

Früher Irrtum : kommentiert von Gisela von Wysocki

Autor(en): **Adorno, Theodor W. / Wysocki, Gisela**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monat : die Autorenzeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur**

Band (Jahr): **101 (2021)**

Heft 1085

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-958172>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Theodor W. Adorno

Früher Irrtum

Erschienen in Heft 10, Band 43, 1963–1964.

1960er | Musikkritik

Vorausschicken möchte ich, dass ich zwar früher viele Kritiken schrieb, mich aber nie als Kritiker von Beruf gefühlt habe. Was aus meiner Arbeit unter jene Kategorie fällt, verdanke sich eher dem Zusammentreffen von philosophisch-theoretischem und praktisch-musikalischem Interesse, als dass es jenen richterlichen Anspruch erhoben hätte, den Kritik anmelden muss, sobald sie als die Form, die sie fraglos ist, voll autonom wird. Zum Unterschied davon wollte ich in meinen Kritiken Erfahrungen ausdrücken und mit diesen mich verständigen; stets hatten sie etwas Experimentelles. Darum ist es mir nicht so leicht, ein Beispiel zu finden, das mich Pater peccavi mit gutem Gewissen zu sagen nötigt, als wenn ich meinem hohen Verstand schlicht getraut hätte.

Aber ich entsinne mich doch an eines. Es liegt freilich vierzig Jahre zurück; ein Aufsatz über Paul Hindemith, den ich 1922 in den längst verschobenen «Neuen Blättern für Kunst und Literatur» in Frankfurt publizierte. Kaum etwas ist mir mehr recht daran; brächte mir heute einer meiner Schüler ein Erzeugnis solcher Art, er hätte wohl nichts zu lachen. Der Aufsatz, vermutlich einer der ersten, der über den Komponisten geschrieben ward, ist eine Mischung aus versierter Kessheit und provinziellem, wohlweisem Muff, von der ich mir heute nicht mehr vorstellen kann, dass ich sie jemals über die Feder brachte; wenn meine Erinnerung mich nicht trügt, hat ihn Hindemith, mit Recht, nicht gemocht.

Am meisten stört mich an dem Hindemith-Aufsatz, dass er Unvereinbares, ungebrochene Begeisterung für ein eruptives Talent, vages Unbehagen daran und den Gestus souveräner Verfügung, bedenkenlos miteinander verbindet. Ich merkte schon in den Jugendarbeiten Hindemiths, die noch radikal sich gebärdeten, dass irgendetwas nicht stimmte, dass dem umstürzlerischen Auftrumpfen nicht ganz zu vertrauen sei. Aber ich war dem nicht gewachsen, was ich spürte.

Mit derlei Erinnerungen würde ich die Öffentlichkeit nicht belästigen, wäre nicht einiges vielleicht über meinen privaten Fall hinaus Instruktive daran zu lernen; es mag Kritiker geben, die in Amt und Würden nicht viel anders sich benehmen als ich in meiner pubertären Stilübung. Hinter dem eifernden Nachweis aber, in wie vielen Stücken die Kritiker allezeit sich irrten, steht meist nur der Aberglaube an jenes angeblich Schöpferische, das vor der bösen intellektuellen Reflexion den Vorrang habe.

Was ich damals an Hindemith frevelte, indem ich für ihn sprach, war allerdings das Gegenteil von Beckmeserei. Gesündigt habe ich durch den Mangel an kritischer Perspektive. Aber etwas lässt sich für meinen Irrtum sagen, und am Ende genau das, was an kritischen Irrtümern überhaupt Fruchtbare zu entdecken wäre.

Es fiel nicht schwer, in den besten Arbeiten Hindemiths jener Jahre zu zeigen, was nur hätte weiter getrieben zu werden brauchen, um eine über die expressionistische Generation hinaus radikale Musik zu stiften, anstatt der akademischen Brücken, die er nach rückwärts schlug. Die Idee von Kritik aber – ihre Aufgabe und wohl ihre einzige Legitimation – ist,

an künstlerischen Phänomenen ihrer Potenziale gewahr zu werden; was sie bloss sind, als das zu vernehmen, was sie sein könnten. Das Unrecht, das Kritik, positiv oder negativ, zuweilen dem antut, was das Werk als Tatbestand, jetzt und hier, ist, wird zum Recht, wofern es jenem Potenzial zum Sprechen verhilft, das in der aktuellen Leistung sich verbirgt. Der künstlerischen Erfahrung ist es wesentlich, offen zu sein für das, was von Grund auf anders ist als die eigene Form des Reagierens, und oft ist dies Widerstrebende die Möglichkeit von etwas, das noch nicht war und ans Licht will. Das Schiefe und Forcierte meines aus Unerfahrenheit allzu geschickten Aufsatzes hatte seine Ursache im Drang zu solcher Erweiterung, und deshalb schäme ich mich doch nicht nur dessen, wessen ich mich zu schämen habe.



Theodor W. Adorno. Bild: www.nilsnordmann.de.

kommentiert von Gisela von Wysocki

Verborgener Protest gegen die väterliche Autorität

Theodor W. Adorno rechnet mit sich selbst ab.

Mit dem Komponisten Paul Hindemith hat sich Theodor Wiesengrund Adorno, wie er als Neunzehnjähriger noch hiess, ein sperriges, risikoreiches Gegenüber geschaffen. Insgeheim bestaunt der junge Pianist und Opernbesucher das «moderne Talent». Zugleich wird es ihm zum Objekt einer erbitterten Abkanzelung; in aller Öffentlichkeit («Neue Blätter für Kunst und Literatur», Frankfurt am Main, März 1922). Abserviert wird die «Klobigkeit» der Musik, ihre Vorliebe für das geschichtsvergessene «Voraussetzungslose», für die «barbarische Geste» der Realität, wie sie ist. Darüber hinaus, so der Einwand des musikalisch versierten Verfassers, bediene sich der Komponist unwürdiger Auskundschaftungen im Kollegenkreis. Um die eigene Tonsprache auf die Beine zu stellen, habe er sich hier und da mit Anregungen versorgt. «Er gerät an die Erben Debussys, die in ihren brutalen Rhythmen das gepflegte Klanggut der Franzosen auffressen. Er verliebt sich in Strawinsky, studiert Casella. In der Oper ›Mörder Hoffnung der Frauen‹ (op. 12) spukt noch der Tristan, aber in der Klaviersuite ›Aus einer Nacht‹ fliegen die Fetzen.» Schliesslich sei Hindemith in den Fängen der «Maschinenkunst» mit ihren «kollernden Holzbläserpartien» gelandet. Beweisstücke des brüskten Urteils sind zwei Opern der frühen Zwanzigerjahre. «Nusch-Nuschi» orientierte sich an Ideen der Neuen Sachlichkeit und für «Sancta Susanna» schrieb der für seine Montagsgespräche bekannte Dichter August Stramm das Libretto.

Vierzig Jahre später, 1962, hat Adorno seine harsche Betrachtungs-

weise einer reumütigen Introspektion unterzogen. In einer «Mischung aus versierter Kessheit und provinziellem Muff», so berichtet er in der WDR-Sendereihe «Selbstkritik der Kritiker», habe er hier aus Unerfahrenheit «Schiefes» und «Forciertes» zum Besten gegeben. «Kaum etwas ist mir mehr recht daran. Brächte mir heute einer meiner Schüler ein Erzeugnis solcher Art, er hätte wohl nichts zu lachen.» Um Klärung bemüht, wird auf die Nachwirkung einer ödipalen Verstrickung verwiesen, auf den verborgenen Protest gegen die väterliche Autorität. Insgeheim nämlich, so das Eingeständnis Adornos, habe er bewundernd wahrgenommen, wie Hindemith, kühn, grossspurig an Brahms und Strauss vorbeigezogen sei. Wie wagemutig er das «Unbotmässige, das zynisch Antikonformistische» zu seiner Losung gemacht habe.

Eine Selbsterkenntnis, anschaulich und nachvollziehbar, die dennoch keinen Boden findet in den Überlegungen des nunmehr sechzigjährigen Autors des «Frühen Irrtums». Berührt, auch überrascht nimmt man wahr, dass der musikkritische, kurz nach Schulabschluss verfasste Text auch nach so vielen Jahren noch seinen Verfasser aufs tiefste bestürzt. «Ungebührlich» sei die damalige Einlassung gewesen, die «Scham» wird zum Motor, der schliesslich den gesamten Artikel als «pubertierende Stilübung» am liebsten auf den Mond schiessen würde. Man könnte auf den Gedanken kommen, die titanische Figur, zu der Adorno inzwischen geworden war, billige sich selber die Möglichkeit nicht zu, je einem die

Dinge verfehlenden Geist unterworfen gewesen zu sein.

Ihm fällt es nun gewissermassen in den Schoss, den essentiellen Kern des damaligen Dilemmas freizulegen. Da ist zuerst einmal das damals zur Verfügung stehende, jämmerliche Instrumentarium. Vom Zusammenspiel der Stimmungslagen und Impressionen ist die Rede, vom Vertrauen aufs künstlerische Naturell, von der Zufälligkeit des Geschmacksurteils. Ein «Mangel an Metier», lautet die nüchterne Diagnose, das nichts anderes kennt als die besserwisserische, die wegwerfende, die entmutigende Kritik. Ihre Idee aber, so äussert sich Adorno am Schluss der grossen Abrechnung mit sich selbst, sei es, «an künstlerischen Phänomenen ihrer Potenziale gewahr zu werden. Sie als das zu vernehmen, was sie sein könnten.» So tritt an die Stelle der Verwerfung die Enthüllung. Zerstörung wird zur Suche nach den verborgenen, unausgeschöpften Dimensionen eines Werkes. Walter Benjamin bezeichnete die Kritiker als «Alchemisten». Ihrer Tätigkeit nach erforschen sie das Reaktionsgefüge von Substanzen, das Zusammenspiel ihrer Aktivitäten. Sie sind die Zeugen «des Erlebten»: ein Wort, mit dem Adorno seinen Traktat beendet. ◀

Gisela von Wysocki

studierte Philosophie bei Theodor W. Adorno und promovierte über Peter Altenberg. Sie ist Autorin von Essays, Theaterstücken und der Romane «Wir machen Musik» und «Wiesengrund» (Suhrkamp, 2010 und 2016).