

Richard Klein

Raumkonstruktionen

Wagners *Rheingold*-Vorspiel mit Blick auf Solti und Karajan

Erschienen in: *wagnerspectrum*, 5 (2009), Heft 1, S. 105-128

Einleitung

Daß Raumkonstruktionen, d. h. Konstruktionen eines musikalischen Raums, mit Einspielungen von Georg Solti und Herbert von Karajan *überhaupt* zu tun haben, versteht sich nicht von selbst. Und doch haben sie, wie ich zeigen möchte.¹ Denn der Diskurs des musikalischen Raums betrifft nicht allein das Komponierte, kompositorisch Produzierte strengen Sinnes, sondern einen komplexen Zusammenhang, der gerade im Akt des Interpretierens auf dem Spiel steht. Meine These lautet: Solti und Karajan interpretieren das Vorspiel zu Wagners *Rheingold* je für sich auf eine Weise, die den musikalischen Raum im ganzen prägt, ihm seine Form und seinen Charakter verleiht. Beide Interpretationen sind explizit konträr. Solti versteht, ja setzt Raum als Bedingung, als mehr oder minder leeres Verfügungsfeld einer drängenden, fast zielgerichteten Entwicklung, deren vergleichsweise transparente Gestalten er zudem mit einem ziemlich flexiblen Metrum vortragen läßt. Karajan dagegen geht es um die labile Balance eines in sich bewegten, aber diffusen Zustands oder Klangtraumbilds, das scheinbar paradox auf einem strikt durchgehaltenen metrischen Maß aufruht. Mit anderen, vorläufig resümierenden Worten: Der eine verzeitlicht den Raum, der andere verräumlicht die Zeit.

¹ Beim vorliegenden Text handelt es sich um die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, der insgesamt drei Mal gehalten wurde: an der Universität Witten-Herdecke (25. 4. 2008), der Musikhochschule Freiburg (14. 6. 2008), und auf Einladung der Philosophischen Gesellschaft Basel (11. 11. 2008). Ich habe den mündlichen Duktus beibehalten, weil er mir gerade zur Beschreibung performativer Vorgänge besonders zu passen scheint. Zugleich kann genau darum die philosophische Problematik von Raum und Zeit nur umrissen, aber nicht eigentlich entwickelt werden. Mein Dank gilt den Baseler Diskussionsbeiträgen von Tilo We-sche, Matthias Vogel und Sebastian Rödl, die mir geholfen haben, einige zentrale Punkte des Themas hoffentlich klarer, jedenfalls weniger mißverständlich zu formulieren.

Im folgenden meint Raum erstens den *Raum in der Musik*, weniger die Musik im (physikalischen, topographischen, optischen) Raum. Und er meint zweitens diesen musikalischen Raum als einen, in dem Zeit wie auch immer artikuliert wird. Vielleicht ist das nicht auf Anhieb verständlich. Üblicherweise neigen wir ja dazu, Raum in der Musik als eine Unterkategorie der Zeit zu behandeln und auf die Rückwirkungen oder Resonanzen zu reduzieren, die der topographische Raum mit seiner Akustik auf die Musik ‚selbst‘ ausübt. Daß die architektonischen Bedingungen des Bayreuther Festspielhauses, der Berliner Philharmonie oder von San Marco in Venedig gravierende Konsequenzen für die Klanggestalt der jeweils dort aufgeführten Werke haben, ist bekannt. Dies gilt auch für die Weise, wie Instrumente im Raum positioniert werden und interagieren. Natürlich läßt sich der Raum, der in der Musik ist, von dem Raum, in dem die Musik ist, nicht trennen. Musiktheater wäre ohne ein spatiales Außen gegenüber dem Werk, das es zum Ereignis macht, schlicht inexistent. Zu unterscheiden sind beide Raumbegriffe auch dann, wenn man um ihre enge Zusammengehörigkeit weiß.² Hätten wir genügend Zeit, käme dieser Punkt ausführlich zur Sprache. Unser Thema sind aber nicht die Wechselwirkungen zwischen musikalischem und topographischem Raum, sondern der musikalische Raum, der in Spannung zu der Zeit steht, die in ihm erscheint. Der erstgenannte Aspekt ist im Hinterkopf zu behalten, aber er soll, wenn ich so sagen darf, da auch bleiben. In-Spannung-stehen heißt, daß Raum in musicis keine bloße Zeitfunktion oder Zeitmetapher, sondern ein der Zeit potentiell gleichrangiges Prinzip ist.³ Allerdings braucht diese Gleichrangigkeit nicht auch aktuell stets durchgeführt zu sein. Der Vergleich der besagten Einspielungen von Solti und Karajan wird ergeben, daß sich spezifische Asymmetrien oder Disproportionen im Verhältnis der beiden Prinzipien ausbilden können.⁴

² Viele Diskussionen zum Thema leiden darunter, daß sie diese Unterscheidung nicht zureichend klar vollziehen. Ein Beispiel: *„Starke Scheite schichtet mir dort am Rande des Rheins zu Hauf“. Die Musik Richard Wagners konfrontiert mit Kompositionen des 20. Jahrhunderts.* Eberhard Kloke im Gespräch mit Friedrich Kittler und Bojan Budisavljević, in: Wolfgang Storch (Hg.): *Der Ring am Rhein*, Berlin 1991, S. 198-212.

³ Die Diskussion um den Begriff des Raumes in der Musik als einer eigenständigen Dimension gegenüber der Zeit ist noch ausbaubedürftig. Bislang pendelt sie zwischen ‚psychologischen‘ bzw. ‚anthropologischen‘ und ‚ontologischen‘ Ansätzen hin und her. Für die ersteren stehen z. B.: Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931; Viktor Zuckerkandl: *Die Wirklichkeit der Musik. Der musikalische Begriff der Außenwelt*, Zürich 1963; für die zweiten der jüngst erschienene Beitrag von Gunnar Hindrichs: *Der musikalische Raum*, in: Ulrich Tadday (Hg.): *Musik-Konzepte Neue Folge, Musikphilosophie*, München 2007, S. 50-69. Für die Diskussion aus kompositorischer Sicht bleiben die Aufsätze György Ligetis aus den 1960er Jahren wichtig: *Wandlungen der musikalischen Form*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften 1*, hg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz (u. a.) 2007, S. 85-105; *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik*, ebenda: S. 106-111. Ich muß es bei diesen knappen Literaturhinweisen belassen, eine kritische Untersuchung der genannten Titel wäre an anderer Stelle durchzuführen.

⁴ Vgl. die Analyse des *Rheingold*-Vorspiels bei Gerd Rienäcker: *Richard Wagner. Nachdenken über sein „Gewebe“*, Berlin 2000, S. 236-258. Auf der letzten Seite seines erkenntnisreichen Beitrags spricht Rienäcker davon,

Der Tenor der philosophischen Tradition ließe sich grob dahingehend zusammenfassen, daß sie den Raum in die Zeit hinein aufzuheben, zuweilen sogar aus dieser auszuschließen sucht: naturphilosophisch, ästhetisch und in der Konsequenz auch innermusikalisch. Schopenhauer z. B. beschreibt Musik als Kunst vollkommener Raumlosigkeit, als einen Bereich, der allein als Vollzug von Zeit oder von der Zeit her zu sein vermag.⁵ Aber auch wo eine solche Extremposition verpönt ist, wird Raum als sekundäres, der Zeit nachgeordnetes Element angesehen, und dies in bezug auf den Raum der Dinge jenseits von Musik wie auf den der Klänge in ihr selbst. „Die Wahrheit des Raumes ist die Zeit“, lautet ein berühmter, lapidarer Satz von Hegel.⁶ Er meint etwas ganz Einfaches, nämlich: Die Wahrheit dessen, was gleichzeitig ist, und eben das ist eine fundamentale Bestimmung des Raums, wird erst einsichtig, wenn wir Gleichzeitigkeit als Gegenwart einer Zeit verstehen, die Vergangenheit und Zukunft zu integrieren, d. h. Einheit herzustellen vermag. Wo solche Integration gefährdet ist, verliert die Ordnung der Zeit an Macht über die Zerstreuungen des Raumes; jeder Versuch einer Aufhebung von diesen in jene gerät dann gebrochen oder imaginär oder beides. Empirisch verläuft Musik auch so zwar – trivialerweise – in der Zeit, aber seinem kompositorischen Sinn nach nimmt sich ihr Verlauf zurück, er wächst in die Breite, wird zur Fläche, zum Kreis und stagniert oder bricht in disparate Elemente auseinander.

Solche Ausdrücke beinhalten mehr als eine bloß sekundäre Umschreibung genuiner Zeitaspekte. Historisch sind sie allerdings zumeist als Zeitmetaphern verstanden worden. So hat man die perspektivische Zersetzung des zeitlichen Kontinuums in den Kompositionen des 19. und 20. Jahrhunderts mit Vorliebe negativ, als ‚Verräumlichung der Zeit‘ titulierte, was im Grunde soviel besagt wie, daß sich musikalische Zeit ihrem Wesen entfremdet, wenn ihr

daß „Zeit in Raum sich überführe, Raum in Zeit“. Er verzichtet jedoch darauf, diese Einsicht als eine des performativen Akts zu reflektieren, und erweckt so notgedrungen den Eindruck, beide Momente seien kompositorisch in einem *realisiert*. Das kann jedoch kaum sein. Handelt es sich doch um unterschiedliche kompositorische *Möglichkeiten*, die in der aktuellen Interpretation so *oder so*, aber nicht beide gleichermaßen verwirklicht werden können bzw. müssen. Man mag sagen, wo der Musiker sich entscheiden müsse, ob er dieses oder jenes hervorhebt, könne der Musikologe sich zurücklehnen, weil für ihn – als Leser der Partitur – eben beides ‚da‘ sei. Allein, sinnvoll als Ereignis wird die Musik erst aus dem Ineinander der gewichtenden Entscheidungen von Interpreten – angefangen von Fragen nach Tempo, Motivartikulation und dynamisch-expressiven Bezeichnungen bis hin zur Gestaltung von Raum und Zeit. Die Wissenschaft aber leugnet den musikalischen Augenblick oder behandelt ihn zumindest als sekundäres Moment.

⁵ Nach Schopenhauer wird „Musik [...] allein in und durch die Zeit, mit gänzlicher Ausschließung des Raumes“ vollzogen; Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in: derselbe: *Werke in fünf Bänden* 1, hg. v. Ludger Lütkehaus, Zürich 1991, S. 352.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, in: derselbe: *Theorie Werke* Ausgabe 9, Frankfurt/M. 1970, S. 48, § 257. Herbert Schnädelbach sieht in der Bestimmung der Musik als Medium temporaler Innerlichkeit den neuralgischen Punkt des Hegelschen Ansatzes; vgl. derselbe: *Hegel*, in: Stefan Lorenz Sorgner/Oliver Furbeth (Hg.): *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 55-75.

Verlauf sich aus Strukturen zusammensetzt, deren Bedeutung im Synchronen liegt statt im Fortgang, d. h. in der Alinearität und nicht im narrativen Verlauf oder Progreß. Noch Adorno hatte enorme Schwierigkeiten, sich von der Vorstellung zu lösen, daß eine musikalische Zeitform, die ein sukzessives Expositionsmedium von Ereignissen bildet, welche ihrem Sinn nach simultan sind, sich damit auch schon einer ‚Pseudomorphose an die Malerei‘ schuldig macht. Unbefangen setzte er Verräumlichung mit *Suspension* von Zeitbewußtsein überhaupt gleich, ohne sich zu fragen, inwieweit er damit nicht einer Art Raumvergessenheit aufsitzt, die im Dienste eines verengten, einseitig von ‚Entwicklung‘ und ‚Finalität‘ her gedachten Zeitbegriffs steht.⁷

Die Vermutung, daß Wagners Musikdrama solcher Art progressiver Zeitimmanenz die Basis entzieht, drängt sich auf, und es wird zu zeigen sein, ob und inwieweit sie begründet ist.⁸ Ich beginne mit analytischen und medientheoretischen Bemerkungen zum *Rheingold*-Vorspiel (I.), an die sich der kritische Vergleich der Interpretationen von Solti und Karajan anschließt (II.).⁹ Abschließend (III.) komme ich, ausgehend von einer Gegenüberstellung des Vorspiels mit dem Anfang von Thomas Manns *Josephsroman*, auf das Problem des „musikalischen Raums“ und die Aporien, die es enthält, zurück..

Im folgenden geht es nicht um die Frage, welche der beiden Interpretationen ‚besser‘ ist oder überzeugender. Selbst wenn meine persönliche Präferenz da und dort durchschlagen sollte, kommt ihr doch keine ausschlaggebende Bedeutung zu. Karajans und Soltis Interpretation des *Rheingold*-Vorspiels haben *beide* den Vorzug, daß sie *begrifflich* zu denken geben. Von den meisten Einspielungen, die sonst noch auf dem Markt zirkulieren, wird man das nicht ohne weiteres sagen können.

⁷ Vgl. z. B. Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften* 12, Frankfurt a. M. 1997, S. 171-181. Zur Kritik an Adornos Zeitbegriff vgl. meine *Thesen zum Verhältnis von Musik und Zeit*, in: Richard Klein/Eckehard Kiem/Wolfram Ette (Hg.), *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, Weilerswist 2000, S. 57-107, hier 70-80. Nicht einmal angedeutet werden kann hier die Bedeutung dessen, daß der Zeitbegriff, dem Adorno verhaftet bleibt, auch wenn er sich bereits von ihm wegbewegt, in eins mit seiner Raumvergessenheit verhindert, daß die *dimensionierte* Zeit, d. h. der Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, der mit dem Horizont von Sukzession und Entwicklung nicht kongruent sein *kann*, angemessen in den Blick rückt.

⁸ *Der vorliegende Text steht in Kontinuität wie Diskontinuität zu meinen bisherigen Arbeiten über das Zeitproblem bei Wagner. Vgl. Richard Klein: Gebrochene Temporalität. Die Revolution der musikalischen Zeit im ‚Ring des Nibelungen‘, in: derselbe (Hg.): Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners ‚Ring des Nibelungen‘, München 2001, S. 169-214; Rausch und Zeit in Wagners ‚Ring‘, in: Thomas Strässle/Simon Zumsteg (Hg.): Trunkenheit. Kulturen des Rausches, Amsterdam/New York 2008, S. 101-128. Der Interpretationsvergleich Solti-Karajan greift auf früheres Material zurück, das er eingehend überarbeitet und dessen Stellenwert er mittels der Transformation in die Thematik des Raumes systematisch und begrifflich verschiebt.*

⁹ Im Vortrag erklang vor Teil II die Einspielung Soltis (4 Min. 13 Sek.) und nach diesem diejenige Karajans (4 Min. 35 Sek.).

I. Crashkurs

Als erstes nimmt man 136 Takte lang einen *Es-Dur*-Klang wahr, der sich immanent zunehmend belebt, zur Fläche anwächst und dann Stück für Stück eine räumliche Totale aufbaut, hinsichtlich seiner zeitlichen Erstreckung jedoch als fast nicht (rational) artikuliert, nicht meßbar, nicht überschaubar erscheint. Man hört statische Harmonien, gleichförmige und zugleich konturarme rhythmische Figuren, verschwimmende und sich gegenseitig überlagernde Instrumentalfarben, aber kein metrisches Ordnungsprinzip, das dem ganzen Ablauf eine wie immer in sich variative Einheit verliehe. Wenn zum tiefen *Es* der Kontrabässe die Quinte *B* des Kontrafagotts hinzutritt, ist das kein Vorgang, der sich so oder so vorherbestimmen ließe. Er ereignet sich, stößt zu, er ist auf einmal da – aber er geht nicht aus einer irgendwie gerichteten intentionalen Disposition hervor. Zumindest ist das der erste Eindruck beim Hören.

Mit dem Einsatz des ersten Horns (in T. 17) setzt die Musik zwar zu einer – beschränkten – Verfestigung und Strukturierung der elementarischen Grundbewegung an. Aber dabei handelt sich um einen vorübergehenden Effekt, der durch die acht zum Teil auf engstem Raum kanonisch hinzutretenden Hörnerstimmen vergleichsweise rasch aufgehoben wird. Dieser Vorgang wiederholt sich mit dem Einsatz der Celli in T. 49. Zunächst scheint eine gewisse rhythmische Straffheit gewonnen zu sein, auch wenn das Fehlen eines klaren Akzentes auf der Eins dem hörenden Nachvollzug des 6/8-Taktes ebenso entgegensteht wie die Unentschiedenheit darüber, ob zwei Dreier- oder drei Zweiergruppen zu hören seien; gleiches gilt für die Aufweichung des Streicherprofils durch homogenisierende Klänge und Liegetöne der Hörner, Fagotte und des tiefen Blechs. Mit der Verdoppelung der Achtelbewegung zum Sechzehntelfluß in den Celli und – zunehmend dann – im gesamten Streicherapparat dringt dann aber ein die vertikalen wie horizontalen Konturen verwischendes, tendenziell geräuschhaftes Element in den musikalischen Satz ein, so daß die Gliederung des Zeitablaufs erneut in stationärem Pulsieren untergeht. Auch der Einsatz des sogenannten *Werde-Motivs* in den Klarinetten (T. 81) ändert an diesem Eindruck nichts Wesentliches. Gegen Ende des Vorspiels kommt es erstmals zu einem expliziten Crescendo: Skalengänge in den Holzbläsern, zweiten Violinen und Celli messen abrupt auffahrend den Raum mehrerer Oktaven aus. Insgesamt changiert das Vorspiel zwischen vereinzelten Ansätzen zu festi-

gendem Verlaufsprofil und einer Preisgabe sukzessiver Ordnungsbezüge; verschiedene Klangschichten wechseln sich ab, gehen ineinander über, gewinnen partiell Kontur und verlieren diese wieder. Wie gesagt, mit all dem ist ein vorläufiger Eindruck formuliert. Wie Zeit und Raum sich wirklich zueinander verhalten, steht nicht fest.

Bevor dieses Verhältnis thematisch werden kann, möchte ich auf einen medientheoretisch relevanten Sachverhalt hinweisen: auf den Unterschied zwischen dem, was ich höre bzw. was als Klang auf mich eindringt, und dem, was ich in der Partitur lese, also distanziert wahrzunehmen vermag. Eine schlichte Augenlektüre der *Rheingold*-Partitur nimmt am Vorspiel einen regulären Periodenbau wahr. Das läßt die alte These des Alfred Lorenz von der „förmlich mathematisch genaue(n) Vier-und Achttaktigkeit“¹⁰, welche für dieses Stück charakteristisch sein soll, zunächst nicht ganz so falsch erscheinen, wie sie sich bei näherer Betrachtung trotzdem zeigt.¹¹ Doch welche Bedeutung hat dieser Bau und welche Funktion hat überhaupt die Taktstrichsetzung im Prozeß des Hörens und Spielens? Man ist versucht zu

¹⁰ Alfred Lorenz: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner 1: Der musikalische Aufbau des Bühnenfestspiels 'Der Ring des Nibelungen'*, Tutzing 1966 (Nachdruck der 1. Auflage von 1924), S. 54. Peter Ackermann meint das periodische Moment flugs als „Flußbett“ und damit als Produkt von „Naturbeherrschung“ im Sinne Adornos identifizieren zu können. Das mag, nach Art von Streumunion, im weiteren Umfeld der Sache durchaus etwas treffen. Aber so isoliert, wie Ackermann die These gebraucht, ist sie mehr geschichtsphilosophischer Aplomb denn Resultat eines Verständnisses der Phänomene. So bedeutsam die *Dialektik der Aufklärung* sein mag, ihr Grundgedanke läßt sich ebensowenig 1:1 auf die Analyse von Wagners Musik übertragen wie das Prinzip Wotan. Vgl. Peter Ackermann: *Richard Wagners 'Ring des Nibelungen' und die Dialektik der Aufklärung*, Tutzing 1981, S. 25 f. Interessanterweise findet sich bei Reinhard Wiesend ein – zumindest in den musikanalytischen Konsequenzen – ähnlicher Gedanke; vgl. derselbe: *Die Entstehung des 'Rheingold'-Vorspiels und ihr Mythos*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (1992), H. 2, S. 122-145. Wiesend spricht von einer „Steigerungsanlage“, die „klar in 16 + 32 + 16 + 16 + 16 + 16 + 16 + 8 Takte gegliedert“ sei. Diese Anlage liege „– quasi als Urprinzip – [...] von Anfang an vor“. Wiesend bezeichnet solches „Urprinzip“ als „rational“. Unter Berufung auf Adorno fährt er dann fort: „So bewußt Wagner eine Anlage aus gleichdimensionierten Gebilden kalkuliert, die alle auf dem Sechzehntakter als Grundmaß beruhen, so großen Wert legt er andererseits darauf, dieses rationale Gestaltungsmittel wieder zu verschleiern.“ (Ebenda: S. 142) Der „Hörnerkanon“ etwa bringe „ein irrationales Moment in die ebenmäßig kalkulierte Anlage“. (Ebenda: S. 143) Von der Lektüre der Partitur her leuchtet diese Beschreibung des periodischen Aufbaus unmittelbar ein. Aber so geläufig es ist, in bezug auf Wagners Klangtechnik von der irrationalen Verschleierung eines Rationalen zu reden, so unklar ist es zugleich, setzt es doch wie selbstverständlich eine trennscharfe Differenz zwischen beiden Momenten voraus: hie ein Ordnungsprinzip, das dort durch bestimmte technische Mittel eingetrübt wird. Solch identitätsorientierte Terminologie indes verstellt den Grad der vorgängigen Vermittlung im Phänomen. Ordnung wird hier keineswegs *durch etwas anderes verschleiert*, sondern *ist selbst schleierhaft* und folglich überhaupt nur eingeschränkt da, präsent, identisch. Letztlich nimmt Wiesend die periodische Anlage als Substanz der Komposition und die Klangtechnik als deren Akzidens, das erstere freilich in die Diffusion treibt. Der Spalt zwischen Notation und performativem Akt und entsprechend zwischen Lesen und Hören bleibt als Problem ausgeklammert, zumindest ungedeutet. Vgl. allerdings Anm. 26.

¹¹ Allerdings ist das Fiasko des Lorenzschen Architekturklassizismus mit der Proportion von Klein- und Großform aufschlußreich und nicht einfach mit dem Verweis auf die Gewebestruktur der Leitmotive abzutun. Es ist hier jedoch nicht möglich, auf die Lorenzkritik von Dahlhaus et alii, die im Namen des motivischen Gewebes auf *jeden* Begriff von Architektonik verzichtet, näher einzugehen. Warum andererseits Warren Darcy an die Lorenz-Analysen noch einmal ungebrochen anschließen zu können glaubt, bleibt sein Geheimnis; vgl. derselbe: *Wagner's Das Rheingold*, Oxford 1993.

sagen, Notation bei Wagner sei weniger Abbild musikalischer Bedeutungen als Medium adäquater orchestertechnischer Reproduktion, ihre Aufgabe keine Verschriftlichung des Geistes, sondern die Gewährleistung von Bedingungen eines optimalen Timings klanglicher Ereignisse.¹² Taktstrichsetzung, so scheint es, wendet sich weniger an den Hörer als an den Spieler; sie dient der größtmöglichen Kontrolle des Aufführungsprozesses, ohne darum dem Sinn der Phänomenalität dessen, was akustisch geschieht, ohne weiteres zu entsprechen. Die „Vier- und Achttaktigkeit“, von der Lorenz spricht, stellt partiell eine moderne Form von Spielanweisung dar: „tote Schrift“ mit performativer Funktion.¹³ Notation ist bei Wagner, verglichen mit einer Wiener klassischen Partitur, weniger Träger musikalischer Sinnbeziehungen, die im Notierten symbolisch zum Ausdruck kommen, als ein komplexes Bezeichnungssystem, das funktional am akustischen Resultat ausgerichtet ist. Diese Funktionalisierung der Notenschrift zugunsten des performativen Akts ist eine wesentliche Voraussetzung für die Bildung eines Klangraumes, dessen kompositorischer Sinn sich auf kein einheitliches Zeitkontinuum mehr stützen kann. Letzteres fußt primär in musikalischen Sinnbezügen, die notierbar und als notierte lesbar, d. h. verständlich sind. Mit dem ‚acoustic turn‘ der Partitur hingegen ist eine Art Emanzipation des Raumes wenn nicht von ‚der‘ Zeit, so doch von ihren linearen, progressiven, innergeschichtlichen Verlaufsformen gesetzt.

Daß sich der formale Status der Perioden aus der Lektüre des Notierten nicht geradewegs ableiten läßt, heißt keineswegs, er wäre platterdings unreal. Die doppelte Medialität der Musik (Schrift vs. Klang) läßt sich niemals völlig zugunsten der Faktizität des Klanggeschehens auflösen. Gegenüber dem Sog des Amorphen übt die Taktstrichsetzung die Funktion eines latenten Korrektivs aus, das vom Interpreten hervorgekehrt, aber ebenfalls (weiter) eingeschränkt werden kann, in jedem Fall über den performativen Vollzug als solchen hinausreicht. Mag Wagner zuweilen auch demonstrativ lustvoll über die „Buchstabenkrankheit der Gehirne“¹⁴ spotten und Literatur auf ein in sich unbefriedigtes Zeichenspiel für Ge-

¹² Die Tragweite dieser Einsicht hat vor allem Friedrich Kittler herausgestellt: vgl. derselbe: *Weltattem. Über Wagners Medientechnologie*, in: *Diskursanalysen* 1 (1987), S. 94-107; derselbe: *Opern im technischen Licht*, in: *Tannhäuser* (Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1989, 7), S. 1-17; derselbe: *Theater als Medienästhetik exemplifiziert am Fall Richard Wagner*, in: Martina Lecker (Hg.), *Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten*, Berlin 2001, S. 562-571. Zu Kittlers Neigung, Notenschrift *in toto* auf ihre performative Funktion zu reduzieren, vgl. meine Kritik: *Richard Wagners Medientechnologie – wie Friedrich Kittler sie sieht*, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. 62 (2008), Nr. 714, S. 1028-1034.

¹³ Manfred Hermann Schmid: *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 253.

¹⁴ Richard Wagner: *Beethoven* (1870), in: derselbe: *Dichtungen und Schriften* 9, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 98. Zur Bedeutung des Klanges bei Wagner vgl. Tobias Janz: *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners ‚Ring des Nibelungen‘*, Würzburg 2006.

lehrte herunterstufen¹⁵, seine Orchestertechnologie erschöpft sich darum doch nicht in Sounddesign. Jedenfalls ist Klang im Musikdrama, Zauber hin oder her, kein schieres Zielprodukt der Partitur und Notiertes mehr als allein Kochrezept oder Griffschrift.¹⁶

Zu erwähnen ist weiter, daß das *Rheingold*-Vorspiel eine besondere Form von Fanfarenmusik realisiert. Erinnern wir uns an Adornos These, der Kompositionsstil des reifen Wagner sei, sofern er nicht die Chromatisierung des Tonraums betreibe, wesentlich aus diatonischer Bühnenmusik, und zwar dem Element der Fanfare entstanden.¹⁷ Bühnenmusik bedeutet Intermittenz, Unterbrechung musikalischer Fortschreitung von außen – durch Gesten, die Handlungsaspekte illustrieren, d. h. verdoppeln. Natürlich geht es nicht darum, dem Theatraliker vorzuhalten, daß er einer sei. Selbst Adorno hat weniger die Tuschs und Signale im Sinn, die in den Werken zwischen *Rienzi* und *Lohengrin* durch Überfülle und darum auch durch eine gewisse Monotonie glänzen, als die komplexen Figurationen, die Wagner aus solchen Klischees entwickelt. Die Pointe des *Rheingold*-Vorspiels liegt in dem Versuch, mit einem rhythmisch wie harmonisch so starrem Material wie der Fanfare Strukturen extremer Auflösung auszukomponieren. Verbindungsglied zwischen dem Moment des Starren und dem der Auflösung ist die tonliche Beschränkung der Fanfare auf Elemente der Obertonreihe und ihre entsprechend reduzierte Fähigkeit zur Gestaltbildung.

Der springende Punkt ist der Übergang vom einen zum anderen Moment: Aus fixen Topoi, die aus zurechenbaren Ereignissen der Bühnenhandlung hervorgehen, entsteht ein anonym-amorphes Totum. Klanggesten, die auf eine semantische Referenz hin angelegt sind (z. B. „König Heinrich Heil!“ im *Lohengrin*), wandeln sich durch Totalisierung zu diffusen Formeln eines Hinabgangs der Musik in die Tiefe des Vorsprachlichen oder Vorsprachähnlichen, wo die Konturen der Gestalten und der Bedeutungen gleichermaßen verschwimmen. Nicht die Unterbrechung oder Paralyse zeitlicher Entwicklung ist hier das Thema, sondern deren vergessener Grund oder Ungrund: Unseren Ohren widerfährt die Geburt der Naturtonmagie aus dem Geist der Bühnenmusik. Diesem Aufbau eines Klangraums quasi

¹⁵ Vgl. bes. Richard Wagner: *Das Kunstwerk der Zukunft*, in: derselbe: *Dichtungen und Schriften* 6, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 78 f.

¹⁶ Vor allem aber steht der komplexe Werkbegriff des Theatromanen Wagner einer Verabsolutierung der Performance – und damit auch der totalen Reduktion der Notenschrift auf ein Hilfsmittel des klanglichen Ereignisses – entgegen. Vgl. Carl Dahlhaus: *Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften* 7, hg. v. Hermann Danuser, Laaber 2004, S. 405-411; derselbe: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, in: *Gesammelte Schriften* 5, Laaber 2003, S. 191-201; Richard Klein: *Werk vs. Theater. Carl Dahlhaus im Konflikt mit Richard Wagner*, in: *Musik & Ästhetik* 12 (2008), H. 47, S. 34-60.

¹⁷ Vgl. z. B. Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*, in: derselbe: *Gesammelte Schriften* 13, Frankfurt/M. 1997, S. 49 ff.

aus Laborformeln wird man nicht gerecht, wenn man ihn an einem Ideal des Fortgangs mißt, dessen Einlösung dann von irgendwelchen ideologischen Realmächten torpediert werde. In Wagners *Rheingold*-Vorspiel wird nicht nur Zeit verräumlicht, sondern ebenso auch Raum in der Zeit entfaltet, d. h. ausgebreitet. Was der Verlauf exponiert, hat – nicht schlechterdings, aber wesentlich – einen synchronen Sinn.

Nun könnte man sich aber z. B. fragen, ob der Übergang des Vorspiels zur ersten Szene nicht das genaue Gegenteil zum Ausdruck bringt: Finalität statt in sich bewegter Zuständlichkeit. Die Deutung dieser Stelle durch Alfred Lorenz mutet kurios an: Lorenz interpretiert die letzten acht Takte des Vorspiels als Coda eines Variationensatzes mit Steigerungsanlage. In unserem Kontext erhält der Gedanke jedoch einen Sinn, an den der alte Wagnerapologet kaum gedacht haben kann: Seine Deutung des Vorspielschlusses als Schlußstück eines Variationensatzes, der auf sich steigernder Klangfülle und Klangfarbenintensität (nicht: Lautstärke!) beruht, legt es nämlich nahe, den Übergang zur ersten Szene als Schnitt zwischen zwei heterogenen Zuständen oder Gegenwarten zu begreifen. Lorenzens Versuch, bei Wagner überall klassizistische Formproportionen nachzuweisen, hebt an diesem Punkt unbeabsichtigt das Antiklassizistische, den Zeitsprung hervor, der zwischen Vorspiel und erster Szene *Rheingold* besteht. Tatsächlich erweckt die Musik trotz gleichbleibender klanglicher und figurativer Strukturen den Eindruck, als habe sie gleichsam geträumt oder geschlafen und wache nun plötzlich auf, als habe sich ‚dazwischen‘ etwas abgespielt, was nicht zu Bewußtsein gekommen sei.¹⁸ Mit dem abrupten Einsatz von Woglindes Stimme auf subdominantischer Klangfunktion nimmt der Höhepunkt der *Es-Dur*-Steigerung des Vorspiels ein Ende, das mit dem Bild vom Zerplatzen dessen, was vorausgegangen ist, oder von

¹⁸ Zum ‚Schlaf‘ als theatraler Form des Wagnerschen Musikdramas vgl. Johanna Dombois: *Das Auge, das sich wechselnd öffnet und schließt. Zur Szenographie des Wagner-Vorhangs*, in: *wagnerspectrum* Heft 2 (2008), S. 209–236; dieselbe: *Die ‚complicirte Ruhe‘. Richard Wagner und der Schlaf. Biographie – Musikästhetik – Festspielsdramaturgie*, Diss. phil. TU Berlin, Mikrofiche, 2007. Vor dem Hintergrund dieser Arbeiten stellt sich die berühmte La Spezia-Episode aus *Mein Leben* signifikant anders dar als im Lichte empirischer Biographieforschung: Der Passus gibt ohne Frage nicht die kompositorische Genese dieser Musik wieder, sondern er versprachlicht eine strukturelle Möglichkeit des komponierten Artefakts: „Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf.“ (Richard Wagner: *Mein Leben*. Vollständige, kommentierte Ausgabe, hg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1976, S. 512) Daß Wagner hier die Fakten der Existenz im Dienste einer visionären Ursprungserzählung zum eigenen Werk nachweislich manipuliert, ist weit weniger beklagenswert, als allzu gewissenhafte Aufklärer uns glauben machen wollen. Vor dem Hintergrund der Forschungen von Dombois erweist sich die Story ästhetisch jedenfalls als nur zu relevant. Ohnehin kommt das Motiv des ‚jähem‘ Erwachens zu Beginn der 2. Szene des *Rheingold* gleich noch einmal. Vgl. auch Reinhard Wiesend: *Vision und Kalkül. Vom Sinn der La Spezia-Episode*, in: Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1992, 2: *Das Rheingold*, S. 1–20; derselbe: *Die Entstehung des ‚Rheingold‘-Vorspiels und ihr Mythos* (Anm. 10).

einer Art Schuß durch einen Zeittunnel, nicht ganz inadäquat beschrieben sein dürfte. Inmitten aller kontinuierlichen Bewegung ereignet sich ein fundamentaler Riß.

Allein, geschieht dieser Riß immer oder nur hin und wieder? Welche Bedingungen müssen erfüllt sein, damit er da ist, damit man ihn hört? Wir haben eben so getan, als ob es um die Feststellung eines reinen Partiturbefundes ginge, bei dem sich das Moment der Ausführung, der praktischen Interpretation unterschlagen ließe. Verständlich wird diese These aber erst von einer bestimmten praktischen Interpretation her. Es ist Georg Solti Einspielung, die den ‚Zeitsprung‘ so vollführt, daß man meinen könnte, die Platte selbst sei gesprungen. Denselben Übergang realisiert Herbert von Karajan grundlegend anders, weswegen er dann genau genommen auch nicht mehr derselbe ist.

II. Konflikt der Interpretationen

Solti gliedert und progrediert, bei ihm fängt nicht die Welt an, sondern eine aktive Instanz legt los, allem elementarischen Ton zum Trotz. Beinahe von Beginn an wird das Chaos als gerichteter Ablauf gestaltet; sehr früh jedenfalls mutiert der Ursprungstaumel zu einer drängenden, fast expansiven Entwicklung. Und das bei einem Material, das sich im Es-Dur-Dreiklang und Zusätzen aus der Obertonreihe des Fundamentaltons erschöpft – die bereits erwähnten Skalen am Schluß ausgenommen. Technisch heißt das: Zum einen betont Solti das Recht des Periodischen gegenüber dem Amorphen, er markiert Einsätze und nimmt dafür die Überlappungs- und Verschleierungseffekte zwischen den Teilen zurück. Die Celli in T. 49 etwa sind nicht plötzlich hörbar, obwohl sie vorher im Verborgenen schon ‚da‘ waren, sondern sie setzen punktuell und damit im Hören exakt identifizierbar ein. Zugleich tritt ihr rhythmisch Diffuses zurück: Von T. 49 bis T. 80 dirigiert Solti pro Takt drei Zweiergruppen, ab T. 81 zwei Dreiergruppen. Zum anderen ist der vermeintliche Architekt ein expressiver Dramatiker, dessen Interesse dem Vorwärtskommen, dem Progreß gilt. Daß den Celli an der erwähnten Stelle gegen die notierte Bezeichnung sogleich eine dynamische Steigerung verordnet wird, läßt sie wie die Hauptstimme zu den Nebenstimmen der Hörnergruppe erscheinen und ein wenig auch wie ein Kraftwerk, das ein mächtiges Schiff auf Fahrt bringt.¹⁹

¹⁹ Zu Metaphern wie ‚Kraftwerk‘, ‚Schiff‘, ‚Schiffskiel‘, usw., wie sie im folgenden zur Beschreibung bestimmter Momente der Soltischen Interpretation verwandt werden, ließe sich viel, naturgemäß auch Kri-

Ab T. 81 artikuliert die Sechzehntelbewegung der Streicher im ganzen mehr einen transparenten Verlauf als ein Brodeln in der Tiefe. Keine Aura gestaltfernen Dunkels, sondern ein Energieapparat par excellence ist hier am Werk. Die metrischen Akzente erfolgen durchweg so, als solle eine Dialektik von Periodik und Klangfarben vorgeführt werden: Das frei Flotierende der letzteren bleibt auf die Organisationsleistung der ersteren bezogen. Und so kontinuierlich wie spannungsgeladen steigt die Dynamik an.

Dies alles ist, wie auch Wagner hätte sagen können, ein durchaus ‚mechanischer‘ Vorgang.²⁰ Die Musik realisiert weniger eine mythische Idee im populären Verstande, als daß sie ein Wunderwerk der Technik vor oder vielmehr *in* aller Ohren führt. Paradox genug wird ein Urgeschehen in Produktion genommen, ein Nichtmachbares par excellence gleichwohl gemacht. Das Werden der Welt im Wasser mag der Inhalt sein, der die Musik antreibt. Was sie indes antreibt, wird von ihr selbst zugleich technisch *simuliert*. Dabei verhält sie sich, wenn das drastische Bild erlaubt ist, ein wenig wie ein Schiffskiel, der sich mittels seiner Druckenergie Meereswellen anähnelte.²¹ Nüchterner gesprochen: Das Orchester funktioniert wie ein Apparat, der das, dem er sich darstellungstechnisch gleichmacht, zugleich aus dem Weg drängt. Sein Klangkörper ist gerade kein Statthalter organischer Natur, sondern Effekt eines hochsynthetischen Produktionszentrums.²² Daß Wagner selbst auf ihn sowohl die Metapher des Meeres als auch die des Schiffes appliziert, spricht für sich.²³

sches anmerken. Ich weise hier lediglich darauf hin, daß diese Sprachbilder nicht für sich stehen, sondern ihren Sinn von der Grundfigur des ‚verzeitlichten Raumes‘ her erhalten.

²⁰ Vgl. z. B. Richard Wagner: *Oper und Drama*, in derselbe: *Dichtungen und Schriften* 7, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt a. M. 1983, S. 78.

²¹ Matthias Vogel hat in der Diskussion in Basel bemerkt, bei Solti werde der Raum weniger gestaltet oder auch nur wahrgenommen als im Dienste der Zeit ‚verbraucht‘. Das paßt ziemlich genau zum Bild des Schiffskiels, der die Wellen des Ozeans aus dem Weg räumt, damit der Luxusdampfer sein Ziel optimal erreichen kann. „Schicken Sie sie auf See, Mr. Murdock. Legen Sie ein paar Kohlen auf“, sagt E. J. Smith in *Titanic* zu seinem ersten Offizier. Es wäre nicht falsch zu sagen, daß Solti den Anfang von Wagners Tetralogie in diesem Geiste realisiert.

²² Das Problem ‚des‘ Mythos ist damit keineswegs erledigt, sondern wird von der Technik her vielmehr neu relevant. So wenig sich Mythos rein geistesgeschichtlich, d. h. an den theatralen und musikalischen Strukturen vorbei, inthronisieren läßt, so wenig widerlegt Simulation eo ipso mythische Weltbedeutung oder Naturtonmagie, im Gegenteil. Es bleibt sinnlos, am Vorstellungsinhalt ‚Uranfang‘ oder auch nur an der Vortragsbezeichnung ‚ruhig heitere Bewegung‘ anzusetzen, ohne das Verhältnis zum Maschinenraum zu klären, der beides überhaupt erst hervorbringt. Ebenso klar dürfte sein, daß sich die Komposition des *Rheingold*-Vorspiels nicht einfach medientechnisch (Kittler) ableiten läßt. Nicht zufällig hat Gérard Grisey, einer der führenden Vertreter des französischen Spektralismus, seine kompositorische Arbeit bevorzugt anhand dieses Vorspiels erläutert. Für ihn verkörperte es jene Schnittstelle von Naturklanglichkeit und moderner Technologie, um die seine zentralen künstlerischen Intentionen kreisten. Vgl. Anm. 36.

²³ Wagner nennt das musikdramatische Orchester vielsagend den „Bewältiger der Fluten“ und die „bewältigte Flut [...] selbst“. In: derselbe: *Oper und Drama*, in: *Dichtungen und Schriften* 7, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 299. Zu Metaphorik von Meer und Schiff vgl. ebenda: S. 274, 278, 289, 294 f. Nimmt man diese Metaphorik ernst, wird einem möglicherweise klar, wie tief adäquat das Anfangsbild von Patrice

Allerdings hat es die besagte Dialektik bei Solti in sich, macht sie doch das Verhältnis von Prozeß und architektonischer Gliederung zum Schauplatz eines Konflikts: Der klaren Akzentuierung der Einsätze und Periodenschemata steht das Moment des Nach-vorne-Drängens so sehr entgegen, daß die Architektonik selbst ins Schwimmen gerät. Solti hält das Tempo nicht exakt, sondern wird schneller, scheinbar zufällig und dennoch gezielt. Was ist das Ziel dieser Bewegung? Wo treibt sie hin?

Mitreißender als Solti kann man das Vorspiel zu *Rheingold* kaum dirigieren. Ist gerade das aber nicht widersinnig? Geht es hier, kompositorisch wie semantisch, um Mitreißen und Mitgerissenwerden? Der Preis für die Imposanz von Soltis Interpretation ist hoch: Maestro schert sich keinen Deut um Wagners Vorschrift „immer *piano*“; er begnügt sich nicht mit der Steigerung der Klangfülle, sondern überbietet diese gegen die Anweisung der Partitur durch synchrones Anwachsen der Lautstärke.²⁴ Das gibt dem Stück etwas ungeheuer Strahlendes, Entfesseltes, Nicht-an-sich-halten-Könnendes, aber es nimmt ihm auch jede Chance, sich auf die mythischen Bilder von Ursprung und Tiefe, auf ihr Diffuses, Traumhaftes, einzulassen. Es ist, als ob Solti Diffusion nicht ertragen könnte, sondern sie, wenn sie sich schon nicht vermeiden läßt, sofort in durchsichtige Gestalten und Entwicklungszüge übersetzen müßte. Besonders ins Gewicht fällt, daß dort, wo Wagner das erste Crescendo vorschreibt – bei den Skalenbewegungen ab T. 129 ff., die signifikanterweise parallel zum Aufgehen des Vorhangs erfolgen –, die Dynamik ihren Höhepunkt schon ‚hinter sich‘ hat und folglich stagniert: Wie zuvor das „immer *piano*“ ist auch das Crescendo der Skalen für Solti fast nicht da, nicht existent. Er bricht die eigene Dynamisierung des Vorspiels just in den Takten ab, in

Chéreaus *Rheingold*, die berühmte Stauwehr, dem Werk Wagners seinerzeit wirklich war: Nicht, weil Chéreau mit ihm eine mythologische Sicht von Historie ‚aufklärerisch demaskieren‘ wollte, sondern weil er der modernen Technologie, die Wagners Musikdrama so sehr auszeichnet, daß sie es überhaupt erst möglich macht, eine Präsenz auf der Bühne verlieh – nicht als Requisit unter anderem, sondern als gegenständliches Symbol oder sogar Realapriori des Ganzen. 1873 nennt Wagner das Bayreuther Orchester den „technischen Herd“ und den „mystischen Abgrund“; vgl. derselbe: *Das Bühnenfestspiel von Bayreuth*, in: *Dichtungen und Schriften* 10, hg. v. Dieter Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, S. 37. Die zweite Formel ist in Anführungszeichen gesetzt, die erste nicht.

²⁴ Boulez merkt an: „[...] mir scheint, daß das *immer piano*, das die Partitur vorschreibt, in ein leichtes *Diminuendo* übergehen muß, um die Motive, die diese neue Instrumenten-Woge heranträgt, ›durchzulassen‹, während die Hörner und das übrige Blech von jetzt an als Grundierung dienen. Die Stelle gibt bereits ein bezeichnendes Beispiel für die natürliche Neigung der Musiker, einander in der Lautstärke zu überbieten, aus Furcht, nicht gehört zu werden.“ (Pierre Boulez, *Vergangenheit im Bild der Gegenwart*, in: *Der ‚Ring‘ Bayreuth 1976-1980*, Berlin/Hamburg 1980, S. 21 f.) Boulez’ eigene Einspielung enttäuscht allerdings nachhaltig – gemessen an der Brillanz seiner Analyse: Das Tempo ist überhastet, der Bezug von Vorder- und Hintergrund seltsam spannungsarm und unplastisch gestaltet, die Hörner platzen mehr heraus als sich miteinander zu verbinden oder gar zu verschmelzen; besagte Durchlässigkeit fürs Motivische zeigt sich insgesamt mit einem recht rohen Fanfarenton erkaufte. Am Ende ändert die Konsequenz des „immer *piano*“ nur wenig daran, daß Zeit hier wie neutralisiert ist, ohne daß darum Raum gestaltet wäre.

denen die Szene einsetzt – als wolle er das Vorausgegangene zu einem finalen Abschluß führen, d. h. weniger überleiten als aufhören – und trennen. Das ist insofern sogar konsequent, als sein Drängen und Treiben von Anfang an den Eindruck vermittelt, es sei auf eine Erfüllung in etwas Bestimmtem hin angelegt: Das Aussetzen des Crescendo in der ‚Coda‘ (Lorenz) ist ein solcher Erfüllungspunkt, die Kehrseite derselben Sache des Vorwärtzuges. Solti interpretiert das Vorspiel als dynamisch *und* in sich geschlossen: So kommt es im Übergang zum Zeitriß. Definitiv in der Partitur vorgezeichnet ist dieser ebensowenig wie der vermittelnde Übergang, auf den Karajan alles Gewicht legt.

Nicht nur, daß Karajan schon leiser anfängt als Solti (zumal in den Hörnern) – und natürlich (möchte man sagen) leiser bleibt. Vielmehr nimmt er vor allem die Verschmelzung ernst und das „immer *piano*“ beim Wort – fast.²⁵ Der Einsatz der Celli in T. 49 wird bei ihm vom Klangschleier der Hörner überlagert, man hört ihn nicht punktuell, sondern erst im nachhinein. Und die Impression, die von ihm ausgeht, ist auch nicht die eines Kraftfeldes, das nach vorne drängt, sondern die eines Gewebes, das abgeschattet in sich kreist. Noch relevanter ist die Differenz zu Solti ab T. 81. Wo dieser die tiefen Celli im Sinne von Prägnanz, Durchsichtigkeit und energetischer Progression arbeiten läßt, wendet sich Karajan dem Einsatz des Werde-Motivs in den Klarinetten zu. Der erfolgt zwar präzise und ohne Schleier, aber indem Karajan die Figuration der Streicher ganz im *p* der Tiefe beläßt, klingt die Höhe wie ohne rechte Basis, so als ob einem der Boden teilweise unter den Füßen weggezogen wäre. Punktualität führt hier statt zu ordnender Übersicht zu gesteigerter Instabilität, bei der der Raum gewissermaßen triadisch aufgeteilt ist: in eine präzise Höhengestalt, einen atmosphärisch grummelnden Fundus und die Leere dazwischen. Als Ganzes ist das Vorspiel bei Karajan kein drängender dynamischer Prozeß, sondern gleichwie ein langsam näherkommender, in sich bewegter Ruhezustand, der – mit Ausnahme des Lichtschubs gegen Schluß – nur selten den Charakter eines gestaltfernen, meditativen Taumelns verliert.

Der Rede vom Taumel widerspricht keineswegs, daß Karajan das Tempo exakt hält. Auf der Ebene des Klanges überläßt er sich ganz der Diffusion, hinsichtlich der metrischen Basis jedoch setzt er auf Regularität: ohne forcierte Akzente und Betonungen zwar, jedoch mit unbeirrtem Gleichmaß. Er kann das, weil sein Interesse offenbar einem ordnenden Aspekt im Elementarischen selbst gilt – und keiner Übersicht, die diesem von außen abge-

²⁵ Daß der Hörnerklang in Karajans Einspielung aufnahmetechnisch manipuliert ist, liegt auf der Hand, beinhaltet aber kein Gegenargument, wenn man Aufnahmetechnik nicht auf ein bloß äußerliches Mittel der Interpretation herunterdefinieren will.

rungen oder gar gegen ihn durchgesetzt wäre. Karajans Ordnung ist diskret bis zur Abwesenheit und dennoch spürbar, kein Implikat mobiler Evolution, sondern ‚einfach nur immer schon da‘ *und* in eins damit ein architektonisches Element von sehr, sehr großem Atem quasi von unten her aus sich freisetzend. Anders als Solti setzt Karajan auch das Crescendo der Skalen am Schluß des Vorspiels um: Innerhalb von acht Takten vollzieht sich eine fulminante Steigerung, die in die erste Szene überleitet. Wagner selbst hat das Crescendo auf einzelne Skalenbewegungen beschränkt, die immer wieder neu beim *p* anheben; Arpeggien und Liegetöne hingegen bleiben von der progredierenden Lautstärke unbetroffen. Genau auf diese aber setzt Karajan.

Betont man die periodischen Ordnungselemente des *Rheingold*-Vorspiels gegenüber dem Chaos seiner Klangdramaturgie, wird man Karajans Deutung als ‚zu trüb‘ empfinden und darauf insistieren, Soltis Einspielung sei näher am Text. Vielleicht kommt man aber auf den Sinn der Periodik erst, wenn man Solti ‚im Ohr hat‘ und infolgedessen unterstellt, daß jene Gliederungsstruktur zur Substanz der Komposition gehört, daß sie mehr ist als eine schriftliche Spielhilfe für die Performance einer kunstvoll diffundierenden Musik.. Aber dann muß man sogleich zugeben: Soltis Entscheidung für Einsatzakzente ist keine selbstverständliche Konsequenz dessen, was ‚dasteht‘, sondern Parteinahme für eine in der *Rheingold* - Partitur implizit enthaltene Möglichkeit, die allererst von der kompositorischen Vorgeschichte des *Ring*, zumal von bestimmten Partien im *Lobengrin* her, verständlich wird.²⁶ Damit verglichen zeigt Karajan wiederum, daß am Beginn von Wagners Tetralogie eine diskrete metrische Ordnung vorliegt, die der klanglichen Verkörperung des Chaos keineswegs entgegen-

²⁶ Ich denke einmal an das Vorspiel zu *Lobengrin*, das sich der Lektüre zunächst als eine Aneinanderreihung von sieben Achttaktern präsentiert. Die Symmetriehaftigkeit dieser Anlage wird zwar nicht eigentlich verschleiert, jedoch vom spezifischen Klangaufbau des Stückes, der eine großräumige Bewegung von der Höhe in die Tiefe und zurück vollzieht, überlagert. Sodann wäre zu verweisen auf die Turmbläserstelle zu Beginn der 3. Szene des II. Akts (zumal ab dem Streichereinsatz). Dafür, daß wir es hier, rückwirkend betrachtet, mit einer Vorstudie zum Anfang des *Rheingold* zu tun haben, spricht insbesondere die Verknüpfung eines längeren ‚Orgelpunkts‘ (in Bratschen, Celli und Violinen) mit kanonisch sich verdichtenden Bläserfanfaren. Im Gegensatz zu *Rheingold* ist aber in *Lobengrin* II, wenn auch anders als im Vorspiel des Werkes, die Periodenstruktur noch eindeutig vorhanden und wirksam. Darüber hinaus betont die vorgeschriebene Artikulation der Fanfaren hier noch die traditionelle Akzenthierarchie des Taktes. Es kommt also, trotz des auratischen Streicherklangs, zu keiner Auflösung gliedernder Zeitbezüge. In der Destruktion der Zäsuren liegt die große Neuerung des *Rheingold*-Vorspiels gegenüber früheren Formen von Naturtonmagie bei Wagner. Eine distinkte Differenz zwischen Periodik und Klangstruktur ist hier nicht mehr am Phänomen aufweisbar, sondern Resultat kategorialer Abstraktion. Vgl. Anm. 10.

steht, sondern, auch wenn sie Akzente durchaus zuläßt²⁷, doch ohne manifeste Akzenthierarchien auskommt.

Unwillkürlich denkt man an die Einheit von Ritual und Ekstase, wo es darum geht, jede mentale und motorische Kontrolle aufzugeben, aber zugleich die innere Logik und Organisation eines Ablaufs einzuhalten. Daß Karajan das Gegenteil eines subjektiven Ausdrucksmusikers ist, kommt ihm in solchen Momenten zugute. Sein Interesse gilt in eins dem Klanggeschehen wie dem Großrhythmus, nicht sprachähnlichen Elementen.²⁸ Bei ihm verbindet sich ein ausgeprägter körperlicher Bewegungssinn mit einem steten Vorgriff auf Architektonisches. Dadurch gelingt es ihm nicht nur, die Musik von Gesten des Intendierens und Intervenierens weitgehend frei zu halten, sondern vor allem auch Spannungszusammenhänge aufzubauen, die auf kühler Distanz und entfesselnder Kraft gleichermaßen beruhen.²⁹ Karajan macht abstrakte Formproportionen (nicht zeitliche Prozesse oder rhetorische Figuren) physisch erfahrbar.

Aber auch er hält das „immer *piano*“ des Vorspiels zu *Rheingold* nicht durch. Vielleicht ist diese Forderung ohnehin empirisch unrealisierbar³⁰, und eher als pointierter oder vielleicht auch verzweifelter Hinweis darauf zu lesen, daß es in dieser Musik um etwas anderes geht als um eine dynamische Steigerung in der Zeit. Während Solti spätestens ab dem Celli-

²⁷ Beim Hörnereinsatz ab T. 17 verzögert Karajan jeweils den Eintritt des 4. Achtels, um dieses dann rhythmisch verschärft folgen zu lassen, was einen leichten Akzent auf der Eins des vierten Taktes bewirkt. Dies aber auch nur bei den ersten beiden Vierergruppen, denn mit der kanonischen Verdichtung der Stimmen verlieren die Akzente jede Bodenhaftung und schlagen in ihr Gegenteil, in Unordnung, Taumeln um. Aber auch bei den ersten beiden Vierergruppen kann man die rhythmische Verschärfung des 4. Achtels spontan hören, als käme die Eins des folgenden Takts ein Spürchen zu früh. Die Taktordnung ist nicht annähernd so stabil, daß sich der Hörer ihrer maßsetzend versichern könnte. Unzweifelhaft gibt es sie nicht jenseits der Ereignisse, die sich *in* ihr abspielen. Trotzdem erwecken Karajans sachte Akzente und sein ruhig-gleichmäßiges (und trotzdem nicht starres) Tempo den Eindruck einer Gliederung der Musik in sich. Sie mag dunkel sein, sich quasi tastend zusammenbauen, aber sie besteht – irgendwie, und ist zudem so verläßlich wie jeder rituelle Akt.

²⁸ Vgl. Peter Uehling: *Karajan. Eine Biographie*, Reinbek bei Hamburg 2006. Diesem Buch verdanke ich viele Anregungen; vgl. jetzt auch Jens Malte Fischer: *Die Kunst des tönenden Schweigens. Herbert von Karajan und Richard Wagner*, in: Lars E. Laubhold/Jürg Stenzl (Hg.): *Herbert von Karajan (1908–1989). Der Dirigent im Lichte einer Geschichte der musikalischen Interpretation*, Salzburg, Wien und München 2008, S. 51–60.

²⁹ Richard Osborne mag allzu dick auftragen, wenn er Karajan mit dem Bild des „brütenden Adler(s)“ belehnt. Ganz abwegig dürfte das jedoch kaum sein. Der Soloflötist des Philharmonia Orchestra London, Gareth Morris, berichtet von Aufführungen des Ravelschen *Boléro*: „Er rührte sich kaum. [...] Karajan hielt die Augen geschlossen und die Hände etwa in Brusthöhe, den Takt gab er mit einem einzigen Finger an, und auch den bewegte er kaum. Bei jeder Hinzufügung gingen die Hände eine Spur höher. [...] Was wir spüren konnten, das war die Kraft der Musik in ihm, und die übertrug sich auf uns. So wuchs die Spannung mit jedem leichten Anheben der Hände. Am Ende des Stückes waren die Hände über seinem Kopf. Und die Kraft des finalen Höhepunkts war einfach kolossal.“ In: Richard Osborne: *Herbert von Karajan. Leben und Musik*. Aus dem Englischen von Brigitte Hilzensauer und Reinold Werner, Wien 2002, S. 359. Anders als der *Boléro* beruht das Vorspiel zu *Rheingold* zwar gerade nicht auf sukzessiver Steigerung, aber Karajans ‚brütender‘ Sensus für den Aufbau eines Ganzen ist in beiden Fällen der gleiche.

³⁰ Vgl. das Boulez-Zitat in Anm. 24.

Einsatz in T. 49 (im Grunde aber schon beim Hörnerkanon ab T. 17 ff.), wo Wagner noch *pp* vorzeichnet, nicht mehr an sich halten kann, gestattet sich Karajan erst ab T. 97 ein zartes und diskret anwachsendes Crescendo. Mit dem Einsatz der Trompeten in T. 113 dann, aber vorher eben nicht, beginnt er mit dem Aufbau einer finalen Aureole, einer Stretta als Lichtkranz, die bis zum letzten Takt gesteigert wird, dabei aber, das ist wohl Karajans Markenzeichen, einen so bezwingenden wie milden Grundcharakter durchhält. Keineswegs handelt es sich um den Höhepunkt eines Prozesses, vielmehr wird eine räumliche Dimension in der Zeit manifest aufgespannt, die ‚immer schon‘ existierte, ohne doch wahrnehmbar zu sein. Man könnte sagen, die Musik sei hier wie eine in sich flimmernde Kugel, die zuvor in Dunkel gehüllt war und jetzt in ihrer ganzen Fülle aus diesem heraustritt.

Natürlich liegt in solcher Rede auch ein Kompromiß. Musik verläuft irreversibel in der Zeit, und so erhält die Exposition eines Zustands in ihr notgedrungen wie banalerweise eine temporale Richtung. Nur mutiert der musikalische Raum dadurch keineswegs zur Hosenrolle, zur bloßen Zeitfunktion. Vielmehr wird der empirische Zeitverlauf gegen sich selbst so realisiert, daß seine Figurationen ihren sukzessiven Sinn wenn nicht außer Kraft setzen, so doch einschneidend relativieren und verschieben. Die Rede von der Musik als *reiner* Zeitkunst ist so irreführend wie geschichtsfremd. Sie vermag nicht einmal zu erklären, wieso Klänge überhaupt da sind und woher sie kommen.³¹

Georg Solti freilich bleibt trotzdem ihr Jünger. Was seine Mahler-Interpretationen oft auf eine großartige Weise zerrissen, mit sich uneins macht, gerät ihm im Falle des *Rheingold*-Vorspiels zum Problem. Weil er so betont von unten, von den einzelnen Impulsen her musiziert, muß er im gleichen Atemzug Motorik und Dynamik unverhältnismäßig aufwerten, um über den eigenen expressiv-agogischen Druck Herr werden, nämlich ihn in größere Zeitzusammenhänge überführen zu können. Mit Phänomenen von Chaos und Auflösung tut sich dieser subjektive Ausdrucksmusiker seit je schwer. Wo kompositorisch die Spektren des Intentionalen verlassen sind, beginnt für ihn ein leerer Raum, den es weniger zu gestalten als zu überbrücken gilt. Solti kann, könnte man adornesk formulieren, nicht das Material sprechen lassen, sondern muß es selber sagen, ständig ‚dazwischen‘ gehen. Im Dienste dieses Ausdrucksbedürfnisses sinkt dann der Raum als solcher zu einer Randbedingung herab. In ihm spielt sich eine Fülle von Ereignissen ab, ohne daß er selbst qualitativ in Erscheinung träte – eine formale Prämisse des Zeitprozesses am Ende wie am Anfang. Gleichwohl ge-

³¹ Das scheint mir die Quintessenz auch von Gunnar Hindrichs' Analyse zu sein; vgl. derselbe: *Der musikalische Raum* (Anm. 3).

lingt es Solti just mit Hilfe dieser imperialen Reduktion eine eigene Kategorie von Musik zu produzieren: Ursprung als zielorientierte Fahrt, die sich am eigenen Hochgefühl berauscht. Bezogen auf die Idee der Tetralogie mutet das eigentlich widersinnig an, und doch findet das *Rheingold*-Vorspiel so zu einem Verlaufscharakter, der diese Interpretation einzigartig und unverwechselbar macht, und sei's um den Preis, daß der Dirigent eine zentrale Vorschrift der Partitur mißachtet. Auf je signifikant andere Weise führen uns Karajan und Solti vor, welches Ausmaß an divergierenden Kräften in dem von Wagner Komponierten zusammentrifft und zusammengespannt ist.

III. Aporien des Anfangs

Noch vor jeder interpretativen Realisierung steht Wagners Raumkonstruktion im *Rheingold*-Vorspiel in Analogie wie in notwendigem Gegensatz zum Anfang von Thomas Manns *Josephsroman*. Dieser Vergleich so divergierender Medien ist nicht zuletzt deshalb legitim, weil sich Mann selbst zu Beginn *seiner* Tetralogie nachweisbar am *Rheingold* orientiert hat.³² Nicht durch Nachahmung musikalischer Figuren mit sprachlichen Mitteln natürlich, sondern in Form einer reflexiven Brechung des Unternehmens, *den* Anfang überhaupt, den Ur-Anfang zu suchen und zu finden. Entsprechend setzt Mann ‚oben‘, sozusagen im Lichte ironischer Reflexion, ein und arbeitet sich dann mit dem ihm eigenen, artistisch verfremdendem Sprachnetzwerk langsam nach ‚unten‘ vor, um schließlich festzustellen, daß kein gründender Boden und damit kein Anfang im emphatischen Sinne greifbar sei³³: „Da denn nun gerade geschieht es, daß, je tiefer man schürft, je weiter hinab in die Unterwelt des Vergangenen man dringt und tastet, die Anfangsgründe des Menschlichen, seiner Geschichte, seiner Gesittung, sich als gänzlich unerlotbar erweisen“.³⁴

³² Hans Rudolf Vaget hat mich auf Anfrage dankenswerterweise darauf hingewiesen, daß die einzige Selbstaussage Manns dazu in einem unveröffentlichten Brief vom 27. Juli 1933 an Ida Herz zu lesen steht, wo vom Ende der Umbruchkorrektur des ersten Bandes berichtet wird: „Der erste Band gefällt mir in den Korrekturen doch recht gut. Es ist gewissermaßen Rheingold-Musik, anfänglich, ursprünglich.“

³³ Ich bin keineswegs der erste, dem diese Kontrastanalogie aufgegangen ist; vgl. Dieter Borchmeyer: ‚Zurück zum Anfang aller Dinge‘. *Mythos und Religion in Thomas Manns Josephsromanen*, in: Thomas Mann Jahrbuch 11(1998), S. 9-29; derselbe: *Richard Wagner. Abasvers Wandlungen*, Frankfurt/M. und Leipzig 2002, S. 498.

³⁴ Die daraus sich notwendig ergebende Pluralität von Ursprüngen ist Thema bei Wolfram Ette: *Freiheit zum Ursprung. Mythos und Mythoskritik in Thomas Manns Josephs-Tetralogie*, Würzburg 2002. Zur Differenz des *Rheingold*-Anfangs vom Beginn des *Josephsromans* vgl. ebenda: S. 21 f.

Ganz anders Wagner, der Komponist. Er fragt gar nicht erst, ob man den „Brunnen der Vergangenheit unergründlich nennen“ und wie man zu ihm hinabgelangen soll (wie sollte er auch?), sondern er setzt voraus, daß der Brunnen da ist und als Klangraum im Jetzt und Hier zur Verfügung steht. Seine Musik hat es gleichsam nicht nötig, sich in reflexiver Abwärtsbewegung eines präsentablen Einsatzpunkts des Ursprünglichen zu vergewissern. Sie ist vielmehr umgekehrt immer schon ‚unten‘ und steigt von dort aus, cum grano salis, nach ‚oben‘ auf. Die einzelnen Instrumentalchöre überlagern sich wie Schichten, ebenso steht die Morphologie des Tonmaterials und zum Teil auch dieses selbst im Dienste einer synchronen Gesamtanlage, die sich sukzessive aufhellt – wie ein Licht, das man erst nach und nach wahrnimmt.

Allerdings verfährt Wagner dabei keineswegs so unbefangen, wie es zunächst scheint. Spielt sich doch Reflexion bei ihm nicht explizit im Phänomen ab, sondern im Produktionsprozeß, der zu diesem führt. Und diesem Prozeß ging im *Ring* bekanntlich eine alle Grenzen sprengende Ursprungssuche voraus: die Odyssee des Dichterkomponisten von *Siegfrieds Tod* bis zum *Rheingold*. Immer wenn Wagner glaubte, bei dem Anfang aller Anfänge angekommen zu sein, entdeckte er eine Vergangenheit, die der Gegenwart dieses Anfangs je schon vorausgegangen war. Er konnte, so scheint es, gar nicht bestimmt anfangen, ohne diesen Anfang bereits als Vergangenheit zu setzen. Aber gerade solche Zeitirrnisse verschwindet im *Rheingold*, ist wie weggezaubert, wenn die Kontrabässe zu spielen beginnen. Das Vorspiel reflektiert nicht ‚sentimentalisch‘ die Idylle einer Vergangenheit, welche ‚längst vorbei ist‘, sondern es erzeugt absichtsvoll, und von der Position des Komponisten her ziemlich unnaiv, die Fiktion eines unmittelbaren *Daseins* des Anfangs und unseres *Dabeiseins* in ihm. Das ist nicht ideologiekritisch, sondern analytisch und hermeneutisch gemeint. Hat doch erst das Monströse der Idee, den Anfang aller Dinge orchesterteknisch zu simulieren, Wagner dazu befähigt, den musikalischen Raum neu zu entwerfen.³⁵ Dieses Neue liegt nicht allein in der vielberedeten Indifferenz gegenüber zeitlicher Entwicklung und Gliederung, die das Stück fraglos in einem Ausmaß realisiert, das bis dato musikhistorisch auch nicht annähernd vorstellbar schien. Es besteht ebenso in der kühlen Simplizität des verwendeten Tonmaterials,

³⁵ Das Monströse, ließe sich mit Thomas Mann sagen, ist das Dilettantische oder steht diesem zumindest nahe: „Es war zuviel verlangt, den Es-Dur-Dreiklang, der das Rheingoldvorspiel ausmacht, bereits Musik nennen zu sollen. Es war auch keine. Es war ein akustischer Gedanke: der Gedanke des Anfanges aller Dinge. Es war die selbstherrlich dilettantische Nutzbarmachung der Musik zur Darstellung einer mythischen Idee.“ Vgl. Thomas Mann: *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933), in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895–1955*. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans Rudolf Vaget, Frankfurt/M. 2005, S. 103.

die auf jener hochspezifischen *Liaison* aus Dreiklangsharmonik und Obertonreihe beruht, auf welchen sich heute (nicht nur) die Spektralisten berufen.³⁶

Der musikalische Raum, der sich dabei bildet, ist nicht nur ein Organ magischer Zeit-leugnung, sondern ebenso Ausdruck eines Grundgeschehens, das vielleicht nicht der Zeit ‚selbst‘ vorausgeht, aber doch allen Versuchen, sich zu ihr zu verhalten und mit ihr etwas zu machen. Das Ganze bleibt ambivalent. Hinter der Simulation oder, wie Adorno gesagt hätte, ‚Phantasmagorie‘, steht Wagners Sucht nach theatraler Präsenz: Was wirklich war, ist und werden wird, muß gegenwärtig, d.h. gleichzeitig sein oder ist überhaupt nicht. Was in actu nicht ganz ‚da ist‘, hat keinen Wert. Zugleich hat Wagner aber, ob bewußt oder nicht, mit seinem ‚immer *piano*‘ der Differenz dieses, sagen wir ruhig: Ursprungsraumes zur Zeit auch Rechnung getragen: Auf dessen suggestive Aktualität fällt der Schatten der Absenz, des musikalisch ‚Unerlotbaren‘. Nur daß der Zwiespalt zwischen – und zugleich das Zusammenspiel von – Absenz und Präsenz erst im kritischen Vergleich beider Interpretationen transparent wird, nicht in ihnen je für sich.

Wie komplex der Fall liegt, zeigt sich, wenn man folgendermaßen weiterfragt: Ist es ein Zufall, daß für Solti, dessen Dynamismus im Grunde immer schon jenseits allen Ursprungsnebels agiert, die Präsenzsuggestion beherrschend ist, während bei Karajan, der sich ungleich mehr dem Diffusen des Anfangs zu stellen sucht, letztlich ein fernes, unnahbares Traumbild zur Darstellung gelangt (wenn man vom finalen Lichtkranz einmal absieht)? Kann man den Ursprung möglicherweise nur dann als ‚ganz da‘ inszenieren, wenn man sich als ein ihm schon ‚Entsprungener‘, also von außen, auf ihn zurückwendet, während der Versuch, sich in ihn ‚hineinzuversetzen‘, gerade zur Erfahrung seines Entzuges, seiner Unerreichbarkeit führt? Liegt das Moment der Zeitleugnung (mehr) im einen oder (mehr) im anderen Moment, in der Fata Morgana von der Entstehung der Welt oder im *Titanic*-Gestus des ‚volle Kraft voraus‘? Eindeutige Antworten sind nicht möglich. Bei Solti ist der phantasmagorische Effekt einerseits größer, man ist gleichsam mittendrin und enthusiasmiert sich an der progressiven Kraft des Soundschiffes. Aber eben darum ist der Schnitt zum Nachfolgenden auch um so stärker: Mit dem Einsatz von Woglindes Stimme fällt die Illusion vom Uranfang als drängendem Aufbruch in sich zusammen wie Klingsors Zauberschloß. Bei Karajan hingegen tritt sie zunächst wie der Archetyp der ‚versunkenen Stadt‘ in Erscheinung,

³⁶ Vgl. Gérard Grisey: *Tempus ex machina. Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*, in: *Entretiens* 4 (1989), H. 8, S. 83-121; vgl. Jörn Arnecke: *Spektrales Denken in Gérard Griseys Prologue und Richard Wagners Rheingold-Vorspiel*, in: Jan Philipp Sprick/Reinhard Bahr/Michael von Troschke (Hg.): *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongreß der Gesellschaft für Musiktheorie, Hamburg 2005*, Berlin 2008, S. 191-202. Vgl. Anm. 22.

um sich gegen Schluß dynamisch so sehr zu steigern, daß der Übergang zur ersten Szene nahezu bruchlos vonstatten geht. Die Frage, ob solche Bruchlosigkeit, der Distanz des anfänglichen Traumbilds zum Trotz, vielleicht doch ein tiefer wirkendes Opiat enthält als Soltis schlagartig abbrechender Prozeßrausch, möchte ich offen lassen.

Der Zweck meines Vortrags war, einzelne Aspekte des Raumes zur Sprache zu bringen: das Verhältnis von Tiefe und Höhe, Vorder- und Hintergrund, von synchroner Struktur und diachronem Verlauf. Vielleicht ist so ein wenig verständlich geworden, warum Raum *in* der Musik eine eigenständige Kategorie, jedenfalls mehr ist als ein derivatives Schema der Zeit. Der Anfang von Wagners *Rheingold* ist ein Beispiel dafür, wie der tradierte Gegensatz von Raum und Zeit musikalisch in Bewegung gerät: nicht zuletzt durch die Verschmelzung von Harmonik und Polyphonie, von Klangfarbe und Bewegung. Der Zeitverlauf dient dazu, den Raum in seiner Breiten- und Tiefendimension zu entfalten, umgekehrt bilden sich aus dem stehenden Klangbild dieses Raumes elementarische Partikel von Zeitbewußtsein heraus. Daß Wagner eine solche Autonomie des Raumes erst im Gefolge einer phantasmagorischen Idee zu realisieren fähig war, belegt die Macht des tradierten Zeitdenkens. Die mythologische Obsession vom Uranfang war die Voraussetzung, um zeigen zu können, was es mit dem musikalischen Raum auf sich hat, sofern er mehr als eine Zeitmetapher oder Zeitfunktion ist.

Nun hat dieser Punkt Wagnerforscher, zumal Philosophen wie Nietzsche und Adorno, dazu verführt, die eminent moderne Klangtechnik, die Wagner dabei einsetzt, für das Medium einer Ideologie zu halten, welche um rauschhafter Gegenwart willen die Konstruktion der Zeit aufweicht und ‚den Fortschritt leugnet‘. Wer wollte im Ernst bestreiten, daß dieser Gedanke ein Problem trifft? Die Übermacht der Zeit über den Menschen, das Scheitern seiner Lebensentwürfe an ihr und die daraus resultierende Nötigung zu Rausch, Vergessen und künstlichem Paradies sind zentrale Themen Wagners, und zwar in musikalischer wie dramatisch-poetischer Hinsicht.³⁷ Allein, von diesem Punkt aus direkt, umweglos den Sinn kompositorischer Verfahren und Konstellationen abzuleiten, ist selbst ein ideologischer Kurzschluß, der nicht mehr zureichend zwischen Rausch und Gegenwart, illusionärer Präsenz und Klangraum unterscheidet. Die Differenz ästhetischer zu soziokultureller Kritik ist aber nicht einzuebnen, sondern im Gegenteil festzuhalten und auszubauen. Wenn künstlerische Interpretationen des *Rheingold*-Vorspiels, wie wir am Beispiel von Solti und Karajan se-

³⁷ Vgl. dazu meinen Beitrag: *Rausch und Zeit in Wagners ‚Ring‘* (Anm. 8).

hen konnten, geradezu oppositionelle Konzepte von Raum und Zeit zu entfalten vermögen, deutet das auf einen Freiraum im Komponierten hin, dem sich mit Kategorien wie Rausch und Phantasmagorie nicht beikommen läßt, jedenfalls dann nicht, wenn sie tendenziell objektivistisch verwendet werden, wie das bei Nietzsche und vor allem bei Adorno der Fall ist. Wagners Orchester entdeckt den musikalischen Raum vielmehr als Grundlage einer Zeitgestaltung, die ihm selbst einbeschrieben ist oder aus ihm hervorgeht, statt umgekehrt ihn in den Horizont wie immer gearteter Entwicklungsformen aufzuheben. Zwar wäre es verfehlt, darum nun Hegel auf den Kopf zu stellen und zu deklarieren, die Wahrheit der Zeit *sei* der Raum. Vielleicht ließe sich diese These aber wie folgt modifizieren: Die Wahrheit der Zeit *zeigt* – oder *enthüllt* – sich im Raum.

Mit solchen Sätzen werfe ich am Ende möglicherweise mehr Fragen auf, als ich im Laufe meines Vortrags beantwortet habe oder hätte beantworten können.³⁸ Aber einmal abgesehen davon, daß kein wissenschaftlicher Vortrag nur Fragen zu beantworten vermag, ohne zu neuen Anlaß zu geben, ist mir das ganz recht, kam es doch darauf an, deutlich zu machen, wie überraschend wenig objektiv, fix und im konventionellen Sinne werkimmanent der Diskurs von Raum und Zeit in der Musik ist. Nicht allein das Spiel der Musiker greift – nach dem kreativen Akt des Komponisten – in ihn ein, sondern auch unsere Rede darüber und unser Verständnis dieses Spiels.

<Abstract>

Gegenstand des Beitrags ist das Vorspiel zu Richard Wagners *Rheingold* – in philosophischer wie in musikanalytischer Hinsicht. Er verknüpft Überlegungen zum In- und Gegeneinander von „Raum“ und „Zeit“ in der Musik mit der Untersuchung zweier Interpretationen dieses Vorspiels: der von Georg Solti und derjenigen Herbert von Karajans.

Daß Philosophie und Musik derart miteinander zu tun haben, bedarf der Erläuterung. Erstens: Der Diskurs von Raum und Zeit betrifft in der Musik einen komplexen Zusammenhang, der nicht allein im komponierten Werk, sondern gerade auch im performativen Akt auf dem Spiel steht. Zweitens: Solti und Karajan interpretieren das *Rheingold*-Vorspiel so, daß die Anlage des musikalischen Raums und der in ihm waltenden Zeitmomente davon jeweils im ganzen bestimmt wird: Solti verzeitlicht den Raum, Karajan verräumlicht die Zeit.

„Raum“ ist in der Musik nicht *nur* Zeitfunktion oder Zeitmetapher, sondern zugleich ein der Zeit gleichrangiges, eigenständiges Prinzip. Die geläufige Redeweise, Musik sei „nichts anderes als Zeit“, führt in die Irre.

³⁸ Es versteht sich, daß zur Wagnerkritik Nietzsches und Adornos mehr zu sagen wäre, als hier möglich ist, ohne den Text sogleich thematisch umzufunktionieren.