

# Die "Tantris"-Erzählung in Wagners Tristan und Isolde (I. Akt, 3. Szene) : drei Analyse-Ansätze

Autor(en): **Renggli, Hanspeter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **15 (1995)**

PDF erstellt am: **17.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835322>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Die «Tantris»-Erzählung in Wagners *Tristan und Isolde* (I. Akt, 3. Szene) Drei Analyse-Ansätze

HANSPETER RENGGLI

## 1. Roman und Drama: Die stoffgeschichtliche Perspektive

In keinem Werk, auch nicht in dem hinsichtlich der «Quellenlage» vergleichbaren, in der musikalischen wie szenischen Umsetzung wiederum so anders gearteten *Parsifal*, hat Wagner die bunte Mannigfaltigkeit an Handlungselementen, Bildern und Motiven, wie sie ihm die mittelalterlichen Vorlagen (sowie deren Adaptationen seiner eigenen «Neuzeit») darboten<sup>1</sup>, einer derart radikalen Konzentration unterworfen wie in *Tristan und Isolde*. Dem Zusammenzug des Geschehens auf drei, in der personellen Konstellation analoge Bilder, die zugleich Metaphern des Dramas sind (Schiff auf dem Meer, nächtlicher Garten, verwahrloster Burghof) und in denen die äussere Aktion gleichsam an die Ränder verbannt ist<sup>2</sup>, unterliegt ein gleichermaßen geniales wie verblüffend einfaches dramaturgisches Konzept. Der wuchernde Roman scheint auf die symmetrische Anordnung von drei Akten gebracht zu sein, eine Symmetrie, die auch in der Gestaltung der Szenen innerhalb der Akte Analogien findet. «Die gleichmässige Gruppierung der Ereignisse um ein Zentrum»<sup>3</sup> scheint im Widerstreit zur kompositorisch-dramatischen Idee des organischen zu stehen, nach der das eine aus dem anderen herauswächst. Gerade diese schematisch anmutende symmetrische Strenge im äusseren Bau<sup>4</sup> von *Tristan und Isolde* bildet aber das Rückgrat der genannten Konzentration des Stoffes. In diesem scheinbar paradoxen Vorgang liegt Wagners Technik der «Verdichtung und Zusammendrängung der Handlungsmomente und ihrer Motive»<sup>5</sup> be-

1 Zur Quellenlage, wie sie sich Wagner darbot, vgl. Peter Wapnewski, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*, München 1978, S. 42 ff., s. auch Anm. 14 (S. 282 f.).

2 Zu den zwei Ebenen des inneren Dramas und der äusseren Handlung, die ineinandergreifen, aber auch parallel nebeneinander hergehen können, vgl. P. Wapnewski, *Tristan der Held Richard Wagners*, Berlin 1981. – Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 25 ff.

3 Dahlhaus, S. 27.

4 Die symmetrische Gruppierung des Geschehens um den Gartenakt als *Ort* der Liebeserfüllung und in ihm wiederum die Konzentration auf die Liebesszene, die mittlere der drei Szenen als *Augenblick* der Liebeserfüllung, die nicht allein die musikalisch geschlossenste, in klanglicher und motivischer Hinsicht kompakteste, sondern ausserdem auch die umfangreichste Szene des Werkes ist, lässt sich selbst innerhalb dieser Szene weiterverfolgen. Musikalisches Zentrum der Szene sind die drei «Duette», die durch die beiden rahmenden «Hymnen» an die Nacht («O sink hernieder, Nacht der Liebe» – «O ew'ge Nacht, süsse Nacht! Hehr erhab'ne Liebesnacht!») wiederum eine gewisse symmetrische Anlage bilden.

5 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen* [GS], Bde. I–X, o. O., 1883 (Repr. 1976), Bd. IV, S. 118.

gründet; der reiche Romanstoff wird als szenisch-metaphorische Dreiteiligkeit, in der Wagner zudem auch eine gewisse Klassizität des dramatischen Baus ausgeführt sieht, neu gestaltet. Hier bloss von «Vereinfachung» zu sprechen<sup>6</sup>, ist aber problematisch, selbst wenn der Terminus ausschliesslich auf die erzählte Handlung abzielt. Dass es sich nicht bloss um Zusammenzug und Vereinfachung handelt, dass vielmehr ein genuines, an den Romanmotiven sich allerdings orientierendes Konzept (*auch* der Handlung!) die Grundlage für das Drama bildet, soll an einem dramatischen «Schnittpunkt» zu zeigen versucht werden.

Ein sehr hohes Mass an «Verdichtung der Motive» stellt die Art der dramatischen Exposition im ersten Akt des *Tristan* dar. Das Kernstück der Exposition (Vorgeschichte) ist Isoldes Tantris-Erzählung (3. Szene). Die Liebestrank-Szene des ersten Aktes (5. Szene), respektive die Dichotomie von Liebes- und Todestrank, in der der dramatische Konflikt sichtbar gemacht wird, erscheint als die – aus der Perspektive von Isolde zumindest unumgängliche – Konsequenz aus dem in der Tantris-Erzählung erneut bewusst gewordenen, erlittenen Unrecht. Tantris-Geschichte und Liebestrank-Szene bedingen sich sowohl im Roman wie im Drama gegenseitig. Ihre Interdependenz ist jedoch im Drama fundamental anders motiviert als im Roman. Der Weg von der Romanhandlung zum dramatischen Kern in Wagners Oper ist komplex, erscheint aber äusserlich wie eine Vereinfachung. Komplex ist er allein schon darum, weil Wagners Werk mehrere, sehr unterschiedliche Quellen hat, «Quellen» in einem sehr umfassenden Sinne, die bei der Entstehung ineinandergreifen<sup>7</sup>, mehr aber noch, weil die «dramatische Idee» des *Tristan* gleichsam «genuiner» Natur ist, zu der aus Gottfrieds Versroman (zusammen mit anderen literarischen Vorlagen auf denselben Stoff) nur bestimmte «Hauptmomente»<sup>8</sup> ausgewählt wurden. Details und Handlungszusammenhänge wachsen gleichsam aus diesen Pfeilern heraus. «Diese Verdichtung ist das eigentliche Werk des dichterischen Verstandes.»<sup>9</sup> Die Komplexität des inneren Zusammenhangs soll «in einem schnell verständlichen Bilde» darstellbar gemacht werden<sup>10</sup>.

Die Morold-Tantris-Geschichte umfasst bei Gottfried weit über 5000 Verse, d. h. einen Viertel des gesamten Textumfangs des Romanfragments. Der Stellenwert lässt sich allein daher weder formal noch inhaltlich – der rein äusserlichen Handlungsanalogie zum Trotz – mit Isoldes Tantris-Erzählung im Musikdrama vergleichen. Gottfrieds Minnetrank-Szene (Verse 11 367–11 874) verhält sich zur Morold-Tantris-Geschichte wie eine Episode, durch die der Handlungsverlauf, resp. das Verhältnis zwischen Isolde und Tristan allerdings in eine neue Richtung gelenkt wird. Die Rolle des Minnetranks und, mit ihr verknüpft, die Frage nach dem Beginn der Liebe zwischen Tristan und Isolde bei Gottfried wird in der Forschung nach wie vor unterschiedlich interpretiert. Ob Gottfrieds Minnetrank die Liebe selber symbolisiere, ob sich also mit dem Trank erst «die schicksalhafte Leidenschaft der Liebenden füreinander» entzünde, oder ob der Trank lediglich Symbol für die Bewusstwerdung des Eros (einer längst vorhandenen Liebe) sei, oder ob der Trank gar «keinen echten Symbolwert mehr» habe (also bloss ein durch die Stofftradition in den Roman gelangtes erzähle-

6 Wapnewski, *Der Traurige Gott*, S. 45.

7 Wapnewski, *Der Traurige Gott*, S. 32ff.

8 GSIV, S. 83.

9 GSIV, S. 80.

10 GSIV, S. 81.

risches Versatzstück darstelle)<sup>11</sup>, muss die Literaturwissenschaft selbständig entscheiden. In Wagners Umgestaltung wird diese Frage neu gedeutet und in der Tantris-Erzählung beantwortet, wobei der Text bloss andeutungsweise umschreibt («er sah mir in die Augen»), woran die Musik keinen Zweifel lässt: Liebes- und Sehnsuchtsmotiv (die Bezeichnungen sind letztlich auswechselbar!) erweisen sich als Metamorphosen jenes musikalischen Gebildes, das als Geste des zu Isolde aufblickenden siechen Tristan gedeutet werden muss.

Hier interessiert jedoch vielmehr die Frage der Motivation, die zum Genuss des Trankes führt. In dieser stoffgeschichtlichen Perspektive wird offenbar, wie elementar Wagner den Stoff verwandelt, verändert, neu deutet. Um eine Vorstellung von diesem Prozess der Umgestaltung bei gleichzeitiger «Verdichtung» des Romans zu «Hauptmomenten» des Dramas zu erhalten<sup>12</sup>, seien die wesentlichsten «Motive» und Handlungselemente der Tantris-Geschichte des Romans mit ihrer Neu- und Umdeutung, resp. Umgewichtung im Drama kurz konfrontiert.

- a. Bei Gottfried sind Morold-Tantris-Geschichte und Minnetrank-Episode unabhängige Elemente. Die Morold-Tantris-Geschichte bildet den eigenständigen, letztlich vom übrigen ablösbaren, spielerisch ausgeführten Hintergrund für die Zusammenführung von Tristan und Isolde.

Wagners Liebestrank-Szene ist die Konsequenz der Tantris-Erzählung, resp. der darin thematisierten Motive von Schuld, Sühne und Verfallensein, die im Doppelperspektive «Rache für den Verrat, -/Ruh' in der Not dem Herzen!» formuliert sind. Isoldes Bewusstwerden ihrer Ausweglosigkeit und ihres Gefangenseins (der Schiffsraum als unentrinnbares Gefängnis) durch die Erzählung der Vorgeschichte löst ihr Handeln erst aus.

- b. Im Roman ist es Isoldes Mutter, «diu listege künigîn» (V.9'437), die Tristan heilt<sup>13</sup>. Von einer Dankesschuld Tristans an die junge Isolde – wie sie Wagner, allerdings als vordergründiges Motiv, Isolde in den Mund legt – kann allein schon daher nicht die Rede sein. Durch die «Truchsess-Episode» (V.9'983–11'366) ist eine allfällige Schuld beglichen. Es wird nicht nur ein bindender Friedensschluss ausgehandelt, sondern überdies Cornwall als Isoldes Morgengabe an Marke vertraglich gesichert (V.11'367–11'397).

11 Rüdiger Krohn, *Gottfried von Strassburg, Tristan*, Bd.3 (Kommentar, Nachwort, Register), S. 114f. – Aus der zahlreichen Forschungsliteratur zu diesem Fragenkreis sei nur verwiesen auf: Doris Rosenband, *Das Liebesmotiv in Gottfrieds <Tristan> und Wagners <Tristan und Isolde>*, Göttingen 1973 (= *Göppinger Arbeiten zur Germanistik* 94)

12 Die Aufladung der «beibehaltenen Hauptmomente» durch implizierte Nebenmotive und das «Aufgehen vieler Motive in dieses eine» bezeichnet Wagner auch als «Verstärkung». *GS* IV, S. 89. So repräsentiert beispielsweise Kurwenals «Zins-Lied» («Herr Morold zog zu Meere her, in Cornwall Zins zu haben») nicht nur eine neue Farbe (das Lied bildet einen Kontrast sowohl zu der in Konvention verharrenden, zurückhaltenden Tristan-Sphäre wie zur emotional aufgestauten Sphäre der Isolde), sondern ist auch Expositionsteil und als solcher Erklärung von Isoldes erlittener Schmach, die die Rache – zumindest nach aussen – motiviert. Isoldes innerer Beweggrund zur Rache ist indessen der Versuch einer Lösung aus ihrer Ausweglosigkeit des Verfallenseins.

13 Bereits in der frühhöfischen Fassung des Stoffes, in Eilharts Roman *Tristrant*, ist es die spätere Geliebte Isolde, die Tristan heilt. Dass Wagner diese Quelle gekannt hat, ist sehr unwahrscheinlich. Diese Version war aber in populären Wiedergaben des Stoffes geläufig. Primär handelt es sich auch hier um eine «nothwendige Verdichtung», die Wagner vornimmt, um so Isoldes Motivation zu verdeutlichen.

Wagner vermischt die Begriffe von Rache und Sühne-Trinken. Die Isolde des Musikdramas glaubt, sich mit dem gemeinsamen Todestrank zu rächen, allerdings nicht für den Tod am angelobten Morold (wie sie vorgibt), sondern für den Verrat, den Tristan durch die Brautwerbung für Marke an ihrer inneren, unausgesprochenen, in einem einzigen Blick manifest gewordenen Verbindung (Isoldes mit Tristan) begangen hat.

- c. Gottfried lässt Isolde aus rationalen, ethischen und typologisch-charakterlichen Gründen von ihrer Rache an Tristan abhalten. Tristan hat mit Morold Isoldes «oheim» (V. 10'096), also den Bruder der Mutter und Königin Isolde, im Kampf getötet. Isoldes Mutter, die ebensoviel, wenn nicht mehr Grund hätte, den Mörder zu rächen<sup>14</sup>, hält Isolde zurück. Für sie steht ihr Schutzversprechen, das sie gegenüber Tristan abgegeben hat, über der Rache:

«Nein tochter» sprach diu muoter dô  
«ez enstât nû leider niht alsô,  
daz wir uns mügen gerechen,  
wir enwellen danne brechen  
unser triuwe und unser êre.  
engâhe niht ze sêre.  
er ist in mîner huote  
mit lîbe und mit guote.  
ich hân in, swie'z dar zuo sî komen,  
genzlîche in mînen vride genomen.»  
(V. 10207–16)

(«Nein Tochter», rief da die Mutter,  
«es sieht nun leider nicht so aus,  
als wenn wir Rache nehmen könnten,  
ausser, wenn wir hier bereit sind,  
unser Ehrenwort zu brechen.  
Handle nicht zu überstürzt!  
Er hat sich mit der Fracht, dem Leben  
in meinen Schutz begeben.  
Wie immer das geschah – ich habe ihm  
umfassend Schutz und Schirm gewährt.»<sup>15</sup>)

Aber nicht allein die Tatsache, dass die Mutter Isolde zurückhält, ihren Rachegelüsten Genugtuung zu verschaffen (*ouch was diu muoter ie dâ bî*, V. 10'230), eine solche Rache hätte, so Gottfried, Isoldes «süeze wipheit» widersprochen. Es ist und kann nicht Sache der Frauen sein, blutig Rache zu nehmen. Nicht erst die Tat, allein das Schwert in der Hand lässt sich nicht mit dem höfischen Bild der jungen Frau vereinbaren: «sint diz schoene vrowen site?» (V. 10'170).

- 14 Die junge Isolde spricht vom «mordaere [...] /Tristan, der dînen bruoder sluoc» (V. 10 176), obschon es sich im Kampf zwischen Morold und Tristan um einen politisch motivierten Zweikampf, also um eine im höfischen Rechtsempfinden «gerechte» Entscheidung handelte. Gottfried schreibt Tristan in seinem Handeln sogar göttliches Recht zu: «daz eine got, daz ander reht» (V. 6'883); «got unde reht, wâ sint sî nuo» (V. 6'980); «got unde reht diu riten dô in/mit rehtem urteile» (V. 6'996/7).
- 15 Übersetzung: Dieter Kühn, *Tristan und Isolde*, Frankfurt und Leipzig, 1991.

Während Tristan bei Gottfried buchstäblich um sein Leben bittet, fällt seine «Verteidigung» bei Wagner grundlegend anders aus:

Von seinem Lager  
blickt 'er her, –  
nicht auf das Schwert,  
nicht auf die Hand, –  
er sah mir in die Augen.

Allein in diesem Blick ereignet sich die – letztlich – tragische Verbindung; auf ihm gründen Liebe und Verfallensein.

- d. Gottfried betont mehrfach die abweisenden Gefühle Isoldes gegenüber Tristan vor dem Minnetrank. Da ist vom «vînde» Tristan oder gar von Hass die Rede:

ir vînde spriche ich umbe daz:  
si was im dannoch gehaz.  
(V. 11'401/2)

(Ich sag «ihr Feind» aus diesem Grund:  
immer noch war sie ihm feind.)

Etwas später, im Gespräch mit Tristan, der sich Isolde in der Art des Lehensmannes bei der Herrin nähert («als ein man sîne vrouwen soll»), nennt sie ihn «ein harte müelîch man» (V. 11'572) und «unmaere» (11'579), also lästig, unerträglich oder zuwider. (Was als Argument dafür gewertet werden kann, dass im Roman die Funktion des Minnetranks elementarer Natur, zumindest nicht bloss erzählerisches Ver-satzstück ist.)

Bei Wagner setzt die Doppeldeutigkeit von Tag und Nacht, Todes- und Liebestrank usw. nicht erst mit der Liebestrank-Szene ein. Isoldes Reden über Tristan ist von Anfang an von einer für das Werk konstitutiven Dichotomie geprägt: Knecht und Held, Feigheit und Kühnheit usw. sind bloss zwei Seiten desselben Bildes, das Isolde von Tristan erhält. Löst im Roman der Minnetrank die eigentliche dramatische Wende aus, liegt das tragische Moment des Dramas in Tristans Werbefahrt: darin ist der Verrat begründet, der weder durch den Liebestrank aufhebbar, noch sonstwie rückgängig gemacht werden kann. Der Konflikt kann ausschliesslich im tragischen Ende, im Tod aufgelöst werden. (Die «Lösung» durch Liebesverzicht ist Hans Sachs in der *Meistersinger*-Komödie vorbehalten, die in mehrerer Hinsicht als Komplementärwerk zu *Tristan und Isolde* verstanden werden muss: «Die *Meistersinger* geben die Antwort, die menschenmögliche Antwort auf die offene Frage, mit der die weltzerstörerische *Tristan*-Tragödie endet.»<sup>16</sup>)

- e. Der Umstand, der zum Genuss des Tranks führt, hat bei Gottfried eine ironische Seite. Zwar findet sich schon im höfischen Epos die Doppeldeutigkeit des «tranc von minnen» (Liebestranks) als Liebeselixier und Todestrank. Gottfried umschreibt seine verheerende Wirkung wie folgt:

16 Peter Wapnewski, *Die Oper Richard Wagners als Dichtung*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hrsg. v. U. Müller und P. Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 319.

[ez was] diu wernde swaere,  
diu endelôse herznôt,  
van der si beide lâgen tôt.  
(V. 11'674–6)

([es war] der fortgesetzte Schmerz,  
das pausenlose Herzeleid,  
an dem sie beide starben.)

Es ist jedoch schlicht Durst, der sich bei einer Pause auf der beschwerlichen Reise bemerkbar macht und die zum Becher zu greifen veranlasst. Die geradezu belanglos erscheinende Schlichtheit (Motiv der Verwechslung von Wein und Zaubertrank), mit der Gottfried die dramaturgische Chiffre der Minnetrankszene abhandelt, steht im krassen Gegensatz zur Wirkung des alles Fernere motivierenden Motivs des Minnetrinkens.

Im Drama ist, im grossen Gegensatz zur Romanvorlage, der Todes-, resp. Liebes-trank gleichermassen unumgänglich, wie er bloss Symbol für eine bereits bestehende Konstellation ist, oder, in Wagners Worten, er ist ihre «Vergegenwärtigung» (Versinnlichung) als Bühnengeschehen.

Wagner gestaltet also die Konstellation zwischen Tristan und Isolde fundamental um: Die verbreitete Vorstellung einer blossen Reduktion der Geschehensvielfalt, so, dass Wagner den «weitläufigen Roman [...] zur geschlossenen und bühnenwirksamen Handlung zusammengezwungen [habe], indem er die wichtigsten Kernstücke aushob und zu drei Akten mit ganz wenigen Auftritten formte»<sup>17</sup>, führt in die Irre. Die Vorstellung, Wagner habe eine an Motiven, Bildern und Personenkonstellationen reiche Vorlage in einem geradlinigen Prozess, indem er «das weniger Wichtige zum Teil strich, teils in Bogenform, in <analythischer> Technik gelegentlich einfliessen liess»<sup>18</sup>, auf die Masse der Opernbühne konzentriert, eine Vorstellung, die in anderen Fällen von Bearbeitungen literarischer Stoffe für die Oper durchaus zutreffen mag, ist nicht nur darum schief, weil bei Gottfried lediglich das erste Bild auf dem Schiff eine, wie skizziert, vage Entsprechung hat<sup>19</sup>, sondern weil sie die Vorlage aus der Perspektive des Musikdramas interpretiert und wertet. Die Episode des Minnetranks ist im Roman keineswegs ein «Kernstück», sondern bildet einen von zahlreichen Bausteinen im immer wieder wechselnden Gefüge und bei wechselnder Perspektive der tragischen Verkettung – allerdings einen artistisch raffinierten Baustein, eine dramaturgische Chiffre, die die verbotene, sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzende Liebe der beiden jungen Menschen gleichsam entschuldigen soll. Der erste Aufzug des Dramas zielt hingegen auf diesen symbolischen Akt der Vergegenwärtigung der Liebe und

17 Heinrich Hempel, *Meister Gotfrids uncl Richard Wagners <Tristan>*, zit. nach Wapnewski, *Der traurige Gott*, S. 47.

18 Wapnewski, *Der traurige Gott*, S. 47.

19 Wapnewski, *Die Oper Richard Wagners als Dichtung*, S. 316. «Bei Gottfried findet sich von diesen drei Hauptscenen lediglich die erste. Die dritte liegt jenseits des von ihm bearbeiteten Stücks. Die zweite ist zwar durch Schauplätze und Gesten der alten Dichtung angelegt (die grosse Baumgartenszene mit Isoldes genial-betrügendem Rehabilitations-Monolog vor den lüsternen Lauschern, Gottfried V. 14583 ff.; die Zeichen der Verabredung [Späne]; und die Entdeckungsszene, Gottfried V. 18 115 ff.; [...]), – doch ist dieser ungeheure Dialog in seiner Sinnlichkeit und Spiritualität, in seiner transzendierenden Körperlichkeit ohne Vorbild und Beispiel.» Wapnewski, *Der traurige Gott*, S. 47.

Isoldes «strenge Erkenntnis absoluter Ausweglosigkeit»<sup>20</sup>. Die *Tantris*-Erzählung erklärt und motiviert diese Szene. Sie macht sie – nicht nur aus der Sicht Isoldes – unausweichlich.

Das Verhältnis von Vorlage und Drama (und ebenso Umstände und Zeitpunkt der Entstehung des Musikdramas) muss schliesslich auch vor dem Hintergrund einer übergeordneten, nicht nur Wagners Werk, sondern dem ganzen Jahrhundert eigenen Kunstidee begriffen werden: Auch der *Tristan* thematisiert, obschon weniger offensichtlich als Werke wie *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Meistersinger* oder *Parsifal*, die Situation und Problematik des Individuums (sprich: des Künstlers) in der Gesellschaft, d.h. die Entfremdung zwischen Künstler und Welt<sup>21</sup>. Die Allegorie des Künstlers, seine existenzielle Befindlichkeit, die szenisch und musikalisch als räumliche und zeitliche Entgrenzung realisiert ist und die Wagner verschiedentlich als «Heimatlosigkeit» beschrieben hat, wird durch die Symbolik des Schiffes und die Schifffahrt im ersten Aufzug verdeutlicht. Das Ziel der Fahrt ist das am Ende des zweiten Aufzugs von *Tristan* beschriebene «dunkel nächtliche Land [...], das Wunderreich der Nacht». Auch im *Tristan* wird «die utopische Versöhnung erst durch die Vernichtung des Individuums vollzogen»<sup>22</sup>.

Es wäre nun allerdings ebenso ungenau, zu behaupten, Gottfrieds Roman habe nur gleichsam die Hülle für eine dramatische Idee geliefert; dies hiesse, die Relation von dramatischem Ansatz und Stoffvorlage umzukehren. Die individuelle Konzeption dieser dramatischen Idee und die besondere Form der «Verdichtung» des *Tristan*-Stoffes sind untrennbar miteinander verbunden. Der Zeitpunkt der Konzeption und der Dichtung, die eruptiv innerhalb weniger Wochen (Ende August und Anfang September 1857) niedergeschrieben war, ist nicht zufällig. Die Konzeption und die Dichtung des Ganzen und die Komposition der ersten Aufzugs schliessen sich nahtlos an die Vollendung der Orchesterskizze des zweiten Aufzugs von *Siegfried* an. *Tristan und Isolde* – und danach auch die *Meistersinger* – bedeuten eine Art Ausweg aus der *Ring*-Sackgasse, in die Wagner geraten ist (zumindest aus der Sicht dieser spezifischen Problemstellung). Der *Tristan* unterbricht die Arbeit am *Ring* in jenem Moment, wo die Allegorie Siegfrieds (als «die utopische Figur des Freien»<sup>23</sup>) neben den zahlreichen weiteren Sinnschichten der Trilogie zur Episode abzugleiten droht. Der *Tristan* ist also auch eine radikale Umsetzung des immerwährenden Konflikts zwischen Individuum und Welt (oder Künstler und Gesellschaft), ein Konflikt, der wiederum bereits in Gottfrieds Roman angelegt ist. Wohl wissend, dass Wagner in *Tristan* und *Meistersinger* eine je eigene und neue dramatische Gestalt wählt und vor allem eine neue dramatische Sprache entwickelt, könnte man etwas überspitzt diese Werke auch als «Übungsfelder» innerhalb eines übergreifenden dramatischen Konzepts verstehen, dessen komplexeste Formulierung der *Ring des Nibelungen* ist.

20 Den äusseren, die Entstehung des *Tristan* bewegenden Motiven, die Begegnung mit der Philosophie Schopenhauers, die Liebe zu Mathilde Wesendonck und die – allein durch den Stoff durchkreuzte – Absicht, ein schnelles, zugängliches und vor allem Gewinn bringendes Werk zu schreiben, wird in der Regel zu viel Gewicht beigemessen. Sie sagen wenig bis nichts über das Konzept oder die Gestalt des Werkes aus.

21 Stefan Kunze, *Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgen*, Regensburg 1983, S. 188f.

22 Ebd., S. 196.

23 Ebd.



## 2. Der Text: Dramatische Funktion und Form

Isoldes Tantris-Erzählung repräsentiert in Wagners Dramentext (1. Aufzug, 3. Szene)<sup>24</sup> einerseits die Exposition des Dramas, dargestellt als eine ihr Verhältnis zu Tristan klärendes Geständnis gegenüber Brangäne, und ist andererseits die dramatisch-psychologische Voraussetzung für die anschließende Liebestrank-Szene. Die Erzählung als ein den Handlungszusammenhang erklärendes und diesen stützendes Element oder gar als eigentlicher dramatischer Kern, nimmt in Wagners Dramen spätestens seit dem *Fliegenden Holländer* (Holländer-Monolog, Ballade der Senta, Traumerzählung des Erik) eine zentrale Funktion ein, die, wie in *Tristan*, auch Exposition ist und darüber hinaus auch die Konstellation der Personen und ihre Motivationen, so handeln zu müssen, festschreibt. Im *Ring des Nibelungen* ist der dramatische Bau im wesentlichen als ein Netzwerk von Erzählungen zu begreifen, das dem Zyklus letztlich auch seinen epischen Charakter verleiht. Von ebensolcher Bedeutung sind zudem die «Binnenexpositionen», die zur Darstellung einer neuen Konstellation und, meistens damit verbunden, eines neuen Raumes dienen. «Binnenexpositionen» überbrücken Zeitsprünge. Der Dialog zwischen Isolde und Brangäne zu Beginn des zweiten Aufzugs hat ebenso diese Funktion wie Tristans an Kurwenal gerichtete Erzählung im dritten Akt, die übrigens in mancher Hinsicht ein Analogon zu Isoldes Tantris-Erzählung bildet.

Die Tantris-Erzählung hat drei Teile, die durch die beiden Unterbrechungen Brangänes («O Wunder! Wo hatt ich die Augen?» etc., resp. «Da Friede, Sühn' und Freundschaft» etc.) voneinander abgegrenzt werden. Die Teile unterscheiden sich in der sprachlichen Struktur, d. h. bezüglich Reimformen und Versgestalt, resp. «gebundener» oder «ungebundener» Form wie im subjektiven Verhältnis der Erzählenden zum Erzählten.

Der *erste* Teil umfasst die eigentliche Tantris-Geschichte («Von einem Kahn/der klein und arm») und schildert Tristans Siechtum, seine Heilung in der Verstellung als Tantris, Isoldes Entdeckung und ihre Unfähigkeit, sich zu rächen. Dieser Teil ist objektive Erzählung, erlebte Geschichte der Erzählenden.

Der *zweite* Teil («Sein Lob hörtest du eben») erzählt Tristans Rückkehr und Brautwerbung für seinen Onkel; er setzt also vorerst die Geschichte fort, enthält aber auch bereits Isoldes subjektive Reaktion. Das subjektive Empfinden, in dem Isoldes innerer Konflikt zum Ausdruck kommt (das Gefühl des Verratenseins), tritt an die Stelle des objektiven Geschehens.

Im *dritten* Teil bricht ausschliesslich Isoldes subjektives Befinden durch. Die Szene, von Isolde in ihrer tiefen Verletzttheit psychopathologisch ausgemalt, in der sich Tristan Marke als Brautwerber in Irland anbietet, und die Isolde in direkter Rede («Das wär' ein Schatz») und in Gegenwartsform schildert, ist indessen Fiktion. Sie ist reiner Ausdruck des Verletztseins. Hier hat sie die verhängnisvolle Gegenwart eingeholt.

Das Bild des Schwertes, das Isolde fallen lässt (Bild der ungenützten Macht, des Ausgeliefertseins und des Verfallenseins), das, einem Refrain gleich, den ersten und zweiten Teil abschliesst, weicht am Ende des dritten Teils dem Entschluss, der die Aktion (d. h. die Liebes-/Todes-Trank-Szene) in Gang setzen wird. Mit anderen Wor-

24 Textzitate folgen der Ausgabe: Richard Wagner, *Die Musikdramen*. Mit einem Vorwort von Joachim Kaiser, Hamburg, 1971.

ten: Das fiktive Bild des dritten Teils (Tristan «bietet» Marke «die schmucke Irin» als «Schatz» an, verrät also ihren gemeinsamen, jedoch unausgesprochenen Kontrakt, der im Aufblick des ersten Teils seine gestische Versinnlichung erhalten hat), macht Isolde ihre schmachvolle Situation erst bewusst. Dieses Bewusstsein provoziert Aktion, bzw. eine Re-aktion. Die Gegenwart hat sie eingeholt. Das Bild der Vergangenheit (die Unfähigkeit zur Rache) wird vom Bewusstwerden der Gegenwart abgelöst. Diese Gegenwart heisst Ausweglosigkeit aus dem Konflikt von Gefangensein – in seiner doppelten Bedeutung, nämlich im Sinne von Verfallensein und Gefesseltsein an Tristan wie von Festgehaltenwerden<sup>25</sup> – und Verratensein. Die Konsequenz lautet:

Rache! Tod!  
Tod uns beiden!

\*

Wie lachend sie  
mir Lieder singen,  
wohl könnt' auch ich erwidern!

Isolde «könnte» Lieder singen! Der Ausdruck «Lied» bezieht sich vorerst auf Kurwe- nals Zins-Lied, mit dem die vorangegangene Szene schliesst und auf dessen, ihrer Situation Hohn sprechenden Text Isolde mit ihrer Version vom «Helden Tristan» ant- wortet. Inwiefern sie in der Tat in «Liedern» erwidert, und dass der Konjunktiv («wohl könnt' auch ich erwidern») trotzdem Sinn macht, soll eine eingehendere Analyse des Textes zeigen. Das erste «Lied», d.h. der oben skizzierte erste Teil der Erzählung, gliedert sich vorerst in drei Doppelstrophen von je zweimal sechs Zeilen. Die erste Doppelstrophe (zweimal zwei Dreizeiler von je zwei zweihebigen und einem dreihe- bigen jambischen Vers) wird durch Assonanzen «gebunden». In der zweiten und drit- ten Doppelstrophe (jambische Verse unterschiedlicher Länge) dominiert der Endreim. Der unvermittelte Wechsel von Assonanz und reinem Endreim ist für die *Tristan*-Dich- tung charakteristisch. (Nicht selten mischt Wagner auch die Reimtypen: «Und warb er Marke/ dir zum Gemahl,/ wie wolltest du die Wahl doch schelten,/ muss er nicht wert dir gelten?») Beide Formen, konsequent angewandt, weisen auf das bewusst Gebun- dene, gewollt Strophische (eben «liedhafte») hin. Die Assonanzen, vornehmlich jene der ersten Strophe («Kahn»-«arm»-«Irland»-«schwamm»-«darinnen»-«krank»- «Mann»-«lag») verleihen in ihrer Dichte dem Text eine innere Geschlossenheit und Strenge, die der Endreim nicht mit derselben Prägnanz zu leisten vermag. Diese Be- obachtung wird noch unterstützt durch den Umstand, dass die Assonanzen auch die zweihebigen Kurzzeilen abgrenzen, während Wagner in den endgereimten Strophen je zwei zweihebige Zeilen zusammenfasst, wodurch sich der Doppelvers in Wirklich- keit als konventioneller vierfüssiger Jambus entpuppt, wie er in liedhaften Gedichten und Balladen, also in Texten im Erzählton, seit jeher üblich war.

25 Wapnewskis Deutungen der Schiffs-Metapher (*Tristan der Held*, S.110f.) muss insofern ergänzt werden, also dieser eng begrenzte Raum auch der Ort der Ausweglosigkeit und des unfreiwilligen Festgehaltenseins ist. Das Schiff ist das Gefängnis, das Isolde unausweichlich nach Kornwall als Braut zu Marke trägt. Isoldes herausgepresstes Ringen nach Luft am Ende der ersten Szene («Luft! Luft! Mir erstickt das Herz! Öffne! Öffne dort weit!») ist die – hilflose – Geste der Suche nach Weite und Freiheit.

In der dritten Doppelstrophe («Da schrie's mir auf» etc.) wird zwar im ersten Teil die Reimstruktur aabb und das damit gekoppelte Metrum (je zwei, durch Zäsuren getrennte vierhebige und zwei dreihebige Jamben) der vorangehenden Zeilen nochmals aufgegriffen. Im zweiten Teil dieser Doppelstrophe («Von seinem Lager» etc.) häufen sich aber die Unregelmässigkeiten, d. h.: das Liedhafte, Balladeske verliert sich. Die Assonanzen verlieren an Deutlichkeit (etwa: «her»-«Schwert»; «Hand»-«Augen»), Endreime fehlen ganz, der metrische Fluss wird gebrochen (Gedankenstriche markieren die Pausen) und die «Strophe» bleibt, gemessen an den Sechszeilern der ersten Strophen, unvollendet. Die Pause, die den «fehlenden» (sechsten) Vers ersetzt, ist Hinweis auf das Unaussprechliche.

Die drei nun folgenden Zeilen sind nicht «gebundene» («Lied»-) Dichtung im engeren Sinn, sondern nähern sich der Prosa (Wechsel von jambischer Auftaktigkeit mit rhythmisch freien Zeilen):

Seines Elendes  
jammerte mich; –  
das Schwert – ich liess es fallen!

Der Text entfernt sich also von der liedhaften Struktur. Wagner durchbricht das Metrum. War das «Lied», resp. das Liedhafte in gebundener Form Erzählung, objektive Darstellung des Erlebten, des Vergangenen, findet in diesen Zeilen ein Umschlag statt. Mit Tristans Aufblicken ist ein Zustand beschrieben, der anhält, der Gegenwart ist. Isolde versucht den verhängnisvollen Augenblick, der ihr in ihrer Verbindung zu Tristan kein Zurück mehr lässt, in Worte zu fassen. (Sie tut dies letztlich mit unzutreffenden, ungenügenden Worten: das Verschweigen und Andeuten wie das generelle Fehlen eines logischen, diskursiven Dialogs ist ein charakteristisches Stilmittel dieses Werks. Die Gründe ihres Racheverzichts, den sie gegenüber Brangäne als Mitleid kaschiert, sind in Wirklichkeit tieferer Natur. Im Verschweigen der Wahrheit ist indessen ein tragisches Motiv angelegt.) In den Gesten des Aufblickens (als Gesten der Liebe und der Sehnsucht) und des entgleitenden Schwertes, die – auch musikalisch – komplementär sind, liegt die Quintessenz der Tantris-Erzählung. Im letzten Vierzeiler des ersten «Liedes» fällt Isolde zurück in den Erzählton des jambischen Metrums und der Paarreime.

Die eben skizzierte Tendenz, nämlich die schrittweise Öffnung der sprachlichen Form, d. h. des strophischen Baus, der metrischen Regelmässigkeit und die Gebundenheit an Reimstrukturen mit dem Gang der Erzählung vom Vergangenen zum Gegenwärtigen, sowie die gleichzeitige Zunahme der subjektiven Deutung (resp. die Abnahme der Fähigkeit zur objektiven Darstellung), setzt sich im zweiten und dritten Teil der Erzählung fort. Der Weg vom Erzähl lied zu der emotional aufgeladenen Passion des Augenblicks lässt sich in folgendem Schema andeuten:

Tantris-Morold-Geschichte →	(Werbung) →	Schiffahrt nach Cornwall
Vergangenheit →		Gegenwart
objektive Erzählung →		subjektives Bewusstwerden (sc. des Gefangenseins)
Aktion →		Passion
Ballade («Lied»-Formen) →		offene Form
(gebundene Dichtung)		(freie Dichtung)

### 3. Die Musik: Vom Strophenlied zur musikalischen Prosa

Um den eben am Text skizzierten Prozess auch an der Musik zu demonstrieren, genügt es wiederum, sich auf das erste «Lied», den ersten Teil der Erzählung zu beschränken.

Die Morold-Tantris-Erzählung bildet das Zentrum der dritten Szene. Sie wird umrahmt von Isoldes Dialogen mit Brangäne, von denen der erste (der Szenenbeginn) sich auf eben Geschehenes (Brangänes Rapport über ihr Gespräch mit Tristan), der zweite (das Szenenende) auf Zukünftiges (Brangänes folgenreicher Hinweis auf «der Mutter Künste», d. h. auf Liebes- und Todestrank) bezieht. Die Erzählung trennt und verbindet also gleichzeitig den Aktionsgang. Sie trennt ihn, indem sie in eine zurückliegende Zeitschicht führt. (Die Vorstellung des «Lieder-Singens» verbindet Wagner nicht nur mit bestimmten Strukturen von Text und Musik, sie evoziert auch Vergangenheit im Sinne von Geschichten erzählen.) Die Morold-Tantris-Erzählung verbindet aber auch zwischen Tristans Selbstisolation (kaschiert als Pflichterfüllung und als höfisch-sittliche Zurückhaltung gegenüber Isolde<sup>26</sup>) und dem «Sühne-Trinken» als dem tragischen Moment, indem sie den Jetzt-Zustand begründet und erklärt. Isoldes inneres Zurückblicken, ihr Eintauchen in die Vergangenheit («Wie lachend sie mir Lieder singen, wohl könnt auch ich erwidern.»<sup>27</sup>) ist musikalisch gekoppelt mit der Exposition des neuen motivischen Materials. In den einleitenden drei Takten (T. 602–604<sup>28</sup>) sind alle musikalischen Elemente der Erzählung, aber auch die Erzählhaltung selber versammelt. Mit der schnellen, wie ein expressiver Auftakt erscheinenden Skala (T. 602), mit der die Oktave *e-e'* durchschritten wird (sie entspricht dem Ambitus der ersten «Liedstrophen»), Geste des Aufschreis, der Verzweiflung und Ohnmacht, setzt sich die Musik vom Vorangehenden ab. Diesen musikalischen Neuanfang verdeutlicht der Komponist vor allem im radikalen tonalen Wechsel von *Des*-dur, das eben in einer

26 «[...] liess ich das Steuer/ jetzt zur Stund,/ wie lenkt' ich sicher den Kiel/ zu König Markes Land?» (I, 2) «Sitte lehrt,/ wo ich gelebt:/ zur Brautfahrt/ der Brautwerber/ meide fern die Braut.» (I, 5)

27 Bemerkenswert ist die komplexe und komprimierte Stabreimfolge dieses Eingangs, die etwa folgendermassen schematisch festgehalten werden kann: abc/bc/aa, wobei die Buchstaben a für die w-Laute (*wie-wohl*-[er]widern), b für die l-Laute (*lachend-Lieder*) und c für die s-Laute (*sie-singen*) stehen. Was das Schema nicht wiederzugeben vermag, ist die Umstand, dass einerseits nebst der Stabreimstruktur auch Assonanzen im Wortinneren (*Lieder-erwidern*, sowie die Stellung und Folge der i-Laute) eine zusätzliche Ebene des Sprachklangs darstellen, und dass andererseits eine Hierarchie die Stabreime (Wagner spricht von der Ordnung der «Hauptaccente», *Oper und Drama*, GS, IV, S. 117 ff.) besteht (Wechsel vom l-Laut im «Aufgesang» zum w-Laut im «Abgesang»), der vor allem in der musikalischen Deklamation zum Ausdruck gebracht ist:

Wie *la*-chend sie mir *Lie* - der sin-gen,  
wohl                      könnt auch ich                      er - wi- dern!

The musical notation consists of two lines of notes. The first line has notes for 'Wie', 'la', 'chend', 'sie', 'mir', 'Lie', a dash, 'der', 'sin-', 'gen,'. The second line has notes for 'wohl', 'könn't', 'auch', 'ich', 'er-', 'wi-', 'dern!'. Accents are placed under the 'l' in 'la', 'L' in 'Lie', 'l' in 'könn't', and 'w' in 'wi-'.

28 Die Taktzahlen folgen der neuen kritischen Gesamtausgabe: Richard Wagner, *Sämtliche Werke [SW]*. *Tristan und Isolde*, hrsg. von Isolde Vetter, Bd. 8, Tlbd. I, Mainz 1990.

Vollkadenz explizit bestätigt worden ist (T. 597–602: IV-I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>-I), zum Sextakkord von A-dur auf die zweite Halbe desselben Taktes. Der musikalische Einschnitt ist harmonisch, motivisch und klanglich fundamental und erhält insbesondere durch die Pause im Orchester, eine auffällige klangliche Lücke, sein besonderes Gewicht (das die Kadenz auf der Tonika abschliessende *des'* der Singstimme bleibt unbegleitet, isoliert). Man könnte Wagner vorhalten, das Prinzip der «Kunst des Übergangs», das er im Oktober 1859 nach Vollendung des *Tristan* als seine «feinste und tiefste Kunst» postulierte<sup>29</sup>, hier missachtet zu haben. Die gestisch-szenische Absicht dieses Bruchs im musikalischen «Kunstgewebe», d. h. die musikalische Vergegenwärtigung des Absinkens (resp. Entrückens) in eine andere Zeitschicht, in diesem Falle in ein schmachvolles Erinnern, rechtfertigt indessen den Umschwung zur Genüge. Ausserdem hat Wagner im Bass-*cis* des A-dur-Sextakkords durchaus einen (enharmonisch umgedeuteten) tonalen Bezug zum vorangehenden *Des*-dur geschaffen.

T.603-605

A: I<sup>6</sup> N<sup>6</sup> [V<sup>6</sup>] V [I]

Bsp. 1

Der exponierte Motivkomplex setzt sich aus drei musikalischen Schichten zusammen: (a) eine chromatisch abwärts führende Oberstimme (hier der Einfachheit halber als «Kahn-Motiv» bezeichnet), die sich zunächst als Ausgangslinie des ersten «Liedes» auszeichnen wird, immer mehr aber für die Vorgeschichte und deren Konsequenz, Isoldes Verfallensein, generell steht und schliesslich in die Geste des sich senkenden Schwertes mutiert (z. B. T. 761–765 [3. Szene], T. 1570–1573 u. T. 1590–1592 [5. Szene]), eben jene Geste, die, wie noch zu zeigen sein wird, das komplementäre Gegenstück zur inhaltlich zentralen, affektiven Geste von Tristans Aufblicken darstellt;

- (b) ein chromatisch aufsteigender, also zur Oberstimme gegenläufiger Bass in Halben sowie
- (c) das rhythmisch pulsierende, die musikalische Bewegung und somit den Erzählfluss vorantreibende Element in Mittellage.

29 *Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871*, hrsg. v. W. Golther, Leipzig 1914 (Brief vom 20. Oktober 1859)

Schliesslich ist der harmonische Gang zu erwähnen, der sich vor allem durch Labilität auszeichnet, die aus der chromatischen Gegenbewegung der beiden Aussenstimmen resultiert. Was sich zunächst wie eine Kadenz mit der Zielrichtung *a*-moll gebärdet (wobei der den klagenden «Ton» des motivischen Gebildes unterstreichende neapolitanische Sextakkord stellvertretend für die Subdominante steht), erweist sich schliesslich als schrittweises Wegrücken vom *d*-moll-, resp. *F*-dur-Bereich, der die vorangehende Szene, aber auch grosse Teile des Beginns der 3. Szene dominiert hatte. Der kurze, die Erzählung exponierende Block kommt schliesslich auf dem *h*-Klang zum Stillstand (T.608), der sich als Dominante zur Grundtonart der ersten Erzählung (*e*-moll) herausstellen wird. Der Übergang von diesem «musikalischen Doppelpunkt» (gemeint ist der Dominantklang, gekoppelt mit der «Aufschrei-Oktavfigur» in VI. II und Vc.) zum Beginn der eigentlichen Erzählung («Von einem Kahn»), eine modifizierte (Diatonik statt Chromatik) und augmentierte, die Zeit für einen Augenblick gleichsam aufhebende Variante des Oberstimmenmotivs (*a*) in den Bläsern (T.608–610), signalisiert ein erneutes Eintauchen in eine von der realen Handlung abgehobene, ferne Erlebnis- und Zeitschicht. Das minuziös auskomponierte Abheben der nun folgenden Erzählung ist konstitutiv für die Trennung von Aktion und Bericht und lässt die ganz andere Satzstruktur hervortreten<sup>30</sup>.

Festzustellen, dass es sich bei der *ersten Doppelstrophe* (T.611–629) um eine Periode mit dem Schema *aa'ba''* von 4+4 und 7(3+4)+4 Takten handelt, wäre eine Trivialität, stünde diese Musik nicht in einem Werk, in dem anerkanntermassen der am Periodensystem sich orientierende Begriff musikalischer Gestaltung am radikalsten umgestossen worden wäre. Diese Prämisse, spätestens seit Ernst Kurths *Romantischer Harmonik* nachdrücklich dokumentiert<sup>31</sup>, braucht hier nicht weiter erhärtet zu werden. Nicht allein die stellenweise «quadratische» Norm der längenmässigen und metrischen Entsprechung der Teile, die vor allem durch das reprisenartige Wiederaufgreifen des modifizierten Gliedes *a* (T.626–629) ins Auge fällt, sondern namentlich die tonale Differenzierung von Vorder- und Nachsatz und die motivische Ableitung sind Definitionsmerkmale der Periode (nebst der Umkehrung und den Repetitionen des «Kahn-Motivs» in der 1. Flöte<sup>32</sup> ist auch die Deklamationsfigur der Singstimme als Ableitung aus den beiden Kadenz, T.513/614 u. T.617/618, zu interpretieren). Schliesst der Vordersatz (T.618) «regulär» in der Grundtonart der Erzählung *e*-moll, öffnet sich der Nachsatz ins parallele *G*-dur, eine Wendung, die sowohl aus dem Kontext (der Bildwechsel vom «elend im Sterben» liegenden Tristan zur «getreulich pflegenden» Isolde) wie durch die Kontrastbildung innerhalb der sich anschliessenden Klangfolge ([*e*]-*G*-*As*-*A*-*h*) zu erklären ist. Die besondere Einheitlichkeit der ersten Doppelstrophe wird noch durch die regelmässigen Kadenzen am Ende der einzelnen Glieder und vor

30 Vergleichbare «musikalische Doppelpunkte» finden sich auch bereits in *Tannhäuser* und *Lohengrin* («Vorspann» zu Tannhäusers «Romerzählung», zu Elsas Traumerzählung und zu Lohengrins «Grals-Erzählung»). Allerdings ist die Faktur in allen diesen Fällen analog konventionell: Der Einschnitt wird durch den Aufbau eines Dominantseptakkords vorbereitet.

31 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*. Bern und Leipzig 1920, Berlin<sup>3</sup> 1923.

32 Während die gegenläufige Bassbewegung wie eine dazugehörige Signatur das «Kahn-Motiv» begleitet (Fag. und Klar.), bleibt das pulsierende Element für sieben Takte ausgespart: wie die Umkehrung des «Kahn-Motivs» ins Sehnsuchtsmotiv ist auch der Text des *b*-Gliedes («Isoldes Kunst ward ihm bekannt») eine Interpolation in den Gang der Erzählung.

allem durch die analoge Deklamationsfigur unterstrichen, während harmonisch jede Kadenz in eine andere Richtung führt, was der Musik die für das ganze Werk spezifische Ambiguität von Geschlossenheit und offenem Changieren auch dort verleiht, wo die Tendenz zum Einschnitt, nicht zum Übergang dominiert.

a T. 611  
 Von ei-nem Kahn, der klein und arm an Ir-lands Küs-te schwamm  
 [C] [C]

a' T. 615  
 dar-in-nen krank ein sie-cher Mann e-lend im Ster-ben lag  
 [C] [e]

b T. 620  
 I-sol-des Kunst ward ihm be-kannt; mit Heil-sal-ben und Bal-sam-saft  
 [G]


a'' T. 626  
 der Wun-de die ihn plag-te ge-treu-lich pflag sie da.  
 [C] [G]


Bsp. 2


Die Kadenzen lauten: Trugschluss, Vollkadenz, Trugschluss, Vollkadenz (Ausweichung in die Durparallele *G*-dur). (Der Trugschluss [*G*-dur] am Ende des Gliedes b [T. 625] verhält sich zur angepeilten Dominante<sup>33</sup>, jetzt gleichsam in Umkehrung der Verhältnisse, wie die Binnenkadenzen [*C*-dur] von a und a' [T. 613 u. 617] zur Grundtonart *e*-moll.) Die Kadenzen der Glieder a und a'' korrespondieren (1) rhythmisch, (2) in Umkehrung der diastematischen Verhältnisse und (3) im Ansatz der Akkordfolge. Alle drei a-Glieder sind bis zur erwähnten trugschlüssigen Wendung in den *C*-dur-Klang, die jeweils die Versäsur anzeigt, harmonisch gleich gebaut, während den Gliedern a' und a'' die Vollkadenz, den Schlüssen von b und a'' aber die dominantische Tritonusfloskel mit dem jeweiligen Leitton (*e'*-*ais*[-*h*], resp. *c'*-*fis*[-*g*]) gemeinsam ist. Wagner verbindet den Liebegriff einerseits mit der Erzählhaltung, andererseits mit einer strophischen Gliederung und in seiner strengsten Erscheinungsweise schliesslich mit periodischer Gestaltung.


33 Der tendenziell angelegte Gang in die Dominante (Klarinetten, Flöten und Singstimme bilden den Dominantseptakkord *fis-ais-cis''-e''*) wird von der die «Basslage» repräsentierenden 2. Klarinette durch den Kadenzschritt *fis-h* ausgeführt. Die Mehrdeutigkeit der harmonischen Ereignisse charakterisiert den *Tristan*-Stil. Die Zurücknahme der Einschnitte beispielsweise mittels harmonischer Umdeutungen der Schlüsse bildet die Kehrseite des Prinzips des ständigen Übergangs.


In der *zweiten Doppelstrophe* wird die strenge Geschlossenheit bereits von einem freieren Verfahren abgelöst. In der ersten Teilstrophe hebt der Komponist das Wortspiel «Tristan»-«Tantris» in den gegenläufigen Quartschritten *as-es'*, resp. *e'-a* hervor. Der aus dem Klangwechsel resultierende harmonische Kontrast der beiden Dreitakter ist durch das «Kahnmotiv» verbunden (T. 629 u. 632), das nun als Bassgang die Extreme verkittet. Die zweite Teilstrophe (T. 636–644) bildet die inhaltliche Erklärung zur ersten, was syntaktisch in einer Nebensatzkonstruktion («da...», «darin...», «den einst...») formuliert ist. Musikalisch hat Wagner die Strophe folgerichtig in vom rhythmischen Grundmodell des Kahnmotivs abgeleitete deklamatorische Glieder umgesetzt. Der Wechsel von 3- und 2-hebigen Versen erscheint als Wechsel entsprechender rhythmischer Glieder, so dass die deklamatorische Folge  $\alpha\beta\alpha\alpha\beta\beta$ , also wieder ein sinnfälliges Modell, entsteht:


$\alpha$  T.636 [V] 

$\beta$  T.638 

$\alpha$  T.639 

$\alpha$  T.641 

$\beta$  T.643 

$\beta$  T.644 

Bsp. 3

Die harmonische Zusammenfassung von je zwei Gliedern (die, nebenbei bemerkt, auch mit der Reimstruktur dieser Strophe kongruent ist: aabbcc) wird überlagert vom chromatischen Fortschreiten des Basses, dessen Abwärtsbewegung bereits in der ersten Teilstrophe einsetzt (T. 634) und in T. 638 eine Kehrtwende macht (schrittweiser Aufstieg von *Ais'* bis *cis'*, T. 638–643). Bei der zweiten Teilstrophe handelt es sich um ein Verfahren, bei dem eine gewollte Gliederung offensichtlich ist, so dass die Singstimmenmelodie eine Reihe von Kriterien des Periodischen erfüllt (motivische Analogie, metrische Korrespondenzen, harmonischer Wechsel), ein Verfahren zugleich, das mit einem Begleitsatz konkurriert, dessen Tendenz das organische Fortschreiten, folglich gerade nicht die Symmetrie- oder Analogiebildung ist.

Die *dritte Doppelstrophe* (T. 645–670) scheint vorerst die Restitution des motivischen Ausgangspunkts zu suchen. Es ist jedoch allein die affektive Geste, die, verbunden mit dem eingangs beschriebenen Motivkomplex, die emotional nun wesentlich gesteigerte Phase der Erzählung dominiert und zugleich auch gliedert. Sie strukturiert in dreimaligem Ansatz von 4+4+5 Takten den musikalischen Verlauf der ersten Teilstrophe (T. 645–657), an deren Ende der emotionale Zenit erreicht ist. In der zweiten Teilstrophe, in der, wie bei der Textdiskussion beobachtet wurde, die metrischen Koordinaten (2- und 3-hebige jambisches Mass, Reimstruktur) aus der Fassung geraten,



erscheinen die motivischen und deklamatorischen Teiglieder, wie sie in der ersten Doppelstrophe exponiert worden sind, floskelhaft oder bloss fragmentarisch. Im Orchestersatz macht sich musikalische Sprachlosigkeit bemerkbar: das vielfache Ansetzen des Kahnmotivs (mit je zwei identischen Wiederholungen) ist Stammeln. Die Singstimme ist auf deklamatorische Relikte aus der ersten Strophe reduziert:

von sei - nem La - ger  
blickt er her, -  
nichtauf das Schwert,  
nichtauf die Hand, -

Bsp. 4

An dieser Stelle, wo der Kern der Aussage, gleichsam die Erklärung für Isoldes Aufgewühltsein, das Brangäne (resp. der Aussenwelt, letztlich auch dem Publikum usw.) so unerklärbar ist, folgen soll, verstummt Isolda. Die sich vom Vorangehenden vollständig absetzende Geste der Bläser (T. 666–668) lässt jegliche Erzählhaltung, jeglichen ereignishaften Puls und, in der Zurücknahme des Tempos (*molto ritenuto*) und durch die die Takteinheit auflösenden Synkopen, sogar jede Zeitorganisation hinter sich. Das «Kahnmotiv» hat mittels Umkehrung und fundamentaler Umdeutung einen neuen Sinn und Ausdruck erhalten:

"Kahn"-Motiv  
Motiv des "Verfallenseins"

Bsp. 5

Die Geste des Aufblickens als Symbol des Zueinanderfindens setzt sich vorerst in der Singstimme (die Phrase «er sah mir in die Augen» ist Deutung und als solche auch Verdoppelung der Aussage) und weiter im Bratschensolo in einer in ihrem Aufstreben nicht enden wollenden Melodie fort («sehr ausdrucksvoll und zart»), die überdies den Sinn der kontrapunktierenden Singstimme («seines Elendes jammerte mich») ins rechte Licht rückt: Von jenem Augenblick an, in dem der Puls der Erzählung aussetzt (T. 666), spricht ausschliesslich die Musik den wahren Sachverhalt aus.

T 666-676

Singstimme

Bläser/Vc.

Bratschensolo

Singstimme

Stimme

Bsp. 6

Mit dem Bild des sinkenden Schwertes (T. 677–678) wird die Doppeldeutigkeit dieser Geste musikalisch dadurch offenbar, dass das Zurücksinken des Bratschensolos von der kontrapunktischen Gegenbewegung der Klarinetten neutralisiert wird. In einer die Teile verkittenden Klangmischung (T. 677/678) von Solobratsche, die immer noch das affektive Bild des Aufblickens prägt, Klarinetten, die eben diese Geste noch weiterzutragen suchen, und Fagotten, die zum ursprünglichen Erzählpuls des Basses zurückführen, wird deutlich, wie fein in der Tat Wagners «Kunst des Übergangs» sich äussern kann.

Der letzte, nun wieder «reguläre» Vierzeiler, mit dem die Morold-Tantris-Geschichte ihr Ende findet, ist wiederum im reprisenartig den Beginn aufgreifenden Erzählfluss eingebettet (T. 679 ff.). In T. 683 stellt sich gar die mit dem eingangs exponierten Motivkomplex harmonisch identische Harmoniefolge ein. Doch nach dem «Ereignis Aufblick» hat sich die Gestimmtheit der Erzählenden – und mit ihr jene der Musik – verändert. Dies bedeutet auch, dass das Liedhafte nicht mehr restituierbar ist. Der Puls der Erzählung wird, bevor die Singstimme endgültig nach *e*-moll kadenziiert, vom «Aufblick-Motiv» (Bratschen und Celli) abgelöst. Mit der Einbettung des Motivs in den Tristan-Akkord wird noch einmal die Tragweite des «Blicks» beschworen. In den letzten sechs Takten sind – etwas überspitzt formuliert – Vorgeschichte («Kahn»-Motiv), Peripetie («Aufblick»-Motiv und Tristan-Akkord) und Katastrophe (Kadenz) komprimiert in eins gefasst:

T. 683-688

"Kahn"-Motiv

"Aufblick"

Kadenz

Bsp. 7

Dem im Text beobachteten Prozess vom Lied (verstanden als eine Form, die metrische Regelmässigkeit und eine strophische Reimstruktur aufweist) bis hin zur prosaähnlichen freien Dichtung hat Wagner in der Komposition eine analoge Gestalt verliehen, die vom periodischen Satz über allmählich offenere Strukturen bis hin zu einem musikalischen Organismus führt (ab. T. 666), dessen Elemente fast ausschliesslich von ihrem Sprachcharakter leben. Alles ist Übergang, wodurch sich die Vorstellung des Übergangs gleichsam selber aufhebt. Das musikalische Geschehen erweist sich vielmehr als vielschichtiges Ineinandergreifen von musikalischen Einzelgesten mit wechselnder Klangfarbenkonstellation, dessen Fortschreiten bald in – in ihrer Aussage bestimmbaren, also sprechenden – Registerwechseln (T. 668), bald in einfachen Sequenzverfahren (T. 670–676) realisiert ist. Definiert sich «musikalische Prosa» bei Wagner einerseits als Divergenz zwischen Versstruktur und musikalischem Bau, d. h.

motivisch-harmonischer Struktur<sup>34</sup>, mithin auch als ein Satz, in dem die verschiedenen Ebenen (Motivik, Melodiebildung, Dynamik, Klangfarbe usw.) asymmetrisch und gleichsam phasenverschoben zueinander in Verbindung treten (und so Entsprechungen herstellen), andererseits durch Entgrenzung eines takt-metrischen Gefüges<sup>35</sup>, das aus der genannten Divergenz resultieren kann, trifft der Begriff der musikalischen Prosa auf die vorletzte Phase der Tantris-Erzählung (T. 666–679) zu, ja es handelt sich geradezu um einen exemplarischen Fall. Um dieses Phänomen im Kontext zu verdeutlichen, sei noch einmal ein Blick auf die Takte 666–679 geworfen. Sie bilden nicht nur die Quintessenz der Erzählung, sondern bieten auch die – verschlüsselte – Erklärung für die fatale Verfallenheit, also für den Grundkonflikt des Dramas. Nicht zufällig hat Wagner gerade in dieser Phase sein ureigenstes und – kompositionsgeschichtlich gesprochen – innovativstes Verfahren angewandt, auf das Schönbergs Bezeichnung der «Klangfarbenmelodie» zutrifft<sup>36</sup>, deren Teile durch Vermittlung differenziertester Art («Übergänge») ineinandergreifen.

Der chromatische Aufstieg der Takte 666–668, die an den Mischklang von Holzbläsern, Hörnern und Celli gebunden ist und aus diesem hervortritt, erhält im Dreitaktglied der Singstimme («er sah mir in die Augen», T. 669–679) eine Entsprechung. Die Singstimmenmelodie, durch die Überbindung T. 668/669 analog zu T. 666/667 aus dem Taktgefüge herausgelöst, greift im Auftakt die Kerntöne (*a'-c*) auf, sodass sie, gestützt durch die dynamische Konstellation (Zurücknahme des *ff* durch *decresc.* in T. 668) als Teil des Gesamtklangs bruchlos aus diesem herauswächst. Dasselbe gilt für den Einsatz der Solobratsche (T. 670), die sich unmerklich<sup>37</sup> aus dem vierstimmigen C-dur-Akkord der geteilten Celli löst (der erste Ton des Solos, *e'*, «löst sich» vom identischen höchsten und folglich dominanten Ton des Celloklangs). Das erste Glied der Bratschensequenz (T. 670–672) korrespondiert wiederum mit der vorangehenden Phrase der Singstimme nicht allein durch diese Verbindung mit dem Anfangston, sondern auch durch die Geste des Aufstiegs sowie die Schlussgeste des grossen Intervalls<sup>38</sup> (die «doppelpunktartige», d. h. auf das Folgende verweisende Oktave in T. 670 mutiert dabei in die aufgrund ihrer Spannung emotionalere Septime in T. 672). Kennzeichnend für Wagners Klangfarbenmodulation ist die Art und Weise, in der der Strei-

34 Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, Regensburg 1975, S. 67 ff.

35 Manfred Hermann Schmid, *Musik als Abbild. Studien zum Werk von Weber, Schumann und Wagner*, Tutzing 1981, S. 255. – Kunze, *Kunstabgriff*, S. 217 ff.

36 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig/Wien 1911, S. 471. – Die «Logik» der «Klangfarbenmelodie» im Sinne eines «Systemzusammenhangs der Klangfarben in Analogie zu dem der Tonhöhen» (Dahlhaus) verschweigt in der Terminologie Schönbergs die Komponente des harmonischen Verlaufs (als partiellen Faktor nebst dem des Prozesses der Klangfarben). Klangfarbenmelodie schliesst im Kontext, in dem der Begriff gleichsam als Utopie einer der Harmonielehre übergeordneten Klangtheorie aufscheint, für Schönberg den Parameter der Harmonie mit ein (gleichsam im Sinne einer ausschliesslichen, von klangfarblichen Qualitäten losgelöste Konstellation des Zusammenklangs, sofern diese Perspektive für Schönbergs Harmoniebegriff noch eine Realität war). Vgl. Carl Dahlhaus, *Schönbergs Orchesterstück op. 16,3 und der Begriff der «Klangfarbenmelodie»*, in: *Kongressbericht Bonn 1970*, Kassel 1971, S. 372 f.

37 Das Verschleiern eines Phrasenbeginns durch Klangverschmelzung und wechselweise Überlagerung der dynamischen Ebenen ist ein wesentlicher Bestandteil des hier beschriebenen Verfahrens, seiner wesentlichen «Passivität». – Vgl. Schmid, *Abbild*, S. 254 f.

38 Während sich der *H*-Klang in T. 668 in die Singstimme öffnet, hat der Oktavsprung in T. 670 den Charakter des Schliessens. Er gibt aber vornehmlich die Sprachdiktation und ausserdem ein affektives Bild wieder.

cherklang in T. 669 den dynamischen Gipfel von T. 668 auffängt und gleichzeitig für die Singstimme eine neue Stütze bildet, wobei das Cello zwischen den ungleichen Gesamtklängen vermittelt. Die zweiten Geigen, die gleichsam eine «neutrale» Mittelposition des Akkordgefüges T. 668 einnehmen, greifen das *a'* des vorangehenden Klanges auf und verwandeln so die dominierende Komponente des Klanges in eine untergeordnete. Der harmonische Gang, selber mehr Farbe als funktionales Beziehungsnetz (obschon als solches durchaus dechiffrierbar), wird zur Projektion der dramatischen Aussage. Der verminderte Septakkord, der als zwischendominantische Stufe den Quartsextakkord (in A-dur) erwarten lässt, wird im Dominantseptakkord über *H* aufgefangen, und zwar so, dass die Akkordtöne *dis*, *fis* und *a* beiden Akkorden gemeinsam sind, das *c* aber, neu als Bassfundament, ins *H* rückt. Dadurch wird im Orchestersatz für einen Augenblick an einer Stelle ein struktureller Akzent vorgetäuscht, wo sich herausstellen wird, dass alle Komponenten des Satzes im Fluss sind. Klangbestimmend sind indessen weniger die Akkordtöne als solche, sondern ihre Lage, resp. die Art des Lagenwechsels.

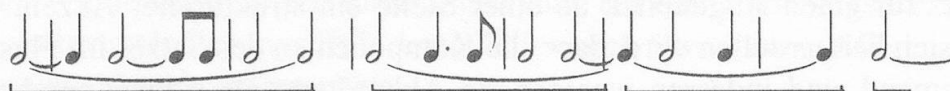
Bsp. 8

Der Dominantseptakkord mündet seinerseits nicht in den angepeilten *E*-Klang (der tonartlichen Achse der *Tantris*-Erzählung), sondern die Kadenz wird allein von der Singstimme zu Ende geführt. Trugschlüssig folgt an dessen Stelle das entlegene *C*-dur<sup>39</sup>. In diesem überraschenden Gang weitet sich der (tonale) Raum, mit ihm aber auch der szenische Vorstellungsbereich. Die szenische Aktion, in der Form der Erzählung nur als Erinnerung präsent, ist in innerlich vorgestellte Gestik zurückgenommen. Durch Aufhebung des taktmetrischen Koordinatensystems, differenzierte Klangverschränkung und harmonische Öffnung wird jegliche Zeitartikulation bis zu deren Auflösung zurückgenommen. Der musikalische und szenische Augenblick tritt hervor; die weitzurückliegende Situation der Erzählenden, im Präteritum formuliert, erscheint gegenwärtig<sup>40</sup>.

39 Die harmonische Doppelbödigkeit durch Ausweichen in mediantische Trugschlüsse konnte bereits oben, T. 602, beobachtet werden.

40 «[...] der Vollzug geht auf in einer Reihe zeitenthobener Augenblicke, die mit unerhörter Kunst vermittelt und dadurch wieder in den Werdeprozess des Dramas eingeschmolzen werden. Mit der Hervorkehrung des erscheinenden theatralischen Augenblicks wurden indes die konstruktiven Beziehungen zum Vergangenen und Folgenden planvoll gelockert. Dies heisst: in Wagners Musikdrama wird das rationale Bezugssystem, das musikalischen Bau, Konstruktion ermöglichte und zugleich eine objektive und auch subjektiv vollziehbare, rationale Zeitordnung setzte, nämlich Kadenz und Taktbegriff, als Zeitordnungssystem wenn nicht ausser Kraft gesetzt, so doch entscheidend abgebaut. Statt der Konstruktion als Möglichkeit der Verknüpfung von erklingenden Momenten tritt die mehr assoziative, dafür aber ungemein vieldeutige Beziehung von Erinnerung und Ahnung ein. Vergegenwärtigung unter Einschluss von Erinnerung und Ahnung sind Grundkategorien des Musikdramas und wurden in «Oper und Drama» von Wagner selbst als solche hervorgehoben.» Kunze, *Kunstabgriff*, S. 224.

Bemerkenswert ist schliesslich auch die Sequenz des Bratschensolos, die zwar als Sequenz unmissverständlich erkennbar ist, in der sich jedoch kaum eine melodische Komponente wiederholt. Den ersten drei Gliedern der Sequenz (I: T. 670–672, II: 673–674, III: 675–676) ist der Terzaufstieg (I: *e'-fis'-g'*, II: *g'-a'-h'*, III: *h'-c-d*) sowie eine zusammenfassende absteigende Schlussgeste gemeinsam. Während bereits dieses letztere Schlussintervall von der Septime über die Sekunde und die Quinte sehr verschiedene Ausprägungen annimmt, verändert sich die rhythmische Gestalt ständig, wobei vor allem eine stetige Kontraktion des sequenzierten Motivs zu beobachten ist: 2 1/2+2+1 1/2 Takte



Bsp. 9

Der Ton *a'* in T. 674/675 gehört zwar dem zweiten Sequenzglied als Schlussston an, kann aber zugleich auch als Ausgangspunkt des dritten gehört werden. (Wagners Phrasierung gibt darüber nicht schlüssig Antwort, während *g'* in T. 676, das als Schluss des Gliedes III gehört werden kann, durch die Phrasierung eindeutig an das sich harmonisch öffnende Schlussglied<sup>41</sup> des Solos gebunden ist.) Das vierte Sequenzglied schliesslich (T. 676–678) verhält sich zum ersten wie dessen Spiegelung (Krebsumkehrung) um die Achse *g'*, während es rhythmisch mit dem ersten und zweiten korrespondiert<sup>42</sup>.

41 Die harmonische Ausweichung in T. 676, die die Hörerwartung erneut durchkreuzt (statt dem *G*-Klang als «Tonika» nach dem Dominantseptakkord in Quint-Sext-Lage folgt ein erneuter Dominantseptakkord, wiederum in Quint-Sext-Lage!), kommt dadurch zustande, dass der schrittweise Bassanstieg (T. 669–675: *H-c-cis-d-e-fis*) im *f* der zweiten Cellostimme zwar eine Fortsetzung findet, dem Klang aber – ähnlich dem Kontrabass-*H* in T. 669 – das *H* «untergeschoben» wird. Die neu zu erwartende Kadenz nach *C*-dur wird zwar in die Singstimme und im Bratschensolo zu Ende geführt, durch zwei andere Stimmführungen mit unterschiedlichen harmonischen Zielen aber trugschlüssig verschleiert: Das erneut «untergeschobene» *Gis*, das den verminderten Septakkord in T. 677, dominantischer Spannungsklang und dynamischer Höhepunkt der Sequenz, komplettiert, führt in den Fagotten (zusammen mit dem *h*) nach *a*-moll, jenes *a*-moll, das bereits in T. 657 ebenfalls durch Trugschluss nach *F*-dur ausgespart worden ist. Das Verschweigen der Singstimme auf dem dynamischen Höhepunkt, gekoppelt mit dem Hochtönen der Bratschensequenz, signalisiert das Unerhörte und Unausprechliche der Aussage. Die Klarinetten schliesslich greifen in tiefer und mittlerer Lage in Oktaven – dadurch als Gegenstimme zum Bratschensolo hervortretend – den chromatischen Anstieg der Bläser in T. 666/667 auf und bilden, aus dem *sf*-Klang heraustretend, auf ihrem kurzen Gang (transponiert *d-e-f*) gleichzeitig die Terz zum erwarteten *C*-dur wie die Quinte zu *a*-moll. Diese Linie fliesst ebenso als Mittelstimme «organisch» in den Hauptmotivkomplex zurück (T. 679), das musikalische «Motto» der Erzählung (vgl. oben), wie die ersten Geigen, Oberstimme dieses Komplexes, die «kadenzierende» Linie der Bratsche wieder aufgreifen.

42 Eine Korrespondenz mittels Umkehrung bildet übrigens auch die zweite Phrase der Singstimme («Seines Elendes jammerte mich», T. 672–675) zur ersten (T. 668–670), während erstere allerdings, wie oben vermerkt, sowohl melodisch-rhythmisch als auch in ihrer Aussage die Bratschenstimme kontrapunktiert.



Bsp. 10

Die Wiederholung oder Sequenzierung ähnlicher, jedoch nie gleicher Glieder (die Abweichung ist bald rhythmischer, bald diastematischer Natur, bald ein wenig von beidem) trägt ebenso zur zeitlichen Entgrenzung und somit zur Vergegenwärtigung der musikalischen Ereignisse bei wie der oben festgestellte Abbau des takt-metrischen Bezugssystems im Sinne einer «musikalischen Prosa». Entsprechungen, die periodische Gegebenheiten assoziieren, sind dabei aber durchaus möglich.

Zusammenfassend kann festgehalten werden: Der strukturelle Prozess, der auch den Perspektivenwechsel in Isoldes Erzählen anzeigt, weist auf die einleitenden Verse zurück («Wie lachend sie/ mir Lieder singen,/wohl könnt' auch ich erwidern!») und erklärt diese zugleich: Isolde «könnte» Lieder über den «Helden» Tristan singen. Dass sie dies kann, und dass sie diese in einer kunstvollen Form zu gestalten versteht, davon gibt sie Beispiele (1. und 2. Doppelstrophe). Ihre allereigenste Betroffenheit aber, begründet in der eigentlichen Motivation des Konflikts, den «Urgrund» von Isoldes (unauflösbarer) Verbindung mit Tristan nämlich (Motiv der Aufblicks-Geste), lässt sich nicht in den (bezüglich Textstruktur und musikalischem Bau) konventionellen Formen des «Liedes», resp. dessen, was in Wagners Terminologie unter dem Liedbegriff subsumiert werden kann<sup>43</sup>, fassen.

\*

Die drei skizzierten Ansätze tragen ihren Teil bei, die dramatische Funktion, resp. den szenisch-musikalischen Bau der Morold-Tantris-Erzählung in Wagners *Tristan* zu vermitteln. Jede Perspektive weist über sich hinaus, stösst aber auch an Grenzen der Deutung. So lässt verständlicherweise der stoffgeschichtliche Ansatz keine Schlüsse über die dramatische Funktion, oder gar die sprachliche oder musikalische Form der betrachteten Erzählung zu. Die Morold-Tantris-Erzählung als Kern der «Vorgeschichte» und das aus ihr erklärbare Sühne-Motiv erhält jedoch nur aus der Perspektive von Gottfrieds Vorlage Sinn. Im Sühne-Motiv ist wiederum die von Wagner dargestellte innere Entwicklung Isoldes von der Erzählung (Erinnerung) zum Sühne-Trinken (Tat) bereits angelegt: Die Erzählung, ein – letztlich auswechselbares – Element des Romans, löst die Liebestrank-Szene insofern aus, als sie, als Erzähl lied ansetzend, den gegenwärtigen Zustand zwischen Isolde und Tristan bewusst werden lässt. Diesen

43 GSIII, S. 89 (*Kunstwerk der Zukunft*); GSIII, S. 233 f. (*Oper und Drama*): «Die in unentstellter Anmuth sich treu gebliebene *Volksweise*, das mit der Dichtung innig verwebte, einige und sicher begränzte *Lied* [sic!], hob sich auf seinen elastischen Schwingen, freudige Erlösung kündend, in die Regionen der schönheitsbedürftigen, wissenschaftlich musikalischen Kunstwelt hinein.» (Hervorhebung durch Wagner) In Analogie zum Liedbegriff sowie in Abgrenzung dazu, vgl. Wagners Bestimmung des «harmonischen Tanzes» (GSIII, S. 90f.)

Bewusstwerdungsprozess hat Wagner musikalisch dargestellt, wobei der Text eine zwischen Stoffvorlage und Komposition vermittelnde Position einnimmt, die Musik aber die Vorgeschichte in innerlich vorgestellte Aktion umsetzt.