

„...leer im Inneren“:

## Adornos Toscaninikritik, weißer Stil und ein abgefressener deutscher Wald

Annette Kreuziger-Herr

*Wo immer aber Musik wahrhaft transzendiert;  
wo sie als der Menschheit Stimme spricht,  
verstummt Toscaninis Interpretation.*

(Theodor W. Adorno über Arturo Toscanini)

*Wenn der Dirigent den Taktstock hebt, bringt er  
damit die Sänger zum Singen, die Instrumente zum  
Klingen und die Zuhörer zum Schweigen.  
Denn die Musik verschließt die Lippen und  
öffnet die Herzen. Die Musik spricht für sich allein,  
vorausgesetzt, wir geben ihr eine Chance.*

(Arturo Toscanini über sich selbst)

Dass die Musik für sich allein spricht, ist eine Ansicht, die nur auf den ersten Blick zu überzeugen vermag und Wahrhaftigkeit verspricht. Tatsächlich braucht Musik mehr als vielleicht alle anderen Kunstformen, die die Menschheit im Laufe der Jahrhunderte perfektioniert hat, Individuen, die für sie sprechen. Denn Musik ist Klang und spricht nicht für sich, wir sprechen für sie. Als Idee, als Logos oder Konzept existiert Musik nur in der Philosophie als Abstraktum, als Entität und kann dort die „Geheimlandschaft des höchsten Guts“ (Ernst Bloch) umkreisen. Musik ist Abstraktum und ein Konkretes zu gleich, sie besteht für sich allein als Gedanke – und also überhaupt nicht, wenn sie nicht gedacht wird. Oder sie ist eine platonische Idee. Eine Idee, für die die klingende musikalische Realität nur die Form bildet. Wenn Musik also für sich selbst sprechen sollte, wäre sie purer Inhalt ohne Form. Aber kann es denn überhaupt einen Inhalt ohne Form geben? Oder eine Form, die so neutral, so „weiß“ daher kommt, dass sie vollkommen transparent den Inhalt durchscheinen lässt, ohne selbst in Erscheinung zu treten?

## „Weißer Stil“

Kaum jemand hat klarer den neuzeitlichen Traum nach einer für sich selbst stehenden und sich selbst ausdrückenden Kunst analysiert, als Susan Sontag. In ihrem berühmten Essay „On Style“, der in dem Sammelband *Against Interpretation* erschien, beschäftigt sie sich mit der Dichotomie von Inhalt und Form, die sich in einem Diskurs um Stil und Interpretation verdichtet. Ihr Analyseobjekt ist zwar die Literatur, der hieran entfaltete philosophische Diskurs aber betrifft die ästhetische Selbstvergewisserung der Moderne und lässt sich mit Leichtigkeit auf die Musik übertragen. Es geht hierbei um die Suche nach dem „weißen Stil“:

“It would be hard to find any reputable literary critic today who would care to be caught defending *as an idea* the old antithesis of style versus content. [...] In the *practice* of criticism, though, the old antithesis lives on, virtually unassailed. Most of the same critics who disclaim, in passing, the notion that style is an accessory to content maintain the duality whenever they apply themselves to particular works of literature. It is not so easy, after all, to get unstuck from a distinction that practically holds together the fabric of critical discourse, and serves to perpetuate certain intellectual aims and vested interests which themselves remain unchallenged and would be difficult to surrender without a fully articulated working replacement at hand. [...]

Of course, as everyone knows or claims to know, there is no neutral, absolutely transparent style. Sartre has shown, in his excellent review of *The Stranger*, how the celebrated ‘white style’ of Camus’ novel - impersonal, expository, lucid, flat - is itself the vehicle of Meursault’s image of the world (as made up of absurd, fortuitous moments). What Roland Barthes calls ‘the zero degree of writing’ is, precisely by being anti-metaphorical and dehumanized, as selective and artificial as any traditional style of writing. Nevertheless, the notion of a style-less, transparent art is one of the most tenacious fantasies of modern culture.”

Hinter der Sehnsucht nach „dem Ding an sich“, nach einem „weißen Stil“, nach einem Nullstil, oder, anders formuliert, nach einer stil-freien, transparenten Kunst – die „Kunst an sich“ – steckt ebensoviel politische Utopie einer “L’Art pour L’art”, einer allem gesellschaftlichem, wirtschaftlichem aber auch zeitgebundenen Zugriff entrückten Ideenwelt der Kunst, wie der Versuch einer radikalen Ablehnung konstruktivistischen Denkens. Ein Denken, das Objektivität als Konstrukt entlarvt und Kunst im kulturgebundenen und intersubjektiven Dialog entstehen lässt. Und die Idee eines Kunstwerkes „an sich“ als ahistorische Utopie zurückweist. Vermutlich wurde in keinem Land der Idee einer „Kunst an sich“ mit mehr Hingabe gedient, als in Deutschland, von Wackenroder und Tieck über Hanslick bis hin zu Adorno, von einer „Kunstgeschichte ohne Namen“ bis hin zu einer Musik ohne Stil.

## Die Kunst der Interpretation

Die Fiktion einer reinen Kunst, die „ohne Stil“ zu uns spricht und nicht durch Hypothesen und Entstehungssituationen „befleckt“ wird, zeigt sich auf dem Feld der musikalischen Interpretation besonders klar. Die Kunst der musikalischen Interpretation beschäftigt sich mit Perspektiven, mit

Konzeptionen von innen und außen, mit Denkrichtungen und Denktraditionen, mit Werktreue und dem Gedanken „an sich“. Die Vorstellung eines Dienens an der Musik, der auch eine historische Verpflichtung gegenüber der zu neuem Leben erweckten Komposition innewohnt, ist eine relativ junge Erfindung, die zu tun hat mit der dem Historismus entsprungenen Überzeugung, dass wir eine Verpflichtung gegenüber der Geschichte haben. Eine Verpflichtung den Erfindern von Kunst gegenüber, als wäre die Beziehung von Komponist und Interpret eine Frage der persönlichen Loyalität. Eine Verpflichtung, die stärker wiegt, als die Interessen der Gegenwart.

Musikalische Interpretation, für die bei Werken für Orchester der Dirigent oder die Dirigentin zuständig ist, meint nicht mehr und nicht weniger als die sorgfältige und plausible Ausführung einer in Notenschrift überlieferten Darstellung von musikalischen Ideen und Klangvorstellungen. Die Notenschrift europäischer Musik hat im Laufe der Jahrhunderte zahlreiche Varianten erfahren, die seit etwa 1600 bis 1950 stabil waren, die Notenschrift bietet Chancen, vermittelt aber auch Beschränkungen und hat für Weichenstellungen der Musikgeschichte gesorgt, die der Musik Europas jene Gestalt verliehen haben, die sie im Laufe der Geschichte erworben hat. Gleichzeitig besagt Notenschrift deutlich weniger, als man vermuten mag, das, worauf es wirklich ankommt, was die Individualität und Dynamik einer überzeugenden Interpretation ausmacht, vermittelt sie nicht.

Wenn jemand im 20. Jahrhundert für die musikalische Entwicklung die Frage nach der Interpretation in den Mittelpunkt des Interesses gerückt hat, dann Arturo Toscanini. Der 1867 geborene Dirigent entwickelte ein rigoroses Interpretationsideal, das sich in strenger Opposition zum kulturellen Habitus um die Musik seiner Zeit formte. Toscanini erhielt 1895 eine erste Anstellung in Turin, wo er die Uraufführung von *La Bohème* leitete. Drei Jahre später wechselte er an die Mailänder Scala und führte dort sowohl Wagners als auch Puccinis und Verdis zentrale Opern auf, ferner auch die italienischen Premieren von *Eugen Onegin*, *Pelléas et Mélisande*, *La damnation de Faust*, *Euryanthe* und anderen. Toscanini kämpfte an der Scala für eine andere Opern- und Kunstkultur, geleitet auch von der Vorstellung einer aus deutscher Denktradition entsprungenen Vorstellung von Musik als Kunstreligion. Musik als geweihte Kunst, die mehr zelebriert als gefeiert werden muss. Wie Verdis Librettist Arrigo Boito anlässlich einer Aufführung von Verdis *Falstaff* unter Toscanini berichtete, wirkte Toscanini wie ein choleraischer Wirbelwind: Er kämpfte gegen nachlässige Gesangstraditionen, forderte Disziplin und Haltung, er reformierte die Administration der Scala, bemühte sich aber auch um Erziehung des Publikums. Er ließ während der Aufführung das Licht im Saal dämmen, überzeugte die Damen, ihre mit Seidenblumen und Tüllschleifen üppig besetzten Hüte abzulegen und brach mit der Tradition, jede Oper mit einem Ballett zu beenden. Am schwersten war es, den Ruf nach Zugaben zu beenden. 1903 verließ Toscanini nach einer denkwürdigen Aufführung von Verdis *Maskenball* deshalb einfach das Opernhaus – er ging, ohne sich noch einmal umzudrehen, und kehrte bis 1906 nicht zurück. 1907 übernahm er die künstlerische Leitung der New Yorker Metropolitan Opera, kehrte mehrfach nach Europa zurück, weigerte sich aber, im nationalsozialistischen Deutschland und im faschistischen Italien zu spielen und ging endgültig 1937 nach New York ins Exil, wo er das NBC-Rundfunk-Orchester übernahm.

Hinter Toscaninis interpretatorischem Ideal steckte zum einen die Überzeugung, dass es zwischen dem Schöpfer des Werkes und den Ausführenden eine Art heilige Allianz gibt, eine Form der Verpflichtung, die alle übrigen Überlegungen und Traditionen in den Schatten stellt. Ein ästhetisches Ideal des Nicht-Subjektiven. Zum anderen die Überzeugung, dass diesem Ideal nur mit übergroßer Kraftanstrengung entsprochen werden kann. Dass es alles kosten muss, um die Musik selbst, das Werk selbst, so von allem Drumherum zu befreien, dass die Musik selbst sprechen

kann. Das daraus resultierende Paradoxon, dass es gerade der höchste persönliche Einsatz für eine unpersönliche Interpretation ist, dass viel Wille aufgewendet werden muss, um als Interpret willenlos zu werden, dass also die größte subjektive Hingabe an das Nicht-Subjektive, das bewusste Hinlenken auf das Werk, allein gewünschte Erfolge liefert, dieses Paradoxon war für Toscanini nicht existent. In der Konzertsituation sollte niemand zu den Zuhörerinnen und Zuhörern sprechen als allein der Komponist, der Dirigent war allein eine Art virtuelle Zeit- und Interpretationsmaschine, die jedes Detail auf die Waagschale legt und zur Not das Einvernehmen des Zusammenspielens opfert, um ein „höheres Ziel“ zu erreichen. Ein Ziel, das allein musikalischen Inhalt, keine Werkemanenz zulässt. In Bezug auf die *Eroica*, vielleicht Toscaninis spektakulärste Interpretation, äußerte der Maestro pointiert: „Für einige handelt sie von Napoleon, für andere bedeutet sie einen philosophischen Kampf. Für mich ist es einfach *Allegro con brio*.“

### Theodor W. Adorno kritisiert den Maestro

Niemand hat gründlicher versucht, Toscaninis leuchtenden Stern vom Interpretenhimmel zu holen als Theodor W. Adorno. In seinem meisterhaft geschriebenen, böse funkelnden Essay aus dem Jahre 1958 mit dem Titel „Die Meisterschaft des Maestro“ kritisiert er das Künstlerideal Toscaninis.

Adorno stellt den Stellenwert der Leistung Toscaninis nicht grundsätzlich in Frage, relativiert ihn aber, da er ihn in einen Zeitkontext setzt und parallel sieht zur generellen Überwindung spätromantischer Darstellungsweise von Musik. Anerkennend bemerkt er, wie Toscanini durchaus überkommene Traditionen entrümpelt habe. Und während Adorno im einleitenden Teil noch wohlwollend die „Idealaufführungen“ Toscaninis und den ein Jahr zuvor Verstorbenen als historische Größe würdigt, holt er mit folgendem Zitat ein letztes Mal Luft, bevor seine schneidende Kritik auf die künstlerischen Ergebnisse niederfährt. Man würde erwarten, dass Adorno als Apologet einer kühnen Avantgarde von der strikten, und irgendwie auch un-italienischen Nüchternheit Toscaninis angetan sein könnte – die er konstant als „Sachlichkeit“ markiert –, aber mitnichten:

„Aber so unentbehrlich die Leistung Toscaninis war, so sehr veränderten sich die Fragestellungen, in denen sie entsprang, mit fortschreitender Differenzierung. Längst hat sich in der Sphäre der Produktion, des Komponierens, der Preis frischfröhlicher Versachlichung und blanken Funktionierens erwiesen, und wie in allem hängt auch darin die Reproduktion von der Produktion ab. Nicht etwa, als wäre der seit Toscanini suspektere romantische Gestus wieder zu erwecken; als könnte noch einmal ein Dirigent die ersten Noten der Fünften Symphonie langsamer als den Rest vortragen, um damit die Würde des Schicksals ohrenfällig zu demonstrieren. Wohl aber bedeutet die Forderung sachlichen Musizierens, daß in der Tat die ganze Sache, mit all ihrer Verzweigtheit, ihrem Reichtum an Formen, ihrem latenten Wesen im Sinnlichen sich darstelle, anstatt dass ein in sich geschlossener, ungestörter Oberflächenverlauf darüber hinwegtrüge und es dem Hörer überließe, unter der Fassade aufzuspüren, was in der Musik eigentlich sich zuträgt, während ihn die übermächtige Fassade gerade daran verhindert.“

Die übermächtige Fassade der Interpretationen Toscaninis ist der zentrale Angriffspunkt Adornos, und muntern sprudeln die Invektiven: Adorno stellt in Frage, dass Toscaninis „geflossentli-

cher Dienst am Werk“ dem Werk gedient habe, spricht von „einer sich selbst genügenden Apparatur von Materialbeherrschung“, stellt die „individuellen Grenzen“ Toscaninis heraus und verortet sie als „solche der musikalisch-geschichtlichen Tendenz“. Er brandmarkt die Hagiographie, die um Toscanini seit Jahrzehnten wuchere und beobachtet „eine technokratische Vernichtung von Geist“, die Toscanini in Gang gesetzt habe, er, der aufgestiegen sei zu einer „Vaterautorität innerhalb der anonymen Hierarchie der verwalteten Welt“. Von dort würde er eine „Ersatzfunktion“ ausüben, die dem Trend zur Personalisierung entgegenkäme, an die sich das ohnmächtige und unerleuchtete Bewusstsein der Massen klammern würde, und zwar verzweifelt:

„Man glaubt nach Belieben an Toscanini, um nur an irgend etwas zu glauben, und dieser Glaube freilich ist Symptom eines geistigen Standes, der es zur Autonomie des Urteils in künstlerischen Dingen so wenig mehr kommen läßt wie anderwärts. Zweifel an Toscanini wirken blasphemisch, während blasphemisch vielmehr die Bereitschaft ist, ihn zum Gott zu küren.“

Der allgemeinen Kritik an dem Medienhype um Toscanini, die man dem an Faschismuskritik geschulten Denken des Autors der *Dialektik der Aufklärung* zu Gute halten könnte, folgt eine detaillierte Analyse ausgewählter Toscanini-Interpretationen. Adorno wechselt von Philosophie- und Ideologiekritik zur Interpretationskritik und nimmt sich sowohl die Feinarbeit der musikalischen Arbeit als auch die Musikdidaktik Toscaninis vor, in dem er die „absonderliche Programmpolitik“ Toscaninis brandmarkt. Im Mittelpunkt von Adornos Analyse stehen jetzt keine italienischen Werke, sondern Kernkompositionen des deutschen Repertoires, Werke von Beethoven, Brahms und Wagner. In musikalischer Analyse ist der Musikphilosoph und Musikkritiker Adorno in seinem Element. Zur Umsetzung des Seitensatzes im ersten Satz der ersten Symphonie von Beethoven heißt es mit Verve:

„Vieles ist dabei bewundernswert: die Virtuosität der Bläser, das Aneinanderrücken synkopierter Akzente, durch die sie einen eigenen neuen Rhythmus bilden, eine Atemlosigkeit, die man an dieser Musik vorher nicht gewahrte. Aber sie hat allen Schmelz eingebüßt. Eine so kluge wie unbestechliche Musikerin romanischer Provenienz, der ich die Platte, noch in der Zeit vor Hitler, schenkte, meinte: sehr großartig, aber doch so, als hätten die italienischen Geißen den deutschen Wald abgefressen.“

Toscaninis Aufführungen haben etwas derart Perfektes, Glattes, dass sie

blitzten und funkeln, als wären sie verchromt; lückenlos fügten sich die Rädchen des Spielapparats ineinander, und ihr Abschnurren zauberte den Schein unausweichlicher Notwendigkeit hervor.“

Der Perfektionismus Toscaninis hat in den Augen Adornos etwas Hohles, etwas Regressives, Unphilosophisches und Imprägniert -Traditionsverhaftetes. Toscanini habe Beethoven zwar „entwagnerisiert“, aber was besage das, wenn das musikalische Ergebnis keinen Tiefgang besäße? Ein Wald ohne Bäume, abgefressen von, ja, italienischen Geißen? Verchromte Oberfläche ohne Prozesshaftes? Etwas Fertiges vor Augen und Ohren zu stellen, sei ein musikalisches Armutzeugnis, es stelle sich gegen die Grundbedingungen von Entwicklung und Hörprozess. Die Suche nach dem „weißen Stil“, wie Susan Sontag sagen würde, führe auf die falsche Fährte, die „dämonische Besessenheit Toscaninis“ habe zu einem interpretatorischen Vakuum geführt:

„Bei größter subjektiver Integrität, größtem handwerklichen Vermögen bereitet Toscaninis handwerklich beschränkte Anstrengung Unheil. Sie verwandelt Musik in eine durchs bloße Am-Schnürchen-Gehen imponierende Macht, leer im Inneren.“

## Wilhelm Furtwängler betritt die Bühne – mit Edward Said

Adornos Essay zu Toscanini erschien 1958, ein Jahr nach Adornos grundlegenden Überlegungen zu „Neue Musik, Interpretation, Publikum“, und in ihm spiegeln sich zentrale Überlegungen Adornos zur Gegenwart und Zukunft der Musik. In ihm verdichten sich die Überlegungen zu einer Musik nach Auschwitz, zur Kritik an der medialen Vermittlung von Musik und der Überhöhung von Individuen als Superstars im Vergleich zur weiterhin unaufgeklärten Masse. Adorno war alles zutiefst suspekt, was sich im Einklang mit den Normen und Setzungen der eigenen Zeit bewegte, was keine Reibung, keinen Widerspruch, keine Auseinandersetzung forderte. Musik sollte niemals die affirmativen Wertesysteme des bürgerlichen Publikums spiegeln, sondern sie entlarven. Keine Verchromung von mentalen und künstlerischen Oberflächen, sondern Risse und Spalten reißen, auf die käme es an. Aus politischen und aus kulturphilosophischen Gründen. Adornos Beobachtung der Gefahr eines Ausverkaufs der Musik, seine Hochachtung vor der Musik als Träger philosophischer Ideen – „der Stand des Materials“ -, seine Forderung nach Veränderung und Aufbruch: Zu all diesem steht Toscaninis Ideal kulturell und politisch quer.

So ist es auch nicht verwunderlich, dass für Adorno Furtwängler der Maßstab musikalischer Interpretationskunst, der große Antipode Toscaninis trotz seiner auch heute nicht eindeutig zu klärenden Haltung zum Nationalsozialismus, war. Oder gerade deswegen – etwas Unabgeholtenes, Unklares, Zweifelndes ist geblieben. Furtwängler mit seiner Betonung des Innerlichen hatte aus Adornos Sicht überragende und die Zeiten überdauernde Interpretationen vorgelegt, denen „Sinnhaftes“ innewohnt. Interpretationen, die aus Mut und einem Ringen mit der Frage nach Inhalt und Form entsprangen und die Spuren des Ringens nicht verleugneten.

Daniel Barenboim teilt die Verehrung Adornos für Furtwängler, und in dem gemeinsam mit Edward Said verfassten Buch *Parallelen und Paradoxien* von 2004, unterstreicht er, dass Furtwängler Musik als Philosophie begriffen habe. Furtwängler, so Barenboim, habe verstanden, dass Musik nicht mit definitiven Aussagen oder einem unveränderlichen Sein zu tun habe: „Es geht dabei ums Werden“, eine Aussage, die der palästinensisch-arabische Literaturwissenschaftler sekundiert mit dem Hinweis:

„Furtwänglers Musik vermittelt [...] den Eindruck, als würde sie während der Aufführung selbst neu gestaltet, und all die Extreme [...] sind in Wirklichkeit Teil eines fortlaufenden Prozesses, der einen durch das ganze Stück hinweg geleitet, von der anfänglichen Stille bis zur Stille des Schlusses – und all das geschieht in einer Weise, die nicht zulässt, dass man von der Aufführung abstrahieren und sagen kann: ‚Das ist die Formel, die allem zugrunde liegt. Ich habe sie klar vor Augen. Und das Ganze kann auf dieselbe Weise wiederholt werden.‘“

Bereits 1989 hatte Barenboims Gesprächspartner Edward Said in den *Wellek Library Lectures* über Toscanini, Furtwängler und Adornos schneidende Kritik eigene Mutmaßungen angestellt, die sich im Gespräch mit Barenboim spiegeln. In den Vorträgen wandte sich Said der Frage der Aufführung zu, die er als „Extremsituation“ beschreibt. Er sieht Bezüge zwischen Zeitgeschichte, dem Öffentlichkeitsbezug Toscaninis, Vermarktungsstrategien und der Interpretationsgeschichte europäischer Musik. Während bei Furtwängler die öffentliche Konzertplattform mehr zufällig der Ort für eine aus dem Inneren aufsteigenden Interpretationskunst gewesen zu sein schien, war für

Toscanini die Öffentlichkeit stets das Ziel der interpretatorischen Arbeit. Da Toscanini nie wirklich der zeitgenössischen Komposition und dem zeitgenössischen Komponieren nahe gestanden habe, habe er sich weniger der Gegenwart, als ausschließlich den „masterpieces from the past“ gewidmet. Said greift Joseph Horowitz' Argumentation auf, der 1987 in seinem bahnbrechenden Buch *Understanding Toscanini* die Koinzidenz von Toscaninis „literalist objectivism“ mit dem Firmenethos von NBC (vertreten durch David Sarnoff) beschrieben hatte. Genau in dem Moment, in dem Toscanini als Superstar der europäischen Kunstmusik die amerikanische Bühne betreten hatte, entwickelte sich eine moderne, medial geprägte Massenkultur, formte Medien und leitete den Prozess ein, der klassische Musik dem elitären Zugriff entwenden, aber auch zur „Veroberflächlichung“ führen würde, zur Verchromung in der Diktion Adornos. Sowohl Adorno als auch Horowitz würden also an Toscanini im Wesentlichen dieses kritisieren:

„The creation of a basically illiterate mass-market appetite more interested in stereotypes about ‚the world’s greatest conductor conducting the world’s greatest music’ than in refined and illuminating performances...“

Im Schatten der Komplexität musikphilosophischer Argumentation hatten Toscaninis Interpretationen einen „deutschen Nerv“ getroffen. Das Postulat einer musikalischen Innerlichkeit und eines philosophischen Kerns, das Postulat von Sinn und Bedeutung in den tönenden Formen Hanslicks, aber auch der hohe Ethos der Bildung hatte durch Toscaninis öffentlichkeitswirksames Schaffen einen empfindlichen Rückschlag erlitten, der sowohl zeitgenössische Musikproduktion, Neue Musik als auch das Abkoppeln musikalischer Qualität von Einschaltquote und öffentlichem Applaus in Frage stellte. Gleichzeitig war es Toscanini, und nicht Furtwängler, der sich geweigert hatte, in Nazi-Deutschland zu musizieren, andererseits sich aber durch die Karriere im fernen Amerika auch nicht dem Konflikt einer Auseinandersetzung vor Ort stellen musste, wie es der Film *Taking Sides* über Furtwängler vermittelt.

Es bleibt eine offene Frage, wo und auf welche Art Musik wirklich „als der Menschheit Stimme spricht“ oder sprechen kann - und wo sie wirklich verstummt: Im öffentlichen Auditorium und mit millionenfachem Echo versehen im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, oder im individuellen Hören einer gebildeten Minderheit, die zwar die Musik als Stimme der Menschheit zu würdigen im Stande ist oder glaubt es zu sein – sie aber keineswegs repräsentiert. Diese offene Frage wird im 21. Jahrhundert durch Kooperation und Resonanz zu beantworten sein – im Diskurs über Geschichte und Gegenwart, über Stil und Inhalt, über Bedeutung und Form, über Transparenz und Humanität in der Musik. Ob mittlerweile der deutsche Wald nachgewachsen ist?