, ferner das Vermögen, „die spezifische musikalische Erfahrung zu verbalisieren“.[15] Durch beides zeichnen sich Adornos Schriften aus, wodurch sich die dort präsentierten Deutungen von Musik wirklich imstande zeigen, die individuellen Erfahrungsgehalte von Musik zu erschließen. Bezeichnend sind zudem die Überschriften, unter denen Adorno seine betreffenden Texte veröffentlicht: „*Musikalische* Schriften“ etwa, oder: „Mahler. Eine *musikalische* Physiognomik“. Tatsächlich geben diese Arbeiten musikalische Erfahrung wieder, sind mithin nicht nur Schriften „über“ oder „zur“ Musik, denen die in ihnen verhandelte Sache äußerlich bliebe. Ein konstitutiver Bestandteil seiner Analysen von Musik war Adornos eigenes ästhetisches Erleben. Die zunächst der Selbstverständigung dienenden Aufzeichnungen zu seinem lebenslang geplanten, schließlich jedoch nicht mehr geschriebenen Buch über Beethoven verdeutlichen diesen Befund. Aus gutem Grund lässt Rolf Tiedemann, der Herausgeber des Nachlasskonvoluts, das Buch mit folgender Notiz beginnen: „Rekonstruieren wie ich Beethoven als Kind gehört habe.“ Eine weitere Notiz lautet: „Der Anfang der 3. Leonorenouvertüre klingt[,] als wäre auf dem Grund des Kerkers das Meer erreicht.“[16] Solche hochindividuellen Erfahrungen versuchte Adorno dann in musikalisch-technischen Kategorien nachzuvollziehen und zu objektivieren; ein Verfahren, das seine Schriften insgesamt charakterisiert und das er in der „Negativen Dialektik“ nachträglich methodisch erläuterte. Ein Clou dieser in der „Negativen Dialektik“ ausführlich entfalteteten Argumentation ist, dass die Tatsache der Individuiertheit von Wahrnehmung keineswegs ausschließt, dass sie Entscheidendes am Wahrnehmungsobjekt registriert und dass sich dieses Proprium der Wahrnehmung allgemein nachvollziehen lässt, sofern es gelingt, es entsprechend zu artikulieren. In jedem Fall, so lässt sich abkürzend sagen, erwies sich diese Zugangsart in Adornos Schriften als überaus fruchtbar, wie etwa sein Buch über die Musik Gustav Mahlers (1960) zeigt, das die Mahler-Rezeption wohl wie kein zweites beeinflusst hat, sowohl in musikwissenschaftlicher und kompositorischer als auch in kultureller Hinsicht.

„[E]ine Musiksoziologie, in der Musik mehr bedeutet, als Zigaretten oder Seife in Markterhebungen“[17]

Adornos Fokus auf Kunst und Musik war mit gesellschaftlichen Gehalten intrinsisch verkoppelt. „Das Kunstwerk“ – Adornos Kanon war, ohne dass er die eigenen

Kriterien je problematisiert hätte, qualitativ, historisch und geografisch eng und betraf die europäische Kunst, insbesondere die Musik seit Bach – begriff er in der „Ästhetischen Theorie“ im dialektischen Spannungsfeld von „Autonomie und fait social“.[18] Als „fait social“ sei das Kunstwerk gesellschaftlich bedingt und vermittelt, in dem Sinne, dass Adorno sagen konnte, die Formen der Kunst würden die Geschichte der Menschheit treuer verzeichnen als historische Dokumente.[19] So analysierte er etwa die dynamischen Durchführungspartien Haydns und Beethovens unter dem Aspekt ihrer Verwandtschaft mit der Rationalisierung und Effizienzsteigerung durch gesellschaftliche Arbeitsteilung;[20] oder unaufhaltsame Märsche von Mahler, die sich ziellos verausgaben, bevor sie in sich zusammenstürzen, als musikalische Chiffren eines auf der Stelle tretenden Fortschritts der Menschheit.[21] Dass sich Gesellschaftliches in Musik äußere und fortsetze, sei aber nur die eine Seite ihres Verhältnisses zur Gesellschaft. Die andere, wesentliche, sei ihre Autonomie, durch welche Kunst, die ihren Namen verdient, simplen Widerspiegelungsverhältnissen zuwiderlaufen würde. Den Autonomiecharakter der Kunst und das dialektische Ineinander von Autonomie und gesellschaftlicher Vermittlung fasste Adorno in einer Vielzahl von Formulierungen, pointiert aber in der, wonach Kunst „die gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“ und nicht unmittelbar aus dieser abzuleiten sei.[22] Bei Komponisten wie Mahler, Beethoven oder Schönberg kehre Gesellschaftliches nicht einfach nur in der Musik wieder, vielmehr würde die Komposition in ihrer formalen Gesamtanlage wie auch in ihrem Gestus stets zu Gesellschaftlichem Stellung beziehen – wobei sich kritische, verklärende und utopische Momente vielfach ineinander verschränkt zeigten. In seiner „Einleitung in die Musiksoziologie“ hat Adorno diesen Gedankengang im letzten Abschnitt unter dem Titel „Vermittlung“ näher ausgeführt, wobei er an dieser Stelle wesentlich auf Beethoven rekurriert.[23] Zweifelsohne kommt dem Passus für seine Musik- und Kunstphilosophie insgesamt Schlüsselcharakter zu.

Es ist insbesondere die Dimension der Autonomie und der Freiheit der Kunst gewesen, die nach Adornos Urteil bei empirischen Untersuchungen, etwa von Hörerreaktionen, vielfach zu kurz kam. Die autonome Dimension lässt sich an der Musik Mahlers exemplifizieren, in der nach Adornos Urteil das kritische, auch das humoristisch-ironische Element besonders stark ausgeprägt sei. So würde, wie Adorno feststellt, Mahler den Weltlauf nachahmen – allerdings *um ihn zu verklagen*. [24] „Noch die Märsche werden in diesen Symphonien von dem vernommen und reflektiert, den sie verschleppen.“ [25] Dieser kritische Gestus sei freilich erst einmal zu begreifen, weshalb Adorno konzidiert, Mahler bereite jedem naiven, unmittelbaren Verständnisversuch die allergrößten Schwierigkeiten. Im Gegensatz zu dem, wie Musik traditionellerweise angelegt war, „sind seine Symphonien nicht einfach positiv da, [...] sondern ganze Komplexe wollen negativ genommen, es soll gleichsam gegen sie gehört werden“.[26] Der kritische Gestus bestimmter Stellen lasse sich wesentlich aus der Gesamtanlage des Werks und durch ein entsprechend gefordertes „strukturelles Hören“ begreifen. Dabei wird an Mahler nur besonders deutlich, was auch andere Musik betrifft, dass sie nämlich ein geistig in sich differenziertes, autonomes, vom Geräusch oder Signal wesentlich unterschiedenes Klangphänomen ist. „[E]ine Musiksoziologie, in der Musik mehr

bedeutet, als Zigaretten oder Seife in Markterhebungen“, hätte insbesondere auch diese geistige, sprachähnliche Dimension von Musik in ihrer ganzen Komplexität zu berücksichtigen.[27]

Die Gesellschaft im Werk - das Werk in der Gesellschaft

Adornos Hauptinteresse richtete sich auf die zuletzt thematisierte Relation von Kunst und Gesellschaft, das heißt auf die „Gesellschaft im Werk“: „Die Immanenz der Gesellschaft im Werk ist das wesentliche gesellschaftliche Verhältnis der Kunst, nicht die Immanenz von Kunst in der Gesellschaft.“[28] In Bezug auf die Untersuchung der „Immanenz der Gesellschaft im Werk“ konnte der Akzent eher soziologisch gesetzt sein – Wie finden sich gesellschaftliche Tendenzen in der Formensprache der Kunst artikuliert? – oder eher sozialphilosophisch: „Die Frage aller Musik ist: wie kann ein Ganzes sein, ohne daß dem Einzelnen Gewalt angetan wird.“[29] Beide Hinsichten finden sich in Adornos Texten, wie in der Musik, die ihn beschäftigte, ineinander verwoben. Besonders interessierte sich Adorno dafür, wie eine bestimmte Musik das Verhältnis von Teil und Ganzem, von Individuellem und Allgemeinem gestaltete: Hat beispielsweise ein einzelnes Thema in einem Musikstück ein Eigenleben und Raum zur Selbstentfaltung oder dient es nur als Vehikel des Gesamtprozesses einer Entwicklung? Gewinnen einzelne Ausdrucksregungen formkonstitutive Kraft oder bleiben sie bloß ornamental, ohne einen Effekt auf den Verlauf zu bewirken?

Neben dieser Orientierung auf die „Gesellschaft im Werk“ trieb Adorno aber auch – und gerade im dialektischen Zusammenhang mit dieser ersten Orientierung – die Frage nach dem „Werk in der Gesellschaft“ um. Sie trieb ihn insbesondere deshalb um, weil er kein Werk als stabil, in sich ruhend und unwandelbar begriff. Der Gehalt des Werks – Adorno sprach vom „Wahrheitsgehalt“ eines Kunstwerks – unterliegt einem historischen Wandel, verändert sich also mit den gesellschaftlichen Bedingungen und den ihnen entsprechenden Rezeptionsformen. Adorno konnte die historische Veränderung im Inneren der Werke nicht zuletzt deshalb recht radikal fassen, weil „das Kunstwerk“ für ihn an erster Stelle ein aufzuführendes, stets wieder neu zu realisierendes war, ein Musikstück. Jedoch ist diese Vorstellung bei Adorno keineswegs nur aufführungsbezogen. Eine kleine persönliche Notiz, die er bei seiner ersten Rückkehr nach Europa aus dem amerikanischen Exil aufgezeichnet hat, wirft Licht auf diesen ambivalenten Status der geschichtlichen Identität und Nichtidentität der Werke mit sich selbst: „Paris, 30 Oktober 1949, spät abends. [...] Gestern früh im Louvre. [...] Die *Mona Lisa* gleichsam durch Zufall entdeckt – Welch ein Bild wenn es nicht die *Mona Lisa* wäre.“[30] An den Kompositionen der Wiener Schule um Arnold Schönberg schätzte er nicht zuletzt, dass es Musik war, die nicht in einem Kaufhaus oder Fahrstuhl zu hören sein würde.

Es gibt etliche Arbeiten Adornos, die sich mit rezeptionssoziologischen und medientechnischen Aspekten befassen und die Bedingungen analysieren, die ein

lebendiges Verhältnis zur Musik fördern oder konterkarieren[MB1] . Ebenso interessierten Adorno die Auswirkungen der sozioökonomischen Bedingungen auf die künstlerische Produktion. Hervorzuheben ist in dem Zusammenhang der 1956 erstmals erschienene Band „Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt“, der unter anderem den berühmt gewordenen Essay „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ enthält und die übergeordnete Fragestellung verfolgt, wie sich die kulturökonomische Verwaltung und Ressourcenverteilung auf die künstlerische Freiheit und Spontaneität der Produktions- wie der Rezeptionssphäre auswirken. Zum Zweiten ist in diesem Zusammenhang der erst ein halbes Jahrhundert später, im Jahr 2006 erschienene Nachlassband „Current of Music. Elements of a Radio Theory“ zu erwähnen, der die Fragmente eines Buchs versammelt, das Adorno noch zu schreiben beabsichtigt hätte. Die Ausführungen dieses Bandes, in dessen Zentrum eine kritische Sozialtheorie des Radios steht, datieren im Wesentlichen zurück auf die Zeit von 1938 - 1941, als Adorno als europäischer Flüchtling Mitarbeiter des von Paul Lazarsfeld geleiteten Princeton Radio Research Projects war. Die Lektüre des Buches ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich; es ist ein wichtiges Dokument aus dem Vorfeld des „Kulturindustrie“-Kapitels der „Dialektik der Aufklärung“, es enthält medientheoretische Überlegungen und methodologische Anregungen zur Verbesserung von Interviewinstrumentarien, schließlich Adornos Auseinandersetzung mit der seinerzeitigen Radiopädagogik sowie Konzepte zu deren Umorientierung. Die Zusammenarbeit zwischen Adorno und Lazarsfeld im Rahmen des Princeton Radio Research Projects war freilich alsbald durch unüberbrückbare Dissonanzen belastet. Wie der Herausgeber von „Current of Music“, Robert Hullot-Kentor, ausführt, sei das Princeton Radio Research Project letztlich „von überragender Bedeutung für die Entwicklung der Marktforschung im Bereich des Radios“ gewesen und Lazarsfeld habe sich mit Adorno „wohl denjenigen Menschen auf der Welt ausgewählt, der am wenigsten für ihn von irgendeinem greifbaren Nutzen sein konnte“.[31] Adornos 1969 veröffentlichter Aufsatz „Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika“ gewährt einen amüsanten Einblick in die Art von Kollision, wie sie sich zwischen Adorno und seinem kollegialen Umfeld im Rahmen dieses Projekts ergeben hatte, in dem seine Stelle schließlich auch nicht verlängert wurde.[32]

Nichts Praktischeres als eine gute Theorie

Nach Horkheimers und Adornos Auffassung war Theorie nicht einfach nur das Gegenteil von Praxis, sondern stellte in sich selbst eine Form von Verhalten dar: „Denken ist ein Tun, Theorie eine Gestalt von Praxis; allein die Ideologie der Reinheit des Denkens täuscht darüber“,[33] so hieß es in einem der letzten von Adorno noch abgeschlossenen Texte, unter dem Eindruck der Auseinandersetzungen mit den Studenten, sehr kurz vor seinem verfrühten Tod.

Adorno unterschied - explizit in der Vorrede seiner Vorlesungen zur „Einleitung in die Musiksoziologie“ - zwischen Textarten, die der gesprochenen Rede von

Vorträgen und Vorlesungen noch in verschriftlichter Form nahestehen und dem, was er als durchformulierte, „autonome Texte“ bezeichnete,[34] wobei seine Präferenz, unschwer zu erraten, den letzteren galt. Gegenüber der Bereitstellung von schnell verfügbaren Informationen zeichneten sich jene Texte Adornos, die er als „durchformuliert“ begriff, durch andere Qualitäten aus. Unter anderem ging es in ihnen darum, die vertretenen Auffassungen, wie Horkheimer es im Jahr 1937 einmal gegenüber Friedrich Pollock in Bezug auf die von ihm selbst projektierten Texte formuliert hatte, „wirklich zu gestalten, so daß alle Züge, der Pessimismus und die Freude am Leben, [...] das Politische und das Antipolitische, der Materialismus und die Liebe zur Freiheit auch wirklich erscheinen - nicht als Doktrin[,] sondern in der Weise der Konstruktion, in der Art, wie das wissenschaftliche oder literarische Material behandelt wird“.[35] Adornos ausgestaltete Texte waren neben allem, was sie an Kenntnissen, Material oder Hypothesen zur Verfügung stellten, neben allem, was sie kritisierten, angriffen oder verteidigten, insbesondere auch begriffliche Modelle einer praktizierten Solidarität. In einem Text, wie er Adorno vorschwebte - er nannte ihn „Essay als Form“ oder auch „Negative Dialektik“ - würde das Wesentliche - der soziale Gehalt - in Begriffs-Konstellationen ausgedrückt sein. Dabei wären alle Begriffe, die abstrakteren, theorie-ähnlichen Begriffe, wie die kleineren Begriffe von nur geringer Bezeichnungsreichweite „so darzustellen, daß sie einander tragen, daß ein jeglicher sich artikuliert je nach den Konfigurationen mit anderen“.[36] Es ist nicht die unbedeutendste Dimension von Adornos Texten, dass sie mittels dieses Verfahrens vielfach Begriffskonstellationen zwischen „U und E“ repräsentierten. In Schriften wie der „Negativen Dialektik“ geht es blitzlichthaft von obersten Kategorien der Transzendentalphilosophie zum Schicksal des „Dinosaurier Triceratops“ mit seinem Panzer-Problem, das sich vielleicht nur einer anthropomorphistischen Blickrichtung verdankt und wieder zurück zu Fragen der Subjekt-Objekt-Relation.[37] Nicht allein deshalb wäre in der Ahnengalerie Kritischer Theorie, jedenfalls was Adorno angeht, neben Hegel und Marx, Nietzsche, Freud, Weber und Schopenhauer sicherlich auch Gustav Mahler aufzulisten. Über den soziologisch bedeutsamen Erfahrungsgehalt seiner Musik schrieb Adorno in seiner Monografie: „Die Anleihen [...] bei volkstümlichen Musikformen werden durch die Kunstsprache, in die sie verschleppt sind, mit unsichtbaren Anführungszeichen versehen und bleiben Sand im Getriebe der rein musikalischen Konstruktion. [...] Der Streit der hohen mit der unteren Musik, in dem seit der industriellen Revolution der objektive gesellschaftliche Prozeß der Verdinglichung [...] ästhetisch sich spiegelte, und den kein künstlerischer Wille schlichtete, erneuert sich in Mahlers Musik. Seine Integrität hat für die Kunstsprache sich entschieden. Aber der Bruch zwischen den beiden Sphären war zu seinem eigenen Ton geworden, dem von Gebrochenheit.“[38]

Fußnoten

[1] Vgl. Werner Hamacher, Für - Die Philologie, o.O. 2009 (=roughbook 004), S. 4.

[2] Vgl. Theodor W. Adorno, Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika, in: ders.,

Stichworte. Kritische Modelle II (1969), Gesammelte Schriften, Bd. 10, 2, Frankfurt am Main 1997, S. 702-738, hier S. 703.

[3] Vgl. Theodor W. Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen (1962), Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main 1997.

[4] Vgl. Theodor W. Adorno, Ideen zu Musiksoziologie, in: ders., Klangfiguren. Musikalische Schriften I (1959), Gesammelte Schriften, Bd. 16, Frankfurt am Main 1997, S. 9-23.

[5] Vgl. Theodor W. Adorno, Thesen zur Kunstsoziologie, in: ders., Ohne Leitbild. Parva Aesthetica (1967), Gesammelte Schriften, Bd. 10, 1, Frankfurt am Main 1997, S. 367-374, hier S. 370f. Die »Thesen zur Kunstsoziologie« lassen sich in Analogie zu den »Ideen zur Musiksoziologie« in propädeutischer Funktion verstehen, und zwar für die Ästhetische Theorie, worauf Adorno selbst hingewiesen hat. Vgl. das Editorische Nachwort in: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 10, 2, Frankfurt am Main 1997, S. 838.

[6] Theodor W. Adorno an Alban Berg (9.10.1929), in: Theodor W. Adorno / Alban Berg, Briefwechsel 1925-1935, in: Theodor W. Adorno: Briefe und Briefwechsel, Bd. 2, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main 1997, S. 229.

[7] Jens Jessen, Warnung! Dieser Artikel kann Gefühle der Kränkung auslösen, in: Die Zeit Nr. 42/2016, 6.10.2016.

[8] Vgl. Hektor Rottweiler, Über Jazz, in: Zeitschrift für Sozialforschung 5 (1936), S. 235 - 259, respektive Theodor W. Adorno, Über Jazz, in: ders., Moments Musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962 (1964), Gesammelte Schriften, Bd. 17, Frankfurt am Main 1997, S. 74-108.

[9] Heinz Steinert, Die Entdeckung der Kulturindustrie oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Wien 1992, S. 13. Vgl. Theodor W. Adorno, Typen musikalischen Verhaltens, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen (1962), Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main 1997, S. 178-198.

[10] Vgl. Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Zeitschrift für Sozialforschung 7 (1938), S. 321-356, respektive Theodor W. Adorno, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: ders., Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt (1956), Gesammelte Schriften, Bd. 14, Frankfurt am Main 1997, S.14-50.

[11] Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 175.

[12] Harald Kaufmann, zit. n. Karin Marsoner / Andreas Dorschel, Zur Geschichte des Instituts für Musikästhetik, <https://musikaesthetik.kug.ac.at/institut-14-musikaesthetik/geschichte.html> (26.7.2019).

[13] Vgl. Theodor W. Adorno, Reflexionen über Musikkritik (1968), in: Studien zur Wertungsforschung 1: Symposion für Musikkritik, Graz 1968, S. 7-21, respektive in: Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 19, Frankfurt am Main 1997, S. 573-591.

[14] Vgl. Marsoner / Dorschel, Zur Geschichte des Instituts für Musikästhetik.

[15] Adorno, Reflexionen über Musikkritik, S. 583.

[16] Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte, hg.

- v. Rolf Tiedemann, in: Adorno, Nachgelassene Schriften, hg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Frankfurt am Main 1993/2004, S. 21, 73.
- [17] Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 177.
- [18] Vgl. Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie (1970), Gesammelte Schriften, Bd. 7, Frankfurt am Main 1997, S. 340.
- [19] Vgl. Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik (1949), Gesammelte Schriften, Bd. 12, Frankfurt am Main 1997, S. 48.
- [20] Vgl. Adorno, Beethoven, S. 63ff.
- [21] Vgl. Theodor W. Adorno, Reflexionen zur Klassentheorie, Gesammelte Schriften, Bd. 8, Frankfurt am Main 1997, S. 373-391, hier S. 375.
- [22] Vgl. Adorno, Ästhetische Theorie, S. 340.
- [23] Theodor W. Adorno, XII. Vermittlung, in: ders., Einleitung in die Musiksoziologie, S. 392-421, insbes. S. 413.
- [24] Theodor W. Adorno: Mahler. Eine musikalische Physiognomik (1960), Gesammelte Schriften, Bd. 13, Frankfurt am Main 1997, S. 155.
- [25] Ebd., S. 309.
- [26] Ebd., S. 269.
- [27] Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 177.
- [28] Adorno, Ästhetische Theorie, S. 345. Vgl. Richard Klein (Hg.), Die Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno, Freiburg / München 2015.
- [29] Adorno, Beethoven, S. 62.
- [30] Theodor W. Adorno, Tagebuch der großen Reise, Oktober 1949. Aufzeichnungen bei der Rückkehr aus dem Exil, in: Frankfurter Adorno-Blätter VIII, i. A. des Theodor W. Adorno Archivs hg. v. Rolf Tiedemann, München 2003, S. 95-110, hier S. 103.
- [31] Robert Hullot-Kentor, Vorwort des Herausgebers, in: Theodor W. Adorno, Current of Music. Elements of a Radio Theory, Frankfurt am Main 2006, S. 7-69, hier S. 22f., 29.
- [32] Adorno, Wissenschaftliche Erfahrungen in Amerika.
- [33] Theodor W. Adorno, Marginalien zu Theorie und Praxis, in: ders., Stichworte. Kritische Modelle II (1969), Gesammelte Schriften, Bd. 10, 2, S. 759-782, hier S. 761.
- [34] Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie, S. 177.
- [35] Max Horkheimer an Friedrich Pollock (21.8.1937), in: Max Horkheimer, Gesammelte Schriften, Bd. 16, hg. v. Gunzelin Schmid Noerr, Frankfurt am Main 1995, S. 219.
- [36] Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: ders., Noten zur Literatur I (1958), Gesammelte Schriften, Bd. 11, S. 9-33, hier S. 21.
- [37] Adorno, Negative Dialektik, S. 182.
- [38] Adorno, Mahler, S. 180f.