

# Suhrkamp Verlag

## Leseprobe



Adorno, Theodor W.  
**Einleitung in die Musiksoziologie**

Zwölf theoretische Vorlesungen

© Suhrkamp Verlag  
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 142  
978-3-518-27742-3

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 142

In den Vorlesungen zur *Einleitung in die Musiksoziologie*, die Adorno im Wintersemester 1961/1962 in Frankfurt hielt, werden die Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft in den vielfältigen Formen der Vermittlung, Verfremdung und Verblendung bis hin zur Gängelung untersucht, jedoch nicht in der bloßen Gegenüberstellung von musikalischer Produktion und musikalischer Rezeption. Vielmehr werden in den musikalischen Gebilden selbst gesellschaftliche Momente aufgespürt und dann wieder in Beziehung gesetzt zu allgemeinen gesellschaftlichen Phänomenen einerseits und zum musikalischen Leben andererseits.

Die Vorlesungen zielen von verschiedenen Richtungen her zu dem zentralen Thema jeder Musiksoziologie: der gesellschaftlichen Vermitteltheit von Musik.

Theodor W. Adorno  
Einleitung in die Musiksoziologie

Zwölf theoretische Vorlesungen

Suhrkamp

Die vorliegende Ausgabe  
der *Einleitung in die Musiksoziologie* ist textidentisch  
mit der in Band 14 der Gesammelten Schriften Adornos  
erschiedenen durchgesehenen Ausgabe.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

12. Auflage 2016

Erste Auflage 1975

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 142

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1962, 1973

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,  
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung  
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von  
Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-27742-3

# Inhalt

Zur Neuauflage 1968	7
Vorrede	9
I. Typen musikalischen Verhaltens	14
II. Leichte Musik	35
III. Funktion	55
IV. Klassen und Schichten	72
V. Oper	90
VI. Kammermusik	107
VII. Dirigent und Orchester	128
VIII. Musikleben	144
IX. Öffentliche Meinung, Kritik	167
X. Nation	185
XI. Moderne	212
XII. Vermittlung	230
Nachwort: Musiksoziologie	258

*Den Mitarbeitern  
des Frankfurter Instituts für Sozialforschung*

## Zur Neuausgabe 1968

Der Charakter einer Lehrschrift, den auch die neue Ausgabe der ›Einleitung in die Musiksoziologie‹ in Rowohlts Enzyklopädie\* bewahren möchte, hält den Autor davon ab, den Text eingreifend zu verändern. Daß die Vorlesungen nicht derart durchformuliert sind wie andere seiner Arbeiten, mag ihrer Verbreitung günstig sein. Da das Buch nicht nur in die Musiksoziologie sondern in die soziologische Konzeption der Frankfurter Schule einleiten soll, rechnet es mit Lesern, die vor anspruchsvolleren Texten zurückschrecken. Darum hat sich der Autor auf die Verbesserung von Druckfehlern und Irrtümern und auf wenige Zusätze, freilich an zentraler Stelle, beschränkt. Ganz neu sind lediglich die Seiten 258 ff., ›Musiksoziologie‹. Sie möchten, fragmentarisch, etwas vom Fragmentarischen des Buches korrigieren.

Allgemein neigt er dazu, nicht sowohl zu sagen, was und wie er etwas tue, als es zu tun. Das ist die Konsequenz einer Theorie, welche die akzeptierte Trennung von Methode und Sache nicht sich zu eigen macht und der abstrakten Methodologie mißtraut. Doch hat sich während der letzten Jahre der musiksoziologische Methodenstreit nicht beruhigt. Vielleicht ist es darum dem Autor gestattet, auf einen Aufsatz zu verweisen, der seine Position in jenem Streit einigermaßen umreißt. Er trägt den Titel ›Thesen zur Kunstsoziologie‹ und steht jetzt in dem kleinen Buch ›Ohne Leitbild‹.

Während manche Soziologen das Verfahren der ›Einleitung‹ metaphysisch, philosophisch oder wenigstens nicht-soziologisch schalten, hat ein Musikkritiker in seiner überaus freundlichen Rezension dem Autor attestiert, eigentlich stünde nichts in dem

\* Die Ausgabe, der der vorliegende Text folgt, erschien 1968 als Band 292/293 der Reihe ›Rowohlts deutsche Enzyklopädie‹ im Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg.



Buch, was nicht jeder Musiker mehr oder minder vag bereits wisse. Nichts könnte dem Autor lieber sein, als daß seinen vorgeblich wilden Spekulationen bestätigt wurde, sie verhülften einzig einem vorbewußten Wissen zur Sprache. Die Spannung zwischen diesem Motiv und dem des ungegängelten Gedankens auszutragen, ist die Absicht des Buches.

Januar 1968

## Vorrede

Die Vorlesungen wurden, mit anschließenden Besprechungen, im Wintersemester 1961/62 an der Frankfurter Universität gehalten; große Teile daraus hat der Norddeutsche Rundfunk gesendet.

Für die Gestalt der Publikation ist vielleicht die Vorgeschichte nicht gleichgültig. 1958 folgte der Autor einer Einladung der Schweizer Monatshefte, einen Aufsatz ›Ideen zur Musiksoziologie‹ beizusteuern; er hat ihn später in die ›Klangfiguren‹ aufgenommen. Er entwickelte Prinzipien musiksoziologischer Arbeit, ohne sie von den inhaltlichen Fragen zu trennen; eben das bleibt spezifisch für die Methode. Jener Aufsatz ist stets noch fürs musiksoziologische Verfahren des Autors programmatisch verbindlich.

Unmittelbar nach dem Erscheinen des Aufsatzes regte der Musiksoziologe Alphons Silbermann freundlich an, ihn zu einem Buch zu erweitern. Das war damals nicht möglich, ebensowohl anderer Aufgaben wie der Maxime wegen, knapp Entwickeltes nicht nachträglich auszubreiten. Doch setzte die Idee sich fest und wurde zur Absicht, ganz unabhängig von jenem Text musiksoziologische Erwägungen und Befunde ausführlicher darzustellen. Dazu half abermals ein Anstoß von außen: die Einladung, 1961 zwei Kurzvorträge musiksoziologischen Inhalts für die Funk-Universität des RIAS zu halten. Sie wurden zum Kern der ersten beiden Vorlesungen. In ihnen verwertet sind amerikanische Arbeiten aus der Zeit, da der Autor den musikalischen Teil des Princeton Radio Research Project leitete. Die Typologie musikalischen Hörens war schon 1939 entworfen, und der Autor hatte sich stetig mit ihr weiterbeschäftigt. Viele der Überlegungen zur leichten Musik aus dem zweiten Vortrag sind in der Abhandlung ›On Popular Music‹ niedergelegt (Studies in Philosophy and Social Science, Vol. IX, No 1, p. 17 ff.);

das gesamte Heft, in dem sie stand, war der Soziologie der Massenmedien gewidmet. Die Fragestellungen der beiden Vorlesungen entfalteten sich unwillkürlich zur Konzeption des Ganzen. Überschneidungen freilich – sowohl zwischen den Vorträgen wie zwischen ihnen und anderen Veröffentlichungen des Autors – ließen bei der komplexen Entstehung des Bandes trotz besten Willens nicht gänzlich sich vermeiden.

Den Vorlesungscharakter wollte der Autor um keinen Preis antasten; das Buch enthält, gegenüber dem tatsächlich Gesprochenen, nur geringfügige Retouchen und Ergänzungen. An Ausweichungen, selbst Gedankensprüngen ist so viel stehen geblieben, wie beim freien Vortrag statthaft dünkt. Wer einmal erfahren hat, wie inkompatibel ein autonomer Text und die an Zuhörer gerichtete Rede sind, wird nicht die Differenzen vertuschen und das kommunikative Wort nachträglich zur rücksichtslos adäquaten Prägung zu nötigen trachten. Je offener der Unterschied hervortritt, desto weniger werden falsche Präntionen erhoben. Insofern ist das Buch den ›Soziologischen Exkursen‹ aus der Schriftenreihe des Instituts für Sozialforschung verwandt. Dem Titel Einleitung mag man auch die Wendung geben, es solle nicht nur ins Sachgebiet, sondern in jenes soziologische Denken eingeleitet werden, dem ebenso die ›Exkurse‹ dienen.

Widerstanden hat der Autor der Versuchung, durch Materialien, Belege und Verweise aufzufüllen, was wesentlich spontane Überlegung war, in der all das nur soweit Eingang fand, wie es der Erfahrung des Autors unmittelbar sich vergegenwärtigte. Systematik ist nicht angestrebt; vielmehr sind die Reflexionen um Nervenpunkte zentriert. Zwar dürften von den aktuellen Fragen der Musiksoziologie wenige vernachlässigt sein; doch ist, was dabei etwa resultierte, mit szientifischer Vollständigkeit nicht zu verwechseln; allein schon darum nicht, weil der Autor auf seine Gegenstände einen Grundsatz Freuds übertrug: »Es kommt überhaupt nicht so häufig vor, daß die Psychoanalyse etwas bestreitet, was von anderer Seite behauptet wird; sie fügt in der Regel nur etwas Neues hinzu, und gelegentlich trifft es sich freilich, daß dies bisher Übersehene und nun neu Dazugekommene gerade das Wesentliche ist.« Die Absicht, mit bestehenden musiksoziologischen Darstellungen zu konkurrieren,

waltet auch dort nicht, wo deren Intentionen seinen eigenen widersprechen. Selbstverständlich sein sollte beim gesamten Ansatz, daß alle Aspekte der gegenwärtigen Situation, mit denen das Buch sich befaßt, ohne historische Dimension nicht verstanden werden können. Der Begriff des Bürgerlichen datiert gerade in den geistigen Bereichen sehr weit zurück hinter die volle politische Emanzipation des Bürgertums. Kategorien, die man erst der im engeren Sinn bürgerlichen Gesellschaft zuschreibt, sind bereits dort zu vermuten, oder ihr Ursprung ist dort aufzusuchen, wo es bürgerlichen Geist und bürgerliche Formen gab, ehe die Totalität der Gesellschaft ihnen gehorchte. Dem Begriff des Bürgerlichen selbst scheint immanent, daß Phänomene, die man für unverwechselbare des eigenen Zeitalters hält, längst da waren; *plus ça change, plus c'est la même chose*.

In der Vorlesung hatte der Autor wenigstens versucht, den Studenten zu zeigen, wie wenig Musiksoziologie in dem sich erschöpft, was er vortrug, indem er die Herren Hans Engel – den Verfasser des historisch akzentuierten Werkes ›Musik und Gesellschaft‹ –, Alphons Silbermann, den Exponenten der empirischen Forschungsrichtung in der Musiksoziologie, und Kurt Blaukopf, der höchst produktive Perspektiven des Zusammenhangs von Akustik und Musiksoziologie eröffnete, zu Gastvorlesungen einlud. Ihnen allen sei auch öffentlich dafür gedankt, daß sie mitwirkten; Alphons Silbermann besonders noch dafür, daß er, von dem eine ›Introduction à une sociologie de la musique‹ vorliegt, generös damit einverstanden sich erklärte, daß der Autor seinem Buch denselben Titel auf deutsch gab. Ein anderer wäre kaum dem gerecht geworden, was er wollte; denn weder ist das Buch eine Musiksoziologie schlechthin noch monographisch.

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 und den stets wieder geforderten und stets wieder vertagten Zusammenhang von Theorie und fact finding weiterzubringen – nicht ohne daß dabei die allzu abstrakte Polarität von beidem selber sich veränderte. Nicht so

unbescheiden ist er, alle theoretisch vielleicht einleuchtenden Sätze, soweit sie empirische Behauptungen implizieren, bereits als geltend zu unterstellen: vieles davon wäre, nach empirischen Spielregeln, Hypothese. Zuweilen – so bei der Typologie – ist einigermaßen evident, wie das Gedachte von Research-Techniken ergriffen werden könnte; in anderen Kapiteln, wie dem über Funktion oder dem über öffentliche Meinung, weniger. Den Prozeß auszuführen, hätte den Aufgabenkreis überschritten, den der Autor sich steckte. Was zu leisten wäre, ist schwierig; es bedürfte der angestrengtesten Überlegung ebenso wie dann eines stufenweisen Verfahrens, in dem die Forschungsinstrumente kritisch berichtigt werden. Mit direkten Fragen sind die theoretisch bestimmten, konstitutiven Schichten etwa der Funktion, der sozialen Differenzierung, der öffentlichen Meinung, auch die unbewußte Dimension der Sozialpsychologie von Dirigent und Orchester nicht zu durchdringen; das verbietet das Verbalisierungsproblem ebenso wie die affektive Besetzung jener Komplexe. Überdies: je differenzierter Sätze aus Forschungsinstrumenten werden, desto bedrohlicher sind sie im allgemeinen durch Eliminierung wegen mangelnder Trennschärfe, ohne daß damit über Wahrheit oder Unwahrheit der sogenannten Hypothese selbst entschieden wäre. Daß aber auf solche Differenziertheit nicht sich verzichten läßt, wenn nicht die Instrumente von vornherein verfehlen sollen, worauf das Interesse der einschlägigen Forschungen ginge, wird jedem einleuchten, der an die Übersetzungsarbeit im Ernst sich begibt.

Weiter kommen im Geflecht der Überlegungen zahlreiche Sätze vor, deren Evidenz von anderer Art ist, als daß sie durch Erhebungsmethoden dingfest zu machen wäre. Generell finden diese Fragen sich erörtert in der Abhandlung ›Soziologie und empirische Forschung‹, die jetzt in dem Band ›Soziologica II‹ steht\*. Empirische Untersuchungen, die Theoreme des Buches verifizieren oder falsifizieren möchten, müßten zumindest an seinem Prinzip festhalten: subjektive Verhaltensweisen zur Musik in Relation zur Sache selbst und ihrem bestimmbareren Gehalt zu begreifen und zu analysieren, anstatt von der Qualität des

\* Vgl. jetzt Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, Frankfurt a. M. 1972, S. 169 ff. (Anm. d. Hrsg.).

Objekts abzusehen, es als bloßen Stimulus von Projektionen zu behandeln und sich auf die Feststellung, Messung und Ordnung subjektiver Reaktionen darauf oder auch sedimentierter Verhaltensweisen zu beschränken. Eine Musiksoziologie, in der Musik mehr bedeutet als Zigaretten oder Seife in Markterhebungen, bedarf nicht nur des Bewußtseins von der Gesellschaft und ihrer Struktur, nicht nur auch bloß der informatorischen Kenntnis musikalischer Phänomene, sondern des vollen Verständnisses von Musik selbst in allen Implikationen. Methodologie, welche dies Verständnis, weil es ihr fehlt, als allzu subjektivistisch abwertete, verfiel erst recht dem Subjektivismus, dem Durchschnittswert ermittelter Meinungen.

Frankfurt, Juli 1962

## I. Typen musikalischen Verhaltens

Wer unbefangen zu sagen hätte, was Musiksoziologie sei, der würde wahrscheinlich zuerst antworten: Erkenntnisse über das Verhältnis zwischen den Musik Hörenden, als vergesellschafteten Einzelwesen, und der Musik selbst. Solche Erkenntnisse bedürften der ausgedehntesten empirischen Forschung. Sie aber ließe nur dann produktiv sich beginnen, erhöhe nur dann sich über die Zusammenstellung unberedter Fakten, wenn die Probleme bereits theoretisch strukturiert sind; wenn man weiß, was relevant ist und worüber man Aufschluß gewinnen will. Dazu mag eine spezifische Fragestellung besser helfen als allgemeinste Betrachtungen über Musik und Gesellschaft. Ich beschäftige mich also zunächst, theoretisch, mit typischen Verhaltensweisen des musikalischen Hörens unter Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft. Dabei kann von früheren Situationen nicht einfach abgesehen werden; sonst verflösse das heute Charakteristische. Andererseits fehlt es, wie in vielen Sektoren der materialen Soziologie, an vergleichbaren und zuverlässigen Forschungsdaten für die Vergangenheit. Ihre Abwesenheit wird in der wissenschaftlichen Diskussion gern dazu benutzt, Kritik an Bestehendem damit zu entschärfen, daß es ehemals vermutlich auch nicht besser gewesen sei. Je mehr die Forschung auf die Feststellung vorfindlicher Daten ohne Rücksicht auf die Dynamik sich richtet, in die sie verflochten sind, desto apologetischer wird sie; desto mehr neigt sie dazu, den Zustand, der ihr thematisch ist, als ein Letztes hinzunehmen, im doppelten Sinn anzuerkennen. Versichert wird etwa, die Mittel mechanischer Massenproduktion hätten Musik an Ungezählte erst herangetragen, und das Hörniveau hätte deshalb, nach Begriffen statistischer Allgemeinheit, sich gehoben. Heute möchte ich auf diesen Komplex nicht eingehen, an dem wenig Segen ist: die unverdrossene Überzeugung vom kulturellen Fortschritt und die kulturkonservative

Jeremiade über die Verflachung sind einander würdig. Materialien zur verantwortlichen Antwort auf das Problem finden sich in der Arbeit von E. Suchman, die unter dem Titel ›Invitation to Music‹ in dem Band ›Radio Research 1941‹ in New York erschienen ist. Ich trage auch keine belasteten Thesen über die Verteilung der Hörtypen vor. Sie sind lediglich als qualitativ bezeichnende Profile gedacht, an denen etwas über musikalisches Hören als einen soziologischen Index, möglicherweise auch über seine Differenzierungen und Determinanten aufleuchtet. Wann immer Aussagen gemacht werden, die quantitativ klingen – das läßt auch in theoretisch-soziologischen Erwägungen kaum ganz sich vermeiden –, sind sie zu überprüfen, nicht als bündige Behauptungen gemeint. Fast überflüssig zu unterstreichen, daß die Hörtypen nicht chemisch rein vorkommen. Der allgemeinen Skepsis der empirischen Wissenschaft gegen Typologien, zumal der Psychologie, setzen sie gewiß sich aus. Was, nach einer solchen Typologie, unvermeidlich als Mischtyp rangiert, ist in Wahrheit kein solcher, sondern Zeugnis dessen, daß das gewählte Stilisationsprinzip dem Material aufgenötigt ist; Ausdruck einer methodischen Schwierigkeit, nicht einer Beschaffenheit der Sache selbst. Dennoch sind die Typen nicht willkürlich ausgedacht. Sie sind Kristallisationspunkte, bestimmt von grundsätzlichen Erwägungen zur Musiksoziologie. Geht man einmal davon aus, daß die gesellschaftliche Problematik und Komplexität auch durch Widersprüche im Verhältnis zwischen musikalischer Produktion und Rezeption, ja in der Struktur des Hörens selbst sich ausdrückt, so wird man kein bruchloses Kontinuum vom voll adäquaten bis zum beziehungslosen oder surrogathaften Hören erwarten dürfen, sondern eher, daß jene Widersprüche und Gegensätze auch in der Beschaffenheit des musikalischen Hörens und in den Hörgewohnheiten sich niederschlagen. Widersprüchlichkeit heißt Diskontinuität. Das sich Widersprechende erscheint gegeneinander abgesetzt. Die Reflexion auf die tragende gesellschaftliche Problematik der Musik ebenso wie ausgebreitete Beobachtungen und deren vielfache Selbstkorrektur haben zu der Typologie geführt. Hat man sie einmal in empirische Kriterien übersetzt und zureichend erprobt, wäre sie freilich abermals zu modifizieren und differenzieren,



insbesondere beim Typus des Unterhaltungshörers. Je gröber die Geisteserzeugnisse sind, denen Soziologie nachfragt, desto feiner müssen die Verfahren werden, die der Wirkung solcher Phänomene gerecht werden sollen. Weit schwerer einzusehen, warum ein Schlager beliebt und ein anderer unbeliebt ist, als warum auf Bach mehr angesprochen wird als auf Telemann, auf eine Haydn-Symphonie mehr als auf ein Stück von Stamitz. Absicht der Typologie ist, im Bewußtsein gesellschaftlicher Antagonismen, von der Sache, nämlich der Musik selbst, her die Diskontinuität der Reaktionen auf jene plausibel zu gruppieren.

Die Typologie ist also bloß idealtypisch zu verstehen; das teilt sie mit allen. Übergänge bleiben ausgeschaltet. Sind die tragenden Erwägungen triftig, so dürften doch immerhin die Typen, oder wenigstens einige von ihnen, plastischer voneinander sich absetzen, als es einer wissenschaftlichen Gesinnung wahrscheinlich dünkt, die ihre Gruppen lediglich instrumentell oder nach begriffsloser Einteilung des empirischen Materials, nicht nach dem Sinn der Phänomene bildet. Möglich sollte es sein, für die einzelnen Typen so handfeste Merkmale anzugeben, daß Recht oder Unrecht ihrer Annahme entschieden, gegebenenfalls die Verteilung festgestellt, auch einiges an sozialen und sozialpsychologischen Korrelationen ausgemacht werden kann. Um jedoch fruchtbar zu werden, müßten derlei empirische Untersuchungen sich orientieren am Verhältnis der Gesellschaft zu den musikalischen Gegenständen. Jene ist der Inbegriff der Hörer oder Nichthörer von Musik, aber objektive strukturelle Beschaffenheiten der Musik determinieren doch wohl die Hörerreaktionen. Der Kanon, der die Konstruktion der Typen leitet, bezieht sich darum nicht, wie bei bloß subjektiv gerichteten empirischen Erhebungen, lediglich auf Geschmack, Vorlieben, Abneigungen und Gewohnheiten der Hörenden. Vielmehr liegt ihm zugrunde die Angemessenheit oder Unangemessenheit des Hörens ans Gehörte. Vorausgesetzt ist, daß 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. Die Typen wollen, ohne allzu streng daran sich zu binden und ohne Vollständigkeit zu beanspruchen, einen Bereich abstecken, der von der vollen Adäquanz des Hö-

rens, wie sie dem entwickelten Bewußtsein der fortgeschrittensten Berufsmusiker entspricht, bis zu gänzlichem Unverständnis und völliger Indifferenz zum Material reicht, die übrigens keineswegs mit musikalischer Unempfänglichkeit zu verwechseln ist. Doch ist die Anordnung nicht eindimensional; unter verschiedenen Gesichtspunkten mag bald dieser, bald jener Typus näher zur Sache sein. Charakteristische Verhaltensweisen sind wichtiger als die logische Korrektheit der Klassifikation. Über die Signifikanz der sich heraushebenden Typen werden Mutmaßungen ausgesprochen.

Die Schwierigkeit, wissenschaftlich des subjektiven Gehalts musikalischer Erfahrung, über die äußerlichsten Indices hinaus, sich zu versichern, ist nahezu prohibitiv. Das Experiment mag Intensitätsgrade der Reaktion, kaum deren Qualität erreichen. Die buchstäblichen etwa physiologischen und meßbaren Wirkungen, die eine Musik ausübt – man hat sich da sogar mit Beschleunigungen des Pulsschlags abgegeben –, sind keineswegs identisch mit der ästhetischen Erfahrung eines Kunstwerks als Kunstwerk. Musikalische Introspektion ist überaus ungewiß. Vollends die Verbalisierung des musikalisch Erlebten stößt bei den meisten Menschen auf unüberwindliche Hindernisse, soweit sie nicht über die technische Terminologie verfügen; überdies ist der verbale Ausdruck schon vorfiltriert und sein Erkenntniswert für die primären Reaktionen doppelt fraglich. Darum scheint die Differenzierung der musikalischen Erfahrung mit Rücksicht auf die spezifische Beschaffenheit des Gegenstands, an der das Verhalten ablesbar wird, die fruchtbarste Methode, um in jenem Sektor der Musiksoziologie, der die Menschen und nicht die Musik an sich behandelt, über Trivialitäten hinauszugelangen. Die Frage nach den Kriterien der Erkenntnis des Experten, dem man leicht die Kompetenz dafür zuschiebt, unterliegt selbst der gesellschaftlichen wie der innermusikalischen Problematik. Die *communis opinio* eines Sachverständigengremiums wäre keine zureichende Basis. Die Deutung des musikalischen Gehalts entscheidet sich in der inneren Zusammensetzung der Werke und in eins damit kraft der Theorie, welche mit deren Erfahrung sich verbindet.

Der *Experte* selbst wäre, als erster Typus, durch gänzlich ad-

äquates Hören zu definieren. Er wäre der voll bewußte Hörer, dem tendenziell nichts entgeht und der zugleich in jedem Augenblick über das Gehörte Rechenschaft sich ablegt. Wer etwa, zum erstenmal mit einem aufgelösten und handfester architektonischer Stützen entratenden Stück wie dem zweiten Satz von Weberns Streichtrio konfrontiert, dessen Formteile zu nennen weiß, der würde, fürs erste, diesem Typus genügen. Während er dem Verlauf auch verwickelter Musik spontan folgt, hört er das Aufeinanderfolgende: vergangene, gegenwärtige und zukünftige Augenblicke so zusammen, daß ein Sinnzusammenhang sich herauskristallisiert. Auch Verwicklungen des Gleichzeitigen, also komplexe Harmonik und Vielstimmigkeit, faßt er distinkt auf. Die voll adäquate Verhaltensweise wäre als strukturelles Hören<sup>1</sup> zu bezeichnen. Sein Horizont ist die konkrete musikalische Logik: man versteht, was man in seiner freilich nie buchstäblich-kausalen Notwendigkeit wahrnimmt. Ort dieser Logik ist die Technik; dem, dessen Ohr mitdenkt, sind die einzelnen Elemente des Gehörten meist sogleich als technische gegenwärtig, und in technischen Kategorien enthüllt sich wesentlich der Sinnzusammenhang. Dieser Typus dürfte heute einigermaßen auf den Kreis der Berufsmusiker beschränkt sein, ohne daß alle diese seine Kriterien erfüllten; viele Reproduzierende werden ihnen eher sich widersetzen. Quantitativ kommt der Typ wahrscheinlich kaum in Betracht; er markiert den Grenzwert einer Reihe der von ihm sich entfernenden Typen. Vorsicht ist geboten, das Privileg der Professionellen auf diesen Typus nicht eilfertig aus dem gesellschaftlichen Entfremdungsprozeß zwischen dem objektiven Geist und den Individuen in der bürgerlichen Spätphase zu erklären und damit den Typus selber zu diskreditieren. Seit Äußerungen von Musikern überliefert sind, billigen sie das volle Verständnis ihrer Arbeiten meistens nur ihresgleichen zu. Die zunehmende Kompliziertheit der Kompositionen wird jedoch wohl den Kreis der voll Zuständigen, jedenfalls relativ auf die wachsende Zahl der überhaupt Musik Hörenden, verkleinert haben.

Wer allerdings aus allen Hörern Experten machen wollte, ver-

1 Der Begriff ist spezifiziert und entfaltet in: Theodor W. Adorno, *Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt a. M. 1963, S. 39 ff.

hielte unter den obwaltenden gesellschaftlichen Bedingungen sich inhuman utopistisch. Der Zwang, den die integrale Gestalt des Werks auf den Hörer ausübt, ist unvereinbar nicht nur mit seiner Beschaffenheit, seiner Situation und dem Stand nicht-professioneller musikalischer Bildung sondern auch mit individueller Freiheit. Das legitimiert, gegenüber dem Typus des Experten-Hörers, den des *guten Zuhörers*. Auch er hört übers musikalisch Einzelne hinaus; vollzieht spontan Zusammenhänge, urteilt begründet, nicht bloß nach Prestigekategorien oder geschmacklicher Willkür. Aber er ist der technischen und strukturellen Implikationen nicht oder nicht voll sich bewußt. Er versteht Musik etwa so, wie man die eigene Sprache versteht, auch wenn man von ihrer Grammatik und Syntax nichts oder wenig weiß, unbewußt der immanenten musikalischen Logik mächtig. Dieser Typ wird gemeint von der Rede von einem musikalischen Menschen, wofern man dabei überhaupt noch an die Fähigkeit zu unmittelbarem, sinnvollem Mithören sich erinnert und nicht damit sich begnügt, daß einer Musik »möge«. Solche Musikalität bedurfte historisch einer gewissen Homogenität der musikalischen Kultur; darüber hinaus einiger Geschlossenheit des Gesamtzustandes, wenigstens der auf die Kunstwerke reagierenden Gruppen. Etwas dieser Art wird bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein in höfischen und aristokratischen Zirkeln überlebt haben. Noch Chopin hat in einem Brief zwar über die zerstreute Lebensform der großen Gesellschaft sich beklagt, zugleich aber eigentliches Verständnis ihr zugesprochen, während er dem Bürgertum vorwirft, daß es statt dessen nur Sinn für die erstaunliche circensische Leistung – heute würde man sagen: die show – habe. Bei Proust erscheinen Figuren, die diesem Typus zurechnen, in der Sphäre Guermantes, so der Baron Charlus. Zu mutmaßen wäre, daß der gute Hörer, wiederum proportional zur anwachsenden Zahl der Musikhörer überhaupt, mit der unaufhaltsamen Verbürgerlichung der Gesellschaft, dem Sieg des Tausch- und Leistungsprinzips immer seltener wird und zu verschwinden droht. Eine Polarisierung nach den Extremen der Typologie hin kündigt sich an: tendenziell versteht heute einer entweder alles oder nichts. Mitschuldig ist selbstverständlich der Verfall der musikalischen

Initiative des Nichtprofessionellen unterm Druck von Massenmedien und mechanischer Reproduktion. Am ehesten dürfte der Amateur dort noch überleben, wo Reste einer aristokratischen Gesellschaft sich erhalten haben wie in Wien. Im kleineren Bürgertum dürfte der Typus schon kaum mehr sich finden, außer bei polemischen Einzelgängern, die bereits zu den Experten hinüberspielen, mit denen im übrigen früher die guten Hörer weit besser sich verstanden, als heute die sogenannten Gebildeten mit der avancierten Produktion.

Soziologisch hat das Erbe dieses Typus ein dritter, der eigentlich bürgerliche angetreten, maßgebend unter den Opern- und Konzertbesuchern. Man mag ihn den Bildungshörer oder *Bildungskonsumenten* nennen. Er hört viel, unter Umständen unersättlich, ist gut informiert, sammelt Schallplatten. Musik respektiert er als Kulturgut, vielfach als etwas, was man um der eigenen sozialen Geltung willen kennen muß; diese Attitude reicht vom Gefühl ernsthafter Verpflichtung bis zum vulgären Snobismus. Das spontane und unmittelbare Verhältnis zur Musik, die Fähigkeit des strukturellen Mitvollzugs, wird substituiert dadurch, daß man soviel wie nur möglich an Kenntnissen über Musik, zumal über Biographisches und über die Meriten von Interpreten anhört, über die man stundenlang nichtig sich unterhält. Dieser Typus verfügt nicht selten über ausgebreitete Kenntnis der Literatur, aber derart, daß man die Themen berühmter und immer wiederholter Musikwerke summt, das Vernommene sogleich identifiziert. Die Entfaltung einer Komposition ist gleichgültig, die Hörstruktur atomistisch: der Typus lauert auf bestimmte Momente, vermeintlich schöne Melodien, grandiose Augenblicke. Sein Verhältnis zur Musik hat insgesamt etwas Fetischistisches<sup>2</sup>. Er konsumiert nach dem Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten. Die Freude am Verzehr, an dem, was nach seiner Sprache die Musik ihm gibt, überwiegt die an ihr selbst als einem Kunstwerk, das von ihm fordert. Vor ein oder zwei Generationen pflegte dieser Typus als Wagnerianer sich zu gerieren; heute wird er eher auf Wagner schimpfen. Besucht er das Konzert eines Geigers, so interessiert ihn, was er

2 Vgl. Theodor W. Adorno, *Dissonanzen*. Göttingen 1963, S. 9 ff. [jetzt o. S. 14 ff.].