

ANDREAS DORSCHEL

Vom Genießen

Reflexionen zu Richard Strauss

The body sins once, and has done with its sin,
for action is a mode of purification. Nothing
remains then but the recollection of a pleasure,
or the luxury of a regret.

Oscar Wilde,
The Picture of Dorian Gray

Zu Beginn des Jahres 1901 erhielt Richard Strauss von Gustav Mahler die Partitur von dessen III. Symphonie. Der Komponist hatte sein Werk dem Kollegen, der in dieser Zeit ein gefragter Dirigent war, vielleicht mit großen Erwartungen gesandt. Denn obwohl die Symphonie bereits 1895/96 entstanden war, waren bis dahin nur einzelne Sätze zur Aufführung gelangt. Der auf die III. Symphonie bezogene Teil von Strauss' Antwortschreiben lautet so:

Lieber Freund! Habe die III.te erhalten! Vielen Dank! Das Studium der, wie es scheint, wieder sehr interessanten Schöpfung muß ich mir leider auf ruhigere Zeiten ersparen, als die jetzigen sind, wo ich täglich (auch noch für den erkrankten Muck) dirigieren muß. Daß ich mich, als alter Partiturfeinschmecker, furchtbar auf Ihre Sinfonie freue, brauche ich Sie nicht zu versichern! Nochmals schönsten Dank!¹

Vielsagend an diesem Schreiben ist gerade das scheinbar Nichtssagende. Von Mahlers Dritter bereits auf den ersten Blick – der unter anderem auf Vortragsbezeichnungen wie „wild“, „roh“, „grob“ stieß – entsetzt zu sein, wäre wohl kaum weniger eine begreifliche Reaktion als in Begeisterung über das Werk auszubrechen; die Symphonie aber, die den Hörer durch Himmel und Hölle auf Erden führt, die Kinderlied und Militärklänge, Polka und Kirchenton, Ärmliches und Feierliches, Niedriges und Hohes

schröff nebeneinanderstellt, „wieder sehr interessant“ zu finden, grenzt selbst bei – von Strauss eingestandener – oberflächlichster Kenntnissnahme an Infamie. In dieser Einschätzung bestärkt mich der Ausdruck „Partiturfeinschmecker“: Daß Mahlers Werk dem guten Geschmack ins Gesicht schlug, also nichts weniger wollte als ‚feingeschmeckt‘ zu werden, muß Strauss selbst unter Umständen aufgegangen sein, in denen er, wie der Brief verrät, mit anderen Dingen beschäftigt war, nämlich an seiner Karriere bastelte.

Indes: ob Strauss' Bemerkung nun maliziös ist oder doch nur naiv – so oder so scheint sich in ihr der Gegensatz zweier Ästhetiken zu verdichten. Obgleich der angeführte Beleg für diesen Gegensatz ein verbaler ist, kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, er gehöre zur Substanz der Musik Straussens einerseits, Mahlers andererseits. Der umrissene Gegensatz ist radikaler schwer zu denken, und es verwundert nicht, daß Theodor W. Adorno ihn in seiner Mahler-Monographie von 1960 thematisiert hat. Adorno stellt der „transzendierenden“ Musik Mahlers abwertend die, wie er schreibt, „Genußmusik“ Richard Straussens gegenüber².

Was aber ist eigentlich Genuß? Im vorliegenden Zusammenhang zweifellos eine Haltung des Hörers, eine Art und Weise, in der Musik aufgenommen wird. Läßt sich aber für diese der Komponist verantwortlich machen? Auf ein Bejahen dieser Frage zielt Adornos Ausdruck „Genußmusik“: Nicht eine Musik, die zufällig auch einmal dazu hergenommen wird, als Genußmittel zu dienen, meint dieser Begriff, sondern eine Musik, die ihrer kompositorischen Ausführung nach bereits in jeder Hinsicht aufs Genossenwerden angelegt ist.

Sofern es etwas gibt wie „Genußmusik“, ist sie an bestimmte Voraussetzungen gebunden, notwendige, wenngleich keineswegs hinreichende Bedingungen. „Mit Recht erscheint uns das Klavier, / Wenn's schön poliert, als Zimmerzier. / Ob's außerdem Genuß verschafft, / Bleibt hin und wieder zweifelhaft“³: hellstichtig hat Wilhelm Busch in ‚Fipps der Affe‘ Repräsentation und Genuß als zugleich voneinander unterschiedene und unabhängige, aber auch einander im Ideal ergänzende Zwecke bürgerlicher Musikübung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfaßt. Für die Mühseligkeiten der Repräsentation soll der Genuß entschädigen. Doch genießbare Klänge hervorzubringen ist selber mühselig. In den Institutionen seines Musiklebens, Oper und Symphonieorchester, hat der Bürger indes andere an der Hand, die ihm gegen bare Zahlung die Mühen abnehmen; der

Besuch dieser Einrichtungen verspricht Repräsentation (weil sie öffentliche Orte sind) und Genuß (weil in ihnen Musik professionell dargeboten wird) derart glatt unter einen Hut zu bringen, wie es uns, nach Buschs Einsicht, kein Klavier im trauten Heim, keine Hausmusik auch nur träumen lassen. Der Komponist Richard Strauss, eine Generation jünger als Wilhelm Busch, hat daraus die Konsequenz gezogen. Das eigene Werk an den Polen Repräsentation und Genuß orientierend, hat Strauss nach seinen Lehrjahren Klavier- und Kammermusik alsbald links oder rechts liegen gelassen, und entschieden auf die Institutionen Symphonieorchester und Oper gesetzt. Noch Brahms sah seine Kammermusik in den bürgerlichen Wohnzimmern seiner Epoche besser aufgehoben als im Konzertsaal; er setzte, mit anderen Worten, im Kern ein musizierendes Publikum voraus. Nicht so Strauss, und dies ‚nicht‘ geht Hand in Hand mit der Tendenz seiner Musik zum Genuß. Denn Genuß, im Unterschied zu Freude, ist eine Haltung des Konsums, eher passiv denn aktiv. Solche Passivität kann träumerische Züge zeigen, doch auch die von Erregung. Zugleich ist der passive Kunstgenuß mit angestrengtester Aktivität in anderen Bereichen, solchen mit ökonomischer Funktion, vereinbar, vielleicht sogar typischerweise kombiniert. Er gehört zum Feierabend. Der Hörer, auf den Strauss' Symphonische Dichtungen, Orchester gesänge und Opern angelegt sind, vereinigt Status und Bildung – die beiden einander beglaubigenden Aspekte der Repräsentation – mit hedonistischen und sensualistischen Zügen. Es sind diese letzteren, und damit die Rolle des Genusses, denen hier nachzudenken ist.

In Richard Strauss' erstem durchschlagenden Opernerfolg, *Salome*, ist das Tun und Treiben der Protagonistin auf einen Akt des Genusses fixiert. Nicht dieser inhaltliche Aspekt indes macht Strauss' Komposition zu Genußmusik; denn er ließe sich auch distanzieren, ja genußfrei entfalten. Was Strauss' Musik indes überwältigend dem Wildeschen Buch hinzufügt, an dem sich dergleichen allenfalls als Absicht erkennen läßt, ist, den Hörer zum Komplizen jenes Genusses zu machen, den Salome will. Nun scheint nach sogenannten normalen Maßstäben dieser Genuß am Ende vereitelt; das interessanteste Genußobjekt, Jochanaan, ist tot. Hieraus noch gesteigerten Genuß zu ziehen, ist das die Normalität unter oder über sich lassende Kunststück der Strausschen Komposition des Schlußmonologs.

Zum Genuß, als sein exponiertester Zug, gehört das Schwelgen, und dieses darf sich im Schlußmonolog der Salome in weit strömender Klanglichkeit entfalten. Das Luxuriöse, Üppige und Dekorative des Strausschen Orchester-

klangs erklärt sich nicht aus der Zahl der beteiligten Instrumente – Mahler beschäftigt in seinen Symphonien ähnlich viele Spieler, doch mit durchaus anderen Wirkungen –, sondern aus der Art und Weise, in der Strauss ihre Farben auffächert und mischt, wie etwa wenn Salome mit vier sordinierten Soloviolen, davon zwei auf der G-Saite gespielt, Harfenflageolet und gestopften Trompeten vom „Geheimnis der Liebe“ singt (Z. 349, T. 1-4).

Freilich wären, ginge der Genuß im Schwelgen auf, er und die ihm hier zugehörige Musik bald von Langeweile konsumiert. Genuß zielt auf Bestätigung und Befriedigung, aber diese sind reizlos, sofern sie bloß gegeben sind. Man kann gewiß „Gegenwartsgenuß“ und „Phantasiegenuß“, Genuß an dem, was man hat, und Genuß an dem, was man sich vorstellt und im Kopf ausmalt, unterscheiden und selbst beide einander entgegensetzen⁴; doch erst in einer Konstellation wechselseitiger Steigerung gelangt Genuß auf seine höchste Stufe: der Phantasiegenuß prickelt, weil er sich sein Ziel als real ausmalt, indes der Gegenwartsgenuß sich erst ganz entfaltet nach einem wiederholten *ritardando* phantasierter Antizipationen, wie es sein würde, wenn er denn einträte. Reiz entfaltet die Befriedigung erst als Widerspiel zu Hingehaltensein, Verzögerung, zuweilen selbst Störung. Dies ist in Salomes schaurig-schönem Monolog auskomponiert. Seine Zieltonalität ist Cis-Dur. Sie wird drei Mal erreicht, zunächst auf „du warst schön“ (Z. 332, T. 7/8), sodann zu den Worten „du hättest mich geliebt“ (Z. 348, T. 1-7), und schließlich nach dem Kuß (Z. 359, T. 1-Z. 361, T. 4). Daß das Cis-Dur zwei Mal intermittierend bleibt, und sich erst beim dritten Mal endgültig festigt, hat seinen Grund in der sinnlichen Natur des Genusses: sentimentale Erinnerung („du warst schön“) und hypothetische Vorstellung („du hättest mich geliebt“) genügen ihm nicht, er will die körperliche Berührung hier und jetzt, wie sie sich im Kuß vollzieht. Im Triller, diesem Vibrieren des Tones, wird körperliche Erregung, wie sie mit starkem Genuß einhergeht, Musik. Nach dem Kuß, dem ausgekosteten Genuß, verdichtet sich der Triller zum Trillerakkord. Bei Ziffer 359 (T. 1ff.) löst sich der chromatische Triller in einen diatonischen auf, und verkörpert so jenen Wechsel von Spannung zu Lösung, von dem der starke Genuß lebt. Er verkörpert dies: denn Strauss verwendet hier keine bloßen Tonsymbole, zielt vielmehr mit seiner Musik, einer früh registrierten Erfahrung zufolge, geradewegs auf die „Nerven“⁵ seines Publikums. Gewiß sind dessen Weisen des Reagierens keine biologischen Mechanismen, sondern kulturell erworben. Innerhalb dieser Kultur aber sind die Reaktionen, auf die Strauss

zielt, nicht auf einen intellektuellen Akt der Übersetzung von Symbol in Symbolisiertes angewiesen. Es ist diese aus der Innenperspektive des Hörers sich einstellende Unmittelbarkeit – wie sehr man auch aus der Außenperspektive um die Vermittlungen wissen mag –, die schon von Strauss' Zeitgenossen mit Bewundern und Erschrecken als Suspension der kritischen Kontrolle erfahren wurde. „Man hat nicht mehr die Kraft, seine Empfindung zu überprüfen, man merkt nicht einmal, daß diese Symphonische Dichtung das Maß an Geduld überschreitet, das man solchen Stücken üblicherweise entgegenbringt“, schrieb Claude Debussy 1903⁶.

Suspendiert ist die kritische Kontrolle, wo immer Genuß an seinen Gegenstand hingegeben ist. Der Genießende streckt die Waffen. Und solche Kapitulation galt nicht nur Strauss' Publikum als Inbegriff von Kunst-erleben, sondern auch den ihm näheren komponierenden Kollegen – denjenigen, in deren Zirkeln Strauss sich bewegte. „Ihr ‚Zarathustra‘-Schluß hat mich toll gemacht vor Begierde das ganze zu genießen“, schrieb der Freund Max von Schillings am 25. September 1896 als Antwort auf eine von Strauss zugesandte Skizze⁷. Das von Debussy eben nicht nur am Publikum, sondern auch an sich selbst, dem Anti-Dilettanten, Bemerkte bedeutet indes nicht, Genuß sei unempfindlich oder grenzenlos duldsam. Wogegen Genuß zuerst und zuletzt unduldsam wird, das ist seine Unterbrechung, der Entzug der Genußmittel. Vor ihm versichert den genießenden Hörer der Straussche Musikstrom. Nie, so scheint es, verschlägt es seiner Musik die Sprache, selbst nicht vor dem Tod. Das am Salome-Monolog so offenkundige Genußmoment eines sinnlich leuchtenden, zuweilen glühenden Musikstroms bleibt tragend bis in Strauss' allerletzte Werke. In der Vertonung des letzten Verses von „Im Abendrot“ nach Joseph von Eichendorff, vollendet als eines der *Vier letzten Lieder* im Mai 1948, also mehr als vier Jahrzehnte nach der *Salome*, ist zwar die Deklamation der Frage „ist dies etwa der Tod?“ zweimal durch je zwei halbe Pausen ins Stocken gebracht, zugleich aber werden diese Pausen vom Orchester überbrückt durch einen Klangwechsel von größter harmonischer Farbigkeit: es-moll – D-Dur – F-Dur – b-moll – Ces-Dur (T. 69-76; s. Anhang)⁸.

Bei all ihrer suggestiven Potenz geht Straussens Musik nicht in Rausch auf; solcher würde sich rasch erschöpfen. Selbst der Schlußgesang der *Salome* ist durchaus nicht Rausch pur: „Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt“, singt sie, und Strauss hat darüber, in einer Passage mit *piano* gerade auf dem ersten „mich“, keineswegs hinwegkomponiert

(Z. 342, T. 7-11) – wer dergestalt in Konjunktiven räsoniert, ist jedenfalls nicht vom Rausch, diesem ganz Indikativischen, fortgerissen. Und solcher Momente, in denen der Komponist die Raserei gezügelt hat, ist kein Mangel. Klug disponiert Strauss über ausgedehnte musikalische Abläufe, in den Opern solche von mehreren Stunden. Gelegentliches Sparen ist die Ökonomie des Genießens; der Sparer erweitert seine Genußmöglichkeit, indem er den Augenblick beschränkt. Nicht die umsichtige, wohlkalkulierte Zurücknahme geht der Strausschen Musik ab, wohl aber das machtlose Zurücksinken. Bei Beethoven, auch bei Schubert gerät der musikalische Ausdruck zuweilen an die Grenze des Verstummens, wird kahl und schmucklos. In den letzten Takten des langsamen Satzes aus Beethovens Hammerklaviersonate erscheint das einst ausgebreitete Thema gleichsam zusammengeschrumpft, einsilbig – Musik, die ihre Ohnmacht einbekennt. Die Klänge, besonders in den Unisono-Oktaven, und dann in den verklingenden Akkorden, wirken wie verarmt. Sie sind nur noch Sehnsucht, artikulieren ein Nichthaben. Dagegen bleibt Strauss in seiner Musik durchweg der Reiche, dem alle Mittel des Redens und nicht zuletzt des Überredens zu Gebote stehen. Noch in der den Trauermarsch aus Beethovens *Eroica* zitierenden Studie für 23 Solostreicher, *Metamorphosen*, geschrieben in der Erschütterung über die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs, sind die Klänge nie arm, nie kahl, im Gegenteil, und gerade gegen Ende, glühend sinnlich und von erotischer Energie erfüllt. Während man unwillkürlich zusammenzuckte, wäre beim Hören des Schubertschen Streichquintetts von ‚Genuß‘ die Rede, scheint solche Haltung selbst noch jener späten Trauermusik von Strauss durchaus nicht unangemessen.

Zweifelhafter ist indes die stärkere Behauptung, eine hedonistische Rezeption werde Strauss ohne jeden Rest gerecht. Man braucht, scheint mir, nur nach den Trillerakkorden aus *Salome* weiterzuhören, von welchen die Rede war, um an solchem Glauben irre zu werden. Denn Strauss schlägt die naheliegende Lösung aus, die Oper mit einem großen verklingenden Cis-Dur-Akkord zu schließen. Stattdessen stürzt das reich tönende Cis-Dur in ein nur noch lärmendes c-moll ab. Die letzten elf Takte der Partitur, einsetzend mit den beiden *fortissimo*-Bläserakkorden Z. 361, T. 5, lassen sich unter keinen noch so weiten Begriff von Genußmusik mehr bringen. Auf Befehl des Herodes zerschmettern die Soldaten den Körper der Salome mit ihren Schilden. Schilde sind Verteidigungswaffen. Das Instrument der Defensive wird hier zum Werkzeug der Aggression. Macht wehrt sich

gegen das subversive Prinzip, das die Ordnung der Dinge auf den Kopf stellt. Aber das satte Gefühl eigener moralischer Überlegenheit – jene Selbstzufriedenheit, die den sichersten Genuß ohne Reue darstellt – wird dem Hörer, wie der Figur des Herodes, vorenthalten. Der abschließende Gewaltakt ist nicht mehr genießbar. In Strauss' Komposition eignet ihm das Abrupte, Knappe, Lapidare, darum auch Harte, Trockene, Geräuschhafte der Hinrichtung am Ende des 4. Satzes von Berlioz' *Symphonie fantastique*⁹. Obgleich durch eine Interpolation in den Monolog der Protagonistin (Z. 350, T. 5-Z. 354, T. 7) vorbereitet, wirkt ihr Ende unvermittelt. Es wird zum Exorzismus des Genusses, fahle Travestie von Isoldes Liebestod. Denn nach ihrem Schlußgesang, der gewiß nicht minder schwärmerisch, bis zur Ekstase verzückt klingt als der Isoldes, folgt Salome, die am Leben hängt, ihrem Geliebten nur unfreiwillig in den Tod. Die für Salome ausersehene Weise der Exekution, das Zertrümmern durch und Begraben unter Schilden, die das schöne Opfer im Tod unsichtbar macht, trägt, als äußeres Zeichen eines Inneren, unverkennbar den Charakter von Unterdrückung und Verdrängung, von Anti-Genuß, und diesen Charakter trifft die Musik von Strauss mit brutaler Genauigkeit.

Eine der großen Spannungen in der Musik des 19. Jahrhunderts ist die zwischen einer Ästhetik des Schocks und einer Ästhetik des Übergangs. Für jene steht prototypisch Berlioz, für diese Wagner. Wagners „Kunst des Übergangs“, wie er sie im Brief an Mathilde Wesendonck über den Zwiegesang des zweiten Aufzugs von *Tristan und Isolde* charakterisiert hat, entfaltet sich aus Widerwillen gegen „das Schrofte und Jähe“¹⁰; an Berlioz beanstandet Wagner es als „eine absonderliche Art von Mosaikmelodie“, die

durch ihre willkürlichsten Zusammensetzungen ihm das Mittel bot, jeden Augenblick – so oft ihn darnach verlangte – fremdartig und seltsam zu erscheinen, – ein Verfahren, dem er durch die wunderlichste, auf rein materielles Auffallen berechnete, Verwendung des Orchesters das Gepräge speziellster Charakteristik aufdrücken zu können glaubte.¹¹

Die *Salome* aber ist gleichsam das Kind der *Symphonie fantastique* mit dem *Tristan*; Übergang und Befremden erscheinen ineinander geblendet, und mit ihnen Genuß und dessen Irritation.

Gewiß ist mit dem am *Salome*-Schluß Bemerkten nicht entkräftet, die Rede von „Genußmusik“ treffe Wesentliches an Strauss. Die Frage ist am Ende eher, was denn nun faul am Genießen sei, oder, besser gesagt, ob überhaupt etwas faul sei an ihm, ästhetisch oder moralisch verwerflich. Was

für Adorno faul an ihm ist, geht aus dem Gegenbegriff zur „Genußmusik“ hervor: der „transzendierenden“ Musik. ‚Transzendieren‘ heißt: überschreiten. Der Genießer, so lautet der in der Alternative implizite Vorwurf, sei unfähig zu überschreiten, nämlich: *sich*, die Grenzen des eigenen Ichs zu überschreiten. Was immer ihm begegne, sofern es ihn nicht abstoße oder kalt lasse, setze er zum bloßen Objekt, Lustobjekt, wie man einmal zu sagen pflegte, oder Genußobjekt, mithin zu einer bloßen Funktion des Subjekts, das er selber ist, herab. Nichts in der Welt vermöge ihm als anderes Subjekt, als gleichwertiges Gegenüber zu begegnen.

Im Zentrum der *Salome* wird der ‚Tanz der sieben Schleier‘ (nach Z. 247, T. 8) zur Probe aufs Exempel wider den Glauben, Genossenes depotenzierte sich zum bloßen Objekt. Gerade indem sie sich den Augen des Herodes zum Genuß darbietet, ermächtigt sich Salome, wie durch keinen anderen Akt, zum Subjekt des Geschehens. Das bedeutet jedoch nicht umgekehrt, Herodes, der Genießer, sinke zum bloßen Objekt herab. Sein genießendes Blicken, wie das des aufmerksamen Publikums, ist kein passives Registrieren, sondern ein Tun. Subjekt und Subjekt arbeiten im sinnlichen Genießen und Genossenwerden ihre Macht aneinander ab.

Der Einwand der Unfähigkeit zum Transzendieren ist in der skizzierten Fassung eine säkularisierte Version eines Vorwurfs, der im Abendland anderthalb Jahrtausende lang gegen den Genießer erhoben worden war: er sei unfähig, diese Welt und die Dinge, die sie dem Genuß biete, zu überschreiten zugunsten der über ihr oder jenseits ihrer liegenden anderen Welt. Der Sache nach trifft dies zu. „Genieße, wer nicht glauben kann“, heißt es in Schillers Gedicht ‚Resignation‘, und: „Wer glauben kann, entbehre“¹². Genießt einer, so lebt er eben hier und jetzt. In Frage steht bloß, ob das ein Einwand ist. Für jene Transzendenz, die der Christ am Genießer vermißt, hatte Richard Strauss eine deutsche Übersetzung parat: Hinterwelt. Der Ausdruck stammt aus Friedrich Nietzsches *Also sprach Zarathustra*. „Von den Hinterweltlern“ lautet der Titel der dritten von Zarathustras Reden¹³. Obschon der Anklang an „Hinterwäldler“ durchaus beabsichtigt ist, sind mit den „Hinterweltlern“ nicht einfach diejenigen gemeint, die in provinzieller Abgeschlossenheit leben. Abgeschlossen sind sie aus Nietzsches Perspektive allenfalls in dem Sinne, daß die Nachricht von dem „grösste[n] neuere[n] Ereigniss, – dass ‚Gott tot ist‘, dass der Glaube an den christlichen Gott ungläubwürdig geworden ist“¹⁴ noch nicht bei ihnen angekommen ist. Hinterweltler sind nach Nietzsches Begriff diejenigen, die hinter dieser

Welt eine bessere suchen. Solche Transzendenz entziffert Zarathustra selbstkritisch als undurchschaute Immanenz:

Also warf auch ich einst meinen Wahn jenseits des Menschen, gleich allen Hinterweltlern. Jenseits des Menschen in Wahrheit? Ach, ihr Brüder, dieser Gott, den ich schuf, war Menschen-Werk und -Wahnsinn, gleich allen Göttern!¹⁵

In Strauss' Tondichtung *Also sprach Zarathustra* op. 30 erhält die Kritik des Transzendierens, der Suche nach einem Jenseits, einen noch prominenteren Platz als bei Nietzsche, denn der Komponist rückt den Abschnitt „Von den Hinterweltlern“ an die erste Stelle nach der Einleitung. Als undurchschaute Immanenz wird die vorgestellte Transzendenz sinnfällig, insofern die Musik in die engen Grenzen des Chorals gebannt bleibt. Ermangelt der Genießer der Transzendenz, so ist dieser Mangel nach Strauss in Wahrheit Freiheit von der Illusion, hinter der Welt, ‚dieser Welt‘, sei etwas Wahres und Besseres als sie. Auch die „Verklärung“ in Strauss' Tondichtung op. 24 präsentiert sich ja nicht als Übergang in ein Jenseits, sondern als Selbstbejahung des im Hier und Jetzt ausgefochtenen und genossenen Lebens, kompositorisch gestaltet als steigernde Entfaltung bereits exponierten motivischen Materials im Schlußteil¹⁶.

Wäre aber mit dem religiösen Einwand gegen den Genießer auch das Säkularisat dieses Einwands erledigt: das Bedenken, Genuß bedeute Gefangenschaft in der Immanenz des subjektiven Bewußtseins, sei unfähig, sich zur Sache hin zu transzendieren? Adorno erläutert seine Abwertung der Straussschen „Genußmusik“ gegenüber der „transzendierenden“ Musik Mahlers so:

Bei Mahler vergißt die Gestalt ihrer selbst. Bei Strauss bleibt sie die mise en scène eines subjektiven Bewußtseins, das nie von sich loskommt, trotz aller Äußerlichkeit nie zur Sache sich entäußert.¹⁷

Der Einwand läuft darauf hinaus, aller Genuß sei im Grunde narzißtisch. Für die Seite der Aufnehmenden würde dies bedeuten, daß die Hörer von „Genußmusik“ eigentlich nicht die Musik genießen, sondern sich selbst¹⁸. Für die Seite des Hervorbringenden hieße es, daß er in seiner Genußmusik genau genommen stets nur sich selbst komponiert, die eigene Subjektivität musikalisch ausbreitet. Doch das überzeugt nicht. Salome besitzt gewiß keine geringere dramatische Objektivität als die Protagonistin von Schönbergs Monodram *Erwartung*, diesem so durchaus gegen die Haltung des Genießers komponierten Werk. Zum Genuß gehört ein Maß an Objektivität:

Unterschiede an und zwischen den Dingen wahrnehmen zu können. Nur so, ‚zur Sache entäußert‘, gelingen Strauss derart weit auseinanderliegende Charaktere wie Salome und Marschallin, Till und Don Quixote.

Allerdings erscheint gerade Straussens *Salome* als kardinales, zum Erschrecken verräterisches Zeugnis der Unfähigkeit des Genusses, auf das andere Ich hin zu transzendieren – schon literarisch, denn am Ende hält die Titelfigur den Kopf eines Toten in der Hand, hat das begehrte andere Ich verloren. Aber dieser Ausgang ist nicht Konsequenz des Genusses, sondern des in seinem ersten Impuls vereitelten Genusses. Von Nietzsches Zarathustra hatte Strauss gelernt, daß der Wille zur Vernichtung, wie sie hier am Ende steht, vermittelt ist durch das asketische Ideal. Der dritte Auftritt der *Salome* demonstriert die Genese der Perversion aus der *Versagung* des Genusses. Genuß zielt auf Leben – „Ich bin in deinen Leib verliebt, Jochanaan“ (Z. 92, T. 1-4) –, und selbst der am asketischen Ideal gebrochene Wille zum Genuß spiegelt sich den Tod, zu dem er sich verkehrt hat, noch als Liebe, also Leben vor: „Und das Geheimnis der Liebe ist grösser als das Geheimnis des Todes“ (Z. 349, T. 1-Z. 350, T. 4). Keine Moral führt daran vorbei, daß von allen, die auftreten, einzig die auf Genuß fixierte Mörderin Salome den Menschen Jochanaan gesehen, wahrgenommen, erkannt hat. In diesem Werk, in dem die Fanatiker einander überschreien und die Geängstigten ihre Ohren verschließen, begehrt einzig Salome, Jochanaans Worte zu hören, vermag sie deren Sinn auch nicht zu erfassen: „Sprich mehr, Jochanaan, deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren“ (Z. 85, T. 2-Z. 86, T. 1). Gewiß steht Jochanaan zu Salome in äußerstem Gegensatz; doch Gegensätze sind auch aufeinander bezogen – in Strauss’ Sprache der Tonarten ist As-Dur, die Tonart Jochanaans, einerseits von Salomes Cis-Dur weitest entfernt, andererseits enharmonisch in Gis-Dur umdeutbar, und dergestalt dominantisch zu Cis-Dur. Daß dieser Bezug scheitert, rührt nicht von einer Reduktion Jochanaans zum Lustobjekt her, sondern daher, daß Jochanaan sich weigert, Salome anzusehen. Der verweigerte Blick aber bedeutet die Weigerung, den anderen, die andere als ein Ich wahrzunehmen. Wirklich sieht Jochanaan Salome nicht als sie selbst, als Salome, sondern ausschließlich als „Tochter der Herodias“ (Z. 128, T. 5-6; vgl. Z. 137, T. 2-4) – von welcher Salome sich in Wahrheit durchaus frei gemacht hat –, oder, abstrakter noch, als „Tochter Babylons“ (Z. 83, T. 8-9; Z. 96, T. 2-3; Z. 122, T. 7), „Tochter Sodoms“ (Z. 87, T. 1-2; Z. 109, T. 2-3; Z. 122, Z. 8), „Tochter der Unzucht“ (Z. 129, T. 4-5). Indem er die andere(n) auf seine

moralischen Begriffe reduziert, panzert er die Grenzen seines Ichs um jeden Preis. Das genußlose Leben transzendiert sich nicht; Genuß wäre mindestens der Möglichkeit nach ein Transzendieren des Selbst: Entgrenzung. Was eine oder einer dabei aufzugeben hat, ist gelegentlich auch der gute Geschmack, an dem sich moderne Menschen ja keine minder feste Burg errichtet haben als einst an Gott und Moral. Denn Genuß hat an allen Sorten von Geschmack Anteil, zuweilen auch am schlechten. Sich dieser Wahrheit nicht verschlossen zu haben, gehört, entgegen seiner eingangs zitierten Selbsteinschätzung als ‚Feinschmecker‘, zur Statur von Richard Strauss. Kein anrührenderes Zeugnis dafür gibt es als jenen Seufzer, der in einem im Januar 1934 geschriebenen Brief von Strauss an Stefan Zweig überliefert ist: „Muß man siebzig Jahre alt werden, um zu erkennen, daß man eigentlich zum Kitsch die meiste Begabung hat?“¹⁹. Umfassender und genauer als unter dem Etikett Kitsch mag sich indes die Ästhetik der Strausschen Musik erschließen aus dem Begriff des Genusses.

ANMERKUNGEN

- ¹ Richard Strauss, ‚Brief an Gustav Mahler vom 28.1.1901‘, *Briefwechsel 1888-1911*, hg. v. Herta Blaukopf, München/Zürich 1980, S. 57.
- ² Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in ders., *Gesammelte Schriften* 13, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1971, S. 149-319, S. 278. Vgl. Theodor W. Adorno, ‚Richard Strauss. Zum hundertsten Geburtstag: 11. Juni 1964‘, in ders., *Gesammelte Schriften* 16, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1978, S. 565-606, S. 578.
- ³ Wilhelm Busch, ‚Fipps, der Affe‘, Kap. 9, in ders., *Die schönsten Bildgeschichten für die Jugend*, hg. v. Gustav-Wolter von Klot, München o.J., S. 56-87, S. 77.
- ⁴ Moritz Geiger, ‚Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses‘, *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* I/2 (1913), S. 567-684, S. 600f.
- ⁵ Richard Strauss, ‚Brief an Joseph Gregor v. 8. Jan. 1935‘, *Briefwechsel 1934-1949*, hg. v. Roland Tenschert, Salzburg 1955, S. 14-18, S. 17.
- ⁶ ‚Richard Strauss‘, in *Monsieur Croche, Sämtliche Schriften und Interviews*, hg. v. François Lesure, übers. v. Josef Häusler, Stuttgart 1974, S. 121-123, S. 122 (zu einer Aufführung von *Ein Heldenleben*).

- ⁷ *Richard Strauss – Max von Schillings. Ein Briefwechsel*, hg. v. Roswitha Schlöterer, Pfaffenhofen 1987 (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft München 9), S. 47-49, S. 48.
- ⁸ Zu Strauss' Behandlung von Tod und Sterblichkeit in seinen Liedern vgl. a. Amanda Glauert, *Hugo Wolf and the Wagnerian Inheritance*, Cambridge 1999, S. 137f.
- ⁹ Strauss als Schüler Berlioz' eher denn der Neudeutschen sieht Adorno in ‚Musikalische Aphorismen‘ [1927-37], in ders., *Gesammelte Schriften* 18, hg. v. Rolf Tiedemann u. Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1984, S. 11-44, S. 33.
- ¹⁰ *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853-1871*, hg. v. Wolfgang Golther, Leipzig ⁵⁷1916, S. 232 (Brief vom 29. Oktober 1859).
- ¹¹ Richard Wagner, *Oper und Drama*, in ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen* III, Leipzig ³1897, S. 222-320, S. 297.
- ¹² Friedrich von Schiller, *Sämtliche Gedichte*, hg. v. Jochen Golz, Frankfurt a.M./Leipzig 1991, S. 156-159, S. 159.
- ¹³ Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883-85], *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, Bd. 4, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München usw. 1980, S. 35-38.
- ¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* [1882/87], § 343, *Kritische Studienausgabe* (Anm. 13), Bd. 3, S. 573.
- ¹⁵ Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (Anm. 13), S. 35.
- ¹⁶ Vgl. Walter Werbeck, *Die Tondichtungen von Richard Strauss*, Tutzing 1996, S. 403f.
- ¹⁷ *Mahler* (Anm. 2), S. 278.
- ¹⁸ Adornos Auffassung impliziert, Verstehen (als in der Sache sein) und Genießen (als mit sich selbst beschäftigt sein) seien tendenziell unvereinbar: „Tatsächlich werden Kunstwerke desto weniger genossen, je mehr einer davon versteht“ (*Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften* 7, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1970, S. 27).
- ¹⁹ ‚Brief an Stefan Zweig vom 21. Januar 1934‘, in *Richard Strauss. Dokumente. Aufsätze, Aufzeichnungen, Vorworte, Reden, Briefe*, hg. v. Ernst Krause, Leipzig 1980, S. 222-223, S. 223.

ANHANG

Notenbeispiel: Richard Strauss, „Vier letzte Lieder“, Studienpartitur, T. 69-76
© mit freundlicher Genehmigung von Boosey & Hawkes/Bote & Bock, Berlin

69 *immer langsamer*

I Fl. I
II Fl. II
Ob. I
Cl. in Bb I
II Cl. in Bb II
Fag. I, II
C. Fag.
Hörn. E-b
Cern. B-b
Tromb. I, II
Tromb. B.
Tuba
Timp.
Voc.
- rot Wie... sind wir wan-der-mü-de- ist dies et -

70 *immer langsamer*

Vl. I
II Vl. II
Viola
Viol.
II
C. B.

Fortsetzung

rit. sehr langsam

I

Fl. I

Fl. II

Oboe I, II

C. I.

I

Cl. in Bb

Cl. II

C. II.

Fag. I, II

C. Fag.

I, II (in Fa)

Cor.

III, IV (in Mib)

I, II

Trbn. (in Mib)

III

Tromb. I, II

Tromb. B.

Tuba

Voce

- wa dcr Tod?...

rit. sehr langsam

VI. I

VI. II

I

Viol.

II

I

Viol.

II

C. B.

ABSTRACT

The work of Richard Strauss has been disparaged as a music designed to be relished („Genußmusik“ was Adorno’s term), lacking any dimension of ‘transcendence’. The notion of ‘relish’ or ‘pleasure’ („Genuß“), used to characterize rather than to disparage, can disclose crucial aspects of Strauss’s art, though it does not exhaust it. To oppose ‘relish’ or ‘pleasure’ („Genuß“) to ‘transcendence’, however, either uses hidden theological premises or disregards that ‘relish’ or ‘pleasure’ („Genuß“), bound to be pervious to its object, does transcend towards it.