

Kritiken von einst : Theodor W. Adorno (1903-1969) : Frankfurter Opern- und Konzertkritiken : Dezember 1928 (Ausschnitt) = Critiques d'antan

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz = Dissonance**

Band (Jahr): - **(2017)**

Heft 137

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927417>

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.

OBJECTION ET RÉPONSE

On pourrait ici objecter que cela n'est pas toujours aussi évident. Prenons *Imaginary Landscape N° 4* de John Cage : un auditeur dépourvu de croyances et de connaissances adéquates – un Testadura tiré des galeries d'art et abandonné à sa chaîne hi-fi ou aux oreillettes de son lecteur mp3 – pourrait croire qu'il s'agit d'une expérience technologique avec la radio ; l'existence même d'une œuvre lui échapperait. Irions-nous affirmer que, même dans ce cas, les propriétés artistiques surviennent sur la base constituée par les propriétés physico-phénoménales via le tissu de connaissances et de croyances relatives à l'origine de l'artefact ? Le fait est que les propriétés physico-phénoménales sont ici aléatoires : si un changement à ce niveau s'accompagne d'un changement au niveau des propriétés esthétiques, comment pouvons-nous déclarer viser la même œuvre, ou une œuvre qui a les mêmes propriétés artistiques ? On pourrait alors à la place soutenir que celles-ci dépendent entièrement (ou presque) de notre tissu de croyances, en faisant jusqu'à un certain point abstraction des propriétés physico-phénoménales de l'objet musical. Ce serait un peu comme dans le cas du *ready made* de Duchamp : nous sommes disposés à voir dans un urinoir une œuvre, parce qu'un artiste (célèbre) nous a invités à le faire à un moment donné de l'histoire de l'art. On aurait donc affaire à une survenance de type sémantique plutôt que perceptif, qui agit directement à partir de propriétés intentionnelles et contextuelles.

Il est possible d'opposer deux remarques à cette objection. Avant tout, la situation que nous venons de citer n'est pas commune : même s'il est arrivé que l'art et la musique d'avant-garde aient proposé ce genre d'expériences, elles demeurent quand même exceptionnelles. Quand nous visons des aspects ou des valeurs symboliques dans une musique, nous éprouvons généralement de l'intérêt (et du plaisir) à les voir surgir de la base physico-phénoménale, et ne leur restons normalement pas indifférents. Arrêtons-nous un instant sur ce point : l'indifférence n'est jamais totale et les qualités de l'objet comptent, malgré le caractère aléatoire de leur combinaison. Le paysage imaginaire de Cage est formé par des sons explicitement choisis parmi ceux qui sont perçus comme des « bruits » ou des « signaux » engendrés par des radios : des parasites considérés comme étrangers à l'expression musicale. *Fontaine* de Duchamp est un urinoir placé à l'envers : même si l'artiste a prouvé qu'au fond les propriétés de l'objet trouvé ne comptent pas vraiment, il reste qu'un urinoir possède – grâce à ses formes mêmes et à la fonction à laquelle il est censé répondre normalement en tant qu'artefact non artistique – un pouvoir iconoclaste plus grand que, par exemple, celui d'un vase d'argile. Même une œuvre d'avant-garde doit sélectionner ses matériaux, si elle veut se présenter comme audacieuse ou anti-conventionnelle.

La conclusion que l'on peut tirer de ces observations est que le tissu – toujours variable et extensible – de croyances et de connaissances contextuelles se présente moins comme une *base* que comme une sorte de *catalyseur* ou d'*enzyme* intervenant dans la survenance indirecte que nous

Kritiken von einst – critiques d'antan

Theodor W. Adorno (1903–1969)

Frankfurter Opern- und Konzertkritiken:
Dezember 1928 (Ausschnitt)

Erstdruck in: *Die Musik*, Jahrgang 21,
Heft 3 (1928/29), S. 229.

Dass Theodor W. Adorno zu den grossen Kritikern der Neuen Musik zählt, bedarf keiner Erwähnung: Über Jahre hinweg kommentierte er mit spitzer Feder, in monatlichem Takt, den Frankfurter Konzert- und Opernbetrieb der 1920er Jahre. Der Zweiten Wiener Schule eng verbunden, zeigt sich Adorno in diesen Texten jedoch keineswegs als blinder Apologet.

[...] Weit stärkerer Impuls kam diesmal von der Sprechbühne; im Neuen Theater gab es Brechts Dreigroschenoper mit der Musik von Weill. Von den Verdiensten der Dichtung ist hier nicht zu reden; wohl aber von den grauen, verräucherten Songs, die hinter ein paar Tönen vermauert bleiben; von den Balladen, grau verräuchert und überschrien, wie sie die amorphe, drängende, aufrührerische Masse des Lumpenproletariats rufen. Wie fern mir zunächst eine Musik liegt, die nicht aus dem aktuellen Stande des musikalischen Materials die Konsequenzen zieht, sondern durch die Verwandlung des alten geschrumpften Materials zu wirken sucht: bei Weill ist solche Wirkung so schlagend und original gewonnen, dass vor der Tatsache der Einwand verstummt. Gewiss, auch bei Weill eine Wiederkehr; aber keine um der Stabilisierung willen, sondern eine, die die dämonischen Züge der abgestorbenen Klänge aufdeckt und nutzt. So falsch also sind die Dreiklänge geworden, dass wir, wenn wir welche schreiben, sie gleich selber falsch setzen müssen, damit sie sich enthüllen. Das alles ist mit einer Kultur, mit einer technischen Sicherheit und Ökonomie und – eine neue Errungenschaft Weills – mit einem instrumentalen Vermögen gebracht, dass mit der Gemütlichkeit auch der letzte Zweifel an das aufrührerische Recht solcher Gebrauchsmusik schwindet: Gebrauchsmusik, die sich auch wirklich gebrauchen lässt. Weill hat eine Region, die Strawinsky erschloss, um sie scheu alsogleich wieder zu verlassen, mit Mut und Sicherheit betreten: die, darin Musik aus der Nachbarschaft des Wahnsinns ihre sprengende, erhellende Macht gewinnt. Die völlige Destruktion der Opernform in Nummernbrocken ist dem höchst angemessen. Seit Bergs *Wozzeck* scheint mir die Dreigroschenoper, nach einmaligem Hören, das wichtigste Ereignis des musikalischen Theaters: tatsächlich beginnt so vielleicht die Restitution der Oper durch Wahrheit.

In: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI*,
Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 137–138.