

„Gemurmel unterhalb des Rauschens“

Theodor W. Adorno über Richard Strauss

Unter diesem Zitat-Titel erschien 2004 in der Universal-Edition als Band 45 der „Studien zur Wertungsforschung“ eine Sammlung von Vorträgen über Theodor W. Adorno und Richard Strauss, die auf das im Dezember 2003 von der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz veranstaltete Symposium anlässlich des 100. Geburtstages Adornos zurückgeht. Es ist ein Thema, das ebenso naheliegend wie ergiebig ist. Denn wie die Musik der Wiener Schule in einem gewissermaßen positiv-kritischen Sinne Adornos Denken ein Leben lang beschäftigt hat, so tat dies in einem negativ-kritischen kaum weniger nachhaltig und anhaltend das Werk von Richard Strauss. Über drei Jahrzehnte nach Adornos Tod ist es längst Zeit geworden, die Prämissen, Realitäten und Konsequenzen seines Denkens, seiner Urteile und nicht zuletzt auch seiner Prognosen zu überprüfen. Es gilt, das Bleibende und Fortzeugende dieses Denkens vom Zeitgedingten zu trennen, „Wahrheit“ und „Ideologie“ voneinander abzuheben bei einem, der selbst so inständig letztere zugunsten der ersteren zu enthüllen trachtete. Jeder ernstzunehmende Versuch hat dabei, soweit ich sehe, für Adorno mehr auf die Haben-Seite gebracht als auf die des Verlustes, der Widerlegung, des Irrtums, auch dessen, was Adorno gern und scharf als „Ranküne“ anprangerte. Allerdings dürften die jüngst erst in dieser Zeitschrift (Jg. 9, Heft 33, Januar 2005, S. 48 ff.) veröffentlichten, ebenso arroganten wie ignoranten Auslassungen des unbelehrbaren Salonkommunisten und Alt-Stalinisten Konrad Boehmer mangels diskussionsfähiger Substanz mit keiner Seite in Verbindung zu bringen sein.

Um die folgende Besprechung nicht allzu sehr auszuweiten, sei nur auf wenige, doch offensichtlich zentrale Punkte des Bandes eingegangen. Daher kann auf eine Reihe lesenswerter, doch eher mit Spezialfragen sich be-

schäftigender Beiträge hier nur hingewiesen werden: auf Reinhold Schlöterers Darstellung der „Sympathie Adornos für Feuersnot“ (S. 88 ff.), die eine Art Zurechthören verrät, welche nicht recht geheuer erscheint und vielleicht etwas mit sehnsuchtsgestimmter Resignation des alternden Kulturphilosophen zu tun hat; Peter Revers stellt die frühe Sinfonik und Kammermusik von Strauss in den Kontext der Lebensphilosophie (S. 108 ff.); Michael Walter widmet sich programmmusikalischen Fragen anhand des Don Juan und kommt zu dem Ergebnis, daß Strauss – im Gegensatz zu Lenaus lyrisch-dramatischer Vorgabe – in der Tondichtung den Helden „als Inkarnation des freien Willens [darstellt...]. Don Juans Freiheit ist auch Strauss' Freiheit, zu tun und zu lassen, was er will, die musikalische Tradition zu brechen“ usw. (S. 143); Walter Werbeck geht unter dem Titel „Der Allegro-Komponist Richard Strauss“ (S. 147 ff.) den vielschichtigen Problemen des Tempos und somit des Zeitempfindens nach. Die Folge instruktiver Beispiele aus den Tondichtungen findet allerdings zu einer etwas merkwürdig simplen Schlußfolgerung, betreffend das gewissermaßen dialektische Verhältnis zwischen „Steigerungen“ und „Ruhepunkten“ (S. 165); Gabriella Hanke Knaus beschreibt materialreich „Ironische Distanz und Emphase in Ariadne auf Naxos von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss“ (S. 177 ff.), wobei die abschließenden kritischen Hinweise auf Stellen in Adornos Strauss-Essay von 1964 und in der „Ästhetischen Theorie“ etwas aufgesetzt und somit nicht diskutiert wirken.

In seinem Vorwort umreißt der Herausgeber Andreas Dorschel das Anliegen des Adorno-Strauss-Bandes: „Wie kaum eine andere Musik des 20. Jahrhunderts erscheint diejenige von Richard Strauss als Musik der Affirmation, Musik der Apotheosen, nicht der Negation und Kritik. Damit bot sie sich unmittelbar an als Zielscheibe der Polemik einer Philosophie der neuen Musik, welche Adorno seit den 20er Jahren entfaltete. Zu einer solch einfachen Frontstellung ist es aber nicht gekommen“. Statt dessen wird der

Frage nachgegangen, ob Adornos Arbeiten „uns lehren [können], unter der Oberfläche des vielberufenen Schwunges die zwischen Affirmation und Negativität schillernden Züge von Resignation und Ironie im Strausschen Werk zu vernehmen“ (S. 9). Solches Fragen richtet sich dabei nicht allein auf den zwielichtigen Komponisten, sondern ebenso auf seinen großen Kritiker, zumal heute mehr denn je dessen Schriften einer verstehenden Vermittlung bedürfen. Damit ist nicht gemeint, daß die gewachsene zeitliche Distanz allein dafür gesorgt hat, Adornos Argumente klarer zu erfassen, zu durchschauen und wenn erforderlich auch zu widerlegen; daß durch diese bloße Distanz eine Souveränität im Umgang mit den Texten entstanden ist, die „uns“ gewissermaßen den Blick von oben, aus der Adlerperspektive, erlaubt. Doch in dieser Zeit – seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts und mithin recht genau seit dem Tod Adornos – haben sich eben auch im Musikleben vor allem durch die explosionsartige Ausbreitung der Medien und deren Folgen für Welt wie Individuum so einschneidende, wahrhaft grundstürzende Geschehnisse vollzogen, welche die Denkwelt des Kulturphilosophen in weiten Teilen von der unseren distanziert oder gar abgeschnitten haben. Wer wagte heute zu sagen, wie komponiert werden müsse, wie Komposition und „Wahrheit“ in ein widerspruchsfreies Verhältnis gelangen – und zwar nicht im Sinne elementarer Unterweisung, sondern in einem strikt ästhetischen und geschichtsphilosophischen Sinn? Adorno glaubte es zu wissen, bis in seine späten Jahre hinein: „Ihre Wahrheit jedoch gewinnen Kunstwerke erst, wo sie, Inbegriff ihrer Momente, durch die Einheit zu welcher sie diese entwickeln, als ein Selbständiges sich kristallisieren, das dem, was bloß ist, widersteht.“

So steht es zu lesen in der letzten großen Arbeit Adornos über Richard Strauss von 1964. Es dürfte inzwischen ganze Riegen von Komponisten geben, an denen dieser Satz nicht nur schlankweg vorbeigeht, sondern die ihn gar nicht mehr bzw. eben nur noch in Bezug auf historische Phänomene

verstehen. Zitiert hat den Satz Rebecca Fritz in ihrem Beitrag über das Streichsextett aus „Capriccio“ (S. 210 ff.), in welchem sie den Doppelcharakter dieser Kammermusik als absolute und als heteronome, als „Ouverture“ und als an das lyrische Wort gebundene Bühnenmusik darlegt. Dabei bleibt allerdings der „absolute“ Aspekt in einigermaßen simpler, weder an Straussens Komposition noch an Adornos Kritik an ihr heranreichender Begrifflichkeit von Sonatenform stecken. Der Vorwurf der „Formlosigkeit“, die Adorno am Sextett konstatiert, wird schwerlich allein dadurch widerlegt, daß man Strauss eine eigenwillige Auffassung von Form bescheinigt, die Adorno, so wäre zu folgern, nicht akzeptiert hat. Gerade im „Capriccio“ aber kommen grundsätzliche Kritikpunkte zusammen: der an Straussens Ignoranz gegenüber der Entwicklung des musikalischen Materials und ein gewissermaßen moralisch aufgeladener Aspekt. Dieser letztere Punkt drängt sich in die Frage, wie die Vorstellungswelt von Autoren beschaffen sein muß, die inmitten einer Kriegskatastrophe bislang ungekannten Ausmaßes die Ruhe und Abgeschlossenheit finden, in einem Kunstwerk die Debatte aus dem 18. Jahrhundert darüber fortzusetzen, ob in ihm der Musik oder dem Wort der Vorrang gebührt. Auch wenn Adorno diese Frage nicht explizit gestellt hat, dürfte sie zum Hintergrund des Unbehagens gehören, mit dem der Kritiker zumal die Spätwerke von Strauss gehört hat.

Zwei Beiträge wenden sich der Affinität von Straussens Musik zum Jugendstil zu – ein heikles Thema gerade deshalb, weil solche Nähe zumindest stellenweise überdeutlich zum Ausdruck zu kommen scheint. Doch sobald es um konkrete Nachweise geht, verblaßt das klare Bild und weicht mehr oder weniger vagen Umrissen. Mit diesem Problem tat sich bereits Adorno selbst schwer, es blieb stets bei interessanten, letztlich aber doch allgemeinen Hinweisen bzw. bei Herausstellungen von Details. Symptomatisch dafür ist deshalb wohl auch, daß Karin Marsoner in ihrem Beitrag

„Musikalisches Kunstgewerbe. Eine Kategorie der Abwertung in Adornos Strauss-Kritiken“ (S. 38 ff.) mit dem Begriff Jugendstil umgeht, als herrsche allgemeiner Konsens über seinen Inhalt: „Sowohl Richard Strauss, als auch Arnold Schönberg bekannten sich offen zur Jugendstil-Ideologie [...] In der Hofmannsthalvertonung [„Die Beiden“] arbeitet Schönberg mit Klangfarben, während in den ‚Herzgewächsen‘ wie auch im Strauss-Lied [„Wir beide wollen springen“] reiche Jugendstilornamente im Klavierpart zu finden sind [...] Beide verwendeten Farbe und Klangfarbe als selbständige, symbolistisch eingesetzte Parameter“ (S. 45). Genügten diese Merkmale für die Charakterisierung von Jugendstil in der Musik, dann hätte man eine heillos überbordende Zahl von Werken aus Schumanns und Chopins Zeit bis in die Gegenwart unter diesen Begriff zu versammeln. Schließlich dürften auch Zweifel anzumelden sein an der inzwischen wohl kaum mehr haltbaren Auffassung, daß Strauss, „im Unterschied zu Schönberg, Berg, die [...] den Weg zur ‚Neuen Musik‘ fanden, in seiner kompositorischen Entwicklung unmittelbar an deren Grenzen stehen[blieb]“ (S. 48). Das war die Urteilsperspektive noch der fünfziger/sechziger Jahre, die auch weitgehend diejenige Adornos geblieben ist. Daß er aber dennoch bereits partiell über dieses Urteil hinausgelangte und den für Strauss eigentümlichen Wandlungen der musikalischen Sprache auf die Spur kam – dafür sind in vorliegendem Band zumal in der Arbeit von Andreas Dorschel wichtige Hinweise zu finden.

Aus der Sicht eines Philosophen wird das Phänomen Jugendstil in der Arbeit von Iris Harnischmacher betrachtet („Jugend in Permanenz. Elemente einer Theorie des Jugendstils in den Schriften Walter Benjamins und Theodor W. Adornos“, S. 60 ff.). So lehrreich und mithin lesenswert der Beitrag ist: letztlich entkommt auch er nicht dem Dilemma des Kurzschlusses, wenn es um konkrete Bezüge zur Kunst geht. Und dieses Dilemma setzt auch wieder bereits bei den Gewährsleuten Benjamin und Adorno ein: in

Zeiten architektonischer Verödung der Städte, die sich von Le Corbusier bis Axel Schultes ereignet hat, wird Adornos Satz „Was klingt ohne konstruktive Funktion, das losgelassene Ornament in weiterem Sinn, wird unwiderstehlich zu billigem Glanz“ (S. 63) einigermaßen realitätsfremd, vielleicht sogar absurd – sofern er nicht historisiert wird. Denn es geht doch heute nicht mehr darum, die Verlogenheit von gründerzeitlichem bis jugendstiligem Ornamentierungswahn zu entlarven, sondern darum, eine lebensfeindlich gewordene Beton- und Glasfassadenumwelt überhaupt wieder belebbar zu machen. Und da erlangt auch das Ornamentale als ein spielerisch-elementarer Teil von Lebensqualität wieder neuen Sinn. Das Defizit an historisierendem Verständnis der Texte führt angesichts der gegenwärtigen Situation zu zwangsläufig wirkenden und daher auch irritierenden Schlußfolgerungen: „Das Subjekt droht zu zerfallen“, heißt es im Anschluß an ein Zitat aus Adornos letztem Strauss-Essay. „Der Rückzug aus der Realität schließt den Verlust des inneren Lebens ein. Dieser Verlust ist im Jugendstil verzeichnet worden [...] Das Kunstwerk gibt den zentrifugalen Kräften, die in ihm wirken, nach. Hier treten die ‚formfeindlichen Tendenzen‘ des Jugendstils hervor. Die Details sind nicht in die Konstruktion eingebunden; Motive werden nicht entwickelt, Skizzen werden nicht ausgeführt“ (S. 75). Hier artikuliert sich – zweifelsohne unbeabsichtigt – ein faktisches Plädoyer für einen Konservatismus, das wesentliche reale Folgen des Jugendstils ausblendet. Denn gerade die genannten Merkmale werden umgehend zu Impulsen für neue künstlerische Gestaltungsweisen, bei Debussy, Strawinsky, nicht zuletzt auch bei Richard Strauss – sofern man etwa „Ariadne auf Naxos“, den „Rosenkavalier“ oder „Daphne“ ohne klischeebelastete Urteile zu hören bereit ist.

Der große Gegenspieler von Strauss war für Adorno, wie konnte es anders sein, Gustav Mahler. Jeder, der die sogenannte „Mahler-Renaissance“ seit den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts mitverfolgt hat, wird sich

erinnern können, wie fremd diese Musik in der Tat zunächst wirkte, wie deutlich sie von gewohnten Hörbildern abwich. Das Gewohnte, das „Normale“ im Rahmen tonalitätsgebundener Musik verkörperte hingegen u.a. Mahlers Altersgenosse Richard Strauss – kurioserweise ungeachtet der Tatsache, daß Strauss nicht nur in seinen notorisch „avantgardistischen“ Stücken wie „Salome“ und „Elektra“, sondern auch und gerade in jenen, die längst in den bürgerlich gestimmten Klassikerkanon aufgestiegen sind wie die Tondichtungen „Don Quixote“ oder „Eine Alpensinfonie“, kompositorische Gestaltungen realisierte, die den Buchstaben der Tonalität nach außen hin weit stärker in Frage stellten, als dies Mahler jemals unterlaufen wäre oder gar angestrebt hätte. Für Adorno war Mahler ein Kronzeuge „kritischen“ Komponierens, das vor allem die Abwendung von den affirmativen Funktionen von Kunst und die Bewußtmachung von Leid und Trauer angesichts eines „negativen“ Weltlaufs kennzeichnet. Straussens Musik erschien demgegenüber geradezu als der Inbegriff von „Affirmation“, die über die Schattenseiten des bürgerlich-kapitalistischen Daseins ebenso virtuos wie gefühlvoll hinwegzutäuschen suchte. Und dies eben nicht nur mit seinen Stücken nach der „Wende“ von „Elektra“ zum „Rosenkavalier“, sondern eben bereits mit den „avantgardistischen“ Aufbrüchen zuvor, die Adorno als lediglich auf Wirkung berechnete Veranstaltungen bezeichnete, von denen aus stets noch leicht und nonchalant – „es war nicht so böse gemeint“ – zur klangprächtigen Normalität zurückgefunden werden konnte.

Es gilt bei alledem zu bedenken, daß Adorno diese Mahler-Strauss-Polarität jeweils in äußerst zugespitzten, zu klaren Entscheidungen zwingenden oder auch verführenden Zeiträumen formulierte: zunächst in den zwanziger Jahren, in denen die politischen Parteiungen immer stärker militante Haltungen annahmen und damit auch die Kultur in eine Links-Rechts-Alternative trieben, die auf höheren Ebenen zur Konfrontation von Avantgarde und Af-

firmation geriet. Strauss war für Adorno der uneingeschränkte Exponent eines Konservatismus, der aus den avantgardistischen Bewegungen ausgespart war und sich dadurch, ob gewollt oder ungewollt, zu einem Mittler der Reaktion machte. Die Konfrontation von Schönberg („und der Fortschritt“) und Strawinsky („und die Reaktion“) in der „Philosophie der neuen Musik“ aus den vierziger Jahren nahm Adorno im Doppelbildnis Mahler-Strauss voraus. Später dann, in den sechziger Jahren, hat er es dann auf diese Konstellation erneut und abgewandelt projiziert. Nun waren für Adorno wohl weniger, trotz aller Hysterie eines „Kalten Krieges“, der zum heißen (Atom-)Krieg zu werden drohte, die politischen Verhältnisse bestimmend, als vielmehr eine offen sich zu erkennen gebenden Ratlosigkeit darüber, welche Wege die gegenwärtige Kunst noch einschlagen könnte. Für Adorno blieben die Züge von „Uneigentlichkeit“ in Mahlers Musik, von „Hoffnung“ diesseits jeden Heilsversprechens, die in ihr Klang angenommen hat, ungemindert richtunggebend. Allerdings schließt Adornos Blick auf Strauss nun entschiedener als zuvor – und darauf macht, anknüpfend an Andreas Dorschel, der abschließende Beitrag von Susanne Kogler („Altvertrautes als Neues“. Zu Adornos Begriff der Moderne in seinen Texten über Richard Strauss) aufmerksam – die innovativen Gestaltungsmomente in dessen Kompositionen ein. Zusammen damit rückt nun auch ein Gesichtspunkt ins Licht, der eine „dialektische Rehabilitierung der Musik von Strauss“ (S. 234 ff.) zur Folge hat. Bereits 1924 hob Adorno immer wieder die gewissermaßen zeitentlarvenden Züge bei Strauss hervor („Die ganze Tiefe seiner Musik ruht darin, daß ihre Welt selbst ganz Oberfläche ist“). Diese Diagnose fällt in Koglers Darstellung unter das Stichwort „Objektivität und Bildlichkeit“ (S. 235). Unter dem Punkt „Geistesgegenwart“ (S. 237) zieht die Autorin eine wahrlich erstaunliche Schlußfolgerung Adornos heran: „Die Qualität des Augenblicks ist, folgt man Adorno, auch in einem Reichtum des Widerstreitenden, wie bei-

spielsweise im Wiedererkennungsakkord der *Elektra* oder im 3. Akt des *Rosenkavalier* beim Eintritt der Marschallin zu spüren: „Solche moments musicaux sind Botschaften einer immer noch ausstehenden Zukunft an die Straussische Moderne; dabei keineswegs stets dem Material nach avanciert.“ Nicht minder bemerkenswert erscheint die folgende Einsicht in den „Wahrheitsgehalt“ von Straussens Werk: Adorno habe „den Vorwurf der Lüge, des falschen Scheins [entkräftet]. Wiederum bilden Zeit- und Rationalitätskritik den Hintergrund der Argumentation. Denn was Adorno als Lüge überführt, ist nichts weniger als das Fortschrittsideal der Epoche. Daß es in Strauss' Musik als falsch erkennbar wird, ist Teil ihres Wahrheitsgehalts.“ In Adornos Worten lautete dies: „Der erzliberale Strauss war verseucht von jenem bürgerlichen Fortschritt, der als partikularer herrschender Interessen den Rückschritt in sich hatte. Diese gesellschaftliche Linie wiederholte sich in ihm. Sein Unwahres ist die Wahrheit über die Epoche“ (S. 238).

Kogler setzt diese Erkenntnisse Adornos in Beziehung zu dessen kulturkritischen Schriften der sechziger Jahre: „Das Zukunftsweisende, das Adorno 1964 an Strauss hervorhebt, korrespondiert mit seinen Überlegungen zum Altern der Neuen Musik: Die Fortschrittskritik, die er an der Moderne übt, entspricht der an der seriellen Musik. Damit markiert er auch die Bedeutung von Strauss für die letzten 30 Jahre des 20. Jahrhunderts, jene Zeit, in die die Postmoderne-Debatte fällt. Die aktuelle musikwissenschaftliche Literatur zu Strauss stellt dessen Schaffen in ähnlicher Weise in einen neuen Kontext, woraus im Vergleich zu lange gängigen Urteilen nun konträre Wertungen resultieren“ (S. 239). Dieser Sichtweise ist voll und ganz zuzustimmen, und sie läßt sich wohl auch weiterführen. Denn es darf vermutet werden, daß Adornos immer differenzierteres Verständnis von Strauss sich auch auf Mahlers Werk hätte erstrecken müssen – wenn er dessen Wirkungsgeschichte auch nur einige wenige Jahre länger hätte erleben können.

Es ist schwer vorstellbar, daß Adorno auf die nivellierenden Folgen des Aufstiegs von Mahlers Sinfonien und Liedern in ein weltweit verbreitetes Standardrepertoire nicht mit wachsender Skepsis gegenüber den Wahrnehmungschancen ihres „kritischen“ Grundtones reagiert hätte. Durch diesen Aufstieg ist z.B. eine Annäherung zwischen Strauss und Mahler erfolgt in dem Sinne, daß der „Wahrheitsgehalt“, der sich bei Strauss gewissermaßen als eine objektive Konsequenz der künstlerischen Substanz und ihrer Darstellung ergibt, bei Mahler durch die hinlänglich bekannte und geübte Vereinnahmung noch widerstreitender künstlerischer Gebilde durch eine Gesellschaft erfolgt, die auch und gerade am ihr Widerstreitenden das Vergnügen von geschärften Reizen findet. Mahlers Musik hat längst einen Grad von affirmativem Effekt erlangt, der in nichts mehr hinter demjenigen von Strauss zurücksteht. Im Gegenteil, möchte man sagen. Mahlers Musik hat durch geradezu massenhafte Verbreitung (die Diskographie füllt inzwischen ein eigenes, umfangreiches Buch!) eine Akzeptanz erreicht, die einem Devotionalienkult nahekommt. Davor ist Strausssens Musik zu allen Zeiten bewahrt geblieben – ihr Autor hätte dies andernfalls wohl auch nur ironisch bis sarkastisch kommentiert. Was Adorno an Mahlers 8. Sinfonie kritisch hervorhob (die „symbolische Riesenschwarte“, die sich „zur Macht und Herrlichkeit dessen [flüchtete], wovor sie sich fürchtet“), hätte er nun aufgrund ihrer Wirkungsgeschichte auch an vielen anderen seiner Werke feststellen müssen. Sie sind, um einen Begriff aus dem Beitrag von Andreas Dorschel aufzugreifen, zur „Genußmusik“ (S. 24) geworden – nicht anders, doch vielleicht sogar noch nachdrücklicher als diejenigen von Richard Strauss. Symptomatisch dürfte schließlich auch sein und nicht zuletzt mit Blick auf das Letztgesagte, daß es zwar über Strauss neben einer inzwischen ernstzunehmenden Wissenschaftsliteratur eine erhebliche Zahl älterer wie jüngerer anekdotenseliger, den „Meister“ einschränkungslos feiernder Abhandlungen gibt; daß aber niemals über ihn jene in Hermeneu-

tik harthörig schwelgenden, Leben und Werk auszuschnüffeln suchenden Kitschbiografien geschrieben worden sind und weiter geschrieben werden, die eine Beschäftigung mit Mahler über seine Musik hinaus nicht selten schwer erträglich machen.