

Früher Irrtum

Autor(en): **Adorno, Theodor W.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **43 (1963-1964)**

Heft 10

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161530>

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.

Früher Irrtum

THEODOR W. ADORNO

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, verdankte 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 verschollenen *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. Offenbar muß man von geistigen Verhaltensweisen, von denen man einmal energisch sich abstößt und gegen die dann das polemische Pathos sich richtet, ein Stück in sich selber haben, um sie verabscheuen zu lernen. Unter den Motiven meiner späteren Sachen, soweit ich sie gelten lasse, fehlt auch nicht die Scham über das, was ich, bloß dem Anschein nach frühreif, als Neunzehnjähriger in diesem Aufsatz und manchem anderen anstellte. Panischer Schrecken befahl mich, als vor einiger Zeit ein freundlicher Mann auf die Idee verfiel, einen noch früheren Essay von mir wieder abzudrucken.

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 irgend etwas nicht stimmte, daß dem umstürzlerischen Auftrumpfen nicht ganz zu vertrauen sei. Aber ich war dem nicht gewachsen, was ich spürte. Als Bedenken meldete ich gegen Hindemith nach Bourgeoisweise an, er wolle *épater le bourgeois*, warf ihm gar seine skandalösen Texte vor. Nicht erkannte ich hinter jenen Stücken, was die Psychoanalyse den ödipalen

Charakter nennt, eine Art von verborgenem Protest gegen die väterliche Autorität. Dicht hinter dem wilden Gebaren lauert Identifikation mit dem, wogegen aufgebeht wird; der Exzeß proklamiert gleichsam selber schon die Notwendigkeit von Maß und Ordnung, daß endlich so etwas aufhöre; das Chaos ist auf die eigene Diffamierung eingerichtet. Hindemith hat denn auch, nachdem ein Kritiker ihm mit dem ethischen Zeigefinger bedeutete, Verinnerlichung sei an der Zeit, auf diese prompt sich umgestellt und die kunstgewerblichen Mariengedichte Rilkes komponiert; seitdem war bereits über jene Art Klärung entschieden, deren Opfer schließlich noch die dissonanten Reste aus dem Marienleben wurden. Als dessen erste Fassung erschien, gingen mir die Ohren auf. Was jedoch Hindemith vorher komponierte, hatte mich sehr beeindruckt; beirrt wurde ich nur durch eine abfällige Bemerkung über Schönberg, über dessen Rang ich schon zu jener Zeit mich nicht täuschte. Es war die, als ich noch bei Sekles studierte, der auch Hindemiths Lehrer gewesen war; also ehe ich nach Wien zu Alban Berg ging. Der subjektive Grund meiner Torheit war einfach Mangel an Metier. Noch verstand ich nicht, welcher Zwang zur Durchbildung, zum Verzicht auf blanke Oberflächenzusammenhänge von den neuen Mitteln ausgehen, wie entgegengesetzt sie dem eigenen Sinn nach der im Grunde traditionalistischen Musikanschauung Hindemiths sind. Mit Worten wie polyphon verfuhr ich ungemein freigebig, ohne zu sehen, daß, trotz aller Stimmreibungen, etwa das berühmte Donaueschinger C-Dur-Quartett Hindemiths in Wahrheit ein motorisch-homophones Stück ist. Anstatt die kompositorischen Probleme seines Werkes verbindlich in kompositorischen Begriffen zu formulieren, begnügte ich mich mit der vagen Impression. Was seine bestimmbareren technischen Gründe hat, setzte ich umstandslos aufs Konto des bloßen künstlerischen Naturells, des vielberufenen Hindemithschen Draufgängertums. Triftig hatte ich dem nichts entgegenzustellen. Die Zufälligkeit bloßen Geschmacks war die Ursache meiner schwankenden Zustimmung zu einer Kunst, die ich doch zugleich als dem konträr empfand, was ich mir unter richtiger Musik vorstellte. Die peinliche Verve jenes Aufsatzes rührte wohl daher, daß ich jene Ambivalenz übertäuben und mich selbst im Glauben bestärken wollte. Das Beste am frühen Hindemith, das auch mich insgeheim lockte, war das Unbotmäßige, zynisch Antikonformistische, und darüber glaubte ich altklug absprechen zu sollen; was ich krampfhaft an ihm lobte, waren dafür eben jene Eigenschaften seiner Musik, die mir gar nicht so viel später verdächtig wurden. Aber ich hätte sie nicht gepriesen, hätte nicht meine verstohlene Liebe der Jungen Magd, dem provokanten Nusch-Nuschi und der Oper nach einem sehr exponierten Text von Stramm gegolten; gern wüßte ich, ob Hindemith heute noch Aufführungen der Bleischen Burleske und der Sancta Susanna gestattet. Eine gewisse Klobigkeit, Undurchbrochenheit jener Musik mißfiel mir freilich vom ersten Tag an, auch der allzu realistische Habitus des Orchesterpraktikers; aber ich war zu

schwach, der öffentlichen Meinung zu widerstehen, die lautete, eben das sei gesund und das Kühnere krank. Erst die Wiener Schule hat mich auch theoretisch von den herrschenden musikalischen Clichés kuriert; in dem Hindemith-Aufsatz kommt das Wort musikantisch positiv vor. Daß mich die Begabung faszinierte, war, in der Zeit von deren jähem Aufstieg und angesichts von Hindemiths schlagender Fähigkeit, kein großes Verdienst. Aber während ich dem modernen Talent Tribut zollte, schwamm ich doch mit dem Strom und rühmte an ihm das Unmoderne. Dies Element selbst hatte ich wohl richtig wahrgenommen, und seine Entwicklung hat es bestätigt, aber zugleich durch die absinkende Qualität meine Zustimmung widerlegt. Die modernen Momente an Hindemith indessen, die ich wenigstens durch den ungebührlich forschenden Ton meines Aufsatzes nachahmen wollte, hat er im übertragenen und buchstäblichen Sinn ausgemerzt, aus der Sancta Susanna die Nobilissima Visione gemacht.

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. Das erzeugte Wagners denunziatorische Erfindung Beckmessers und kulminierte im nationalsozialistischen Verbot von Kunstkritik. Das uneingestandene Maß solcher Gesinnung ist der Erfolg. Man hat die Wahl, was antipathischer ist: die Besserwisserei des Kritikers mit unveräußerlichen Maßstäben aus der Rumpelkammer, oder der Eifer, das geistig nochmals zu rechtfertigen, was ohnehin öffentlich obenauf schwimmt. Hinter der nachträglichen Empörung über den bornierten Kritiker verbirgt sich vielfach das Bestreben, es mit den stärkeren Bataillonen zu halten. Wagner hat Hanslick der Lächerlichkeit überantwortet, ohne dabei, im Bild von Beckmessers Diebstahl, auch nur die armseligsten Spießervorstellungen von geistigem Eigentum zu verschmähen; aber die Schrift *Vom musikalisch Schönen* ist keineswegs bloß das Manifest des engstirnigen Formalisten, der Hanslick gewiß auch war. Sie hat, gegen den Strom der zur Programmmusik herabgesunkenen Romantik, jenes Moment immanenter musikalischer Logik festgehalten, das dann schließlich aus der geschichtlichen Bewegung der Expression selbst zwingend wieder hervortrat. Der Prozeß zwischen Wagner und Hanslick ist nicht so entschieden, wie es Wagner gepaßt hätte, freilich auch nicht so gegen ihn, wie viele im Zeitalter des integralen Konstruktivismus denken mögen. Sondern es prägt in ihrem Konflikt exemplarisch ein Spannungsverhältnis sich aus, in dem Musik selber ihr Leben hat.

Was ich damals an Hindemith frevelte, indem ich für ihn sprach, war allerdings das Gegenteil von Beckmesserei. 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. Mit dem Hindemith jener Jahre, in dem auch ein Dadaist steckte, einer, den es ekelte, mit der Kultur mitzuspielen, hätte alles auch ganz anders gehen können, so wie Strawinsky, jahrelang sein Vorbild, kein Neoklassizist hätte werden müssen, als er den *Renard* und die *Histoire du soldat* schrieb. 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 Potentiale 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 Potential 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.

Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerkes, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist. Wenn sich demnach als die dauernden gerade jene Werke erweisen, deren Wahrheit am tiefsten ihrem Sachgehalt eingesenkt ist, so stehen im Verlaufe dieser Dauer die Realien dem Betrachtenden im Werk desto deutlicher vor Augen, je mehr sie in der Welt absterben. Damit tritt aber der Erscheinung nach Sachgehalt und Wahrheitsgehalt, in der Frühzeit des Werkes geeint, auseinander mit seiner Dauer, weil der letzte immer gleich verborgen sich hält, wenn der erste hervordringt. [...] Will man, um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheiten des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten.

Walter Benjamin