

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München . . .	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöller	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchner Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchner Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners *Tristan und Isolde*

Robert Maschka

Der akustische Normalfall in der Gattung Oper lässt sich so beschreiben: Aus dem Orchestergraben tönt der Instrumentalpart und von der Bühne der Gesang der Solisten und des Chors. Diesen Opern-Normalfall will ich hier nicht ins Zentrum meiner Überlegungen stellen, freilich aber in gebotener Kürze vorausschicken, welche Funktion dem Orchesterpart in Wagners *Tristan und Isolde* zukommt. Ausgehend von Wagners Charakterisierung der Leitmotive als »Gefühlswegweiser«¹ durch das Drama, kann man sagen, dass das Orchester hier als allwissender Erzähler Auskunft über das Innenleben der Bühnenakteure gibt. Und so kommt im Orchester zum Tragen, was insbesondere die Protagonisten des *Tristan* in der Wortsprache nur unzureichend zu artikulieren vermögen, wenn sie nicht sogar vollständig ins Schweigen fallen. Wagner selbst beschrieb diesen Sachverhalt 1860 in seiner Abhandlung *Zukunftsmusik* so: »In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermesen, was er verschweigt, um uns das Unausprechliche selbst schweigend sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt.«² Mit dieser Vorbemerkung im Hinterkopf wenden wir uns nun den Bühnenmusiken in *Tristan und Isolde* zu. Hierbei sei die These in den Raum gestellt, dass alle Bühnenmusik mit den Akteuren in einem anderen Zusammenhang steht, als die Musik aus dem Orchestergraben. Wie und mit welcher Absicht Wagner diese Bühnenmusiken einsetzt, das sei im Folgenden erörtert.

Auch sei davon ausgegangen, dass Wagner den Einsatz von Bühnenmusik von Anfang an genau erwogen und minutiös geplant hat. Denn bereits in der Konzeptionsphase seiner Dramen war das Ineinander von Text, Musik und Szene präzise

¹ *OuD*, S. 360.

² »Zukunftsmusik. An einen französischen Freund (Fr. Villot) als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung meiner Operndichtungen«, *SSD* 7, S. 87–137, hier S. 130.

kalkuliert, wie etwa aus einem Brief vom 30. Januar 1844 hervorgeht, den Wagner während seiner Arbeit am *Tannhäuser* an Karl Gaillard schrieb: »Es ist bei mir nicht der Fall«, so heißt es dort,

»daß ich irgend einen beliebigen Stoff wähle, ihn in Verse bringe, u. dann darüber nachdenke, wie ich auch eine passende Musik dazu machen wolle; – bei dieser Art des Verfahren's würde ich allerdings dem Uebelstande ausgesetzt, mich zweimal begeistern zu sollen, was unmöglich ist. Die Art meiner Production ist aber anders: – zunächst kann mich kein Stoff anziehen, als nur ein solcher, der sich mir nicht nur in seiner dichterischen, sondern auch in seiner musikalischen Bedeutung zugleich darstellt. Ehe ich dann daran gehe, einen Vers zu machen, ja eine Scene zu entwerfen, bin ich bereits in dem musikalischen Dufte meiner Schöpfung berauscht, ich habe alle Töne, alle charakteristischen Motive im Kopfe, so daß, wenn dann die Verse fertig u. die Scenen geordnet sind, für mich die eigentliche Oper ebenfalls schon fertig ist, u. die detaillirte musikalische Behandlung mehr eine ruhige u. besonnene Nacharbeit ist, der der Moment des eigentlichen Produziren's bereits vorangegangen ist.«³

Es ist auffällig, dass Wagner im *Tristan* die Eingangsszenen aller drei Akte so »geordnet« hat, dass nach Aufzug des Vorhangs jedes Mal Musik aus dem Bühnen-Off zu hören ist. In allen drei Fällen inszeniert Wagner eine »Aufmerksamkeitsverschiebung weg vom Orchestergraben«⁴ hin auf die Bühne – freilich nicht als Bruch: Denn obzwar Musik aus dem Bühnenraum erklingt, schweigen die Akteure noch. Zu Beginn des ersten Akts sind wir überdies mit einem Spezialfall konfrontiert: Wir hören »aus der Höhe, wie vom Maste her«⁵ – so Wagners Regiebemerkung – die unbegleitete Stimme eines unsichtbar bleibenden jungen Seemanns (Beispiel 1).

Es ist zu Recht auf die engen musikalischen Beziehungen zwischen diesem Solo-gesang und dem *Tristan*-Vorspiel hingewiesen worden.⁶ So setzt der Gesang ebenso wie das Vorspiel mit einem kleinen Sextsprung aufwärts mit anschließender fallender kleiner Sekunde ein (T. 112 f.). Und die erste Phrase »Westwärts schweift der Blick«

³ WB 2, S. 358.

⁴ Gerald Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition. Richard Wagners Musik auf dem Theater*, Herzogenaurach 2008, S. 200, <opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/volltexte/2009/3298/pdf/finkdissertation.pdf> (27. September 2015).

⁵ *Tristan und Isolde*, Textbuch aus ›Gesammelte Schriften und Dichtungen‹ (letzte Fassung), SW 27, S. 307. Die Angaben folgen der dortigen Verszählung.

⁶ Siehe dazu bspw. Egon Voss, »Musikalische Komposition und dramatischer Sinn. Beobachtungen am Tristan«, in: *Bayreuther Festspiele 2005*, Programmheft, hrsg. von Wolfgang Wagner, Bayreuth 2005, S. 15 f.

Stimme
eines jungen
Seemanns

Mäßig langsam

112 *p* West-wärts schweift der Blick, *f* ost-wärts streicht das Schiff. Frisch

116 weht der Wind der Hei-mat zu: *p* mein i-risch Kind, wo wei-lest du?

120 Sind's dei-ner Seuf-zer We-hen, die mir die Se-gel blä-hen? *f* We-he,

125 we-he, du Wind! *p* Weh, ach we-he, mein Kind! *f* I-ri-sche Maid,

Lebhaft Isolde (jah auffahrend)

133 Wer wagt mich zu höh-nen?

— du wil-de, min-ni-ge Maid!

Viol. II Viol. I

Vc. Bl. *f* Str.

Beispiel 1: Gesang des jungen Seemanns, T. 112–137

nimmt mit dem Tritonusprung zum Schluss ein Intervall auf, das bereits den allerersten Zusammenklang des Vorspiels, den Tristan-Akkord, mitgeprägt hat. Vor allem aber verunklart der Tritonus die tonalen Verhältnisse der Seemannsweise: Möglicherweise würde der Hörer erwarten, dass sich die Tritonusspannung leittonig nach oben, also nach *g'* löst. Wagner aber biegt mit der zweiten Phrase »Ostwärts streift das Schiff« nach unten ab zum *f'* (T. 113). Damit antwortet dem tonal fragilen, auch rhythmisch instabilen Gebilde der ersten Phrase eine tonal grundsollide und den $\frac{3}{4}$ -Takt deutlich markierende Wendung, die auf den Schlusston *es'* (T. 114) zielt. Die antithetische Fügung der Phrasen prägt nun den Gesang des Seemanns

insgesamt und zwar analog zum Text. Dieser teilt dem Publikum nicht nur mit, wo sich die Szene zuträgt, eben auf einem von Irland nach Osten, sprich: nach Cornwall segelnden Schiff; vielmehr wird noch vor Einsetzen der Handlung der Hörer mit einer Liebesgeschichte konfrontiert: einem Trennungsschicksal. Egon Voss hat dem Gesang eine originelle Deutung gegeben. Er versteht nämlich die fazitartige Schlusswendung »Irische Maid, du wilde, minnige Maid!« (T. 132–135) in ihrer festen B-Dur-Tonalität so, dass der Sänger froh sei, den Fängen der wilden Frau aus Irland glücklich entkommen zu sein: wie ein zweiter Odysseus, der den Lockungen der Sirenen widerstanden hat.⁷

Isolde wiederum glaubt sich als »wilde irische Maid« angesungen und verhöhnt. Das ist merkwürdig. Denn Isoldes Schicksal einer nach Cornwall zwangsverheirateten Königstochter lässt sich mit dem der in Irland zurückgelassenen Geliebten eigentlich nicht verwechseln. Isoldes erzürnte Reaktion auf den Gesang ist also schief. Freilich bringt Isoldes Aufwallung die Handlung in Gang. Es sei nur kurz darauf hingewiesen, dass die Gesangssphrase »Frisch weht der Wind der Heimat zu« alsbald ins Orchester wandert und zu einem Leitmotiv wird, welches der Heimkehr nach Cornwall zugeordnet ist (erstmalig T. 146 mit Auftakt ff.). Jedoch wollen wir uns dem Gesang des Seemanns noch einmal zuwenden, wenn nämlich ein Ausschnitt daraus abermals erklingt (Beispiel 2):

Hier blickt Isolde während des Gesangs auf Tristan. Und der Seemann schließt dieses Mal nicht mit dem Lobpreis auf die »wilde minnige Maid«, sondern bereits mit dem unmittelbar vorausgegangenen Vers »Weh! Ach wehe, mein Kind!« (T. 308–310). Hier fällt zweierlei auf: zum einen der Leidensgestus, der sich in der fallenden Chromatik der Schlusswendung kundtut. Zum anderen ist dem Gesang dieses Mal das Tremolo der Streicherbässe unterlegt, das von *g* (T. 296) aus chromatisch nach *d* (T. 310) sinkt. Damit beschreibt dieser abwärtsführende Quartgang die Linie eines *passus duriusculus*, seit Alters her eine Formel für Kummer und Schmerz. Offenbar sollen wir in dieser Basslinie nun Isoldes andere Wahrnehmung nachvollziehen. Nun hört sie aus dem Gesang des Seemanns eben nicht jene Verhöhnung heraus, der sie alsbald während des Spottlieds von Kurwenal und der Schiffsmannschaft tatsächlich ausgesetzt sein wird. Vielmehr bietet ihr der Gesang aufgrund seines inhärenten Leidensgestus⁷ die Möglichkeit zur Identifikation. Und so kehrt sich in Isoldes zu sich gesprochenen und auf Tristan bezogenen Worten »Mir erkoren, –/mir verloren, –/hehr und heil,/kühn und feig« (V. 91–94) die fallende Chromatik zum chromatisch aufsteigenden Sehnsuchtsmotiv um, während das Englischhorn

7 Ebd., S. 17.

296 **Mäßig langsam** *f* *p*

Der junge Seemann

Frisch weht der Wind der Hei - mat zu: mein i - risch Kind, wo

Vc. *trem.*
Kb.

301

wei - lest du? Sind's dei - ner Seuf - zer We - hen, die mir die Se - gel blä - hen?

306 **Isolde** *f* *p*

Mir er - ko - ren,

We - he we - he, du Wind! Weh, ach we - he mein Kind!

trem.
VI.
Br. *pp*

313

mir ver - lor - ren, hehr und heil, — kühn und

E. H. *p* *poco cresc.*

Beispiel 2: Zweiter Gesang des Seemanns, T. 296–317

die Anfangsseufzer des *Tristan*-Vorspiels intoniert (T. 310–317) – zur Vorbereitung des Todesmotivs: »Tod geweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!« (T. 318–324).

Beziehen wir das zweite Erklingen des Seemannliedes in unsere Betrachtung ein, so greift die Deutung von Egon Voss zu kurz. Die in dem Gesang geschilderte Liebesgeschichte ist eben keine überwundene. Der Seemann kommt von seiner Liebsten in Irland nicht los. Es handelt sich also um einen aus Verlufterfahrung hervorgegangenen Sehnsuchtsgesang. Und den singt der Seemann lediglich für sich – ohne kommunikative Absicht, also auch nicht, um Isolde zu ärgern. Damit aber schuf Wagner eine Bühnenmusik von intrikater Bezüglichkeit: Losgelöst von einer konkret erlebbaren Person, die auf der Bühne agiert, tönt dieser Gesang aus der poetischen Sphäre der Lyrik ins dramatische Geschehen hinein. Und doch ist dieser Gesang, wenn wir Detlef Altenburgs Definition von Bühnenmusik als »Realitätszitat«⁸ folgen, in der Wirklichkeit der Bühnenhandlung eine gleichsam objektive Setzung. In ihr gelangt zur Wahrnehmung, was insgesamt für den Realitätsraum gilt, in dem sich diese Oper zuträgt: dass hier nämlich Leiden ein im Schopenhauerschen Sinne allgemeingültiger Daseinszustand ist. Und eine Ausprägung dieser *conditio humana* zeigt sich eben in der Handlung um Tristan und Isolde.

Zu den weiteren Bühnenmusiken des ersten Akts nur soviel: Die Rufe der Seeleute setzen als Zeitsignale für die bevorstehende Ankunft in Cornwall Tristan und Isolde während ihrer Aussprache gehörig unter Druck. In ihnen kommt somit die Realzeit der Bühnenwirklichkeit zum Tragen. Diese wird nach der Einnahme des Tranks jedoch verdrängt vom subjektiven Zeitempfinden der Protagonisten, das sich in Tristans und Isoldes stummem Spiel als Zeitlupe mitteilt. Die C-Dur-Fanfaren der Bühnentrompeten und -posaunen wiederum begleiten in altbewährter Tradition der Herrschaftsinstrumente das Herannahen König Markes und damit auch das Eintreffen in Cornwall. Dass die neue geografische Situation auch von den Liebenden begriffen wird, zeigt sich zum Aktschluss im Orchester, als sich die Erlebnissphäre der Protagonisten mit dem Realgeschehen verschränkt: Während auf der Bühne das Blech schmettert, kollidiert im Orchester das rhythmisch verkürzte Cornwall-Motiv (T. 1940–1943) mit dem Sehnsuchtsmotiv und dem auf den ersten Takt des *Tristan*-Vorspiels rekurrierenden chromatischen Seufzerfall in der 3. Trompete (T. 1944). Und die Bühnenfanfaren tönen sogar noch über den Schlussakkord des Orchesters hinaus (T. 1948): Als ob »des Tag-Gestirnes Königs-Macht« – so Isolde im zweiten Akt (V. 1204 f.) – alles

8 Detlef Altenburg, Art. »Bühnenmusik«, in: *MGG*², Sachteil 3 (1995), Sp. 257.

überstrahlen solle. Aufgrund solcher motivischen Kombinatorik handelt es sich trotz aller C-Dur-tonikalen Fanfaren-Festigkeit also um einen offenen Schluss voll krassem Bühnenrealismus. Auf ähnliche Weise verdeutlichte wiederum kurz zuvor Tristans Schlussresümee »O Wonne voller Tücke! O Trug-geweihtes Glück!« (T. 1931 mit Auftakt – T. 1938), mit seinem Anklang des Todesmotivs, dass er die Fatalität der neuen Situation helllichtig erfasst hat, wonach das Liebesverhältnis von Tristan und Isolde künftig nur unter den Voraussetzungen von Lüge, Trug und Verheimlichung lebbar sein wird.

Mir scheint, dass zum Schluss des ersten *Tristan*-Akts Wagners Musik die vielleicht größte Nähe zur Musik seines Antipoden Giuseppe Verdi aufweist. Man vergegenwärtige sich hierzu eine Szene aus dem 1867 in Paris uraufgeführten *Don Carlos*, der also kaum zwei Jahre jünger als Wagners *Tristan* ist. Dort, im Freiheitsduett des zweiten Akts »Dieu, tu semas dans nos âmes«, unterbricht ein Hofzeremoniell den Freundschaftsgesang von Don Carlos und Posa: Sie beobachten und kommentieren, wie im Hintergrund König Philipp und Elisabeth – hier gleichsam wandelnde Bühnenrequisiten – stumm zu den Klängen eines wuchtigen Marsches, dann zu düsterem Mönchsgesang in die Kapelle schreiten. Augenblicklich erfasst Don Carlos die Aussichtslosigkeit seiner Liebe zur Ehefrau seines Vaters, was ihn zu der herzerreißenden Klage: »Elle est à lui, grand Dieu! Je l'ai perdue!«, bewegt. In Anerkenntnis dessen entschließt sich Don Carlos dann mit umso größerer Emphase zum Flandern-Pakt mit Posa. Wie zum Schluss des ersten *Tristan*-Akts treffen auch hier äußeres Geschehen und die sich in musikalischer Expression bekundende Reaktion der Protagonisten aufeinander. In diesem drastischen, geradezu brutalen Bühnenrealismus sind sich Verdi und Wagner hier unwillkürlich nahe.

Unter die Überschrift des Bühnenrealismus' sei auch die nun folgende Betrachtung der Jagdhornepisode zu Beginn des zweiten *Tristan*-Akts gestellt (Beispiel 3). Sowohl in motivischer als auch in harmonischer Hinsicht ist diese Jagdmusik differenzierter ausgeführt als die Königsfanfaren des ersten Akts. Deren Signale vermittelten ein simples, konventionelles Gepräge und brachten außer den Tönen des C-Dur-Akkords mit den Tönen *g* und *d* unter Aussparung der Terz *b* lediglich noch die zugehörige Dominante ins Spiel. Hier jedoch gestaltet Wagner eine sich entfernende Jagdszenerie, wobei er auf sechs Hörner zurückgreift, die er am liebsten doppelt, wenn nicht sogar mehrfach besetzt wissen wollte.⁹ In viererlei Hinsicht ist diese Jagdmusik bemerkenswert:

9 In der Partitur vermerkt Wagner zur Besetzung der »auf dem Theater« zu spielenden Hörner: »Diese [...] sind womöglich doppelt, oder auch noch mehrfach zu besetzen«, *SW* 8.2, S. 9.

76 Hr. a. d. Th., zur Seite hinter dem Prospect, *sehr allmählich entfernter*

81

85

89

93 (entfernend)

pp
Pk.
trem.

Beispiel 3: Die Jagdhörner, Zweiter Akt, T. 76–96

1. Die Jagdmusik bildet ein erstaunlich vielfältiges Repertoire an unterschiedlichen Signalen aus.
2. Die Hörner 1 bis 3 intonieren eine c-Moll-Motivik, die auf einem Halbschluss ausläuft, der B-Dur erwarten ließe. Gleichwohl bleibt durchweg eine Grundierung auf *f* bestehen: wie in den Rufen des 4. Horns, so im Orgelpunkt der Orchesterhörner und der Pauke (T. 76–83).
3. Hinzu kommen terzlose Signale mit Quint/Quart-Teilung des Oktavraumes, worin sich übrigens eine motivische Verwandtschaft zu Passagen der Englischhornweise aus dem dritten Akt zeigt. Hierbei überlagern sich Signale der *c*-Oktave mit Signalen der *f*-Oktave (T. 87–92).
4. Der motivische Bestand fragmentiert sich, als sich die Jagdhörner entfernen.

Die unaufgelöste Disparität von F-Tonalität und c-Moll und ebenso der vielgestaltige motivische Bestand legen nahe, diese Jagdmusik räumlich aufzufassen.¹⁰ Die fingierte Jagd zieht sozusagen auf verschiedenen tonalen Ebenen vorüber. Und gemäß der reichhaltigen Signal-Motivik ist die Anzahl der Jäger kaum auszumachen. Außerdem vollzieht sich das Geschehen wegen des nicht aufgelösten Spannungszustands der tonalen Ebenen und der im Operngenre recht unüblichen Moll-Eintrübung der Jagdmusik in einer beunruhigenden Atmosphäre. Kurzum, die Szenerie lässt an Eichendorffs berühmtes *Zwielicht*-Gedicht denken, wo es in der zweiten Strophe heißt:

Hast ein Reh du, lieb vor andern,
 Laß es nicht alleine grasen,
 Jäger ziehn im Wald' und blasen,
 Stimmen hin und wieder wandern.¹¹

Und genau das hört Brangäne aus dieser Jagdmusik heraus. Wie anders hingegen Isolde das Jagdgeschehen interpretiert, darauf wurde vielfach hingewiesen. Ihre »Realitätsmodulation«¹² – so Gerald Fink – treibt Isolde zunächst dazu, im Hörnerschall das nächtliche Rauschen des Waldes zu vernehmen, was Wagner zu einem faszinierenden Farbwechsel zu den am Steg spielenden Streichern (T. 122–128) veranlasst.

Wie Isolde das Jagdgetön in ihre eigene Wahrnehmung integriert, das hat Jürgen

¹⁰ Auch Susanne Rößler hebt in ihrer Dissertation *Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners Tristan und Isolde*, München 1989, S. 180, die »räumliche Wirkung« dieser Jagdmusik hervor.

¹¹ Zitiert nach *Joseph Freiherrn von Eichendorff's Werke. Erster Theil. Gedichte*, Berlin 1841, S. 6.

¹² Gerald Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradiation*, S. 167.

Maehder¹³ anhand der darauffolgenden Episode beschrieben (Beispiel 4): Isolde tut Brangänes abermalige Warnung vor den Jägern damit ab, dass das Jagdgetön längst verklungen sei; man höre ja bereits das Rieseln der Quelle. Noch während Brangäne darauf insistiert, dennoch »der Hörner Schall« zu vernehmen, antwortet der sich entfernenden Backstage-Musik der Jagdhörner die Hörnergruppe aus dem Orchester in gedämpfter Piano-Intonation und verlangsamten Notenwerten¹⁴ (T. 150–154). Auf diese Weise vollzieht sich gleichsam die Einhegung des Jagdgeschehens in Isoldes der Nachwelt zugewandtem Gemüt. Während sich dann die Bühnensignale in den sanften c-Moll-Akkorden der Orchesterhörner (ab T. 155) verlieren, transformiert sich die Klanglichkeit vollends im Sextolengemurmelt der Klarinetten (ab T. 159) und dem Tremolo der gedämpften Streicher (ab T. 161) zum Quellengeriesel. Die impressionistische Lautmalerei dieses sowohl die Protagonisten als auch das Publikum zum Lauschen anhaltenden Geschehens ist von größter Suggestivität. Freilich ereignet sich hier in aller Sanftheit und Subtilität nichts weniger als eine Tragödie des Hörens. Isoldes gestörte Wahrnehmung all dessen, was außerhalb ihrer eigenen Vorstellung geschieht, wird letztlich im Hinübergleiten des aus dem Bühnenraum dringenden Jagdgetöns ins Hörnerquartett des Orchesters erkennbar. Und hieraus erklärt sich die Verzweiflung Brangänes, die über die Nutzlosigkeit ihrer Warnungen bestürzt ist.

Damit hat diese Bühnenmusik also zweierlei dramaturgische Funktion. Am Disput übers Jagdgetön wird zum einen Isoldes Verknennung der Realität deutlich, zum andern wird Brangäne in ihrem Erschrecken über Isoldes Verhalten zu einer Bühnengestalt mit realistischem Charakterprofil: ein Hinweis darauf, dass diejenigen *Tristan*-Regisseure Recht haben, die einer perspektivischen Verengung aufs Titelpaar, wie sie oft genug im Schrifttum über diese Oper zu beobachten ist, entgegenarbeiten. Bleibt noch hinzuzufügen, dass bei der Überraschung des Liebespaares durch Markes Jagdgesellschaft in den Blechbläsern des Orchesters die Jagdhornmotivik ein letztes Mal wiederkehrt, harmonisch und im grellen Klang des Blechs ins Fratzenhafte verzerrt und mithin zur Kenntlichkeit entstellt (T. 1638 mit Auftakt – T. 1641).

13 Jürgen Maehder, »A mantle of sound for the night: timbre in Wagner's *Tristan und Isolde*«, in: *Richard Wagner. Tristan und Isolde*, hrsg. von Arthur Groos (Cambridge Opera Handbooks), Cambridge 2011, S. 95–119, hier S. 110 ff.

14 Fasst man Brangänes trotziges Beharren noch genauer in den Blick, so fällt auf, dass die Bühnenhörner (im Gegensatz zu den Orchesterhörnern) während der Textstelle »Ich höre der Hörner Schall« (T. 152–155), schweigen: Entgegen ihrer Behauptung kann Brangäne in diesem Moment das Jagdgetön also nicht vernehmen. Sie lügt und zwar aus Sorge um die leichtsinnige Isolde. Erst danach (T. 155) setzen die Bühnenhörner wieder ein und bestätigen damit erst nachträglich Brangänes Aussage.

Wenden wir uns nun den Bühnenmusiken des dritten Akts zu, der Ernsten und der Heiteren Weise des Hirten: In seiner Autobiografie *Mein Leben* berichtet Wagner anlässlich seines Venedig-Aufenthalts im Herbst 1858 über den nächtlichen, »altberühmten Naturgesang der *Gondolieri*«. ¹⁶ Insbesondere beeindruckte Wagner, wie sich seinem Schiffer »ein dem Tiergeheul nicht unähnlicher, von tief her anschwellender Klagelaut« ¹⁷ entrungen habe. Und er schließt, dass diese Eindrücke »ja vielleicht die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes [...] mir unmittelbar eingaben.« ¹⁸

Für die Heitere Weise wiederum vermerkt er in der Partitur: »Das englische Horn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen«. ¹⁹ Man könne es auch durch Oboen und Klarinetten verstärken, »falls man nicht [...] ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wollte, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.« ²⁰ Gerald Fink verweist in diesem Zusammenhang auf einen Zeitzeugen Wagners namens Wilhelm Tappert, der Folgendes berichtete: »Wagner erzählt, er sei auf dem Rigi gewesen, habe dort einen Menschen hören blasen; auf einem Alpenhorn; Naturinstrument von mildem Ton; hat sich's zeigen lassen. Dieses Instrument schwebte ihm vor, als er dem Hirten im III. Akt des Tristan die Melodie des Jubels zuwies. Er wollte den Ton *i* haben. Englisch Horn sehr schlechter Ersatz dafür.« ²¹

Mit dem Ton *i* ist offenbar das beim Überblasen entstehende Alphorn-*fa* gemeint: also der elfte Ton auf der Naturskala, der höher klingt als, vom großen *C* aus gerechnet, das hohe *f* der in der Kunstmusik gebräuchlichen temperierten Skala. Wir lassen hier außen vor, dass realiter nicht an ein herkömmliches Alphorn ²² aufgrund seiner enor-

16 *ML*, S. 591 f. Dass Wagner von einem »altberühmten Naturgesang« spricht, mag eine Anspielung auf Goethes *Italienische Reise* sein. Dort beschreibt Goethe im Tagebucheintrag vom 6. Oktober 1786 »den famosen Gesang der Schiffer« als ein rufartiges Dialogisieren beziehungsweise als ein wechselweises Zusingen von Tasso- und Ariost-Versen in einer »Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, [...] ohne Takt zu haben« (zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe. *Italienische Reise*. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Herbert von Einem, München 1988, S. 84). Sollte es sich in Wagners Text tatsächlich um eine versteckte Goethe-Hommage handeln, wäre dies ein Indiz für Wagners Literarisierung des Gondolieri-Gesangs irgendwo zwischen Dichtung und Wahrheit.

17 *ML*, S. 592.

18 Ebd.

19 *SW* 8,3, S. 90.

20 Ebd.

21 Eberhard Kretschmar, *Richard Wagner. Sein Leben in Selbstzeugnisse, Briefen und Berichten*, Berlin 1939, S. 157; zitiert nach Fink, *Neue Funktionen für eine alte Bühnentradition*, S. 228.

22 Der Instrumentenbauer Andreas Schöni stellt in der Diskussion um die Beschaffenheit eines solchen von Wagner gewünschten und tatsächlich den Anforderungen des Notentextes genügenden

men Länge und der Wendigkeit, die die Heitere Weise fordert, gedacht werden kann. Viel mehr interessiert an Wagners Äußerungen, dass er behauptete, seine Inspiration sei wie bei der *Ernststen*, so bei der Heiteren Weise durch Vorbilder angeregt worden, deren Naturhaftigkeit er hervorhebt. Offenbar will Wagner den Eindruck erwecken, als entstammten die Hirtenweisen einer Sphäre der Ursprünglichkeit: einem Musizieren, das vor aller Kunstfertigkeit, vor aller Komposition und letztlich vor aller Kultur liege. Im Fall der *Lustigen Weise* wäre solche Naturhaftigkeit gar durch »dirty notes« beglaubigt, die im abendländischen Tonsystem nicht vorkommen.

Im Falle der Ernststen Weise (Beispiel 5) wiederum soll die archaische Anmutung paradoxerweise durch eine überaus avantgardistische kompositorische Gestaltung hervorgerufen werden. Der Eindruck des Uraltens soll hier mittels der Suggestion formaler Planlosigkeit durch angebliche Improvisation in metrisch ungebundener Agogik beschworen werden; ebenso durch ein Melos, das Dur/Moll-tonalen Einschränkungen enthoben ist, wenn etwa die Oktavteilung nicht nur per Quinte, (wie etwa bei den erwähnten Jagdhornmotiven des zweiten Akts) sondern auch per Tritonus ins Spiel kommt (so in T. 81).

Dass die Quint/Quart-Teilung des Oktavraums unter anderem im Hornruf, der den *Hirtengesang* von Beethovens Pastoral-Sinfonie einleitet, ein prominentes Vorbild hat, sei hier nur nebenbei bemerkt, ebenso, dass die Idiomatik wohl eher dem Schweizerischen Kuhreigen verpflichtet ist, wie Martin Geck hervorhebt, als dem Gesang der Gondolieri.²³ Es liegt auch auf der Hand, dass das Englischhorn im pastoralen Ton »couleur local« vermitteln soll, nicht anders als in der Einleitung zur *Scène aux Champs* aus Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*, wo den Englischhornrufen eine hinter dem Orchester platzierte Oboe oktavversetzt antwortet. In seiner *Instrumentationslehre* hat Berlioz das Englischhorn wiederum so charakterisiert: »Seine Töne sind schwermütig, träumerisch, edel, etwas verschwommen, gleichsam aus der Ferne kommend; kein anderes Instrumente ist so gut geeignet, Bilder und Empfindungen vergangener Zeiten aufs neue zu wecken, wenn der Komponist die verborgenen Saiten zarter Erinnerungen erklingen lassen will.«²⁴ Darauf werden wir noch zurückkommen.

»Naturinstrumentes« die rhetorische Frage: »Wie wäre wohl der betreffende Bühnenmusiker mit einem Instrumente von ca. 4 Metern Länge hinter den Kulissen und auf der Bühne zurecht gekommen?« Siehe dazu: Andreas Schöni, Bern 2004 »... ein besonderes Instrument (aus Holz) nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner ...«. Bericht zum Nachbau einer Tristantrumpete«, S. 1, <www.schoenibern.ch/berichte> (27. September 2015).

23 So betont Geck, dass »die Komposition auf das Deutlichste Elemente des Schweizer »Kuhreihen« verarbeitet«. In: Martin Geck, *Wagner. Biographie*, München 2012, S. 254.

24 *BerliozStrauss*, S. 199.

50 E. H. a. d. Th.

57 *f* *dim.* *p* *sf* *dim.* *p* *f* *dim.*

64 *p* *f* *dim.* *p* *cresc.*

70 *p* *molto cresc.* *ff*

75 *p* *cresc.* *f* *dim.* *p*

81 *sf* *dim.* *p* *cresc.* *f* *dim.*

86 *a tempo* *p* *cresc.* *f* *dim.* *poco rall.*

92 *molto rit.* *a tempo* *p* *f*

VI, II Br. *pp trem.*

Vc. Kb. *p*

Beispiel 5: Die Ernste Weise, T. 50–96

Wenn nun zu Beginn des dritten Akts die Ernste Weise anhebt, sich wie bei einer Filmüberblendung mit dem Schluss der orchestralen Einleitung überlappend

(T. 52 f.), so ist ihre Wirkung ebenso enigmatisch wie zu Beginn des ersten Akts der Gesang des jungen Seemanns. Alsbald erfahren wir im Gespräch zwischen Hirten und Kurwenal, dass sie nicht nur von uns Hörern, sondern auch von den beiden Protagonisten für traurig gehalten wird. Sie soll nämlich, sobald Isoldes Schiff in Sicht kommen sollte, von fröhlichem Schalmainspiel abgelöst werden, wie aus den Versen des Hirten »Eine andre Weise / hörtest du dann, / so lustig als ich sie nur kann« (V. 1670–1673²⁵), hervorgeht.

So wird der Ernsten Weise also nachträglich von den Bühnenfiguren eine Funktion zugeschrieben, indem sie einem Wartezustand ohne absehbares Ende zugeordnet wird, mithin eine Funktionszuweisung, die mit ihrem genuinen Ausdrucksgehalt und ihrem Formverlauf, der alle Zielstrebigkeit²⁶ meidet, ohnehin übereinstimmt. Ohne die Zuschreibungen, die Tristan der Weise alsbald geben wird, sind also bereits jetzt im Drama Aussagen über die Weise getroffen, die ihr über ihre Signalwirkung hinaus eine vergleichbare Funktion zukommen lassen wie dem Gesang des Seemanns zwei Akte zuvor. Auch die Ernste Weise definiert einen Realitäts-horizont, der für die Bühnenwirklichkeit allgemeine Gültigkeit beansprucht. In ihr hallen nicht nur »der Stillstand der Zeit, die Öde der Landschaft und die Höllenpein eines Tristan wider, der nicht leben und nicht sterben kann«. ²⁷ Vielmehr ist sie – darin dem Gesang des jungen Seemanns aus dem ersten Akt vergleichbar – eine den Leidenszustand aller Kreatur bekundende, wortlose Klage. Tristan hat also kein Exklusivrecht auf sie, und folglich können auch Fragmente aus der Weise ins Orchester wandern, um sich etwa mit dem Hirten zu verbinden, wenn er zu Beginn des Akts »mit dem Oberleibe über der Mauerbrüstung« erscheint (T. 94–97); oder wenn der Hirt nach dem Tod Tristans zu Beginn der Schlusszene herbeieilt, um die Ankunft von Markes Schiff zu melden, und ein Fragment der Weise wie ein Warnsignal in den Geigen erklingt (T. 1431–1434).

Gemäß der Charakteristik durch Berlioz, wonach das Englischhorn vergangene Zeiten heraufbeschwört, bezeichnet Tristan bei seinem Erwachen das Schalmeyengetön des Hirten als »alte Weise« (V. 1682). Offenbar ist sie seit jeher erklingen und sie wird wohl auch Tristans Tod überdauern. In der Münchner *Tristan*-Inszenierung von Peter Konwitschny wird diese überzeitliche Präsenz der Weise eindrücklich vor Augen gestellt: Dort tritt Tristan aus der in die Hauptbühne hineingebauten Stube heraus auf die Vorderbühne, die einer Überrealität Raum gibt, welche das im Stu-

25 Lesart der Partitur, *SW* 8.3, S. 5.

26 Erst in den beiden letzten Takten (T. 92 f.) findet die Englischhornweise zum Ganzschluss in der f-Moll-Tonika.

27 Geck, *Wagner*, S. 255.

benraum stattfindende Geschehen transzendiert. Dort auf der Vorderbühne agiert ein Englischhornduo, von dem sich Tristan eines der Instrumente, während das andere spielt, zu tiefsinniger Betrachtung reichen lässt.

Bereits beim Erwachen Tristans erweist sich, was im Folgenden Wagners kompositorisches Hauptanliegen sein wird, nämlich die Vereinnahmung der Weise durch Tristan ohrenfällig zu machen. Beispielsweise wählt Wagner hier, zur Textstelle »Die alte Weise; was weckt sie mich« (T. 159–162), wie auch andernorts das Mittel der Umfärbung. Und so gleitet das Triolensequenz-Motiv der zweiten Motivgruppe ins Orchester, sich im 3. Horn (T. 161), dann in der Bassklarinette (T. 162) farblich verdunkelnd. Ganz ähnlich verfährt Wagner, wenn sich Tristan in der Phase des Erwachens um Orientierung bemüht, und sich zur Textstelle »Was erklang mir?« (V. 1702, T. 198 f.), die Weise zu vergegenwärtigen versucht. Wieder ist es insbesondere das Mittel der instrumentalen Umfärbung, das Tristans Versuch, die Erinnerung festzuhalten, via Farbnähe versinnlicht: Denn zuerst intoniert die hellere Schwester des Englischhorns, die Oboe, den Anfang der Weise (T. 196–200). Dann scheint sich Tristan die Weise wieder einzutrüben, indem ein Erinnerungsfetzen daraus – nämlich die Motivik des geteilten Oktavraums – im Wechsel von oktavierten Klarinetten und Horn erklingt (T. 201–203).

Vor allem aber wollen wir nun auf die große Klage des Tristan »Muss ich dich so verstehn, / du alte, ernste Weise« (V. 1912 f.), schauen. Denn in ihr spielt die Weise eine tragende Rolle: als Tristans Erinnerungsmusik. Solange Tristan über ihre momentane Präsenz sinniert, erklingt sie von der Bühne. Wirkt sie aber in seinem halluzinierenden Bewusstsein weiter, tönt sie unter Ausblendung des Bühneninstruments im Orchester fort. Die Weise ist ihm also ein Mittel zur Vergegenwärtigung seiner Vergangenheit beziehungsweise dessen, was er für seine Vergangenheit hält. Und bereits der Text macht deutlich: Die Weise erfährt von ihm eine solche Vielfalt an biografischen Zuschreibungen, dass er sie schließlich als seine todessüchtige Lebensmelodie begreift. Man glaubt sich an die Dinggedichte²⁸ aus dem 19. Jahrhundert erinnert: In ihnen werden in der poetischen Betrachtung einem Gegen-

28 Zum Begriff des Dinggedichts siehe Wolfgang G. Müller, Art. »Dinggedicht«, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. von Klaus Weimar u. a., Band 1, Berlin 1997, S. 366–368. Als Charakteristika des Dinggedichts hebt Müller, S. 367, hervor: »Besondere Wahrnehmungsleistungen drücken sich in sprachlichen Intensivierungen aus, woraus sich der die Referentialität transzendierende poetische Charakter der Sprache des Dinggedichtes ergibt. Auch in der Begegnung mit den Dingen gemachte innere Erfahrungen gehen in das Gedicht ein. Das Dinggedicht steht in der Spannung zwischen Objekt- und Subjektbezug, zwischen Gegenstandstreue und imaginativer Sicht«. Den von Müller genannten Kriterien entsprechen Tristans Reflexionen über die Ernste Weise sowohl in sprachlicher, als auch in musikalischer Hinsicht.

stand komplexe Welt- und Innerlichkeitsbezüge zugeschrieben. Nicht weniger tief-schürfend sind Tristans Vereinnahmungen der Weise für sein Leben. Ich will hier nicht weiter darauf eingehen, wie er sein suizidales Lebensprogramm durch das Leid der Eltern vorgeprägt sieht;²⁹ ich möchte aber hervorheben, dass Tristan das Erklingen der Weise sogar an Lebensstationen koppelt, die imaginär sind und nicht von ihm gewusst werden können, wenn er etwa darüber spekuliert, dass die Weise bereits bei seiner Zeugung und Geburt erklingen sei,³⁰ oder der Sehnsuchtsklang der Weise das Schiff des todwunden Tantris' Isolde³¹ zugetragen habe.

Zunächst (ab T. 634) erklingt die Weise, vom leisen Tremolo der Streicher grundiert, durchweg notengetreu wie zu Beginn des Akts und löst damit Tristans Lebensrückblick aus. Erst bei Tristans Erinnerung an die Nachricht vom Tod seines Vaters wird auch die Weise Teil von Tristans Imagination: Sie tönt deshalb nun aus dem Orchester, indem ihr triolisches Sequenzmotiv (T. 56 ff.) in durchbrochener Instrumentierung von Oboe (T. 656), Klarinette (T. 657) und Horn (T. 660) fortgesponnen wird. Wenn dann (T. 661 ff.) das Englischhorn wiedereinsetzt, scheint das Bühneninstrument Tristans Erinnerung auf die Mutter zu lenken: Der Klagelaut des Instruments, der sich hier darin bekundet, dass die Weise von dem durch die Vorschlagsfigur *b-a* charakterisierten Seufzer-Motiv erst nach der dritten Wiederholung loszukommen vermag, findet nämlich im Gesangstext seinen gefühlshaften Widerhall. Danach sei die Weise »durch Morgenrauen/bang und bänger« (V. 1919 f.) erklingen, als Tristan vom Tod seiner Mutter erfahren habe. Das auslösende Moment, das Tristan des Todes seiner Mutter gedenken lässt, ist also die Vergegenwärtigung jenes »bängen« Gefühls, das in Tristans Vorstellung wie an die Todesnachricht, so an die Weise geknüpft ist.

Doch zeigt sich die assoziative Aufladung der Weise in der Art eines Dinggedichts auch musikalisch. So tritt mit Tristans Spekulation über seine Zeugung erstmals (in den 2. Geigen und der Gesangsstimme, T. 671 mit Auftakt f.) das Sehnsuchtsmotiv hinzu. Eine erste Episode motivischer Aufspaltung der Weise in den Holzbläsern (T. 672–689), in Kombination mit den dumpfen Einzeltönen der gestopften Hörner, führt dann (T. 690) ins Schalmairenspiel auf dem Theater zurück.

29 Näheres dazu in: Robert Maschka, *Wagner. Tristan und Isolde*, Kassel 2013, S. 48.

30 So äußert sich Tristan über Vater und Mutter folgendermaßen: »Da er mich zeugt' und starb, / sie sterbend mich gebar, / die alte Weise / sehnsuchts-bang / zu ihnen wohl / auch klagend drang« (V. 1923–28).

31 »Sehnsucht klagend / klang die Weise; / den Segel blähte der Wind / hin zu Irland's Kind« (V. 1951–54).

Weniger zurückhaltend

Tristan

670

8

Da er mich zeugt' und starb, sie

pp

Str. *p*

Bkl.

673

p

Erstes Zeitmaß

8

ster - bend mich ge - bar,

Ob.

Str.

cresc.

Beispiel 6: »Da er mich zeugt' und starb«, T. 670–74

Die Lebensbilanz scheint abgeschlossen, als Tristan den Sinn seines Lebens darin erkennt, sich zu sehnen und zu sterben (V. 1936). Und demgemäß endet dieser Monologteil in der f-Moll-Schlusswendung der *Alten Weise* (T. 698 f.). Indessen handelt es sich hier – die herb dissonierende Harmonik über dem *des* (T. 699, Beispiel 7) im Bass zeigt es – um einen voreiligen Trugschluss: Denn von nun an ist Tristans Klage unter die Erkenntnis gestellt, vor Sehnsucht nicht sterben zu können (V. 1942). Und somit ändert sich auch die Faktur der Komposition. Beispielsweise tritt nun (T. 699 f.) zum Themenkopf der *Weise* (in den Hölzern) das Tagmotiv in den Hörnern, als würde in der Septimenspannung *des-c* das peinigende Licht des Tages blenden: wie bereits zum unmittelbaren Beginn des zweiten Akts. Nur noch einmal (T. 715–719) erklingt im weiteren Verlauf der Anfang der *Weise* von der Bühne: sinnigerweise vor der Textstelle, wo es heißt, dass sie »nie erstirbt« (T. 719 f.). Ansonsten aber werden nur noch Bruchstücke der *Weise* von den Orchesterinstrumenten angespielt: insbesondere ihr Themenkopf. Hierbei geraten die Fragmente in ein durchführungartiges, sich mehr und mehr verdichtendes Geschehen wie etwa in einer Sinfonie.

690
Tristan

Die al - te Wei-se sagt mir's wie - der:

E. H. a. d. Th.

p *f* *dim.*

Vc.

p

694

mich seh - nen und ster - ben!

p *f* *dim.* *p cresc.*

pp Pk. *più p*

699

Nein! Ach nein!

Holzbl.

Hr. *sehr gehalten*

Str.

f

Beispiel 7: Schluss des ersten und Beginn des zweiten Monologteils,
T. 690–700

Wie eben gezeigt, ist die Kombination von Leitmotiven, die gemäß den in der Dichtung angesprochenen Leidenssituationen eingesetzt werden, das Mittel zum Zweck, um den Verdichtungseffekt zu erzielen.

Die Motivik der Weise erfährt nun tiefgreifende Ausdrucksveränderungen, sei es

in harmonischer oder melodischer, sei es in instrumentatorischer oder rhythmischer Hinsicht: So entfaltet etwa während der Hinführung zum Fluch auf den Trank das in und um den Oktavraum mäandernde Figurenwerk der Weise (T. 795–806) in den Bassinstrumenten ein geradezu bedrohliches Potenzial, während in den 1. Geigen und der Piccoloflöte der Themenkopf der Weise gellt und in Oboe und Horn das Sehnsuchtsmotiv (T. 795–800) drängt.

Die Klimax ist erreicht, wenn zum Schluss der Trankverfluchung gleich vier Leitmotive ineinandergeschoben sind (T. 835–838, Beispiel 8³²). Damit ist Tristans fatale Lebenssituation in der Art eines gordischen Knoten auf den Punkt gebracht, wobei der Themenkopf der Weise verzerrt aus den hohen Hölzern schrillt, wie ein Aufschrei. In dieser den musikalischen Expressionismus vorwegnehmenden Motivballung³³ scheint die Ernste Weise wie zerstört, will sagen: dekomponiert. Ihre subjektivistische Vereinnahmung durch Tristan hat letztlich dazu geführt, dass das anfangs der Ernsten Weise zugeschriebene Charakteristikum eines allgemeingültigen Leidensausdrucks, in dem sich die Daseinsnot aller Kreatur bekundet, nun aufgegeben ist. Hingegen hat sich die Weise nun in einen individualisierten Schmerzenslaut verwandelt.

Für den Einsatz der Heiteren Weise (Beispiel 9) wählt Wagner dann ein anderes Verfahren. Auch hier handelt es sich um eine Musik, die zwischen Bühnenrealität und Imagination oszilliert. Denn eines müssen wir uns klar machen: Die Mauer-schau, in der Tristan die gefahrvolle Einfahrt von Isoldes Schiff zu sehen vermeint, ist nur eingebildet. Tatsächlich können weder er noch Kurwenal erkennen, ob das Schiff beinahe an den Klippen zerschellt, wie Tristan behauptet.³⁴

Jedenfalls inszeniert die Musik hier, vielleicht den Kehraustopos etlicher sinfonischer Finalsätze aufgreifend, eine rondoartige Anlage in C-Dur mit der Heiteren Weise als Refrain.³⁵ Die Episoden wiederum weichen gemäß Tristans jeweiligen Exaltationen in andere Tonarten aus. Jedenfalls kehrt die Heitere Weise mal auf der Bühne, mal im Orchester mehrfach in C-Dur wieder: fröhlich oder gar triumphal,

32 Das Notenbeispiel habe ich entnommen: Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann, *Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner*, Kassel 2013, S. 247.

33 Mir scheint diese Motivverschränkung geradezu der musikdramatische Prototyp für den Scheitelpunkt des zweiten Akts *Parsifal* während des Kusses und für den Tod Mariens in Alban Bergs *Wozzeck* zu sein: beides Klimax-Passagen von vergleichbarer leitmotivischer Verdichtung.

34 Von der See ist im dritten Akt laut Wagners Beschreibung des Schauplatzes lediglich der »Meereshorizont« zu erkennen, und Kurwenal kann von seinem Ausblick, wie aus den V. 2092–2125 hervorgeht, nur in den von Fels begrenzten Hafen sehen.

35 Hierbei tritt die Heitere Weise in zwei Varianten auf, zum einen in der von Vierteln geprägten Originalgestalt im Dreivierteltakt (T. 1009 mit Auftakt – T. 1016), zum anderen in einer von durchlaufenden Achteln aufs doppelte Tempo gebrachten, ostinatoartigen Version (T. 1054–1062).

835 **Breit**

Fl. *ff* Traurige Weise

Ob. *ff*

Kl. *ff*

Hr. Tages-Motiv

Tr. Sehnsuchtsmotiv

Str. *ff*

Fg. Trank-Verfluchung/
Bkl. Liebesfluch

Beispiel 8: Motivschichtung zum Schluss des Monologs, T. 835–838

999 E. H. a. d. Th.

trem.

fp

1006 Kurwenal
(atemlos)

sim.

Ha! Das Schiff! Von Nor-den seh ich's na - hen.

Beispiel. 9: Die Heitere Weise, T. 999–1014

und durchweg über einem Orgelpunkt auf *g* die Spannung durch Vermeidung eines Tonikaschlusses haltend. Und es mutet an, als habe Tristan unter dem Eindruck der naturhaft-einfachen Weise zu einer von ihm als Heilung erlebten Natürlichkeit gefunden. Tatsächlich aber hat dieses C-Dur einen ambivalenten Charakter: Oft findet C-Dur im Wagner'schen Œuvre als Tonart naturhafter Reinheit Verwendung oder zur Feier des Hier und Jetzt beim Aufschein des – so Wagner – »Reinmenschlichen«. ³⁶ Man denke zum einen an die *Rheingold*-Fanfare und zum anderen an Brünnhildes und Siegfrieds Vereinigungsduett zum Schluss des *Siegfried* oder an den Wiederbegegnungsjubel Tristans und Isoldes zu Anfang des zweiten Akts. Und demgemäß feiert Tristan seine Wiederauferstehung als Held auch in der auf die Heitere Weise folgenden Soloszene in einer sich immer wieder nach C-Dur ausrichtenden Musik. Freilich ist es ein Triumph des Todes, den uns Tristan hier in einer Orgie der Selbstverletzung vor Augen führt.

So sei also nun das Resümee über die Funktionen der Bühnenmusiken des *Tristan* gezogen:

1. Als »klingende Requisiten« ³⁷ zwingen die Bühnenmusiken die Akteure, auf sie zu reagieren. Zu Beginn der Akte sind die Bühnenmusiken deshalb Anlassgeber, damit die Handlung überhaupt in Gang kommt.
2. Die Bühnenmusiken konstituieren einen Realitätsraum, der die Bühnenwirklichkeit mitprägt, und der einer ausschließlichen Fokussierung auf das Titelpaar entgegenarbeitet. Sie werten damit die so genannten Nebenfiguren auf. Im ersten und dritten Akt schaffen sie überdies einen Realitätshorizont, der das Leiden als *conditio humana* in sich fasst.
3. Die Bühnenmusiken lassen erkennen, wie das Titelpaar sich von der sie umgebenden Wirklichkeit abkehrt. Isoldes intuitives Missverstehen und Weghören, Tristans Vereinnahmung der Bühnenmusik, ihre ich-bezogene Uminterpretation und sogar Destruktion geben davon einen Eindruck.
4. Damit aber führt die Betrachtung der Bühnenmusiken in eine grundsätzliche Diskussion über die *Tristan*-Dramaturgie: und zwar mit Blick auf den Wirklichkeitsbegriff des Titelpaares. Die Debatte Tristans und Isoldes um den Trug der Tagwelt stellt umgekehrt die Frage an den Betrachter, welches Verhältnis

³⁶ Zum Begriff des »Reinmenschlichen« siehe Wagner insbesondere in seiner Schrift *Eine Mitteilung an meine Freunde* von 1851, in der es heißt: »Hiernach bestimmt sich ganz von selbst der Inhalt dessen, was der Wort-Tondichter auszusprechen hat: es ist das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche«, *SSD* 4, S. 230–344, hier S. 318.

³⁷ Altenburg, Art. »Bühnenmusik«, Sp. 255.

er selbst zur Gegenwelt des Titelpaares gewinnen will, die letztlich eine reine Innenwelt ist. Ist sie als Welt im Kopf nicht selbst ein Schein- und Truggebilde? Tristan und Isolde schüfen somit im Diskurs über die Liebe ein illusionistisches Artefakt, eine Art Liebesgesamtkunstwerk. Kann sich darin aber überhaupt eine konkrete Utopie mitteilen, wenn es in der Wirklichkeit keinen Weg hinüber in diese andere Sphäre gibt? Dann aber wäre diesem Liebesdiskurs bei allem überwältigenden Zauber die bittere Wahrheit eingeschrieben, dass der tödliche Pfad hinüber in diese andere Realität wohl gar nicht existiert und sich Tristan und Isolde darüber in einem tragischen Irrtum befinden. Und somit hätte Hans Sachs in den *Meistersingern von Nürnberg* schon recht, wenn er sagt: »Von Tristan und Isolde / kenn' ich ein traurig Stück«³⁸ (V. 2420–2422).

38 *Die Meistersinger von Nürnberg*, SW 28, S. 356.