

Ästhetische und soziologische Implikationen in Adornos 'Typen musikalischen Verhaltens'

J. Broeckx

Als Musiksoziologe war Adorno ein Denker und Forscher, dem die sozialen Strukturen und die soziale Dynamik den Weg wiesen bei der Behandlung der Fragen, die in den Bereich des Stilstudiums und der Ästhetik der Musik gehören. Damit war er in dreifacher Hinsicht der Musikwissenschaft von erheblichem Nutzen. – Er ergänzte die historische Orientierung der Musikwissenschaft durch ein starkes Interesse für das heutige Musikleben, er erweiterte und vertiefte das Stilstudium durch ein lebendiges, ästhetisches Bewußtsein und er demonstrierte durch sein soziologisches Vorgehen die Relativität der spekulativen Denkart der Musikästhetik.

Bis zu einem gewissen Grade ist Adorno verwandt mit den Vertretern der informativ-theoretischen Musikästhetik. Auch Adorno betrachtet die Musik als eine Sammlung von Produkten mit eigenen Strukturgesetzen, die objektiv zu analysieren sind. Ebenso betrachtet er die Wirkung der Musik auf den Menschen. Diese Wirkung wird bestimmt durch die Art, wie der Mensch die objektiven, musikalischen Daten zu entziffern weiß. Aber Adornos Ästhetik unterscheidet sich von derjenigen Moles und seiner Anhänger dadurch, daß kaum Nachdruck gelegt wird auf die reinen, formalen Relationen zwischen Musikdarbietung und Musikempfang, sondern viel mehr auf die konkreten sozialen Zusammenhängen, in denen musikalische Kunstwerke entstehen, verbreitet und aufgenommen werden. Adorno interessiert sich besonders für den Musikempfang der Hörer, deren Verhalten zur Musik durch ihre soziokulturelle Situation bestimmt wird.

Es ist unmöglich, die musiksoziologischen Schriften Adornos in einem einzigen Referat übersichtlich darzulegen. Deshalb beschränken wir uns auf das Werk: *Einleitung in die Musiksoziologie*, woraus wir hauptsächlich die Abhandlung 'Typen musikalischen Verhaltens' gewählt haben. Unsere Auswahl stützt sich auf die Feststellung, daß in diesem Werk und besonders in der ausgewählten Vorlesung die zweifache Problematik, die Adorno besonders interessierte, am anschaulichsten behandelt wird. Diese zweifache Problematik umfaßt einerseits eine persönliche, aber verschwiegene, ästhetische Stellungnahme zur Musik, andererseits eine

Darstellung der Kontaktaufnahme zwischen Mensch und Musik in der heutigen westlichen Welt. Adorno betrachtet diesen Kontakt als durch das soziale und ökonomische Gefüge der bürgerlichen Spätphase gestört. Wir haben Adornos Ansichten in dieser Abhandlung an anderen Aussagen von ihm im gleichen Buch und in anderen Schriften geprüft, wie *Klangfiguren* (1959), *Dissonanzen* (1956), *Quasi una fantasia* (1963) und *Moments musicaux* (1964).

Die berühmte *Philosophie der neuen Musik* ließen wir außer Betracht, da sie Gegenstand eines besonderen Referats sein wird.

Bei einer vergleichenden Betrachtung dieser Schriften ist es uns aufgefallen, wie fest das musiksoziologische Gesamtwerk Adornos innerlich zusammenhängt und mit welcher kampfbereiten Sicherheit er sich sowohl in seinen genialen Entdeckungen wie auch in seinen Einschränkungen selbst treu bleibt.

Die *Einleitung in die Musiksoziologie* ist eine Sammlung von zwölf Vorlesungen über verschiedene Aspekte des heutigen Musiklebens. Sie wurden während des Wintersemesters 1961/62 an der Frankfurter Universität vorgetragen. Manche jedoch waren schon früher entworfen worden, u.a. die Vorlesung 'Typen musikalischen Verhaltens', deren Entwurf aus dem Jahre 1939 stammt. In der Vorrede zur Ausgabe von 1962, hier als Arbeitsgrundlage verwendet, erklärt Adorno, daß seine Darlegungen auf 'spontaner Überlegung beruhen (S. 10). Diese Bemerkung illustriert den Charakter der musiksoziologischen Studien Adornos. Sie sind Niederschlag von Überlegungen über Betrachtungen des Alltags, makrosoziologisch interpretiert und eher auf theoretische Reflexionen als auf empirische Untersuchungen aufgebaut. In diesem Zusammenhang ist es zweckmäßig, auf ein zweite Bemerkung in der Vorrede hinzuweisen: 'Der Autor ist unbescheiden genug zu glauben, daß er der musikalischen Sparte jener Disziplin genug fruchtbare Fragestellungen übermittelt um sie für längere Zeit sinnvoll zu beschäftigen . . . Nicht unbescheiden genug ist er, alle theoretisch vielleicht einleuchtenden Sätze, soweit sie empirische Behauptungen implizieren, bereits als geltend zu unterstellen' (S. 11).

In der Abhandlung 'Typen musikalischen Verhaltens' wird das Problem des Verhaltens des heutigen Menschen zur Musik von zwei Gesichtspunkten aus betrachtet: a) rein soziologisch: welches Verhalten zur Musik ist für welche sozialen Schichten typisch? b) ästhetisch: welches Verhalten zur Musik ist vom ästhetischen Standpunkt aus zu verantworten?

Unsere erste Absicht ist es denn auch, zu versuchen, die eher verschwiegenen ästhetischen Ansichten Adornos ans Licht zu bringen, gerade weil sie nicht ausdrücklich formuliert worden sind, aber doch als selbstverständliche Prämissen hinter der Beurteilung der Hörertypen verborgen

sind. Deshalb sind wir der Ansicht, daß es sich hier um grundlegende ästhetische Überzeugungen des Autors handelt. Sie sind für Adorno so grundlegend, daß sie ihm als selbstverständlich vorkommen, so selbstverständlich, daß er sie nicht erklärt, geschweige denn begründet, sondern einfach voraus setzt. Unsere zweite Absicht ist es, herauszufinden, inwieweit die Typenbeschreibungen des musikalischen Verhaltens verständlich erscheinen, inwieweit sie vollständig sind und schließlich, wie sie präzisiert und empirisch verifiziert werden können.

Adorno veranschaulicht das Verhalten des zeitgenössischen Menschen zur Musik an Hand von acht Hörertypen, die er zwar als Idealtypen bezeichnet, aber von denen er mit solcher Bestimmtheit spricht, daß man den Eindruck bekommt, er habe sie, jeden einzelnen für sich, ganz genau gekannt. Die Typen nennt Adorno: den Experten, den guten Zuhörer, den Bildungskonsumenten, den emotionalen Hörer, den Resentiment-Hörer, den Jazz-Experten, den Unterhaltungshörer, den gleichgültigen, unmusikalischen, antimusikalischen Hörer.

Der Experte betrachtet Musik als eine objektive Aussage an sich, die adäquat verstanden werden will. Er ist im Stande, strukturell zu hören, d.h. er kennt und erkennt die musikalische Logik, die er in technischen Kategorien zu umreißen weiß.

Nach Adorno ist dieser Typus hinsichtlich der sozialen Schicht auf Berufsmusiker beschränkt, was er einer reinen technischen Ursache, nämlich der Kompliziertheit der heutigen Musik, zuschreibt.

Der gute Zuhörer betrachtet die Musik als eine objektive Aussage, welche adäquat verstanden werden will, und er ist ebenfalls imstande, strukturell zu hören, d.h. er erfährt die Musik als ein zusammenhängendes Ganzes, das außerhalb seines persönlichen Gefühls oder seines individuellen Gemütsleben einen eigenen Sinnzusammenhang hat. Aber im Gegensatz zum Experten ist er nicht in der Lage, die musikalische Logik bewußt zu erkennen und zu verfolgen; er erfährt diese Logik unbewußt. Dieser 'gute Zuhörer' ist äußerst selten und nur noch dort anzutreffen, wo Reste der alten Aristokratie weiterleben, z.B. in Wien. Daß dieser Typus immer seltener wird, begründet Adorno mit der Zunahme der Massenmedien in der mechanischen Musikproduktion, die die initiative des begabten Amateurs untergräbt.

Es ist höchst auffällig, daß diese Typen, nämlich der 'Experte' und der 'gute Zuhörer' treffende Ähnlichkeiten mit den im 18. Jahrhundert unter Musikästheten als 'Kenner' und 'Liebhaber' bezeichneten, aufweisen.

Der Bildungskonsument betrachtet die Musik zwar noch als eine objektive Aussage, aber dies ist ihm nicht mehr ein Ziel an sich, sondern ein *Mittel*, um selbst Genuß beim Musikkonsum zu erfahren. Außerdem

hört der Bildungskonsument nicht strukturell, sondern atomistisch, er vergnügt sich an Details. Ferner hat sein Verhältnis zur Musik etwas Fetischistisches, d.h. er begnügt sich in der Musik mit dem, was in der öffentlichen Meinung als wertvoll betrachtet wird. Schließlich schätzt er die Musik, anekdotischen Details zuliebe, wie biographischen Fakten und besonderen Meriten der Interpreten. In psychologischer Hinsicht besitzt dieser Typ einen 'verdinglichten Geschmack'. Sozial gehört er dem oberen Bürgertum zu, und man trifft ihn unter den Opern- und Konzertbesuchern. Eigentlich gehört er einer Schlüsselgruppe an, weil er die Gremien beherrscht, welche die Konzertorganisation leiten. Folglich bestimmt dieser Typ auch die Konzertprogramme. Hinsichtlich der sozialen Ideologie bezeichnet Adorno ihn als massenfeindlich und elitär, konformistisch und konventionell.

Der emotionale Hörer betrachtet die Musik überhaupt nicht mehr als eine objektive Aussage an sich, sondern als ein Mittel zur *Auslösung verdrängter Triebregungen*. Sein Musikleben hat denn auch kaum noch etwas mit der Gestalt der Musik zu tun. Laut Adorno ist die in der Sowjetunion tolerierte Form der zeitgenössischen Musik diesem Typus angepaßt. Die soziale Schicht läßt sich schwierig umreißen, aber deren bezeichnendste Gestalt in der westlichen Welt ist der müde Geschäftsmann. Er benutzt Musik, um seine im täglichen Leben enttäuschte *Triebökonomie* ins Gleichgewicht zu bringen.

Der fünfte Typus ist der *Ressentiment-Hörer*, gekennzeichnet durch seinen Hang zum Historismus und durch eine asketische, sektenhafte Hingabe zur vor-Bachschen Musik, die er nur dann schätzt, wenn sie im Einklang mit der ursprünglichen Aufführungspraxis dargestellt wird. Psychologisch erklärt Adorno diesen Typ als einen Protest gegen das offizielle Musikleben, auch als einen Protest gegen das kommerzielle Kulturleben. Aber in seiner allgemeinen sozialen Ideologie ist dieser Hörer reaktionär und Verfechter einer autoritären Form des Kollektivismus. Hinsichtlich der sozialen Schicht gehört der *Ressentiment-Hörer* zum Kleinbürgertum.

Der Jazz-Experte ist mit dem *Ressentiment-Hörer* verwandt, weil auch er eine Protesthaltung gegen das offizielle Musikleben und gegen die kommerzielle Gesellschaft einnimmt. Aber sein Protest äußert sich auf musikalischer Ebene durch das Umkrepeln des ästhetischen Ziels zu einem technifiziert-sportlichen Ziel, während er in allgemein-sozialer Hinsicht eher progressiv ist. Auf musikalischem Gebiet hält der Jazz-Experte sich für avantgardistisch, was Adorno als einen objektiven Fehler bezeichnet, da die Jazz Musik in Wirklichkeit musikalische Techniken verwendet, die in der ernsten Musik bereits seit 50 Jahren veraltet sind. Hinsichtlich der sozialen Schicht fällt es schwer, diesen Typ einzuordnen,

obwohl er selbstverständlich besonders einen Teil der Jugend umfaßt. *Der Unterhaltungshörer* erfährt Musik nicht, nur subjektiv und atomistisch, sondern sie enthält auch keinen *Sinnzusammenhang* für ihn und ist bloße *Reizquelle*. Sein Verhalten zur Musik ähnelt dem Verhalten zum Rauchen. Psychologisch gehört dieser Typ krankhaften Individuen an, die durch Ich-Schwäche und ein leeres Innenleben gekennzeichnet sind. Hinsichtlich der sozialen Schicht gehört er einer heterogenen Gruppe zu und hinsichtlich der sozialen Ideologie will er sich außerhalb jeder gesellschaftlichen Bewegung halten; er baut sich ein illusionäres Privat-Reich auf.

Der gleichgültige, unmusikalische, antimusikalische Hörer verhält sich ablehnend zur Musik, wahrscheinlich infolge psychischer Defekte, die meistens durch starke Hemmungen in der Kindheit und durch schweren Druck der autoritären Vaterfigur bedingt sind. Wahrscheinlich gibt Adorno auch deshalb für diesen Typus keine soziale Schicht oder soziale Ideologie an.

Wenn man die Darstellungen der Hörertypen im Überschlagn betrachten, fällt an erster Stelle eine bestimmte aber verschwiegene ästhetische Ansicht auf. Dies ergibt sich aus verschiedenen Angaben. Zunächst spricht Adorno wohlwollend über die ersten zwei, und mit wachsender Unzufriedenheit und Abscheu über die nachfolgenden Typen.

In seiner Einführung (S. 15) sagt er außerdem ganz ausdrücklich: 'Vorausgesetzt ist daß (Musik)Werke ein in sich objektiv Strukturiertes und Sinnvolles sind, das der Analyse sich öffnet und das in verschiedenen Graden der Richtigkeit wahrgenommen und erfahren werden kann'. Wenn man diese Voraussetzung zu seiner Typologie in Beziehung setzt, ergibt sich, daß nur die ersten zwei Typen ihr entsprechen. Schließlich erhebt sich die Frage, ob die qualifizierende Definition des zweiten Typs, nämlich des guten Zuhörers, nicht enthüllt, mit welcher Selbstverständlichkeit Adorno diesen als ästhetischen Idealfall betrachtet. Weshalb er den Experten nicht bevorzugt, sagt er ausdrücklich: 'Der Zwang, den die integrale Gestalt des Werks auf den Hörer ausübt, ist unvereinbar, nicht nur mit . . . dem Stand nichtprofessioneller musikalischer Bildung sondern auch mit individueller Freiheit. Das legitimiert, gegenüber dem Typus des Experten-Hörers, den des guten Zuhörers' (S. 17).

Vorausgesetzt, daß aus all diesen Gründen der gute Zuhörer als der ästhetisch optimale Typ Adornos betrachtet werden darf, was kann dann über den Inhalt der Ästhetik Adornos aus der Darlegung der Verhaltensweise dieses Typs zur Musik gesagt werden?

Zunächst natürlich, daß Musik einen organischen Sinnzusammenhang und keine lose Sammlung von wissenswerten Details darstellt, denn über

das Letztere spricht Adorno im Zusammenhang mit dem Typ des Bildungskonsumenten abfällig. Ferner, dass dieser Sinnzusammenhang bei einzelnen Kompositionen auf der konkreten Anwendung der auch unbewusst verständlichen musikalischen Logik beruht.

In diesem Zusammenhang erheben sich zwei Fragen:

- 1 wie sieht Adorno die Merkmale der musikalischen Logik;
- 2 wie sieht Adorno (wenigstens in der 'Einleitung in die Musiksoziologie') das Verhältnis der musikalischen Logik zur totalen musikalischen Ästhetik?

Für die Lösung der ersten Frage stehen uns in der gleichen Abhandlung hauptsächlich zwei Randbemerkungen zur Verfügung. Zuerst einmal die oben erwähnte Voraussetzung, wonach Musikwerke 'in verschiedenen Graden der Richtigkeit wahrgenommen und erfahren werden können'. Daraus kann wahrscheinlich der Schluß gezogen werden, daß Adorno der musikalischen Logik eine gleiche Eindeutigkeit in der Bestimmung des Richtigen oder Unrichtigen zuerkennt, wie der Logik an sich. Sodann gibt es da eine Bemerkung in Bezug auf die notwendigen Voraussetzungen, die das Verhältnis des guten Zuhörers ermöglichen, nämlich: 'Solche Musikalität bedurfte historisch einer gewissen Homogenität der musikalischen Kultur' (S. 17).

Muß man daraus nicht folgern, daß für Adorno das richtige Wahrnehmen und Erfahren der Musik eine starke historische Verwandtschaft zwischen der musikalischen Logik des Komponisten und der des guten Zuhörers unterstellt? Warum sonst wäre die kulturelle Homogenität unbedingt erforderlich? Und kann man daraus nicht schließen, daß Adorno der musikalischen Logik eine Vielzahl von Systemen unterstellt, die sich von den verschiedenen Systemen der Logik *darin* unterscheiden, daß die respektiven Prämissen und Methoden eines jeden Systems nicht nur geistig und formal, sondern ganz entschieden *historisch* und folglich *existenziell* bestimmt sind? M.a.W., darf man aus der Forderung der historisch bestimmten Homogenität der Kultur als Voraussetzung zum richtigen Erfahren der Musik nicht folgern, daß Adorno der musikalischen Logik vielleicht unbewußt eine Gebundenheit zuschreibt, welche wenigstens für die formale Logik nicht gilt, nämlich eine Gebundenheit an historische Situationen mit ihren speziellen sozialen und psychologischen Aussagen. Wenn dies zutrifft, läßt sich daraus schließen, daß die musikalische Logik Adornos der hegelianischen Logik ähnelt, d.h.: es ist eine Logik nach welcher die Wahrheit nicht ausserzeitlich situiert, sondern *in* der Zeit sich entfaltet und *von* der Zeit konstituiert wird.

Die zweite Frage, nämlich wie Adorno das Verhältnis der musikalischen Logik zur totalen musikalischen Ästhetik sieht (wenigstens in der 'Einleitung in die Musiksoziologie') kann auf Grund zweier anderer Rand-

bemerkungen beantwortet werden.

Erstens die Bemerkung, daß der Experte und der gute Zuhörer strukturell hören, weil sie das Vergangene, Gegenwärtige und Zukünftige in jeden Augenblick des Hörens verbinden können. (S. 16). Zweitens die Bemerkung, daß der *Unterhaltungshörer* die Musik nicht als Sinnzusammenhang, sondern als Reizquelle betrachtet (S. 26). Zwei Dinge fallen in diesem Zusammenhang auf:

a) Wo das strukturelle Hören Gegenstand der Erörterung ist, spricht Adorno zwar über die organische Zusammenfassung des Musikverlaufs in der Zeit, aber nicht über das Zusammenhören gleichzeitiger, sonor-unterschiedlicher Elemente;

b) Wo der Sinnzusammenhang Gegenstand der Erörterung ist, setzt er ihre Wahrnehmung in Gegensatz zur Musikfahrgung als Reizquelle.

Beide Bemerkungen tendieren in die gleiche Richtung; nämlich dahin daß die Bedeutung der rein formalen Verhältnisse in der Musikstruktur einseitig betont wird und die Bedeutung der qualitativen Elemente, z.B. der inneren Struktur der zusammengefüigten Sonoritäten vernachlässigt wird.

Es ist, als ob das strukturelle Hören sich darin erschöpft, einen temporalen Zusammenhang der musikalischen Figuren zu entdecken, ohne daß Adorno für die sonore Spezifität der Figuren Interesse zeigt.

Deshalb scheint uns, daß für Adorno 'Sinnzusammenhang' in der Musik ein Zusammenhang der temporalen Artikulationem ist, wobei er das Medium, durch welches die Artikulationen sinnlich wahrnehmbar werden, als irrelevant verschweigt. Wenn diese Schlußfolgerungen richtig sind, werfen sie ein merkwürdiges Licht auf die musikalische Ästhetik Adornos. Offensichtlich ist sie also eine überwiegend intellektualistische und formale Ästhetik, ähnlich der von Combarieu: 'musique est l'art de penser avec des sons' (J. Combarieu, *La musique, ses Lois, son évolution*, 1907), und mehr noch im Sinne der Definition von Leibniz: 'Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi' (Brief vom 12. April 1712).

Unsere Absicht ist es nun nicht, diese Ästhetik einer allgemeinen Kritik zu unterziehen. Einstweilen wollen wir die Kritik an der Ästhetik Adornos nur historisch fundieren. Wir stellen nämlich fest, daß das strukturelle Hören, so wie es Adorno bei den guten Zuhörern bewundert, nur auf Musik aus einem sehr beschränkten Gebiet der Musikproduktion zutrifft, nämlich auf die europäische Musik von der Barockzeit bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Dieses gilt für Musik, die in ihrer Struktur auf das thematisch-deduktive Denken zurückgeht, d.h. auf Musik, die auf melo-rhythmischen Figuren beruht, welche Gegenstand der zeitlich kontinuierlich zusammenhängenden Arbeiten werden. Es ist aber nicht ausreichend

für das richtige Erfahren der Musik, die in ihrer Struktur auf dem sonor-analytischen Denken beruht, m.a.W. auf Musik, die auf einer zeitlich diskontinuierlichen Reihenfolge von Tonsequenzen, fußt deren Bedeutung nur durch eine Analyse ihres innerlichen Sonoritätsaufbaus gefunden werden kann. Und hierzu gehört der größte Teil der außereuropäischen Musik, der größte Teil der europäischen Musik des Mittelalters und ein erheblicher Teil der Musik Weberns und der Post-Webernianer.

Wir wagen denn auch zu behaupten, daß die Ästhetik Adornos, sowie sie sich aus seiner Bevorzugung der Merkmale des guten Zuhörers und aus seiner Ablehnung der Merkmale anderer Hörtypen ergibt, folgende Kennzeichen aufweist:

- a) eine einseitige Ansicht über die Musikstruktur, die rein formal und zu wenig sonor-qualitativ betrachtet wird;
- b) eine einseitige Ansicht über das strukturelle Hören, das nur temporal-deduktiv und all zu wenig sonor-analytisch aufgefaßt wird.

Andere Aussagen Adornos bestätigen unsere Interpretation seiner Ästhetik.

In der Abhandlung 'Leichte Musik' (Einleitung S. 36, 37) sieht er den Unterschied zwischen Schlager und Kunstlied in den formalen Merkmalen; nämlich: die unbedingte Anwendung überlieferter Formschemen bei den Schlagern und eine dialektische Spannung zwischen solchen Formschemen und Erneuerungselementen bei Kunstliedern. Im großen und ganzen trifft dies zu, obwohl es Beispiele gibt, bei denen dies nicht gilt, z.B. das ausschließlich strophische Schubertlied 'Das Wandern', das, von Heimweh durchdrungen, durchaus kein Schlager ist. Aber nirgends spricht Adorno über den Sonoritätsunterschied zwischen dem kaum stilisierten Schreien oder dem übervibrierenden Klagen der Schlager und der cantablen Autonomie oder der verbalen Stilisierung der Gesangstile im Kunstlied. Es ist aber kaum anzunehmen, daß er den Unterschied nicht gehört hat. Dieser jedoch schien ihm offenbar unerheblich, weil seine Ästhetik ausschließlich auf temporal-deduktiven und nicht auf sonor-analytische Grundlagen beruht.

In der Abhandlung 'Moderne' (Einleitung S. 192) bedauert Adorno deshalb, daß viele Werke der jüngeren Komponisten nicht mehr als Entwicklungen gehört werden können. Und über die großartigen sonoren Erscheinungen der elektronischen Musik weiß er deshalb auch nur zu sagen, daß 'der bloße Reiz ungewohnt sirrender Klänge . . . so rasch sich verbrauchen (wird), wie aller bloße Reiz' (S. 193).

Wie wenig sonor-qualitative Schattierungen Adorno ansprechen, ergibt sich auch aus der Abhandlung: 'Das Altern der neuen Musik', (in: *Dissonanzen*, 4. Auflage, Göttingen 1969, S. 138). Dort behauptet er an

Hand eines Vergleichs der Musik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts mit Musik um 1950: 'die Klänge sind dieselben'.

Nun, wenn man aber einerseits 'Le Sacre' und 'Pierrot Lunaire' hört und andererseits 'Il Prigioniero' oder das 'Canticum Sacrum', dann versteht man erst recht daß jemand, der davon 'denselben Klängen' spricht, kein großes Interesse an Klangqualitäten hat.

Diese Haltung Adornos läßt sich vielleicht an Hand einer Behauptung in der Abhandlung 'Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens' (*Dissonanzen*, S. 14) erklären, wo er schreibt: 'Das Wort Kunstgenuß klingt komisch, wenn nirgends sonst dann gleicht die Musik Schönbergs den Schlagern darin, daß sie sich nicht genießen läßt'. Unserer Meinung nach zeigt sich dadurch, daß Adorno keinen sinnlichen Genuß an rauen Sonoritäten oder an Aggressivität in der Sonorität haben kann.

Es ist nun höchste Zeit, daß wir zum zweiten Problem übergehen, nämlich, inwieweit die Hörtypen Adornos annehmbar sind, inwieweit ihre Beschreibung vollständig ist, inwieweit sie das Verhalten des modernen Menschen zur Musik geschlossen wiedergeben und schließlich, inwieweit etwa diese Typologie ergänzt oder verändert werden kann.

Im Grunde gibt Adorno von jedem Typ eine Beschreibung, die in Beziehung zu den folgenden vier Aussagekategorien steht: allgemeine psychologische Merkmale, spezifisch musikpsychologisches Verhalten, soziale Schicht und soziale Auffassungen.

Durch gründlichere Analyse können wir einige merkwürdige Beobachtungen machen, nämlich, daß für manche Typen bestimmte Aussagekategorien fehlen, für manche Typen bestimmte Aussagekategorien nur auf recht vage und verallgemeinernde Art angegeben sind und schließlich nicht alle Typen vom gleichen Standpunkt aus definiert sind.

Sehen wir zunächst zu, ob die fehlenden Aussagekategorien durch empirische Untersuchungen, zu welchen uns Adorno ja einlädt, ergänzt werden können.

Beim ersten Typ, *den Experten*, fehlen die allgemeinen psychologischen Aussagen und die sozialen Ansichten. Das es sich hier jedoch um Berufsmusiker und ihr musikpsychologisches Verhalten ihrem professionellen Rang zugeschrieben wird, hat es nach der Verhaltensauffassung Adornos keinen Sinn, gemeinsame psychologische Merkmale oder soziale Ansichten zu suchen. Im Sinne Adornos kann man diesen Hörtyp als einen 'positiven Sonderfall' in der Gesamttypologie betrachten. Nach anderer Auffassung jedoch, die man als Begabungsauffassung bezeichnen kann, wäre es selbstverständlich wichtig, empirische Untersuchungen durchzuführen, wonach dann entschieden werden könnte, ob der Berufsmusiker

zu allen, zu einigen oder nur zu einem der psychologischen Typen, zu allen, zu einigen oder nur zu einer der sozialen Schichten gehört, mit allen möglichen, einigen oder nur einer der sozialen Ansichten. So eine Untersuchung kann sinnvoll sein, wenn sie beschränkt bleibt auf eine oder einige bestimmte Epochen und kulturelle Milieus. Über diese Frage hat sich Adorno in einer anderen Abhandlung aus der Musiksoziologie geäußert, nämlich in: 'Klassen und Schichten' aber nicht auf Grund der Methode der 'spontanen Überlegung', die er auch in 'Typen musikalischen Verhaltens' verwendet hat. Er gelangt zu der Überzeugung, daß Komponisten meist aus dem kleinbürgerlichen Mittelstand oder aus der eigenen Zunft stammen (S. 67). Dadurch wissen wir in sozialer Hinsicht ziemlich wenig und in psychologischer Hinsicht überhaupt nichts. Eine empirische Untersuchung hinsichtlich dieser Frage ist deshalb so wichtig, weil man dadurch ermitteln könnte, ob die Berufswahl des Musikers überwiegend sozial oder psychologisch bestimmt wird und ob es Korrelationen zwischen dem sozialen und künstlerischen Erfolg der Komponisten und dem psychologischen Typ oder ihrer sozialen Herkunft gibt.

Auf der anderen extremen Seite der Typologie fehlt es auch an Hinweisen über die soziale Schicht und über die sozialen Ansichten des *Gleichgültigen, des Unmusikalischen und des Antimusikalischen Hörers*. Nach Auffassung Adornos aber handelt es sich hier um Menschen mit starken psychischen Hemmungen aufgrund spezifischer Kindheitsschicksale; deshalb gibt es auch keinen Grund anzunehmen, daß ihre soziale Schicht oder ihre sozialen Ansichten auch nur in irgendeiner Hinsicht bedeutend für ihren Mangel an musikalischem Sinn sein könnte. Diesen Typ kann man denn auch, nun aber als '*negativen Sonderfall*' außer Betracht lassen. Allerdings nicht dann, wenn man die Überzeugung Adornos, daß es sich hier um Erziehungsmißgeschicke handelt, in Frage stellen will.

Merkwürdig ist es, daß bei der Beschreibung des zweiten Typs, des von Adorno so geschätzten *guten Zuhörers*, jeder Hinweis auf allgemeine psychologische Merkmale und soziale Ansichten fehlt. Solche Hinweise wären jetzt aber besonders wünschenswert. Wir möchten doch immerhin wissen, ob dieser durch vorzügliches musikpsychologisches Verhalten ausgezeichnete Hörer auch im Alltag und in seinen sozialen Bestrebungen ein positiver Mensch ist oder zumindestens jemand, den manche unter uns, aufgrund ihrer eigenen sozialen Bestrebungen als positiv bezeichnen würden. Würde man nämlich einen gewissen Zusammenhang entdecken zwischen strukturellobjektive und intuitiv-logischem Hören einerseits und moralisch-kohärentem und sozial-progressiven Verhalten andererseits, würde dies nicht nur theoretisch befriedigen, sondern es würde uns dazu anhalten, die in unserem Erziehungssystem übliche Technik des musi-

kalischen aufmerksamer zu betrachten. Dies also ist eine zweite Art empirischer Untersuchung zur Prüfung des möglichen Zusammenhangs zwischen musikästhetischem und sozialem Verhalten.

Beim vierten Typ, *dem emotionalen Hörer* fehlen Hinweise über soziale Ansichten. Die Gründe hierfür liegen unserer Meinung nach auf der Hand. Der Typ wird zu verschwommen umschrieben; daher entsteht hier wahrscheinlich ein Fehler in der Typologie. Wir kommen noch darauf zurück.

Beim sechsten Typ, *dem Jazz-Experten*, fehlen allgemeine psychologische Hinweise. Dennoch ist die Beobachtung der Jazz-Fans verhältnismäßig leicht und ihr allgemeines Verhalten erscheint uns ziemlich auffällig. Deshalb glauben wir, daß hier die Gelegenheit ist, eine dritte empirische Untersuchung darüber anzustellen, ob das Überwiegen der Jugendlichen unter den Jazz-Fans mit den typisch jugendlichen Wesenszügen in Einklang gebracht werden kann. Es ist ja nicht unmöglich, daß *viele* psychologische Typen in der Jugend Eigenschaften, wie den Drang zur Projektion motorischer Impulse in synkopierenden Bildern besitzen und daß diese Eigenschaften später bei den meisten Typen absterben oder durch andere Projektionsmechanismen ersetzt werden.

Prüfen wir nun, ob die Aussagen zu den Kategorien, die für manche Typen nur verschwommen und verallgemeinernd angegeben wurden, durch empirische Untersuchung spezifiziert werden können.

Bezüglich des *allgemeinen Verhaltens* behauptet Adorno vom *Bildungskonsumenten*, er habe einen verdinglichten Geschmack; vom *emotionalen Hörer*, er sei naiv und irrational; vom *Ressentiment-Hörer*, er sei asketisch und puritanisch; vom *Unterhaltungshörer*, er leide an Ich-Schwäche und vom *gleichgültigen, unmusikalischen Hörer*, er werde von Hemmungen stark beherrscht.

Diese fünf Aussagen beziehen sich auf nicht weniger als vier verschiedene Aspekte der menschlichen Person: den ästhetischen Aspekt (verdinglichter Geschmack); den intellektuellen Aspekt (naiv und irrational); das moralische Verhalten (asketisch und puritanisch); und den moralischen Entscheidungsaspekt (Ich-Schwäche und Hemmungen).

Daraus ergibt sich, daß die Hörertypologie Adornos hinsichtlich der Relation zwischen musikalischem Verhalten und allgemeinem Verhalten unvollständig und sogar inkohärent ist. Besonders in dieser Hinsicht wäre denn auch eine genaue und umfassende empirische Untersuchung außerordentlich wünschenswert. Dabei wären für *jeden* einzelnen Typus *alle* Aspekte der Persönlichkeit in Relation mit dem musikalischen Verhalten zu untersuchen.

Bezüglich der sozialen Schichten behauptet Adorno, daß *der gute Zu-*

hörer in einer Umwelt anzutreffen sei, wo sich Reste der alten Aristokratie erhalten haben, daß *der Bildungskonsument* zum oberen Bürgertum und daß zu den *emotionalen Hörern* der 'müde Geschäftsmann' gehöre und daß der *Ressentiment-Hörer* im gehobenen Kleinbürgertum zu Hause sei. Es ist klar daß diese vier Typen nicht nur einer ästhetischen sondern auch einer gesellschaftlichen Hierarchie entsprechen.

Auf der anderen Seite unterscheidet Adorno drei Typen, bei denen die soziale Hierarchie keine Rolle spielt; *Der Experte* (ein Berufsmusiker), *der Jazz-Experte* (eine Altersgruppe), *der Unterhaltungshörer* (eine heterogene Gruppe).

Es ist also klar, daß es sich bezüglich der Relation zwischen musikalischem Verhalten und sozialen Schichten nicht um eine, sondern wenigstens um zwei Typologien handelt; eine soziale Klassentypologie und eine soziale Situationstypologie.

Eine solche zweigliedrige Typologie, von der keine der beiden Glieder für alle Typen gilt, und die mindestens einen Typus, den Unterhaltungshörer, sozial völlig unbestimmt läßt, kann uns nicht befriedigen. Die Inkohärenz, auf die wir bezüglich der Relation zwischen musikalischem Verhalten und allgemeinem Verhalten schon hingewiesen haben, tritt in der Relation zwischen musikalischem Verhalten und sozialer Schicht noch stärker hervor.

Was die Angaben der letzten Kategorie (die sozialen Ansichten) betrifft, ist diese Inkohärenz weniger auffallend, aber die Lücken sind um so größer. Nur bei vier Typen äußert sich Adorno über die Relation zwischen dem Verhalten zur Musik und den allgemeinen sozialen Auffassungen: *der Bildungskonsument* ist massenfeindlich, elitär, konformistisch und reaktionär; *der Ressentiment-Hörer* ist Verfechter eines reaktionären und autoritären Kollektivismus; *der Jazz-Experte* ist progressiv und *der Unterhaltungshörer* baut sich ein illusionäres Privat-Reich auf.

Wir wollen hier nicht ausdrücklich diese Lücken und ihre möglichen Ergänzungen aufführen, weil wir glauben, daß dieses Problem gelöst werden kann, wenn eine Methode zur genauen, erschöpfenden und kohärenten Bestimmung der Relation zwischen musikpsychologischem Verhalten und sozialer Schicht gefunden werden kann. Selbstverständlich muß diese Methode auf einer Wahl zwischen der Klassentypologie und der Situationstypologie beruhen; beide Typologien sind bei Adorno miteinander auf verschiedene Hörtypen verteilt.

Wir sind der Ansicht, daß eine Situationstypologie zu bevorzugen sei. Es gibt tatsächlich einige Gründe, die im Hinblick auf das Verhalten zur Musik gegen eine Klassentypologie anzuführen sind:

- 1 die rudimentäre Musikinformation des Unterrichts, in Folge deren die Menschen aller sozialen Klassen, wo und wie lange sie auch die Schule

- besuchen, etwa die gleiche minimale Musikerziehung bekommen,
- 2 die starke Einwirkung der Massenmedien (Radio und Fernsehen), deren Musikinformation für alle sozialen Klassen in etwa die gleiche ist,
- 3 der beschränkte Spielplan der offiziellen Konzerte mit überwiegend klassischen und romantischen Werken, die auch durch die Massenmedien verbreitet werden, so daß unter den sozialen Klassen die Konzertbesucher und die Nicht-Besucher keine grundlegende unterschiedliche Musikinformation erhalten,
- 4 die schnelle und einförmige Evolution der Unterhaltungsmusik, die in Vergnügungslokalen gleichförmige Merkmale für alle sozialen Schichten aufweist.

Deshalb vertreten wir die Auffassung, daß die soziale Wirklichkeit des Musiklebens am besten durch eine Situationstypologie gezeigt werden kann, d.h. eine Typologie des menschlichen Verhaltens zur Musik in Relation zu einer Einleitung der Schichten aufgrund der Situation, die jede Gruppe gegenüber der ganzen Gesellschaft einnimmt. Diese Situation der verschiedenen Gruppen wird gekennzeichnet durch das Macht- und Unterdrückungsverhältnis der Gruppen untereinander und durch die Art der Einschätzung dieser Situation bei den einzelnen Gruppen.

Die Wichtigsten dieser Gruppen könnten sein:

- 1 Unterdrückte, bei denen das Situationsbewußtsein mit dem Willen, die bestehende Ordnung in demokratischen Sinne zu wandern, wächst. Hierher gehört ein Teil der Studenten, der Farbigen, der Künstler und der jungen Intellektuellen, vor allem Sozialwissenschaftler.
In dem Maße, in dem die von Adorno angewandte Methode der spontanen Überlegung Voraussagewert hat, sind wir der Auffassung, daß eine empirische Untersuchung zeigen wird, daß unter diesen sehr verschiedenen Gruppen eine hohe Prozentzahl von Jazz-Fans, Pop-Fans und Liebhaber des Protestsongs zu finden sind. Deshalb schlagen wir vor diese Gruppe als die '*Protest-Hörer*' zu bezeichnen; ein Typus, der bei Adorno unter die Jazz-Experten eingereiht ist.
- 2 Unterdrückte, deren Situationsbewußtsein abnimmt und die sich in die bestehende Ordnung integrieren.
Hierher gehören viele Arbeiter der spätkapitalistischen Länder, einfache Beamte und Intellektuelle der Dienstleistungsbetriebe und der Technologie. Unserer Meinung nach überwiegen bei diesen Gruppen die Liebhaber der Unterhaltungsmusik, insbesondere der Musik, die mit einem spezifischen Unterhaltungsziel produziert wird. Deshalb schlagen wir vor, diesen Typ als '*spezifischen Unterhaltungshörer*' zu bezeichnen.
- 3 Unterdrückte, die sich schon seit einigen Generationen ihrer Situation

bewußt sind und die bestehende Ordnung im autokratischen Sinne ändern möchten.

Hierher gehören mittlere Beamte, kleine Geschäftsleute, bescheidene Unternehmer und Intellektuelle des mittleren Alters und ohne akademischen Beruf.

Wir glauben, daß bei diesen Gruppen zwei Hörertypen zu unterscheiden sind:

a eine Minderheit von Liebhabern vor-Bachscher Musik und ursprünglicher Aufführungspraxis. Diese nennen wir, wie Adorno, *'Ressentiment-Hörer'*,

und b eine prozentual größere Zahl von Liebhabern wohlbekannter Werke aus dem klassisch-romantischen Spielplan der bürgerlichen Konzerte, die in dieser Musik einen ruhe- und trostspendenden Ausdruck der gesellschaftlichen und geistigen Stabilität finden. Diesen von Adorno nicht vorgesehener Typ kann man *'Komfort-Hörer'* nennen.

4 Unterdrückte mit einem falschen Machtbewußtsein.

Hierher gehören höhere Beamte, angesehene Geschäftsleute (aber nicht aus der Spitzenklasse) und überwiegend Intellektuelle des mittleren Alters mit akademischem Beruf, (an erster Stelle Universitätsprofessoren). In ihrem Verhalten zur Musik entsprechen sie Adornos Beschreibung des *'Bildungskonsumenten'*.

5 Die Mächtigen.

Zu denen gehören Manager, höchste Beamte und Spitzenfiguren des politischen und wirtschaftlichen Lebens.

Wir sind der Auffassung, so paradox dies auch sein mag, daß auch diese Gruppe die Musik an erster Stelle als Unterhaltung schätzt, wahrscheinlich weil auch sie in die bestehende Ordnung integriert sind. Aber im Gegensatz zum konformistischen Unterdrückten beschränkt sich ihr Musikkontakt nicht nur auf die zeitgenössische spezifische Unterhaltungsmusik, sondern sie sind imstande, Konzertmusik, romantische, klassische Musik, alte und außereuropäische Musik soweit im Handel vorhanden, kurzum *jede* Musik, zum Gegenstand ihres Genusses zu machen. Deshalb möchten wir diesen Typ den *'eklektischen Unterhaltungshörer'* nennen.

Selbstverständlich müssen all diese Behauptungen und muß diese gesamte Typologie durch eine ausführliche, sorgfältige empirische Untersuchung verifiziert und korrigiert werden. Wir glauben aber, daß deren theoretische Ausgangspunkte eher eine empirische Verifikation ermöglichen als die allgemeinen Ausgangspunkte Adornos.

Wie Adorno haben wir den Experten und den gleichgültigen, unmusikalischen Hörer als soziologische Sonderfälle außer Betracht gelassen.

Zwei andere Typen Adornos, der gute Zuhörer und der emotionale

Hörer, fehlen in dieser Typologie. Auch dafür haben wir ganz bestimmte Gründe. Wir glauben nämlich, daß diese Typen völlig anders geartet sind als die übrigen Typen. Sie sind wahrscheinlich nicht soziologisch, sondern ausschließlich psychologisch gekennzeichnet und können deshalb bei jedem anderen sozialen Typ erscheinen. Im Grunde ist der gute Zuhörer nur ein objektiver Hörer, der die Musik als Gegenstand an sich erfährt, außerhalb seiner eigenen persönlichen affektiven Verfassung. Es gelingt ihm außerdem, die Gesetzmäßigkeiten, die formale Struktur und den sonor-qualitativen Aufbau der objektiven musikalischen Aussage zu erkennen und zu schätzen.

So gesehen ist der emotionale Hörer im Grunde nur ein subjektiver Hörer der Musik seiner persönlichen affektiven Verfassung und seinen Bedürfnissen anpaßt. Dadurch aber wird die Gestalt der Musik durch die Struktur der Genußprozesse des Hörers verborgen.

Beim Durchlesen der obigen Darstellung bin ich zu der widerwärtigen Feststellung gekommen, daß ich mich mit meinen Ausführungen noch unbescheidener verhalten habe, als Adorno von sich selber behauptete.

Denn ich habe die Huldigung für einen großen Mann dazu mißbraucht, um fast genau soviel über *meine* wie über *seine* Ansichten zu sprechen. Schlimmer noch, ich habe gegen mein Gefühl und gegen meine Absicht den Eindruck hinterlassen, daß Adornos große Verdienste mir entgangen wären.

Ich möchte deshalb meine Erörterung schließen mit einer ziemlich platonischen Erklärung, die aber die einzig richtige sein wird.

– Es ist möglich, daß von meiner Kritik an Adorno nichts stichhaltig ist,

– sind aber einige Elemente meiner Kritik begründet, dann verdanke ich diese kritischen Einsichten trotzdem *seinem* sozialanalytischen Ansichten über das Musikleben,

– und würde selbst die Gesamtansicht Adornos der Kritik nicht standhalten, so verdanken wir es doch ihm, daß von nun ab so etwas wie eine sozialanalytische Ansicht über das Musikleben existiert.

Aufstellung der 'Typen' musikalischen Verhaltens' (Adorno)

Entwurf zur Neugestaltung der Typologie Adornos

<i>Bezeichnung und Merkmale</i>	<i>Soziale Gruppe</i>	<i>Bezeichnung und Merkmale</i>	<i>Soziale Gruppe</i>
1 - Der Experte Strukturelles Hören; bewusster Einblick in die musikalische Logik	Berufsmusiker	1 - Der Experte siehe Adorno	positiver soziologi- scher Sonderfall
2 - Der gute Zu- hörer Strukturelles Hören; onbewusstes Erkennen der musikalischen Logik	Milieu mit Resten der alten Aristokratie	2 - Der objektive Hörer siehe Adorno	Psychologischer Subtypus aller untenstehenden soziologischen Typen
3 - Der Bildungs- konsument Atomistisches Hören; Musik ist Mittel zum Genuß am Konsumprozeß fetischistische Hal- tung zur Musik liebt wissenswerte Details Respekt für die Meriten der Inter- preten verdinglichter Geschmack	Oberes Bürgertum	3 - Der Bildungs- konsument siehe Adorno; hört aber sowohl struk- turell wie atomis- tisch	Unterdrückte mit einem falschen Machtbewusstsein
4 - Der emotionale Hörer Musik ist Mittel zur Auslösung verdrängter Trieb- regungen; Struktur verbirgt sich hinter der Projektion des eigenen Gemüts	Müder Geschäfts- mann	4 - Der subjektive Hörer siehe Adorno	psychologischer Subtypus aller soziologischen Typen
5 - Der Ressenti- ment-Hörer Flucht in die vor- Bach'sche Musik; liebt die ursprüng- liche Aufführungs- praxis	gehobenes Klein- bürgertum	5a - Der Ressenti- ment-Hörer siehe Adorno 5b - Der Komfort- Hörer Erfährt die Musik der offiziellen Kon- zerte als Ausdruck der gesellschaft- lichen Stabilität	Unterdrückte die sich schon lange ihrer Situation bewusst sind und die bestehende Ordnung im auto- kratischen Sinne verändern wollen

6 - Der Jazz-Experte Jugend

Protest gegen das
offizielle Musik-
leben als Ausdruck
des Avantgardismus
technifiziert-sport-
liches Ziel

7 - Der Unterhal- heterogen

tungs-hörer
Erfährt Musik als
Reizquelle

8 - Der gleichgül- heterogen
tige unmusikalis- (durch psychische
Hörer Defekte gehemmt)
lehnt Musik ab

6 - Der Protest-

Hörer
siehe Adorno; liebt
Jazz, Popmusik und
Protestlieder

Unterdrückte, bei
denen das
Situationsbewußt-
sein wächst und die
die bestehende
Ordnung im demo-
kratischen Sinne
verändern wollen

7a - Der spezifische

Unterhaltungs-
hörer
Liebt nur spezifi-
sche zeitgenössische
Unterhaltungs-
musik

Unterdrückte,
deren Situations-
bewusstsein ab-
nimmt und die sich
in die bestehende
Ordnung integrieren

7b - Der eklektische die Mächtigen

Unterhaltungshörer
Verwandelt Musik
in ein problem-
loses Genußmittel

8 - Der gleichgül- siehe Adorno
tige, unmusikalis- (negativer
Hörer soziologischer
siehe Adorno Sonderfall)