

Exkurs: Adornorezeption in der Musiksoziologie

»Adorno, Theodor Wiesengrund. Line breaks: Theo|dor Wie|sen|grund Adorno. Pronunciation: /ə'dnə, a'drno/: (1903-69), German philosopher, sociologist, and musicologist; born Theodor Wiesengrund. A member of the Frankfurt School, Adorno argued that philosophical authoritarianism is inevitably oppressive and that all theories should be rejected.«

(<https://www.oxforddictionaries.com>)

In vielen Feldern der Soziologie spielt die Kritische Theorie Adornos keine Rolle mehr. Sie ist, ähnlich wie der Strukturfunktionalismus von Talcott Parsons und andere Theorien der 50er und 60er Jahre, ad acta gelegt. Auch in der deutschsprachigen Kultursoziologie ist dies der Fall. Anders ist es jedoch in der Musiksoziologie. Obwohl viele Publikationen der letzten Jahre im Bereich der Musiksoziologie wenige oder keine Prämissen mit Adorno teilen, sind seine Schriften immer wieder Bezugspunkt – sowohl in sozialkonstruktivistischen Texten (Martin 1995) wie der Akteurs-Netzwerk-Theorie (Hennion [1993] 2007). Während Martin Adorno vor allem als einseitig und weniger soziologischen als philosophischen Autoren bezeichnet und ihm mangelnde Wertneutralität vorwirft, findet eine Beschäftigung mit Adorno in der neueren Musiksoziologie interessanterweise trotz dieser Diskrepanzen statt.¹ Da sich diese Texte ähnlich wie die vorliegende Arbeit mit mikrologischen Fragen beschäftigen, möchte ich in diesem Abschnitt an Hand der Adornorezeption von Tia DeNora und Antoine Hennion untersuchen, wie und wie weit diese Texte auf Adorno Bezug nehmen: Welches Bild wird von Adornos Theorie gezeichnet? Welche Aspekte seiner Theorie werden rezipiert, welche als überholt verworfen? In der Darstellung der Lesarten Adornos von Autorinnen, die bereits zum Teil im zweiten Kapitel behandelt wurden, sollen vor allem Missverständnisse herausgearbeitet und korrigiert werden. Auf diesem Weg wird, *ex negativo*, Ador-

1 Dabei wird jedoch vor allem Adorno diskutiert; andere Autoren aus dem Umfeld der Kritischen Theorie finden wenig bis gar keine Beachtung. Allein die Auseinandersetzung zwischen Benjamin und Adorno in Bezug auf Benjamins Aufsatz zur Reproduktion des Kunstwerks findet Erwähnung.

nos Musiksoziologie in Grundzügen dargestellt, bevor der folgende Abschnitt (Kap. 3) die Punkte Raum und Technik bei Adorno behandeln wird.

Tia DeNora schreibt in ihrer Monographie *After Adorno* über Adorno, dass sie ihm viel verdanke; sie beschreibt ihn als einen Autoren »with whom to reckon« (DeNora 2003, xii). Zugleich sucht sie nach einem einführenden Kapitel stärker die Auseinandersetzung mit Adorno und versucht, ihn mit einer »action-oriented, grounded music sociology« (ebd., xii) in Verbindung zu bringen. Während sie im Vorwort erwähnt, dass sie beide Ansätze lange Zeit für inkompatibel hielt, möchte sie nun vor allem untersuchen, welche Theoreme Adornos für eine solche praxeologische Musiksoziologie fruchtbar zu machen sind. DeNora sieht Adorno als Vorreiter einer Beschäftigung mit Musik und emotionalem Erleben (ebd., 108) und beschäftigt sich daher in einem ausführlichen Kapitel mit der Frage von Musik und Macht bzw. Kontrolle (ebd., 118ff.). Darüber hinaus beschäftigt sie sich mit dem Einfluss der Musik auf Wissen und Gedächtnis.

DeNora verweist ebenso wie Witkin (2003) auf die Relevanz von Adornos Dialektik von Ganzem und Teil (DeNora 2003, 9) wie auf die darauf aufbauende Kritik an Kulturwaren, denen diese dialektische Spannung fehlt (ebd., 17). Adorno sei jemand gewesen, für den Musik ein Denkmodell bereitgestellt habe, das jedoch den Komponisten vor die Herausforderung stelle, dialektisch zu komponieren; diese Darstellung führe bei Adorno zu einem Geniekult um Beethoven und andere Komponistinnen (ebd., 14f.). In Bezug auf die Rolle des Komponisten sei die heutige Musiksoziologie weiter. In zwei weiteren Punkten habe Adorno wichtige Arbeit geleistet, die jedoch durch spätere Forschung ergänzt worden sei: Adorno habe zwar über die Rolle der Ökonomie in der Musikproduktion geschrieben, könne aber ob der Allgemeinheit seiner Kritik wenig über die Stilentwicklung in der Pop-Kultur und deren Rolle sagen; des Weiteren habe er zwar das Hörverhalten der Individuen thematisiert, sich aber nicht mit der konkreten Hörsituation beschäftigt, insgesamt spiele das Publikum bei ihm eine untergeordnete bzw. eine passive Rolle (ebd., 25). Beides habe damit zu tun, das Adorno eher ein »composer-in-letters« als ein »ethnographically or empirically inclined researcher« (ebd., 31) gewesen sei. Adornos Vorliebe für analytisch zu hörende Musik gegenüber einer emotionalisierten Musik sei seiner Herkunft aus dem Bürgertum geschuldet (ebd., 32). Für aktuelle Debatten in der Musiksoziologie sei Adorno trotzdem relevant, da er sich als einer der wenigen Soziologen früh mit der Rolle des musikalischen Materials und dessen ästhetischen Qualitäten beschäftigt habe (ebd., 36). Es ginge nun darum, Adornos Überlegungen in empirische Forschungsfragen zu überführen, die den Musikgebrauch konkret in der Situation untersuchen (ebd., 54).

Adorno selbst wird ihr zu einem Fallbeispiel für eine Rekonstruktion des Zusammenhangs von Musik und Denken. DeNora bezieht sich auf Susan Buck-Morss' Studie zur Negativen Dialektik (Buck-Morss 1977), laut der musikalisch-ästhetische Denkfiguren wichtiger für Adorno waren als ökonomisch-marxistische (DeNora 2003, 69). Sie beschreibt, dass Adorno die musikalischen Kompositionen von Schönberg, Berg und Mahler mit der Philosophie parallelisiert. »Thus, what Schoenberg achieved in musical form, Adorno wished to achieve in literary form, in the format of social philosophy.« (ebd., 71) Dieses Beispiel zeige, wie sehr Musik selbst nicht nur durch Soziales geformt wird, sondern selbst zur Bildung und Wahrnehmung des Sozialen beitrage (ebd., 73).

Adornos konkrete Vorschläge zur Musiksoziologie kritisiert DeNora hingegen. Die Hörtypologie, die Adorno in der *Einleitung in die Musiksoziologie* entwirft (AGS 14, vgl. Kap. 3.2.3), sei empirisch nicht gedeckt und außerdem ob ihrer »cultural-evaluative stance« (DeNora 2003, 87) problematisch. Auch an anderer Stelle bemängelt sie den »value-laden character« (ebd., 118) von Adornos Theorie. Obwohl Adornos Hörertypologie das Thema der verschiedenen Hörweisen für die Soziologie erst eröffnet habe, sei die Darstellung zu einfach: schließlich würde die Hörsituation nicht nur die Hörerin und die Musik beinhalten, sondern eventuell auch andere Hörer; außerdem ist die Hörsituation durch unterschiedliche Rahmungen beeinflusst, wenn sie zum Beispiel bei einem Essen stattfindet (ebd., 87f.). Zwar habe Adorno auf den Zusammenhang von Musik und Emotion hingewiesen. Für DeNora hängt Adorno dabei einem gewissen »Determinismus« an, demnach die Musik den Hörer beeinflusst und durch ihre Struktur die Hörweise vorgebe (ebd., 137). Wie schon ausgeführt, geht DeNora jedoch vielmehr von einer Gleichwertigkeit von Musik und Hörerin aus, sie sieht »both music and its subject as the object of mutual configuration« (ebd., 88).

In Bezug auf ein Fallbeispiel, die autoethnographische Analyse des Einsatzes von Musik in einem Bekleidungsgeschäft, konstatiert sie: Einerseits würde Adornos Modell hier besonders greifen, schließlich sei die in Geschäften abgespielte Musik explizit zur Steuerung der Kunden hergestellt und abgespielt. Andererseits würde Adornos Kritik aber die positiven Seiten dieses meist un- oder vorbewusst ablaufenden Anpassungsprozesses an die Situation mit Hilfe der Musik vernachlässigen. »What is missed [...] is an emphasis on socially shared and facilitated co-ordination, on collectively shared ways of doing – the value of conventions as enabling – not only as constraining.« (ebd., 135) Dies erläutert sie unter anderem an einer Musiktherapiesitzung mit einem sehbehinderten Jungen im autistischen Spektrum.

In ihrem Fazit beschreibt DeNora Adorno als einen Theoretiker, der als einer der ersten den Dualismus von Musik und Gesellschaft ad acta gelegt habe: »Music is a constitutive ingredient of social life.« (ebd., 151) Diese Einschätzung ist laut DeNora »the single most important aspect of his enormous contribution« (ebd., 151). Sie bezeichnet Adornos Analyseniveau jedoch als zu detailliert und zu abstrakt (ebd., 153). Der Werksbegriff, der bei Adorno eine zentrale Rolle spielt, würde dazu beitragen, die Rezeption der Werke in ihrem Verlauf zu vernachlässigen (ebd., 154). Letztlich sollte es der Musiksoziologie nicht nur um Musik, sondern »the sounds that are around us« (ebd., 157) gehen.

In DeNoras Bearbeitung treten die Unterschiede zwischen ihrem und Adornos Theorieprogramm hervor, da sie in der Monographie ein eigenes Theorieprojekt vor Augen hat. In diesem Sinne ist ihre Bemängelung von Adornos Determinismus zu verstehen. Diesen zeichnet sie stärker, als er es bei Adorno ist: Laut Adorno schlägt sich in den verschiedenen Hörweisen vor allem musikalische Bildung nieder, aber auch eine gesellschaftlich vermittelte Herangehensweise der Hörenden. Adorno vermutet in seiner Hörertypologie, dass die häufigste Form des Hörens eine konsumierende ist, in der das Subjekt die Musik für etwas benutzt (AGS 14 [1962], 194); der »emotionale Hörer« zum Beispiel projiziert eigene Gefühle auf die Musik (ebd., 185). Die Hörweise des Experten (ebd., 182) hingegen ist ganz auf die innere Struktur des Musikstücks gerichtet, hier bestimmt also eher die Musik das, was gehört wird. Auch wenn Adorno

keine Hörsituation mit empirischen Methoden untersucht hat, zeigen diese Hinweise, dass Adorno nicht von einem Determinismus ausgeht, sondern ebenso wie DeNora darauf verweist, dass es eine »mutual configuration« (DeNora 2003, 88) von Subjekt und Objekt im Umgang mit Musik gibt (vgl. AGS 7 [1970], 68), die sowohl von der Musik wie den Individuen und den gesellschaftlichen Umständen abhängt. Dass er auch ein Bewusstsein für die Bedeutung der jeweiligen Situation hat, in der die Musik gehört wird, zeigt sein Hinweis auf die Radioübertragung von Beethoven (vgl. Kap. 3.2.2). Stärker als DeNora weist Adorno jedoch auf die subjektive Geschichte in der Umgangsweise mit Musik hin, auf den individuellen Habitus. Auch wenn er in seiner Typologie von Hörertypen ausgeht, die tendenziell in jeder Situation gleich hören, hat er der Rezeptionsforschung keineswegs die Relevanz abgesprochen (AGS 14, 265).

Adornos Vorliebe für ein konzentriertes Hören von sogenannter ernster Musik² erklärt DeNora aus dem soziokulturellen Erfahrungshorizont Adornos als Kind einer bürgerlichen Familie mit einer frühen und extensiven musikalischen Ausbildung. Auf seine philosophische Begründung dieser Präferenz geht sie nicht ein, sie konstatiert seine Bewertung für überflüssig. Als Kind seiner Zeit sei er ein Bewunderer Beethovens, inklusive des üblichen Geniekults; dies würde einer soziokulturellen Betrachtung der Kompositionsarbeit im Weg stehen. Im Sinne von DeNoras Darstellung finden sich viele Formulierungen Adornos, die eine Bewunderung Beethovens, auch seiner Person, nahelegen. Gleichzeitig kritisiert Adorno jedoch selbst den Geniekult und stellt eine antigenialistische Theorie der Komposition auf, in der die Komponistin letztlich nur die Probleme löst, die ihr der jeweilige Stand des musikalischen Materials zur Zeit der Komposition stellt. Die Lösung dieses Problems sei nun kein Geniestreich, sondern wiederum ein Herausgeben des Komponisten ans Objekt, die Komposition.³

Als eine ebensolche Vorliebe behandelt sie den Werksbegriff, von dem man sich lösen soll, um die von Adorno schon als »essentieller Bestandteil des sozialen Lebens« gewürdigte Musik analysieren zu können. Indem sie diesen Befund zur größten Errungenschaft Adornos erklärt, streicht sie einen wichtigen Bestandteil seiner ästhetischen Theorie aus ihrer Betrachtung. Adorno zu folge ist Musik in ihrer Form als Kunstwerk zwar auf Gesellschaft verwiesen, ist aber eine der wenigen Möglichkeiten, eine radikale Differenz zur bestehenden Gesellschaft erfahrbar zu machen (AGS 7, 93). Musik ist also zwar Teil der Gesellschaft, kann aber als Kunst über sie hinausweisen. Den Werksbegriff problematisiert Adorno für die zeitgenössische Kunst (ebd., 339). Anders als DeNora verwirft er ihn jedoch nicht gänzlich, sondern argumentiert, dass dieser selbst einem historischen Wandel unterliegt und inzwischen fraglich sei, ob das Symphoniekonzert, wie es heute gehört wird, noch diesen Werkscharakter habe (AGS 14, 27). Den Unwillen, ein Kunstwerk als solches anzuerkennen, bzw. die Tendenz, diese

2 Der Begriff des Ernstes in der Kunst übersieht laut Adorno, dass Kunst auch ein Moment des Spiels und des Unernstes haben muss, um gelungene Kunst zu sein (AGS 7, 64).

3 Zur Rolle des Komponisten schreibt Adorno in der *Philosophie der neuen Musik*: »Er ist kein Schöpfer. Nicht äußerlich schränken Epoche und Gesellschaft ihn ein, sondern im strengen Anspruch der Richtigkeit, den sein Gebilde an ihn stellt. Der Stand der Technik präsentiert sich in jedem Takt, den er zu denken wagt, als Problem« (AGS 12 [1949], 42).

in den Alltag einzubinden, bezeichnet Adorno als »regressiv« (AGS 7, 33): »Die beschämende Differenz zwischen der Kunst und dem Leben, das sie leben und in dem sie nicht gestört werden wollen, weil sie den Ekel sonst nicht ertragen, soll verschwinden: das ist die subjektive Basis für die Einreihung der Kunst unter die Konsumgüter durch die vested interests« (ebd., 32). Diesen Wandel des Werkcharakters vieler Musikstück und damit den Wandel in ihrer Rezeption in der Kulturindustrie kann DeNora nicht untersuchen, da sie ihn voraussetzt. In ihrem Vorschlag, die ästhetischen Seiten der Alltagspraktiken zu untersuchen, kann jenes von Adorno beschriebene utopische Moment der Kunst nicht auftauchen, obwohl es klar sein dürfte, dass auch die Rezeption dieses Moments in einer dann eigentlich alltäglichen Situation stattfindet und sowohl passendes musikalisches Material wie eine gewisse Anstrengung der Hörerin verlangt. So richtig einige ihrer Einwände sind, DeNora wird der Komplexität des Adorno'schen Denkens nicht gerecht.

Ebenso wie andere Autoren erklärt sie Adornos ästhetische Theorie zum bürgerlichen Zeitgeist, der heutzutage überholt und unsoziologisch sei. Adorno lobe insbesondere jene Komponisten und Musikgattungen, die dem bürgerlichen Geschmack entsprechen. Im Gegensatz zu vielen anderen Autoren hat Adorno seine ästhetischen Urteile jedoch philosophisch und gesellschaftstheoretisch rückgebunden; sie sind also nicht Ausdruck von Standesdünkel, sondern wurden von Adorno als integraler Bestandteil seiner Gesellschaftstheorie gesehen. Des Weiteren wird in diesem Bild übersehen, dass Adorno auch nicht alle ernste Musik lobt, sondern solche, die einer bestimmten ästhetischen Konzeption folgt (AGS 12 [1949]). Des Weiteren kritisiert er auch die bürgerliche Kunstrezeption und geht damit über einen bürgerlichen Ästhetizismus hinaus. Mit Adornos Kritik und ihrem Verhältnis zur Gesellschaft setzt sich DeNora jedoch nicht auseinander, da sie ihren eigenen Ansatz als wertneutral begreift. Da sie sich für die Rolle der Musik in der jeweils konkreten Situation interessiert, beschäftigt sie sich nicht mit Gesellschaftstheorie. Insofern ist die Kritik an Adorno problematisch, geht es bei Adorno doch um ein Zusammendenken von musikinhärenten und gesellschaftlichen Entwicklungen, die auch in der individuellen Rezeption im *hic et nunc* eine Rolle spielen.

Antoine Hennion beschreibt Adorno als einen der wenigen Autoren, der Musik nicht nur als Untersuchungsmaterial genutzt hat, sondern in musikalischen Kategorien gedacht habe ([1993] 2007, 94). Das heißt, Adorno habe ästhetische Modelle genutzt, um über gesellschaftliche Verhältnisse nachzudenken und nicht umgekehrt. Damit unterscheide sich Adorno sowohl von Bourdieu als auch von anderen marxistischen Kunsttheoretikern und anderen Autoren der Kritischen Theorie wie Horkheimer und Marcuse. Hennion interpretiert Adorno gegen DeNora als einen Theoretiker, der Kunst und Gesellschaft radikal trennt (ebd., 105). Für Adorno können die Kunstwerke nur deswegen etwas über die Gesellschaft aussagen, weil sie dies in ihrer eigenen Sprache und unabhängig von der Gesellschaft und direktem sozialpolitischen Bezug tun. Dieses Alleinstellungsmerkmal sei allerdings auch das größte Problem Adornos. Denn in dieser Trennung würde Adorno das aus dem Blick verlieren, was Hennion »Vermittlung« nennt – die vielen Gegenstände, Personen und Institutionen, die es möglich machen, dass man in einer konkreten Situation überhaupt Musik hören kann und sie auch als Musik

versteht. Diese Faktoren verschwinden hinter Adornos Konfrontation zwischen Subjekt und Objekt im Prozess des Kunstwahrnehmens und -schaffens. Denn auch wenn es bei Adorno das Kunstwerk ist, das dem jeweils konkreten Individuum etwas über seine Rolle in der Gesellschaft sagen kann – und das darauf angewiesen ist, dass das Individuum die entsprechende Rezeptionshaltung dafür bereithält –, über die konkreten Schritte dieser Wahrnehmung äußert sich Adorno nicht. Da Adorno diese vielen Zwischenschritte in der Analyse auslässt, bezeichnet Hennion Adorno als »penseur du refus de toute médiation« (ebd., 95). Damit unterscheide Adorno sich von Benjamin, der immerhin über die Rolle der Medien geschrieben habe (ebd., 88f.). Trotz dieses theoretischen Ausschlusses der Vermittlung in der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* würde Adorno unter der Hand die Vermittlung im Sinne Hennions einführen: Denn in seinen musikalischen Monographien, vor allem jener über Mahler (AGS 13 [1960]) diskutierte Adorno nicht nur das Verhältnis von musikalischem Material und Gesellschaft, sondern ebenso die sozialen und biographischen Begleitumstände der Komposition. Des Weiteren, so Hennion, könne auch die Identifikation Adornos mit Mahler und die Begeisterung für sein Werk als Analysewerkzeug genutzt werden. Trotz seiner theoretischen Missachtung dieser Vermittlung liefere Adorno der Musik schließlich so »le plus beau bouquet« (2007, 105).

Ebenso wie DeNora ist Hennion in seiner Theorie nicht an Kritik interessiert; im Gegenteil ist für ihn der aufklärerische Gestus Bourdieus oder von Marxisten wie Goldmann selbst problematisch. Dies wird bei seiner Diskussion der Interpretation der Barockmusik deutlich. Diese wurde im späten 19. Jahrhundert wieder populär, nachdem sie für etwa hundert Jahre kaum gespielt worden war. Erst Mitte des 20. Jahrhunderts wurde durch musikhistorische Forschung aufgedeckt, dass die Musik ursprünglich synkopiert gespielt wurde, während ihre modernen Interpreten sie spielten, wie sie notiert war, nämlich unsynkopiert (vgl. Kap. 2.2). Im Rahmen dieser Forschung wurde auch versucht, die damals gängigen Instrumentenformen und andere Spielweisen zu rekonstruieren. Hennion erklärt diesen Wechsel des Rhythmusverständnisses, der zu unterschiedlichen Ergebnissen des Niedergeschriebenen geführt hat, mit der Rationalisierung im 18. Jahrhundert (2007, 255). Er stellt dabei klar, dass es keine richtige Interpretation gibt; trotzdem äußert er Sympathien für die Musikforscher, welche die alte Interpretation wiederentdeckt haben und vergleicht den modernen Komponisten Pierre Boulez, der für die metrische Interpretation steht, mit einem Kolonialbeamten, der das barocke Material nimmt, aber seine modernen Methoden und Instrumente darauf anwenden will (ebd., 258f.). Adorno hingegen hat für die möglichst originalgetreue Interpretation barocker oder alter Musik kein Verständnis, sondern argumentiert, dass die musikalische Entwicklung auch die alten Werke verändert hat; sie klingen unseren modernen Ohren gegenüber anders, als sie es den Zeitgenossinnen gegenüber taten. Adorno unterzieht diese Interpretationspraxis auch einer gesellschaftstheoretischen Deutung und bezeichnet sie letztlich als reaktionär, da sie versucht, musikalische Entwicklung ungeschehen zu machen (AGS 10.1 [1951], 138).

Der Begriff der Vermittlung spielt jedoch auch bei Adorno eine zentrale Rolle. Vermittlung bei Hennion bezieht sich auf die auch bei Bruno Latour (2007) getroffene Un-

terscheidung zwischen *médiateur* und *intermédiaire* bzw. Mittler und Zwischenglied.⁴ Adornos Vermittlungsbegriff weist zwar in eine ähnliche Richtung, bezieht sich jedoch auf die Dialektik Hegels und so auf die Vermittlung von Subjekt und Objekt (vgl. Paddison 2007). Während die Vermittlung bei Hennion eine situativ eingebundene Kette von Beeinflussungen und Übertragungen ist, gilt sie Adorno primär als die gegenseitige Konstitution beider als Subjekt und Objekt (AGS 10.1, 741ff.). Auf den ersten Blick scheint hier das Medium der Musikübertragung – wie das Radio, aber auch der Raum – außen vor zu bleiben. In der Diskussion von Adornos Radio-Texten wird sich zeigen, dass sich jene Perspektive auf Medien und die Subjekt-Objekt-Dialektik kombinieren lassen (vgl. Lorenz 2015).

Angesichts der pragmatischen und praxeologischen Ausrichtung der oben zitierten Autoren ist es nicht verwunderlich, dass sie sich trotz der zum Teil umfänglichen Adorno-Exegese nicht allzu sehr auf Adorno und das Programm einer Kritischen Theorie beziehen; der gesellschaftstheoretische Bezug von Adornos Musiksoziologie wird zwar stellenweise geschildert, aber nicht eingehend diskutiert.

Aber auch da, wo in der Forschung ein stärkerer Bezug zu Adorno'schen Begriffen hergestellt wird und die Kritik am Musikgebrauch überwiegt, wie bei Michael Bull (vgl. Kap. 2.3), hat die Kritik nur begrenzt mit jener Adornos zu tun. Bull begreift in der Begrifflichkeit von Habermas die Nutzung des iPods im öffentlichen Raum als eine Kolonialisierung der Lebenswelt durch kulturindustrielle Produkte großer Plattenfirmen, einer »auditory privatisation and exclusion« (Bull 2007, 32). Bull kritisiert also, dass die iPod-Nutzung die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Umwelt und den anderen Passanten und Passagieren des Alltags erschwert: »Exchanges are increasingly taking place between subjects and machines in urban culture, making interpersonal exchange obsolete« (ebd., 52). Da sich Bull in dieser Studie auch mit der Mobilfunknutzung im öffentlichen Raum beschäftigt, ist dieser Hinweis nur teilweise richtig. Gleichzeitig impliziert er jedoch, dass ein direktes Gespräch von Angesicht zu Angesicht gewinnbringender oder höherwertiger sei, als ein über Maschinen vermitteltes. Die Technik scheint hier eine Entfremdungsmaschinerie zu sein, die ein direktes Gespräch verhindert. Adorno wiederum hat sich hingegen auf das spontane Gespräch unter Passanten und Passagieren wenig eingebildet, sondern es eher als einen Fall sozialen Zwangs beschrieben – da man eventuell auch dazu gezwungen ist, bedenklichen Äußerungen zuzustimmen, »damit es nicht zu einem Streit [um Äußerungen, DW] kommt, [...] von denen man weiß, daß sie schließlich auf den Mord hinauslaufen müssen« (AGS 4 [1951], 26). Wie sich im Folgenden zeigen wird, kritisiert Adorno weniger den Verlust von Authentizität und Natürlichkeit durch die Technik, sondern die Selbstinstrumentalisierung der Individuen in ihrem Technikeinsatz.

Insgesamt scheint ein Mangel in der Literatur zu Adornos Musiksoziologie dahingehend ausgemacht, dass sie sich zu wenig mit seiner Gesellschaftstheorie auseinandersetzt und diese schlicht als nicht wertneutral und damit unsoziologisch abtut. Dieses

4 Hennion versucht im Weiteren nicht, Adornos und seinen Vermittlungsbegriff zu verbinden. Stattdessen verfolgt er in seinen späteren Arbeiten (nach der Erstauflage von *La passion musicale* 1993) eher den Begriff des *attachment* als der *médiation* (2013; vgl. Gomart und Hennion 1999).

Manko soll im folgenden Abschnitt behoben werden, indem vor allem Adornos Technikbegriff als Scharnier zwischen seiner ästhetischen Theorie und seiner Gesellschaftstheorie dargestellt wird.