

Die Vermählung von Eros und Erkenntnis: Rezension zu "Die Erotik des Ohrs. Musikalische Erfahrung und Emanzipation nach Adorno" von Iris Dankemeyer

Boehncke, Clemens

Veröffentlichungsversion / Published Version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Boehncke, C. (2021). Die Vermählung von Eros und Erkenntnis: Rezension zu "Die Erotik des Ohrs. Musikalische Erfahrung und Emanzipation nach Adorno" von Iris Dankemeyer. *Soziopolis: Gesellschaft beobachten*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-80903-0>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

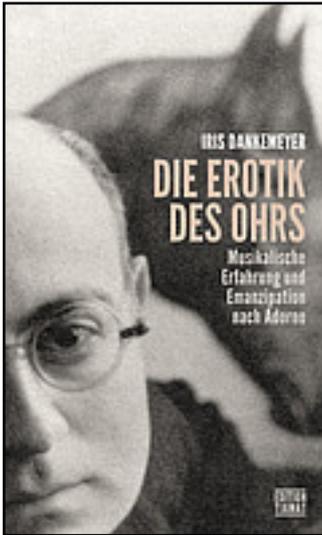
Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

Clemens Boehncke | Rezension | 21.04.2021

Die Vermählung von Eros und Erkenntnis

Rezension zu „Die Erotik des Ohrs. Musikalische Erfahrung und Emanzipation nach Adorno“ von Iris Dankemeyer



Iris Dankemeyer

**Die Erotik des Ohrs . Musikalische
Erfahrung und Emanzipation nach Adorno**

Deutschland

Berlin 2020: Edition Tiamat

408 S., EUR 30,00

ISBN 978-3-89320-257-7

„Wissen Sie, da ist gerade von diesem Wiesengrund ein Buch erschienen, ‚Philosophie der Neuen Musik‘, das kann ja *kein* Mensch verstehen und erst recht *niemand* rezensieren!“, äußerte Ende der 1940er-Jahre Walter Maria Guggenheimer, damaliger Redakteur der *Frankfurter Hefte*, gegenüber dem 21-jährigen, sich gerade in den Endzügen seines Studiums der Germanistik befindenden Joachim Kaiser bei einem Mittagessen in Göttingen. „Kenn ich schon“, erwiderte dieser unbeeindruckt und schob mit juvenilem Übermut nach: „Und ich könnt’s auch besprechen.“ Guggenheimer bot, nachdem er Kaiser für seine Selbstgefälligkeit zurechtgestutzt hatte, schließlich an: „Na dann probieren Sie’s mal.“ Der Text, den Kaiser unter Konsultation von Carl Dahlhaus abfasste und etwa sechs Wochen später nach Frankfurt schickte, kam drei Tage darauf kommentiert wieder zurück: das sei ja alles gut und schön, aber verstehen würde das „nun wirklich *gar kein* Mensch“. Kaiser wiederum erwiderte in aller Bescheidenheit: „Wissen Sie, man kann natürlich über Hegel schreiben, dass es auch ein Vierjähriger versteht – nur ist die Frage, ob man dann noch über Hegel schreibt.“ Er wolle aber den Einwänden des Redakteurs Rechnung tragen und würde zum besseren Verständnis im Text „einfach alles zweimal“ sagen.

Wie sich Dichtung und Wahrheit in dieser von Kaiser erst einige Jahrzehnte später festgehaltenen Anekdote¹ zueinander verhalten, muss wohl offen bleiben. Davon unberührt bleibt jedoch die Qualität der besagten Rezension, die 1951 unter dem Titel „Musik und Katastrophe“ in den *Frankfurter Heften* erschien.² Nicht allein war sie auf unwahrscheinliche Weise *à jour* – wie kam Kaiser zu dieser Zeit bereits in so umfassende Kenntnis der Texte Walter Benjamins?³ –, es wurde auch auf einen entscheidenden Punkt aufmerksam gemacht, der sich als Nadelöhr in der Rezeption von Adornos Schriften erweisen sollte: „Die ‚Philosophie der Neuen Musik‘“, entnahm Kaiser dem Vorwort des Buches, „will genommen werden als Exkurs zur ‚Dialektik der Aufklärung‘ [...]“.⁴ Verwiesen war hiermit *pars pro toto* auf den von Adorno selbst immer wieder betonten *inneren Zusammenhang* zwischen seinen Arbeiten zur Philosophie und jenen zur Ästhetik; ein Zusammenhang, der weit über die sprechenden Titel einiger Werke – *Noten zur Literatur*, *Ästhetische Theorie*, *Musikalische Schriften* – hinausgeht (*Mit den Ohren gedacht* lehnte der Suhrkamp-Verlag als Titel für den ersten Band der *Musikalischen Schriften* ab: es erinnere zu sehr an „mit dem Schwanz gewackelt“⁵) und der sich auch der Inanspruchnahme von Kunst als bloßes Anschauungsmaterial oder Allegorie für gesellschaftstheoretische Überlegungen verwehrt. Dieser Zusammenhang ist insofern ein innerer, als Adorno stets auf das zielte, was er mit dem Begriff der „unreglementierten“, stellenweise auch der „ungegängelten Erfahrung“ beschreibt:⁶ Nämlich jene Art von Erfahrung, bei der sich ein Subjekt mimetisch, beinahe naiv der Sache selbst, der „Vormacht eines Objektiven“⁷ ausliefert und damit zugleich einen Verbleib in der Vorbegrifflichkeit riskiert. Es ist nun gerade dieser Begriff von Erfahrung, in welchem Philosophie und Ästhetik zusammenkommen und der ihren „Indifferenzpunkt“ markiert. Denn für Adorno ist ästhetische Erfahrung „ungeschmälerter, selbstkritischer Erkenntnis darin verwandt, dass sie jenem Bedürfnis nach Rückendeckung, nach absoluter geistiger Sekurität und dem darin einbegriffenen Rationalisierungszwang entgegentritt“.⁸

Diese Engführung des Erfahrungsbegriffs hat allerhand *malentendus*⁹ und Fehlgriffen in der Rezeption von Adornos Schriften Vorschub geleistet. Im Kleinen ging beispielsweise Leonard Bernstein fehl, wenn er darüber schäumte, die *Philosophie der Neuen Musik* wolle doch letztlich nicht mehr, als einem die Musik Igor Stravinskys madig machen;¹⁰ im Großen griff Jürgen Habermas – dessen philosophischem Hauptwerk Karl Markus Michel eine ausgewachsene Dyslexie in Fragen der Ästhetik attestierte¹¹ – daneben, wenn er die innere Verschränkung von philosophischem und ästhetischem Erfahrungsbegriff zu einer Seite hin auflöste, indem er konstatierte, dass bei Adorno jedwede „Erkenntnis-Kompetenzen“ an die Kunst abgetreten würden,¹² und hierüber genau die spezifische *Modellierung* von philosophischer *an* ästhetischer Erfahrung verpasste.

Solchen Interpretationen – die mehr Erledigungsversuchen zu ähneln scheinen – stellt sich Iris Dankemeyer in ihrer einnehmenden Monografie *Die Erotik des Ohrs. Musikalische Erfahrung und Emanzipation nach Adorno* entgegen. Ihr Ausgangspunkt ist die Annahme, dass jenes besondere innere Verhältnis von Ästhetik und Philosophie bei Adorno weder bloßer Zufall, noch rein werkimmanent begründet, sondern Ergebnis konkreter Erfahrungen und daher lebensgeschichtlich vermittelt ist. Daher macht die Autorin nicht das ‚Endprodukt‘ Adorno – den Starphilosophen der Frankfurter Hörsäle und Medienintellektuellen der jungen Bundesrepublik – zum Gegenstand, sondern sucht „dort nach der spezifischen Produktivkraft Adornos, wo es noch kein (Haupt-) ‚Werk‘ gibt und keine institutionalisierte ‚Wirkung‘, sondern nur ein ‚Leben‘“ (S. 19). Sie folgt damit explizit einem Diktum Adornos, nach dem das, was „als Gewesenes und Vergangenes erstarrt ist und wie ein in sich und im ganzen Unbewegtes erscheint, selbst als Gewordenes“¹³ erfasst werden muss (zit. ebd.). Und an eine weitere Sentenz Adornos anknüpfend, nach der Hegel zu lesen sei, „indem man die Kurven der geistigen Bewegung mitbeschreibt, gleichsam mit dem spekulativen Ohr die Gedanken mitspielt, als wären sie Noten“,¹⁴ sollen im vorliegenden Buch nun auch „Adornos Gedanken gelesen und zugleich durch das erotische Ohr mitgehört“ werden (S. 20); wobei die Formulierung *Erotik des Ohrs* sinnbildlich auf den Umstand verweist, dass für Adorno „das Ohr als Organ einer dialektisch vermittelten Erkenntnis“ gilt, „die un Leiblichen Geist und leibhafte Sinnlichkeit nicht als getrennt voneinander denkt, sondern sie im Bewusstsein von Freiheit und Notwendigkeit vereint“ (S. 179).¹⁵ Zugang hierzu finde man, so die Autorin, nicht durch „systematische Erhellung“, sondern allein durch „idiosynkratische Diskretion“ (S. 27). Auch hierbei handelt es sich um eine Formulierung Adornos, die einer 1964 verfassten (und letztlich unveröffentlichten) Besprechung zu Karl Kraus‘ *Sittlichkeit und Kriminalität* entstammt.¹⁶ Beschrieb sie dort eigentlich die Haltung Kraus‘ zum Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit,¹⁷ münzt Dankemeyer sie für die vorliegende Studie kurzerhand zu einer Art Verfahren um.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: Der erste widmet sich der Rekonstruktion der oben genannten ‚Bildungsgeschichte‘ und begleitet den Protagonisten von etwa 1925 bis 1959 und über vier Stationen hinweg: Wien, New York, Los Angeles und Darmstadt. Hier sei „Adorno in entscheidenden Situationen anzutreffen, deren Reflexion über die private Verarbeitung hinaus entscheidend für sein Denken“ wurde (S. 22). Der erste Ort, Wien, ist während der 1920er-Jahre eine Melange aus ästhetischer Avantgarde, politischer Reaktion und dem Nachleben der *Belle Époque*. Für den jungen Theodor Wiesengrund wurde dort, neben dem durch die Ablösung vom Elternhaus ermöglichten Ausleben von „Abenteuerlust und episodenhafte[n] Promiskuität“ (S. 36), die Begegnung mit der Wiener atonalen Schule und dem Schönbergkreis prägend. Für den damals noch nach einer Karriere als Komponist

strebenden Adorno ist es insbesondere Arnolds Schönbergs Auffassung vom Hören als Akt geistig angespannten Nachvollzugs ohne Inkraftsetzung eines eingeübten Sachverstands, die zum Vorbild für das viel später in der *Ästhetischen Theorie* entworfene Ideal der Vermählung von „Eros und Erkenntnis“¹⁸ wird. Die zweite Station, New York, konfrontierte den nun habilitierten Emigranten Adorno in den 1930er-Jahren mit der Allgegenwart der Elektroakustik. Die Autorin arbeitet mit Bedacht heraus, inwiefern es sich bei Adornos Haltung zur *Radio Generation*, zur *popular music* und insbesondere zur kontemporären Tanzmusik, dem Jazz, keineswegs um „kulturkonservatives Ressentiment, sondern eine exakte Wahrnehmung der Differenz von eigener Biographie und fremder Lebenserfahrung“ handelte (S. 72). Ebenso erlebt Adorno in New York die unliebsamen Zwänge, denen ein Angestellter, der im Rahmen des *Princeton Radio Research Project* unter Paul F. Lazarsfeld sterile empirische Sozialforschung betreibt, ausgesetzt ist. Lazarsfeld war laut Adorno zwar interessiert an der „gesellschaftlichen Funktion der Sache Musik [...], nicht aber an der Sache selbst“ (S. 90), was offenbar nur zum Zerwürfnis zwischen den beiden führen konnte. Vom dritten Ort, Los Angeles, aus blickte Adorno in den 1940er-Jahren „mit Hollywood im Hintergrund auf die vollständige Zerstörung europäischer Bildungskultur, die seine Biographie bestimmt hatte“ (S. 137). In diese Phase fällt sowohl die Fertigstellung der *Minima Moralia* als auch die Arbeit an den *Philosophischen Fragmenten*, also der *Dialektik der Aufklärung*, die Adorno gemeinsam mit Max Horkheimer abfasste. Dankemeyer stellt hier die oft unterschätzte oder fehlgedeutete Rolle Gretel Adornos heraus, die an der Abfassung des Buches nicht bloß durch Aufnahme des Diktates beteiligt war, „sondern selbst ein Wörtchen mitgesprochen“ habe (S. 152). In der Schilderung des letzten Schauplatzes, dem Darmstadt der 1950er-Jahre, stehen die Umtriebigkeit Adornos auf den *Internationalen Ferienkursen für Neue Musik* und sein bildungspraktisches Bemühen gegen das Wiederaufleben der Jugendmusikbewegung im Umfeld junger Komponisten im Vordergrund. Die Ferienkurse hätten im Nachkriegsdeutschland zunächst die Funktion einer „Art ästhetischer Reeducation“ gehabt, die jedoch in Gefahr stand, durch die deutsche Musikbewegung und ihre Konzentration auf „reinen Spieltrieb ohne lästige geistige Anstrengung“ gleich wieder ins Autoritäre umzuschlagen (S. 191). Das für Adorno stets gültige Diktum, laut dem musikalische Erfahrung und Emanzipation zusammengehören (S. 21), findet sich hier insofern übersetzt, als für ihn die „Frage nach der richtigen Ästhetik im postfaschistischen Darmstadt zu einer der politischen Aufklärung“ werde (S. 192).

Der zweite Teil des Buches, der ebenfalls den Buchtitel *Die Erotik des Ohrs* trägt, unternimmt nun nicht den Versuch, die vorangegangenen, halb-biografischen Darstellungen und Ausführungen zu synthetisieren. Stattdessen greift dieser in vier

kleinere Studien unterteilt Abschnitt manches aus dem ersten Teil wiederholend auf, fügt aber auch weitere biografische Episoden – beispielsweise die Diskussionen zwischen Horkheimer und Adorno zur Rolle der Theorie unter dem Eindruck des Politikwechsels in der Sowjetunion nach 1956 (S. 260) – hinzu. Es werden auch völlig neue Themen eröffnet, wie etwa das nicht ganz einfache Verhältnis Adornos zum versierten und ihn um seine Stellung als Musikspezialist im Kreise des Instituts für Sozialforschung beneidenden Hans Mayer (S. 321ff.) oder die „theologische Dimension“ in Adornos „musikalischer Erfahrung“, der mittels einer Auseinandersetzung mit der Kafka-Interpretation Walter Benjamins nachgegangen wird (S. 356 ff.).

An die Stelle einer abschließenden Zusammenschau tritt dann ein „Nachspiel“, in welchem die Autorin betont, dass ohne „Unanständigkeit des Denkens“ letztlich „keine Perspektive auf Emanzipation des Denkens möglich“ sei (S. 385). Die titelgebende Formulierung taucht dabei immer wieder auf, variiert aber in ihrer Bedeutung: mal ist die *Erotik des Ohrs* „weder eine kontemplative Haltung noch eine direkte Aktion, sondern deren Vermischung: ein Verhalten“ (S. 255), mal offenbart sie „als ‚Denken ins Offene‘“ – ein verknapptes Zitat aus Adornos *Metaphysik-Vorlesung*¹⁹ – „die Vermischung von Ästhetik und Erkenntnis in der Aufgeschlossenheit für Unvorhersehbares“ (S. 385). Was genau jene *Erotik des Ohrs* nun ist, wird insofern eher collagiert denn entfaltet – an einer vorherigen Stelle heißt es gar, dass es „ein Geheimnis bleiben muss“ (S. 138), was den Leser eher ratlos zurücklässt. *Musikalische Erfahrung* nun sei „nicht allein Sache von Formbewusstsein und kompositorischem Sachverstand, sondern wesentlich eine Frage des Wahrnehmens und Empfindens“, auch sie sei „ein Verhalten“ (S. 137) – was auf den ersten Blick etwas quer zu Adornos eigenen Ausführungen steht, denn: „wer nicht weiß, was er sieht oder hört, genießt nicht das Privileg unmittelbaren Verhaltens zu den Werken, sondern ist unfähig, sie wahrzunehmen“.²⁰ Hier hätten weitergehende Erläuterungen sicher Abhilfe geschaffen.

Dem wohlwollenden Grundton bisheriger Besprechungen²¹ kann sich der Rezensent grundsätzlich anschließen. Dankemeyers Buch ist ohne Frage materialgesättigt: neben verschiedensten Schriften und Aufsätzen Adornos treten allerhand zwischen ihm und Horkheimer protokollierte Diskussionen, zahlreiche Briefwechsel und gar einige Archivalien aus dem Theodor-W.-Adorno-Archiv. Der Grundimpetus, Adornos Arbeiten nicht um der Herstellung sogenannter ‚Anschlussfähigkeit‘²² willen der Katalogisierung, Zwangsaktualisierung, ‚Fortschreibung‘ oder sonstiger Verstümmelung preiszugeben, ist erfrischend. Die an einer *idiosynkratischen Diskretion* der sogenannten *Erotik des Ohrs* in den lebensgeschichtlichen Erfahrungen Adornos orientierte Darstellungsweise ist über weite Strecken erquicklich, gerade weil sie Raum für mal kürzere, mal längere Parenthesen

und Seitenblicke lässt. Entsprechend wäre die innere Form der Studie – um hier einmal zur Veranschaulichung das Vokabular der musikalischen Formenlehre zu bemühen – wohl irgendwo zwischen Rhapsodie, Variation oder Fantasie angesiedelt: Bestimmte Themen und Motive werden nicht mit einer gewissen Strenge eingeführt, entwickelt und durchgeführt, sondern eher aufgegriffen, fortgesponnen und fallengelassen. Stilistisch ist das Buch dabei lebendig – wenngleich es an der Rhetorik des *ubi sunt* nicht mangelt²³ und ein Hang zur Sentenz („Nur der Wunsch, die Erfahrung der Gegenwart zu verstehen, kann den Wunsch erzeugen, das Vergangene im Gegenwärtigen zu erkennen“, S. 132) und zur Parole („Antifaschistische Ästhetik heißt Angriff“, S. 192) auffällt.

Bestimmte Lücken mag man bedauern: beispielsweise, dass das von Adorno und Hanns Eisler Anfang der 1940er-Jahre verfasste und 1947 erschienene Büchlein *Composing for the films*²⁴ keine Erwähnung findet, obwohl damit das Bild von Adorno als versnobtem Feind der amerikanischen Massenkultur noch weiter hätte entkräftet werden können. Bedauerlich ist auch die bloß punktuelle Erwähnung von Adornos Klavierlehrer Eduard Steuermann (S. 29, 214), obwohl sich über den Briefwechsel zwischen Lehrer und Schüler²⁵ vielleicht ein Zugriff auf Adornos Verhältnis zur atonalen Schule erschließen ließe, der über die mehr als hinreichend beschriebene Geschichte von der Begegnung mit Schönberg in Wien hinausgeht.²⁶ Ebenfalls höchstens gestreift wird Adornos Verhältnis zu Søren Kierkegaard in seiner Ende der 1920er-Jahre verfassten und 1933 publizierten Habilitationsschrift *Konstruktion des Ästhetischen*²⁷ (S. 61, 73, 178). Das ist nicht bloß deshalb eine Lücke, weil der junge Adorno von Kierkegaard völlig eingenommen war,²⁸ sondern vor allem, weil Adorno bereits in dieser Arbeit seine Begriffe des Ästhetischen und der Erfahrung *gegen* den protestantischen Eifer des späten Kierkegaard erarbeitete, hier also ein „Weg von der Konstruktion des Ästhetischen zum Ästhetischen *sans phrase* in Adornos Denken“ sichtbar wird.²⁹

Ob es sich bei diesen Lücken um der ‚idiosynkratischen Diskretion‘ des Buches geschuldete verschenkte Gelegenheiten handelt oder ob man mit solchen Verweisen nur schon wieder derjenigen Art ‚Akademisierung‘ nach dem Mund redet, von der sich doch gerade abgegrenzt werden soll, sei dahingestellt.

Endnoten

1. Henriette Kaiser / Joachim Kaiser, ‚Ich bin der letzte Mohikaner‘ – Joachim Kaiser, Berlin 2008, S. 147 ff. Der oben wiedergegebene (vermeintliche) Wortlaut der Auseinandersetzungen zwischen Guggenheimer und Kaiser ist entnommen aus einem Gespräch, das Kaiser mit dem Verleger und Lyriker Michael Krüger am 02. Dezember 2008 geführt hat und hier nachgehört werden kann: „Joachim Kaiser und Michael Krüger“, www.youtube.com/watch (zuletzt aufgerufen am 15. Januar 2021).
2. Joachim Kaiser, Musik und Katastrophe, in: Frankfurter Hefte 6, 1951, S. 435–440.
3. Beispielsweise sieht Kaiser (völlig zurecht) in der These von der ‚Tendenz des Materials‘, die für Adorno gegenwärtig ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk verunmöglicht, eine Modulation der Überlegungen aus Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Musik und Katastrophe, S. 682), wonach „das höchste Wirkliche der Kunst ... abgeschlossenes, isoliertes Werk“ sei, was „zu Zeiten aber ... allein dem Epigonen erreichbar“ bliebe (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in ders., Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser (Hg.), *Abhandlungen* (Gesammelte Schriften I-1), S. 203–431, Frankfurt am Main 1974, hier S. 235. In Besitz und Kenntnis von Textausgaben Walter Benjamins so kurz nach 1945 zu sein, ist alles andere als selbstverständlich.
4. Zitiert nach dem Wiederabdruck in Joachim Kaiser, *Erlebte Musik – Von Bach bis Strawinsky*, Hamburg 1977, S. 679–688, hier S. 680. Die entsprechende Passage aus dem Vorwort der *Philosophie der Neuen Musik* lautet: „Das Buch möchte als ein ausgeführter Exkurs zur ‚Dialektik der Aufklärung‘ genommen werden“ (Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*, Frankfurt am Main 2003, S. 11).
5. Theodor W. Adorno, Titel, in ders. u. Rolf Tiedemann (Hg.), *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, Bd. 11), Frankfurt am Main 1990, S. 325–334, hier S. 329. Der Band wurde an dessen statt mit „Klangfiguren“ betitelt.
6. Statt aller Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Soziologie*, Frankfurt am Main 2003, S. 91, 136; ders., *Philosophische Terminologie* (Bd. 2), Frankfurt am Main 1974, S. 168.
7. Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main 2003, S. 293.

8. Clemens Nachtmann, Freiheitsbewegung und autoritärer Staat, in: Bahamas 49, 2006, online verfügbar unter redaktion-bahamas.org/auswahl/web49-3.html, zuletzt aufgerufen am 29.01.2021. Hierzu auch die Beiträge bei Devi Dumbadze u. Christoph Hesse (Hg.), Unreglementierte Erfahrung, Freiburg 2015.
9. vgl. Detlev Claussen, Malentendu? Theodor W. Adorno – Eine Geschichte von Missverständnissen, in: Monika Boll u. Raphael Gross (Hg.), ‚Ich staune, dass Sie in dieser Luft atmen können‘ – jüdische Intellektuelle in Deutschland nach 1945, Frankfurt am Main 2013, S. 375–393.
10. Vgl. das Kapitel „The twentieth century crisis“ in Leonard Bernstein, The unanswered question – six talks at Harvard, Cambridge 2002.
11. „Ist das schon alles, fehlt da nicht was? Wo bleiben Witz, Humor, Ironie, Zynismus, wo metaphorische und metonymische Rede, wo Fiktion und Finten, das ganze Arsenal der guten alten Rhetorik? Habermas erwähnt diese schönen Sachen nur beiläufig, unter dem Stichwort ‚Täuschungsphänomene‘ und im raschen Übergang zu den ‚Kommunikationspathologien‘, die er auch nicht weiter analysiert. Es ist der große Mülleimer, in den alle Sprechhandlungen fallen, die der hl. Dreifaltigkeit Wahrheit-Richtigkeit-Wahrhaftigkeit nicht genügen und deshalb nicht als ‚verständnisorientiert‘ gelten. Das ist ein Trick, der in seiner Konsequenz zu einer kulturellen Verödung führen muss: zu einer Kommunikation, die nichts mehr ist als straight. Die Anfänge sind bei Habermas schon abzulesen, vor allem in seinem Kunstbegriff. [...] Schon in früheren Publikationen von Habermas fiel mir ein seltsam affirmatives Verhältnis zur Kunst auf, wie es sonst eigentlich nur noch bei Kulturreferenten und bei Zahnärzten zu finden ist.“ (Karl Markus Michel, Über Jürgen Habermas‘ ‚Theorie des kommunikativen Handelns‘, in: DER SPIEGEL vom 22. März 1982, online verfügbar unter <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14338285.html> [29.01.2021]).
12. Jürgen Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns (Bd. 1), Frankfurt am Main 1982, S. 514.
13. Theodor W. Adorno, Tradition, in: ders. u. Rolf Tiedemann (Hg.), Dissonanzen (Gesammelte Schriften, Bd. 14), S. 127–142, hier S. 139.
14. Theodor W. Adorno, Drei Studien zu Hegel, in: ders. u. Rolf Tiedemann (Hg.), Zur

Metakritik der Erkenntnistheorie / Drei Studien zu Hegel (Gesammelte Schriften, Bd. 5), Frankfurt am Main 1973, S. 247–375, hier S. 354.

15. Eine Umschreibung, die deutlich behutsamer und feinsinniger ist als das von *Felder KölnBerlin Grafikdesign* entworfene, plump suggestive Buchcover, auf welchem dem Leser ein junger Adorno aus dem linken unteren Bildrand lasziv entgegen lugt.
16. Theodor W. Adorno, Sittlichkeit und Kriminalität, in: ders. u. Rolf Tiedemann (Hg.), *Noten zur Literatur* (Gesammelte Schriften, Bd. 11), Frankfurt am Main 1973, S. 367–388, hier S. 377.
17. Kraus schälte die Widersprüchlichkeit einer bürgerlichen Gesellschaft, die dem Individuum in seinem privaten Leben Freiheit verspricht und es zugleich mittels ärgster Prüderie darum betrügt, anhand der Strafgesetzgebung und -rechtsprechung in Wien im frühen 20. Jahrhundert heraus. Er selbst sah letztlich die „Freiheit der eigenen Lebensführung als allgemeine Maxime“, was, so Adorno, seine „idiosynkratische Diskretion“ zum „moralischen Prinzip“ erhebe (Adorno, Sittlichkeit, S. 377).
18. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, S. 490.
19. „Denken über sich selbst hinaus, ins Offene, genau das ist Metaphysik“ – Theodor W. Adorno u. Rolf Tiedemann (Hg.), *Metaphysik – Begriff und Probleme*, Frankfurt am Main 2006, S. 108.
20. Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 502. Warum die Autorin von *musikalischer Erfahrung* spricht, obwohl die zentrale Stellung der Musik für Adorno bloß eine Kontingenz der eigenen Biographie darstellt und er doch eigentlich *in der Sache* immer auf *ästhetische Erfahrung* abstellte (s. oben), bleibt ebenfalls unklar.
21. Bekannt sind: Sara Rukaj / Jonas Vogel, *Sensible Schärfe*, in: *Der Freitag* vom 8. Oktober 2020, S. 17; Martin Mettin, *Hörlust des Denkens*, in: *Neues Deutschland* vom 13. Januar 2021, S. 8; Felix Brandner, *Dankemeyer – Die Erotik des Ohrs*, online verfügbar unter <https://nilpferdkoenige.wordpress.com/2020/07/23/dankemeyer-die-erotik-des-ohrs/> (29.01.21).
22. Jener sozialwissenschaftlichen Signalvokabel, der nach Erfahrung des Rezensenten allein im akademischen Betrieb Österreichs mit der angemessenen Skepsis begegnet

wird.

23. Als Beispiel sei hier nur genannt die Schilderung des Verhältnisses von Horkheimer und Adorno: „Die Dialektik solchen Umgangs, zu dem Strenge und Zärtlichkeit, Ernst und Heiterkeit zugleich gehörten, bleibt den Forschergemeinden heute vermutlich verschlossen. Zu groß ist der Druck des Betriebs, um seinen eigenen Kopf frei bewegen zu können. Seit sich ein psychologisch geprägtes Verständnis menschlicher Individualität historisch durchgesetzt hat, sind Charaktere mit Biographien zu Forscherprofilen mit Lebensläufen geworden“ (S. 351).
24. Theodor W. Adorno / Hanns Eisler, *Composing for the films*, London 1947; auf deutsch erschienen als *Komposition für den Film*, in: Theodor W. Adorno / Rolf Tiedemann (Hg.), *Komposition für den Film / Der getreue Korrepetitor* (Gesammelte Schriften, Bd. 15), Frankfurt am Main 2003, S. 7–157.
25. Einiges, wenn auch fragmentarisch, findet sich bei Rolf Tiedemann, *Die Komponisten Eduard Steuermann und Theodor W Adorno – Aus ihrem Briefwechsel*, in: ders. (Hg.), *Adorno-Noten*, Berlin 1984, S. 40–72; die Aufarbeitung der Rolle Steuermanns für den Schönbergkreis hat in den letzten Jahren insbesondere geleistet Martin Zenck, ‚...die Freiheit vom Banne Schönbergs...‘ – Neue Bewertungen des Komponisten und Pianisten Eduard Steuermann, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 68 (4), S. 263-293. Der gerade erst erschienene Band von Martin Zenck / Volker Rülke, *Kontroverse Wege der Moderne – Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen – Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München 2021 müsste wohl für ein solches Vorhaben der Ausgangspunkt sein, konnte aber selbstverständlich für das 2020 erschienene vorliegende Buch keine Rolle spielen.
26. Von der Autorin zurecht in einigen Punkten korrigiert aber dennoch maßgeblich: Heinz Steiner. *Adorno in Wien – über die (Un-)Möglichkeit von Kunst, Kultur und Befreiung*. Wien 1989; an dieser Stelle seien weiterhin nur genannt die Arbeiten von Johann Dvořák, Theodor W. Adorno und die *Wiener Moderne – ästhetische Theorie, Politik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 2005; Ulrich Richter, *Der unbegreifbare Mythos – Musik als Praxis negativer Dialektik – eine philosophische Abhandlung zur Schönberg-Interpretation Theodor W. Adornos*, Köln 1974; Martin Hufner, *Adorno und die Zwölftontechnik*, Gießen 1996.
27. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard – Konstruktion des Ästhetischen*, Tübingen 1933.

28. Siegfried Kracauer schrieb, etwas gehässig, in einem 1923 in einem Brief an Adorno und Leo Löwenthal: „Wenn der Teddie eines Tages eine reelle Liebeserklärung machen wird [...], dann wird er sie gewiss so schwierig gestalten, dass die junge Dame, die er meint [...], den ganzen Kierkegaard gelesen haben muss [...], um ihn überhaupt zu verstehen“, zit. n. Leo Löwenthal u. Helmut Dubiel (Hrsg.), *Judaica – Vorträge – Briefe* (Schriften, Bd. 4), Frankfurt am Main 1984, S. 78.
29. Gerhard Scheit, *Kritik des politischen Engagements*, Freiburg 2016, S. 349, Hervorh. i. O. Beispielsweise sei es nicht die Sünde, sondern die ästhetische Erfahrung des Kunstwerks, die den Vorrang des Individuellen vor dem Ganzen bewahre; ein Postulat, das wohl als der Orgelpunkt von Adornos Arbeiten zur Ästhetik gelten kann und noch, wenn auch moduliert, noch im späten, fragmentarisch gebliebenen *Beethoven*-Buch wieder auftaucht, wenn Adorno konstatiert, die „Frage aller Musik“ laute, wie ein Ganzes sein könne, „ohne dass dem Einzelnen Gewalt angetan wird“ (Theodor W. Adorno u. Rolf Tiedemann (Hg.), *Beethoven – Philosophie der Musik*, Frankfurt am Main 2015, S. 62).

Clemens Boehncke

Clemens Boehncke M. A. ist Promotionsstipendiat am Hamburger Institut für Sozialforschung. Interessenschwerpunkte umfassen u. a. Rechtssoziologie und -geschichte, sowie Wissenschaftstheorien der Sozialwissenschaften.

Dieser Beitrag wurde redaktionell betreut von Hannah Schmidt-Ott.

Artikel auf soziopolis.de:

<https://www.sozopolis.de/die-vermaehlung-von-eros-und-erkenntnis.html>