The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	アドルノにおける芸術社会学(上)：『啓蒙の弁証法』から『美の理論』へ
Author(s)	細見, 和之
Citation	年報人間科学. 1991, 12, p. 15-34
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/12509
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

大阪大学人間科学部〔一九九一年三月〕
『年報人間科学』第一二号一五頁―三四頁

アドルノにおける芸術社会学（上）

――『啓蒙の弁証法』から『美の理論』へ――

細見和之

アドルノにおける芸術社会学（上）

――『啓蒙の弁証法』から『美の理論』へ――

はじめに
一『啓蒙の弁証法』と芸術
（1）『啓蒙の弁証法』の明と暗
（2）芸術の「原史」
（3）ミメーシスと芸術
（4）文化産業論
註

はじめに(1)

若き日に、シェーンベルクやアルバン・ベルクのもとで学び、自からいくつかの優れた現代音楽をものしたアドルノにとって、芸術とりわけ音楽は、つねにその主要な関心でありつづけた。亡命地アメリカから帰国してのち、アドルノの著作活動は、哲学、社会学、文芸批評、音楽学と、実に多方面にエネルギッシュな展開を見せる。だが、音楽ないし芸術の問題は、そのアドルノの広範な知的関心の強固な一区画を形づくっているだけではない。それはアドルノの思想的営為につねに伏流していて、思いもかけぬ亀裂からときに激しく噴きだしてくるのだ。たとえばアドノルは、『三つのヘーゲル研究』のなかで、よくいわれるヘーゲルの文章の「難解さ」に触れて、こう書いている。

「たしかにヘーゲルの文体には、通常の哲学的理解をさかなでするものがある。しかしヘーゲルは、その欠点をつうじてある別の理解のしかたを準備している。つまりヘーゲルは、精神の運動曲線をともに描きながら、思想が譜面であるかのように、いわば思弁の耳でもって思想を一緒に奏でていく、そういうしかたで読まれねばならないのだ。」(2)

こういってよければ、アドルノは耳の人だった。ほかならぬ聴覚には、対象に密着し身を委ねてしまう嗅覚のもつ原始性あるいは受動性と、対象に距離をおいてそれを再構成しうる視覚の合理性あるいは能動性、その二つが兼ねそなわっているといえるかもしれない。そのような両価的な聴覚をとおしてアドルノは、音楽をはじめとする諸芸術のうちに、あくまで真理と虚偽を聴きわけようとした。だがアドルノの耳は、現代音楽の無調の響きやジャズの喧噪、あるいは哲学のテクストの思弁のデュナミークに繊細に反応するだけではない。何よりも、あのアウシュヴィッツのもたらした苦悩が、その沈黙の声のうちに聴取されねばならなかった。ナチズムの席巻を、文化産業のとめどない増殖を、戦後における管理社会の一層の進展を、アドルノはいわば唯一耳で耐えようとした。

そこで、音楽にしろ芸術一般にしろ、アドルノにおいては、社会という「対抗的な全体（das antagonistische Ganze）」のただ

なかに存在するものとして考察される。芸術作品は、交換関係に全面的に支配された社会のなかで、不可避的に商品としての性格をまとい、またその仮象という性質をつうじて、イデオロギー的な機能を果たしうる。その意味でアドルノは、芸術作品をあくまで「社会的事実（fait social）」と見なす。自己固有の法則にのみ従おうとする真正な自律的作品は、「社会的事実」という自からの他律的なあり方と対決せざるをえないのだ。その結果、芸術作品は、それが作品外的な要求をまぬがれて、自己の内在的な法則性にのみ従う自律的な形象をめざせばめざすだけ、それだけ一層純粋なかたちで社会的な問題を結晶させることになる。アドルノの音楽論や美学的考察は、そういう逆説的な洞察に貫かれている。

十二回の講義を収めた『音楽社会学序説』を除けば、その表題からして〈芸術社会学〉に書誌的に分類されるべき著作は、アドルノの作品には存在しない。だが、いわゆる連字符社会学の一つとしての芸術社会学の位置づけそのものにアドルノは抵抗しているのであって、むしろ、右に述べたような芸術と社会の分析をめざすものとして、アドルノの全著作が独自の〈芸術社会学〉の構想ということができるのである(3)。

アドルノは『楽音のかたち』の冒頭に「音楽社会学のための諸理念」と題したエッセイを収めている。ここで「理念」とは、ベンヤミンが『ドイツ悲劇の根源』の「認識批判的序説」で語っている、「比類のない極端なもの同士が形成している関係をかたどるもの」(4)という意味で、厳密に理解されねばならないだろう。音楽社会学の理念は、たんに学問的分類秩序の所与の一分野として音楽社会学を受け容れたうえで、その存在意義や努力目標を語るところには成立しない。むしろ、音楽（学）と社会（学）という「極端なもの同士」の照応と相互批判をつうじて、両者の既存の認識の地平そのものを解体し、その解体をつうじてそれぞれのうちに孕まれている批判的なポテンシャルを救出する、そういうパラドキシカルな試みとして、音楽社会学の〈理念〉は告知されているのである。

アドルノの芸術社会学一般もまた、そのような理念として理解されねばならない。全面的に物象化された社会システムのなかで、何びとも、どんな営みもまぬがれえない野蛮の彼方を、〈美的なもの〉と〈社会的なもの〉という本来あい容れない両極の布置をつうじてかい間見ること、そこにアドルノの芸術社会学の核心はおかれているのである。

本稿では、このようなアドルノの芸術社会学の輪郭を、『啓蒙の弁証法』（一九四七年）から未完の遺著となった『美の理論』（一九七〇年）にいたる、アドルノの後期思想の流れのなかで、浮かびあがらせることを試みてみたい。

一『啓蒙の弁証法』と芸術

『啓蒙の弁証法』(5)は、フランクフルト学派の領袖ホルクハイマーとアドルノが、亡命地アメリカで緊密な共同作業のもとに書きあげた、記念碑的な著作である。一九四四年にタイプ印刷版が少部

数刊行され、若干の改訂と追補をえて、四七年にアムステルダムで上梓された。だがこの本の再版は、六九年になるまで見合わされる。ホルクハイマーが拒んだせいだといわれる(6)。戦後のホルクハイマーの思想にとっては『啓蒙の弁証法』は、必ずしもその首尾一貫した前提として位置づけられないのである。一方アドルノは、四九年に刊行された『新音楽の哲学』でこの著作が『啓蒙の弁証法』の「補論」として読まれるべき旨を記して以来、一貫して『啓蒙の弁証法』の延長線上で自らの思想を紡ぎだしていく。その『啓蒙の弁証法』で芸術がどのような位置づけを与えられていたのかをここでは考察したい。その前提として、『啓蒙の弁証法』の全体的なテーマをまず簡単に確認しておかなければならないだろう。

(1) 『啓蒙の弁証法』の明と暗

「なぜ人類は、真に人間的な状態に歩みいく代わりに、一種の新しい野蛮状態に落ちこんでいくのか」(S.11)、いうまでもなく、これが『啓蒙の弁証法』の歴史哲学的考察の全篇を貫く問いである。亡命地アメリカで著者たちが見すえていた「新しい野蛮状態」とは、故国のナチズムがヨーロッパを席巻していったありさまであり、「社会主義」圏に顕著なコンフォーミズムであり、デモクラシーの国アメリカにおける「文化産業」の猖獗をきわめる肥大ぶりだった。それは著者たちにとって、「啓蒙」あるいは「脱魔術化」の過程としての文明の歩みそのものを疑わしめるに足る、文学どおりに〈出口なし〉の状況だった。この「野蛮」は、啓蒙という人間の企図からの偶然的な逸脱ではなく、啓蒙=文明化という「概念」そのもののうちに、むしろ当初から胚胎していたのではないか。そういう根底的な問いを携えて著者たちは、「西欧文明の基本テクスト」であるホメロスの『オデュッセイア』にまでさかのぼって検証する。「すでに神話が啓蒙である」、「啓蒙は神話に退化する」、この二つのテーゼをライト・モチーフにして、オデュッセウスの帰郷譚の神話と叙事詩の接ぎ目のうちに沈澱した、神話と啓蒙の絡りあった歴史過程が発掘される。したがって、そこで目撃されるのは、神話から啓蒙への単線的な発展史ではなく、神話と啓蒙を貫く文字どおりに啓蒙の弁証法なのである。『啓蒙の弁証法』が扱っているテーマは、サド論、反ユダヤ主義等、多肢にわたるが、ここでは『オデュッセイア』論に焦点をあてたい。

放浪するオデュッセウスは、とりどりの自然神の投げかける罠を、巧みな「詭計」によってまぬがれる。かれは自然神を欺くことで自然の圧倒的な魔力を解き、初めて人間による自然支配を可能にする。かれはそのとき、誘惑に打ち克つ修練をつうじて、不屈の「自己」を獲得する。オデュッセウスの放浪がアレゴリカルに示しているのは、自然の猛威になすすべもなく玩弄されている段階からの、啓蒙的主体の離脱である。しかしそれゆえにこそ、かれオデュッセウスは同時に「諦念」の人である。外的自然の支配は、快楽に傾きがちな自らの内的自然の抑圧を代償として貫徹されざるをえないからである。著者たちによれば、自然支配という文明の歴史(啓蒙の過程)

とは、「諦念の歴史」（S.63）にほかならない。しかも、その刻苦の果てに待ち受けているのは、「自己保存」という目的のために行われた自然支配が、保存するはずの当の「自己」そのものを失う、という不合理である。理性の人であるはずのオデュッセウスは、帰郷とともに際限のない暴力を発揮する。

著者たちは、このようなオデュッセウスの物語のうちに、近代的な「主体性の原史（Urgeschichte der Subjektivität）」（S.73）を読みこみ、そこにすでに現在の「新しい野蛮」が告知されているという。「主体性の原史」が記述するように、自然支配が自然の暴力の内面化にすぎず、主体の定立が同時に主体の廃棄であるならば、「新しい野蛮」を克服しうるどんなモメントも「啓蒙」のうちには存在しないかのようである。『啓蒙の弁証法』が与えるヴィジョンは暗澹たるものと思われる。だが著者たちは、このような啓蒙への仮借のない批判をつうじて、「啓蒙についてのある積極的な概念を準備する」（S.16）といい、「肝心なのは、過去の保存ではなく、過ぎ去った希望を請け戻すことなのだ」（S.15）と記している。

『啓蒙の弁証法』の否定的な叙述のうちには、目立たない形でではあるが、啓蒙と神話の錯綜を越えでるモメントがいくつか記されている。たとえば、『オデュッセイア』に関していえば、実は、「主体性の原史」はオデュッセウスの際限のない暴力に極まるのではない。この叙事詩の存在は、そういうオデュッセウスの凶行を冷徹に語り継ぐ主体をも暗示している。「神話的な歌唱（Gesang）に対立する言語、すなわち過去の禍いをしっかりと記憶に留めておく可能性である語ることそのものこそは、ホメロスの脱出の法則である」（S.98）、そう著者たちは考える。この語りは、神話と啓蒙を貫く暴力を、いわば踵を接するように追跡し報告する。著者たちは、この語る主体のうちに、「物語を語る瞬間に暴力を停止させる自己省察」（ebd.）の能力を見とどけようとする。しかもここで重要なのは、そういう省察の瞬間が、たんに『オデュッセイア』のなかだけでなく、サドやニーチェの著作のうちに、さらにはそういう著作に即して啓蒙の弁証法を報告する『啓蒙の弁証法』の本文それ自体のうちに認められねばならない、という点である。著者たちは『オデュッセイア』論の末尾で、「昔々のことでした(Es war einmal)」というメルヒェンの語り口について論じている。

「しかし、凶行の報告において希望のかけられる点は、それがもうはるか以前のことだというところにある。原始と野蛮と文化の絡まりあいに対してホメロスのさし伸べる慰めの手は、『昔々のことでした』という回想（Eingedenken）のうちにある。」（S.99）

神話と啓蒙を貫く暴力の悲惨を、この語り口は、現在とはかかわりのない過去の出来事として忘却に引き渡すのではない。むしろ語り手は、過去の出来事をこの現在のうちにも反復するアクチュアルな事象として呼びだしつつ、まさにそのことによって、この現在の悲惨がいつか移ろいいくかなたを、遠い追憶のように喚起するので

ある(7)。『啓蒙の弁証法』という暗い書物は、何にもましてそういうメルヒェンとして読まれねばならないのだ。

しかも著者たちは、語る主体の「自己省察」の能力に、自然への「追想（Eingedenken）」の可能性を重ねる。その際の自然とは、著者たちによれば、かつてのような圧倒的な猛威を揮うものではなく、傷つけられ不具にされたものとしての自然である。「主体における自然への追想、その遂行にあらゆる文化の正しく認識されたことのない真理がひそんでいるのだが、そういう追想によって啓蒙は支配一般に対立する。」（S.58）著者たちは、人間による自然支配が行われる以前の原初的な自然に想いをいたせ、というのではない。著者たちにとって、啓蒙以前の自然とは、あくまで盲目的な自然連関――野蛮――にすぎない。あるいは、フォイエルバッハを批判してマルクス＝エンゲルスが述べたように、歴史以前の自然などもはやどこにも存在しない、というべきだろう(8)。だが、啓蒙による自然の合理的支配は、人間がさまざまな局面でぶつかる自然性そのものを無化しうるわけではない。等価交換という合理性によって全面的に浸透された市民社会は、発展すればするほど盲目的な経済の自然法則性に支配される。合理的道徳的な生活規範によって規律された市民は、自らの抑圧された欲望（内的自然）との葛藤のなかで、ときに病的な退行現象を生じながら疲弊していく。著者たちが「追想」しようとする自然とは、歴史以前のそれではなく、歴史のただなかで、しかも自然支配の最前線・最先端でつねに現れてこざるをえない、そのような自然的なものなのである。あるいは逆にいうと、保護林に指定された原生林や探検隊のメッカとなった秘境ではなく、歴史の最前線におけるそういう自然的なもののうちにこそ太古的自然の痕跡が認められねばならないのである。

したがって、『啓蒙の弁証法』で著者たちが「請け戻そう」とする「希望」は、大きく分けて二つあることになる。一つは、哲学がつねにその原動力としてきた自己省察の能力であり、ほかならぬ「概念」にはぎりぎりのところなおそのような自己批判、自己省察の力がそなわっていると著者たちは考えている。もう一つは、抑圧され不具にされた自然とともに語ろうという衝動である。この衝動は、どれほど自然支配が貫かれようと、そもそも何のための支配かという問いかけとして、あらゆる自然支配に影のように寄りそっていて、決して根絶されることはない、そう著者たちは考えるわけである。それゆえまた、この二つのモメントを切り離すことはできない。自然支配を停止させる省察が可能なのは、主体のうちになお自然の受苦を語ろうという衝動が息づいているからであり、また逆に、省察による停止のもたらす沈黙のうちにこそ、自然の受苦が聴きとられるのである。

省察のことばである「概念」を伝統的に哲学が保持してきたのに対して、自然の受苦を口に出そうという、広い意味での表現のことばは、もっぱら芸術が担ってきた。哲学の省察のことばと芸術の表現のことば、この両契機とその関係を、社会という全体のなかでどのように認識し救出しうるか。こう見取図を描けばわれわれは、アドルノの後期思想の圏内の中心にすでに歩みいったことになる。

省察のことばがその沈黙のエコーのうちに表現のことばを深々と迎えいれるとき、あるいは、表現のことばがその四囲に省察のことばを磁石のように引き寄せるとき、自然と文明との宥和というユートピアは、かすかな予感として目撃されることになるだろう。

だが、主体がそうであるように、芸術もまた「啓蒙の弁証法」のうちに固有の出自をそなえている。『オデュッセイヨ』のエピソードの一つ、セイレーンの歌は、著者たちによっていわば「芸術の原史」(9)として解釈されている。芸術がそもそも自然の受苦を語る表現として成立したのはどのようにしてか。

(2) 芸術の「原史」

『オデュッセイア』全篇のなかでセイレーンの歌の物語は、ごく短いエピソードにすぎない。だがヨーロッパの文学者は、この物語に決定的な関心を払ってきた。カフカには「セイレーンの沈黙」と題した作品があるし、リルケは「セイレーンの島」という詩を書いている。またブランショは、『来るべき書物』の冒頭に「想像的なものとの出会い」と題したセイレーン論をおいている(10)。だが、アドルノとホルクハイマーのセイレーン論は、外的な自然支配と内的な自然支配、さらには社会的支配(身分制と分業)の絡まりあいのうちに、芸術の自律化を見とどけるという点で、無双のものということができる。

オデュッセウスは故郷イタケーの島へと向かう途中に、ある島のわきを通らねばならない。その島には女神セイレーンたちが住んでいて、とおりすがりの舟人に甘い歌声で誘いかける。かの女たちの歌声に魅せられたものたちは、帰るべき故郷、妻や子どものことも忘れて没落していく。セイレーンたちの回りには、白骨がうず高く積もっている。そこで、オデュッセウスは、仲間の耳には蜜の蠟を詰めて栓をし、自分の躰はマストに縛りつけさせ、危険な歌の誘惑に駈られたときには自分をいっそう固く緊縛するよう言い含めておく。件の島に近づき、セイレーンが呼びかけると、オデュッセウスは縛めを解くように懸命に目くばせをする。だが仲間たちは危険な歌からのがれようと一身に櫂をこぐ。あまつさえ、オデュッセウスはさらにいく重にも縛りなおされる。

著者たちが注目するのは、とりわけセイレーンの歌が過去への自失を誘うものだという点である。セイレーンたちは、過去の出来事をすべて知っている、という。それは、刻苦をへて到達される帰郷と妻子との再会という未来を放棄するよう誘うだけでなく、不断の文明の歩みそのものを停止させ、退行させ、やがて破滅へとひきずりこむ、文明に対するタナトスの呼び声なのだ。オデュッセウスは、すなわち西欧文明は、策略をつうじてこの危険を乗りきった。だがこの航海は、西欧の文明の展開を先取りし、その本質を浮きぼりにしている。

「オデュッセウスは歌声を聴く。だがかれは力なくマストに縛りつけられたままだ。誘惑が強まれば強まるほど、かれはいっそう

固く縛られる。ちょうどのちの市民たち自からが、かれら自身の力の増大とともに幸福が身近なものになればなるだけ、それをいっそう頑なに拒んだように。〔……〕自からは歌を聴くことのない仲間たちは、歌の危険を知るだけでその美を知らない。オデュッセウスと自分たちを救うために、かれらはオデュッセウスをマストに縛ったままにしておく。かれらは抑圧者の生命を自分たちの生命と一つのものとして再生産するのである。しかも抑圧者はもはやその社会的役割から脱けでることはできない。かれを取り消しようのない形で実践に縛りつけている縄は、同時にセイレーンたちを実践から遠ざけている。つまり、かの女たちの誘惑は中和化されて、たんなる瞑想の対象に、芸術になるのだ。縛られている者はいわばコンサート会場にいる。のちの聴衆のように、身じろぎもせず耳を澄まして。そして、解放を求めるかれの熱狂した叫びは、拍手喝采の響きと同様、たちまち空ろに消え去っていく。こうして、先史世界との離別にさいして、芸術の享受と肉体労働とは別々の道を歩むのだ。」（S.51f.）

先史世界において、芸術は生活と実践的な結びつきをそなえていた。祭祀や儀礼のなかで、歌はなお呪術的な力を発揮していた。それは神々の怒りを宥めたり、部族を守護したり、豊穣を祈願したりする実践的な営みと融合していた。歌は聴く者に何らかの形で働きかける力をもっていたのである。セイレーンの歌の危険な魅力は、そういう先史世界における芸術の記憶をも伝えている。歌の美に触れた者は、その魔圏の外に脱れでることはできない。美の魅力に取りつかれた者は、「自己保存」を不可欠とする社会の発展からとり残され、没落の浮き目にあう。だが、舟人が故郷や妻子のことを忘れるとすれば、それはセイレーンの歌を聴いた結果ではない。そもそも歌に魅せられるということは、故郷や妻子、未来の一切、ようやく獲得した「自己」すら殺げ捨てて、そこに没入することにほかならないのだ。歌を聴きつつ櫂をこぐことなど、最初から不可能なのであり、セイレーンの歌はそのようにして聴くことを有無をいわさず求めるのである。美に触れて没落するか、美については何一つ知ることなく生き延びるか、だがセイレーンの歌声はそのような二者択一の余地すら与えない。そもそも、セイレーンの歌を「甘美」なものとして享受するような余裕すら、聴く者はもたないはずなのだ。

だが、精神労働と肉体労働への巧妙な分割に依拠して、歌を聴きつつ生き延びていくオデュッセウスの登場によって、セイレーンの支配する世界秩序は崩壊する。オイディプスの謎解きによってスウィンクスが谷に身を投じたように、オデュッセウスの策略によってセイレーンたちは破滅する。そのことによって歌の意味は決定的に反転する。かつて一切を要求した歌声は、もはや現実へのどんな働きかけももたない、という意味で絶対的なものとなる。歌（美）は、現実の生活のどんな目的にも仕えないものとして、「自律性」を獲得する。それは、歌が芸術へと純化されるとともに、無力化していくプロセスである。もはや労働にいそしむ者は、耳に栓をしな

くとも歌に心を奪われたりはしない。たとえ歌が流されたとしても、それは耐えがたい労働をいくらか効率よく進行させるためのB・G・Mにすぎない。一方、歌を享受する者たちは、しょせん美が生活とは別物だとわきまえて、もはや縛られていずとも、身じろぎもせず持ち場を離れないだけの分別をえている。それらすべての根底には、分業の固定化という社会支配が横たわっている。だがにもかかわらず、オデュッセウスがセイレーンの歌を聴いたという事実によって、先史的・神話的世界からある決定的な要素が文明の世界に持ちこされることになる。

「オデュッセウスとセイレーンたちとの幸福にして不幸な出逢い以来、あらゆる歌（Lied）は病んでしまった。そして、西欧の音楽はすべて、文明における歌声（Gesang）の不条理に手を焼いている。だがこの不条理こそは同時にまた、あらゆる音楽芸術に原動力を与えている当のものなのである。」（S.78）

セイレーンたちとオデュッセウスの出逢い以来、歌声はかつてのような有無をいわさぬ力を失った。だが歌は、そのように傷つき不具にされながら、なお文明のなかにもちこまれたのだ。アドルノは、音楽や芸術一般を、合理的構成的契機と非合理的表現的契機の二律排反に貫かれたものとして考察する。歌声が「不条理（Widersinn）」なのは、それが文字どおり合理的構成的な意味（Sinn）に抵抗する（wider）モメントだからである。そして、この「不条理」こそは、それなくしては、そもそも合理的構成的契機それ自体が発展的な力を失い、たんなるトートロジーへと帰着してしまう、決定的な要素なのである。

だが、「自己保存」のために合理的な自然支配を不可欠とする文明のなかで、「不条理」と見なされるのは、たんに音楽における歌声だけではない。

「自己を失うのではないか、そしてその自己とともに自分と他の生命を隔てる境界そのものが廃棄されるのではないかという不安、あるいは死と破壊に対する怖れ、それらは、文明を不断に脅かしてきた幸福の約束と親密な関係がある。」（S.51）

「自己保存」の原理にとって、本質的な意味での「幸福」とは一つの余剰である。自己目的化した「自己保存」にとって、それはむしろ不必要なものなのだ。著者たちは、ユダヤ人たちがポグロームの対象とされた理由の一つに、反ユダヤ主義者にとってユダヤ人が「力なき幸福（Glück ohne Macht）」（S.196）のイメージを体現していた、ということをあげる。もしも「力なき幸福」が可能ならば、落ちこぼれるのではないかという不安をばねに、苛酷な競争社会のなかで日々刻苦している、中間階層の日常そのものが無意味と化すのだ。セイレーンたちの歌もまた、そのような文明を脅かす「幸福の約束」だった。だが、セイレーンたちの約束が文明そのものの廃棄をその代償に要求する、文明の「他者」であったのに対し

て、芸術は自己自身の無力化を代償に、同じ「幸福の約束」を文明のただなかにもちこむ。文明が「自己保存」の原理と全面的に一つであるかぎり、芸術は、したがって「幸福」は、文明の他者でありつづける。だが芸術は、その無力化の瞬間に、文明と「自己保存」の原理のあいだに「幸福の約束」をくさびのように打ちこんだのである。したがって、オデュッセウスとセイレーンたちとの「幸福にして不幸な出逢い」以来、西欧の文明は、単純に「自己保存」のための合理的自然支配の道を一直線に歩んできたのではない。むしろ「自己保存」と「幸福の約束」という両極に牽かれながら、ベンヤミンのいうあの「自然と意味とのあいだの鋸歯状の境界線」(11)をじぐざぐになぞってきたのである。

このようにして、芸術はその「原史」からして、その無力化を代償にして幸福の約束を文明の世界にもちこみ、「自己保存」を越えたモメントとして文明のうちに保存される。だがそのような芸術の根本にあるのは、「ミメーシス」のモメントだ、と著者たちは考える。芸術をつうじて、幸福の約束とともに先史的・神話的世界から文明(啓蒙)の世界にもちこされたもの、それがミメーシスの能力なのである。

(3) ミメーシスと芸術

著者たちによれば、啓蒙の目ざす「世界の脱魔術化とは、アニミズムの根絶である」(S.21)。『啓蒙の弁証法』の歴史哲学的パースペクティブによれば、自然支配の行われる以前の世界では、主体と客体、あるいは実体とその偶有性といった区別はまだ存在しない。だがそれは、たんなる混沌の世界ではない。その段階では、存在するもののあいだには多様な「親和性(Affinitäten)」や「類似性(Ähnlichkeit)」が成立していた。そういう親和関係、類似関係にある存在者のあいだを、「精霊」や「デーモン」が往来していて、人間は呪術をつうじてそれらの偉力に与かりながら、別の存在者に働きかけていたのである。こういった段階にある世界を著者たちは、ユベールとモースの理論にもとづいて、「マナ」の充溢した世界と特徴づける。

啓蒙的理性は、こういう「マナ」の世界は未開人の抱く迷信の産物であって、精霊にしろデーモンにしろ、それらは人間の心理が外界に投影された結果にすぎない、として切り捨てる。この理性にとっては、生けるもの、生命をもつもの、心あるもののすべては人間に還元されるはずなのであって、世界は死せる事物と人間とからできている。死せる事物のなかの唯一の生けるものとして人間は、何の怖れも不安もなく、世界を支配しうるはずなのだ。だが、ホルクハイマーとアドルノによれば、「活動する霊であるマナは、投影ではなくて、自然のもつ実際の優越した力が、未開人の無力な魂のうちでこだまする反響である」(S.31, 強調は引用者)という点が見のがされてはならない。つまり、「マナ」を人間の心理のメカニズムから「説明」しえても、自然と人間の現実の力関係が変容しないかぎり「マナ」という現象そのものが「解消」されることはないのだ。

そのかぎりで、「マナ」とは、自然と人間の現実の関係を反映した、正しい認識にほかならない。しかも著者たちによれば、「マナ」ということばのもとに名ざされていたのは、たんに人間より優越した力をもつものとしての自然ではなく、未知のもの、見慣れぬものとしての自然だった。

「マナとは、本来の未分化のかたちでは、あらゆる未知のもの、見慣れぬもの、すなわち経験の範囲を越えたもの、事物のうちの前もって知られたあり方以上であるもの、を指している。そのさい、未開人が超自然的なものとして経験するのは、物質的実体と対立しあう精神的実体ではなく、個々に分肢した要素に対して自然的なものが示している、錯綜状態なのである。」（ebd.）

「マナ」は、あくまである特定の未知の対象、特定の見慣れぬ現象に付与される。だが著者たちは、そのとき未開人が経験しているのは、個別的な要素には還元されえない、ある全体としての自然の「錯綜」なのだと考える。個々の「マナ」をつうじて感覚されているのは、未知のもの、見慣れぬものとしての自然の全体であって、呪術的段階において人間は、そういう自然にありありと触れていたのである。

こういう呪術的段階に対応した人間のふるまいが「ミメーシス」と呼ばれる。字義どおりには「模倣」であるが、主体と客体の分離を前提として、主体が客体をまねるのではなく、主体が客体と一体となることで客体を知るような衝動である。セイレーンの歌は、歌い手がその声をとおして自然（世界）へと流出して、世界と一体となって鳴る響きにほかならず、聴き手もまたその響きのうちに融けあうよう誘うものなのである。系統発生的に初期の段階に位置づけられるミメーシスの衝動はまた、個体発生の初期にも認められる。子供は、泣いたり、笑ったり、話したり、判断したりするさいの、それぞれにふさわしいふるまいの仕方を、模倣によって学習する[12]。だが「模倣」は、子供においても、そのような社会化の機能を果たすだけではない。ベンヤミンが「ミメーシスの能力について」のなかで述べているように「子供は、店のおじさんや学校の先生になりきるだけでなく、風車や汽車にもなりきる」[13]のである。

だが、このようなミメーシスの能力は、『啓蒙の弁証法』のなかでは決して一面的に美化されているわけではない。抑圧されたミメーシス、歪められたミメーシスの発現として、むしろ否定的に用いられる場合が多い、といえる。しかも、「理性（ラチオ）はそれ自身ミメーシスである」（S.76）ということばの示しているとおり、ミメーシスは自然支配をこととするラチオの能力と単純に対立しあうものでもない。それはむしろ、ホルクハイマーの『理性の腐蝕』によれば、文明の発展そのものを動機づけている衝動なのだ[14]。したがって問題は、文明の根底にありながら、啓蒙的理性がそれをタブー視することによってかえってさまざまの病的な模倣衝動として発露しているミメーシスの能力を、文明のなかでどのように救出しうるか、ということである[15]。

こういったミメーシスを取りまく問題を考慮したうえで、さきの「マナ」と対照させるなら、何らかのかたちで救出されるべきもの、のちの『美の理論』にいたるまでアドルノによって強調されて用いられるものとしてのミメーシスは、こういうことができるだろう。ミメーシスとは、未知のものを既知のものへと同一化することなく、未知のものを未知のものとして経験し表現する能力である、と。ミメーシスの能力が模倣という形態をとるのは、未知のものを未知のものとして知るためには、顔や声、腕や脚といった自己の身体器官（その延長としての芸術のマテリアル一般）のすべてを用いて細部にわたってそれをまねる以外に方法がないからなのであり、そのときこの未知のものの経験は、同時に「表現」となるのである。したがって、たんに既知のものの自動的な反復となるとき、すでにミメーシスの能力は萎縮してしまっている、といわねばならない。「（近代的主体としての）自己は、ミメーシス的呪術をタブー視することによって、対象に本当に適合した認識をもタブーにしてしまった」(S.30) と考える著者たちにとって、ミメーシスは、『否定の弁証法』で中心的に論じられる、主体の概念には還元されえないあの「非同一的なもの」を、認識し表現しうる能力にほかならない。

それでは、このようなミメーシスの能力がとりわけ芸術に保存されているとされるのはどのようにしてか。著者たちは、言語の起源にさかのぼってそれを説明している。

概念的な言語と対照された意味での名称言語、「名前」のうちには、人間のミメーシス的態度の痕跡が沈澱している、とされる。「見慣れないものを経験する驚きの叫びが、そのものの名前となる」(S.31) のであり、とりわけ「神々は恐怖の硬直化した響きを、自らの名前として担っている」(S.32)、と著者たちは考える。「名前」はその対象に人間が外的に付加したものではなく、見慣れぬ存在が恐怖に満ちた経験のなかで、人間に刻んだ自らの痕跡なのである。そのとき、その「名前」と「存在」のあいだには、ある類縁関係がそなわっていると考えられる。だからこそ、名前を汚すことはその存在そのものを傷つけることであり、名前を唱えることでその当の存在に働きかけることができる、と見なされる。名前とは、人間がその対象と一体となった経験が、音声として定着されたものなのである。

だが、この存在と名称の一致を示す名前は、それ自体のうちに矛盾を抱えている。それはつねに何ものかについての名前として、対象への志向的関係をもそなえている。いいかえれば、名前は、対象との類似性を欠いた「記号（Zeichen）」としての言語とそれ自体で完結した「形象（Bild）」としての言語へと分裂していかざるをえないのである（Vgl. S.34）。言語が記号へと純化されるとき、さまざまの存在者をその固有性において名ざすのではなく、一般概念のもとに包摂したり、分類したりするという意味での認識が可能になる。だが「記号」は、かつてマナとして経験されたような、未知のもの、見慣れぬものである全体としての自然を扱うことはできない。記号とは、あくまで既知の体系なのだ。芸術は、記号としての言語から切り捨てられる、言語の形象的側面を全的に引き受ける

ことで成立する[16]。だがそのとき芸術は、それ自身で完結した形象を扱うものとして、かつての名前のそなえていたような現実の別の対象に働きかける呪術的な力を失う。しかし、再び著者たちは、この無力化によってこそ、芸術のうちにはかつてのミメーシス能力のある一面が、純化して継承されると考える。

「現実への働きかけを断念することが、芸術を呪術的共感（magische Sympathie）から区別する。だが、まさにこの断念によって、呪術的遺産はいっそう固く保存される。この断念が、純粋な形象を生身の現実存在（leibhafte Existenz）と対立させ、そのさまざまな要素は形象のうちへと止揚される。未開人のあの呪術において新しい恐るべき出来事が果たしていた役割、すなわち特殊における全体の現象という役割が、美的仮象という芸術作品の意味のうちに保持されているのである。」（S.35）

著者たちは、「表情（Ausdruck）は、どんなに率直な場合でも、誇張されている。なぜなら、あらゆる芸術作品においてそうであるように、どの歎きの声のうちにも全世界が横たわっているように見えるからだ」（S.207）と語る。かつて「マナ」は、見知らぬもの、見慣れぬものをつうじて自然のある全体を感覚させた。未知のものは、既知のものに算術的に加算されるのではなく、既知のものの体系そのものを揺るがすのであって、そのことでそれを経験するものの世界全体を覆す。未開人のマナにおいては、それはかれの肉体的な生命そのものを抹殺しかねない、現実的な経験であった。芸術においては、そういう危険な契機が作品の純粋な形象のうちにもちこまれることで、未知のものがもたらす世界の全体的な変容を、自己自身の生命への配慮をかっこにいれた状態で経験することが可能になる。たとえば、アドルノが一貫して評価するカフカやベケットの作品は、文字どおりに世界を凍りつかせる真理を含んでいる。あるいは、実際に凍りついた全世界がそこには横たわっているといってもよい。そこでは、かすかな笑いでさえ、凍りついたその世界にひびを入れ瓦礫に解体していく、破壊的な哄笑となる。しかも、その戦慄的な響きを微細に聴きとることが可能なのだ。それは、かつての「マナ」におけるようなミメーシス能力を芸術が継承したことによって生じた、まったく新しい事態なのである。

（4）文化産業論

セイレーンの歌以来、芸術は本来「幸福の約束」である。人間にとって「幸福」とは、狂おしい「自己保存」の要求をまぬがれたところに設定されているのであって、それは、内的・外的な自然との敵対的な関係を越えたところに約束されているはずのものである。「対抗的な全体」である市民社会は、その成員にとって、自己保存のための苛酷な体系である。「個人」を産みかつ「個人」を監禁しつづける社会のなかで、芸術はその成員に対して、かれら自身の隠された欲望として、「幸福」の像を突きつけるのである。だが、そ

の幸福のイメージは、アドルノが評価するモダニズムの芸術の多くがそうであるように、必ずしも甘美なもの、口当たりのいいものではない。それは、しばしば口にされるように、モダニズムの芸術が現実の醜悪さを「模倣」することによって、現実を告発しようとするからではない。むしろ、モダニズムの芸術は、その社会のなかでは決して存在しないもの、その現実が決して許容しないものを表現しようとすることで、かつての「マナ」のように、未知のもの、見慣れぬものを社会のなかにもちこむのである。それは、自然支配をこととする社会に対して、自然との別の連関を具体的に示すのだ(17)。

だが、著者たちが亡命地アメリカで目のあたりにしたのは、芸術が社会に対するそのような認識批判的な機能を喪失していくありさまだった。芸術は、産業資本による商品化、産業化をつうじて、その社会をイデオロギー的に美化する部門として、たんなる体制の補完物と化していく。しかもこういった事態は、著者たちにとって、アメリカという国に特有の例外的な問題ではなかった。文化産業論のサブ・タイトル「大衆欺瞞としての啓蒙」が示しているように、それは「啓蒙の弁証法」のまぎれもない一帰結なのである。そこに、反ユダヤ主義の章とならんで文化産業論が『啓蒙の弁証法』の一つの柱として書かれる必然があった。

著者たちがアメリカでつぶさに体験した大衆文化がどのようなものであったかを想いえがくためには、現在の日本の状況をそのままあてはめてみてもさほど誤まりはないと思われる。実際、著者たちの記述を読めば、それがほとんどそのままわれわれの状況分析のように見えるのである。日本の大衆社会がほぼ半世紀を経てアメリカの四〇年代のある局面に追いついたともいえるし、著者たちの文化産業を見つめる眼ざしがそれだけ核心を射ぬいていたといってもよい。マスコミや芸能界の消息に通じた人なら、登場する当時のアメリカの映画プロダクションやスターの名前を、逐一現在の日本のそれに置き換えることもできるだろう。

ともあれ、四〇年代のアメリカ。デパートにはきらびやかな商品があふれ、映画をはじめとする娯楽産業は、しがないサラリーマンやOLにもしばしの夢を与えてくれる。性的な欲望も、およそフロイトのウィーンでは考えられなかったほど解放されている。レコードやラジオをつうじて、アドルノの嫌悪するジャズだけではなく、クラッシックやときには「現代音楽」が広く大衆に与えられる。それはまさしく、混沌とした活気に満ちたアナーキーな状況に思われる。

だが著者たちは、文化産業のもとにあるそういう大衆文化のありさまを、徹底した画一主義として批判的に分析する。消費者がそのわずかのサラリーをはたいて享受しうる商品は、しょせんはことごとく産業資本の検閲を何重にも経たものである。しかも、消費者の趣味なり欲求なりそれ自体がまた、資本の宣伝媒体によっていく重にも条件づけられている。多様なはずの大衆の欲求は、あらかじめ産業資本の画一的な規格品にそうよう、すでに画一化されている。産業資本によってステレオタイプ化された欲求が、同じくステレオ

タイプ化された商品に反応しているだけなのだ。そこでは、産業資本の外部を眼ざすような視線は遮蔽され、現存の社会秩序を根底から疑問視するような批判的意識は芽のうちにむしられる。「世界全体が文化産業のフィルターをつうじて統率される」（S.147）のである。

著者たちは、雑多な感性的内容を普遍的な悟性カテゴリーと媒介するカントの「図式論」の課題を、ほかならぬハリウッドが意識的に実現したという。カントの難題を、今や文化産業が悪魔的な規模で「解決」したのである。

「カントの図式論（Schematismus）においては、感性的多様をまえもって基本的諸概念に関係づける働きは、まだ主体に期待されていた。だが今やその働きは、産業によって主体から取りあげられる。産業は顧客への第一のサービスとして、画一主義（Schematismus）を促進するのである。」（S.145）

著者たちは、そもそも娯楽や気晴らしそのものを禁欲的に否定しようとするのではない。「娯楽は後期資本主義のもとでは労働の延長である」（S.158）と著者たちはいう。つまり、娯楽やレジャーの画一化は、同時に娯楽を労働に均質化する。そこでは娯楽は、すでに解放的な意味を失い、灰色の労働過程にさらに倦怠の色どりを吹きつける時間にすぎない。文化産業下にある娯楽は、享受者の欲望を去精する。著者たちはむしろ、文化産業の提供する安手の充足を拒むことこそが、欲望の操作や抑圧に抵抗し、現存の社会関係のなかでは決して充全に満たされることのない、欲望の真理を守りとおすことだと考える。そういう欲望に芸術は、ほかならぬ「昇華」をつうじて仕えるのである。

「芸術作品は、断念をある否定的なものとして造形したことによって、安売りされた欲望をいわば請け戻し、断念されたものを媒介されたものとして救出したのである。これこそが、つまり破られたものとして充足を描きだすことこそが、美的な昇華作用の秘密である。文化産業は昇華するのではなく抑圧する。」（S.161f.）

だが、文化産業のもとでの芸術の全面的商品化という事態は、ベートーヴェンに代表される「自律性」を獲得した市民芸術がすでに抱えていた問題を逆照射する。「芸術の原史」がアレゴリカルに示すとおり、芸術はその成立にさいして、精神労働と肉体労働の分離を決定的にともなっていた。文化産業は、自律的な芸術が実は社会支配に依拠した他律的な存在にほかならないことを、あからさまに展開してみせているだけなのである。

「独自の領域としての芸術は、当初からもっぱら市民的芸術としてのみ可能だった。その自由さえ、市場を貫いている社会的合目的性の否定として、本質的に商品経済という前提に縛られたままである。純粋な芸術作品は自分固有の法則に従いさえすれば社会

の商品的性格を否定した気になるのだが、そういう作品すらいつでも同時に商品だった。」（S.180）

だが、芸術作品とてしょせん商品だと売りに徹することも、また市場に背を向けて孤高を謳いながらその実古い技術水準で自己模倣をくりかえすだけの芸術も、「社会の商品的性格」に何ら打撃を与えはしない。文化産業自体がすでに、流行には流行の、マイナーにはマイナーの位置を配して、自己自身の利益のために管理・操作を施している。真正な芸術に可能なのは、この商品性格と自己自身の表現要求とのあいだの本質的な矛盾を隠蔽することなく、もう一度この矛盾を自己固有の法則のなかにくりこんでいくことだけだ。文化産業がもたらすのは「普遍と特殊との偽りの同一性」（S.141）だと著者たちはいう。実際のところ芸術は、社会的存在として、それ自身いく重にも矛盾に貫かれている。芸術が、芸術のための芸術として自律を貫きうるのは、自らの他律的なあり方に欺瞞なく耐えとおすことをとおして以外ありえないのだ。

芸術はしかし、映画産業の裏話や世に容れられない詩人の疎外された生活を主題化することで、自己の商品的性格と対決したりするのではない。それらは、そのつど成功したりしなかったりする、作品にとって外的な任意のテーマの一つにすぎない。芸術が自己自身の他律的なあり方と組みうつ場は、それ自体芸術のうちに内在的に設定されねばならない。すなわち芸術は、自らの抜きがたい前提である所与の様式、表現の技術水準、つまり表現の条件でありかつ制約である伝統を徹底的に意識化し、それを一歩でも乗り越えることによってはじめて、真の「自律」を証しうるのである。そのとき芸術には、どんな既存のもののイミテーションでもない、かつての「マナ」のような表出が可能となり、作品は、現存の社会関係においては決して聴かれることのない自然の受苦を、戦慄とともに告げることができるのである。著者たちにとって、真正な芸術作品のうちに目撃されるのは、ひとえにそういう英雄的努力にほかならない。

「様式に沈澱している伝統との対決以外に、芸術は苦悩を表現する方途をもたない。芸術作品が現実を超越する契機は、じっさい様式と切り離すことができないのだ。だがしかし、そのモメントは、形式と内容、内部と外部、個人と社会などの達成された調和、疑わしい統一のうちにあるのではない。むしろ、それらの不一致がそこに現れている〔作品の〕顔だちのうちに、つまり同一性への情熱的な努力の避けようもない挫折のうちにこそ、作品が現実を超越するモメントが現れてくるのだ。」（S.152）

この「不一致」と「挫折」の複雑きわまる混成音を、〈社会的なもの〉と〈美的なもの〉という異質な二つの共鳴器でつぶさに分析していくことが、これにつづく『美の理論』にいたるまでの、独自な音響学的探求としてのアドルノの〈芸術社会学〉にほかならない。

（「一『啓蒙の弁証法』と芸術」了）

註

（1）本稿は全体で三部からなる論文の第一部として発表するものである。二部以下はつぎの構成で叙述される予定である。

二〈芸術社会学〉という理念

(1) 「理念」としての芸術社会学

(2) 媒介の問題

(3) 経験的研究との関係

三『美の理論』における芸術と社会

(1) 芸術と社会

(2) 作品のさまざまの契機

(3) ユートピアと仮象

（2）Th. W.Adorno, *Adorno Schriften Bd. 5*, Suhrkamp, 1970, S. 354. 以下同全集版をAS.と略記。

（3）経験的調査に主眼をおく芸術社会学に対するアドルノの批判は、音楽社会学者ジルバーマンとの論争的経緯をたどる。これについては本論文の第二部で扱う予定である。

（4）W.Benjamin, *Gesammelten Schriften Bd. I*, Suhrkamp,1974, S. 215. 以下、同全集版をBS.と略記。なお、同様の「理念」をアドルノの「自然史」という考えに即して扱った、以下の拙論を参照していただければ幸いである。「アドルノにおける自然と歴史」、『カンティアーナ』二一号、大阪大学文学部、一九九〇年十二月。

（5）M. Horkheimer u. Th. W.Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, in ; AS.Bd. 3. ここからの引用は本文にページ数のみをくみむ。

（6）これについては、以下のハーバーマスの文章を参照。ユルゲン・ハーバーマス（徳永・細見訳）「ホルクハイマー生誕九十年に寄せて」（徳永恂篇『フランクフルト学派再考』、弘文堂、一九八九年、所収）

（7）この一節の解釈については、徳永恂「アドルノのオデュッセイア論」（徳永恂『現代批判の哲学』、東京大学出版会、一九七九年所収）および前記の拙論を参照。

（8）Vgl. K. Marx u. F. Engels, *Die deutsche Ideologie*, Diez, 1960, S. 43.

（9）この表現自体は『啓蒙の弁証法』ではなく『美の理論』のもの（Vgl. AS. Bd. 7, S. 217）。

（10）カフカとリルケのセイレーン解釈については、野村修「セイレーンの歌」（野村修『スヴェンボルの対話』、平凡社、一九七一年所収）を、ブランショについては以下を参照。M, Blanchot, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959, S. 9ff.

（11）BS. Bd. I, S. 343.

（12）Vgl. M. Horkheimer, *Eclipse of Reason*, Oxford University Press, 1947. S. 114.

（13）BS. II, S. 210.

（14）Vgl. M. Horkheimer, a. a. O., S. 115.

（15）著者たちおよびベンヤミンは、ミメーシスの能力を生物学的なミミクリー（擬態）にまでさかのぼって論じる。そのさい、ホルクハイマーは、ミメーシスがたんなるミミクリーへと退化していく現代の危機的状況のなかで、ミメーシス的態度を合理的態度に「転換（convert）」する必要を強調し（Vgl. M. Horkheimer, a. a.O., S. 115）、ベンヤミンは言語のうちに、ミミクリーに始まるミメーシス的態度の「最高段階」を認める（Vgl. BS. Bd. II, S. 213）。一方アドルノは、ミミクリーとも何らかの連関のうちにあるミメーシスの能力を、合理性の契機と媒介しようとする。

（16）この形象的な言語は、音声だけではなく、音楽における音、絵画における色や線、彫塑の素材と形など、芸術のマテリアル一般を指すものである。

（17）したがって、芸術の虚構という特性は、ノンフィクションに対するフィクションということではなく、何よりも、自己保存のために自然支配を不可欠とする主体にとって「非現実」である、という意味である。

Kunstsoziologie bei Adorno (1)
Von der *Dialektik der Aufklärung* zur *Ästhetischen Theorie*

Kazuyuki HOSOMI

Die vorliegende Arbeit ist der erste Teil meines Aufsatzes, der aus drei Teilen bestehen wird. Dieser Aufsatz behandelt Adornos Spätwerk im Hinblick auf die Kunstsoziologie. Die Übersicht ist nach meinem Plan die folgende:

Einleitung

1. Kunst und *Dialektik der Aufklärung*
   (1) Licht und Schatten der *Dialektik der Aufklärung*
   (2) ≫Urgeschichte≪ der Kunst
   (3) Mimesis und Kunst
   (4) Problem der Kulturindustrie
2. Idee der ≫Kunstsoziologie≪
   (1) Kunstsoziologie als ≫Idee≪
   (2) Frage nach den Vermittlungen
   (3) Verhältnis zur empirischen Forschung
3. Kunst und Gesellschaft in der *Ästhetischen Theorie*
   (1) Kunst und Gesellschaft
   (2) Momente des Kunstwerkes
   (3) Utopie und Schein

Mit Ausnahme der *Einleitung in die Musiksoziologie* können wir anscheinend unter den Arbeiten Adornos keine finden, die sich in die Kunstsoziologie bibliographisch klassifizieren läßt. Aber diese Tatsache leitet uns nicht auf den Schluß, daß die Problematik der Kunstsoziologie nicht immer zum Wesen seines Werkes gehört. Ganz im Gegenteil. In besonderer Weise konvergieren bei ihm die Frage nach der Kunst und die nach der Gesellschaft miteinander. Das deutet uns eine Möglichkeit an, das ganze Werk Adornos als eine einzigartige Kunstsoziologie zu erfassen.

Adorno hält Kunstwerke, sowohl leichte als auch ernste, immer für das, was sich inmitten von der Gesellschaft befindet. Er behandelt die Kunstwerke als ≫fait social≪ (Ware, ideologischen Fetisch, usw.). Insofern scheint er die Autonomie der Kunst zu negieren. Doch reduziert er die Kunstwerke nicht auf den sogenannten Unterbau der Produktionsverhältnisse. Vielmehr versucht Adorno beharrlich, nur durch die immanente Analyse der Kunstwerke ans Gesellschaftliche zu gelangen. Dabei ist es auch nicht zu übersehen, daß Adorno der bisherigen akademischen Kunstsoziologie kritisch gegenübersteht, die sich ausschließlich auf die empirische Forschung gründet.

Adorno spricht im Anfang seiner Schrift *Klangfiguren* von den ≫Ideen zur Musiksoziologie≪. Das Wort ≫Idee≪ haben wir stringent im Sinn Benjamins zu verstehen: ≫Gestaltung des Zusammenhänges, in dem das Einmalig-Extreme mit seinesgleichen steht≪. Auch Adornos Kunstsoziologie überhaupt ist unter dieser ≫Idee≪ zu interpretieren. Wenn die soziologische Forschung der Kunst nicht von dem immanenten Verständnis der Kunstwerke geleitet würde, dann wäre solche Soziologie oberflächlich. Wenn die ästhetische Analyse der Kunstwerke die Selbstbesinnung auf die gesellschaftliche Abhängigkeit der Kunst ausschlösse, dann bliebe solche Ästhetik blind. Der Kernpunkt von Adornos Kunstsoziologie liegt darin, diese Oberflächlichkeit und Blindheit durch die Analyse der komplizierten Konstellationen von ≫Gesellschaftlichem≪ und ≫Ästhetischem≪ —jedes von den beiden ist ≫das Einmalig-Extreme≪—zu überwinden.

In diesem ersten Teil handelt es sich darum, wie Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* das Wesen der Kunst begreift.