

Dahlhaus a Adorno

Karol Sauerland

W roku 1983 na konferencji z okazji 80-lecia urodzin Adorna, tzn. siedemnaście lat po jego śmierci, Carl Dahlhaus stwierdził, iż muzyka w teorii estetycznej filozofa ze szkoły frankfurckiej nie odegrała centralnej roli, a raczej marginesową. Zdaniem Dahlhaus'a muzyka jest estetyce obca. Wyjątek stanowiła metafizyka Schopenhauera, która za pośrednictwem Richarda Wagnera stała się powszechną ideologią kompozytorów fin de siècle. W dalszej części swojego stosunkowo krótkiego wystąpienia na owej konferencji Dahlhaus starał się wykazać, że tezy Adorna dotyczące rozwoju współczesnej muzyki uległy przedawnieniu, o ile w ogóle kiedykolwiek były aktualne. Na rozwój muzyki serialnej jego poglądy wpływały najwyżej przez krótki okres. Wpływ ten, zakładając że w ogóle istniał, polegał na nieporozumieniu, twierdzi Dahlhaus. Adorno zarzucił w Filozofii nowej muzyki Schönbergowi, iż szukał on konsystencji systemu dodekafonicznego. Tym samym, zdaniem Dahlhaus'a, nie zrozumiał, że Schönberg nigdy nie odrzucił kategorii motywu, jego charakteru ekspresyjnego oraz możliwości wariacji. Wskutek niezrozumienia poglądów Schönberga Adorno stworzył coś, co przypomina „implikacje muzyki serialnej, która jeszcze nie istniała, kiedy Adorno napisał Filozofię nowej muzyki”.¹ A w latach siedemdziesiątych kiedy muzyka serialna się upowszechniła, zapomniano o ideach Adorna. Coś podobnego stało się z jego poglądem, twierdzi Dahlhaus, że nie należy oddzielać analizy utworu od analizy sytuacji historycznej, w której dany utwór powstał. Nawet anglojęzyczni autorzy zrozumieli, podkreśla Dahlhaus, że ustalanie epoki lub prądu za pomocą wybranych cech stylistycznych ma w sobie coś dowolnego, interpretacji wybranego utworu muzycznego to nic nie daje, dlatego analizuje się go niezależnie od kontekstu czasowego. Takie pojęcia jak romantyzm, nowa rzeczowość lub nowa prostota niczego nie wносиłyby do jego zrozumienia.

Ponadto, konstatuje Dahlhaus, muzykolodzy nie wykorzystali do refleksji nad nowoczesną względnie współczesną muzyką pomysłów Maxa Webera w takiej formie, jak to proponował Adorno. Chodzi o ideę racjonalizacji, która nie uwalnia człowieka od uzależnień, lecz uzależnia go od tych środków i aparatur, jakie sobie wynalazł dla ułatwienia życia. Człowiek epoki racjonalizacji staje się więźniem własnego świata.

¹ Carl Dahlhaus, *Vom Altern einer Philosophie*, w: *Adorno-Konferenz 1983*. Red. Ludwig von Friedeburg i Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1983, s. 134.

Dahlhaus kończy swój wywód zdaniem, że zarzucenia wniosków, jakie można wyciągnąć zarówno z Dialektyki oświecenia jak i Filozofii nowej muzyki nie można zaliczyć do postępów historii nauki, szczególnie muzykologii. Nie deklaruje jednak, iż podejmie w przyszłości próbę wprowadzenia adornowskiego podejścia do muzykologicznych przemyśleń i badań.

Znając tylko wystąpienie Dahlhaus'a z okazji osiemdziesiątych urodzin Adorna, powiedzielibyśmy, że są to skutki odrzucenia ponad stuletniej niemieckiej tradycji połączenia różnych dziedzin intelektualnych na korzyść włączenia się do międzynarodowego trendu specjalistycznych badań, faworyzowanego szczególnie przez anglosaskich badaczy, którzy lubią nastawienie pragmatyczne i przejrzystość, a nie takie spekulacje, jakie uprawiali Niemcy. Patrząc z tej perspektywy chciałoby się ironicznie powiedzieć, że jedyną zasługą Adorna jest fakt, że przydał się Tomaszowi Mannowi przy tworzeniu *Doktora Faustusa*. Jest to wprawdzie temat na osobne wystąpienie, ale należy podkreślić, że bez pomocy Adorna nie powstałby piękny opis *Lamentu Faustusa* i *Apokalipsy*. W notatce *Jak powstał Doktor Faustus*, którą opublikowano po jego śmierci, Mann pisał: „Najbardziej pomysłowa i trafna wskazówka, jakiej mi [Adorno] udzielił, to substancjalna identyczność chórów anielskich z chichotem piekieł”[...]². I dalej czytamy: „Jego [to jest Adorna] zasługi dla tych dziewięciu stron XLVI rozdziału traktujących o wielkim lamencie są nie mniejsze niż dla szczegółowego opracowania *Apokalipsy*. To on – już samo to świadczy, jak jest inteligentny – wynalazł w starym tekście dwunastosylabowe zdanie o dobrym i złym chrześcijaństwie i poradził, żeby uczynić je głównym tematem dzieła wariacyjnego i jego ‘pierścieni’; jego autorstwa jest też metafora koncentrycznych kręgów, rozchodzących się coraz dalej wokół rzuconego w wodę kamienia, a przecież ciągle tych samych. Za jego sprawą zasada »ani jednej nuty dowolnej« bez reszty zapanowała w *Lamencie*, powodując, że »całkiem pochłania go temat«. Jakże by to wyglądało: zstąpienie nieszczęsnego Faustusa do piekieł ilustrowane muzyką baletową i tanecznym furioso! Ja na to: dobrze, i zapisuję, jak radzi. Bardzo mu zależało – dla poparcia idei przełamania konstrukcji przez ekspresję – na podsumowaniu wszystkich muzycznych nośników wyrazu, na świadomym dysponowaniu wszelkimi odmianami ekspresji, jakie kiedykolwiek istniały w dziejach muzyki, na oddestylowaniu z nich zasadniczych typów znaczeń emocjonalnych. Jak to – doskonale, to cały Adrian. Serenus będzie miał o tym jeszcze więcej do powiedzenia. Coś jeszcze? – Wiedział jeszcze więcej...”³.

W roku 1983 widocznie minął czas poczucia, iż należy odwołać IX symfonię, to jest radość, z jaką Schiller patrzył w przyszłość. Zwyciężyła opinia – co najmniej w kręgach muzykologów i kompozytorów, iż to Adorno wyrażał pogląd nie do obrony, mianowicie że dysonans w muzyce odpowiada ponuremu

² Lieselotte Voss, *Thomas Manns „Doktor Faustus“, dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*, Tübingen 1975, s. 188.

³ L. Voss, *Thomas Manns...*, tamże, s. 179 i n. (podkr. K.S.). Por. fragment z powieści *Doktor Faustus*: „Oto cały Adrian Leverkühn. I oto cała muzyka, którą on reprezentuje, a głęboki sens tej zgodności wznosi wyrachowanie na wyżyny tajemnicy. I tak oto boleśnie napiętnowana przyjaźń nauczyła mnie widzieć muzykę, choć w prostocie własnej swojej natury chętnie, być może, dostrzegałbym w niej coś innego” (Tomasz Mann, *Doktor Faustus. Żywot niemieckiego kompozytora Adriana Leverkühna, opowiedziany przez jego przyjaciela*. Przekł. Maria Kurecka i Witold Wirpsza, Warszawa 1962, s. 435). Lepiej stosunku Thomasa Manna do Adorna i jego koncepcji muzycznej nie można scharakteryzować, choć *Zeitblom* ma tu na myśli Adriana Leverkühna.

stanowi późnego społeczeństwa modernistycznego, by użyć słów Karola Bergera. Znamca twórczości Adorna, słysząc słowo „ponury”, od razu stwierdzi, iż zostały tu pominięte refleksje filozofa na temat „Heiterkeit”. „Darf die Kunst heiter sein?” (Czy wolno sztuce być pogodną?) brzmi tytuł jednego z esejów opublikowanego najpierw w „Süddeutsche Zeitung” w roku 1967, a potem w czwartej części *Noten zur Literatur*⁴. Samo pytanie pochodzi jeszcze z okresu weimarskiego, kiedy dochodziło do kontrowersji na temat Heiterkeit (pogody) między Stuckenschmidtem i Adornem na łamach czasopisma „Anbruch” w roku 1930. Zastanawiali się nad tym, czy słuchacz powinien wyczuwać trud, jaki zadaje sobie kompozytor w czasie swojej pracy. Adorno uważał, że pytanie jest źle postawione. Powinno się wyczuć powagę, staranność, z jaką materiał artystyczny został ułożony, a nie pot, jaki przelał kompozytor, pracując nad swoim utworem. Jeśli podchodzi się tak do twórczości Mozarta, jak to proponuje Adorno, to nie wydaje się ona pogodna, lecz zdaje się być wynikiem misternej pracy w obliczu nawału możliwości rozwiązań artystycznych w tym czasie. Jest to odpowiedź na stwierdzenie Stuckenschmidta, że woli pełne pogody kompozycje Mozarta od nieco wymuszonych Wagnera.

Ponad trzydzieści lat później, w roku 1967, sprawa prezentowała się nieco inaczej – był to czas, kiedy ludzkość zdała sobie sprawę, co się stało w Oświęcimiu i innych obozach. To Oświęcim został – głównie za sprawą Adorna – symbolem straszliwych poczynań Niemców w czasie II wojny światowej. W Polsce mówiło się wówczas o Zagładzie, dopiero od niedawna przyjęły się pojęcia Holocaust i Shoah. Po Oświęcimiu, powiada Adorno, nie ma już prawdziwej sztuki: ani radosnej ani tragicznej. Tragizm zawiera w sobie obraz, iż istnieje lepszy, nie skażony świat, choć takiego nie ma. Już nie można ani śmiać się, ani płakać, a jeśli nastąpi płacz, to jest to płacz bez łez. A jeśli nastąpi śmiech, to beckettowski, to „śmiech o śmieszności śmiechu i o rozpacz”⁵. Karol Berger powiedziałby: właśnie to jest owa ponurość. Należy jednak zauważyć, że w tekście Adorna, jeśli chodzi o przykłady, dotyczy ona wyłącznie literatury, nie zaś muzyki.

Dość powściągliwy stosunek Dahlhausa do muzycznych rozważań Adorna wywodzi się, jak mi się wydaje, z różnicy stosunku, jaki do Schönberga mieli obaj komentatorzy. Dahlhaus interpretuje wypowiedzi Schönberga jako naukowiec, i to dosyć dosłownie, a Adorno jako kompozytor, krytyk muzyczny i filozof, jako ktoś, kto z jednej strony – komponując – wypróbowuje propozycje twórcze na swój sposób, podając się zarazem eksperymentom Albana Berga, swego „pana i mistrza” (Herr und Meister), a z drugiej strony interpretuje dodekafonię jako zupełnie nowe ujęcie świata. Adorno napisał bądź co bądź ponad 40 utworów muzycznych, kilka z nich zostało za jego życia wykonanych. Już w grudniu 1926 r. wykonano we Wiedniu kilka jego utworów, które komponował pod egidą Albana Berga, w ramach programu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej.

Pierwsze opublikowane omówienie utworu Schönberga pochodzi z roku 1922, kiedy Adorno miał 19 lat; chodzi o *Pierrota lunaire*, którego wykonanie mógł usłyszeć w Frankfurcie nad Menem. Przy

⁴ *Theodor W. Adorno: Gesammelte Schriften*. T. XI: *Noten zur Literatur IV*. Red. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1974.

⁵ *Jw.*, s. 155.

lekturze tego omówienia, przygotowując się do dzisiejszego wystąpienia, byłem zaskoczony, jakim pięknym językiem młody Adorno operuje i jaka obszerna była jego wiedza zarówno na temat twórczości Schönberga jak i poezji, z której kompozytor skorzystał. Już tu formułuje myśl, jaka będzie obecna we wszystkich analizach, mianowicie pytanie, jakim artystycznym światem dźwiękowym kompozytor dysponuje albo raczej, jakie dźwięki zauważa, choć z niektórych w żadnym razie nie chce skorzystać. Adorno wskazuje na Beethovena i na Wagnera, ich utwory Schönberg zapewne słyszy – przez co powstaje w jego głowie „eine heillose Welt”, co tłumaczyłbym jako świat pełen chaosu, w którym można się czuć obcym. To uczucie przenosi się na Pierrota, bohatera utworu Schönberga. Pierrot mówi, względnie śpiewa na samym początku o obcości naszej duszy w tym świecie, a potem walczy z demonami, widząc przed sobą apokalipsę, aby nareszcie jakoś odnaleźć się, choć chwilowo. Co najmniej muzyka, powiada Adorno, coś takiego sugeruje, gdy usłyszymy: „da vergißt Pierrot die Trauermienen”. Dreszcz nas ogarnia. Weselość, która potem następuje, trochę dziwi nas, zaś słodki i zarazem groźny epilog zostawia nas w pewnej bezradności, pozostajemy w samotności, konstatuje Adorno.

Schönberg dość szybko odrzucił i kompozycje i refleksje na temat nowej muzyki frankfurteczyka, co dla Adorna wprawdzie było irytujące, ale nie na tyle, że przestał przyznawać mu pierwszeństwo w rozwoju współczesnej muzyki, szczególnie dodekafonii. Widocznie zdał sobie sprawę, że nie ma sposobu przeciw autorytaryzmowi Schönberga, może sąd Albana Berga był mu pomocny, wpłynął on łagodząco na ewentualną gwałtowną reakcję ze strony jego zdolnego ucznia i przyjaciela. Cenił bardzo wysoko jego kompozytorskie zdolności, ale zarazem zapowiadał mu moment w jego życiu, kiedy będzie musiał wybrać albo Kanta albo Beethovena, bo ma – na szczęście – tendencję do perfekcyjności. Adorno wybrał Kanta, na tę decyzję wpływały zapewne też okoliczności historyczne, tzn. wymuszona emigracja, choć komponował aż do roku 1945. Zarazem pozostał wierny muzyce na tyle, że włączył ją do swojej twórczości filozoficznej. Ponadto pisał dużo na tematy muzyczne, nie mówiąc o monografiach o Wagnerze i Mahlerze.

Dahlhaus słusznie zauważa, że Filozofia nowej muzyki stanowi w pewnym sensie część Dialektyki oświecenia. Można to w wielu miejscach pokazać. Najbardziej widoczne jest to tam, gdzie czytamy, iż racjonalizacja świata doprowadzi do przekreślenia wolności człowieka, do absolutnego zastoju. „Muzyka kreśli obraz układu świata, który – na szczęście czy na nieszczęście – nie wie już, co to historia”⁶, czytamy w rozdziale „Totalne przetworzenie” w Filozofii nowej muzyki w przekładzie Fryderyki Waydy z roku 1974. Było to pierwsze dzieło Adorna, które przełożono na język polski. Nie wiem, jak mogło dojść do tego przekładu w PRL-u już w okresie gierkowskim. Następną publikacją książkowa pochodzi z roku 1990, jest to bogaty wybór esejów, którego zresztą ja dokonałem. Stefan Morawski napisał recenzję wydawniczą, narzekając, że nie ma tych esejów, które wydawałoby mu się bardziej celne. Szkopuł był taki, że akurat w nich Adorno potępił otwarcie sowieckie podejście do kultury. Już w latach dziewięćdziesiątych ukazała się Dialektyka oświecenia, a dwa lata temu świetny przekład aż dotąd w Polsce nie opublikowanych esejów, za który tłumaczka Anna Wołkowicz została w zeszłym roku nagrodzona.

⁶ Theodor W. Adorno, *Filozofia nowej muzyki*. Przekł. Fryderyka Wayda, Warszawa 1974, s. 99.

Zniknięcie historii, o którym mówi Adorno, przypomina nam teżę Fukuyamy, ale chodzi o coś innego, o nasz stosunek do przyrody z jednej strony – jest to jeden z głównych tematów Dialektyki oświecenia –, a z drugiej strony o szczególne zjawisko w historii muzyki: że istniał taki czas, kiedy kompozytor był – w wielkim stopniu – panem nad materiałem muzycznym. Jest to czas między Beethovenem a Schönbergiem. Utwory Beethovena stanowią pewien szczyt subiektywizmu. Przed nim i wraz z pojawieniem się dodekafonii subiektywność była względnie jest ograniczona przez reguły ustalone z góry. Zwracam na ten fakt uwagę, bowiem pogląd Dahlhausa, że Filozofię nowej muzyki należy czytać jako część Dialektyki oświecenia to zarazem uproszczeniem. Filozofia nowej muzyki jest jednak w dużym stopniu dziełem o muzyce, a nie o kondycji człowieka w ogóle i człowieka współczesnego w szczególności. Dahlhaus tej różnicy nie podkreśla, bo – jak mi się wydaje – ma chęć odsunąć od siebie Adorna jako muzykologa i historyka muzyki. Nie przyznaje się przy tym, że właśnie dzięki niemu wzgl. dzięki klimatowi, jaki stworzyli Horkheimer i Adorno w powojennych Niemczech, mógł w swoich badaniach i rozważaniach połączyć analizę danego dzieła z historią muzyki, choć częściowo zdaje on sobie z tego sprawę, pisząc na przykład: „Sztuka kompozytorska [Komposition], przynajmniej w postaci konkretnych dzieł, jest zjawiskiem »na wskroś historycznym«”. Wyrażenie »na wskroś historycznym« jest cytatem z Adorna, do czego Dahlhaus się zresztą przyznaje; lecz niestety nie wyjaśnia, jak należy ów fragment rozumieć. Przyjmując bez szczególnej dyskusji argumenty zwolenników „teorii zorientowanej na dzieło”, traci możliwość wyjaśnienia, że owa teoria jest również zjawiskiem »na wskroś historycznym«. Adorno nie chodziło ani o tradycję wzgl. oddziaływanie tradycji, ani o znajomość nut współczesnych kompozytorów – Dahlhaus podaje przykład Bacha, który „prawdopodobnie nie znał ani jednej nuty Schütza” – lecz przede wszystkim o możliwość dysponowania „materiałem muzycznym”. Adorno zastanawia się na przykład, dlaczego Bartók mógł zastosować melodie ludowe, czego w zachodnich krajach nie wypadałoby robić. Ponadto Adorno skierował uwagę na potencjalny odbiór dzieła, oraz na to, co dany kompozytor chciał ominąć, aby nie być zrozumianym wbrew swoim zamiarom.

»Na wskroś historyczna« jest też recepcja, a także potencjalna recepcja muzyki przez słuchaczy, ponieważ sytuacja recepcyjna ciągle się zmienia, szczególnie w warunkach, od kiedy istnieją tzw. środki masowego komunikowania, co w czasach Adorna oznaczało przede wszystkim radio. Skutkiem słuchania muzyki przez radio jest regresja słuchania, jak stwierdził w słynnym eseju *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens* z roku 1938. Uszy są w końcu zdolne już tylko do tego, „by słyszeć w tym, co się im podsuwa, to, czego się od nich żąda, i rejestrują abstrakcyjnie podniety zamiast je syntetyzować, są kiepskimi uszami: nawet w »izolowanym« fenomenie ujdą im najważniejsze cechy, a mianowicie te właśnie, przez które transcendentuje on własne izolowanie. Również w słuchaniu istnieje faktycznie neurotyczny mechanizm głupoty: zarozumiałe, ignoranckie odrzucenie wszystkiego, co niezwykłe, jest jego niezawodnym znakiem rozpoznawczym. Słuchacze ulegający regresji zachowują się jak dzieci. Ustawicznie i z krnąbrną złośliwością domagają się jednej potrawy, którą się im

raz postawiło⁷. W tej sytuacji zmienia się nawet dawna funkcja muzycznych cytatów jaką było uwrażliwienie sposobu słuchania. Stają się one „zarazem autorytarne i parodystyczne”;⁸ przypomina to małpowanie nauczyciela przez dziecko. Adorno używa też pojęcia „zestandardyzowane słuchanie” masowego.⁹

W odróżnieniu od innych sztuk nie można podejść do tego zjawiska tak, jak to uczynił Walter Benjamin w stosunku do filmu, pisząc o zniknięciu aury. W eseju Adorna z roku 1938 czytamy: „Niekiedy bierze się pokusa ratowania go (masowego słuchania – K.S.), jak gdyby było takim, w którym »auratyczny« charakter dzieła sztuki, element jego pozoru, ustępuje miejsca znamionom gry. Jakkolwiek by się miały rzeczy w filmie, dzisiejsza muzyka masowa ma niewiele do pokazania w zakresie takiego postępu w odczarowaniu.”¹⁰

Walter Benjamin znał oczywiście ten esej. Otrzymał go, będąc w Paryżu na emigracji. Wypowiadał się w liście do Adorna z dnia 9 grudnia 1938 z największą rezerwą. W obliczu ówczesnej dyskusji, toczącej się wówczas w kręgach frankfurtyczków wokół jego Pasaży, nie chciał poruszać kwestii spornych, co jednak nie przeszkodziło mu omówić niektórych rozbieżności: „W mojej pracy (chodzi o Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej – K.S.) starałem się przedstawić pozytywną stronę zagadnienia równie wyraziście, jak Pan uczynił to z aspektem negatywnym”. Natychmiast jednak dodaje dyplomatycznie: „Tak więc mocną stroną Pańskiej pracy widzę w tym, co u mnie wypadło słabiej”. Nieco wcześniej podkreślał, że przedmioty ich rozważań należą do różnych dziedzin sztuki, przyznając, że możliwe są także „rozbieżności teoretyczne”.¹¹ Już po śmierci Benjamina Adorno będzie jeszcze kilka razy ustosunkowywał się do benjaminowskiego poglądu na temat zniknięcia aury w sztuce.¹²

Dahlhaus zatytułował swoje wystąpienie z okazji osiemdziesiątych urodzin Adorna „Vom Altern einer Philosophie”. Jest to aluzja do tytułu eseju Adorna p.t. „Vom Altern der Neuen Musik”, który ukazał się w roku 1957 w tomie *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*¹³. Rodzajnik „einer” odnosi się do tej jednej filozofii, mianowicie do tej, jaką uprawiał Adorno, a rodzajnik określony „der” dotyczy nowej muzyki w ogóle. Adorno rozwinął w swoim eseju ideę, że nowa muzyka straciła w warunkach totalitaryzmów i kultury masowej impet, który w latach dziesiątych i dwudziestych XX wieku mógł poruszać wrażliwych słuchaczy. Zabrakło im siły oporu, zaś bezkompromisowym artystom, jak Berg i Webern, nie dano by możliwości przeżycia. Adorno apeluje, aby patrzeć nie tylko na nowatorstwo nowej muzyki, na jej techniczne rozwiązania, lecz również na otoczenie, w jakim się nowatorstwo uprawia

⁷ Theodor W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przekł. Krystyny Krzemień-Ojak, wybór i wstęp Karol Sauerland, Warszawa 1990, s. 120 i n.

⁸ Jw., s. 122.

⁹ Jw., s. 128.

¹⁰ Jw., s. 126.

¹¹ Walter Benjamin, *Briefe*. T. II, Frankfurt am Main 1966, s.797.

¹² Pisałem o tym w *Einführung in die Ästhetik Adornos* (Berlin 1979) oraz w *Od Diltheya do Adorna. Studia z estetyki niemieckiej* (Warszawa 1986).

¹³ Ten tomik Dahlhaus recenzował zresztą natychmiast w „Deutsche Universitätszeitung“ p.t. *Dialektik des ästhetischen Scheins. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos „Dissonanzen”* (zeszyt XII, 1, s. 16-19, Göttingen 1957).

i na możliwe skutki względnie na niemożność wstrząśnięcia publicznością, nawet wybraną. Dahlhaus tej idei nie przyjmuje do wiadomości. Bierze on słowo „altern”, starzenie się, dosłownie, twierdząc w zasadzie, że filozofia Adorna zestarzała się, chociaż pisze tylko o jego poglądach na temat muzyki, a nie o jego filozofii w ogóle. Oczekiwaloby się, że napisze coś na temat jego estetyki, ale ją wykluczył stwierdzeniem, że estetyka i muzyka, a raczej muzykologia są sobie dość obce.

Żadna nauka nie toleruje wszechstronnych outsiderów typu Adorna, a muzykologia była w tej trudnej sytuacji, że miała w nim człowieka-praktyka, kompozytora, człowieka-znawcę, znającego każdą nutę, jak powiedziała o nim z przerażeniem pewna śpiewaczka. Mógł wyjaśniać wszelkie tajemnice dodekafonii – Schönberg podobno wyrażał się o nim w rozmowie ze Stuckenschmidtem następująco: on doskonale potrafił wyjaśniać Zwölftonmusik, ale nie ma pojęcia o trudzie komponowania, chcąc tym samym dyskwalifikować Adorna jako kompozytora – był człowiekiem zaangażowanym, widzącym w muzyce część ludzkiej działalności, której uczestnicy powinni zdać sobie sprawę, że z jednej strony są uwarunkowani przez otoczenie, a z drugiej biorą udział w tym, jak urządzimy sobie ten świat. Współczesnym językiem powiedzielibyśmy: muzyka i muzykologia to swoisty performance z ograniczoną ilością graczy. Trochę inaczej wygląda to w badaniach nad poezją. Eseje Adorna na temat wierszy Hölderlina, Eichendorffa i Georgego oraz o „Liryce i społeczeństwie” są przez specjalistów bardzo poważnie traktowane do dziś. Nie mówi się, że są przestarzałe.