



DER RICHARD WAGNER VERBAND MINDEN
UNTER DER SCHIRMHERRSCHAFT
VON VERENA LAFFERENTZ-WAGNER
PRÄSENTIERT:

TRISTAN UND ISOLDE

HANDLUNG IN DREI AUFZÜGEN VON RICHARD WAGNER

ABENDPROGRAMM





DEM LAND NORDRHEIN-WESTFALEN
UND DER KUNSTSTIFTUNG NRW
SEI FÜR DIE GROSSZÜGIGE FÖRDERUNG
BESONDERS GEDANKT.

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



KUNSTSTIFTUNG  NRW

4	Vorwort
6	Grußworte
8	Dank den Spendern und Sponsoren
10	Besetzung
13	Friedrich Nietzsche, R. W. Venezia
15	Handlung
16	Entstehungsgeschichte
21	Zeittafel
26	Udo Stephan Köhne: Im Gespräch mit Matthias v. Stegmann und Frank Beermann
31	Entstehungsgeschichte in Äußerungen Wagners
34	Entstehungsgeschichte in Briefen
39	Udo Stephan Köhne: Zum »Tristan« und seiner Stellung in der Operngeschichte
43	Carl Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen (Auszüge)
47	Robert Gutmann: Richard Wagner (Auszug)
49	Hanns Dieter Hüsch: Tristan ist ein schöner Name
55	Ingomar v. Kieseritzky und Karin Bellinkort: Tristan und Isolde im Wald von Morois
57	Hartmut Horstmann: Wagner statt Winnetou
59	Volker Mertens, Richard Wagner und das Mittelalter (Auszug)
60	Gottfried von Straßburg, Tristan und Isolde
65	Friedrich Schlegel: Lucinde (Auszug)
69	Richard Wagner: Über Schauspieler und Sänger
70	Friedrich Nietzsche: War Wagner überhaupt ein Musiker?
71	Romain Rolland: Zimmertragödie
72	Focus
74	Zitate
76	Mitwirkende
98	Impressum

Liebe Freunde und Mitglieder des Richard Wagner-Verbandes Minden,



gibt es einen schöneren Anlass, als die Geburtstagsfeier zum 100-jährigen Jubiläum des Richard Wagner Verbandes Minden mit einer Oper von Richard Wagner zu krönen? Und dann noch mit einer solch wunderbaren Oper über die schönste Liebesgeschichte der Weltliteratur, *Tristan und Isolde*?

Wir, die Mitglieder des Richard Wagner Verbandes Minden, sind dankbar, dass wir in unserer Heimatstadt Minden seit 100 Jahren musikbegeisterte Menschen mit den Kompositionen von Richard Wagner vertraut machen und die kulturellen Ansprüche der Mindener auf diese Weise befriedigen können.

Es mag zwar vermessen sein, ein so großartiges Werk auf die Bühne des Stadttheaters Minden zu bringen, aber der Erfolg der vorhergehenden Opernproduktionen *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* und die Zuversicht unseres Dirigenten Frank Beermann: »Wenn eine Oper von Wagner in Minden, dann ›Tristan und Isolde‹«, versprechen auch dieses Mal ein herausragendes Opernereignis: in musikalischer Hinsicht mit der von uns so geschätzten Nordwestdeutschen Philharmonie mit ihrem Intendanten Andreas Kuntze und Geschäftsführer Christian Becker und szenisch mit dem jungen dynamischen, dem Werke Richard Wagners verpflichteten Regisseur, Matthias von Stegmann.

Unser besonderer Dank gilt der Intendantin des Stadttheaters Minden, Andrea Krauledat und ihrem bewährten Team unter Bühnenmeister Michael Kohlhagen, die unsere Produktion mit Enthusiasmus getragen und unterstützt haben.

Unser langjähriges Ehrenmitglied Frau Verena Lafferentz-Wagner hat wiederum die Schirmherrschaft für diese Opernproduktion übernommen, für die wir ihr sehr herzlich danken. Ihre unermüdliche Unterstützung bei all unseren Projekten gibt uns immer wieder Antrieb und Energie, im Sinne ihres Großvaters zu wirken, seine Werke zur Aufführung zu bringen, jungen Musikern ein Stipendium zu gewähren und nicht nachzulassen, im Eifer um die kulturelle Bildung und um ein hohes Niveau im kulturellen Leben einer Stadt. Sie verkörpert für uns den guten Geist, der über dieser Veranstaltung steht.

Mit allergrößtem Dank wenden wir uns an die vielen großzügigen, verständnisvollen und unermüdlichen Sponsoren, Helfer und Freunde, durch deren Einsatz es erst möglich geworden ist, *Tristan und Isolde* auf der Bühne des Mindener Stadttheaters erleben zu dürfen.

Wir dürfen uns glücklich schätzen, dass es so viele Menschen gibt, die unsere – besonders finanziellen – Sorgen so schnell und wirksam behoben haben.

Genießen Sie einen außergewöhnlichen Opernabend!

Dies wünscht Ihnen im Namen
des Richard Wagner Verbandes Minden

Ihre
Jutta Winckler



GRUSSWORT DER SCHIRMHERRIN



Wir sind alle wieder da,
die Mindener Wagner Ge-
meinde: erwerbsvoll,
begeistertungswillig, zü-
tiefst dankbar!
Verena Laffenutz-Wagner.

Liebe Richard Wagner-Freunde!

Als unser Vater Wolfgang Wagner im Jahr 2002 in Minden die Premiere des »Fliegenden Holländers« und drei Jahre später die »Tannhäuser«-Premiere erlebte, war er stark beeindruckt. Beeindruckt nicht nur von der künstlerischen Qualität der Aufführungen, sondern vor allem auch von dem unglaublichen Kraftakt, den der Richard Wagner Verband Minden mit diesen großen Opernproduktionen gewagt und erfolgreich gemeistert hat. Nun hebt sich bei *Tristan und Isolde* bereits zum vierten Mal der Vorhang vor einem Bühnenwerk Richard Wagners, und ich teile den Respekt unseres Vaters vor dem hiesigen Wagner Verband, der den kulturinteressierten Menschen aus Minden und Umgebung anlässlich seines 100-jährigen Bestehens ein so wertvolles Geschenk macht.

Eine aufwendige Opernproduktion, wie wir sie mit dem »Tristan« erleben dürfen, wäre ohne bürgerschaftliches Engagement nicht möglich. Und dies hat in Minden eine lange Tradition. Bereits ab 1878 spendeten Mindener Bürger Geld für den Bau des Bayreuther Festspielhauses, und auch die Gründung des Richard Wagner Verbandes in der Weserstadt ging auf eine bürgerschaftliche Initiative zurück. Deren Ziel war und ist es bis heute, jungen Menschen den Besuch der Festspiele zu ermöglichen: Seit langem entsendet der Mindener Richard Wagner Verband jedes Jahr sechs Stipendiaten nach Bayreuth.



Es erfüllt mich mit großer Freude, hier in Minden nach wie vor so vielen Wagner-Freunden zu begegnen, die sich unermüdlich dafür einsetzen, das musikalische Schaffen meines Urgroßvaters zu pflegen und zu verbreiten. Ganz besonders glücklich

bin ich darüber, dass auch dieses Mal wieder ein junges Publikum an das Werk Richard Wagners herangeführt wird: im Rahmen einer Schulaufführung, aber auch durch die Mitwirkung von Schülern auf der Bühne. Den nachfolgenden Generationen die Bedeutung und den Wert von Kunst und Kultur zu vermitteln – das ist eine Aufgabe, die in unserer immer hektischer werdenden Zeit gar nicht hoch genug angesetzt werden kann. In Minden, so darf ich mir sicher sein, hat unsere Familie mit dem Richard Wagner Verband, der Nordwestdeutschen Philharmonie und dem Stadttheater zur Erfüllung dieser Aufgabe verlässliche und treue Partner gefunden.

Ihre
Eva Wagner-Pasquier
Leiterin der Bayreuther Festspiele

Prof. Peter und Elke Apel
 Inge Aschemann
 Gernot und Ingrid Auer
 Dr. Dr. Alois Bahemann
 Dr. Oswald Bauer
 Peter Baumann
 Heidrun Becker
 Dorothee Beckmann
 Horst und Jutta Bernhardt
 Benker-Betten
 Jutta Bentz
 Dr. Thomas Bentz
 Dr. Gert Beyerle
 Eva Bielitz
 Peter Böhme
 Renate Böke
 Christel Bollmeyer
 Henry und Dr. Martina Boss
 Helga Brose
 Lutz Bunnenberg
 Dr. Klaus-Ludwig und Susanne Bunnenberg
 Com. on Werbeagentur
 Dr. Inge Decius
 Horst und Marianne Dittrich
 Helmut Domeier
 Waltrud Duerkopp
 Sigrid Engelhardt
 Christa Engelmann
 Margot Engler
 Hans-Wolf Erler
 Dr. Paul-Christoph Ernst
 Marlies Fehler
 Karl und Sabine Fordemann
 Michael und Doris Fritz
 Dr. Widbert und Marie-Jeanette Giessing
 Dres. Michael und Ines Hacker
 Uwe und Ursula Hagemann
 Ursula Hanke

Dr. Dietmar und Margrit Harting
 Heinrich Haupt
 Harald und Dr. Antje Hering
 Gudrun Hermening
 Dr. Hans Georg von Heydebreck
 Susanne Hill
 Wolfgang und Lydia Hohorst
 Guntbert Horn
 Hotel Bad Minden
 Hotel Holiday Inn
 Hotel Kronprinz
 Hotel Victoria
 Imina Ibrügger
 Dr. Astrid Beyerle-Inderfurth und
 Dr. Jörg Inderfurth
 Dr. Ralf Jacob
 Ulrike Janssen
 Dr. Uwe Jenderny
 Christine Kahl
 Dr. Nikolaus Kampshoff
 Dr. Herbert Kaufhold
 Dr. Elke Keilani
 Manfred und Herta Kersten
 Anna Klopp
 Andrea König
 Annelies Korff
 Albert Kruse
 Heidi Kuhlmann-Becker
 Ingrid Kuntze
 Cordula Küppers
 Heinz Langer
 Martha Lax
 Dr. Klaus Leimenstoll
 Lions Club Porta Westfalica Judica
 Hans-Jochen Lorenzen
 Hans Luckfiel
 Alexandra von Lützwow
 Gerhard Malohn



DER BESONDERE DANK DES RICHARD WAGNER VERBANDES
 GILT ALLEN, DIE DURCH IHR PERSÖNLICHES UND
 FINANZIELLES ENGAGEMENT DIE PRODUKTION
 VON »TRISTAN UND ISOLDE« ERMÖGLICHT HABEN

Carl-Wilhelm und Monika Mahncke
 Siebelt Meier
 Ulrike Middelschulte
 Dr. Wolfgang Mühl und Vera Gottschalk-Mühl
 Rolf Dieter Nielsen
 Claudia Nolte
 Josie Pajardi
 Dres. Ekkehard und Christa Pandel
 Klaus-Wilhelm Petersen
 Othmar Prax
 Almut Preuß-Niemeyer
 Preußen-Museum Minden
 Herbert und Regine Rakob
 Dr. Radbod und Erika Rudolph
 Karin Röntgen
 Isabel Rügge
 Dr. Klaus und Gisela Rusch
 Anne-Monika Rusch
 Lars-Phillipp Rusch und Tanja Brotrück
 Cornelia Sadlowski
 Prof. Dr. Dr. Kurt Salfeld
 Dietrich Schallenberg
 Heidrun Schlimbach
 Dirk Schlüter
 Dr. Hubert und Elfi Schmidt
 Joachim Schmidt
 Dr. Peter und Kristiane Schneider
 Elisabeth Schnier
 Prof. Dr. Martin und Dr. Vera Schrader
 Hans Christoph und Jutta Schröter

Peter und Dr. Astrid Schulz
 Christina Seele
 Jürgen Siewers
 Dr. Wolfgang Sieke
 Ursula Siekmann
 Gustav Söchtig
 Sparkasse Minden-Lübbecke
 Hans Heinrich und Regine Spieß
 Gerhard Stieler
 Dr. Wolfgang und Ursula Suderow
 Hannelore Tewes
 Rainer Thomas
 Ingeborg Trost
 Ingrid Ulrich
 Verein zur Förderung des 1200-jährigen Minden
 Ulrike Voegele
 Herbert Völkening und Karin Helms-Völkening
 Monika Weber
 Eckart und Siglinde Weill
 Guido Weiler
 Gisela Werner
 Elke Werres
 Peter Werth
 Dr. Uwe und Barbara Welp
 Krisztina Wilken
 Gerlinde Willner
 Thomas Wirtz
 Philipp Wohlert
 Annette Wohlert
 Helga Ziel

Musikalische Leitung	Frank Beermann
Regie	Matthias von Stegmann
Bühnenbild und Kostüme	Frank Philipp Schließmann
Licht	Mariella von Vequel-Westernach
Tristan	Andreas Schager
König Marke	James Moellenhoff
Isolde	Dara Hobbs
Kurwenal	Roman Trekel
Melot	Thomas de Vries
Brangäne	Ruth Maria Nicolay
Stimme eines jungen Seemanns	André Riemer
Ein Hirt	André Riemer
Ein Steuermann	Sebastian Eger
Orchester	Nordwestdeutsche Philharmonie
Chor	Wagner Chor Minden 2012
	Einstudierung: Thomas Wirtz
Pausenmusik	Bläserkreis der Schaumburg-Lippischen Landeskirche
Statisterie (Ratsgymnasium Minden)	Chiara Abad Bartolomé, Liza Baudisch, Antonina Davydova, Celina Hirsch, Rica Neumann, Mara Redecker, Julia Schuwalow, Katharina Weisswange
Studienleitung	Anja Bihlmaier
Korrepetition	Mary Satterthwaite, Panagiotis Papadopoulos
Regie-Assistenz/Abendspielleitung	Anna-Christina Hanousek
Inspizienz	Wolfram Tetzner

Technische Leitung / Bühnenmeister	Michael Kohlhagen
Bühnentechnik	Horst Loheide, Wolfgang Nolte
Lichttechnik	Julia Treger
Bühnenbildherstellung	Matthias Schwarz
Bühnenmaler	Wolfgang Herok
Kostümherstellung	Karen Friedrich-Kohlhagen (Leitung), Jutta Schlüsener, Kathrin Schlüsener, Merle Spitzmüller (Assistenz)
Garderobe	Jutta Schlüsener , Merle Spitzmüller
Maske	Beate Schliwa, Franziska Meintrup
Produktionsassistent	Franziska Kirchhoff, Sophia Derda, Fenja Höltkemeyer
Produktionsbüro	Friedrich Luchterhandt
Programmheft	Udo Stephan Köhne Christian Becker
Gesamtleitung	Dr. Jutta Hering-Winckler

Dauer der Aufführung: ca. 5 1/4 Stunden
 Pause nach dem 1. Aufzug ca. 40 Minuten
 Pause nach dem 2. Aufzug ca. 30 Minuten



FRIEDRICH NIETZSCHE
R. W. VENEZIA

An der Brücke stand
jüngst ich in brauner Nacht.
Fernher kam Gesang;
goldener Tropfen quolls
über die zitternde Fläche weg.
Gondeln, Lichter, Musik –
trunken schwamms die Dämmerung hinaus ...

Meine Seele, ein Saitenspiel,
sang sich, unsichtbar berührt,
heimlich ein Gondellied dazu,
zitternd vor bunter Seligkeit.
– Hörte jemand ihr zu?

DA ICH NUN ABER IM LEBEN NIE DAS EIGENTLICHE GLÜCK
 DER LIEBE GENOSSEN HABE, SO WILL ICH DIESEM SCHÖNSTEN
 ALLER TRÄUME NOCH EIN DENKMAL SETZEN, IN DEM VON
 ANFANG BIS ZUM ENDE DIESE LIEBE SICH EINMAL SO RECHT
 SÄTTIGEN SOLL: ICH HABE IM KOPF EINEN TRISTAN UND
 ISOLDE ENTWORFEN, DIE EINFACHSTE, ABER VOLLBLUTIGSTE
 MUSIKALISCHE KONZEPTION; MIT DER SCHWARZEN
 FLAGGE, DIE AM ENDE WEHT, WILL ICH MICH DANN ZUDECKEN,
 UM – ZU STERBEN. –

WAGNER AN LISZT, DEZEMBER 1854

Die Vorgeschichte

Tristan, Neffe des Königs Marke von Cornwall, hat Morold, den Verlobten der irischen Königstochter Isolde, erschlagen. Im Kampf von Morolds vergiftetem Schwert verwundet, ist Tristan unter dem Namen Tantris nach Irland gefahren, um durch die heilkundige Isolde zu gesunden. Isolde hat, ohne es zu offenbaren, Tristan erkannt und war nicht in der Lage, ihn zu töten. Tristan ist nach Cornwall zurückgekehrt. Dort hat ihn sein Freund Melot gedrängt, Isolde als Braut für König Marke zu gewinnen.

1. Aufzug

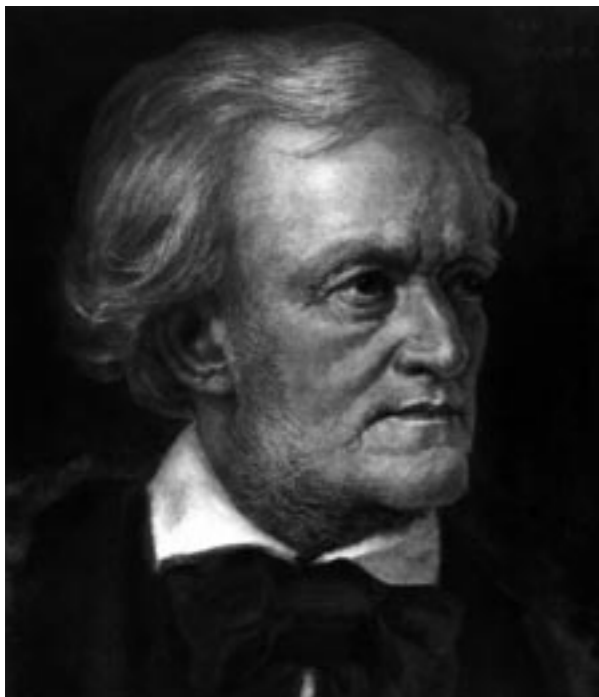
Isolde wird von Tristan für König Marke von Irland nach Cornwall gebracht.
 Isolde will mit Tristan den Tod trinken.
 Tristan will mit Isolde den Tod trinken.
 Isoldes Vertraute Brangäne vertauscht Todes- und Liebestrank.

2. Aufzug

Isolde erwartet Tristan.
 Brangäne warnt vergebens.
 Tristan und Isolde vergessen die Welt.
 Melot verrät sie.
 Sie werden von König Marke entdeckt.
 Tristan stürzt in Melots Schwert.

3. Aufzug

Tristan erwartet den Tod.
 Sein Vertrauter Kurwenal hat nach Isolde geschickt.
 Tristan stirbt mit Isoldes Ankunft.
 Brangäne, Marke und Melot tauchen auf.
 Kurwenal tötet Melot und kommt selbst ums Leben.
 Isolde entrückt.



Richard Wagner
Gemälde, undatiert von Karl Bauer

Am Anfang steht eine Wagner-untypische Idee. Ein »leichtes Werk« für die Musiktheaterbühne will er nach eigenen Worten erschaffen. Eines, das nicht die Komplexität des »Ringes« hat, an dem Wagner Anfang der 1850er Jahre gerade schreibt und der unaufführbar scheint. Gebraucht wird ein Stück, das Geld einspielen kann.

Dazu soll *Tristan und Isolde* von Nutzen sein. Doch auch andere Gründe dürften eine Rolle gespielt haben; der Komponist selbst führt selbstverständlich mehr die philosophischen an. »Es war wohl zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte und die nun nach einem ekstatischen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines ›Tristan und Isolde‹ eingab«, schreibt Wagner in seiner autobiographischen Skizze »Mein Leben«.

Tatsächlich hat er Arthur Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung« 1854 gelesen und sich von der Idee der »Verneinung des Willens zum Leben« schwer beeindruckt lassen. Dazu kommt die Lektüre von Calderon: verrätene Treue und verletzte Ehre findet er dort zum Thema gemacht. Dazu die »Hymnen an die Nacht« von Novalis und Friedrich Schlegels »Lucinde«; sie alle beeinflussen entscheidend das Denken Richard Wagners, der Mitte der 1850er Jahre kräftig am »Ring des Nibelungen« schreibt, aber zugleich immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Realisierung einsieht.

Und so passiert es: durch den Dramenentwurf seines Bekannten Karl Ritter wird Wagners Aufmerksamkeit vollständig auf den »Tristan« gelenkt. Diese Vorlage allerdings

UDO STEPHAN KÖHNE
TRISTAN UND ISOLDE:
EINE KURZE ENTSTEHUNGSGESCHICHTE

ist verschollen: wir wissen also nicht genau, auf was genau Wagner aufbaute, als er die 19.548 Strophen der mittelalterlichen Vorlage, die Gottfried von Straßburg gedichtet hatte, auf sein äußerst kompaktes Opernformat ein-dampft. Auch Gottfrieds imposantes Versepos hat Wagner nicht nur gekannt, sondern auch aufgesogen; darin wird die Liebe über alles gestellt. Ansehen und Etikette, Brauch und gesellschaftliche Stellung sind hier keine Hindernisse mehr für die Verwirklichung leidenschaftlicher (d. h. dem Herzen entspringender) Liebe.

Dies alles muss Wagner begeistern. Auch deshalb, weil er sich in einer persönlichen Lage befindet, die der von Tristan und Isolde durchaus ähnlich ist. 1852 hatte er bereits das Kaufmannsehepaar Mathilde und Otto Wesendonck kennengelernt. Von der jungen Mathilde ist er bezaubert; sie wird er anheimmeln, ihr wird er sich in Liebe verbinden. Aus dieser Beziehung schöpft er die Kraft für neue musikalische Taten. Die Wesendoncks ermöglichen darüber hinaus Künstlerkontakte, der Kaufmann Otto wird zu Wagners Gönner.

Zu dieser Zeit (konkret am 19. Dezember 1856 laut Wagner) entstehen auch die ersten musikalischen Skizzen zum »Tristan«. Auch ein szenisches Konzept wird von Wagner entworfen.

Am 28. April 1857 dann ist es soweit. Die Wagners ziehen in ihr sogenanntes »Asyl«, ein Gartenhaus neben der noch unfertigen Wesendonck-Villa, die Otto auf Lebenszeit für 800 Franken jährlicher Miete zur Verfügung stellt. Jetzt wird auch mit der musikalischen Konzeption des »Tristan« begonnen. Am 9. August 1857 ist mit der Orchesterskizze

des zweiten Aktes *Siegfried* der »Ring« vorläufig zu den Akten gelegt worden. Jetzt gilt die volle Konzentration der großen Liebestragödie, für die ihm vom Karlsruher Intendanten die Uraufführung in Aussicht gestellt wird. Ab dem 20. August werden Text und Skizze zum ersten Akt entworfen; am 31. Dezember dieses Jahres ist sie beendet (die fertige Partitur zum ersten Akt am 3. April 1858), mit einer Widmung an Mathilde als den »Engel«, der ihn (Wagner) so »hoch erhoben« habe.

In den Jahren 1857/58 werden auch jene fünf magischen Wesendonck-Lieder »für eine Frauenstimme und Klavier« geschrieben; noch einmal (abgesehen von vereinzelt Jugend-Liedern) vertont Richard Wagner Texte, die er nicht selbst verfasst hat. Die von Mathilde Wesendonck gedichteten Stücke greifen jene Stimmung der Zürcher »Asyl«-Zeit auf, sie sind zugleich Tristan-Studien (von Wagner in der Partitur selbst als solche bezeichnet), nehmen doch zwei der Lieder (»Im Treibhaus« und »Träume«) Motive vorweg, die in der Oper eine markante Rolle spielen werden.

Inzwischen ist die Eifersucht der beiden in unmittelbarer Nachbarschaft wohnenden Frauen (Mathilde Wesendonck und Minna Wagner) voll entflammt. Die Situation eskaliert am 7. April 1858, als Minna einen in eine Bleistiftskizze des Tristan-Vorspiels eingerollten Brief abfängt, in dem Wagner an Mathilde schreibt: »Heut komm' ich in den Garten; sobald ich Dich sehe, hoffe ich einen Augenblick Dich ungestört zu finden! – Nimm meine ganze Seele zum Morgen-gruße!« Minna informiert die Wesendoncks, der große Skandal kann vermieden werden. Wagner betont noch einmal die »Reinheit dieser Beziehung« zu Mathilde. Aber



am 17. August wird Wagner das »Asyl« endgültig verlassen und sich neuerlich auf Wanderschaft begeben.

Der »Tristan« ist inzwischen bis in den zweiten Akt vorangekommen, der am 18. März 1859 in Venedig beendet wird. Am 6. August ist auch der dritte Akt fertig. Die Ungeduld des Komponisten während der Komposition ist groß; er hofft anfangs sogar, noch 1858 sein jüngstes musiktheatralisches Kind auf den Bühnen in Straßburg oder Karlsruhe zu erblicken. Doch dazu kommt es nicht; Karlsruhe hat zwar mit Ludwig Schnorr von Carolsfeld den passenden Tristan, aber sieht sich außerstande, eine sängerisch vollwertige Isolde aufzutreiben. So dauert es schlussendlich bis zum 10. Juni 1865, bis in München die Uraufführung über die Bühne geht. Und auch diese ist nur unter größten Mühen zustande gekommen.

Voraus gegangen sind geradezu verzweifelte Versuche, *Tristan und Isolde* in den Jahren 1861 – 63 an der Wiener Hofoper herauszubringen. Doch das Projekt scheitert, vor allem, weil der Tristan-Darsteller Alois Ander überfordert ist, aber auch das Orchester mit der neuartigen Musiksprache erhebliche Schwierigkeiten hat. Wagner verbessert und streicht, passt an und reduziert: aber am Ende steht die Erkenntnis, dass es einfach nicht funktioniert. 77 Proben hatte es gegeben, bis Wien im April 1863 aufgibt. Ein herber Rückschlag für Wagners Bemühungen, sich im Glanze eines neuen Werkes zu sonnen.

Doch dann kommt jener legendäre Maitag 1864: der junge Bayernkönig Ludwig II. schickt eine Botschaft an den kurz vor der finanziellen Pleite stehenden Richard Wagner und

sichert ihm alles zu, was dieser zur Komposition des »Tristan« und anderer Werke braucht. Wagner ist gerettet; jetzt kann der »Tristan« endlich sein Bühnenleben beginnen. Die Münchner Uraufführung ist allerdings auch nicht der Triumph, den sich der Komponist erhofft hat. Fast scheint es, als läge ein Fluch über dem Werk. Denn am 21. Juli stirbt der erst 29jährige Hauptdarsteller Ludwig Schnorr von Carolsfeld, in dem Wagner den idealen Sänger der Titelpartie gesehen hatte. Erst will er das Stück nie mehr aufführen lassen, doch dann gibt er es frei. 1886 – drei Jahre nach Wagners Tod – wird *Tristan und Isolde* in den Kanon der Bayreuther Opern aufgenommen. Damit ist der Siegeszug des Werkes endgültig gesichert.



Ludwig und Malwina Schnorr von Carolsfeld,
Fotografie der Uraufführung in München

GABRIELE D'ANNUNZIO

ISOLDE

»DER WEIHE, DES VERGESSENS UND DER LIEBE NACHT,
NACHT, SO ERHABEN, EWIG, SÜSS, O STERBEN,
REIN, UNBEZWINGBAR, ÖFFNE UNS ALS ERBEN
DES WUNDERREICHS DIE PFORTEN DEINER MACHT.

FLIEH, TAG, FÜR IMMER. IN DER BRUST ENTFACHT
DIE WAHRE SONNE BLÜTEN, INSGEHEIM ZU FÄRBN
DEN ABGRUND MIT DEM REINEN GLANZ. O STERBEN,
LASS FLIEHN DES TRÜGERISCHEN TAGES PRACHT.«

DOCH KLANG VOM TURME EINE ANDRE STIMME:
»WACHT!« ÜBERM HAIN ERBLICHEN STUMM DIE STERNE.
»DER TRAUM IST EITEL, KURZ DIE NACHT, ES TAGT!

SEID WACHSAM!« RIEF ZUM ANDERNMAL DIE STIMME.
UND ES ERSCHOLL IM WIDERHALL DER FERNE
SCHON DAS GETÖS VON KÖNIG MARKES JAGD.

6. Jahrhundert Bei Castle Dore in Süd-Kornwall wird der sogenannte Tristan-Stein errichtet (Inchrift: »*Drustanus hic iacit Cunomori filius*« – hier ruht Drustanus, Sohn des Cunomoro). Forscher vermuten, dass Drustanus die lateinische Version von Tristan ist; Cunomoro (=Marke) wäre dann sein Vater und nicht – wie später kolportiert – sein Onkel.
- ca. 1150 Der »Tristan« des Chretien de Troyes entsteht: das Epos ist allerdings verschollen.
- ca. 1190 Thomas von Bretagne schreibt einen nur in Fragmenten überlieferten »Tristan«, den Gottfried von Straßburg als Vorlage benutzen wird.
- ca. 1190 Der »Tristrant« des Eilhart von Oberg wird aufgeschrieben: die erste deutsche Fassung des Stoffes.
- ca. 1215 Gottfried von Straßburg verfasst sein aus 19.548 Versen bestehendes »Tristan«-Epos; es ist aus nicht bekannten Gründen unvollendet.
- ca. 1235 Ulrich von Türheim erschafft eine von vielen Fortsetzungen und Vollendungen von Gottfrieds »Tristan«. In Europa entstehen in der Folgezeit eine Serie von Neufassungen dieses Stoffes.
- 1484 Der erste, von Antonius Sorg in Augsburg gedruckte Prosa-Tristan erscheint, die sogenannte »Volksbuch«-Fassung.
- 1533 Hans Sachs macht sich an eine Dramatisierung des »Tristan«-Stoffes. Richard Wagner wird Hans Sachs in seinen »Meistersingern« (Uraufführung 1868) kurz über die traurige Geschichte von Tristan und Isolde nachdenken lassen.
- 1797 Friedrich Schlegels »Lucinde«, ein zukunftsweisendes und über die Liebe sinnierendes Werk, wird veröffentlicht.
- 1800 Von Novalis erscheinen die »Hymnen an die Nacht«, die ebenso wie »Lucinde« – die Wagner beide wahrscheinlich gekannt hat – jene todessehnsüchtige Nacht- und Liebessymbolik enthalten, die auch Wagners »Tristan und Isolde« bestimmen wird.

- 1825 August von Platen schreibt sein 1834 erscheinendes »Tristan«-Gedicht, das ebenfalls jene von Novalis und Schlegel intonierte Grundstimmung der Todessehnsucht aufnimmt. In dieser Zeit beginnt auch die kritische Auseinandersetzung mit Straßburgs Epos, die Abscheu über die alle gesellschaftlichen Schranken sprengende Liebe und Ehrfurcht vor der sprachlichen Gewalt dieses Werkes gleichermaßen umfasst. »Anderes als Üppigkeit oder Gotteslästerung boten die Hauptteile seiner weichlichen, unsittlichen Erzählung nicht dar«, so der Germanist Karl Lachmann.
- 1841 Gaetano Donizettis Oper *L'elisir d'amore* (Der Liebestrank – eine komische Oper, die das Motiv des Trankes in die Form einer heiteren Farce verpackt) wird in Dresden aufgeführt.
- 1844 Hermann Kant bringt eine neuhochdeutsche Übersetzung des »Tristan« von Gottfried von Straßburg heraus, die sich neben zwei anderen Fassungen in Wagners Dresdner Bibliothek findet.
- 1846 Robert Schumann denkt an Tristan als Opernstoff, nachdem er von Emanuel Geibel auf diesen hingewiesen wurde. Robert Reinick verfasst sogar eine Szenenfolge, doch zu einer Weiterverfolgung dieser Opernpläne kommt es nicht.
- 1852 Wagner trifft in Zürich auf den Kaufmann Otto Wesendonck und seine Frau Mathilde.
- 1854 Erste Gedanken Wagners, den »Tristan« zu vertonen: Karl Ritter hat ein leider verloren gegangenes »Tristan«-Drama verfasst, das Wagner interessiert. Im gleichen Jahr liest Wagner Arthur Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung«: das bereits 1819 (Band 1) und 1844 (Band 2) erschienene Werk hatte plötzliche Bekanntheit erlangt. Die Schopenhauer-Lektüre lässt den »Tristan«-Plan weiter gedeihen.
- 1855 Wagner entwirft ein szenisches Tristan-Konzept und plant für den dritten Akt einen (später gestrichenen) »Besuch des nach dem Gral umherirrenden Parzival an Tristans Siechbette« ein.
- 1856 Erste musikalische Skizzen zum »Tristan« entstehen. Wagner denkt daran, die Arbeit am »Ring des Nibelungen« auszusetzen, um »dafür ein einfaches Werk – wie den Tristan – vorzunehmen, das mir den Vorteil gewährt, es vermutlich schnell auf die Theater zu bringen [...]«
- 1857 Die Wagners beziehen das Gartenhaus neben der Villa Wesendonck; die Komposition des »Siegfried« wird unterbrochen: »Ich habe den Plan gefasst, *Tristan und Isolde* in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen sofort auszuführen [...]«.
Prosaentwurf und Tristan-Dichtung entstehen, im Oktober Beginn der Komposition, Silvester bereits Vollendung der Kompositionsskizze zum ersten Akt.
- 1858 Minna Wagner fängt einen Brief Mathildes an Richard ab, in dem dieser um ein ungestörtes Rendezvous bittet. Minna (die eine Liebesaffäre vermutet) benachrichtigt Otto Wesendonck; das Züricher Asyl ist mit diesem Skandal beendet. Wagner geht nach Venedig.
- 1859 Beendigung der Tristan-Partitur am 6. August in Luzern – die Uraufführungs-Verhandlungen mit Karlsruhe scheitern.
- 1860 *Tristan und Isolde* erscheint im Druck. Wagner dirigiert in Paris das Vorspiel.
- 1861 In Paris gibt es bei der Aufführung der Tannhäuser-Neufassung einen gewaltigen Skandal. Die Wiener Hofoper will anstelle von Karlsruhe die Uraufführung des »Tristan« herausbringen.
- 1862 Mit dem Sängerehepaar Malwine und Ludwig Schnorr von Carolsfeld studiert Wagner die Titelpartien ein.
- 1863 Nach 77 Proben erklärt die Wiener Hofoper, dass an eine Aufführung wegen der unüberwindlichen musikalischen Schwierigkeiten nicht zu denken sei. Wagner trifft Cosima von Bülow – eine neue Liebe beginnt.
- 1864 Am 4. Mai trifft Wagner König Ludwig II. von Bayern, der ihn aus seiner finanziellen Misere rettet. Wagner zieht nach München.
- 1865 Am 10. Juni findet an der Münchner Hofoper die Uraufführung von *Tristan und Isolde* statt: Hans von Bülow dirigiert, die »von Carolfelds« singen die Hauptrollen. Insgesamt finden vier Aufführungen statt, am 21. Juli stirbt überraschend der Titeldarsteller Ludwig Schnorr von Carolsfeld, was die Legende von der Unaufführbarkeit zusätzlich schürt.

- 1869 Bülow leitet eine weitere Aufführungsserie, ab 1872 ist das Werk in München gewissermaßen im Repertoire.
- 1876 Eröffnung der Bayreuther Festspiele mit dem »Ring des Nibelungen«.
- 1882 Die zweiten Bayreuther Festspiele bringen die Uraufführung des »Parsifal« heraus.
- 1883 Richard Wagner stirbt am 13. Februar in Venedig.
- 1886 Cosima Wagner lässt *Tristan und Isolde* in eigener szenischer Einrichtung erstmalig bei den Bayreuther Festspielen aufführen. Unter der Leitung von Felix Mottl singen Rosa Sucher und Heinrich Vogl die Titelpartien.
- 1899 Adolphe Appias »Die Musik und die Inszenierung« erscheint in deutscher Sprache: darin werden Gedanken (und Entwürfe) zu Bühnenraum und Licht veröffentlicht, die auf Sichtbarmachung psychologischer Vorgänge eines Dramas abzielen; Appia stellt sich damit entschieden gegen den konservatorischen Inszenierungsstil Bayreuths unter Cosimas Leitung.
- 1928 Während der Bayreuther Festspiele wird unter der Leitung von Karl Elmendorff die erste (im dritten Akt allerdings stark gekürzte) »Tristan«-Gesamtaufnahme produziert.
- 1931 *Tristan und Isolde* wird als Live-Weltsendung von den Bayreuther Festspielen übertragen; Wilhelm Furtwängler dirigiert, Lauritz Melchior und Nanny Larsen-Todsen singen die musikalischen Protagonisten.
- 1942 Frank Martins auf Joseph Bediers »Roman de Tristan et Iseult« basierendes szenisches Oratorium *Le vin herbe* (Der Zaubertrank) erlebt in Zürich seine Uraufführung.
- 1952 Erste Aufführung des »Tristan« in Neu-Bayreuth in der Regie von Wieland Wagner und unter der musikalischen Leitung von Herbert von Karajan. Wilhelm Furtwängler dirigiert in London eine legendär gewordene Schallplatteneinspielung.

- 1962 Zweite Bayreuther Wieland-Wagner-Inszenierung des Stückes: die langjährige Besetzung mit Karl Böhm am Pult sowie Wolfgang Windgassen und Birgit Nilsson genießt bald Kultstatus.
- 1973 Hans Werner Henze baut in seinen *Tristan. Preludes für Klavier, Tonbänder und Orchester* der Oper entnommene Zitate ein.
- 1981 Im Vorfeld des 100. Todestages 1983 entstehen drei Gesamtaufnahmen der Oper (unter Carlos Kleiber, Leonard Bernstein und Reginald Goodall), die zu Marksteinen der Interpretationsgeschichte werden.
- 1985 Das Landestheater Detmold gastiert einmalig mit »Tristan und Isolde« im Mindener Stadttheater.



K: *Wie inszeniert man Wagners Tristan und Isolde, eine der größten Liebesgeschichten, die die Opernliteratur bereithält? Wie sieht Ihr Ansatz aus?*

vS: *Tristan und Isolde* inszenieren zu dürfen, ist sicher eine Herausforderung. In keinem Werk ist man Wagner in seiner fulminanten Schaffenskraft näher. Kein Werk ist sinnlicher, emotionaler. Umso mehr ist es mir ein Bedürfnis, mich nicht zu sehr mit der bisherigen Rezeptionsgeschichte auseinanderzusetzen. Auch den Anspruch, den »Tristan« neu zu erfinden, habe ich nicht. Mich interessieren die Figuren, ihre Gefühle, ihre Beweggründe, der Strudel, in den sie gerissen werden und dessen logische Konsequenz nur der Liebestod sein kann. Wir arbeiten sehr nah am Text und an der Musik, jeder auf der Bühne weiß zu jedem Zeitpunkt um seine emotionale Befindlichkeit. So hoffen wir, verständlich machen zu können, warum Liebe und Tod in diesem Werk einher gehen müssen. So hochdramatisch das klingt, so zutiefst menschlich ist dieser Gedanke.

Es mag trivial erscheinen, auf eine hochintellektuelle Deutung verzichten zu wollen, aber vielleicht ist der Anspruch die Musik und das Libretto von Richard Wagner als eigentliches Konzept zu sehen in der heutigen Zeit fast schon wieder moderner Wagemut. Und wer als Regisseur die Geschenke, die einem das Genie Wagner macht, nicht annehmen will, ist selbst schuld.

K: *Und welche Herausforderungen und Chancen (?) stellt die kleine Mindener Bühne mit schmaler Spielfläche und Orchester hinter den Protagonisten dar?*

vS: *Erstaunlicherweise* wesentlich weniger Herausforderungen als Chancen. Da es sich bei *Tristan und Isolde* um ein reines Kammerstück handelt, ist es der Sache sehr zuträglich, dass das Publikum dem Bühnengeschehen so nahe ist. Wo hat man das schon, dass man in der ersten Reihe weniger als einen Meter entfernt von den Protagonisten ist? Das ist eine Situation, die es normalerweise nur im Schauspiel gibt. Deswegen arbeite ich in der Personenführung auch eher wie bei einem Tschechow oder Strindberg. Man muss viel mehr Wert auf das Detail legen. Auf kleinste Gesten, jeden Blick, jeden Gesichtsausdruck. Das verlangt höchste Präzision von den Sängern. Diese Bühne verzeiht nichts und zeigt alles. Das macht es spannender als auf jeder großen Opernbühne.

Das Orchester hinter der Szene ist ein wunderbarer Kompromiss. Richard Wagner hat in Bayreuth das Orchester versteckt, damit es nicht störend zwischen der Szene und dem Zuschauer zu sehen ist. Wir sehen es und es stört trotzdem nicht.



K: *Seit einiger Zeit wird in vielen Inszenierungen gerne die Aussichtslosigkeit dieser Liebe betont. Wie verstehen Sie Wagners »Handlung in drei Aufzügen«?*

vS: Es ist modisch geworden, sich jeglichen Gefühlen auf der Bühne zu verweigern. Zu brechen, zu entzaubern, zu frustrieren. Warum, versteht kein Mensch oder ich zumindest nicht. Vermutlich hat man Angst vor dem Vorwurf kitschig zu sein. Den Vorwurf lasse ich mir gern machen, denn wahre Liebe mag von außen betrachtet kitschig wirken, für die Beteiligten ist sie das aber nicht. Darüber hinaus ist für mich Tristan und Isoldes Liebe nicht aussichtslos, denn sie findet im Liebestod ihre Erfüllung. Wenn ich von vornherein nicht an diese Liebe glauben würde, könnte ich das Stück nicht inszenieren. Wagner hat an diese Liebe geglaubt, die Musik glaubt in jedem Takt an sie. Wir auch.

K: *Welche szenischen Bilder haben Sie und Ihr Bühnenbildner für den »Tristan« gefunden?*

vS: Wir hatten von Anfang an das Gefühl, dass wir uns in dieser Oper auf einer Reise befinden. Nicht nur im ersten Akt, in dem ja tatsächlich eine Schiffsreise beschrieben wird, sondern im ganzen Werk. Eine Reise auf der Suche nach Liebe, eine Reise auf den Tod zu. Das versuchen wir in unserem Bühnenbild deutlich zu machen, deswegen die Boote, die uns als Hauptelement begleiten. Außerdem haben wir versucht, den Raum hinter unserer Spielfläche, also den Raum, in dem das Orchester spielt, in das Bühnenbild einzuarbeiten. Das Orchester wird so nicht zum begleitenden Instrument, sondern ist Teil des Geschehens.

K: *Inwieweit spielt die Biographie Wagners, die Liebe zu Mathilde Wesendonck, für Ihre Inszenierung eine Rolle?*

vS: Sie spielt eine große Rolle, da uns der autobiographische Hintergrund verrät, wie ernst Wagner nicht nur seine Liebe zu Mathilde Wesendonck, sondern auch die von Tristan und Isolde genommen hat. Ich würde jedoch nicht soweit gehen, Tristan ein Barrett aufzusetzen. Das fände ich dann doch eher albern.

K: *Wie erschüttert/mitgenommen soll der Zuschauer am Ende sein? Müssen die im Stück angelegten Emotionen mit angezogener Handbremse oder doch vollständig ausgespielt werden (siehe Wagners Diktum: gute Aufführung müssen das Publikum verrückt machen ...)?*

vS: Wer in den »Tristan« geht, sollte wissen, worauf er sich einlässt. Eine gute Aufführung (und die hoffen wir zu präsentieren) kann einen in der Tat an Abgründe bringen. Und genau das wollen wir erreichen. Mit angezogener Handbremse zu spielen und zu singen erlaubt das Stück einem gar nicht. Wenn wir wirklich darauf setzen, Menschen zu zeigen, dann müssen ihre Gefühle authentisch sein, ihre Leidenschaft echt und ihr Leid greifbar. Die Proben haben uns alle irgendwann an unsere emotionalen Grenzen gebracht und manchmal sind wir sogar darüber hinaus gegangen. Wenn das dem Publikum auch so ergeht, haben wir unser Ziel erreicht.

K: *Wie dirigiert man idealerweise den »Tristan«? Wie hitzig in Temperament und Tempo muss man als Dirigent angesichts einer hoch emotionalen Partitur vorgehen?*

B: *Tristan und Isolde* kann erst hitzig, hoch emotional sein, wenn man die Partitur bestens durchorganisiert hat. *Tristan und Isolde* dirigieren heißt, erst einmal das Stück zu kennen, nicht im Nebel zu stochern, keine großen Inspirationen in die Luft zu tanzen und nicht über Philosophie zu reden, bevor nicht die Übergänge organisiert sind. Dann kommt das Musizieren und die Emotion. Und die Soghaftigkeit der Partitur, die so ganz anders, so viel persönlicher ist, als die irgendeiner anderen Wagner-Oper. Dann eröffnen sich die tieferen Ebenen dieser Musik, über die es so viel zu sagen gibt.

K: *Welche Rolle spielt das Orchester? Wie dominant darf es sein? »Tristan« als symphonische Fantasie mit obligaten Singstimmen oder als textverständliches Stück mit akzentuiertem Orchesterpart?*

B: Bei Wagner ist immer der Sänger genauso wichtig wie das Orchester, der Text so wichtig wie die Musik. Wagners Musik ist immer von der Gesangslinie aus konzipiert, der sängerische Atem ist das Maß der Musik. Erst wenn alles gleichberechtigt zusammen kommt, trifft man den Geist dieser Musik.



K: *Könnte Tristan und Isolde in einer Interpretation nach historisch informierter Aufführungspraxis uns helfen, zu verstehen, wie Wagner die Balance von Singstimme und Orchester ursprünglich geplant hat?*

B: Wenn Sie damit die Instrumente meinen, dann »Ja«! Wir sind heute im lückenlosen Wissen um die Aufführungspraxis bei Wagner seit den Uraufführungen. Und die heutigen Aufführungen sind dabei selten sehr weit von damals entfernt. Ganz anders die Instrumente. Mit den modernen Instrumenten spielt das Orchester höher, voller und mit einem tieferen und gleichzeitig brillanteren Klang als damals, das heißt, Sänger müssen ganz anders stimmlich disponiert sein als zu Wagners Zeit.

K: *Der Mindener Tristan wird komplett gespielt: warum nicht gekürzt im 2. Akt?*

B: Für mich ist der häufig gemachte Strich im 2. Akt eine barbarische dramaturgische und musikalische Kürzung. Erst durch die gestrichene Stelle wird die Tiefe der Liebe, die bis in den Tod reicht, beschrieben, und nur mit dieser Musik entfaltet das Duett „Oh sink hernieder Nacht der Liebe“ seinen ganzen Zauber.

K: *Wie viel Aufregung verursacht eine Tristan-Aufführung eigentlich beim Dirigenten? Wie oft in einer Woche hält man ein Tristan-Dirigat aus?*

B: Die Musik regt einen dauerhaft und nachhaltig auf. Ich höre sie immer weiter, träume sie, denke sie, auch wenn keine Probe oder Aufführung ansteht. Das hält auch gerne noch Wochen lang an. Wie diese dann doch vielen Mindener »Tristane« sich auswirken, kann ich dann nachher sagen. Im Zweifel aber so euphorisierend wie diese Musik sich immer auswirkt.



ALLES SCHREIT.
ES IST DASSELBE IM VENUSBERG
WIE IM »TRISTAN«,
DORT VERLIERT ES SICH IN ANMUT,
HIER IN DEN TOD,
ÜBERALL DER SCHREI,
DIE KLAGE.

RICHARD WAGNER

ENTSTEHUNGSGESCHICHTE IN ÄUSSERUNGEN WAGNERS

Es war wohl zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte, und die nun nach einem ekstatischen Ausdruck ihre Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines »Tristan und Isolde« eingab.

aus: »Mein Leben«, 1854

Von einem Spaziergange heimkehrend, zeichnete ich eines Tages mir den Inhalt der drei Akte auf, in welche zusammengedrängt ich mir den Stoff für künftige Verarbeitung vorbehielt.

aus: »Mein Leben«, 1855

*Hochbeglückt,
Schmerzentrückt,
frei und rein
ewig Dein –
was sie sich klagten
und versagten,
Tristan und Isolde,
in keuscher Töne Golde,
ihr Weinen und ihr Küssen
leg' ich zu Deinen Füßen,
dass sie den Engel loben,
der mich so hoch erhoben.*

Widmungsgedicht für Mathilde Wesendonck
in der Kompositionsskizze, 18. September 1857

Nein! Bereue sie nie, diese Liebkosungen, durch die Du mein dürftiges Leben schmücktest! Ich kannte sie nicht, diese wonnigen Blumen, dem reinsten Boden der edelsten Liebe entblüht!

Ach, noch athme ich ihn, den zauberischen Duft dieser Blume, die Du mir von deinem Herzen brachest: das waren nicht Keime des Lebens; so duften die Wunderblumen des himmlischen Todes, des Lebens der Ewigkeit. So schmückten sie einst die Leiche des Helden, ehe sie zu göttlicher Asche gebrannt wurde; in dieses Grab von Flammen und Wohldüften stürzte sich die Liebende, um ihre Asche mit der des Geliebten zu vereinigen. Nun waren sie Eines! Ein Element! Nicht zwei lebende Menschen. Ein göttlicher Urstoff der Ewigkeit! – Nein! Bereue sie nie!

Deine Liebkosungen – sie sind die Krone meines Lebens, die wonnigen Rosen, die mir aus dem Dornenkranze erblüthen, mit dem mein Haupt einzig geschmückt war.

Nun bin ich stolz und glücklich! Kein Wunsch, kein Verlangen! Genuss, höchstes Bewusstsein, Kraft und Fähigkeit zu Allem, zu jedem Lebenssturme!

– Nein! Nein! Bereue sie nicht! Bereue sie nie! –

An Mathilde Wesendonck, 1. Januar 1858

Die ungeheuren Kämpfe, die wir bestanden, wie könnten sie enden als mit dem Siege über jedes Wünschen und Begehren? Wussten wir nicht in den wärmsten Augenblicken der Annäherung, dass dies unser Ziel ist? [...] Lass uns diesem schönen Tode weihen, der all unser Sehnen und Begehren birgt und stillt! Lass uns selig dahinsterven, mit ruhig verklärtem Blick und dem heiligen Lächeln schöner Überwindung! Und – keiner soll dann verlieren, wenn wir – siegen?

An Mathilde Wesendonck, 6. Juli 1858

Hier wird der Tristan vollendet – allem Wüten der Welt zum Trotz. Und mit ihm, darf ich, kehre ich dann zurück, Dich zu sehen, zu trösten, zu beglücken!

So steht es vor mir, als schönster, heiligster Wunsch. Nun wohlan! Held Tristan, Heldin Isolde!

Tagebuch für Mathilde Wesendonck,
Venedig, 3. September 1858

Heut' vor'm Jahr vollendete ich die Dichtung des Tristan, und brachte Dir den letzten Akt. Du geleitetest mich nach dem Stuhl vor dem Sopha, umarmtest mich, und sagtest: »nun habe ich keinen Wunsch mehr!«

– An diesem Tage, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. – Bis dahin ging mein Vor-Leben: nun begann mein Nach-Leben. In jenem wundervollen Augenblicke lebte ich allein. Du weißt, wie ich ihn genoss? Nicht aufbrausend, stürmisch, berauscht, sondern feierlich, tief durchdrungen, mild durchwärmt, frei, wie ewig vor mich hinschauend. –

Von der Welt hatte ich mich, schmerzlich, immer bestimmter losgelöst. Alles war zur Verneinung, zur Abwehr in mir geworden. Schmerzlich war selbst mein Kunstschaffen; denn es war Sehnsucht, ungestillte Sehnsucht, für jene Verneinung, jene Abwehr – das Bejahende, Eigene, Sich-mir-vermählende zu finden [...]

Und diess Eine weißt Du auch, dass ich seitdem nie mehr im Zwiespalt mit mir war. Verwirrung und Qual konnte über uns kommen, selbst Du konntest vom Trug der Leidenschaft hingerissen werden: – ich aber – das weißt Du! – ich blieb mir nun stets gleich, und meine Liebe zu Dir konnte nie, durch keinen noch so schrecklichen Augenblick, mehr ihren Duft, ja nur ein zartes Stäubchen dieses Duftes verlieren.

Dank Dir, Du holder, liebevoller Engel! –

An Mathilde Wesendonck, 18. September 1858

Ich kehre nun zum Tristan zurück, um an ihm die tiefe Kunst des tönenden Schweigens für mich zu Dir sprechen zu lassen.

Tagebuch für Mathilde Wesendonck,
Venedig, 12. Oktober 1858

Seit gestern beschäftigte ich mich wieder mit dem Tristan. Ich bin immer noch im zweiten Akte. Aber – was wird das für Musik! Ich könnte mein ganzes Leben nur noch an dieser Musik arbeiten. So etwas habe ich doch noch nicht gemacht: aber ich gehe auch ganz in dieser Musik auf; ich will nichts mehr davon hören, wann sie fertig werde. Ich lebe ewig in ihr.

Tagebuch für Mathilde Wesendonck,
Venedig, 8. Dezember 1858

Ich will nun sehen, ob ich den dritten Akt noch im Entwurf fertig bringe. Instrumentieren werde ich ihn dann wohl in der Schweiz, vermutlich nicht weit von Ihnen, in Luzern, wo es mir im vorigen Sommer erträglich gefallen hat.

Tagebuch für Mathilde Wesendonck,
Venedig 22. Februar 1859

Endlich bin ich gestern mit dem zweiten Akte, dem großen, allen so bedenklichen (musikalischen) Problem fertig geworden, und weiß es auf eine Art gelöst, wie noch keines. Es ist der Gipfel meiner bisherigen Kunst.

An Mathilde Wesendonck,
10. März 1859

Der dritte Akt ist begonnen. Mir ist dabei recht deutlich, dass ich nie etwas Neues mehr erfinden werde: jene eine höchste Blütezeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, dass ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blumen zu erziehen.

An Mathilde Wesendonck,
10. April 1859

*Kind! Dieser Tristan wird was Furchtbares!
Dieser letzte Akt!!! – Ich fürchte, die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführung nicht das Ganze parodiert wird –: nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen – ich kann mir's nicht anders denken. So weit hat's noch bei mir kommen müssen!! O weh!*

An Mathilde Wesendonck,
Mitte April 1859

*Dieser letzte Akt ist nun ein wahres Wechselfeuer:
– tiefstes, unerhörtestes Leiden und Schmachten und dann unmittelbar unerhörtster Jubel und Jauchzen.*

An Mathilde Wesendonck,
29. Mai 1859

Ich erkenne nun, dass das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist.

Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewerbe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden [...] Mein größtes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Überganges ist gewiss die große Szene des zweiten Aktes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Szene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affekten – der Schluss das weihvollste, innigste Todesverlangen.

Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet!

An Mathilde Wesendonck,
29. Oktober 1859



Mathilde Wesendonck
Gemälde von Johann Conrad Dörner

Alles Erlebte will nichts sagen gegen eine Wahrnehmung, eine Entdeckung, die ich in der ersten Orchesterprobe zu meinen Konzerten machte, weil sie über den ganzen Rest meines Lebens entschieden hat und ihre Folgen mich nun tyrannisch beherrschen werden. Ich ließ zum erstenmal das Vorspiel zu Tristan spielen; und – nun fiel mir's wie Schuppen von den Augen, in welche unabsehbare Entfernung ich während der letzten 8 Jahre von der Welt geraten bin. Dieses kleine Vorspiel war den Musikern so unbegreiflich neu, dass ich geradewegs von Note zu Note meine Leute wie zur Entdeckung von Edelsteinen im Schachte führen musste.

An Mathilde Wesendonck,
28. Januar 1860

Ich bin mit meinen neuen Arbeiten meiner Zeit und demjenigen, was unsere Theater leisten können, weit – weit vorausgeeilt. Bereits ist mir Karlsruhe für den Tristan schädlich gewesen: meine Feinde sprengen mit Schadenfreude aus »da sei zwar meine beste Partitur, aber unaufführbar«. Ich komme nach Wien. Ander (ein möglicher Tristan-Tenor) krank; es stellt sich heraus, dass für diesen ganzen Winter schwerlich auf ihn zu rechnen sein wird. Dieses Unglück wird wieder benutzt, die Unausführbarkeit der Oper auf's Tapet zu bringen.

An Minna Wagner,
19. Oktober 1861



Minna Wagner
Porträtaufnahme, um 1860



Wagner und seine Freunde
v.li.: Friedrich Uhl, Richard Pohl, H. v. Nosti, August Röckel, A. de Gasperini, Wagner, Bülow, Adolf Jensen, Dr. Gille, Franz Müller, Felix Draeseke, Alexander Ritter, Leopold Damrosch, Heinrich Porges, Michael Moszonyi.
Fotografie von Joseph Albert, München, 17. 5.1865

Die Aufführungen von »Tristan und Isolde«, von denen drei wohl vollständig gesichert sind, werden gänzlich ausnahmsvolle und mustergültige sein. Hierzu sind vor allem die Darsteller der beiden ungemein schwierigen Hauptrollen, in den Personen meiner teuren Freunde, Ludwig und Malwina Schnorr von Carolsfeld, besonders nach München berufen [...] Jeder der Mitwirkenden ist mir freundlich ergeben: Um von jeden störenden Einflüssen eines täglich arbeitenden Theaterbetriebs freigehalten zu werden, ist mir das trauliche königliche Residenztheater zur ausschließlichen Benützung überlassen: alles wird in ihm sorgsam für die Bedürfnisse einer innigen, klaren und trautverständlichen Aufführung nach meinen Angaben hergerichtet.

An Friedrich Uhl,
18. April 1865

Dieser wunderliche Tristan ist – vollendet. Sie wissen wer noch am Tristan dichtete, hinterließ ihn unvollendet – von Gottfried von Straßburg an. Fast schien das alte Missgeschick sich auf mein Werk ausdehnen zu wollen: denn – vollendet war es erst, wenn es ganz leibhaftig, als Drama, vor uns lebte und unmittelbar zu Herz und Sinnen sprach. Dies wär' erreicht. Das uralte Liebesgedicht, da lebt es und spricht laut zum Volk, das mir durch rührende Zeugnisse seine Ergriffenheit kundgibt. Ich sage es kühn: Unserem Tristan, wie er heute wieder ertönen und erbeben wird, ist nichts Gleiches dieser Art an die Seite zu setzen [...].

An Ludwig II.,
3. Juni 1865

MIT VOLLER ZUVERSICHT VERSENKTE ICH MICH
BEI DER KOMPOSITION DES »TRISTAN« NUR NOCH
IN DIE INNEREN SEELENVORGÄNGE
UND GESTALTETE ZAGLOS
AUS DIESEM INTIMSTEN ZENTRUM DER WELT
IHRE ÄUSSERE FORM.

RICHARD WAGNER

UDO STEPHAN KÖHNE
ZUM »TRISTAN« UND SEINER STELLUNG
IN DER OPERNGESCHICHTE

Die Faszination von *Tristan und Isolde* – wenn sie überhaupt im Hörer wirksam wird – ist keine, die sich unmittelbar erschließt. Weniger melodios als der *Lohengrin*, weitgehend verzichtend auf die diatonische Musiksprache der »Meistersinger«, völlig ohne die mystischen Geheimnisse des *Parsifal* und ganz ohne die raffinierten inhaltlichen Verwicklungen des »Ring« – diesem Musiktheaterwerk scheint vieles zu fehlen, was Wagner ausmacht. Darüber hinaus vieles, was ureigenstes Mittel einer aufregenden Oper ist: Auch die den Hörer reiseführermäßig ansprechende Leitmotivik des »Rings« ist hier weniger deutlich ausgeprägt.

Und doch ist der »Tristan« von unbändiger Anziehungskraft. Sogar die Wagner-Skeptiker erkennen an, dass mit diesem Werk Musikgeschichte geschrieben wurde: Um Tristan kommt keiner herum. Man darf Wagner hassen, muss diese »Handlung in drei Aufzügen« nicht mögen, kann der Meinung sein, dass hier zu schwülstig und viel zu langatmig über die Liebe philosophiert wird – aber studieren muss man dieses Meisterwerk der Oper; sind hier doch die Ansätze eines avancierten Zukunftstheaters enthalten, wie es sich die Zeitgenossen noch nicht einmal zu erträumen wagten.

Tristan und Isolde also ist Wagners radikalstes Werk. Hier ist alles von extremer Konsequenz. Die äußere Handlung ist auf ein Minimum reduziert. Die drei Akte bestehen vor allem aus Reflexion der Gefühlswelten. Tristan und Isolde kehren ihr Innerstes nach außen: ein Psychogramm der Protagonisten entsteht, das ihr wenigstens Handeln nur konsequent erscheinen lässt. Isoldes in einem Moment kon-

trolliert-nüchterne (»*Er sah mir in die Augen*«), dann aufbrausend-wütende (»*Tod uns beiden*«) Darlegung der Begegnung mit dem Hilfe suchenden Tristan ist das akustische Sichtbarmachen dieses Seelenlebens. Ebenso Tristans Fieberträume des dritten Aktes: trotz einzelner Einwüfke Kurwenals letztlich der stille Monolog eines im Delirium Dahinsiechenden.

Bräuchte es hier eigentlich noch den Text? Wären nicht weite Teile der Außenakte durch stimmenlose sinfonische Seelengemälde der jeweils den Akt (1. Akt Isolde – 3. Akt Tristan) bestimmenden Hauptdarsteller zu ersetzen? Man stelle sich vor: stumm handelnde Akteure auf der Basis von Richard Wagners aufwühlender Tristan-Musik. *Tristan und Isolde* wäre dann textlose Handlungsooper – in der Bühnenwirklichkeit quasi ein choreographiertes Musiktheater, das mit Gesten und allein durch das, was aus dem Orchestergraben tönt, musikdramatische Spannung herstellt. So gesehen ist Wagners Oper ein Vorläufer jenes auf Aktion und Handlungsfortschritt verzichtenden non-narrativen Musiktheaters neuerer Ausprägung, das immer dann wieder auf die experimentelle Spielwiese geholt wird, wenn über Zukunftskonzepte in der Oper des beginnenden 21. Jahrhunderts diskutiert wird.

Solche Wegweiser ins Zukünftige der Gattung Oper beinhaltet der »Tristan« zuhauf. Musikalisch etwa ist es das Prinzip der unendlichen Melodie, das hier mit geradezu brutaler Entschlossenheit durchgeführt wird. Zeit und Zeitdauern scheinen aufgehoben (auch weil hier die von Wagner selbst propagierte »Kunst des Übergangs« ihre schönsten Blüten treibt), die Musik strömt unaufhaltsam



dahin, scheint kein Enden-Wollen zu kennen. Die musikalische Fortschreibung der mit dem Tristan-Akkord initiierten Entwicklung kennt keine Unterbrechung, verbietet selbstredend vollständig das Extrahieren einzelner Augenblicke (selbst die gewaltige und melodisch anregende Liebesszene des zweiten Aktes verliert ohne das sie Umgebende viel von ihrer Wirksamkeit), gestattet nur das Sich-Einlassen auf das Ganze. Allein Vorspiel und Liebestod ergeben in der Konzertvariante eine sinnvolle Einheit, kommt hier doch die Essenz der Tristan-Musik zusammen.

Doch bei aller Radikalität verlor Wagner die theaterpraktischen Gegebenheiten niemals aus dem Blick. Der (pekuniär) kalkulierende Komponist, der weiß, dass nur ein aufgeführtes Werk von Nutzen ist, gab sich in der Praxis weitaus zahmer als in den Schriften. Dass sich alles der dramatischen Perfektion des Werkes unterzuordnen habe, ist natürlich eine wunderbare (typisch Wagnersche) Übertreibung.

Ausgewogen zum Beispiel ist die Verteilung der Gesangsanteile für Tristan und Isolde: Isolde gehört mit Brangäne eindeutig der erste Akt, Tristan und Kurwenal mehrheitlich der dritte. Und der Mittelakt führt die Hauptdarsteller zusammen und gibt ihnen zeitlich gesehen etwa denselben Stellenwert.

Ganz der Opernkonvention entsprechend auch die in *Tristan und Isolde* praktizierte Technik, die Aktschlüsse mit Handlungszuspitzungen aufzuladen und mit einer spannungsgeladenden Ausgangssituation den Hörer in die Pause zu schicken. So gesehen ist das Finale des ersten Aktes ganz »Grand Opera«: Musiktheater mit wirkungsmächtigem Chor, zudem alle wichtigen Darsteller auf der Bühne versammelt – genau dies wird in der weiteren Opernpraxis des Richard Wagner eine Seltenheit werden. Auch die äußere Katastrophe in der Handlung des zweiten Aktes – Tristan stürzt sich in Melots Schwert – ist (unter operngeschichtlichen Aspekten) auf den ersten Blick ein ver-

gleichsweise unspektakulärer Coup; nur dass die Wendung sich buchstäblich auf die letzte Minute konzentriert, ist außergewöhnlich. Der eloquente Theoretiker Wagner ist in dieser Situation brillanter Theatermacher mit Gespür für das dramatisch Notwendige.

Ebenso einmalig, ein Opernwerk mit einer durchlaufenden harmonischen Struktur zu kennzeichnen: alles ist jener Keimzelle »Tristanakkord« und seiner unaufgelösten Fortsetzung verpflichtet; durch fast jeden Takt schimmert die Chromatik hindurch, die jenen sehnsüchtig-schmachtenden Tonfall hervorbringt, der geradezu zum Schicksalston von *Tristan und Isolde* wird. Nie zuvor ist eine Oper der Harmonik derart untergeordnet worden. Mehr noch: die harmonische Ausrichtung wird zur bestimmenden Klangfarbe. Das sollte erst Claude Debussy mit *Pelleas et Melisande* Jahrzehnte später wieder gelingen.

Ungewöhnlich hoch auch die sängerischen Anforderungen. *Tristan und Isolde* verlangt den beiden Hauptdarstellern vokal alles ab. Ist dies das Komponieren eines, der zu wenig über die Sängerstimmen weiß? Oder sind Generationen von Sängern an der Tristan-Partie gescheitert, weil sie zu großes Gewicht auf textlichen Ausdruck legten statt dem Ideal eines belcantistischen Singens zu folgen? In jedem Fall hat Wagner neue Maßstäbe gesetzt. Sie blieben bis heute unübertroffen.

Und dann dieser dritte Akt! Wann zuvor wurde eine Figur so entschieden in den Mittelpunkt gesetzt? Und wo hält die Zeit derart brutal inne wie zu Beginn dieses letzten Aktes? Gedrungen und düster ist die musikalische Stim-

mung des Orchestervorspiels: genaues emotionales Abbild dessen, was folgen wird. Ein Englischhorn-Solo, das die Traurigkeit der Szene zusätzlich verstärkt, überführt diesen Beginn in eine geradezu gespenstische Szenerie. Eine klagende, über 30 Takte lange (unbegleitet auf der Bühne zu spielende) Weise stimmt auf die Hoffnungslosigkeit des nun Folgenden ein: ein Moment der völligen Erstarrung. Wir sehen Figuren, die dem Schicksal gefügig ins Gesicht starren – eine Szenerie von Beckettscher Drastik.

Doch Wagner löst diesen unendlichen Augenblick wieder in melodische Bewegung auf. Und findet schlussendlich in Isolde Liebestod zu einer Transzendenz, die unmittelbar berührt. Doch die unwiderstehliche Wirkung entsteht hier nicht nur durch das vergleichsweise simpel anmutende Prinzip dynamischer Steigerung bei gleichzeitiger harmonischer Verdichtung, sondern vor allem durch die vokale Klangfarbenkomposition, die den Liebestod musikalisch hinreißend macht. Die Stimme ist hier – ganz im Gegensatz zu Wagners sonstigen Absichten – nur eine von vielen Farben im instrumentalem Geflecht. Sie schwimmt auf den Wogen dieses Stroms, wird von den Wellen verschluckt und wieder an die Oberfläche gespült. Dieser »Liebestod« fesselt sie alle: Wagner-Liebhaber und Wagner-Skeptiker.

Vergessen ist da fast, wie weit Wagner in *Tristan und Isolde* die romantische Oper hinter sich gelassen hat. Oder anders ausgedrückt: welchen musikalischen Verzicht der Komponist zu leisten bereit ist, um das Drama zu seinem Recht kommen zu lassen. Soll heißen: er hat auf dem Altar des Musikdramas vieles geopfert, was unverzichtbarer Bestandteil der Gattung Oper zu sein schien.



ISOLDES LIEBESTOD

»Mild und leise,
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet –
Seht ihr's, Freunde?
Säh't ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
stern-umstrahlet
hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen
wonnig mild,
süßer Atem
sanft entweht –
Freunde! Seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?
Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend,
alles sagend,
mild versöhnend,

aus ihm tönend,
in mich dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
Mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wolken
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süß in Düften
mich verhauchen?
In dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All –,
ertrinken,
versinken –,
unbewusst –
höchste Lust!«

Tristan und Isolde, 3. Aufzug

TRISTAN, von Wagner mit einer Simplizität, die gerade nicht unauffällig ist, als Handlung (nicht als »musikalisches Drama«) bezeichnet, ist nach gewöhnlichen Begriffen, denen er sich entzieht, weder ein Drama noch ein szenisches Epos. Was sich im zweiten Akt, dem Zentrum des Werkes in mehr als einem äußerlichen Sinne, als lautlose Katastrophe vollzieht, ereignet sich ohne Handlung und eigentlich sogar ohne Worte: Das Zwiegespräch Tristans und Isoldes ist der Antithetik des traditionellen Dramas so weit entrückt, dass es beinahe gleichgültig erscheint, wer redet, ob Isolde oder Tristan; die Sätze und Satzfragmente sind austauschbar und werden auch manchmal ausgetauscht.

Andererseits sind die Spuren der epischen Herkunft des Stoffes fast restlos ausgelöscht. Der Reichtum an Episoden, den das Epos Gottfrieds von Straßburgs ausbreitete, ist reduziert, die Handlung in wenigen Szenen zusammengedrängt: mit einer Energie der Konzentration, die Gottfried Keller, so verschieden sein dichterisches Gefühl von dem Wagners war, rückhaltlos bewunderte.

Als Wagner versuchte, die Umriss des TRISTAN in Worte zu fassen, schrumpfte unwillkürlich die äußere Handlung zu kargen Andeutungen und die innere trat als die allein entscheidende hervor. Vom dritten Akt, von Tristans Verwundung, Flucht nach Kareol und qualvollem Warten auf »die Ärztin Isolde« – um von König Markes Versöhnung aus Missverständnis zu schweigen – ist in Wagners Handlungsskizze nicht die Rede. Und das bedeutet, dass die »Ereignisse«, die erzählbar wären, nichts anderes als der äußere Vollzug dessen sind, was als innerer Vorgang in dem »ereignislosen« Zwiegespräch des zweiten Aktes vorausgenommen worden war: »einzig Erlösung – Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!«

Die »Handlung«, auf die der Untertitel des TRISTAN verweist, ist also die innere. Indem Wagner »Drama« durch »Handlung« ersetzte und übersetzte, so dass man stutzt und sich den ursprünglichen Sinn des als Gattungsbezeichnung verschlissenen Wortes »Drama« bewusst macht, versuchte er anzudeuten, dass im TRISTAN das innere Drama, auf das es ankommt, aus der Verkrustung durch das Äußere, das Gedränge der Ereignisse, befreit sei. Der Rückgang zum Wesen der Sache, wie Wagner es verstand, drückt sich aus in der Übersetzung des Wortes, die dessen eigentliche Bedeutung wiederherstellt. »*Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes*«, schrieb Wagner 1860 in ZUKUNFTSMUSIK über TRISTAN, »zeigt Ihnen sofort, dass ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden musste, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich



getraute [...] Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.«

Ein entscheidendes Moment: dass sich das Drama, mindestens das neuzeitliche, im Dialog konstituiert, der das eigentliche Medium der Handlung ist, wurde allerdings von Wagner verkannt, als er TRISTAN zum Inbegriff einer »Handlung« – und das bedeutet: eines »Dramas« – erklärte. Nicht, dass es dem Werk an dramatischer Dialektik mangelte; gerade die Substanz des Zwiegesprächs im zweiten Akt ist dialektisch. Aber sie entwickelt sich, entgegen den Normen des Dramas, nicht dialogisch, nicht zwischen den Personen, sondern in ihnen, als gemeinsamer innerer Vorgang.



»Tristan« ist ein großes Erlebnis, aber ein anstrengendes. Man bewegt sich in einer Welt berechneter Exzentrizität, in Anspielungen und scheinbarer Irrationalität, wo hysterische Überreiztheit durch Unterspielung zurückgenommen wird; wo das Verlangen nach Klarheit überwältigt wird von der Intensität unmittelbaren Empfindens; wo die Auflösung der gleitenden Dissonanzen unaufhörlich verschoben wird und wo mystische Kräfte die neurotischen Helden durch ein Bühnenbild treiben, dem sie merkwürdig fremd und beziehungslos gegenüberstehen.



In Markes Garten untersuchen Tristan und Isolde, ganz wie Richard und Mathilde, die philosophischen und etymologischen Hintergründe und Zusammenhänge des Bindewörtchens »und«. Aber trotz dieses verstiegenen Gesprächs und der ganzen Pseudo-Schopenhauerei strahlt die große Szene eine Leidenschaftlichkeit aus, die sich schlecht mit der Idee der Enthaltensamkeit vereinen lässt. Die körperliche Vereinigung ist mit musikalischen Mitteln niemals deutlicher beschrieben worden als hier. Die auseinanderbrechende, ausweichende Kadenz, die erklingt, als Marke die Liebenden überrascht, bestätigt die flagranten Umstände, in denen sie ertappt werden, und Isoldes vorangehendes Gespräch mit Brangäne deutet an, dass sie schon andere Liebesnächte genossen hat, wann immer Tristan den Garten sicher erreichen konnte.

Richard Wagner, 1843

Tristan:
Unsre Liebe?
Tristans Liebe?
Dein' und mein',
Isoldes Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je sie weichen?
Stünd' er vor mir
der mächt'ge Tod,
wie er mir Leib
und Leben bedroht,
die ich so willig
der Liebe lasse,
wie wäre seinem Streiche
die Liebe selbst zu erreichen?

Stürb' ich nun ihr,
der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe
mit mir sterben,
die ewig lebende
mit mir enden?
Doch stürbe nie seine Liebe,
wie stürbe dann Tristan
seiner Liebe?

Isolde:
Doch unsre Liebe,
heißt sie nicht Tristan
und – Isolde?
Dies süße Wörtlein: und,
was es bindet,
der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb',
zerstört' es nicht der Tod?

Tristan:
Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt,
Isolde immer zu lieben,
ewig ihr nur zu leben?

Isolde:
Doch dieses Wörtlein: und –
wär' es zerstört,
wie anders als
mit Isoldes eignem Leben
wär' Tristan der Tod gegeben?

Tristan:
So starben wir,
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohn' Erbangen,
namenlos
in Lieb' umfassen,
ganz uns selbst gegeben,
Der Liebe nur zu leben!

Tristan und Isolde, 2. Aufzug

TRISTAN IST EIN SCHÖNER NAME.
EIN KOMISCHER VERSUCH ZWEIER HERREN,
SICH TRAGISCHEN HELDEN GANZ PERSÖNLICH ZU NÄHERN.

DER TRISTANAKKORD

STATIONÄR ANALYSIERT, ERGIBT SICH AUS DER AUFFASSUNG,
DASS ES SICH HIER UM EINE VORHALTSBILDUNG HANDELT
UND BEI AUFLÖSUNG DES »GIS'« NACH »A'« EIN ALTERIERTER
TERZQUARTAKKORD ENTSTEHT
(DER BEI EINER ANGENOMMENEN GRUNDTONART A-MOLL,
DIE ALLERDINGS AUSGESPART BLEIBT, JE NACH INTERPRETATION,
OB DER TON »F« ALS TIEFALTERIERUNG VON »FIS'«
ODER »DIS'« ALS HOCHALTERIERUNG VON »D'«
AUFGEFASST WERDEN SOLL),
DIE UMKEHRUNG EINES DOPPELDOMINANTISCHEN SEPTAKKORDS
ODER DIE SUBDOMINANTE MIT SIXTE AJOUTEE,
DENEN IM DRITTEN TAKT DIE DURCH DEN VORHALT
DES TONES »AIS'« VERZÖGERTE DOMINANTE FOLGT.

AUS: HANS-JOACHIM BAUER, RICHARD WAGNER LEXIKON

Ich glaube, ich war erst elf Jahre alt, mein Vater hatte sich gerade ein kleines Auto gekauft und stieg vor jeder schwierigen Kurve aus, um nachzugucken, ob er sie auch bewältige. In dieser Zeit hörte ich zwischen meinen vielen Tagträumen und Kindheitsfantasien meinen Vater in einem Gespräch mit einem sogenannten Bekannten, mein Vater war nicht sehr redselig, er sang mehr als er redete, und er war manchmal genau so verlegen, als wenn er vor tausend Leuten sprechen müsse, um ihnen die Lage zu erklären, gleich welche. Er konnte so was einfach nicht, und so sagte er zu jenem sogenannten Bekannten, dass er Wagner, Richard Wagner schon sehr möge, sagte er wörtlich zu dem sogenannten Bekannten, der nur zuhörte, aber beim »Ring« zum Beispiel, da käme er schon gar nicht mit, es täte ihm leid, sagte mein Vater wörtlich, denn er sei ja eigentlich ein Richard-Wagner-Freund, ein Lohengrin- und Tannhäuser-Freund. Der Fliegende Holländer und die Meistersinger, ja das sei seine Musik, also Wagner-Musik natürlich. [...] *Tristan und Isolde*, da habe er mit der Musik allergrößte Schwierigkeiten, er habe es immer wieder versucht, und zwar sei er mindestens viermal ins Opernhaus hineingegangen, um hinter die Musik zu kommen, mindestens viermal, diese Musik, ja gut, einige Stellen, da habe er aufgeatmet, wenn der Hirt dran gewesen sei, aber dann sei es ja schon wieder losgegangen, als die Melodien nicht mehr zu hören waren. Schade, sagte er dann, fast wie ein Endergebnis, schade.

Inzwischen hatte ich natürlich auch die alte Geschichte von Tristan und Isolde gelesen, die Musik mehrere Male gehört, aber die Oper nie gesehen. Warum, weiß ich nicht. Ich hatte alles Mögliche und Unmögliche darüber gelesen und gehört und wollte nun noch einmal zusammen mit meinem Vater mich dem Tristan nähern, auch eingedenk eines mich in dunklen Zeiten stets tröstenden Wortes: Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes. Meines Vaters erste Antwort auf diesen Versuch hieß: Du bist doch wohl mehr ein Parzival. Wieso? Deine Mutter, sagte er, ich bin zwar nicht tot wie Parzivals Mutter, bei uns war es ja umgekehrt, aber solange deine schöne Frau Mutter lebte, hat sie dich nach allen Regeln der bürgerlichen Kunst verzogen und verhätschelt, dich zu einem bloßen Narren gemacht. Auch Tristan ist seiner großen Liebe Isolde heimlich und versteckt als Narr nähergetreten, damit er nicht in die Hände der Feinde fällt, hab ich gelesen. Und weißt du, was ich gelesen hab, dass die Oper unaußführbar gewesen sein soll, sagte mein Vater, und nach 77 Proben haben sie das Werk abgesetzt. Ja aber, sagte ich triumphierend, am 10. Juni 1865 wurde die Oper unter der Leitung von Hans von Bülow in München uraufgeführt, ätsch! Mein Herr Sohn hat wohl alles schön auswendig gelernt, sagte mein Vater, nun ja, er wollte ja auch mal Opernregisseur werden, aber in seinen *Tristan und Isolde* wäre ich wahrscheinlich nie gegangen. Den Tristan, sagte ich, muss man ganz spät machen. Und wie du dir das vorstellst, hätte ich ihn nie gemacht.

Als ich in Köln auf dem Roncalli-Platz *Tristan und Isolde* concertant mit Siegfried Jerusalem und Waltraud Meier hörte, wollte ich immerzu aufspringen, um zu zeigen, wie ich die Musik verfolgen konnte und sie mich verfolgte, wie sie da war und immer von neuem entstand, wie eins immer wieder zum anderen kam, sich schichtete, sich löste und neue Ströme aufnahm, begrüßte, verband zu einer weiteren Welt-Musik, von der man sich plötzlich wünscht, dass sie nie mehr aufhört. »Verweile doch, Du bist so schön« – dieser Augenblick, wo man denkt und sagt: Nicht weggehen! Das sind die Augenblicke, wo ich immer frage, wer hat sie gemacht, der Mensch, Gott. Und die in mir vorkommen, kommen sie von weither, übers Meer, durch die Wüste, aus arktischen Zonen, sind auf der Reise zu Musik geworden, wie mit Netzen eingefangen, hat sie Richard Wagner aufgespürt und wieder auf den Weg geschickt, wieder zusammengeführt, gesetzt, komponiert, aufs neue zu an deren Ufern gesandt und zurück



aus dem Diesseits ins Jenseits geführt, um Liebe und Tod zu vereinen, und das vertonte Schweigen ganz hell in uns, Sein und Sinn hörbar, sichtbar und spürbar macht.

Ach ich gehe zu weit, und mein Vater will eigentlich nur die Musik hören, obwohl, ich wette, dass er auch noch mehr hört, wenn auch nicht bei *Tristan und Isolde*, und wenn ich die Oper eines Tages doch noch inszeniere, ginge er doch nicht hinein. Aber eines muß man ihm lassen, er hat den hochmodernen Wagner gehört, und wenn er auch nicht bereit war, das anzuerkennen, seine Nackenhaare haben sich einfach dagegen gesträubt, aber die Neue Musik, das hat er gemerkt, war im Kommen. Jedenfalls habe ich zu meinem Vater gesagt, und das war natürlich wieder nicht richtig, Wagners Tristan-Musik hat den ganzen musikalischen Impressionismus beeinflusst. So, sagte mein Vater, hat er das. Hab ich gelesen, sagte ich. Ich bin ja kein Musikwissenschaftler. Das ist auch gut so, sagte mein Vater, und in die Geschichte würde ich auch nicht so viel hineingeheimnissen, heut schon gar nicht, wo niemand mehr was von Liebe und Tod hören und wissen will. Sag das nicht, hab ich da gesagt, it's Titanic-Time, *Romeo und Julia* als Seifen-Oper, *Tristan und Isolde* als Wochenend-Paket mit Hafentour und Reeperbahnbummel. Jetzt laß mal dein Kabarett, sagte mein Vater, und nun war er wieder obenauf, und vielleicht kann ich ihn doch noch überreden, die alte Geschichte von Tristan und Isolde zu erzählen, dachte ich zum x-ten Male, aber eine Nacherzählung ist eine Nacherzählung, um Gertrude Steins berühmte Wort-Musik eine Rose ist eine Rose ist eine Rose zu transportieren. Meines Vaters Erzählung, ein bißchen Gottfried von Straßburg, ein bißchen Wagner und ein bisschen er

und ein bißchen ich, ein bißchen Schmöker und ein bißchen Respekt, Ehrfurcht, Mittelalter und verliebt sein in die Geschichte selbst.

Er fing immer mit einer Frage an, und zwar mit: Wer war eigentlich die Blanscheflur? Und das fragte er so, wie man im Kohlenpott so fragt: Wer ist eigentlich die Frau Kuppinski? Aber er nahm die Frage todernst, und ich mußte dann immer sagen: Das war die Mutter von Tristan. Achja, soll auch eine sehr schöne Frau gewesen sein. Tristans Vater Riwalin, glaube ich, soll ein bißchen habgierig gewesen sein, oder vertu ich mich da. Nee, nee, sagte ich, teils teils, am Anfang war er ziemlich herrisch, aber als er Blanscheflur begegnete, Blanscheflur war übrigens die Schwester von König Marke, der seinerzeit über ganz England und viele Inseln im Nordmeer gebot und in Tintagel Hof hielt, als Riwalin also Blanscheflur begegnete, da brach die große Liebe aus, und beide fanden keinen Weg mehr, den Fesseln der Liebe zu entgehen. Dann fiel wieder ein fremder König in das Land ein, und Riwalin wurde im Kampf von einem Speer auf den Tod verwundet, und alle trauerten und waren verzweifelt. Als nun die Kunde zu Blanscheflur kam, eilte sie, verkleidet als Bettlerin und ihre Lieblichkeit unter dunklen Schleiern versteckend, herbei, und sie kam so in Riwalins Kammer, und sie küßte ihn und er sie, und das Blut stieg aus dem Herzen freudig in Riwalins Adern, und wie es heißt, und in diesen Stunden empfing Blanscheflur ein Leben von Riwalin, aber sie wusste es nicht. Ja, das war damals noch so, sagte mein Vater, jedenfalls Riwalin wurde wieder gesund.



Aber als Riwalin eines Tages wieder in den Krieg ziehen mußte, weil in Bretland, das ist in etwa die heutige Bretagne, weil in Bretland alles drunter und drüber ging, sagte ihm Blanscheflur, dass sie ein Kind von ihm unter dem Herzen trage, und sie ging mit ihm aufs Schiff und nahm Abschied von König Marke und sie fuhren nach Bretland, und Riwalin zog mit Rohalt und seinen Rittern in den Kampf gegen Morgan, der ein starkes Heer hatte, und so kam es, dass Riwalin bei aller Tapferkeit sterben mußte. Ein Bogenschütze traf ihn durch die Seitenschiene, und das zerriss ihm das Herz. Blanscheflur aber, als sie vom Tode Riwalins erfuhr, war, so sagt man, bei lebendigem Leibe tot und stumm und blind. Vier Tage lang lag Blan-

scheffur in tiefen Qualen. Am vierten Tag gebar sie einen schönen Knaben. Sie sah ihn mit traurigen Augen an und starb. Rohalt, Riwalins treuester Freund, und seine Gemahlin Floräte nahmen den Knaben als eigenes Kind zu sich, dass er nicht von den Feinden getötet werde, und nach sechs Wochen sollte das Kind getauft werden, und Rohalt sprach: In Trauer hat ihn seine Mutter empfangen, in Trauer ist sie aus ihrem Vaterlande gegangen, in Trauer hat sie ihn zur Welt gebracht, so soll man ihn Tristan nennen.

Und als er sechs Jahre alt wurde, schön und anmutig war, nahm ihn Rohalt und gab ihn zu Kurwenal, einem weisen Meister in allen ritterlichen Künsten und Sitten. Aber das ist nur die Vorgeschichte, sagte ich, die Oper fängt erst viel später an, sagte mein Vater, die Geschichte kennen ja die meisten, denn viele oder sogar fast alle kaufen sich ein Textbuch, weil die meisten die Namen nicht behalten können und nicht wissen, wer nun der Oheim von wem ist und welcher Schwager von welchem Vetter erschlagen worden ist, Familiengeschichten gab's damals auch schon. Und viele verstehen ja oft den Text gar nicht. Und nicht nur, wenn man zu weit weg sitzt, sagte mein Vater, sondern manchmal geht der Text in der Musik unter, aber das macht nix, Hauptsache man weiß, dass es zum Unglück kommt und tragisch endet. Für alle, sagte er. Für alle.

Tristan sagte ich, war ja auch immer zu allem bereit und holte aus Irland, aus Feindesland, für König Marke, die schöne Isolde nach England. Es war eine Haßliebe zwischen Tristan und Isolde. Isolde haßte Tristan, weil er Mord erschlagen hatte, aber noch mehr, weil sie nicht die Frau von Marke werden wollte. Und ihre Mutter hatte der

Dienerin Brangäne Säfte für Leben und Tod, für Gesundheit und Heilung mitgegeben, das ist ja alles bekannt, sagte ich, und Isolde und Tristan tranken versehentlich den Liebestrank und nicht den Todestrank, den sie für sich und Tristan gedacht hatte. Und so wurde die Sehnsucht zur Sucht, Haßliebe zur Hörigkeit, und alles Glück wechselte ab mit giftigen Dämpfen in Herz und Adern. Und Marke musste sich in der Hochzeitsnacht mit Brangäne, Isoldes treuester Dienerin, ins Bett legen, merkte es aber nicht. Und auch, dass sich Isolde und Tristan immer wieder heimlich trafen, davon wollte er nichts wissen, obwohl ihn die auf Tristan neidischen Barone und Edelleute bedrängten, Isolde auf die Probe zu stellen. Ja, sagte mein Vater, und es kam doch dann zu diesem Gottesurteil, wo Isolde ein glühendes Eisen aus dem Feuer nehmen und es lange in der Hand halten mußte. Nachdem sie das Eisen niedergelegt hatte, sahen alle, dass die Hand ohne Brandmal war. Gott hatte den Liebenden geholfen, und die Neider mußten schweigen, sagte mein Vater. Das ging aber, glaub ich, nicht lange gut. Denn als Narr verkleidet, wurde Tristan im Bett mit Isolde entdeckt, und er mußte fliehen. Marke beantragte nun vor dem Rat der Barone Isoldes Tod. Aber der Rat stimmte dem nicht zu, und Isolde blieb am Leben. Tristan und Kurwenal, sein alter Freund und Lehrer, kehrten mit ihrem Gefolge wohlbehalten in die Heimat zurück. Ja und da, sagte ich, hat Tristan gleich einem Freund geholfen, dessen Mädchen auch mehr oder weniger an den falschen Mann geraten war. Mehr oder weniger, wiederholte mein Vater leidlich spöttisch, denn manchmal wurden ihm die Liebesgeschichten zu bunt. Ohne Wagners Musik, sagte er, kann man sich das reine Schauspiel wohl nicht ansehen. Deshalb hat ja auch Shakespeare kein

Drama aus Tristan und Isolde gemacht, obwohl doch das meiste in England, in Cornwall und in Irland spielt. Weiß ich nicht, sagte ich, jedenfalls kam es zum Kampf um des Freundes Mädchen. Tristan blieb meistens siegreich. Nur eine Speerwunde trug er davon, sagte mein Vater, ja und das war wohl eine tödliche Wunde, denn der Speer war vergiftet, sagte ich, und wir haben ganz vergessen, sagte ich zu meinem Vater, dass Tristan inzwischen Isolde Weißhand geheiratet hatte. Als Tristan nämlich dem Tod bei Marke entronnen war, suchte er den Tod im Kampf. Und in vielen Abenteuern versuchte er, alles zu vergessen, denn die Schmerzen um Isolde, seine blonde Isolde von Cornwall, verfolgten ihn allezeit und überall hin. So kam er eines Tages mit Kurwenal nach Arundel. Dort war Krieg, und Tristan schloss sich sofort dem Herzog an, um diesem zu helfen. Er ließ fünfhundert Ritter aus seiner Heimat Parmenien kommen, und sie schlugen die feindlichen Herzöge sehr, und Tristan blieb am Hofe in Arundel. Denn dort gab es auch des Herzogs schöne Tochter. Sie hieß auch Isolde, Isolde Weißhand, denn ihre Hände waren weißer als schneeweiß, und für Tristan begann ein neues Schicksal, ein unglückliches Liebespiel, mit dem er Trost und Vergessen suchte, aber immer wieder merkte er, dass er Isolde von Cornwall, seine Isolde, nicht vergessen konnte. Dennoch kam es zur Hochzeit mit Isolde Weißhand. Hätt ich nicht gemacht, sagte mein Vater, ich hab so was Ähnliches fast auch erlebt, aber es ist gut gegangen. So so, sagte ich. Glück gehabt, sagte mein Vater. Wir schweifen ab, sagte ich zu meinem Vater, denn Tristan lag ja inzwischen tödlich verwundet auf seinem Lager. Isolde Weißhand saß bei ihm und hielt seine Hand. Für Tristan gab es nur noch eine Möglichkeit, dem Tod zuvorzukommen, das war die



Wundersalbe der Königin von Irland, der Mutter von seiner blonden Isolde, der Isolde von Cornwall, Tristans ewiger Liebe. Und Tristan wünschte, dass sie so schnell wie möglich nach Arundel komme. Und der treue Kurwenal, sagte mein Vater, machte sich mit dem schnellsten Schiff auf, um Isolde und die Medizin zu holen.

Und Isolde kam. Ja, sagte mein Vater, sie kam, aber da waren zwei Schiffe, eins mit einem schwarzen und eins mit einem weißen Segel. Das Schiff mit dem schwarzen Segel bedeutete Tod und Untergang, das mit dem weißen Segel bedeutete Isolde, Heilung und Rettung. Und Tristan fragte ein aufs andere Mal: Kommt das Schiff aus Cornwall noch nicht? Und als es kam, sage ich, da log Isolde Weißhand Tristan an und sagte: Das Segel ist schwarz, Herr. Und Tristan starb auf der Stelle. Isolde von Cornwall, als sie erfuhr, hörte und sah, was geschehen war, starb ein wenig später. Euer Tod, hatte sie immer zu Tristan gesagt, wird auch mein Tod sein. König Marke nahm die Leichen von Frau und Neffen mit nach Cornwall und ließ sie nebeneinander begraben. Ja, sagte mein Vater, und er guckte mich dabei nie an, ja, sagte er, so war es wohl.

Und so saßen wir oft bis tief in die Nacht hinein und versuchten, die Geschichte von Tristan und Isolde zusammenzubekommen, mit all ihren Unebenheiten und vielen Fra-

gen. War es Brangäne, die die Getränke, Liebestrank und Todestrank, verwechselte, oder war es nur die kleine Dienerin, die gar nicht wusste, was los war? Welcher Held hat welchen Helden erschlagen? Wo liegt Bretland genau? Was hatte Gurnemanz damit zu tun? Natürlich gar nichts, das war doch Parzivals Geschichte. Und mein Vater sagte immer, die Musik fängt da an, wo das Wort aufhört, und deshalb macht der Wagner es mir auch so schwer, sagte er, obwohl es natürlich eine Oper ist, und dass es damals schon Wortspiele gab, und aus Tristan wurde einmal Tantris, und dass die edlen Herrn alle gebildet waren, sagte mein Vater, vor allem Tristan, und umherzogen, Abenteuer suchten und schöne Frauen fanden. Liebe und Tod waren ein altes Lied, Stolz und Ehre ein starkes Gesetz. Und was alles noch vor der Oper schon passiert war, mit oder ohne Musik. Was für eine Zeit, sagte mein Vater jedes Mal, schon ein bißchen neidisch, was für ein Leben. Ja, sagte ich, aber die einfachen und armen Leute in Cornwall mußten manchmal ihre Kinder, Jungen und Mädchen, als Zins an die Iren



abliefern, und dem hat ja Tristan auch ein Ende bereitet und hat Morold erschlagen. Morold, Moment mal, wer war noch mal Morold, das war doch der Schwager des Königs von Irland, also der Bruder der Königin Isot und der Onkel der schönen Isolde, der Tochter von Isot. Morold, das ist doch der, in dessen Schädel ein Stück Klinge aus Tristans Schwert bei dem Todesschlag stecken geblieben ist, das kommt aber in der Oper nicht mehr vor, wird nur von Isolde kurz zitiert, und die Oper fängt ja erst auf dem Schiff, bei der Überfahrt von Irland nach Cornwall an, und damit das Elend von allen und allem. Aber das wissen wir ja, obwohl wir im Zeitalter der Vergeßlichkeit leben, deshalb die vielen Computer. Und mein Vater sagte, richtig, ich behalte auch nichts mehr, aber die Musik, sagte er, ob leicht oder schwer, geht mir nie aus dem Sinn, da hab ich kein Kurzzeitgedächtnis, das ist wie das tägliche Brot, obwohl ich nicht alles verstehe, verstehe ich doch oder verspüre ich, atme ich, wie nah Liebe und Tod beieinander liegen als Lust und Krankheit, sich verzehren und sich verbrennen, Freiheit und Strafe, Sehnsucht und Untergang, sagte mein Vater. Ja sagte ich, hör zu, ich les dir was vor: »Der Tristan-Akkord f-h-dis-gis, das Sehnsuchtsmotiv gis-a-ais-h, das Vorspiel, in dessen ersten Takten alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter erklingen, das die Auflösung des Akkordes zur Grundtonart hin verweigert und ihn in einer Folge unaufgelöster Dissonanzen umkreist – all das markiert den Beginn einer neuen Epoche in der Musikgeschichte.« Was sagst du dazu, sagte ich. Vielleicht komm ich ja doch noch hinter das Geheimnis, sagte mein Vater.

Das ist lange her. Und ich muß jetzt sagen, es waren Abende, an denen wir sehr bewegt und glücklich waren.

INGOMAR VON KIESERITZKY UND KARIN BELLINKRODT
TRISTAN UND ISOLDE IM WALD VON MOROIS
ODER DER ZERSTREUTE DISKURS
 HÖRSPIEL (AUSZUG)

	t	
	kein streit mehr	
du gehst dann in deinen ziergarten		
ich in meinen nutzgarten		
(isolde bricht in tränen aus)	t	
was ist passiert um himmels willen	ich weiß ich weiß	
habe ich dich gekränkt?	endlich allein	
hat dich eine mücke gestochen?	(pause)	
	wenn ich nur wüsste	
	ob salat in die höhe rankt	
wir sind wirklich ganz allein	oder von oben nach unten –	
	t	i
vermisstest du etwas?	in dieser Stunde denkst du	
	an salat	
		i
nichts	t	
denn wir haben ja uns	ja salat	

MAN MUSS WAGNER HÖREN LERNEN,
WIE MAN KARL MAY VERSCHLANG,
MIT IHM AUF DEN JAHRMARKT GEHEN.
DANN HÖREN DIE PHRASEN AUF,
WEIL SIE NOCH GRELLER WERDEN,
AUCH DAS ZÜCHTIGE VERLIEREN,
DAS SICH FEIERLICH NENNT.

ERNST BLOCH

HARTMUT HORSTMANN
WAGNER STATT WINNETOU

Richard Wagner, Franz Liszt und Ludwig II. sitzen in der Ehrenloge. Auf der Bühne singt eine junge Sennerin namens Murenleni, die später zum Weltstar wird. Ein vielumjubelter Aufstieg, der der Phantasie des größten deutschen Bestsellerautors entspringt: Karl May.

Wagner statt Winnetou: Bevor sich Karl May erfolgreich im Wilden Westen und im Orient tummelte, verdiente er mit Kolportage-Romanen sein Brot. Diese erschienen als Fortsetzungsgeschichten, vergleichbar den heutigen Groschenheften. Als der Wagner-Förderer Ludwig II. am 13. Juni 1886 unter mysteriösen Umständen ums Leben kam, witterte Mays Verleger das große Geschäft mit den Emotionen. Und so brachte sein Schnellschreiber in zwei Jahren 2600 Seiten unters gerührte Volk.

»Der Weg zum Glück« heißt der Mix aus Liebesleid, Intrigen und nie zuvor gehörter Sangeskunst. Der Karl-May-Verlag machte daraus später fünf Romane – hierzu zählt »Der Peitschenmüller« mit besagtem Konzert.

Ludwig II. und Richard Wagner treffen sich in einem bayrischen Dorf, um den Auftritt der von ihnen protegierten jungen Frau zu erleben. Der Wurzelsepp, Patenonkel der Sängerin, die einst Sennerin war, ist außer sich. Er erzählt: »Weißt, es ist da ein Komponist, der heißt Wagner, und Richard auch. Auf den hält der König sehr große Stücke. Er soll ein vielgescheiter Kerl sein und eine Musik komponieren, wie noch niemals ein anderer.« Er lasse Leni Verse singen wie »Wallala weiala weia!«, um danach glücklich berauscht festzustellen: »Das ist die echte Isolde.«

Auch lässt Karl May den Leser wissen, dass sich Wagner und sein König im vertrauten Umgang oft Opernnamen geben. So adressiert der Komponist ein Fernschreiben an einen gewissen Siegfried: »Wann darf ich Sie erwarten? Tristan.«

Manches Alpenwelt-Abenteuer gilt es im »Peitschenmüller« zu bestehen. Wagners unvorsichtiges Verhalten bei einer Bootsfahrt bewirkt, dass der König über Bord geht. Er wird gerettet und überlebt auf wundersame Art und Weise in einer Felshöhle – eine literarische Anspielung auf die künstliche Grotte im Schloss Linderhof, in der der echte Ludwig II. Wagners Musik hörte.



Karl May, 1892

LASST UNS WEITRE WORTE SPAREN:

WOLLEN LIEBE WIR ERFAHREN,

SO LÄSST SICHS NICHT ERSPAREN,

DASS WIR AUCH LEID ERFAHREN.

GOTTFRIED VON STRASSBURG, TRISTAN UND ISOLDE

Mit Gottfried von Straßburgs »Tristan« hatte Wagner einen Text gefunden, der zu den bedeutendsten dichterischen Leistungen des Mittelalters gehört: die Luzidität und Musikalität der Sprache, die Darstellungskunst und die – prekäre – Thematik sind einzigartig im Mittelalter [...] Im Rahmen der höfischen Tradition um 1200 nimmt Gottfrieds »Tristan« eine Extremposition ein. Er breitet die Spannung zwischen bedingungsloser, existentieller Liebe und dem Anspruch der Gesellschaft aus, findet aber keine harmonistische Lösung, sondern führt die Liebenden in die physische Vernichtung als einzige Möglichkeit, die Liebe öffentlich zu machen.

Der Sieg der Gesellschaft ist ein scheinbarer, denn der höchste Wert ist und bleibt die Liebe. Sie ist bei Gottfried nicht mehr entschuldigt durch die Wirkung des Tranks, sondern erscheint als schicksalhafte Gewalt, die von beiden Liebenden bewusst angenommen wird als ihr Leben (und Sterben) bestimmende höchste Macht [...]



Die existentielle Liebe kann in der adeligen Gesellschaft nur als Ehebruchsliebe dargestellt werden – die Ehe ist ein rein soziales Institut, sie wurde nach politischen Beweggründen geschlossen. Für die Theorie der höfischen Liebe galten Ehe und leidenschaftliche Liebe als prinzipiell unvereinbar. Die bedingungslose Liebe kann nicht an die gesellschaftliche Institution der Ehe gebunden sein, ja, sie artikuliert sich ausdrücklich gegen sie [...] Die Vorstellung des Liebestodes, die sich bei Gottfried schon ankündigt in Tristans Wort vom »ewiglichen sterben«, dem ewigen Tod als Konsequenz des Liebestrankes, meint wohl keine Transzendierung der Liebe, sondern (nur) die schon biblische Gleichsetzung der existentiellen Liebe mit der Todeserfahrung: »fortis ut mors dilectio«, stark wie der Tod sei die Liebe.

Vers 7785

Da fragte ihn die kundige Frau:
»Spielmann, sag, wie heißt du denn?«
»Herrin, Tantris ist mein Name.«
»Tantris, vertraue dich mir an,
ich werde dich erfolgreich heilen.
Kopf hoch! Und ein Herz gefasst!
Ich persönlich werd dein Arzt sein.«
»Dank dir, hohe Königin!
Die Zunge sei dir immer leicht,
dein Herz, es möge niemals sterben,
dein Können möge sich bewähren
und denen helfen, die es brauchen,
dein Name möge hier auf Erden
immer wertgehalten werden!«
»Tantris«, sprach die Königin,
»falls dein Zustand das erlaubt,
und du fühlst dich nicht zu schwach,
was ja kein Wunder bei dir wäre,
so hörte ich gern Saitenspiel.
Davon verstehst du, sagt man, viel.«
»Nein, Herrin, sagt so etwas nicht ...
Kein Ungemach kann mich dran hindern,
das zu tun, so gut wie möglich,
womit man Euch zu dienen hat.«
So ließ man seine Harfe holen.
Auch ließ man augenblicklich
die Königstochter kommen
der Liebe wahres Petschaft,
mit dem sein Herz dann später
verschlossen und versiegelt wurde
vor der ganzen Welt –
ausgenommen blieb nur sie!

Und sie kam, die schöne Isolde,
und schaute zu, sehr aufmerksam,
wie Tristan dasaß, Harfe spielte.
Er spielte sie jetzt weitaus besser,
als er das je zuvor getan,
schließlich hegte er die Hoffnung,
sein Unglück sei vorbei.
Ah, er harfte, sang für sie
Nicht wie einer ohne Leben!
Er tat dies wahrlich lebhaft,
schien wieder guten Mutes.
Er machte es so gut für sie
bei seinem Spielen, seinem Singen,
daß er in nur kurzer Zeit
ihrer beider Neigung fand –
so sehr, daß er sein Glück gemacht.
Doch während seines ganzen Spieles
stank die Eiterwunde ständig –
wie andernorts, so war es hier.
So viel Gestank ging von ihr aus,
daß keiner auch nur eine Stunde
in seiner Nähe bleiben konnte.
So sagte denn die Königin:
»Tantris, falls es sich ergibt,
daß sich dein Zustand so verbessert,
daß der Gestank dann von dir weicht,
man wieder bei dir bleiben kann,
laß dir Isolde, dieses Mädchen,
der Obhut anbefohlen sein.
Sie hat in Büchern viel studiert
und dazu das Saitenspiel.
Sie versteht von allem viel,

Vers 12123

gemessen an der kurzen Zeit,
die sie damit verbrachte.
Besitzt du aber etwas mehr
an Kenntnis und an Fertigkeit
als ihr Erzieher oder ich,
so bringe es ihr bei – für mich.
Ich mache dir dafür, zum Lohn,
den Körper ganz gesund,
das Leben wieder schön.
Ich kann dies geben und verweigern –
beides liegt in meiner Hand.«

Brangaine zu Isolde: »Herrin,
Ist der Grund für Euren Kummer
Solche Qual, wie er sie nennt?«
Isolde: »Ja, mein Herzcousinchen.«
Brangaine sprach: »Das reue Gott,
daß der Teufel seinen Spott
mit uns auf solche Weise trieb! ...
Nun sehe ich: es geht nicht anders,
ich kann mich, euch zuliebe,
nur so verhalten, daß mir Leid
erwächst und Schande für euch beide.
Doch ehe ich euch sterben lasse,
verschaff ich lieber die Gelegenheit
zu allem, was ihr treiben wollt.
Unterlaßt nicht wegen mir,
was ihr aus eignem Antrieb
nicht lassen wollt für euer Ansehn.
Doch soweit ihr euch beherrschen,
jenem Akt entsagen könnt,

so übt Entsagung. Dies empfehl ich.
Außer uns, zu dritt, darf niemand
von dem Skandal erfahren;
verbreitet ihr das irgendwie,
so gehts an eure Ehre;
erfährt das außer uns noch einer;
seid ihr verloren, ich mit euch.
Herzesherrin, schöne Isolde,
Euer Leben, Euer Tod,
die seien ganz in eurer Hand;
verfügt nun über Tod und Leben,
wie es Euch beliebt.
Ihr müßt von diesem Zeitpunkt an
wegen mir nichts mehr befürchten.
Was euch recht scheint – macht es doch!«
In dieser Nacht, in der die Schöne lag
Und sich in quälenden Gedanken
sehnte nach dem Herz-ami
da kamen in den Raum
ihr ami und ihre Ärztin
(Tristan und die LIEBE)
leise reingeschlichen:
Die LIEBE, nun als Ärztin,
führte an der Hand
ihren Kranken (Tristan), fand
dort Isolde (ihre Kranke) vor.
Sie nahm sogleich die beiden Kranken,
gab ihn ihr und gab sie ihm
wechselseitig als Arznei.
Was andres hätten diese beiden
im gemeinschaftlichen Leiden
vereinigen und trennen können,

*als Vereinigung der beiden,
die Schlinge ihrer beiden Sinne?
Die LIEBE, Schlingenlegerin,
schlang die Herzen dieser zwei
in eins, mit ihrer süßen Schlinge
und dies mit derart großem Können,
mit solcher Wunder-Wirkungskraft,
daß sie in allen spätern Jahren
in ihr gefangen waren.*

*Liebe machen wollte,
kam ihm der Verdacht dazwischen;
dem wollte er dann jeweils nachgehn,
um Gewißheit zu erlangen;
doch weil die ihm versagt blieb,
tat ihm wieder Zweifel weh,
und alles war wie eh und je.*

Vers 13749

*Marke hatte währenddes
an einem Leid, das doppelt war,
schwer zu tragen, und dies ständig:
es ließen ihn der Zweifel
leiden, der Verdacht,
den er hegte, hegen musste.
Er hatte seine Herzensliebe,
Isolde, dringend im Verdacht;
Zweifel hegte er an Tristan,
an dem er doch kein Zeichen
des Betrugs entdecken konnte,
des Bruches mit der Treuepflicht.
Tristan, sein Freund, Isolde, seine Freude,
sie waren nun sein größtes Leid,
bedrückten ihm Verstand und Herz.
Auf sie und ihn fiel sein Verdacht,
er hegte Zweifel an den beiden;
diesem Leide, so verbeidet,
ward er gerecht in einer Art,
in der es Der Gerechte will.
Wenn er nämlich mit Isolde*

Vers 16807

*Viele Leute sind inzwischen
Voller Neugier, Wißbegier
und quälen sich mit dieser Frage:
Wie Tristan und Isolde,
die beiden Liebesgefährten,
in dieser Wildnis Nahrung fanden.
Hier will ich sie begradigen
Und ihre Neugier gradebiegen:
Es schauten sich die beiden an,
und darin fanden sie die Nahrung!
Der Ertrag der Augenweide
war Nahrung für sie beide;
sie lebten in dem Höhlenbau
von nichts als Lust und Liebe:*



*die liebenden suivants
machten sich nur wenig Sorgen
um ihre nourriture;
unterhalb der Kleidung
hatten sie im Innersten
die allerbeste Nahrung,
die in der Welt zu finden ist –
die bot sich ihnen gratis an
und war bei jeder Mahlzeit frisch.
Es war dies schiere Treue,
balsamisch duftende Liebe,
die da Leib und Seele
auf schönste Art zusammenhält;
sie sättigt das Gemüt, das Herz.
Dies war ihre beste Nahrung!
Sie dachten wirklich nie
an andre Speisen als nur die,
in der das Herz Begehren,
das Auge seine Weide fand
und die dem Körper gut bekam.
Hiervon hatten sie genug!*



Muss immer der Morgen wiederkommen?
Endet nie des Irdischen Gewalt?
Unselige Geschäftigkeit verzehrt
Den himmlischen Anflug der Nacht.
Wird nie der Liebe geheimes Opfer
Ewig brennen?
Zugemessen ward
Dem Lichte seine Zeit
Und dem Wachen -
Aber zeitlos und raumlos ist der Nacht
Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafs.
Heiliger Schlaf!
Beglücke zu selten nicht
Der Nacht Geweihte -
In diesem irdischen Tagewerk.
Nur die Thoren verkennen dich
Und wissen von keinem Schlafe,
Als den Schatten,
Den du mitleidig auf uns wirfst
In jener Dämmerung
Der wahrhaften Nacht.
Sie fühlen dich nicht
In der goldnen Flut der Trauben,
In des Mandelbaums
Wunderöl

Und dem braunen Saft des Mohns.
Sie wissen nicht,
Daß du es bist,
Der des zarten Mädchens
Busen umschwebt
Und zum Himmel den Schoß macht -
Ahnem nicht,
Daß aus alten Geschichten
Du himmelöffnend entgegentrittst
Und den Schlüssel trägst
Zu den Wohnungen der Seligen,
Unendlicher Geheimnisse
Schweigender Bote.

Novalis, »Hymnen an die Nacht«
(Auszug)

FRIEDRICH SCHLEGEL

»LUCINDE«
(AUSZUG)

Leicht bekleidet standen Lucinde und Julius am Fenster im Pavillon, erfrischten sich an der kühlen Morgenluft und waren verloren im Anschauen der aufsteigenden Sonne, die von allen Vögeln mit munterem Gesang begrüßt ward.

Julius, fragte Lucinde, warum fühle ich in so heitrer Ruhe die tiefe Sehnsucht? – Nur in der Sehnsucht finden wir Ruhe, antwortete Julius. Ja, die Ruhe ist nur das, wenn unser Geist durch nichts gestört wird, sich zu sehnen und zu suchen, wo er nichts Höheres finden kann als die eigne Sehnsucht.

Nur in der Ruhe der Nacht, sagte Lucinde, glüht und glänzt die Sehnsucht und die Liebe hell und voll wie diese herrliche Sonne. – Und am Tage, erwiderte Julius, schimmert das Glück der Liebe blaß, so wie der Mond nur sparsam leuchtet. – Oder es erscheint und verschwindet plötzlich ins allgemeine Dunkel, fügte Lucinde an, wie jene Blitze, die uns das Gemach erhellen, da der Mond verhüllt war.

Nur in der Nacht singt Klagen, sprach Julius, die kleine Nachtigall und tiefe Seufzer. Nur in der Nacht eröffnet sich die Blume schüchtern und atmet frei den schönsten Duft, um Geist und Sinne in gleicher Weise zu berauschen. Nur in der Nacht, Lucinde, strömt tiefe Liebesglut und kühne Rede göttlich von den Lippen, die im Geräusch der Tage ihr süßes Heiligtum mit zartem Stolz verschließen.

Lucinde:

Nicht ich, mein Julius, bin die, die Du so heilig malst; ob schon ich klagen möchte wie die Nachtigall und, wie ich innig fühle, nur der Nacht geweiht bin. Du bist's, es ist die Wunderblume Deiner Phantasie, die Du in mir, die ewig Dein ist, dann erblickst, wenn das Gewühl verhüllt ist und nichts Gemeines Deinen hohen Geist zerstreut.

Julius:

Laß die Bescheidenheit und schmeichle nicht. Gedenke, Du bist die Priesterin der Nacht. Im Strahl der Sonne selbst verkündigt's der dunkle Glanz der vollen Locken, der ersten Augen lichtetes Schwarz, der hohe Wuchs, die Majestät der Stirn und aller edlen Glieder.

Lucinde:

Die Augen sinken, indem Du rühmst, weil jetzt der laute Morgen blendet, und lustiger Vögel buntes Lied die Seele stört und schreckt. Sonst möchte wohl das Ohr in stiller Abendkühle des süßen Freundes süße Rede gierig trinken.

Julius:

Es ist nicht eitle Phantasie. Unendlich ist nach Dir und ewig unerreicht mein Sehnen.

Lucinde:

Sei's, was es sei. Du bist der Punkt, in dem mein Wesen Ruhe findet.

Julius:

Die heilige Ruhe fand ich nur in jenem Sehnen, Freundin.



**Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst der Erde taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen.**

**Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe,
Denn ein Tor nur kann auf Erden hoffen,
Zu genügen einem solchen Triebe:
Wen der Pfeil des Schönen je getroffen,
Ewig währt für ihn der Schmerz der Liebe!**

**Ach, er möchte wie ein Quell versiegen,
Jedem Hauch der Luft ein Gift entsaugen
Und den Tod aus jeder Blume riechen:
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ach, er möchte wie ein Quell versiegen!**

August von Platen, »Tristan«

Lucinde:

Und ich in dieser schönen Ruhe jene heilige Sehnsucht.

Julius:

Ach, daß das harte Licht den Schleier heben darf, der diese Flammen so verhüllte, dass der Sinne Scherz die heiße Seele kühlend lindern mochte!

Lucinde:

So wird einst ewig kalter ernster Tag des Lebens warme Nacht zerreißen, wenn Jugend flieht und wenn ich Dir entsage, wie Du der großen Liebe größer einst entsagtest.

Julius:

Daß ich doch Dir die unbekannte Freundin zeigen dürfte und ihr das Wunder meines wunderbaren Glücks.

Lucinde: Du liebst sie noch und wirst sie ewig mein auch ewig lieben. Das ist das große Wunder Deines wunderbaren Herzens.

Julius:

Nicht wunderbarer als das Deine. Ich sehe Dich an meine Brust gelehnt und mit Deines Guido Locke spielen; uns beide brüderlich vereint die würdige Stirn mit ewgen Freudenkränzen zieren.

Lucinde:

Laß ruhn in Nacht, reiß nicht ans Licht, was in des Herzens stiller Tiefe heilig blüht.

Julius:

Wo mag des Lebens Woge mit dem Wilden scherzen, den zart Gefühl und wildes Schicksal heftig fortriß in die herbe Welt?

Lucinde:

Verklärt und einzig glänzt der hohen Unbekannten reines Bild am blauen Himmel Deiner reinen Seele.

Julius:

O ewge Sehnsucht! – Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen, und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen.

Lucinde:

So fühlt sich, wenn ich sein darf, wie ich bin, das weibliche Gemüt in liebeswarmer Brust. Es sehnt sich nur nach Deinem Sehnen, ist ruhig, wo Du Ruhe findest.

WOLLT IHR DEN »CANTO« DER ITALIENER,
SO SCHICKT EURE SELTEN HIERFÜR
GEEIGNETEN STIMMEN NACH ITALIEN!
ALLES, DESSEN DER DEUTSCHE SING-SCHAUSPIELER
(WIE ICH IHN HIER NENNEN MÖCHTE)
AUSSER DER ANLEITUNG ZUM WIEDERGEWINN
SEINER SCHÄNDLICH VERWAHRLOSTEN,
GUTEN NATÜRLICHKEIT IM SPRECHEN
WIE IM SINGEN BEDARF, LIEGT EINZIG
AUF DEM GEISTIGEN GEBIETE DER
IHM NÖTIGEN BILDUNG.

RICHARD WAGNER

Gehen wir auf das Charakteristische der Leistung eines vorzüglichen Schauspielers näher ein, so erstaunen wir, in ihr die Grundelemente aller und jeder Kunst in der höchsten Mannigfaltigkeit, ja, keiner anderen Kunst erreichbaren Kraft anzutreffen. Was der Plastiker der Natur nachbildet, ahmt dieser der Mime bis zur allerbestimmtesten Täuschung nach, und übt hierdurch eine Macht über die Phantasie des Zuschauers aus, welche ganz derselben gleichkommt, die er wie durch Zauber über sich selbst, seine äußerlichste Person wie sein innerlichstes Empfinden, ausübt. Der gewaltigen, ja gewaltsamen Wirkung hiervon kann notwendigerweise gar keine andere Kunstausübung gleichkommen; denn das Wunderbare ist hier, dass die Absicht und Annahme eines täuschenden Spiels von keiner Seite je verleugnet, jede Möglichkeit der Einmischung eines realen, pathologischen Interesses, welche das Spiel sogleich aufheben würde, vollständig ausgeschlossen wird, und dennoch die dargestellten Vorgänge und Handlungen rein erdichteter Personen uns in dem Maße erschüttern, wie der Darsteller selbst, bis zur völligen Aufhebung seiner realen Persönlichkeit, von ihnen erfüllt, ja recht eigentlich besessen ist. Nach einer Aufführung des *König Lear* und »Ludwig Devrient« blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeitlang auf seinen Plätzen festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst blühenden Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalls, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber gebunden, wider welchen sich zu wehren keiner die Kraft fühlte, wogegen es jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus

RICHARD WAGNER
ÜBER SCHAUSPIELER UND SÄNGER

welcher er sich undenklich weit herausgerissen empfand. Unstreitig war hier das höchste Stadium der Wirkung des »Erhabenen« erreicht, und der Mime war es, der dahin erhob, wolle man diesen nun in »Ludwig Devrient« oder in »Shakespeare« selbst erkennen.

Zu allererst haben wir uns darüber klarzuwerden, was im gesungenen deutschen Drama unter dem »Gesange« einzig zu verstehen sein kann. Die deutsche Sprache, deren wir uns nun doch einmal bedienen wollen, gibt uns diesen nötigen Verstand deutlich genug zur Hand. Mit dieser Sprache verbunden ist der italienische »Canto« unausführbar, und wir müssen ihm, sei der auch noch so süß und reich, wie er unseren Schwelgern dünken mag, durchaus entsagen. Wollen wir mit diesem Gesange noch unsere Sprache reden, so wird diese zu einem verzerrten Wüste unverständlich artikulierter Vokale und Konsonanten, welche, ohne als Sprache verstanden zu werden, wiederum jenem Gesange nur hinderlich sind und ihn entstellen.



WAR WAGNER ÜBERHAUPT EIN MUSIKER?

Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher histrio, der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, unser Szeniker par excellence. Er gehört woandershin als in die Geschichte der Musik: mit deren großen Echten soll man ihn nicht verwechseln. Wagner und Beethoven – das ist eine Blasphemie – und zuletzt ein Unrecht selbst gegen Wagner [...] Er war auch als Musiker nur das, was er überhaupt war: er wurde Musiker, er wurde Dichter, weil der Tyrann in ihm, sein Schauspieler-Genie ihn dazu zwang. Man errät nichts von Wagner, solange man nicht seinen dominierenden Instinkt erriet.

Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Dies bewies er damit, dass er alle Gesetzmäßigkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Erneuerer ersten Ranges gelten – er hat das Sprachvermögen der Musik ins Unermessliche vermehrt –: er ist der Victor Hugo der Musik als Sprache. Immer vorausgesetzt, dass man zuerst gelten lässt, Musik dürfe unter Umständen nicht Musik, sondern Sprache, sondern Werkzeug, sondern ancilla dramaturgica sein. Wagners Musik, nicht vom Theater-Geschmacke, einem sehr toleranten Geschmacke, in Schutz genommen, ist einfach schlechte Musik, die schlechteste überhaupt, die gemacht worden ist. Wenn ein Musiker nicht mehr bis drei zählen kann, wird er »dramatisch«, wird er »Wagnerisch« [...]

ZIMMERTRAGÖDIE

Welches Drama ist nüchterner, sparsamer mit äußeren Mitteln als der Tristan? Er ist es bis zur Übertreibung. Wagner hat daraus alles Idyllische, jede dem Gegenstand fremde Episode verbannt. Dieser Mann, der die ganze Natur in seinem Kopfe trug, der nach Belieben die Donner in der Walküre rollen oder das Licht im Karfreitagszauber erstrahlen ließ, hat sich nicht einmal die Mühe gegeben, eine Meeresbucht um das Schiff im ersten Akt zu malen. Glauben sie, dass es ihm viel Zeit gekostet hätte, und dass er es so gewollt hat! Es hat ihm gefallen, das furchtbare Drama in die vier Wände einer Zimmertragödie einzuschließen. Kaum einige Takte für Chöre. Nichts kann das Geheimnisvolle der Seelen zerstreuen. Nur zwei Personen, die beiden Liebenden, – und eine dritte, in deren Hände die beiden Opfer geliefert sind: das Schicksal. Was für ein bewunderungswürdiger Ernst liegt in diesem Stück der Liebe! Diese rasende Leidenschaft bleibt düster, streng, herbe; kein Lächeln, sondern eine fast religiöse Überzeugung, religiöser vielleicht noch durch ihre Aufrichtigkeit als die im Parsifal.

Es ist eine große Lehre für das Drama, dass dieser Mensch im Drama frivole Spiele, leere Episoden unterdrückt, es einzig auf das Innenleben zurückführt und auf die lebenden Seelen. Dadurch ist er unser Meister, ein wahrhaftigerer, stärkerer, befolgenswerterer Meister, trotz seiner Irritationen, als alle Meister des literarischen Theaters seiner Zeit.



JULIUS BAB

Der Eindruck von Tristan und Isolde ist quantitativ vielleicht der stärkste meines Lebens, aber auch der negativste: ich bin eine ganze Nacht in heller Empörung herumgelaufen und habe noch wochenlang, wenn mir irgendeine dieser unvergleichlichen, benebelnden, giftsüßen Melodien durch den Kopf ging, einen ganz unklugen, fast physischen und doch in meine außerpersönlichste seelische Substanz reichenden Wutanfall bekommen. Was ist es nun, was hier in dieser außerordentlichen Stärke spricht, mit einer Stärke, die für so viele eine unwiderstehliche Verführung, aber für ebenso viele eine nicht minder heftige Empörung bedeutet? Es ist [...] eine gefährliche, gift-haltige Unehrllichkeit, Unkeuschheit, die aus dem Gesamtwerk dieses Mannes spricht.

Er (Wagner) hat der Sinnlichkeit nie ihr Recht gegeben, er ist weder poetisch noch musikalisch noch philosophisch jemals zu ihrem heiligen Urgrund herangestiegen: er hat sich immer wieder mit ihr eingelassen, einlassen müssen, und hat sie immer wieder plötzlich zu einem antisinnlichen Symbol umgebogen, mit einer furchtbaren, verblüffenden, unerträglichen Willkür, einer künstlerischen Unredlichkeit – einer Unredlichkeit gegen das eigene Lebensmaterial. Einer Unredlichkeit, die, zum Beispiel, beim Tristan-Text an den schwülstigen Verbiegungen der herrlichen Fabel mit Leichtigkeit nachzuweisen ist, die aber, wie ich sicher fühle, der Musiker auch an der Partitur dieses Zauberstücks wird erweisen können. Man kann deshalb an den Römischen Elegien Goethes das reinste Entzücken haben, während man von der Brunst dieser Tristan-Oper

angewidert wird. Denn da die Sinnlichkeit hier nie ihr Recht bekommt, da sie niemals bis in jene Tiefen hinabgeföhlt ist, wo ihr göttlicher, schöpferischer Ursprung herauskommt, da alles Göttliche und Große für ein weltfremdes Prinzip in Anspruch genommen ist, so bleibt der Wagnerschen Sinnlichkeit nur jener rein tierische, seelenlos schwüle Rest, jenes breite Wiederkäuen, jenes bloße Nervenbehagen, das jeden Menschen anwidern muß, der sich was mehr als Leib weiß. Und um es einmal bescheidenlich groß und schlicht zu sagen, was Friedrich Nietzsche mit vielen seiner besten und bösesten Scherze umspielt hat: Der Massenerfolg Wagners kommt aus dem Unterleib, er kommt daher, dass die Philister sich zwar den Teufel um die indische Mystik und christliche Ekstase kümmern, zu der es am letzten Ende abbiegt, aber mit unerhörtem Gefallen auf dem breiten Wege einherstampfen, der mit Hochzeitsnächten, Ehebrüchen und Blutschande gepflastert ist [...].

Und eben damit ist er (Wagner) moralisch wie ästhetisch der Anti-Goethe, und wer unsere deutsche Kultur auf Goethe gebaut fühlt, muß Wagner als den Todfeind dieser Kultur ansehen.

THOMAS MANN

Bad Tölz, den 14. IX. 1911
Landhaus Thomas Mann

Sehr geehrter Herr Bab:

Herzlichen Dank. Sie haben dreimal Recht: Goethe hätte Wagner als grundwiderwärtige Erscheinung empfinden müssen [...] Die Deutschen sollte man vor die Entscheidung stellen: Goethe oder Wagner. Beides zusammen geht nicht. Aber ich fürchte, sie würden »Wagner« sagen. Oder doch vielleicht nicht? Sollte nicht doch vielleicht jeder Deutsche im Grunde seines Herzens wissen, dass Goethe ein unvergleichlich verehrungs- und vertrauenswürdigere Führer und Nationalheld ist, als dieser schnupfende Gnom aus Sachsen mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter? Quaeritur.

Bestens

Ihr Thomas Mann

IGOR STRAWINSKY

Früher ging man in die Oper, um sich durch das Anhören von gefälliger Musik zu unterhalten. Dann kehrte man dorthin zurück, um Dramen anzugähnen, in denen die Musik, willkürlich lahmgelegt durch einen ihren Gesetzen fremden Zwang, selbst das aufmerksamste Publikum nur langweilen konnte – trotz des großen Talents, das Wagner daran verschwendete. Man wechselte also von einer Musik, die man unkeuscherweise als reinen Sinnenkitzel betrachtete, plötzlich zu den trüben Albernheiten der Kunst-Religion hinüber [...].

Das Werk Wagners hat eine Tendenz, die (genau gesprochen) nicht die Unordnung erstrebt, sondern den Mangel an Ordnung zu ersetzen sucht. Das System der unendlichen Melodie kennzeichnet diese Tendenz eindeutig. Es ist eine Musik des dauernden Werdens, die weder einen Grund hat anzufangen noch aufzuhören. So erscheint die unendliche Melodie als eine Herausforderung an die Würde, ja selbst an die Funktion der Melodie, die (wie wir sagten) der musikalische Gesang einer taktmäßig abgegrenzten Periode ist. Unter dem Einfluß Wagners wurden die Gesetze, die das Leben des Gesangs garantieren, übertreten, und die Musik verlor ihr melodisches Lächeln.

CHARLES GOUNOD

Akzeptiert man Richard Wagners musikdramatische Theorie in ihrer absoluten Strenge und wendet sie auch an, so reißt man grundlos eine Reihe der schönsten Blüten aus dem Kranz der Musik. Auf welche dramatischen Grundsätze kann man sich schon berufen, um die folgenden musikalischen »Reformen« zu rechtfertigen:

1. Ersatz des Gesangs im eigentlichen Sinne durch die Deklamation (und sei sie auch rein und vollkommen).
2. Ausschluss der Vokalpolyphonie (der Ensemblestücke).
3. Abschaffung der Tonalität (der harmonischen Einheit).
4. Leugnung und Einebnung der Grenzen, die ein »Musikstück« bestimmen und abgrenzen, und Verkündung des Prinzips der »unendlichen Melodie«.

Nein, es kann nicht zugelassen werden, daß die Negierung grundlegender Gesetze sich als ein Moment des Fortschritts ausgibt; man greift nicht ungestraft die Grundlagen der menschlichen Natur an. Bemühungen in diese Richtung können eine Zeitlang Anlaß zu Staunen und Überraschung geben, aber früher oder später stoßen sie unausweichlich und unwiderruflich auf das unerbittliche Dementi der Nachwelt.

GLENN GOULD

Ich liebe den Tristan. Ich war fünfzehn Jahre alt, als ich ihn zum ersten Mal hörte, und ich habe geweint. Heutzutage, das versteht sich, sind die Tränenkanäle aus der Übung – die psychologisch sich einmischenden und medizinisch ungesunden Verbote, die den bewährten Emotionsmustern des abendländischen Mannes Respekt verschaffen, haben dafür gesorgt. Und doch, es genügt ein harter Tag und eine späte Nacht, und eine Sequenz oder zwei aus dem »Liebestod«, und es läuft mir ein Schauer über den Rücken, und es schnürt mir die Kehle in einer Weise, wie keine andere Musik – diesseits der Anthems von Orlando Gibbons – mit gleicher Sicherheit es hervorzurufen vermag.

RICHARD WAGNER

Von seiner, sonst mit nichts zu schildernden, anderen Welt aus legt der Musiker durch die Fügung seiner Töne gewissermaßen das Netz nach uns aus, oder auch er besprengt mit den Wundertropfen seiner Klänge unser Wahrnehmungsvermögen in der Weise, daß er es für jede andere Wahrnehmung, als die unserer eigenen Welt, wie durch Zauber, außer Kraft setzt. Wollen wir uns nun sein Verfahren hierbei einigermaßen verdeutlichen, so können wir dieß immer nun wieder am besten durch die Analogie desselben mit dem inneren Vorgange, durch welchen, nach Schopenhauer's so lichtvoller Annahme, der dem wachen cerebralen Bewusstsein gänzlich entrückte Traum des tiefsten Schlafes sich in den leichteren, dem Erwachen unmittelbar vorausgehen-

den, allegorischen Traum gleichsam übersetzt. Das analogisch in Betracht genommene Sprachvermögen erstreckt sich für den Musiker vom Schrei des Entsetzens bis zur Übung des tröstlichen Spieles der Wohllaute. Da er in der Verwendung der hier zwischenliegenden Abstufungen gleichsam von dem Drange nach einer verständlichen Mittheilung des innersten Traumbildes bestimmt wird, nähert er sich, wie der zweite, allegorische Traum, den Vorstellungen des wachen Gehirnes, durch welche dieses endlich das Traumbild zunächst für sich festzuhalten vermag.

RICHARD WAGNER

So wollen wir die kärglich Sprache des Alltagslebens, in welchem wir noch nicht Das sind, was wir sein können, und deshalb auch noch nicht kundgeben, was wir kundgeben können, hinter uns werfen, um im Kunstwerke eine Sprache zu reden, in der wir einzig Das auszusprechen vermögen, was wir kundgeben »müssen«, wenn wir ganz Das sind, was wir sein können.

ARTHUR SCHOPENHAUER

Das Unglück kann aber endlich auch herbeigeführt werden durch die bloße Stellung der Personen gegen einander, durch ihre Verhältnisse; so daß es weder eines ungeheuren Irrthums, oder eines unerhörten Zufalls, noch auch eines die Gränzen der Menschheit im Bösen erreichenden Charakters

bedarf; sondern Charaktere wie sie in moralischer Hinsicht gewöhnlich sind, unter Umständen, wie sie häufig eintreten, sind so gegen einander gestellt, daß ihre Lage sie zwingt, sich gegenseitig, wissend und sehend, das größte Unheil zu bereiten, ohne daß dabei das Unrecht auf irgendeiner Seite ganz allein sei. Diese letztere Art scheint mir den beiden anderen weit vorzuziehen: denn sie zeigt uns das größte Unglück nicht als eine Ausnahme, nicht als etwas durch seltene Umstände, oder monstrose Charaktere Herbeigeführtes, sondern als etwas aus dem Thun und den Charakteren der Menschen leicht und selbst, fast als wesentlich Hervorgehendes, und führt es eben dadurch furchtbar nahe an uns heran. Und wenn wir in den beiden anderen Arten das ungeheure Schicksal und die entsetzliche Bosheit als schreckliche, aber nur aus großer Ferne von uns drohende Mächte erblicken, denen wir selbst wohl entgehn dürften, ohne zur Entsagung zu flüchten; so zeigt uns die letzte Gattung jene Glück und Leben zerstörenden Mächte von der Art, dass auch zu uns ihnen der Weg jeden Augenblick offen steht, und das größte Leiden herbeigeführt durch Verflechtungen, deren Wesentliches auch unser Schicksal annehmen könnte, und durch Handlungen, die auch wir vielleicht zu begehn fähig wären und so also nicht über Unrecht klagen dürften: dann fühlen wir schauernd uns schon mitten in der Hölle.



FRANK BEERMANN // MUSIKALISCHE LEITUNG

Frank Beermann ist einer der profiliertesten Dirigenten seiner Generation. Der Generalmusikdirektor der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert Schumann Philharmonie feierte in den letzten Jahren große Erfolge im Opern- und Konzertrepertoire.

Sein ständig waches Interesse an unbekanntem und neuem Repertoire hat zu spannenden CD-Veröffentlichungen bei cpo und Sony Classical geführt. Dafür wurde er unter anderem mit dem Echo Klassik 2009 und dem Excellentia Award von Pizzicato, Luxemburg ausgezeichnet.

Die CD mit zwei sinfonischen Dichtungen von Hermann Hans Wetzler mit der Robert Schumann Philharmonie sowie die Einspielung des Violinkonzertes und der sinfonischen Dichtung *Odysseus* von Heinrich von Herzogenberg mit der Deutschen Radiophilharmonie sind für den ICMA 2011 nominiert. Die deutsche Erstaufführung der Oper *Love and other demons* von Peter Eötvös am Theater Chemnitz wurde von den deutschen Feuilletons genauso gefeiert wie die Wiederentdeckungen der Opern *Il Templario* von Otto Nicolai, *Die Rose vom Liebesgarten* von Hans Pfitzner und *Der Schmied von Gent* von Franz Schreker. Sein umfangreiches Repertoire hat in der jüngeren Vergangenheit Schwerpunkte bei Richard Strauss, Gustav Mahler und Richard Wagner gefunden.

Nach der Gesamteinspielung der Mozartschen Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit und den Bamberger Sinfonikern hat sich auch seine Beschäftigung mit Mozart ständig weiter entwickelt. So führten ihn Gastdirigate der Opern *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro* in den vergangenen zwei Spielzeiten an die Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Semperoper dirigierte Frank Beermann mit großem Erfolg die jüngste Wiederaufnahme der Oper *Arabella* von Richard Strauss. Die intensive Auseinandersetzung mit dessen Werk gipfelte in der Saison 2011/2012 mit der Produktion *Die schweigsame Frau* in Chemnitz, die ebenfalls für cpo auf CD aufgenommen wurde.

Engagements in der Saison 2012/2013 führen ihn u. a. zum königlichen Orchester nach Sevilla, zu den Orchestern nach Bilbao und Gran Canaria, zum Philharmonischen Orchester Helsinki und an die finnische Nationaloper in Helsinki.



MATTHIAS VON STEGMANN // REGIE

Matthias von Stegmann war von 1991 bis 2005 Regieassistent und Spielleiter bei den Bayreuther Festspielen. Seine Tätigkeit als Assistent und später Co-Regisseur führte ihn an das Royal Opera House, Covent Garden in London und an das New National Theatre Tokyo.

Als Regisseur zeichnete er unter anderem für folgende Produktionen verantwortlich: »Der fliegende Holländer« und *Der Freischütz* am New National Theatre Tokyo (2007 und 2008), *I Vespri Siciliani* an der ungarischen Staatsoper Budapest (2009), *Don Giovanni* an der Uralopera in Jekaterinburg und *Pünktchen und Anton* an der Wiener Staatsoper (2010), *La Cambiale di Matrimonio* für den Musikverein Graz und *Die Hochzeit des Figaro* bei den Opernfestspielen Klosterneuburg (2011) und *Lohengrin* am New National Theatre Tokyo (2012).

2013 wird er im Rahmen der Feierlichkeiten zum 200. Geburtstag Richard Wagners in Bayreuth *Rienzi* unter der Leitung von Christian Thielemann inszenieren.

Matthias von Stegmann hat mit dem *Nibelungenring für Kinder* eine einstündige Version von Wagners »Ring« als Librettist und Regisseur auf die Bühne gebracht. Die Produktion feierte in Tokyo Premiere und gehört mittlerweile zum ständigen Repertoire der Wiener Staatsoper und des Opernhauses Zürich.

Als Darsteller war er zuletzt als Bassa Selim in *Die Entführung aus dem Serail* auf der Bühne der Metropolitan Opera New York zu sehen.

Außerdem ist von Stegmann als Autor und Regisseur zahlreicher Synchronisationen für Film und Fernsehen tätig. Zu den von ihm ins Deutsche übertragenen Projekten gehören viele Folgen der Serien *Die Nanny*, *Hör mal, wer da hämmert*, *Family Guy* sowie viele Kinofilme wie z. B. *The Sixth Sense*. Seit 2006 ist er auch Autor und Regisseur der deutschen Fassung der »Simpsons« im Fernsehen wie im Kino.

FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN // BÜHNENBILD, KOSTÜME

Frank Philipp Schlößmann stammt aus Bad König im Odenwald. Er studierte Bühnen- und Kostümgestaltung am Salzburger Mozarteum.

Seit 1991 ist er freischaffend tätig. Mit Regisseuren wie Andreas Homoki, Olivier Tambosi, Harry Kupfer, Philipp Himmelmann und Matthias von Stegmann arbeitete er an zahlreichen internationalen Opernhäusern.

So entwarf er Ausstattungen für die drei Berliner Opernhäuser, die Staatsopern in Hamburg, Hannover, Dresden und München, die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf, die Opernhäuser in Köln, Leipzig und Bonn, die Nationaltheater Weimar und Mannheim, die Wiener Volksoper, die Opernhäuser in Basel, Strasbourg, Barcelona (Teatro di Liceu), Dublin, Budapest, Catania, Bologna, Genua, Venedig (Teatro la Fenice), Amsterdam, London (Covent Garden), Tokyo, New York (Metropolitan Opera), Chicago, Los Angeles und Houston.

Weitere Arbeiten sind Ausstattungen für die Händelfestspiele Halle, das Bühnenbild für *Der Ring des Nibelungen* bei den Bayreuther Festspielen von 2006 bis 2010 sowie *Verdis Attila* beim Festival der Weißen Nächte am Mariinsky Theater St. Petersburg 2010; weiterhin *Tosca* an der English National Opera London, *Die Meistersinger von Nürnberg* an der Komischen Oper Berlin, *Die Sache Makropulos* an der San Francisco Opera, *Falstaff* an der Staatsoper Hannover und *Manon Lescaut* am Teatro del Maggio Musicale in Florenz.



Gegenwärtige Arbeiten sind *Der geduldige Sokrates* (Teleman) am Staatstheater am Gärtnerplatz München, *Otello* an der Oper Graz und *Die Fledermaus* am National Center of the Performing Arts in Peking.

MARIELLA VON VEQUEL // LICHT

Geboren und aufgewachsen in München, arbeitete Mariella von Vequel zunächst als Veranstaltungstechnikerin in Nürnberg und bei diversen Theater- und Fernsehproduktionen und kulturellen Veranstaltungen. Danach war sie als Kameraassistentin und Beleuchterin in München beim Bayerischen Rundfunk für Studioproduktionen, Shows, Serien und Aufzeichnungen verschiedener Theater- und Zirkusproduktionen tätig.

In den Jahren 2002 und 2003 war sie Assistentin des Lichtgestalters Max Keller bei allen Teilen des »Rings« am Nationaltheater München.

2004 absolvierte sie die Meisterprüfung zur Meisterin für Veranstaltungstechnik in den Fachrichtungen Beleuchtung und Bühne / Studio.

Von 2006 bis 2009 war sie als Technische Leiterin des Jungen Ensembles Stuttgart tätig, daneben übernahm sie 2005 und 2008 die Lichtgestaltung für die Gruppe »Mnozil Brass« bei den Produktionen *Das Trojanische Boot* und *Irmingard* im Rahmen der RuhrTriennale, der Salzburger Festspiele und am Burgtheater Wien.

Seit der Spielzeit 2009/10 ist sie als Stellvertretende Leiterin der Beleuchtungsabteilung am Schauspiel Hannover tätig. Hier ist sie auch als Lichtgestalterin für 4-5 Produktionen pro Spielzeit verantwortlich und u.a. für die Regisseure Lars-Ole Walburg, Tom Kühnel, Heike M. Götze und Florian Fiedler tätig.





ANDREAS SCHAGER // TRISTAN

Andreas Schager studierte an der Universität für Musik in Wien bei Prof. Walter Moore und vervollständigte daneben seine Ausbildung bei James King und Toma Popescu. Noch während des Studiums gab er sein Operndebüt als Ferrando in Mozarts *Così fan tutte* im Schlosstheater Schönbrunn. Anschließend wurde er als lyrischer Tenor an die Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld und Mönchengladbach engagiert.

In den folgenden Jahren war er freischaffend tätig und sang in dieser Zeit u. a. am Teatro Comunale di Bologna, am Theater Koblenz, in der Alten Oper Frankfurt, beim Internationalen Musikfestival Chiemgau, bei den Wiener Festwochen, an den Opernhäusern von Gent und Antwerpen, an der Oper Köln und schließlich an der Royal Opera Canada als Tamino, für dessen Darstellung er vom Kanadischen Rundfunk als »Künstler des Monats« ausgezeichnet wurde.

Im Sommer 2009 gab Andreas Schager sein vielbeachtetes Debüt bei den Tiroler Festspielen Erl als David in *Die Meistersinger von Nürnberg* unter der Leitung von Gustav Kuhn, zeitgleich war er dort als Florestan in Beethovens *Fidelio* engagiert.

TRISTAN:

Sie hatten doch verabredet, gemeinsam zu sterben! In der von Tristan inszenierten Ungleichzeitigkeit des Sterbens aber, im Betrug um die Todessymbiose, erscheint eine Wahrheit, freilich eine, die erst die »gottlose«, die psychoanalytische literarische Moderne nach Wagner ausgesprochen hat: dass auch in der Liebe jeder allein ist, dass die Liebe ein Deckname für alle möglichen anderen Bedürfnisse ist, ein Projektionsphänomen. Die Wollust besteht in der romantischen Hoffnung, sein Ich an einen anderen verlieren zu dürfen.

Nike Wagner



JAMES MOELLENHOFF // KÖNIG MARKE

James Moellenhoff wurde in St. Louis, Missouri (USA), geboren, wo er auch seine erste Gesangsbildung erhielt, die er an der Southwest Missouri State University mit dem Bachelor of Music Degree abschloss.

Nach weiteren Studien an der University of Texas in Austin debütierte er an der Austin Lyric Opera als Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte*.

Bevor er nach Deutschland kam, hatte James Moellenhoff Engagements an zahlreichen Opernhäusern in den USA und in Kanada. Es folgten Engagements in Bremen, Mannheim, Hannover, Frankfurt, Köln, Stuttgart und Berlin. Zur Zeit ist James Moellenhoff Ensemblemitglied der Oper Leipzig.

Zu seinem umfangreichen Repertoire gehören Partien wie Osmin in *Die Entführung aus dem Serail*, Rocco in *Fidelio*, Zacharias in *Nabucco*, der Grossinquisitor in *Don Carlo* sowie die Titelpartie in *Boris Godunow*.

Ein Schwerpunkt seiner Tätigkeit liegt im Wagnerfach, so singt er u. a. Gurnemanz in *Parsifal*, Pogner in *Die Meistersinger von Nürnberg*, Hagen in *Götterdämmerung*, Hunding in *Die Walküre*, Landgraf in *Tannhäuser*, König Heinrich in *Lohengrin* und König Marke in *Tristan und Isolde*, den er auch im Februar 2007 in Montreal unter Kent Nagano sang.

Im Herbst 2007 verkörperte er den Fafner in *Siegfried* in Antwerpen, ebenso den Hagen in *Götterdämmerung* in Stockholm und London (Covent Garden, unter Antonio Pappano) und in Kopenhagen den Grossinquisitor in *Don Carlo* von Verdi.

MARKE:

Marke, als er die Liebenden entdeckt, entdeckt er die Trümmer seiner Liebe, seiner Existenz, seines Königtums. Denn dieser Mann ist nicht einfach ein betrogener Ehemann, in ihm wird eine, wird die weltliche Instanz schlechthin ruiniert, ein »crimen laesae majestatis« ist ein Verstoß gegen die Weltordnung. Was macht er? Er setzt an zu einem ergreifenden, von Weisheit, Güte, Trauer und Verzweiflung, nicht von Zorn und schon gar nicht von feindlichem Rachegeist bewegten, zu einem fast grenzenlos ausladenden Resümee.

Peter Wapnewski



DARA HOBBS // ISOLDE

Dara Hobbs wurde in Williams Bay, Wisconsin, USA geboren und absolvierte ihr Studium an der Northwestern University in Chicago. Die Regionalfinalistin der New York Metropolitan Opera Competition erhielt 2005 ein Stipendium für das American Institute of Musical Studies in Graz und studierte 2006 am Vocal Arts Symposium in Spoleto, Italien.

Seit 2007 steht sie am Theater Krefeld-Mönchengladbach unter Vertrag. Seitdem sang sie auch als Gast an der Oper Leipzig, in Hannover, Düsseldorf, Kiel, Gera, Lissabon und war »Cover« der Aida an der English National Opera in London.

Ihre Opernauftritte umfassen unter anderem die Titelrollen aus *Tosca*, *Aida*, *Ariadne auf Naxos* und *Tristan und Isolde* sowie Hauptrollen in *Don Carlo* (Elisabeth), *Die Hochzeit des Figaro* (Gräfin), *Pique Dame* (Lisa) und *Die Fledermaus* (Rosalinde).

Ihre Oratorien- und Konzertauftritte umfassen Brahms' und Verdis Requiem, Händels *Der Messias*, Mendelssohns *Der Elias* und *Paulus*, Liszts *Christus*, Beethovens 9. Sinfonie, Strauss' *Vier letzte Lieder*, Wagners »Wesendonck-Lieder« und zahlreiche Solo-Konzerte.

Anfang 2012 sang Dara Hobbs sehr erfolgreich die Titelpartie in *Ariadne auf Naxos* an der Staatsoper Hannover und im Frühjahr 2012 erneut die Isolde an der Oper Bonn. Ab Herbst 2012 wird Frau Hobbs freiberuflich tätig sein.

ISOLDE:

Isolde in der Überlieferung des Mittelalters ist eine blässliche Gestalt. Sie hat wenig Handlungsspielraum, sie ist statisch [...] Es musste Wagner gemäß seiner dramaturgischen Ästhetik also um zwei einander ergänzende Prozesse gehen, wollte er Isolde in Mitgefühl weckender Intensität und Vitalität vorstellen: Er musste die wirre Fülle von Aktionen und Schauplätzen vereinfachen; und er musste der Gestalt selbst ihren charakteristischen Eigenwillen geben.

Peter Wapnewski



ROMAN TREKEL // KURWENAL

Nach seiner Gesangsausbildung bei Professor Heinz Reeh begann Roman Trekel seine berufliche Laufbahn an der Staatsoper Unter den Linden, Berlin. Diesem Haus und seinem Chefdirigenten Daniel Barenboim bleibt er bis heute fest verbunden und von hier aus startete er seine Karriere, die ihn an die großen Opernbühnen führte. Dies waren z. B. die Mailänder Scala, das Royal Opera House Covent Garden in London, die Staatsopern in München, Dresden und Hamburg und die Opernhäuser in Amsterdam, Brüssel, Genf, Florenz, Wien, Madrid, Zürich und Tokyo und 11 Jahre in Folge die Bayreuther Festspiele, wo er vor allem in seiner Paraderolle als Wolfram von Eschenbach in *Tannhäuser* und der Sängerkrieg auf *Wartburg* Triumphe feiern konnte.

Über die Partien seines Fachs hinaus beeindruckt Roman Trekel seit einigen Jahren zunehmend in Rollen des dramatischen und des Charakterfachs. Sein Beckmesser, Amfortas und Faust (Busoni) waren packende Charakterstudien, so wie kürzlich sein phänomenales Debüt als Wozzeck von Alban Berg mit Daniel Barenboim und Andrea Breth an der Staatsoper im Schiller Theater Berlin.

KURWENAL:

Kurwenal kann die Wirklichkeit Tristans nicht verstehen.

Er, der Normale, glaubt an Zauberei, an »Minnetrug«, als der Verrückte, als Tristan in seinem Fieberwahn endlich der Wahrheit nahe kommt [...]

Neben seiner Tätigkeit auf der Opernbühne ist er ein gefragter Konzertsänger und hat bereits mit den größten Orchestern und Dirigenten musiziert: Berliner Philharmoniker, Chicago Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Houston Symphony, Israel Philharmonic Orchestra, Münchner Philharmoniker unter Abbado, Barenboim, Boulez, Luisi, Mehta, Thielemann, Nagano und vielen anderen.

Nike Wagner



THOMAS DE VRIES // MELOT

Thomas de Vries wurde in Bad Kreuznach geboren und verbrachte seine Kindheit und Jugend in Koblenz. Bereits mit 16 Jahren trat er dem Extra-Chor des Koblenzer Theaters bei. Nach dem Abitur begann er ein Gesangsstudium an der Musikhochschule in Köln. Sein erstes Festengagement brachte ihn für drei Jahre ans Staatstheater Cottbus, wo er unter anderem den Graf in *Der Wildschütz*, den Papageno in *Die Zauberflöte* und den Heerrufer in *Lohengrin* sang.

Von Cottbus ging er für zwei Jahre nach Oldenburg an das dortige Staatstheater und war im Anschluss bis zum Sommer 2002 in Dortmund engagiert. Viele Gastspiele führten ihn unter anderem nach Essen, Halle, Chemnitz, Düsseldorf, Mannheim, an die Komische Oper Berlin und an das Teatro Lirico in Cagliari. Er verfügt über ein umfangreiches Konzert- und Opernrepertoire.

Am Staatstheater Wiesbaden, wo er seit der Spielzeit 2002/2003 festes Ensemblemitglied ist, sang er u. a. Momus in Rameaus Barockoper *Platée*, die Partie des Papageno in *Die Zauberflöte*, Graf Danilo in *Die Lustige Witwe*, die Titelpartie in *Eugen Onegin*, Eisenstein in *Die Fledermaus*, Donner in *Das Rheingold* und Giorgio Ger-

MELOT:

Diese Gestalt hat Wagner geschickt und ökonomisch kontaminiert aus zwei Figuren der Vorlage. Dem Freund und Truchseß Marjodo, der aus Eifersucht zum Feind wird; und dem Intriganten Melot, dessen korruptive Moral sich gut mittelalterlich in körperlicher Deformation kundtut: Zwerg ist er.

mont in *La Traviata*, Guglielmo in *Così fan tutte*, Valentin in *Faust* sowie zuletzt die Titelrolle in *Don Giovanni* und Albert in *Werther*. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Karriere bilden Auftritte bei namhaften Festivals, als Konzertsänger und die Mitwirkung bei CD-Produktionen.

Thomas de Vries leitet zudem das Wiesbadener »Ensemble Mattiacis«, das sich seit mehreren Jahren – u. a. im Rahmen der Internationalen Maifestspiele Wiesbaden – erfolgreich der Pflege und Aufführung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in historischer Aufführungspraxis widmet.

Peter Wapnewski



RUTH MARIA NICOLAY // BRANGÄNE

Ruth Maria Nicolay begann nach dem Studium in Saarbrücken und Hamburg (bei Judith Beckmann) ihre Bühnenlaufbahn als lyrischer Mezzosopran. Nach einem Festengagement an der Staatsoper Hannover, sang sie ab der Spielzeit 1994/95 als Gast u. a. an der Staatsoper Hannover, der Staatsoper Nürnberg, dem Staatstheater Mainz, der Oper Bonn, »The New Israeli Opera«, dem Stadttheater Bern, der Opera de Toulon, der Deutschen Oper Berlin und der Semperoper Dresden.

Im September 1999 debütierte sie im dramatischen Sopranfach als Sieglinde und Siegfried-Brünnhilde an der Staatsoper Hannover. Beide Partien sang sie mittlerweile an vielen Häusern. Weitere zentrale Rollen sind die Ortrud im *Lohengrin* in Hannover, Dresden, Bremen, und Nürnberg, Leonore im *Fidelio* in Köln und Dresden, die Olga in *Das Schloss* von A. Reimann an der Deutschen Oper Berlin und die Kundry in Mainz.

Unter zahlreichen Auszeichnungen sind der erste Preis beim deutschen Musikwettbewerb 1987 in Bonn, die Richard Strauss-Medaille 1988 in München und der erste Preis für die beste Interpretation einer zeitgenössischen Komposition 1993 in Jerusalem zu nennen.

BRANGÄNE:

Die Sprachebenen, auf denen das treue Dienerpaar mit ihren Herrschaften verkehrt, sind einander völlig inkompatibel. Brangäne meint immer nur zu verstehen. Sie hört den Zorn Isoldes, aber nicht, dass es Liebe ist, ihr falscher Trank ist der richtige, ihr Warngesang klingt wie ein Wiegenlied.

Nike Wagner

ANDRÉ RIEMER // EIN JUNGER SEEMANN, EIN HIRT

André Riemer wurde in Leipzig geboren, besuchte fünf Jahre die Musikschule, wo er eine Ausbildung im Fach Schlagzeug erhielt und er 1986 das Abitur an der Thomasschule Leipzig ablegte. Er studierte Gesang an der Hochschule für Musik »Felix Mendelssohn Bartholdy« in Leipzig bei Prof. KS Rudolf Riemer und absolvierte nach seinem Staatsexamen ein Aufbaustudium, das er 1995 abschloss. Erste Opernerfahrungen sammelte er am Theater Freiberg und in Erfurt und trat als Oratoriensänger – unter anderem in der Leipziger Thomaskirche – auf.

Sein erstes festes Theaterengagement erhielt er 1995 am »Eduard-von-Winterstein-Theater« in Annaberg-Buchholz.

Seit 2000 ist er als festes Ensemblemitglied der Oper Chemnitz engagiert. In dieser Zeit sang er über 70 Partien in Oper, Operette und Musical.

Gastspiele führten ihn an die Deutsche Oper Berlin, die Oper Bonn, ans Festspielhaus Salzburg, an die Oper Leipzig, in die Berliner Philharmonie, das Leipziger Gewandhaus, zum Festival in Sopot (Polen), zu den Elblandfestspielen Wittenberge und zum Classic-Open Air Berlin.

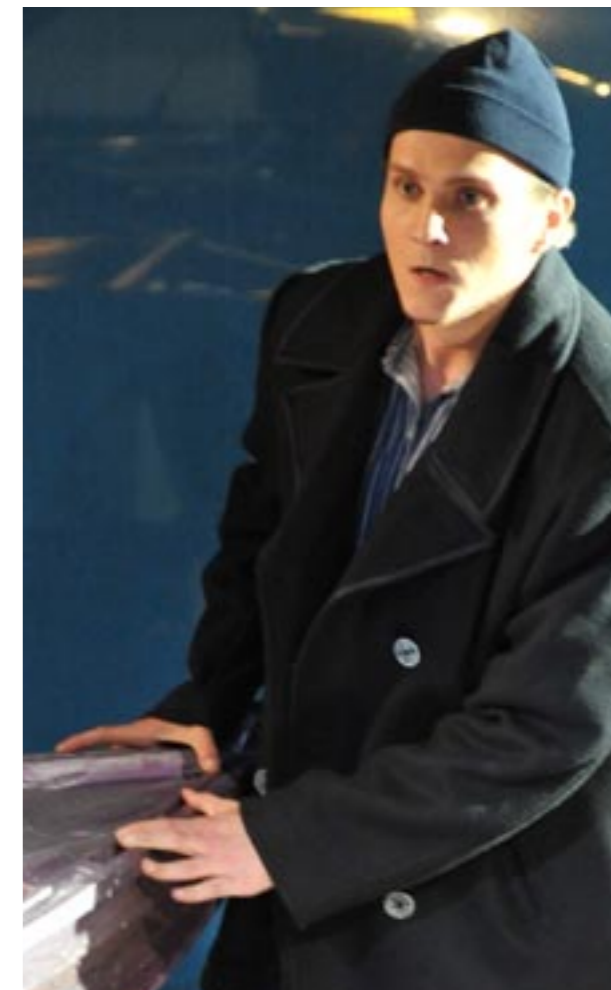
Außerdem wirkte er bei CD-Einspielungen der Opern *Il Templario*, *Rose vom Liebesgarten*, und *Schmied von Gent* mit.



SEBASTIAN EGER // EIN STEUERMANN

Der aus Wiesbaden stammende Bariton ist Stipendiat des Richard Wagner Verbandes Minden. Im Alter von 6 Jahren erhielt er seinen ersten Klavierunterricht und begann als Sechzehnjähriger mit seiner Gesangsausbildung.

Seit dem Wintersemester 2010 studiert er an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin bei Thomas Quasthoff.



Regional verankert, international gefragt: Mit jährlich rund 120 Konzerten in Ostwestfalen-Lippe nimmt die Nordwestdeutsche Philharmonie (NWD) mit Sitz in Herford ihre Verantwortung als eins von drei NRW-Landesorchestern ernst, profiliert sich aber auch weltweit als kultureller Botschafter der Region, in der sie seit mehr als sechs Jahrzehnten zu Hause ist.

1950 als Städtebundorchester mit dem Auftrag gegründet, die Musiklandschaft fernab der Metropolen zum Blühen zu bringen, spielen die 78 Musikerinnen und Musiker heute nicht nur in den Konzertsälen zwischen Minden und Paderborn, Gütersloh und Detmold, sondern treten darüber hinaus bei Gastspielreisen in berühmten Häusern wie dem Concertgebouw in Amsterdam, der Zürcher Tonhalle und dem Großen Festspielhaus in Salzburg auf. Neben Dänemark, Österreich, Holland, Italien, Frankreich und Spanien sorgte das Orchester auch in Japan und den USA schon für ausverkaufte Konzertsäle.



Einen großen Stellenwert misst die Nordwestdeutsche Philharmonie, die seit dem Jahr 2002 auch eine eigene Stiftung besitzt, ihrem schul- und konzertpädagogischen Programm für die Konzertbesucher von Morgen bei. Mit ihren Konzerten für Kinder und Jugendliche, den Besuchen der Musiker in den Schulen und dem Angebot an Klassen, an den Proben teilzunehmen, gelingt es ihr, jährlich rund 15.000 junge Hörer an die klassische Musik heranzuführen.

International renommierte Künstler wie etwa die Cellistin Sol Gabetta, der Pianist Martin Stadtfeld und die Trompeterin Tine Thing Helseth werden von der NWD ebenso virtuos begleitet wie die Stars der Opernszene. Der Klangkörper aus Ostwestfalen gab Konzerte mit Anna Netrebko und Renée Fleming, den stimmgewaltigen Startenören Plácido Domingo, Luciano Pavarotti und José Carreras sowie in jüngster Zeit mit Jonas Kaufmann und Klaus Florian Vogt, den Bayreuther »Lohengrin«-Tenören.

Auch jenseits der Gala hat sich die NWD längst als Opernorchester etabliert. Gemeinsam mit dem Richard Wagner Verband Minden hat sie vor *Tristan und Isolde* im Jahr 2002 bereits *Der fliegende Holländer*, 2005 *Tannhäuser* und 2009 *Lohengrin* unter der künstlerischen Leitung von Frank Beer mann im Stadttheater Minden aufgeführt.

Rund 800 Musiktitel, die von der NWD eingespielt wurden, finden sich im Archiv des Westdeutschen Rundfunks. Seit dem ersten Konzertmitschnitt zwei Jahre nach der Gründung des Orchesters hat der Sender eine Vielzahl von Konzerten live übertragen und mitgeschnitten.

Regelmäßig hören kann man die Nordwestdeutsche Philharmonie nicht nur im Radio, sondern auch auf mehr als 200 Schallplatten- und CD-Einspielungen. Live-Aufnahmen der NWD insbesondere aus den großen internationalen Konzertsälen erscheinen in einer eigenen CD-Edition. Eine DVD, die im Jahr 2011 entstanden ist, vermittelt nicht nur einen akustischen, sondern auch einen optischen Eindruck des Orchesters.

DER WAGNERCHOR MINDEN

Aus 60 erfahrenen Chorsängern setzt sich der Wagnerchor Minden 2012 zusammen. Die Sänger stammen aus geistlichen und weltlichen Chören der Region. Musikbegeisterte aus Meißen, Leteln, Todtenhausen, Kutenhausen, Papinghausen und Minden haben in intensiver Probenarbeit die Seemannschöre des ersten Aufzuges einstudiert.

Die Probenarbeit der gerade einmal acht Seiten knappen Chorpartitur übernahm der Mindener Kirchenmusiker und Kreiskantor Thomas Wirtz, der den Mindener als Dirigent von Chorkonzerten (*Mozart-Requiem*, *Elias* und *Paulus* von Mendelssohn Bartholdy, zuletzt das Requiem von Johannes Brahms) ein Begriff ist. Der an der Christuskirche Todtenhausen wirkende Thomas Wirtz, durch seine bemerkenswerte chorische Arbeit gerade auch mit jugendlichen Sängern hoch erfahren, stellte auch den Festivalchor zusammen.

Herausgeber	Richard Wagner Verband Minden e. V.
Redaktion	Udo Stephan Köhne, Christian Becker
Gestaltung und Satz	Christian Becker Idee und Titelmotiv: Com•on, Werbeagentur
Bildnachweis	Fotos: Johannes Heckmair, Oliver Schwabe (S. 12, 26, 78), Dieter Wuschanski (S. 76) Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin Archiv der Nordwestdeutschen Philharmonie
Literaturnachweis	<i>Carl Dahlhaus</i> , Richard Wagners Musikdramen, Velber 1971 <i>Nike Wagner</i> , Wagner Theater, Frankfurt am Main 1998 <i>Nike Wagner</i> (Hrsg.), Über Wagner, Stuttgart 1995 (die Texte von Charles Gounod, Igor Strawinsky, Julius Bab und Thomas Mann sind diesem Buch entnommen) <i>Peter Wapnewski</i> , Der traurige Gott, München 1978 Musik-Konzepte Bd. 57/58, München 1987 (daraus die Schopenhauer-Zitate) <i>Hans-Joachim Bauer</i> , Richard Wagner Lexikon, Bergisch Gladbach 1988 <i>Robert Gutman</i> , Richard Wagner, München 1968 <i>Gottfried von Straßburg</i> , Tristan und Isolde (in der Übertragung von Dieter Kühn), Frankfurt am Main 2003 <i>Volker Mertens</i> , Richard Wagner und das Mittelalter, in: Ursula und Ulrich Müller (Hrsg.): Richard Wagner und sein Mittelalter, Anif 1989 <i>Martin Geck</i> , Richard Wagner, Reinbek bei Hamburg 2004 <i>Richard Wagner</i> , Gesammelte Schriften und Dichtungen, Berlin 1871 ff. <i>Richard Wagner</i> , Sämtliche Briefe, Leipzig 1979 ff. <i>Novalis</i> , Schriften, hrsg. von P. Kluckhahn und R. Samuel, Stuttgart 1960 <i>August von Platen</i> , Gesammelte Werke, Stuttgart/Augsburg 1856 <i>Friedrich Schlegel</i> , Schriften und Fragmente, Stuttgart 1956.
Druck	J.C.C. Bruns, Betriebs-GmbH, Minden

Die Texte von Udo Stephan Köhne sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch, ebenso der Text von Hartmut Horstmann. Die Inhaltsangabe und den Hörspielauszug übernahmen wir mit freundlicher Genehmigung einem Programm der Oper Köln vom März 2009, den Text von Hanns Dieter Hüsch (zuerst erschienen im Programmbuch *Tristan und Isolde* zur Neuinszenierung 1998) stellte uns dankenswerterweise die Bayerische Staatsoper zur Verfügung.

© NWD/RWV Minden, September 2012

AUFFÜHRUNGEN IM STADTTHEATER MINDEN

SAMSTAG, DEN 8. SEPTEMBER 2012, 16:00 UHR (PREMIERE)

SONNTAG, DEN 16. SEPTEMBER 2012, 16:00 UHR

FREITAG, DEN 21. SEPTEMBER 2012, 18:00 UHR

SONNTAG, DEN 23. SEPTEMBER 2012, 16:00 UHR

MITTWOCH, DEN 26. SEPTEMBER 2012, 18:00 UHR

SAMSTAG, DEN 29. SEPTEMBER 2012, 16:00 UHR

GESCHLOSSENE SCHULVORSTELLUNG:

MITTWOCH, DEN 12. SEPTEMBER 2012, 12:00 UHR