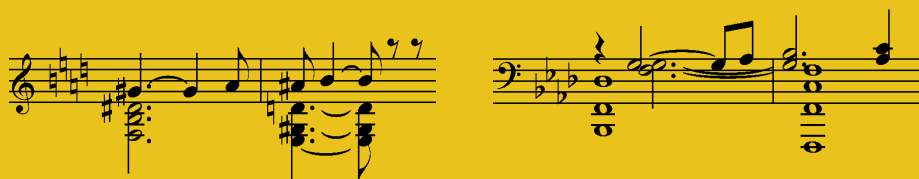


Wagner

BAND 19
IN DER DISKUSSION

Peter Petersen

Isolde und Tristan



Zur musikalischen Identität der
Hauptfiguren in Richard Wagners
»Handlung« Tristan und Isolde

Isolde und Tristan

wagner in der diskussion

Band 19

Herausgegeben von

Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),

Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),

Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),

Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),

Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia, USA),

Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock)

Peter Petersen

Isolde und Tristan

Zur musikalischen Identität der
Hauptfiguren in Richard Wagners
»Handlung« Tristan und Isolde

Königshausen & Neumann

Der Autor Peter Petersen, geboren 1940 in Hamburg, studierte Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft. 1985 bis 2015 war er Professor für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte: Musik des 20. Jahrhunderts, Theorie und Geschichte des Musiktheaters, NS-verfolgte Musiker und Musikerinnen, Rhythmustheorie. www.saitenspiel.org

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2019

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: © Peter Petersen

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6796-9

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Einleitung 7

Isolde und Tristan – Tristan und Isolde • Die Musik zweier Liebender • Wagner über seine TRISTAN-Musik • Kommentare zur TRISTAN-Musik • Analyse und Deutung

Die singende Figur 19

Figuren im Drama • Gesungene Rede, klingende Gefühle, hörbare Gebärden • Gesteigerte Fiktionalität? • Musikalische Identitäten • Isoldes und Tristans Motive und Themen

Die klingende Szene 33

Dramatische Situationen/Szenen • Handlung bei geschlossenem Vorhang • Die Kette dramatischer Situationen

Chromatik und Diatonik in TRISTAN 39

Diatonik als Ausgangspunkt • Das chromatische Sehnsuchtsmotiv Isoldes (SM^{chr}) • Das diatonische Sehnsuchtsmotiv Tristans (SM^{dia})

TRISTAN-Harmonik 47

Terzenschichtung als Ausgangspunkt • Akkorde – Zusammenklänge – Kadenzten • Enharmonik • Zweierlei Tristanakkorde (TA^{chr} und TA^{dia}) • Ganztönigkeit – die vergessenen Tristanklänge • Semantische Pole: *f/h/dis/gis* und *f-cis-es-as* • Die Harmonisierung von SM^{chr} und SM^{dia}

Die Einleitungen der Akte im Vergleich 75

Parallelen zwischen I. und III. Akt • Was träumen Isolde und Tristan? • Exkurs: Die Konzertifassung des »Vorspiels« • Exkurs: Das Wesendonck-Lied »Im Treibhaus« • Die Einleitung zum II. Akt

Die Vorgeschichte: »Liebe auf den ersten Blick« 91

Die Tantris-Tristan-Erzählung • Die Geburt einer Streicherkantilene aus dem »Augenblick« • Bei ihren Namen gesungen • Die Blickthematik in der Einleitung zum I. Akt • Die Wiederkehr der Blickmotive in den drei Akten

»Tod uns beiden!«: Isoldes Schmach 103

Zweierlei Todesarten • Schmerz und Schande • Liebe zu Hass – Hass zu Liebe • Isoldes Schierlingsbecher

Die Trankszene: Todeshingabe und Eingeständnis der Liebe 111

Wechselnde Bedeutung des Liebestranks • Traumdeutung auf der Szene: »Ich trink' sie dir!« – Ich liebe dich! • Pantomime mit Musik: leben und lieben • Im Hintergrund: die Varianten SM^{dia} und SM^{chr} • Das Geträumte und das Erlebte

Die Liebesnacht: Der Tod als Sehnsuchtsort der Liebenden 123

»Nachtgeweihte« statt »Todgeweihte« • Zur Harmonik von »O sink' hernieder, Nacht der Liebe« • Zur Rhythmik der Liebesnachtthemen

Die Fluchszene im III. Akt: Tristans Absage an die Liebe 135

Warten auf Isolde • Leben in Erinnerung • »Verflucht sei, furchtbarer Trank!«

Sterbeszenen 141

Tristans Tod in Isoldes Armen • Isoldes Ende mit Tristan

Fazit 155

Quellen und Literatur 163

Einleitung

Isolde und Tristan – Tristan und Isolde

Der Titel von Wagners Musikdrama »Tristan und Isolde« folgt der Konvention, bei Protagonisten, die ein Paar bilden, den Mann an erster und die Frau an zweiter Stelle anzuführen. In der Operngeschichte v o r TRISTAN¹ ist dies in etwa zwei Dritteln aller Opern der Fall, wie sich bei der Durchsicht des Registerbandes von *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*² herausstellt. Von insgesamt 69 Werktiteln mit zwei Namen unterschiedlichen Geschlechts führen 45 Titel den Mann an erster Stelle, 24 stellen den weiblichen Namen voran. Der Vorrang des Mannes ist kaum verwunderlich, sofern ein Sujet in historische oder gar mythische Vergangenheiten des ›Abendlandes‹ zurückweist, als die Geschlechterrollen noch ganz fraglos androzentrisch definiert waren. So auch in Wagners Vorlage »Tristan und Isold« von Gottfried von Straßburg.

Die Umstellung der Namen, die ich für den Titel des vorliegenden Buchs gewählt habe, ist nicht als Kritik an der alten Konvention gedacht – dies wäre albern und unhistorisch. Sie dient allein dem Zweck, Isolde und Tristan als Individuen ins Licht zu rücken, sie aus der Bindung an Wagners konventionelle Titelformulierung zu lösen. Dies scheint mir umso notwendiger, als neben der Normalform »Tristan und Isolde« die Kurzform »Tristan« in Gebrauch ist. Wagner selbst hat dies praktiziert, so z. B. im Tagebuch für Mathilde Wesendonck³: »Ich kehre nun zum ›Tristan‹ zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen« – hier mit, sonst meistens ohne Anführungsstriche geschrieben: »Seit gestern beschäftige ich mich wieder mit dem Tristan.«⁴

Mit dieser männlichen Titelform geht eine problematische Verengung des Blicks einher, als handelte es sich bei dieser Liebestragödie primär um das Schicksal Tristans und nicht auch um das von Isolde. Bis ins musikalische Zeichensystem hinein hat sich die verengte Perspektive ausgewirkt. Eine verbreitete Wortbildung wie ›Tristanakkord‹ beispielsweise verstellt den Blick auf die Frage, ob bestimmte harmonische Wendungen figurespezifisch konnotiert sind oder aber allgemeine Ideen bedeuten oder gar nur Stilmerkmale des reifen Wagner sind.

¹ Die Schreibweise des (verkürzten) Werktitels in Versalien bezeichnet in diesem Buch das Werk als Ganzes, so dass sich die Figuren Tristan und Isolde deutlich von dem Werknamen TRISTAN unterscheiden lassen.

² *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper - Operette - Musical - Ballett*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter der Leitung von Sieghart Döhring, sechs Bände und Registerband, München / Zürich 1986-1997.

³ Wagner an Mathilde am 12.10.1858, Wagner-Wesendonck, S. 68.

⁴ Wagner an Mathilde am 8.12.1858, ebd. S. 83.

Indem der vielleicht berühmteste Akkord der Musikgeschichte – *f/h/dis/gis* – mit dem Namen ›Tristanakkord‹ belegt wurde, scheint die Möglichkeit ausgeschlossen zu sein, ihn als Ausdruck des Liebesbegehrens Isolde zu verstehen. Innerhalb der TRISTAN-Harmonik finden sich vielerlei Klänge, die im Einzelfall danach zu befragen wären, ob es sich um ›Tristanakkorde‹ oder um ›Isoldeakkorde‹ handelt, oder aber, wie in der Mehrzahl der Fälle, ob sie beiden Liebenden ›gehören‹. Gleiches gilt für melodische Motive und sogar für rhythmische Gestalten, deren Bezug auf Personen, Gefühle, Aktionen, Objekte oder Ideen zu klären wäre.

Ziel dieser Arbeit ist es ganz allgemein, die musikalische Identität Isolde und Tristans herauszuarbeiten, aber auch die Schnittmengen zu bestimmen, in denen beider Gefühle zu einer gemeinsamen Musiksprache zusammenfinden.

Die Musik zweier Liebender

Die Oper TRISTAN ist auf ein einziges Thema ausgerichtet: die Liebe zwischen einem Mann und einer Frau – die Liebe zwischen Isolde und Tristan. Deren auslösender Impuls liegt in der Vorgeschichte. Er fand in einem schicksalhaften Moment statt, als sich die Blicke des Paares trafen und beide ›augenblicklich‹ in Liebe zueinander entbrannten. In der Folge bestimmen Gefühle wie Verdrängung, Untreue, Suizidwunsch und offene Leidenschaft die Handlungen des Paares, und es finden Ereignisse, die zwangsläufig auf ein bitteres Ende hinsteuern, statt: heimliche Liebesbegegnung, Entdeckung, Verwundung, Flucht, Verzweiflung und Tod.

Dem Dichterkomponisten Richard Wagner ging es bei dieser Oper, der er den (singulären) Untertitel »Handlung« beigab⁵, vor allem um die Gefühlswelt des Liebespaars. Gefühlsbewegungen gelten ihm als Handlungen im Innern der Figuren. Äußere Handlungsmomente haben den Zweck, die Liebenden in immer wieder wechselnde Situationen zu bringen, um ihr Innenleben so vielfältig wie möglich darstellen und verklänglich zu können. So kommt es zu einem breiten Spektrum an Gefühlen Isolde und Tristans. Entsprechend differenziert ist deren Musik, die quasi aus Kopf und Herz der Liebenden heraus entwickelt wird und eine klingende Welt entstehen lässt, die zwar eigenständig, dabei aber den Gefühlsbewegungen der Protagonisten analog ist.

Die Liebesgefühle Isolde und Tristans lassen sich nach Liebessehnen und Liebeserleben unterscheiden. Solange Isolde und Tristan getrennt sind, sehnen sie

⁵ Richard Wagner. Sämtliche Werke, Band 8, III, Tristan und Isolde, Handlung in drei Aufzügen, WWV 90, Dritter Aufzug, Anhang und Kritischer Bericht [zu allen drei Bänden] hrsg. von Egon Voss, Mainz: Schott 1993, S. 179-239, hier S. 210; Krit. Ber., Quellen, unter Erstdruck der Partitur: »Blatt 2 recto: TRISTAN UND ISOLDE / Handlung in drei Aufzügen. / [...]«. Die Titelei der Erstausgabe besteht aus zwei Blättern, der Untertitel »Handlung in drei Aufzügen« erscheint nur auf dem zweiten Blatt.

sich nach Vereinigung. Dieses *L i e b e s - S e h n e n* ist bei Isolde und Tristan je besonders musikalisiert: Isoldes Sehnen tönt eher chromatisch, das von Tristan eher diatonisch. Hiermit ist nicht gemeint, dass alle Chromatik in TRISTAN Isolde, alle Diatonik Tristan zuzurechnen wäre. Im Verlauf unserer Darstellung wird sich vielmehr zeigen, dass Tristans Gefühlswelt häufig in chromatisch fallenden Linien zum Ausdruck kommt, und dass Isolde durchaus diatonisch zu fühlen vermag. Außerdem kommen viele Gebilde semi-chromatischer oder semi-diatonischer Machart vor, deren Sinn und personale Zuordnung im Einzelfall zu erörtern sein wird.

Die unterscheidenden Merkmale lassen sich indessen anhand zweier bestimmter, wohlbekannter Themen festmachen, konkret an den Eröffnungstakten der Außenakte und deren Reprisen im Verlauf der Oper. Die gegensätzlichen, wenngleich aufeinander bezogenen Themen sind:

- (1) Der melodisch-harmonische Zug am Beginn der Einleitung des I. Akts (T. 1-17), bestehend aus dem Leidensmotiv ($a-f^1-e^1-dis^1$), dem Tristanakkord des chromatischen Typs ($f/h/dis/gis$)⁶ und dem chromatischen Sehnsuchtsmotiv ($gis^1-a^1-ais^1-h^1$). Eine erste Halbschlusskadenz wird zweimal sequenziert und fortgesponnen. Der somit 17taktige, wohlgeformte Satz in A-Moll endet melodisch auf *a*, trugschlüssig mit dem Tonikagegenklang (F-Dur) harmonisiert. Unter diesen magisch gespannten Klängen sehnt sich Isolde im Traum nach Tristan.
- (2) Der melodisch-harmonische Zug am Beginn der Einleitung des III. Akts (T. 1-10), bestehend aus dem Tristanakkord des diatonischen Typs ($b/f/des/g$) und dem diatonischen Sehnsuchtsmotiv ($g-as-b-c^1$). Die eröffnende zweitaktige motivische Einheit, die eine plagale Kadenz (IV-I) vollzieht, wird einmal wiederholt und dann fortgesponnen, um halbschlüssig in der Dominante von F-Moll zu enden. Unter diesen weich dissonierenden Harmonien und dem melodischen Anstieg auf einem Ausschnitt der F-Moll-Skala durchlebt Tristan träumend seine Sehnsucht nach Isolde.

Sobald Isolde und Tristan zusammenfinden, wird aus dem Sehnen nach Liebe ein Erleben ihrer Liebe. Dieses *L i e b e s - E r l e b e n* stellt sich in der Musik in Form zahlreicher Themen dar, die allesamt eher diatonisch denn chromatisch angelegt sind. Sie beziehen ihren besonderen Charakter aus der häufigen Verwendung (leitereigener) halbverminderter Septakkorde (z. B. $f/as/ces/es$ im Kontext von Es-Moll oder $g/b/des/f$ im Kontext von As-Dur) sowie ungewöhnlicher, vagrierender Harmonisierungen der melodischen Motive und Themen.

Die Blickkantilene, die das Entflammen der Liebesgefühle in der Vergangenheit und die Erinnerung daran begleitet und nach der Trank-Szene die klingende Form

⁶ Akkorde bzw. Zusammenklänge sind stets von unten nach oben zu lesen, deshalb kann auf die Nennung der Oktavlage der einzelnen Töne verzichtet werden.

der Namen »Tristan« (c^2-d^1) und »Isolde« ($e^1-e^1-d^1$) hervorbringt, sowie die während der heimlichen Liebesnacht (II. Akt) entwickelten Motive für Vorfreude, Liebesjubiläum, Verlangen, Ekstase und Todessehnsucht gehören zu den gemeinsamen, überwiegend diatonischen Klanggebilden.

Wagner über seine TRISTAN-Musik

Die Aussagen von Wagner selbst⁷ über seinen TRISTAN setzten schon vor der eigentlichen Arbeit an dem Werk ein: »ich habe im Kopf einen *Tristan* und *Isolde* entworfen, die einfachste, aber vollblutigste musikalische Conzeption« – so eine Bemerkung Wagners gegenüber Franz Liszt von Ende 1854.⁸ Während der Jahre 1856 bis 1860, in denen TRISTAN gedichtet und komponiert wurde,⁹ entstand der berühmte Briefwechsel mit Mathilde Wesendonck, in dem u. a. der Fortgang der Arbeit an TRISTAN seit dem II. Akt dokumentiert ist, angereichert mit Bemerkungen über den Charakter des Werks, über seine Kunst im Allgemeinen, und über sich selbst als Ausnahmekünstler.¹⁰

Wagner war sich über die exzeptionelle Qualität seines Werks im Klaren, wie diese Briefstelle zeigt: »Kind! Dieser Tristan wird was furchtbares! Dieser letzte Akt!!! – – – – Ich fürchte die Oper wird verboten.«¹¹ In den Briefen an Frau Wesendonck finden sich auch zentrale Einsichten ins eigene Schaffen:

»Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Ueberganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Uebergängen: das Schrofne und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nöthig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Uebergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte.«¹²

⁷ Siehe dazu den nützlichen Band aus dem Umkreis der neuen Werkausgabe: Richard Wagner. Sämtliche Werke Bd. 27, Dokumente und Texte zu »Tristan und Isolde«, Hg. Gabriele E. Meyer / Egon Voss, Mainz: Schott 2008; ähnlich schon die Sammlung: Richard Wagner über Tristan und Isolde. Aussprüche des Meisters über sein Werk. Aus seinen Briefen und Schriften zusammengestellt und mit Erläuterungen und Anmerkungen versehen von E. Lindner. Leipzig 1912.

⁸ Wagner-Briefe Bd. 6, S. 299, hier datiert mit 16. (?) Dez. 1854. Die Schreibweise »Isolde« stammt von Wagner.

⁹ Die erste Skizze stammt vom 19. Dez. 1856, die Partitur kam im Januar 1860, der Klavierauszug Hans von Bülow's schließlich im Oktober 1860 heraus. Vgl. BaileyR 1985, S. 8 f.

¹⁰ Wie authentisch der Text dieser Briefe in der Ausgabe von Wolfgang Golther (Berlin 1904) wirklich ist, bleibe dahingestellt. Vgl. dazu DeathridgeJ 1996, S. 112.

¹¹ 12. April 1859 aus Luzern, Wagner-Wesendonck, S. 123.

¹² 29. Okt. 1859 aus Paris, ebd. S. 189.

Und Anzeichen dafür, dass Wagner sich selbst für eine noch nie dagewesene Lichtgestalt in der Welt der Kunst hielt, gibt es ebenfalls:

»Das ist denn nun auch das Geheimnis meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, dass sie in solcher Uebereinstimmung und jedes Détail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist.«¹³

Wagners Hauptschrift *Oper und Drama*¹⁴ entstand 1851, also einige Jahre vor TRISTAN. In weiteren Schriften seit *Oper und Drama*, worunter insbesondere ein Essay über Liszts Symphonische Dichtungen¹⁵, der für französische Leser gedachte Text »Zukunftsmusik«¹⁶, der Nachruf auf den ersten Tristan-Darsteller Schnorr von Carolsfeld¹⁷, die Beethoven-Schrift von 1870¹⁸ und der späte Aufsatz »Über die Anwendung der Musik auf das Drama«¹⁹ fallen – nicht zu vergessen die programmatischen Erläuterungen zu den Konzertifassungen von Vorspiel und Schluss des TRISTAN²⁰ –, machte Wagner immer wieder deutlich, dass für ihn die Musik das wesentliche Medium des modernen Dramas sei, weil sich in Gesang und Orchester Verstandes- und Gefühlskräfte vereinigen ließen.

In *Oper und Drama* beschrieb er deshalb mit besonderer Ausführlichkeit die »Versmelodie« (Singstimme) als jene Strukturschicht im Drama, in der der Sängerdarsteller²¹ sich in seinen Gefühlen unreduziert ausdrücken könne. Indem er seine Reden singe, lade er das Erinnernte, das Vergegenwärtigte und das Erahnte mit Gefühlen auf. Die »Orchestermelodie« (Orchester im Graben) mit ihren Instrumentalstimmen und -farben und mit ihrer Harmonik fungiere wie eine zusätzliche Stimme des Sängerdarstellers. Das Orchester unterstütze die Versmelodie und somit den Gefühlsstrom der Darstellenden. Darüber hinaus bringe es weitere Gefühlsbewegungen klingend zu Tage, die sonst im Innern der Figuren verborgen blieben oder aber sich nur andeutungsweise in Mimik und Gebärde zeigen würden.

Wagner, dessen Schriften zur Theorie dramatischer Texte und Formen trotz einiger unhaltbarer Thesen auch von gattungstheoretischer Relevanz sind, hat 1860 über TRISTAN gesagt:

¹³ Ebenda.

¹⁴ WagnerR 1851 Bd. 3, S. 222-320, und Bd. 4, S. 1-229. Siehe auch die kommentierte Neuauflage von Klaus Kropfing, erschienen bei Reclam (KropfingK 1984).

¹⁵ WagnerR 1857a.

¹⁶ WagnerR 1860.

¹⁷ Richard Wagner, Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld. († 1865), in: GSD Bd. 8, S. 177-194 (geschrieben 1868).

¹⁸ WagnerR 1870.

¹⁹ WagnerR 1879.

²⁰ WagnerR 1859.

²¹ Wagner denkt bei der maskulinen Form »Darsteller« die feminine Form »Darstellerin« mit.

»An dieses Werk nun erlaube ich die strengsten, aus meinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen: nicht weil ich es nach meinem System geformt hätte, denn alle Theorie war vollständig von mir vergessen; sondern weil ich hier endlich mit der vollsten Freiheit und mit der gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken in einer Weise mich bewegte, daß ich während der Ausführung selbst inward, wie ich mein System weit überflügelte.«²²

Da Wagner in seiner Dramentheorie nicht müde wird zu betonen, dass alle Handlung von den Figuren auf der Bühne abhängt, ist es legitim, ja geradezu notwendig, nach der musikalischen Identität und Eigenart der einzelnen »dramatis personae« zu fragen. Dass dies in der Wagner-Literatur bisher hinreichend geschehen sei, lässt sich bedauerlicherweise nicht feststellen. Eher wird TRISTAN als riesiges sinfonisches Werk unter Beteiligung von Singstimmen aufgefasst oder aber wie ein Ideendrama behandelt, das unter dem Einfluss Schopenhauers stehe.²³ Daran ist Wagner selbst nicht ganz unschuldig.

Das buddhistische Gleichnis über die Entstehung der Welt, das er mit der Tonfolge *gis-a-ais-h* in Verbindung bringt, führt denkbar weit weg von der erotischen Disposition Isoldes, für die die vier Töne eigentlich stehen. Wagner in einem persönlich gehaltenen Brief an Mathilde im März 1860 aus Paris:

²² WagnerR 1860.

²³ Guido Adler hat den TRISTAN gegen Schopenhauer gedeutet, ungeachtet der Tatsache, dass Wagner sich von dessen Pessimismus angezogen fühlte. In seiner zweiten Vorlesung zu »Tristan« sagte er: »Mich will es dünken [...] daß in der völligen Hingebung Tristans und Isoldens an ihre Liebe nicht die Verneinung des Willens zum Leben an sich liege oder inbegriffen sein könne. Dieser Schopenhauersche Gedanke liegt den beiden Liebenden fern. Sie bejahen das Leben in der Liebe und verneinen es in dem von ihnen gewollten Tode. Es wäre also eine Nebeneinanderstellung von Affirmation und Negation möglich« (AdlerG 1904, S. 260). In diesem Sinne hebt auch Dieter Borchmeyer den TRISTAN von Schopenhauers »Verneinen des Willens« ab: »Schopenhauers Pessimismus weicht einer trunkenen Affirmation des Weltgrundes, die sich im Schluß des Tristan musikalisch-poetisch überwältigend manifestiert. Isoldes Liebestod ist [...] ein Festzug aller Sinne in die unendliche Liebesnacht des Todes« (BorchmeyerD 1982, S. 286). Auch Claus-Steffen Mahnkopf sieht eine Gegenposition zu Schopenhauer, indem er geradezu von der »Umkehrung des asketischen Ideals der Willensverneinung« spricht (MahnkopfCS 1999, S. 71). Nicht anders ist die Auffassung von Wald & Fuhrmann: »Wesentlich für Wagner – und der schärfste Gegensatz zu seinem vermeintlichen philosophischen Vorbild Schopenhauer – ist die Gleichsetzung von erotischem Begehren und Todessehnsucht, von Eros und Thanatos« (WaldM / FuhrmannW 2013, S. 111). Umgekehrt hielt Thomas Mann TRISTAN für ausgesprochen schopenhauerisch, weil er davon ausging, dass Schopenhauers System »eine Willensphilosophie von e r o t i s c h e m Grundcharakter« darstelle (MannT 1933, S. 220, Hervorhebung von PP).

»Alles ist mir fremd, und sehnstüchtig blicke ich oft nach dem Land Nirwana. Doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan; Sie kennen die Buddhistische Weltentstehungstheorie. Ein Hauch trübt die Himmelsklarheit:  ; das schwillt an, verdichtet sich, und in undurchdringlicher Massenhaftigkeit steht endlich die ganze Welt wieder vor mir.«²⁴

Die von Wagner eingefügten Noten stehen hier für die »Handlung« TRISTAN als Ganzer, also für eine Geschichte voller Leidenschaften und Wirrungen, die auf dem Weg ins Land Nirwana eher hinderlich wären; deshalb die schnelle Wendung zurück: »doch Nirwana wird mir schnell wieder Tristan.« Diese Briefstelle ist somit *n i c h t* als ein Hinweis Wagners auf die Semantik des Motivs zu verstehen, sondern als Ausdruck seiner momentanen Befindlichkeit, als ein (durchaus selbstmitleidiger)²⁵ Ruf an das ferne »Kind«²⁶ Frau Wesendonck, das ihn in Paris allein und einsam verkümmern lasse. Im Werkkontext betrachtet ist das Sehnsuchtsmotiv *gis-a-ais-h* dagegen direkt auf die Figur Isolde bezogen, deren dringliches Liebessehnen sich in dieser besonderen chromatisch-melodischen Form ausdrückt.

Kommentare zur TRISTAN-Musik

TRISTAN gehört zur musikalischen Weltliteratur, entsprechend umfangreich und gewichtig sind die Kommentare und Interpretationen zu diesem Werk. Schon zu Lebzeiten Wagners erschienen bedeutende Analysen und Deutungen, auf die der Komponist gelegentlich reagierte. Äußerst aufschlussreich ist ein Brief Wagners an Heinrich Porges, der im Frühjahr 1867 eine Einführung in die zwei Jahre zuvor in München uraufgeführte Oper verfasst hatte. Wagner las den Text und fand ihn gut und zutreffend – bis auf ein Detail:

»Und wie ich es dennoch genau nehme, theile ich Ihnen doch mit, dass Sie bei Marke in Betreff seiner Quasi-Schuld etwas Unnöthiges, ja Unrichtiges gesagt, und beim Nachspiel am Actschlusse überhört haben, dass diess melodisch aus Marke's Hauptmotive (des Wohlwollens) gebildet ist, somit

²⁴ Wagner-Wesendonck, S. 217.

²⁵ Wenige Zeilen vorher schreibt Wagner: »Da fühle ich mich denn jämmerlich heimatlos. Und frage ich mich: wo gehörs Du denn hin?«, ebd.

²⁶ So die bevorzugte Anrede Mathildes durch Wagner in den Briefen.

das Motiv des Selbstvorwurfs enthält, welches Tristan ostensibel niederwirft.«²⁷

Dieser Brief ist ein Beleg dafür, dass Wagner tatsächlich in semantischen Systemen dachte, während er komponierte. Das in *ff*-Intonation und mehrfacher Sequenzierung noch beim Schließen des Vorhangs zu hörende Marke-Thema (*a-g-e-f*) soll hier als psychologisches Movens für den Zusammenbruch Tristans verstanden werden, der, als er Melot zum Zweikampf auffordert, sein Schwert dann aber fallen lässt, einen indirekten Suizid einleitet – aus Reue über das, was er König Marke angetan hat.

Noch vor Porges' Einführungstext zu TRISTAN war 1860/61, also Jahre vor der Premiere der Oper in München 1865, eine ausführliche Analyse von Wendelin Weißheimer in der Neuen Zeitschrift für Musik erschienen.²⁸ Grundlage war die im Januar 1860 erschienene Partitur des TRISTAN, aus der der Verfasser wichtige Themen und Motive in Noten zitierte. Mit dem Erscheinen des Bühlow'schen Klavierauszugs im Oktober 1860 war dies nicht mehr notwendig, so dass der zweite Teil der Untersuchung mit weniger Beispielen auskam und die Darstellung überblicksartig wurde.²⁹ Weißheimers Beschreibungen haben ein hohes Niveau und sind zum Teil sehr dezidiert. So steht für ihn fest, dass sich das chromatisch steigende Sehnsuchtsmotiv »klar als dasjenige Isoldens erwiesen« habe.³⁰

Weißheimer gehörte nicht zu den engeren Vertrauten Wagners.³¹ Damit mag zusammenhängen, dass seine subtilen Analyseergebnisse später nicht aufgegriffen wurden. Stattdessen setzte sich Hans von Wolzogen mit seinem »Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Tristan und Isolde« durch.³² 1880 erstmals erschienen, erlebte diese Broschüre immer wieder neue Auflagen. Wolzogen gehörte zum innersten Kern des Bayreuther Kreises.³³ Von Wagner als Lehrer für Ästhetik in der geplanten Stilbildungsschule vorgesehen, wurde Wolzogen dann der allein verantwortliche Redakteur der Bayreuther Blätter.³⁴ Dass der problematische Begriff »Leitmotiv«³⁵ weltweit Karriere machte, ist entscheidend auf Wolzogens Schriften zurückzuführen.³⁶ Viele seiner Motivnamen haben sich

²⁷ Richard Wagner an Heinrich Porges aus Luzern am 15. Mai 1867, in Wagner-Briefe Bd. 19, S. 142 f. Siehe auch PorgesH 1867.

²⁸ WeißheimerW 1860.

²⁹ Vgl. hierzu RümenappP 2002, S. 86 f.

³⁰ WeissheimerW 1860, S. 122 (5. 10. 1860).

³¹ Vgl. RümenappP 2002, S. 85.

³² WolzogenH 1880.

³³ HanischE 1986, S. 633-636.

³⁴ Die Bayreuther Blätter erschienen erstmals 1878 und wurden bis zu Wolzogens Tod 1938 fortgeführt. Vgl. auch RümenappP 2002, S. 119 ff.

³⁵ Siehe dazu ausführlich RümenappP 2002.

³⁶ Von Hans von Wolzogen liegen »Thematische Leitfäden« zu RING, TRISTAN und PARSIFAL vor.

festgesetzt und werden bis heute gebraucht. Nicht alle sind wirklich treffend, was daran liegt, dass Wolzogen melodische Konturen oft unabhängig von harmonischen Zusammenhängen liest und zu falschen Übereinstimmungen kommt.³⁷

Die Methode, mit dem Aufspüren charakteristischer Themen und Motive zugleich nach deren Bezug zur inneren oder äußeren Handlung des Musikdramas zu fragen, ist im Schrifttum zu Wagner verbreitet und ja auch grundsätzlich dem Gegenstand adäquat.³⁸ Eine oft beschriebene Gefahr besteht allerdings darin, dass die Namen der Leitmotive für die Sache selbst genommen werden, so dass den auf differenzierte Gefühle der handelnden Personen verweisenden Klanggestalten die Tiefe verloren geht. Weitere Probleme ergeben sich, weil die Namen teils zu eng, teils zu weit gefasst werden, so dass die semantische Analyse fehlerhaft oder ungenau ausfällt. Der Grund dafür ist meistens, dass nicht alle Belegstellen einer solchen bedeutungstragenden Einheit aufgesucht werden, bevor man an die Festlegung eines Namens geht.³⁹ Schließlich bleibt der missliche Umstand zu beklagen, dass die in großer Zahl verbreiteten Listen mit Leitmotiven⁴⁰ nicht unter semantischem Aspekt, sondern nach der Reihenfolge ihres Auftretens in der Oper angeordnet sind, also beginnend mit dem ersten Takt des I. Akts und endend mit dem letzten Takt des III. Akts.⁴¹ Es fehlt der souveräne Blick auf das gesamte semantische System, dessen Darstellung nach inhaltlichen, das heißt dramaturgischen Gesichtspunkten erfolgen sollte.

³⁷ Leider hat z. B. sein »Heldenmotiv« Schule gemacht, das er im I. Akt sowohl in der Einleitung (T. 16 f.) als auch am Beginn der fünften Szene (T. 1318 ff.) zu erkennen meint.

³⁸ Interessant ist dieses Statement eines auf komplexe Strukturen bedachten Komponisten von heute: »Daß ein Leitmotiv immer mehr ist als das Musikimmanente an ihm, ist die Herausforderung an alle Musikästhetik; daß dieses Sichvorwagen der Musik ins Außen bei keinem Komponisten [außer Wagner] derart konsequenzenreich gelang, sagt etwas über die Verlaufsgeschichte tonaler Musik aus« MahnkopfCS 1999a, S. 179). Mahnkopf befindet sich mit dieser Eloge auf Wagner als Endpunkt der Musikgeschichte vor 1900 in erstaunlicher Nähe zu der z. B. von Richard Strauss vertretenen Auffassung, in Wagner habe »die Musik ihre höchste Ausdrucksfähigkeit erreicht.« StraussR 1980, S. 58.

³⁹ Eine rühmliche Ausnahme macht Susanne Rößler, deren Dissertation von 1989 ich für die fundierteste Darstellung der Leitmotive im TRISTAN halte (RößlerS 1989). Leider ist die Schrift nicht sehr bekannt, weil sie nur als Dissertationsdruck erschienen und nicht im freien Handel erhältlich ist.

⁴⁰ Am gebräuchlichsten ist die noch heute von Schott vertriebene Sammlung von Lothar Windsperger, *Das Buch der Motive aus Opern und Musikdramen Richard Wagner's* (WindspergerL 1920).

⁴¹ Vgl. die identische Auffassung bei WaldM / FuhrmannW 2013, S. 42: meistens werde nur der erste Auftritt eines Motivs angeführt, »als sei der Ursprung des Motivs mit seinem Wesen gleichbedeutend.«

Analyse und Deutung

Die Voraussetzung für eine triftige semantische Bestimmung musikalischer Motive und Themen ist die Analyse von Struktur, Form und Charakter der jeweiligen Tongestalt. Leider lässt sich nicht sagen, dass die Musikwissenschaft hier immer tiefgreifend genug gearbeitet hat. Von Claus-Steffen Mahnkopf stammt die verheerende Diagnose über die Wagner-Forschung im 20. Jahrhundert, wonach zwar alles, »was an Wagner *nicht* Musik« sei, »dokumentiert, zitiert, kommentiert, wissenschaftlich erörtert« usw. wurde, dagegen über seine Musik kaum Neues zu vermelden sei. »Die Forschung tritt nicht etwa auf der Stelle, für das *musikalische* Werk blieb sie aus [...] ein Skandalon ersten Ranges.«⁴²

Dies schrieb Mahnkopf 1999, wobei er allein die Bücher von Ernst Kurth⁴³ und Alfred Lorenz⁴⁴ von der Kritik ausnahm. Seine Einschätzung mag überzogen sein, im Kern trifft sie aber etwas Wahres. Es gibt ein Ungleichgewicht zwischen stoffgeschichtlichen, literaturwissenschaftlichen, philosophischen und sogar politologischen Arbeiten auf der einen Seite und Untersuchungen zur Musik und ihrer Funktion im Drama auf der anderen Seite. Im Übrigen sehe ich die Zeit gekommen, den musiktheoretischen Ansatz Ernst Kurths, der ohne Zweifel Anfang der 1920er Jahre notwendig, innovativ und bedeutend war, hier und da kritisch zu hinterfragen. Nicht nur seine psychologisierende Sprache, sondern auch manche seiner gelegentlich mechanistischen Analogieschlüsse lassen sich heute nicht mehr mitvollziehen. Die Bücher Alfred Lorenz' sind – anders als die Schrift Ernst Kurths – schon häufig kritisiert worden, meist wegen fragwürdiger Rückschlüsse aus seinen (an sich oft guten) analytischen Befunden.⁴⁵

Mahnkopfs sicherlich überspitztem Verdikt über den musikwissenschaftlichen Output zu TRISTAN bis 1999 wird man im Übrigen nicht ohne Ausnahmen zustimmen.⁴⁶ Zudem sind inzwischen weitere Schriften zur Musik in TRISTAN

⁴² MahnkopfCF 1999, S. 159.

⁴³ KurthE 1920.

⁴⁴ LorenzA 1926.

⁴⁵ Siehe zu A. Lorenz die differenzierte Kritik bei Manfred Hermann Schmid (SchmidMH 1981, S. 249 und passim). Nicht unerwähnt bleiben darf die späte Nazi-Karriere von Alfred Lorenz, der sich 1933 entblödete, über Wagners »Gesamtkunstwerk« zu schreiben, dass er es zustande gebracht habe, »alle Künste zu einer herrlichen Einheit zu verschmelzen, wie der Führer das deutsche Volk« (Alfred Lorenz, Richard Wagner als Musiker, in: *Wille und Macht*. Halbmonatsschrift des Jungen Deutschland. Zentralorgan der nationalsozialistischen Jugend, Hg. Baldur von Schirach, Schriftleiter Gotthart Ammerlahn, Jahrgang 1, Heft 21, Berlin 1. Nov. 1933, S. 24-28, Zitat S. 27). Vgl. zu diesem Aspekt auch McClatchieS 1998.

⁴⁶ Siehe etwa SchmidMH 1981, BreigW 1986, RößlerS 1989. Die im analytischen Detail mustergültige Dissertation von Susanne Rößler über die inhaltliche und musikalische

erschienen, unter denen m. E. die Arbeiten Eckehard Kiems,⁴⁷ Sebastian Urmoneits,⁴⁸ Eric Chafes⁴⁹ und des Autorenpaars Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann⁵⁰ besondere Beachtung verdienen.

Wissenschaftliche Analysen und Deutungshypothesen sehen sich bei Opern bzw. Musikdramen speziellen methodischen Problemen gegenüber, die aus dem seltsamen Zuschnitt dieser theatralen Gattung entspringen. Darum will ich in zwei vorgeschalteten Kapiteln noch einmal erörtern, was eine Opernfigur von einer gewöhnlichen dramatis persona unterscheidet, und wie es sich mit den für Opern typischen Vor-, Zwischen- und Nachspielen des Orchesters verhält. Handelt es sich dabei um Kommentare des Komponisten, die er dem Publikum anbietet, oder müssen wir das Klanggeschehen als verdeckte Szenen wahrnehmen?

Dass die Chromatik der TRISTAN-Partitur eine besondere Färbung verleiht, ist nicht zu bestreiten. Wie sich aber Chromatik und Diatonik zueinander verhalten und in welcher Weise die entsprechenden melodischen Motive auf die Gefühlswelt der Liebenden zu beziehen sind, lohnt eine neuerliche Betrachtung. Wagner handhabt den tonsystematischen Gegensatz (der in Wirklichkeit nur die graduelle Abweichung von ursprünglicher Heptatonik bedeutet) nicht schematisch. Geht es um bedeutungstragenden Klanggestalten, wird der Gegensatz semantisch genutzt. So sind die beiden Typen von Sehnsuchtsmotiven, die für die Identitätsprägung von Isolde einerseits – »SM^{chr}« chromatisch steigend – und Tristan andererseits – »SM^{dia}« diatonisch steigend – bezeichnend sind, tonsystematisch differenziert.

Nicht anders sieht es auf dem Gebiet der Harmonik aus. »Normale« Terzenharmonik und »Alterationsharmonik« (Ernst Kurth) voneinander zu unterscheiden, ist auch in semantischer Hinsicht aufschlussreich. Allgemein gilt, dass wir von der Akkordanalyse wegkommen und endlich Kadenzanalyse betreiben müssen. Die berühmten ersten siebzehn Takte des TRISTAN bestehen aus drei Halbschlusskadenzen und einer Trugschlusskadenz – bezogen auf die Tonika A-Moll⁵¹. Hierbei werden im Zusammenspiel von horizontaler Bewegung und vertikaler Fundierung nicht nur Akkorde im engeren Sinn (darunter zwei Varianten des Tristan-

Funktion der Motive in Richard Wagners *Tristan und Isolde* von 1889 dürfte Mahnkopf entgangen sein.

⁴⁷ KiemE 2003.

⁴⁸ UrmoneitS 2005.

⁴⁹ ChafeE 2008.

⁵⁰ WaldM / FuhrmannW 2013.

⁵¹ Ich gebe (nach angelsächsischem Vorbild) die Tonarten immer mit Großbuchstaben an. Auch die Wörter »Dur« und »Moll« werden nicht typographisch unterschieden, weil sich eine doppelte Zeichendefinition – so wie leider allgemein üblich: Moll = klein, Dur = groß – aus logischen Gründen verbietet. Im Fall von tabellarischen Übersichten kann man allerdings Dur und Moll typographisch voneinander abheben, weil die Tonstufe, die die Tonart angibt, für sich alleine steht.