

ECKEHARD KIEM

"... verschiedene Schichten von Präsenz"

Wagnerorchester und Wagnerregie
Gespräch mit Lothar Zagrosek

».. verschiedene Schichten von Präsenz«

Wagnerorchester und Wagnerregie Gespräch mit Lothar Zagrosek¹

Eckehard Kiem: Fangen wir mit dem »Stuttgarter Ring« an, und zwar aus der Perspektive der Musik. Diesem Ring geht es darum, durch den Verzicht eines zentralen Inszenierungszugriffs auf das Ganze bislang ungenützte Möglichkeiten und Intensitäten freizusetzen, während Orchester und Dirigent gerade nicht von Stück zu Stück wechseln. Die Musik – ich glaube, man kann das sagen – bildet hier ein Moment der Kontinuität, sie ist gleichsam Binnenzentrum und Achse des Ganzen. Ist das für Ihre Arbeit eine Belastung, eine Chance oder vielleicht sogar ein Vorteil?

Lothar Zagrosek: Ich muß damit anfangen, daß ich auf einer ganz anderen Ebene agiere als der Regisseur. Der Regisseur kann bestimmte Dinge, die »dastehen«, wie Regieanweisungen usw. verändern, ohne daß er das Stück beschädigt. Das kann ich nicht. Die Interpretationsprozesse sind somit schwer zu vergleichen, jedenfalls finden sie auf sehr unterschiedlichen Ebenen statt. Nun habe ich durchaus das Gefühl, daß die Sichtweise des Regisseurs meine Interpretation beeinflusst, nicht in der Form, daß ich etwas umkomponieren könnte oder sollte oder dürfte, natürlich nicht. Aber in Zusammenhang mit entsprechenden kompositorischen Verweisen – ich denke hier vor allem an die Leitmotive, die im *Rheingold* ja anders funktionieren als in der *Götterdämmerung* – haben die Bildfindungen der Regisseure einen, wenn auch marginalen Einfluß auf meine Interpretation. Die Grenzen sind durch die Partitur eng gesteckt. Oft geht es nur darum, daß man eine bestimmte Balance zwischen Szene und Orchester herstellt oder daß man in der Tempofrage einen anderen Weg beschreitet als den üblichen. Mehr ist eigentlich nicht möglich.

Kiem: Man kann, vermute ich, so etwas wie einen Grundcharakter des eigenen Zugangs an ein Stück unterstellen. Dieser Grundcharakter prägt die Interpretation bis in Details. Inwiefern oder bis zu welchem Punkt kann der Dirigent dann noch Interessen der Regie integrieren? Oder sind diese von vornherein dabei? Würden Sie der Richtung meiner Frage überhaupt zustimmen?

Zagrosek: Gewiß. Was heißt jedoch Grundcharakter? Der Grundcharakter ist ein aus vielen Parametern zusammengesetztes Resultat. Insofern bestimmen diese

¹ Das Gespräch fand am 16. 4. 2000 in der Staatsoper Stuttgart statt. Teilnehmer waren: Lothar Zagrosek und Eckehard Kiem. Eine schriftliche Transkription wurde von Michael Schetelich erstellt, dem dafür unser Dank gilt. Für den Druck wurde diese Fassung stilistisch redigiert.

einzelnen Parameter oder Teile das Ganze mit. Wenn zum Beispiel Peter Konwitschny eine etwas volkstheaterhafte Inszenierung macht, und ein anderer macht eine verrätselte oder hochartizielle Inszenierung, dann kann ich mich dem schwer entziehen. Ich bin ja soviel bei den szenischen Proben dabei und fühle mich in den Prozeß mit eingebunden, daß ich dann auch mitdiskutiere, ja eingreife, damit wir gemeinsam zu Lösungen kommen. So kommt es dann schon mal, ohne daß ich das eigentlich gezielt will, zu einer Verschiebung meines Ausgangspunktes. Trotzdem meine ich, daß die Kontinuität, die ich bei diesem Projekt sozusagen verkörperne, gewährleistet ist, da ich die Partitur als Arbeitsgrundlage nie in Frage stelle, sondern nur von Fall zu Fall anders gewichte.

Kiem: Der szenische Entwurf des »Stuttgarter Ring« relativiert das Ganze zugunsten der Vertiefung der einzelnen Teile. Wäre Analoges für Sie auch in musikalischer Hinsicht denkbar und sinnvoll? Oder, anders gefragt, was würden Sie sich von einer Ring-Konzeption mit einem Regisseur und vier Dirigenten versprechen? Welche Rolle käme dabei der Tatsache zu, daß eine Partitur zwar jeweils einer sie aktualisierenden Interpretation bedarf, nicht aber der immerwährenden Neukonzeptualisierung? Es geht zwar auch in der Musik, natürlich, um Neubelebung und nicht um Reproduktion im platten Sinne. Aber die Lage des Dirigenten ist von der des Regisseurs deutlich unterscheiden: Er muß nicht ständig Grundsatzentscheidungen im Hinblick auf *völlig* offene und ungelöste Fragen treffen.

Zagrosek: Wenn ein Regisseur das Ganze macht, beinhaltet das eine Handschrift durch alle vier Opern hindurch. Entsprechend gäbe es dann im Falle des von Ihnen anvisierten Szenarios vier Handschriften von Dirigenten, selbst wenn jeder vom Ethos beseelt ist, nur die Partitur zu realisieren. Bei der Vorbereitung zur *Götterdämmerung* habe ich mir die verschiedensten Interpretationen angehört – Böhm, Furtwängler, Knappertsbusch, Swarowsky, Boulez, Janowski – jeder spielt das Stück und bei jedem klingt es doch vollkommen anders. Insofern ist es eine spannende Frage, was herauskommen würde, wenn ... Allerdings meine ich, daß es im Endergebnis und in bezug auf das Gesamtwerk die schwierigere Version sein würde. Die Partitur, das Grundmaterial geht ja unleugbar von einer Kontinuität aus. Sie hat sich zwar in einem langen Kompositionsprozeß auch verändert und Aspekte zum Teil sehr verschieden aufgefaßt und »beleuchtet«, aber die Kontinuität bleibt bestehen.

Kiem: Der Fixierungsgrad einer Partitur ist wesentlich höher als der Fixierungsgrad einer Regieanweisung.

Zagrosek: Man kann das Stück inszenierungsmäßig in sehr unterschiedlichen Zeiten spielen lassen, in grauer Vorzeit oder zur Entstehungszeit oder heute. Das ist alles legitim. Die Geschichte bleibt unbeschädigt. Das geht mit der Musik natürlich nicht. Man kann das nicht einfach mit Saxophonen spielen.

Kiem: Als Dirigent eines Wagnerschen Musikdramas sind Sie einerseits gefragt als Klangmagier und als solcher gleichsam im innersten Zentrum ästhetischer Erfahrung; andererseits sollen Sie erheblichen Ansprüchen an eine nüchterne, pragmatische Koordination im Orchester und zwischen Bühne und Orchester genügen. Wo liegen die Reize und die Grenzen einer sinnvollen Spannung zwischen Szene und Musik?

Zagrosek: Sie sprechen da ein großes Problem an, das Problem der Kontrolle. Wieviel *muß* man kontrollieren und wieviel *darf* man *nicht* kontrollieren, wieviel also muß man also »geschehen« lassen. Das ist bei jedem Stück vollkommen anders. In meiner Erfahrung ist das zum Beispiel bei *Siegfried* so, daß man den ersten und zweiten Akt nur übersteht, wenn man sie relativ kühl und kontrolliert dirigiert, fast wie eine Partitur von Strawinsky. Im dritten Akt ist das anders, da muß man der Emotionalität vollkommenen Raum lassen, da reicht es nicht, daß man die Musik nur organisiert – dabei würde etwas Wichtiges und Wesentliches auf der Strecke bleiben. *Siegfried* ist ein Paradebeispiel für diese Gratwanderung zwischen der notwendigen Kontrolle des großen Apparates und dem Loslassen. Es ist das ja auch eine Frage der Disposition, nicht nur der physischen Disposition der Sänger und des Orchesters – also daß sie sich hier klug zurückhalten, wenn es möglich ist, um dort mehr geben zu können –, sondern auch die Frage der ästhetischen Disposition. Die Kontrolle darf allerdings nie so weit gehen, daß man über ihr nicht zum Eigentlichen kommt, der unleugbaren und unvorstellbar großen Emotionalität der Partitur. Das ist die große Gefahr. Karl Böhm hat das einmal sehr schön gesagt: »Nicht ich darf weinen, das Publikum muß weinen.« Man muß also bei aller Kontrolle das Gefühl erzeugen können, daß es sich um ein emotionales Ereignis handelt.

Kiem: Nun gibt es da ja noch einen zweiten Aspekt bei der Spannung zwischen Szene und Orchester, der dadurch entsteht, daß bei bestimmten Inszenierungsansätzen allein dadurch Spannung aufkommt, daß ungewöhnliche Sachen auf der Bühne gemacht werden. Wo gibt es da für Sie vernünftige Grenzen? Spitzt sich diese Problematik im Rahmen eines solchen Projekts wie dem *Ring* hier eher zu?

Zagrosek: Ich muß ehrlich sagen, daß ich mir diese Frage so nie gestellt habe, weil ich Angst vor der Antwort hatte. Ich habe mich um sie gewissermaßen gedrückt. Als Beispiel: Wenn Sie telefonieren und haben neben sich ein weißes Blatt liegen, dann ist das Blatt nach einer halben Stunde mit allerlei interessanten Figuren vollgekritzelt. Sie haben aber dennoch ein interessantes halbstündiges Gespräch gehabt. Eine gewisse Beziehung zwischen beidem gibt es, aber sie ist verborgen. Das nur als erklärendes Bild. Wenn ich also nicht genau weiß, was die Szene jetzt mit dem zu tun hat, was ich mache oder was in der Partitur steht, dann beharre ich auf meiner Autonomie und versuche, mitunter auch aus der Position des Widerstands heraus, die Szene musikalisch zu unterstützen. Ich glaube dabei nicht, daß man alles verdoppeln, das heißt: die Parallelen zwischen Bühne und Orche-

stergraben ständig deutlich machen sollte. Was wir vorhin bereits angesprochen haben: Manchmal ist es gerade der Kontrapunkt aus dem Graben, der erst deutlich macht, was eigentlich auf der Bühne vorgeht. Da ist wieder diese mehrdimensionale und ambivalente Musik Wagners, die doch gleichzeitig so genau ist in dem, was sie will. Ich bin kein Philosoph und kann nicht erklären, wie so etwas geht, einerseits ambivalent und andererseits punktgenau. Man weiß immer, in jedem Takt, woran man ist und trotzdem ist die Musik unglaublich anpassungsfähig an das, was als – vielleicht sogar vom Sinn her gegenläufige – Handlung stattfindet.

Kiem: Der Stuttgarter *Ring* enthält sich ja einer interpretierenden szenischen Umsetzung des Schlusses der *Götterdämmerung*, rückt stattdessen Wagners Regieanweisung ins Blickfeld und überträgt so der Musik fast die alleinige Bedeutung. Die Musik des Orchesters ist hier einerseits gleichsam allmächtig, entschlägt sich jedoch nicht ihres, sagen wir, sphinxhaften Charakters. Was repräsentiert diese Schlußmusik, der ja gleichsam die Gesamtverantwortung übertragen wird? Ist das ein Zusammenbruch, eine Apotheose, eine Rückkehr in den mythischen Mutterleib, also ein ringförmiger Schluß gewissermaßen, oder ist das ein Neuanfang, ein Aufbruch? Man kann ja nicht sagen, Peter Konwitschny inszenierte das gar nicht, er gibt uns ja eine Deutung, in der die Gewichte sich allerdings auf die Musik hin verteilt finden. Um so wichtiger die Frage, was die Musik am Schluß eigentlich sagt beziehungsweise ob sie überhaupt etwas sagt. Ich bin mir da, offen gestanden, nicht so sicher.

Zagrosek: Das muß man auf zwei Ebenen beantworten. Die eine Ebene ist: Die Musik artikuliert konkret durch das Sieglinde- beziehungsweise Siegfried-Erwartungs-Motiv einen positiven Aspekt für die Zukunft. Auf der anderen Seite erinnert mich das sehr daran, wie in der Teilchenphysik das oszillierende Universum beschrieben wird, eben nicht als etwas, das aus einem Urknall entstanden ist und irgendwann zu Ende gehen wird, sondern als etwas, das sich immer wieder zusammenzieht, neu entwickelt, wieder in sich zusammenfällt, sich wieder entwickelt, also ein immerwährender Prozeß. Mir gefällt das als Metapher für die Weise, wie Wagner den Schluß offengelassen hat. Er hat ganz bewußt keine Stellung bezogen. Man kann sich durchaus vorstellen, daß ein neuer Kreislauf einsetzt.

Kiem: Seine frühen Fassungen waren da ja eindeutiger, um nicht zu sagen ideologischer.

Zagrosek: Vielleicht hat er das unter dem Einfluß buddhistischer Gedanken von Wiederkehr und Kontinuität verändert. Ich finde, daß das der Ausdruck »oszillierenden Universum« gut beschreibt. Zur Musik: Alles, was in der Regieanweisung genannt wird, wird ja motivisch genau in der Musik zitiert, so daß bei einer genauen Kenntnis der entsprechenden Leitmotive das Lesen dieser Regieanweisung eigentlich überflüssig wird. Peter Konwitschny macht das sehr klug, indem er sagt, daß die Inhalte der Anweisung alle schon ausgesprochen sind vom Or-

chester und er, Konwitschny, darum auf eine Inszenierung verzichtet. Dazu kommt, daß bedingt durch den »offenen« Schluß ja vieles möglich ist, das definitive Ende ebenso wie eine ganz neue Entstehungsperiode. Für mich hat das auch etwas Uneindeutiges, Schwebendes. Es ist ja kein triumphaler Schluß: Dieses Diminuendo des Schlußakkordes gibt einem ja das Gefühl, daß es sich immer weiter von einem entfernt, entschwebt, bis man es auf einmal nicht mehr sieht.

Kiem: Haben Sie nicht auch den Eindruck, daß, je weiter man im *Ring* vorankommt, besonders in der *Götterdämmerung*, unter der Bedeutungsfülle und strukturellen Komplexität der Musik der ganze Handlungsknoten gewissermaßen in den Hintergrund gedrängt ist?

Zagrosek: Die Musik beansprucht die totale Autonomie in der *Götterdämmerung*. Sie wird ja im Verlauf des Stückes immer suggestiver. Peter Konwitschny hat das als hochsensibler und musikalischer Regisseur aufgegriffen. Er erzählt ja deshalb auf der Bühne eine ganz einfache Geschichte: Volkstheater, keine »große Philosophie«. Allerdings ist seine Sicht in einem unkonventionellen Sinn durchaus philosophisch. Er geht davon aus, daß er von dem, was in der Musik da ist, gar nicht alles inszenieren kann und verzichtet so darauf, einerseits ständig mit Verweisen zu arbeiten und andererseits nur Teilaspekte herauszugreifen. Stattdessen stellt er eben »nur« die Geschichte dar. Und vergrößert dadurch auch wiederum die Suggestionskraft der Musik.

Kiem: Es liegt sicher auch daran, daß man es – rein technisch gesehen – hier immer mit Übereinanderschichtungen von Motiven zu tun hat, die in Ihrer Komplexität weit über das hinausgehen, was wir im *Rheingold* oder der *Walküre* finden. Es gibt auch kaum neue Motive in der *Götterdämmerung*.

Zagrosek: Die wichtigsten sind alle schon da.

Kiem: Zur Wagnerschen Orchestertechnik: Im Gegensatz zu Mahler etwa, bei dem ich mal behauptete – als Nicht-Dirigent –, daß man alles so spielen kann, wie es »dasteht«, im Gegensatz zu Mahler gibt es bei Wagner häufig Stellen, die sich so, wie sie notiert sind, nicht realisieren lassen. Trotzdem gibt es stets ein sinnvolles Klangergebnis, wie zum Beispiel im Feuerzauber. Schätzen Sie das ähnlich ein? Und sehen Sie darin auch ein psychologisches Problem?

Zagrosek: Ich glaube, es geht da vielleicht um ein Prozent der gesamten Partitur, es ist so minimal wenig, was nicht spielbar ist. Im Feuerzauber, um dieses Beispiel aufzugreifen, geht manches ab einem bestimmten, von Wagner gefordertem Tempo nicht mehr. Da muß man dann trotzdem durch. Ich glaube allerdings, daß diese interpretatorische Unschärfe von Wagner gewollt war. Dieser riesige Apparat kann da, vor allem in den Streichern, nicht vollkommen zusammen sein. Das hat Wagner als erfahrener Dirigent und Komponist meiner Meinung nach gewußt. Vielleicht entsteht gerade dadurch dieses Hin und Her der Flamme, das

sich durch eine klare, aus dem perfekten Zusammenspiel sich ergebende graphische Linie nicht herstellen könnte. Insofern besteht das psychologische Problem für mich dabei nur, gemeinsam mit den Mitgliedern des Orchesters ein Agreement zu treffen, wie weit oder wie eng man diese Unschärfe sehen darf. Zu viel oder zu wenig, und es geht daneben.

Kiem: Worin liegt für Sie das Moderne an Wagner? Das gängige Klischee von der Kühnheit seiner Harmonik und dem Einfluß auf Schönberg und seine Generation als Zeichen für seine Modernität hat ja auf der anderen Seite auch etwas Verengendes. Die Modernität eines Werks liegt ja nicht in einzelnen harmonischen Phänomenen und insbesondere nicht in dem, was andere Komponisten daraus gemacht haben.

Zagrosek: Ich glaube, für mich ist es seine radikale Art zu denken, zu dichten und zu komponieren. Daß er schon in frühen Jahren die Idee hat, so etwas wie den *Ring* zu entwerfen, und dann über fast dreißig Jahre mit diesem Werk beschäftigt ist, und eigentlich auch schon am Anfang weiß, daß er am Ende seines Lebens den *Parsifal* schreiben wird. Dieses radikale Denken, dem alles unterworfen wird, das dazu führt, daß alle Handlungen, die zu diesem Ziel hinführen, auch radikal gestaltet werden, und das es ihm ermöglicht, ein so umfangreiches Werk nicht nur zu projektieren, sondern eben auch auszuführen und abzuschließen. Ich glaube, daß sich daraus auch diese immer avanciertere Instrumentationstechnik entwickelt, wie man gerade im *Ring* feststellen kann. Auch die Radikalität, mit der er auf die Sänger zugeht – manche Notationen erinnern schon fast an Dieter Schnebel – das hat es in dieser Form erst wieder nach 1945 gegeben. Auch in bezug auf die Instrumente – und daß alles ausgehend von seiner Vision. Das ist das Moderne an ihm. Ich bin immer wieder erstaunt beim Dirigieren, wie entschieden und radikal er vorgeht. Ich bin da auch lange noch nicht fertig. Es ist wie ein unendlicher Steinbruch. Man kann graben, soviel man will, man stößt immer wieder auf ganz neue Schichten.

Kiem: Lange hat man das Wagner-Orchester unter dem Gegensatz Pathetisierung und Entpathetisierung gesehen – Furtwängler als »pathetischen Romantiker«, Boulez als »entpathetisierenden Modernen«. Man hat in diesem Zusammenhang viel von »Strukturen« gesprochen, die es zu »verdeutlichen« gelte. Andererseits lebt Wagners Orchester wesentlich vom Mischklang, vom Kontinuum der Klangfarben, von der Technik der Verschmelzung. Von daher kann es zumindest nicht nur darum gehen, »Strukturen freizulegen« und gegenüber ihrer »Verpackung« transparent zu machen. Darauf bezogen lautet meine Frage: Was ist für Sie das Moderne einer Wagner-Partitur? Und wo sehen Sie, im Hinblick auf Furtwängler, Boulez, und vielleicht auch Karajan, Ihre eigene Position?

Zagrosek: Für mich gibt es keine moderne Interpretation. Es gibt eine richtige oder eine falsche. Richtig oder falsch heißt für mich: Wird die komponierte Struktur hergestellt oder nicht? Und da geht es los: Man darf Struktur nicht so

eng sehen, nicht nur als Funktionieren von polyphonen Linien oder von kontrapunktischen Situationen. Das ist zu wenig. Mir geht es darum, ob die emotionale Substanz, die ja durch die Töne nur bezeichnet wird, zum Ausdruck gebracht wird. Das ist die Rolle und die Funktion des Interpreten. Ich würde nicht sagen, daß Furtwängler eine besonders romantische, pathetische Interpretation vom *Ring* gegeben hat, ausgehend von dem, was ich gehört habe. Es gibt durchaus Stellen, die bei ihm eine unglaubliche Feierlichkeit oder aber auch eine extreme Gewalttätigkeit besitzen. Aber es gibt auch andere Stellen. So ist der oft gehörte Vorwurf, er würde alles langsam nehmen, meiner Meinung nach falsch. Furtwängler hat oft atemberaubende Tempi. Bei Karajan, zumindest bei seinem Salzburger *Ring*, ist es der überwältigende Sinn für Schönheit, der manchmal zu Lasten der Wahrhaftigkeit geht. Diese ist aber für mich das Ausschlaggebende. Schönheit allein hat für mich keine Bedeutung. Schönheit hat für mich nur insofern Bedeutung, als sie von der Wahrheit spricht. In diesem Sinne kommt Boulez weiter als Karajan, wobei ich finde, daß dort wiederum manches zu organisiert ist. Der musikdramatische Atem kommt manchmal zu kurz.

Kiem: Das auratische Element von Wagners Musik ...

Zagrosek: Ich muß gestehen, daß ich, wenn man Aura mit Pathos gleichsetzt, mit Pathos bei Wagner nichts anfangen kann. Pathos ist zunächst einmal für mich etwas Verhüllendes, was Nebelschwaden ausbreitet, wo keine sind. Insofern bin ich sehr froh, daß die Szene beim »Stuttgarter *Ring*« darauf verzichtet. Pathos im positiven Sinne von »Ergriffenheit« kommt nur zustande, wenn die Handlung so kulminiert, daß es einem den Atem verschlägt, wie zum Beispiel im Trauermarsch, der für mich das Erschrecken schlechthin darstellt und den man als Interpret und Zuhörer nur wirklich versteht, wenn man die vorherige Handlung kennt. Das Ganze hat eine Architektur und dieser Teil kann nur dort sein und nirgendwo anders. Ich habe mich im Zuge der Vorbereitungen intensiv mit den Anmerkungen befaßt, die im Auftrag von Cosima von den Schülern Wagners, die beim ersten *Ring* von 1876 beteiligt waren, festgehalten wurden und von denen die meisten auf Wagner selbst zurückgehen. Man kann dort erkennen, wie sehr Wagner ein moderner Musiker im heutigen Sinn war. Von daher glaube ich, daß eine »moderne« Interpretation, sofern sie denn »richtig« ist, in gewisser Weise auch unabhängig von der Zeit ist.

Kiem: Sie haben einmal fast nebenbei geäußert, Wagner setze sich mit dem Orchester so auseinander wie Freud mit dem Unbewußten. Nun ist der Hinweis auf Psychoanalytisches bei Wagner, was Handlung und Personen angeht, nicht gerade neu. Bei der Musik ist das anders, allerdings auch schwieriger. Es gibt nun bei Adorno eine Stelle, von der ich vermute, daß sie dem, was Sie mit Ihrem Hinweis auf Freud gemeint haben, zumindest nahesteht. Adorno äußert sich hier über die spezifische Rolle der Hörner und ihre Funktion in der Klangsichtung und Klangmischung. Er schreibt: »Es gibt bei ihm [bei Wagner] Instrumentalparts, die, obschon als obligat durchaus vernehmlich, dennoch gewissermaßen unter-



18 Götterdämmerung, I. Akt. Verschiedene Schichten von Präsenz: Siegfried (Albert Bonnema), Gutrune (Eva-Maria Westbroek) und Gunther (Hernan Iturralde).

halb der kompositorischen Oberfläche zu verlaufen scheinen, ähnlich wie der Traum verschiedene Schichten von Präsenz kennt.«² Würden Sie dem zustimmen?

Zagrosek: Das finde ich ein wunderbares Bild. Genau so ist es – und in dem Sinne war auch mein Hinweis gemeint: verschiedene Schichten der Präsenz. Ich habe es zunächst Hierarchien genannt, aber das ist es, was die Musik so stark bestimmt. Ich habe gerade wieder bei der letzten *Götterdämmerung* gedacht, am Anfang des I. Aktes, nach dem Vorspiel, bei diesem Dialog zwischen Hagen, Gunther und Gutrune und später dazu dann Siegfried, wenn man da ganz bestimmte Bläuserschichten, etwa nur ausgehaltene Töne, herausnähme, wäre das Ganze fast ein heiteres Menuett. Etwas vergiftet natürlich schon, aber eben auch heiter, da es so gestelzt daherkommt, geradezu mit »höfischem« Charakter. Aber dann sind da diese verschiedenen Ebenen oder Schichten, wie Adorno sagt, und man spürt plötzlich, daß hinter allem noch etwas anderes ist, das gleichsam von Anfang an sagt, es wird alles unaufhaltsam schief gehen. Das finde ich toll bei Wagner, es ist das Wunderbare und Enigmatische an seiner Musik.

² Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: *Die musikalische Monographien*. Gesammelte Schriften, Bd. 13, Frankfurt a. M. 1997, 75.