



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Schweigen und Verschweigen in Richard Wagners
Musikdrama "Tristan und Isolde"

Verfasser

David Siener

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im April 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Forschungsüberblick.....	8
3. Terminologie und Methodik	11
3.1. Zur Begrifflichkeit von Schweigen und Verschweigen.....	11
3.2. Textanalyse.....	14
3.3. Musikalische Analyse	17
4. Schweigen und Verschweigen in "Tristan und Isolde"	19
4.1. Erscheinungsformen von Schweigen und Verschweigen	19
4.1.1. Schweigen in Dialog und Rede.....	20
4.1.1.1. 1. Textstelle.....	20
4.1.1.2. 2. Textstelle.....	21
4.1.1.3. 3. Textstelle.....	23
4.1.1.4. 4. Textstelle.....	26
4.1.1.5. 5. Textstelle.....	27
4.1.1.6. 6. Textstelle.....	28
4.1.1.6.1. Zur Bedeutung von Tag und Nacht.....	29
4.1.1.6.2. Das Schweigen der Nacht	35
4.1.1.7. 7. Textstelle.....	35
4.1.1.8. 8. Textstelle.....	37
4.1.1.9. 9. Textstelle.....	37
4.1.2. Verschweigen in Dialog und Rede	38
4.1.2.1. 10. Textstelle.....	38
4.1.2.2. 11. Textstelle.....	38
4.1.2.3. 12. Textstelle.....	41
4.1.2.4. 13. Textstelle.....	43
4.1.3. Schweigen im Nebentext.....	44
4.1.3.1. 14. Textstelle.....	45
4.1.3.2. 15. Textstelle.....	46
4.1.3.3. 16. Textstelle.....	47
4.1.3.4. 17. Textstelle.....	49
4.1.3.5. 18. Textstelle.....	50
4.1.4. Implizites Schweigen und Verschweigen	50
4.1.4.1. 19. Textstelle.....	50
4.1.4.2. 20. Textstelle.....	51
4.1.4.3. 21. Textstelle.....	51
4.1.5. Schweigen und Verschweigen in der Musik.....	53

4.2. Schweigen und Verschweigen im Gesamtkontext des Musikdramas	56
4.2.1. Über das Verhältnis von Text und Musik	56
4.2.2. Schweigen und Verschweigen im musikdramatischen Handlungsverlauf	63
4.2.2.1. Von der Einnahme des Trankes bis zur Nacht der Liebenden	63
4.2.2.1.1. Die Einnahme des Trankes	64
4.2.2.1.2. In Erwartung Tristans	67
4.2.2.1.3. Das Löschen der Fackel	68
4.2.2.1.4. Die Nacht der Liebenden	70
4.2.2.1.5. Rückwirkend erklärtes (Ver-)Schweigen	72
4.2.2.2. Während der Überfahrt bis zur Einnahme des Trankes	74
4.2.2.2.1. Stummer Abschied und verfehlte Kommunikation	75
4.2.2.2.2. Scheinbare Aussprache und gelöstes Schweigen	82
4.2.2.2.3. Verbergendes (Ver-)Schweigen	87
4.2.2.3. Vom Hereinbrechen der höfischen Gesellschaft bis zum Liebestod	88
4.2.2.3.1. Morgendämmerung	88
4.2.2.3.2. Ehre, Ruhm und Macht	89
4.2.2.3.3. Fremd in der Heimat	92
4.2.2.3.4. Sprachliche Ohnmacht und Unsagbarkeit	99
5. Resümee	101
5.1. Zusammenfassung der funktionalen und verlaufsorientierten Analyse	102
5.2. Schweigen und Verschweigen im Kontext von Sprachskepsis und Sprachkritik	105
6. Literaturverzeichnis	110
6.1. Primärliteratur	110
6.2. Sekundärliteratur	110
Anhang	114
Abstract	114
Lebenslauf	115

1. Einleitung

Richard WAGNERs Musikdrama *Tristan und Isolde* führte seit seiner Uraufführung im Jahre 1865 zu einer bis heute andauernden Auseinandersetzung sowohl bei Dichtern, Musikern, Dramaturgen, Literatur- und Musikwissenschaftlern als auch bei Philosophen und Psychologen. Ihr Drang zur Beschäftigung mit diesem Werk fußt auf den unterschiedlichsten Faktoren, sei es nun beispielsweise die moderne Tonsprache oder die Stoffgeschichte um Tristan und Isolde. Der ausschlaggebende Reiz lag und liegt aber wohl – und das vielleicht oft unbewusst – darin begründet, dass das Musikdrama, nicht zuletzt aufgrund seiner äußeren Handlungsarmut, nur schwer greifbar ist. Künstlerischer Gehalt und künstlerische Aussage entziehen sich dadurch weitgehend einer einfachen Beschreibbarkeit, gleitet doch selbst eine knappe Wiedergabe der Handlung zwangsläufig in eine Interpretation ab. Auch wenn diese Eigenschaft – mehr oder weniger stark ausgeprägt – an jedem Kunstwerk auszumachen ist, ist die Diskrepanz zwischen wortwörtlichem Gehalt und tatsächlich dahinterliegender Bedeutung in *Tristan und Isolde* besonders groß, was sich auch in den vielen verschiedenen, teilweise unvereinbar voneinander abweichenden Meinungen und Interpretationen zeigt. Diese Auffälligkeit soll hier daher als Phänomen bezeichnet werden, hinter dem eine explizite künstlerische Absicht vermutet wird.

Auf der Suche nach einem geeigneten Thema kam dabei bald das Verlangen auf, eben dieses Phänomen zu erfassen und in einem geeigneten Rahmen zu analysieren. Die dieser Diplomarbeit zugrunde liegende Hypothese geht davon aus, dass das häufige Auftreten von Schweigen und Verschweigen in den verschiedensten Ausprägungen maßgebliche Ursache für dieses Phänomen ist. In der Aufgabenstellung, die sich daraus ableitet, wird es darum gehen, im vorliegenden Musikdrama der Bedeutung von Schweigen und Verschweigen nachzuspüren, um dadurch letztlich eine Beschäftigungsgrundlage zu schaffen, vor deren Hintergrund ein erweiterter Verständnishorizont der Oper eröffnet werden soll. Die Diplomarbeit konzentriert sich dabei gleichermaßen auf den Text als auch die Musik und betrachtet das Musikdrama – ganz im Sinne Richard WAGNERs – als Gesamtkunstwerk. Wenngleich Erkenntnisse und Ergebnisse als Produkt aus einer überwiegend text- und musikimmanenten Herangehensweise unter der Prämisse der Nachvollziehbarkeit gewonnen werden, handelt es sich aber auch hierbei lediglich um eine Interpretation.

Stanley KUBRIK äußerte sich einst über seinen Film *2001: Odyssee im Weltraum*:

Es steht jedem frei, über die philosophische und allegorische Bedeutung des Films zu spekulieren – und derartige Spekulation ist ein Anzeichen dafür, dass es gelungen ist, das Publikum auf einer tiefen Ebene zu berühren – aber ich möchte keine verbale Deutung für 2001 aufstellen, der sich jeder Zuschauer verpflichtet fühlen würde, auf die Gefahr hin, das Wesentliche zu verpassen.¹

Ähnliches lässt sich auch über *Tristan und Isolde* sagen und in weiterer Folge wird gezeigt werden, dass Richard WAGNERs eigene Kunstauffassung damit stark korreliert, da auch er die Eindeutigkeit der (musik-)dramatischen Handlung stark zurücknimmt, wodurch ein sehr weiter Interpretationsspielraum entsteht. Unter Einhaltung der Hypothese, dass Schweigen und Verschweigen entscheidende Faktoren für die semantische Unschärfe des Musikdramas sind und der Aufgabe, eben diese zu ergründen und beschreibbar zu machen, besteht das Ziel der Arbeit darin, einen kohärenten Interpretationsstrang herauszuarbeiten. Eingebettet in den vorhandenen Forschungsdiskurs soll dabei die Deutung durch Heranziehen bereits verfügbarer Ergebnisse bestärkt, aber auch in Abgrenzung dazu gesetzt werden, um, wenn notwendig, neue Ansätze zu verfolgen.

Im nachfolgenden Kapitel wird zunächst ein kurzer Überblick über die wissenschaftliche Literatur vorgestellt, die sich mit Richard WAGNERs *Tristan und Isolde* vor dem Hintergrund des gewählten Themas beschäftigt. In Kapitel 3 werden zum einen die entscheidenden Begrifflichkeiten – wie Schweigen und Verschweigen – definiert und zum andern die der Analyse und der Interpretation zugrunde liegenden Herangehensweisen vorgestellt. Kapitel 4 bildet den Hauptteil der Arbeit. Nach einer funktionalen Analyse jener Textstellen, an denen eindeutig oder zumindest implizit ein Schweigen oder Verschweigen zu orten ist, wird die Bedeutung von Schweigen und Verschweigen auf einer ganzheitlichen Ebene und in Bezug auf den dramatischen Handlungsverlauf untersucht werden. Mit Kapitel 5, dem Resümee, schließt die Arbeit. Die wichtigsten Ergebnisse werden dort noch einmal zusammengetragen und präsentiert, wobei insbesondere auch eine Betrachtung von Schweigen und Verschweigen im Kontext von Sprachskepsis und Sprachkritik erfolgen wird.

Als Primärquellen werden das Textbuch mit Varianten der Partitur² verwendet, das von Egon VOSS herausgegeben wurde, sowie der in drei Teilen erschienene Musikdruck³, welcher mit

¹ http://de.wikipedia.org/wiki/2001:_Odyssee_im_Weltraum

² Voss, Egon (Hg.): Richard Wagner. *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam 2003.

Anhang und kritischem Bericht im Schott-Verlag erschien und von Isolde VETTER und Egon VOSS herausgegeben wurde. Aus dem Textbuch wird in eckigen Klammern unter Angabe des jeweiligen Verses bzw. der jeweiligen Verse zitiert, z.B. [V. 100], aus der Partitur wird ebenfalls in eckigen Klammern unter Angabe des entsprechenden Aufzugs in römischen Ziffern und des jeweiligen Taktes bzw. der jeweiligen Takte zitiert, z.B. [I, T. 200].

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass, sofern nicht explizit das weibliche oder männliche Geschlecht gemeint ist, alle personenbezogenen Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen sind. Um eine bessere Lesbarkeit zu erreichen, wird im Folgenden jedoch stets das grammatikalische Maskulinum verwendet.

³ Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Erster Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Mainz: Schott 1990.
Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Zweiter Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Mainz: Schott 1992.
Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Dritter Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Anhang und kritischer Bericht herausgegeben von Egon Voss. Mainz: Schott 1993.

2. Forschungsüberblick

Wie einleitend erwähnt, stammen Meinungen, Interpretationen und Analysen von *Tristan und Isolde* von den unterschiedlichsten Personen und somit auch aus den verschiedensten Forschungsbereichen. Die Beschäftigung mit dem und die Herangehensweisen an das Musikdrama sind dabei ebenso mannigfaltig wie differenziert. Der Literatur- und Musikwissenschaftler Hans MAYER ist einer der Wenigen, der sich konkret dem Schweigen und Verschweigen in *Tristan und Isolde* widmete. In seinem Aufsatz *Tristans Schweigen*⁴ beschreibt er das Versagen der Kommunikation und konstatiert schließlich, dass Schweigen und Verschweigen eine überragende Rolle spielen, worin er letztlich auch die Tragik der Oper begründet sieht. Gabriele HOFMANN griff MAYERs Aussagen in ihrer Schrift *Das Tristan-Syndrom*⁵ teilweise auf, übt aber Kritik daran, dass es ihm bei „[...] seiner Betrachtung des in diesem Werk so exzessiv ausgelebten Schweigens [...] jedoch primär um dessen Darstellung als ein dramaturgisches Mittel [geht].“⁶ Sie selbst legt „[z]ur Beurteilung der Mitteilungsunfähigkeit Tristans, seines Schweigens als Ausdruck seiner passageren und grundsätzlichen Probleme auf der kommunikativen Ebene [...]“⁷ eine psychologische Messlatte an. Dem musikalischen Teil des Dramas, wie dies MAYER noch getan hat, widmet sie sich allerdings nicht. Zusammen mit ihrem gesteckten Ziel, „[...] die Persönlichkeitsstruktur Tristans aus psychologischer und philosophischer Perspektive zu betrachten[,]“⁸ beschränkt sie sich – die Konzeption als Gesamtkunstwerk außer Acht lassend – aber zu sehr auf die rein sprachliche Seite des Musikdramas. Unter einem ganzheitlicheren Gesichtspunkt setzte sich damit die Musiklehrerin und Musikwissenschaftlerin Brigitte HELDT in ihrer Dissertation *Richard Wagner. Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung*⁹ auseinander. Ihrer Arbeit liegt die Prämisse zugrunde, dass „[d]ie Handlung [...] sich, ihrem Sinn und ihrer Bedeutung nach, erst aus der Verbindung von Dichtung und Musik [erschließt].“¹⁰ Dabei geht sie auch auf Richard WAGNERS Kunstauffassung, insbesondere seiner Ansicht über das dichterische Schweigen ein und widmet der Rolle des

⁴ Mayer, Hans: Tristans Schweigen. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 217-228.

⁵ Hofmann, Gabriele: Das Tristan-Syndrom. Psychoanalytische und existenzphilosophische Aspekte der Tristan-Figur Richard Wagners. Regensburg: Roderer 1997.

⁶ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 10.

⁷ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 10.

⁸ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 4.

⁹ Heldt, Brigitte: Richard Wagner. Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung. München, Diss. 1993.

¹⁰ Heldt: Richard Wagner, S. 30.

sprechenden Orchesters besondere Aufmerksamkeit, geht aber ebenso auf die Gebärde ein, denn, so konstatiert sie, „[d]ie Auge und Ohr ansprechende Darstellergebärde und die wie aus dem Unterbewusstsein aufsteigende Orchestergebärde sind zwei Seiten des einen Unaussprechlichen. Die Gebärde ist Mittlerin des ‚tönenden Schweigens‘.“¹¹ Auch Brigitte HELDT rezipierte übrigens Hans MAYER und lässt dessen Deutungen mit einfließen.

Es gibt noch eine Reihe weiterer Publikationen, die, wenn auch nur am Rande, ebenfalls auf das Phänomen des Schweigens und Verschweigens eingehen. So z.B. Olaf SCHRÖDER, der in *Unrecht und Schuld Tristans*¹² die Tristans Schweigen bzw. Verschweigen zugrunde liegende Motivation beschreibt oder Dieter BORCHMEYER, der in *Das Theater Richard Wagners*¹³ die Wirkung des Trankes im Brechen des Schweigens bestimmt sieht. Andere Autoren und Interpreten legten verstärktes Augenmerk auf die Kommunikationsstrukturen in *Tristan und Isolde* und kommen fast durchwegs zu dem Schluss, dass die Dialoge durch verhinderte und missverständliche Kommunikation geprägt sind. Da ist z.B. Dietmar HOLLAND, der in *Hier wütet der Tod. Zu Wagners Tristan und Isolde*¹⁴ die Meinung vertritt: „[d]as Rätselhafte und Verschlüsselte, das nicht Eindeutige und nicht Einsehbare, gerade das machte (und macht noch heute) wohl den Reiz der ‚Tristan‘-Handlung aus.“¹⁵ Oder Andreas DORSCHER¹⁶, der im Schweigen einen Verzicht auf die Partizipation an der Außenwelt sieht. Überhaupt geht die Trennung von Innen- und Außenwelt, von innerer und äußerer Handlung als eine große Konstante in der Forschungsliteratur zu *Tristan und Isolde* hervor.

Die ‚Handlung‘, auf die der Untertitel des ‚Tristan‘ verweist, ist also die innere. Indem Wagner ‚Drama‘ durch ‚Handlung‘ ersetzte und übersetzte (Verfremdung durch Aneignung), 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 [...] aus der Verkrustung durch das äußere, durch das Gedränge der Ereignisse, befreit sei.¹⁷

¹¹ Heldt: Richard Wagner, S. 58.

¹² Schröder, Olaf: *Unrecht und Schuld Tristans. Gedanken zur strafrechtlichen Dimension von Richard Wagners Bühnenwerk ‚Tristan und Isolde‘*, zugleich ein Beitrag zum Charakterbild Tristans. Bayreuth: Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft 1993.

¹³ Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam 1982.

¹⁴ Holland, Dietmar: *Hier wütet der Tod. Zu Wagners Tristan und Isolde*. In: Csampai, Atilla und Dietmar Holland (Hg.): *Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 10-24.

¹⁵ Holland: *Hier wütet der Tod*, S. 18.

¹⁶ Dorschel, Andreas: *Die Idee der ‚Einswerdung‘ in Wagners Tristan*. In: Metzger, Heinz Klaus und Rainer Riehn (Hg.): *Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten, Heft 57/58*. München: Ed. Text + Kritik 1987, S. 3-45.

¹⁷ Dahlhaus, Carl: *Tristan und Isolde*. In: Csampai, Atilla und Dietmar Holland (Hg.): *Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 231-243. S. 232.

Die Beschäftigung mit dem Versagen des Dialogs und der (rein rationalen) Sprache nimmt bei Melanie GRUNDMANN schließlich sprachkritische Züge an. In *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*¹⁸ geht sie auch auf Richard WAGNERS *Tristan und Isolde* ein und begreift die dortige Verwendung von Schweigen und Verschweigen als das Ergebnis einer künstlerischen Sprachkrise: „Die Interdependenz von Musik und Wort ist dergestalt, dass musikalisch das suggeriert wird, was sprachlich verschwiegen wird. Während Sprache den Verstand aktiviert, spricht Musik die Psyche an und kann so zum Ausdruck des Nicht-Ausdrückbaren, des mystisch Unsagbaren werden.“¹⁹ Auch Bernhard SORG schlägt in seiner Schrift *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*²⁰ in diese Bresche und attestiert der Oper eine sprachliche Verdunkelung, die sich einfacher Erkenntnis verweigert.

¹⁸ Grundmann, Melanie: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*. Berlin: wvb 2007.

¹⁹ Grundmann: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*, S. 34.

²⁰ Sorg, Bernhard: *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter 1975.

3. Terminologie und Methodik

In diesem Kapitel sollen vor dem Hintergrund des gesteckten Themenbereichs die Begriffe ‚Schweigen‘ und ‚Verschweigen‘ geklärt werden. Dabei geht es nicht darum, eine Theorie der Begriffe abzubilden oder sie geschichtlich zu verorten, sondern um eine Betrachtung in Bezug auf den kommunikativen Aspekt. Wann liegt überhaupt ein Schweigen oder Verschweigen vor, welche Formen von Schweigen und Verschweigen gibt es, welche Bedeutung haben sie bzw. wie lassen sie sich analysieren? Diesen und weiteren Fragen wird sich Kapitel 3.1. widmen, um damit die pragmatische Grundlage für die weitere Beschäftigung zu bilden. Im Anschluss daran werden in Kapitel 3.2. die Methoden vorgestellt, mit denen das Schweigen und Verschweigen auf kommunikativer Ebene analysiert werden sollen. Und in Kapitel 3.3. wird schließlich auf die Art der musikalischen Analyse eingegangen werden, die für die Auseinandersetzung mit diesem Thema als geeignet erscheint.

3.1. Zur Begrifflichkeit von Schweigen und Verschweigen

Fast kein kommunikativer Akt ist, wenngleich vermeintlich eindeutig, so außerordentlich vielfältig und schwer greifbar wie das Schweigen. „Schweigehandlungen sind freilich unter Umständen schwierig zu verstehen, und sie erfordern dann manche, vielleicht unbefriedigend bleibende, Deutungen[,]“²¹ schickt Alfred BELLEBAUM seiner weiteren Beschäftigung mit diesem Thema in *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform* voraus. Dabei sind schon alleine die Fragen, was Schweigen überhaupt ist und wie es definiert werden kann nicht so einfach zu beantworten.

Zunächst muss Schweigen von Stille unterschieden werden. Stille bedeutet konkret die Abwesenheit von Geräuschen und stellt damit eine physikalische Größe dar. Es kann jedoch etwas gesagt werden, ohne dass es zu hören ist. Schweigen bedeutet zunächst die Abwesenheit von Sprache. Die beiden Begriffe bilden jedoch kein Gegensatzpaar, Schweigen ist vielmehr ein Teil der Sprache.²²

Was hier widersprüchlich und paradox anmuten mag, führt Monika SCHMITZ-EMANS wie folgt erklärend zusammen: „Das Schweigen muss mit Rede kontrastieren, damit diese etwas

²¹ Bellebaum, Alfred: *Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 9.

²² Grundmann: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*, S. 16.

besagt: keine Rede ohne Schweigen. Aber auch kein Schweigen ohne Rede.“²³ Derselben Ansicht ist auch Claudia BENTHIEN, die festhält, dass Schweigen „[i]m Unterschied zur Stille [...] fundamental an Sprache gebunden [ist], als ihr Kontrapart, Hintergrund oder Anderes.“²⁴ Schweigen und Reden kontrastieren, aber bedingen sich demnach auch einander. Auch Alfred BELLEBAUM sieht daher z.B. das Still-Sein eines Menschen, der mit sich alleine ist, nicht als Schweigen. Seiner Meinung nach ist Schweigen ein Phänomen, das es nur in zwischenmenschlicher Kommunikation geben kann und von ihm als ‚social silence‘ bezeichnet wird.²⁵ Hier liegt auch die Ursache für die schwere Interpretierbarkeit von Schweigen, denn

[e]iner (überzogenen) These zufolge gibt es keine verbindlichen Regeln für den Gebrauch von Schweigen, weshalb Menschen auch dazu neigen, ihre je eigene Interpretation für die normale zu halten. Ungeachtet dessen werden – so eine andere Meinung – die Adressaten des Schweigens vermutlich häufig aus der Situation heraus mehr oder weniger intuitiv deuten, wobei eigene Erfahrungen ebenso wirksam sein können wie erlernte Deutungsmuster.²⁶

Da „[a]us der schwierigen Fassbarkeit des Schweigens seine Bedeutungsvielfalt [resultiert], [muss] [z]ur Interpretation des Schweigens [...] daher notwendigerweise der Kontext hinzugezogen werden.“²⁷ Neben dem sozialen und historischen Kontext, der bei *Tristan und Isolde* eher kaum von Bedeutung ist, gilt es dort vor allem den musikalischen Kontext zu berücksichtigen. Aber auch eine Reihe weiterer Faktoren, denn „[d]ie vielfältigen, wie es oft heißt, nonverbalen=nichtsprachlichen Kommunikationen betreffen außer Nicht-Reden die Körper- und Gebärdensprache wie Gestik, Mimik, Kopfnicken, Augenzwinkern u.a.m. sowie nichtsprachliche Elemente zusammen mit Reden wie Schnelligkeit des Sprechens, Lautstärke, Sprechpausen.“²⁸ Es wird sich in weiterer Folge als sinnvoll erweisen, Gestik und Mimik, aber auch Tempo und Dynamik in die Interpretation von *Tristan und Isolde* mit einfließen zu lassen. Dafür sprechen schon alleine die häufigen Anweisungen im Nebentext.

²³ Schmitz-Emans, Monika: Zur Einleitung. Die Umrahmung des Schweigens als Projekt der Moderne. In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Schweigen und Geheimnis*. Essen: Die Blaue Eule 2002, S. 7-16. S. 11.

²⁴ Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödon von Horváth. In: Brandstetter, Gabriele und Sibylle Peters (Hg.): *de figura*. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München: Fink 2002, S. 195-220. S. 196.

²⁵ Vgl. Bellebaum: *Schweigen und Verschweigen*, S. 15.

²⁶ Bellebaum: *Schweigen und Verschweigen*, S. 18.

²⁷ Grundmann: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*, S. 17.

²⁸ Bellebaum: *Schweigen und Verschweigen*, S. 13.

Wenn sich Schweigen nun im weitesten Sinne als Abwesenheit von Sprache definieren lässt, handelt es sich bei einem Verschweigen um einen „[...] bewusste[n] Verzicht auf die Weitergabe von Informationen [...]“.²⁹ Auch gilt es zwischen Schweigen und Verschweigen zu unterscheiden, denn

[w]er schweigt, muss ja nicht zugleich etwas verheimlichen – und wer etwas für sich behält, muss übrigens nicht zugleich schweigen, weil man schließlich auch beim Sprechen etwas unausgesprochen lassen kann. [...] Wer bestimmte Informationen an andere nicht weitergibt, hält sie geheim, und Geheimhaltung bedeutet ganz allgemein verschweigen, nicht mitteilen, nicht veröffentlichen, nicht offenbaren.³⁰

Schweigen und Verschweigen stellen immer auch eine sprachliche Handlung dar, denn man kann nicht nicht kommunizieren.³¹ „Handeln oder Nichthandeln, Worte oder Schweigen haben alle Mitteilungscharakter: Sie beeinflussen andere, und diese anderen können ihrerseits nicht nicht auf diese Kommunikationen reagieren und kommunizieren damit selbst.“³² Auf die Frage, wie ein Schweigen oder Verschweigen zu analysieren sind, soll hier mit den Worten Melanie GRUNDMANNs geantwortet werden, dass „[p]ragmatische Systeme [...] für eine Untersuchung des Schweigens am besten geeignet [sind], da Schweigen – wenn man es als signifikantes Zeichen definiert – kommunikativen Wert hat. Innerhalb einer Kommunikationssituation bedeutet Schweigen also immer Handeln.“³³ So sollen im Hauptteil dieser Arbeit Schweigen und Verschweigen dementsprechend stets als Handlungen innerhalb einer Kommunikation betrachtet werden. „In jedem Fall bezieht sich Schweigen in seiner metasprachlichen Funktion immer auf die Kommunikationssituation, also Inhalt und Art der Kommunikation sowie auf das Verhältnis der Kommunikationspartner, also den Beziehungsaspekt. Schweigen ist immer Metakommunikation.“³⁴

²⁹ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 82.

³⁰ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 82.

³¹ Vgl. Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin u.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern/Stuttgart: Huber 1969, S. 53.

³² Watzlawick: Menschliche Kommunikation, S. 51.

³³ Grundmann: Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal, S. 18-19.

³⁴ Grundmann: Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal, S. 21-22.

3.2. Textanalyse

In Richard WAGNERS *Tristan und Isolde* ein Schweigen oder ein Verschweigen zu ermitteln bedarf in den meisten Fällen keiner großen Anstrengung, da sie sich in der Rede größtenteils eindeutig zu erkennen geben bzw. im Nebentext als solche deklariert werden. Die Bedeutung dahinter zu analysieren ist in einem derart handlungsarmen Stück die weitaus herausfordernde Aufgabe. Als Herangehensweise soll im Hauptteil dieser Arbeit zunächst eine funktionale Analyse des Schweigens und Verschweigens vorgenommen werden, wobei die musikalische Seite der Oper vorerst ausgeblendet wird. Dabei kann eine einfache Fragestellung aus der Kommunikationswissenschaft: Was wird wann/ wo/ von wem/ zu wem/ in welcher Weise/ unter welchen Bedingungen gesagt? in Bezug auf Schweigen zu Wer spricht nicht/ über was/ in welcher Situation? umgewandelt werden. Oder zu: In welcher Situation/ schweigt wer/ wem gegenüber/ wie/ über was/ weshalb/ zu welchem Zweck/ mit welcher Wirkung?³⁵ Es wird sich allerdings herausstellen, so viel sei hier vorweggenommen, dass sich die Schweigehandlungen einigen dieser ‚W-Fragen‘ entziehen werden. Neben den sechs grundsätzlichen Faktoren zur Beurteilung von Schweigen bzw. Verschweigen:

- Situationen: Wann und wo wird geschwiegen?
- Beteiligte: Wer schweigt wem gegenüber?
- Typen: Um welche Arten des Schweigens geht es? (höflich, verärgert)
- Inhalte: Worüber wird geschwiegen?
- Ursachen: Weshalb wird geschwiegen?
- Funktionen: Welche Folgen/Wirkungen hat Schweigen?³⁶

sollen daher in einer weiterführenden Betrachtung folgende fünf Funktionen des Schweigens bzw. Verschweigens berücksichtigt werden:

- Schweigen verbindet oder isoliert (Linkage function). Schweigen, das Instrument der Isolation, ist freilich auch gemeinschaftsstiftend.
- Schweigen heilt oder verletzt (Affecting function).
- Schweigen offenbart oder verdeckt (Revelational function).
- Mit Schweigen wird zugestimmt oder abgelehnt (Judgemental function). Wer schweigt, stimmt zu.
- Schweigen deutet auf Aktivität oder Inaktivität hin (Activating function).³⁷

³⁵ Vgl. Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 18.

³⁶ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 19.

³⁷ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 31.

Je nach Sinnhaftigkeit werden die einzelnen Fragestellungen an die entsprechenden Textstellen herangetragen bzw. eine Einteilung nach den eben beschriebenen Faktoren und Funktionen vorgenommen.

Die weitere Beschäftigung soll auf Grundlage der so ermittelten Ergebnisse und unter Einbeziehung der Musik verlaufsorientiert stattfinden, denn als bedeutungstragende Leerstelle, die andeutet und verweist, gibt sich die hinter einem (Ver-)Schweigen liegende Bedeutung sowohl im Kontext von und in Abgrenzung zur Rede³⁸ sowie im musikalischen Kontext zu erkennen. Das Musikdrama wird daher ganzheitlich betrachtet werden, zwar mit dem Fokus auf der jeweiligen Szene, aber stets unter Berücksichtigung der entsprechenden Einbettung und des Dramas an sich. Um zu bemessen, welche Bedeutung Schweigen und Verschweigen im Handlungsverlauf einnehmen, bietet sich eine dialogorientierte Analyse an, die sich der Ermittlung des Wissensstands und der Weitergabe von Wissen widmet. Denn „[v]iele sprachliche Handlungen setzen zu ihrem Verständnis ein spezifisches Wissen voraus, von dem der Sprecher nicht wissen kann, ob es der Hörer besitzt.“³⁹ Gerd FRITZ, dessen Wissensstand- und Wissenstransferanalyse hier aufgegriffen werden soll, stellt in diesem Zusammenhang zudem fest:

Das Wissen der Dialogteilnehmer gibt ihren Äußerungen Sinn und Zusammenhang. Ohne relevantes Wissen kann man weder einen kooperativen Dialogbeitrag machen noch einen Dialogbeitrag verstehen. Insofern ist eine Theorie des Dialogwissens ein notwendiger Bestandteil einer Dialogtheorie.⁴⁰

Ziel dieser Dialoganalyse wird es sein zu untersuchen, welches Wissen bei den Dialogteilnehmern vorhanden ist und ob bzw. inwiefern Wissen transferiert wird. Nicht nur die Worte an sich, auch gestische und mimische Mittel werden dabei berücksichtigt werden, da sie im weiteren Sinne ebenfalls der Äußerungsform zuzurechnen sind.⁴¹ Diese Form der Dialoganalyse basiert darauf,

[...] daß ein Sprecher mit jeder sprachlichen Handlung eine bestimmte Menge von Festlegungen eingeht, was sowohl lokal für die direkten Anschlusszüge als auch global für den ganzen Dialogverlauf Konsequenzen hat. [...] Im Verlauf des Dialogs kommen von Handlung zu Handlung schrittweise neue Festlegungen hinzu. Diese kumulieren und bestimmen so Entwicklungsmöglichkeiten und Einschränkungen des weiteren Dialogverlaufs. So ergibt sich für jeden Sprecher als Produkt seiner gesammelten Dialogbeiträge

³⁸ Vgl. Benthien: Die stumme Präsenz, S. 197.

³⁹ Fritz, Gerd: Grundlagen der Dialogorganisation. In: Fritz, Gerd und Franz Hundsnurscher (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 177-201. S. 183.

⁴⁰ Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 188.

⁴¹ Vgl. Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 184.

ein ganzes Netz von Festlegungen. Von einem Festlegungsnetz oder -system zu sprechen ist deshalb berechtigt [...]. [...] Die Festlegungen der Dialogteilnehmer werden Teil des gemeinsamen Dialogwissens.⁴²

Gegenstand einer solchen Untersuchung sind unter anderem folgende Fragen:

- (i) Welche Art des Wissens kann man unterscheiden?
 - Nach dem Gegenstand des Wissens
 - Nach der Herkunft des Wissens
 - Nach der Wissenskonstellation
 - Nach der Art der Präsenz
- (ii) Wie greift das Wissen in das sprachliche Handeln ein (z.B. als Voraussetzung für bestimmte Handlungen)?
- (iii) Wie entsteht Wissen im Dialog? Wie wird Wissen vermittelt?
- (iv) Welches Wissen ist jeweils bei einem bestimmten Dialogstand relevant?
- (v) Wie verändert sich das Wissen im Zeitverlauf, speziell: im Dialogverlauf?⁴³

An dieser Stelle sei an die der Diplomarbeit zugrunde liegende Hypothese erinnert und gleichzeitig dahingehend erweitert, dass das Schweigen und gegenseitige Verschweigen dazu führen, dass sich gemeinsames Dialogwissen kaum konstituiert, woraus letztlich neben Missverständnissen auch ganz allgemein eine schwere Interpretierbarkeit resultiert. Da das eine zum anderen führt, denn das Schweigen des anderen wird von einem Dialogteilnehmer gedeutet und in die eigene Replik aufgenommen⁴⁴, kann „[e]in [...] Missverständnis [...] natürlich seinerseits Konsequenzen für den ganzen Dialogverlauf haben. Weiterhin ist zu beachten, daß die Festlegungen, die ein Sprecher eingeht, unabhängig sind von seinen tatsächlichen Annahmen, Einstellungen und Gefühlen.“⁴⁵ Auch diese Diskrepanz gilt es aufzuzeigen, sofern sie in der Figurenrede zu orten ist.

Gerd FRITZ geht ferner davon aus, dass man

[a]ls Mitglied einer Sprechergemeinschaft [...] nicht nur über das mit bestimmten Partnern kommunikationshistorisch aufgebaute gemeinsame Wissen [verfügt], sondern man verfügt auch über Wissensstände, von denen man annehmen kann, daß sie jedes erwachsene Mitglied der betreffenden

⁴² Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 187.

⁴³ Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 188.

⁴⁴ Vgl. Benthien: Die stumme Präsenz, S. 198.

⁴⁵ Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 187.

Gesellschaft, jeder Generationsgenosse innerhalb dieser Gesellschaft oder jeder Mitfachmann in einem bestimmten Bereich besitzt.⁴⁶

In Zusammenhang damit wird sich jedoch zeigen müssen, ob und inwiefern diese Art von kollektivem Wissen in Richard WAGNERS Musikdrama überhaupt existiert.

3.3. Musikalische Analyse

Die musikalische Analyse wird zu einem entscheidenden Teil zur Bewältigung des gesteckten Beschäftigungsgebiets beitragen, denn das Musikdrama besteht aus „[...] einer Synthese aus Dichtung und Musik, wobei die Musik die Dichtung bestimmt und umgekehrt.“⁴⁷ Da die musikalische Analyse nicht das Ziel ist, sondern lediglich Mittel zum Zweck sein soll, wird in dieser Arbeit auf die Motive zurückgegriffen, durch deren wiederkehrendes Auftreten das Musikdrama geprägt ist. Die Verwendung musikalischer Motive ist ein typisches Charakteristikum für Richard WAGNERS Opern, in *Tristan und Isolde* aber zudem von besonderer Bedeutung, da „[d]ie Sprachlosigkeit der ‚Tristan‘-Handlung [...] kompensiert [wird] durch ein Verfahren Wagners, das zwar literarischen Ursprungs ist, dennoch aber zwingende Faszination ausstrahlt: das ‚wissende‘ Orchester mit seiner ‚Sprache‘ der so genannten ‚Leitmotive‘, die alle Fäden der Erinnerung und Vorahnung in der Hand halten.“⁴⁸ Der Begriff ‚Leitmotiv‘, wie ihn Dietmar HOLLAND noch wählte, soll hier jedoch vermieden werden, denn auch „Wagner selbst sprach nicht speziell von Leitmotiven und wollte auch nicht, daß die Motive benannt werden aus Angst, daß sie dann nicht mehr in ihrem musikalischen Zusammenhang gesehen werden.“⁴⁹ Susanne RÖBLER weist zudem darauf hin: „[a]ußer daß es sich also um ein musikalisches Phänomen handelt, das durch wiederholtes Auftreten dramatische Funktion bekommt, ist dieser Begriff [Anm.: Leitmotiv, D.S.] betreffs seiner musikalischen Form und Funktion ziemlich unbestimmt. [Hervorhebungen von D.S.]“⁵⁰

⁴⁶ Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 190.

⁴⁷ Heßler, Hans-Joachim: Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg und Richard Wagners Tristan und Isolde. Eine Gegenüberstellung im Brennpunkt von Ethik und Ästhetik. Dortmund: NonEM-Verlag 2001, S. 41.

⁴⁸ Holland: Hier wütet der Tod, S. 20.

⁴⁹ Röbler, Susanne: Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners ‚Tristan und Isolde‘. München, Diss. 1989, S. 2.

⁵⁰ Röbler: Funktion der Motive, S. 1.

Nicht von Leitmotiven, aber von musikalischen Motiven soll in dieser Arbeit im Hinblick auf die musikalische Analyse die Rede sein. Und auch wenn Carl DAHLHAUS der Ansicht ist, dass

[d]as Verfahren, den Wagnerschen Leitmotiven starr identifizierende Namen zu geben, [...] ebenso fragwürdig wie unumgänglich [ist]: fragwürdig, weil die Übersetzung musikalischen Ausdruck in Begriffe niemals adäquat ist [...]; unumgänglich, weil die Idee eines wortlosen Gefühlsverständnisses musikalischer Motive, unter Verzicht auf eine Vermittlung durch Sprache, eine Illusion ist[,]⁵¹

soll die Namensgebung der Motive zunächst in den Hintergrund gerückt und fallweise auch hinterfragt werden. Auf der Suche nach einem weitgehenden Konsens in Bezug auf die zu verwendende Motivangabe fiel die Wahl auf die Einteilung nach Carl WAACK⁵². Von ihm stammen, sofern nicht abweichend angegeben, die in dieser Arbeit verwendeten musikalischen Motivangaben, angeführt durch die jeweilige Motivnummerierung und die jeweilige Motivbenennung.

⁵¹ Dahlhaus: Tristan und Isolde, S. 240.

⁵² VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Klavierauszug von Otto Singer. Einführung und Motivangabe von Carl Waack. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1989.

4. Schweigen und Verschweigen in “Tristan und Isolde“

Die Häufigkeit, mit der uns Schweigen und Verschweigen in Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* begegnen, ist nicht nur bemerkenswert auffällig, sondern hinsichtlich der Erscheinungsformen auch sehr unterschiedlich. Kapitel 4.1. widmet sich dem Phänomen Schweigen und Verschweigen in Bezug auf die dichterische Seite des Musikdramas, indem die entsprechenden Textstellen genauer untersucht werden. Eine Analyse, welche auf diese Ergebnisse zurück greift und der Bedeutung von Schweigen und Verschweigen im musikdramatischen Gesamtkontext auf den Grund geht, wird dann in Kapitel 4.2. erfolgen. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse wird in Kapitel 5 erfolgen, wobei Schweigen und Verschweigen dort auch im Kontext von Sprachskepsis und Sprachkritik beleuchtet werden.

4.1. Erscheinungsformen von Schweigen und Verschweigen

An vielen Stellen ist im Libretto explizit von Schweigen oder Verschweigen die Rede. Davon entfallen auch manche auf Regieanweisungen im Nebentext und an einer Stelle wird sowohl im Nebentext ein Schweigen verordnet als auch im Dialog etwas verschwiegen. Darüber hinaus gibt es selbstverständlich noch eine Reihe anderer Stellen, an denen – abhängig von der jeweiligen Auffassung – ebenfalls ein Schweigen oder Verschweigen zu orten ist. Auch solche Textstellen sollen herangezogen werden, um die volle Dimension des Schweigens und Verschweigens aufzuzeigen. Nicht ausschließlich zur Kategorisierung, sondern auch um eine gewisse Übersichtlichkeit herzustellen, werden die jeweiligen Textstellen den Kapiteln ‚Schweigen in Dialog und Rede‘, ‚Verschweigen in Dialog und Rede‘, ‚Schweigen im Nebentext‘, und ‚Implizites Schweigen und Verschweigen‘ zugeordnet. Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass eine eindeutige Zuordnung nicht immer einfach ist, Mehrfachzuordnungen dennoch nicht erfolgen werden.

Die folgende Darstellung ist aber keineswegs nur als bloße Aufzählung zu verstehen, vielmehr soll sie zum einen den hohen Stellenwert verdeutlichen, den das Schweigen und Verschweigen in diesem Musikdrama einnehmen, und zum andern als entscheidende Beschäftigungsgrundlage für die weiteren Teile dieser Arbeit dienen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, sollen die einzelnen Stellen einer funktionalen Analyse unterzogen werden, wobei die entsprechenden Stellen weitestgehend isoliert betrachtet werden. Neben

dem Ziel, der Funktion des Schweigens bzw. Verschweigens in der jeweiligen Situation auf den Grund zu gehen, soll aber auch die dahinter liegende Bedeutung erforscht werden. Dies geschieht aus dem Bedürfnis heraus, so die Relevanz der einzelnen Stellen zu ermitteln und dadurch die bedeutenderen Stellen heraus zu filtern, womit dieses Kapitel den ersten zentralen Schritt zur umfassenden Bearbeitung des gewählten Themas darstellt.

4.1.1. Schweigen in Dialog und Rede

4.1.1.1. 1. Textstelle

BRANGÄNE: Was bargst du mir so lang?
Nicht eine Träne
weintest du Vater und Mutter;
kaum einen Gruß
den Bleibenden botest du:
von der Heimat scheidend
kalt und stumm,
bleich und schweigend
auf der Fahrt, [V. 63-71]

Diese Worte Brangänes zu Beginn des 1. Aufzugs geben Aufschluss darüber, dass Isolde nicht nur während der Überfahrt, sondern auch schon beim Abschied nehmen von ihrer Heimat schweigsam war. Erst der Ruf des Seemanns reißt sie aus ihrem schweigenden Zustand. Die Ursache ihres Schweigens geht schon aus den von Brangäne verwendeten Adjektiven „kalt“ und „bleich“ hervor und die wütende Rede Isoldes zeigt es dann auch sehr deutlich: sie ist verärgert und enttäuscht. Ihr Schweigen beim Abschied und während der Überfahrt ist demnach ein verärgertes Schweigen, zurückzuführen auf Tristans Verletzung des Schwurs, den er ihr gegenüber aussprach (siehe Textstelle 2). Für Isolde muss die Übertretung dieses geheimen Übereinkommens so nachhaltig verstörend gewirkt haben, dass es sie völlig verstummen lies, ja geradezu paralyisiert hat. Das geht zumindest deutlich aus Isoldes Reaktion auf die Worte des Seemanns hervor, nach denen oder aufgrund derer sie aus diesem Zustand überhaupt erst erwacht (ISOLDE: Brangäne, du? - / Sag, wo sind wir? [V. 16-17]) und wird auch durch die Bemerkungen im Nebentext bestätigt („*jäh auffahrend.*“ [vor V. 15]; „*Sie blickt verstört um sich.*“ [vor V. 16]). Die Funktion ihrer langen Schweigsamkeit ist dabei nicht eindeutig festzustellen. Es ist jedoch anzunehmen, dass ihr isolierendes, verbergendes und auf Inaktivität verweisendes Schweigen als eine Art – durchaus auch psychischer – Selbstschutz deklariert werden kann. Denn das, was sie so lange verbarg – und

dass sie etwas verschwiegen hat Brangäne hier ganz richtig erkannt – ist ihr auch nach Tristans Schwurbruch nicht möglich auszusprechen. Sei es aufgrund des daraus resultierenden Schocks und/oder der Tatsache, dass es für Isolde einfach unmöglich war, die Wahrheit, nämlich die Heilung und Entlassung des von ihr erkannten Feindes – denn als solcher hätte Tristans damals sicher noch gegolten – zu gestehen. Die Folgen ihres langen Schweigens sind jedoch verheerend und treten im heftigen Ausbruch ihrer aufgestauten Emotionen zum Vorschein.

4.1.1.2. 2. Textstelle

ISOLDE: O blinde Augen!
Blöde Herzen!
Zahmer Mut,
verzagtes Schweigen!
Wie anders prahlte
Tristan aus,
was ich verschlossen hielt!
Die schweigend ihm
das Leben gab,
vor Feindes Rache
schweigend ihn barg;
was stumm ihr Schutz
zum Heil ihm schuf,
mit ihr – gab er preis. [V. 330-343]

Ursache für ihre Verärgerung und Enttäuschung ist Tristan, bzw. der Umstand, dass sie sich durch die Brautwerbung verhöhnt und verletzt fühlt, denn schließlich hat sie den siechenden Tristan geheilt, ohne dabei seine Identität preiszugeben (ISOLDE: Den als Tantris / unerkannt ich entlassen, [V. 301-302]). Isolde ließ ihn unter der Voraussetzung von Irland ziehen, dass sie ihn – oder um genau zu sein: seinen Blick – nie wieder sehen muss (ISOLDE: sie heilt‘ ich, dass er gesunde, / und heim nach Hause kehre, - / mit dem Blick mich nicht mehr beschwere. [V. 288-290]). Isoldes Auffassung zufolge schien Tristan dieses Übereinkommen auch zu akzeptieren (TRISTAN: Er schwur mit tausend Eiden / mir ew’gen Dank und Treue. [V. 297-298]). Da wir diese Vorgeschichte hier aber lediglich aus der Sicht Isoldes erfahren, ist nicht ganz klar, was Tristan selbst in seine Treueschwüre hineinlegte. Ein konkretes Versprechen Tristans, nicht wieder nach Irland zurückzukehren, ist auch im übrigen Text nicht zu finden. Demnach wird Tristans Rückkehr zur Brautwerbung auch nur von Isolde als Schwur- und Treuebruch verstanden (ISOLDE: Nun hör wie ein Held / Eide hält! – [V. 299-300]).

In den vier ersten Versen klagt sich Isolde nun selbst an und bezeichnet die Geheimhaltung Tristans wahrer Identität als „verzagtes Schweigen“, welches sie auf ihre „blinde[n] Augen“, die „[b]löde[n] Herzen“ und ihren „[z]ahme[n] Mut“ zurückführt. Als blind bezeichnet Isolde ihre Augen, da diese, seitdem sie dem Blick Tristans begegneten, offensichtlich in ihrer Wahrnehmung getrübt sind. Denn jener Blick Tristans beschwerte ihr Gemüt, weshalb sie auch die Herzen, die hier als Symbol der Emotionen zu verstehen sind, als „blöd“ im Sinne von töricht und unzurechnungsfähig beschreibt. Tristans Blick, der durch ihre Augen direkt in ihr Herz drang und es beschwerte, zähmte zuletzt auch ihren Mut, gegen ihn den tödlichen Schwertschlag aufzuführen. Ihr „verzagtes Schweigen“ ist demnach Resultat dieser inneren Vorgänge, welche bei ihr emotionale Verwirrung stifteten und ihr folglich nicht nur den Schwertschlag, sondern auch jegliche verbale Äußerung verunmöglichten. Viele Interpreten sind davon überzeugt, dass an dieser Stelle zwischen Tristan und Isolde bereits die Liebe entsteht, die sie sich erst nach der Einnahme des vermeintlichen Todestranks eingestehen. So z.B. Dieter BORCHMEYER: „Was nach außen hin als Tat des Mitleids erscheint, wird durch die Musik unmissverständlich als Liebe ‚auf den ersten Blick‘ offenbar. Isolde weiß von diesem Moment an, und kein Zweifel: auch Tristan weiß es, daß sie für einander bestimmt sind.“⁵³ Vom Standpunkt des Textes her betrachtet gibt es jedoch keinen eindeutigen Hinweis darauf. Der aus mittelhochdeutscher Literatur bekannte Topos, dass Liebe über die Augen ins Herz dringt⁵⁴, darf hier nicht fehlleiten. Isolde selbst benennt jenes Gefühl, welches ihr die Entschlusskraft nahm, als Mitleid (ISOLDE: Seines Elendes / jammerte mich [V. 284-285]). Es ist daher anzunehmen, dass ihre emotionale Verwirrung nicht aus einer plötzlich empfundenen Liebe heraus entstand, sondern vielmehr aus dem Gefühl des Mitleids, das sie bei sich in dieser Situation sicher nicht erwartet hatte. Isoldes Mitleids-Empfinden ist hier der zentrale Ansatzpunkt und es ist unumgänglich, dieses in Zusammenhang mit Arthur SCHOPENHAUERS Mitleids-Begriff zu betrachten, denn dass SCHOPENHAUERS Philosophie einen großen Einfluss auf Richard WAGNER hatte, ist unumstritten.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund wird die emotionale Lage, in der sich Isolde befand, erst vollends

⁵³ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 261.

⁵⁴ Schnell, Rüdiger: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern: Francke 1985, S. 139-141.

⁵⁵ Vgl. Mann, Thomas: Leiden und Größe Richard Wagners. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 187-193. S. 187.

Vgl. Sorg: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption, S. 83-91.

verständlich und ihr Handeln begreiflich. Den Mitleids-Begriff SCHOPENHAUERs beschreibt Oliver HALLICH wie folgt:

Ich muss mir vorstellen können, dass eine Handlung mich selbst in gleichem Maße betreffen (leiden lassen) würde wie den anderen [...]. Es ist denkbar, dass ich beim Vollzug des Gedankenexperimentes des Standpunktwechsels genau weiß, dass ich nie in die Lage des anderen kommen werde und, selbst wenn ich es täte, unter der in Frage stehenden Handlung nicht so leiden würde wie er. Aber um es verstehen zu können, muss es möglich sein, diese Situation zu imaginieren.⁵⁶

Laut HALLICH ist demnach die Voraussetzung für Mitleids-Empfinden, dass man sich selbst im anderen erkennt. Als rein kausale Ursache ist dieser Vorgang im Blickkontakt zwischen Tristan und Isolde begründet. Im konkreten Fall scheint es, als würde Isolde über eine genuine Mitleidens-Fähigkeit verfügen. Genuin deshalb, da sie zwar dazu fähig ist, Mitleid zu empfinden, aber sich dessen Ursache, Bedeutung und Tragweite offensichtlich nicht bewusst ist. Doch Isolde ist nicht nur mitleidens-fähig, sie handelt auch ganz im Sinne der SCHOPENHAUERschen Moralvorstellung. Denn daraus, „[...] verstehen [zu] können, was es für den anderen bedeutet zu leiden, folgt nicht, dass wir uns auch als moralische Wesen verstehen wollen.“⁵⁷ Erst die Tatsache, dass sich Isolde – wiederum ganz ursprünglich und ohne erkennbare Hintergründe – als moralisches Wesen versteht, führt zu der inneren Motivation, die Leiden des anderen zu mindern.⁵⁸ Aus eben diesem Grund verschont sie Tristan nicht nur vor dem Tod, sondern heilt auch seine Wunden.

Die übrigen Verse dieser Textstelle korrelieren mit der nachfolgenden Textstelle, weshalb die entsprechenden Ausführungen auch im folgenden Abschnitt zusammen gefasst werden.

4.1.1.3. 3. Textstelle

ISOLDE: Da stand er herrlich,
hehr und heil;
doch was er schwur,
das schwur ich nicht: -
zu schweigen hatt' ich gelernt.
Da in stiller Kammer
krank er lag,

⁵⁶ Hallich, Oliver: Mitleid und Moral. Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie.

Würzburg: Königshausen u. Neumann 1998, S. 76.

⁵⁷ Hallich: Mitleid und Moral, S. 76-77.

⁵⁸ Vgl. Hallich: Mitleid und Moral, S. 77.

mit dem Schwerte stumm
ich vor ihm stund,
schwieg – da mein Mund,
bannt‘ – ich meine Hand,
doch was einst mit Hand
und Mund ich gelobt,
das schwur ich schweigend zu halten. [V. 583-596]

Diese Verse enthalten eine wichtige Information, vor deren Hintergrund uns Isolde Verärgerung erst so richtig begreiflich wird. Mit den Friedens- und Freundschaftserklärungen zwischen Irland und Kornwall, die auch Tristan schwur, waren alle vergangenen Taten gesühnt. Die Worte Brangänes belegen dies deutlich (BRANGÄNE: Da Friede, Sühn‘ und Freundschaft / von allen ward beschworen, / wir freuten uns all‘ des Tags; [V. 325-327]) und auch Tristan teilt zunächst diese Ansicht, als ihn Isolde einer Schuld bezichtigt (TRISTAN: Die ward gesühnt. [V. 575]). Isolde aber enthielt sich dieses Schwurs und schwieg. Geschwiegen hatte sie schon zuvor, als sie Tristan gehen ließ, ohne seine wahre Identität preiszugeben. Sie bezeichnet ihr Schweigen daher als eine erlernte Fähigkeit, führt im Anschluss die entsprechende Situation an und stellt damit auch gleich den Zusammenhang zwischen den beiden Situationen her. Die Funktion ihres Schweigens an dieser Stelle ist eindeutig: sie wollte (oder konnte) an den Friedens- und Freundschaftsbekundungen nicht partizipieren. Ihr Schweigen bedeutete Enthaltung und garantierte ihr auch weiterhin Anspruch auf Sühne. Diesen Anspruch konnte sie an dieser Stelle nicht aufgeben, denn damit – und hierin liegt die Ursache – hätte sie einem Eid zuwider gehandelt, den sie sich selbst schwur (ISOLDE: schwur ich den Eid, / würd‘ ein Mann den Mord nicht sühnen, / wollt‘ ich Magd mich dess‘ erkühen. – [V. 609-611]).

In weiterer Folge kommt Isolde wieder auf jene Situation zu sprechen, die sie bereits in der Anwesenheit Brangänes schilderte. Die Erwähnung, dass Tristan in „stiller Kammer“ lag, weist darauf hin, dass sich das Geschehen in einem intimen, privaten Bereich abspielte, also abseits der Öffentlichkeit. Die Erinnerung daran scheint Isolde wichtig zu sein, denn dadurch weist sie Tristan darauf hin, dass ihr Schwur privater Natur ist und folglich nicht durch die öffentlichen Friedens- und Freundschaftsbekundungen ihrer Länder gesühnt werden konnte. Desweiteren scheinen sich die Vorkommnisse damals gänzlich ohne Worte abgespielt zu haben: stumm stand sie mit dem Schwert vor Tristan, nicht fähig oder nicht willens zu einer verbalen Äußerung. Es ist anzunehmen, dass ersteres – nicht fähig – hier zutreffend ist, denn während sie das Innehalten in der Ausführung ihres Vorhabens als eine bewusste Entscheidung formuliert (ISOLDE: bannt‘ – ich meine Hand [V. 593]), führt sie ihr

Schweigen auf den motorischen Sprachapparat, ihren Mund, zurück. Das, was sie durch ihr Schweigen und durch ihr Innehalten billigte und anerkannte – so soll hier die Bedeutung des Wortes „gelobt“ ausgelegt werden – schwor sie für sich zu behalten. Doch was ist es, das Isolde „mit Hand und Mund“ anerkannte? Kurz zuvor hatte sie eben jene Situation auch schon gegenüber Brangäne geschildert und einige Hintergründe preisgegeben, die sie Tristan gegenüber nicht anspricht. So war es Tristans Blick, welcher ihr Gemüt beschwerte und ihr Mitgefühl erweckte. Mitleid mit dem, den sie schwor, sollte sich kein Mann dafür finden lassen, notfalls selbst zu töten. Sie akzeptierte das Gefühl des Mitleids, schwor sich aber, über diese Empfindung zu schweigen. Die Funktion dieses geheim haltenden Schweigens ist das Verbergen ihres Mitleids mit dem Feind und geht einher mit dem Schweigen über Tristans wahre Identität. Dementsprechend sind auch die Verse „Die schweigend ihm / das Leben gab, / vor Feindes Rache / schweigend ihn barg;“ [V. 337-340] aus der 2. Textstelle zu verstehen: zum einen gab sie ihm schweigend das Leben, da sie ihr Mitleid nicht verbal äußerte, und zum andern verschwieg sie auch seine Identität. Nur aufgrund dieser doppelschichtigen Verschwiegenheit war die Heilung Tristans möglich.

Isoldes Wortlosigkeit gegenüber Tristan trug aber dazu bei, dass er das Geschehene anders interpretierte. Mit den Worten „Wie anders prahlte / Tristan aus, / was ich verschlossen hielt!“ [V. 334-336] erkennt das letztlich auch Isolde. Denn er „prahlte“ nicht nur aus, was sie verschlossen hielt, er prahlte es auch ganz „anders“ aus, da er all das Vorgefallene anders erlebte. Das wird Isolde aber erst im 2. Aufzug klar, als Tristans sich ihr gegenüber offenbart. Damit, dass Tristan nach seiner Rückkehr in Cornwall davon erzählte, gab er nach Ansicht Isoldes insbesondere auch sie preis („mit ihr – gab er preis.“ [V. 343]). Durch Tristans Rückkehr nach Irland zur Brautwerbung für König Marke verwandelte er Isoldes geheime Verschwiegenheit in ein gezwungenes Verschweigen und verkehrte auch das zwischen ihnen herrschende Machtverhältnis. War Tristan zuvor noch „[s]iech und matt / in [Isoldes] Macht“ [V. 612-614], so scheint ihr die Erfüllung ihres ursprünglichen Sühne-Schwurs nun nicht mehr möglich, denn „da die Männer sich all‘ ihm vertragen, / wer muss nun Tristan schlagen?“ [V. 622-624].

4.1.1.4. 4. Textstelle

TRISTAN: Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
fass' ich was sie verschwieg,
verschweig' ich was sie nicht fasst. [V. 662-665]

Diese Worte spricht Tristan aus, nachdem Isolde ihn fragte, ob sie von ihm Sühne für den von ihr dargelegten Rache-Eid erwarten könne (ISOLDE: Tristan, gewinn' ich Sühne? / Was hast du mir zu sagen? [V. 660-661]). Tristan antwortet zunächst nicht auf Isoldes Sühne-Verlangen, sondern auf den zweiten Teil ihrer Frage und verleiht seiner Nachdenklichkeit („aus finsterem Brüten auffahrend.“ [vor V. 658]) in diesen rätselhaften Worten Ausdruck. Nach all dem, was Isolde ihm schilderte, erkennt er jetzt die Tragweite und die wahren Hintergründe ihrer Verschwiegenheit. Zumindest lassen die Worte „fass' ich was sie verschwieg“ darauf schließen. Er erkennt also, welche Bedeutung hinter ihren verschwiegenen und geheim gehaltenen Schwüren lag und bezeichnet Isolde daher als „[d]es Schweigens Herrin“. Auf Isoldes Frage hin, was er ihr zu sagen habe, erwidert er lediglich, dass er sich durch sie zum Schweigen veranlasst fühlt. Durch die Betitelung Isoldes als „[d]es Schweigens Herrin“ gibt er aber einen Hinweis darauf, dass sein Schweigen mit dem ihren in Zusammenhang stehen muss. Sein Ausspruch soll deshalb so aufgefasst werden, dass er es aufgrund der Erkenntnis dessen, was sie bisher verschwieg, vorzieht, nun seinerseits das zu verschweigen, was wiederum Isolde bislang nicht erkannt hat („verschweig' ich was sie nicht fasst“). Er hat ihr im Grunde sehr wohl etwas zu sagen, tut es aber absichtlich nicht. Die Annahme Petra URBANs, Tristan sei in dieser Situation mit sprachlicher Ohnmacht geschlagen, soll hier daher nicht gelten gelassen werden.⁵⁹

Was Tristan hier verschweigt, kann zu diesem Zeitpunkt weder Isolde, noch das aufmerksame Opernpublikum wissen. Auch diese Stelle erhellt sich in ihrer Bedeutung erst durch die Aussprache zwischen Isolde und Tristan im 2. Aufzug. Wie bereits erwähnt, lässt sich jedoch erahnen, dass sein Entschluss zu schweigen damit zusammen hängt, dass seine Wahrnehmung der Erlebnisse in Irland und insbesondere der Bedeutung von Isoldes Schweigsamkeit mit den von ihr nun erhaltenen Informationen nicht übereinstimmt. Die Eindrücke Tristans von dem, was auf Irland passierte, erfährt man erst im weiteren Verlauf des Musikdramas. Doch eines vorweg: die Funktion seines Schweigens hier liegt darin, sich Ehre und Treue gegenüber dem

⁵⁹ Vgl. Urban, Petra: Liebesdämmerung. Ein psychoanalytischer Versuch über Richard Wagners 'Tristan und Isolde'. Frankfurt a.M.: Klotz 1991, S. 66.

Volke Kornwalls und König Marke zu bewahren, denn das hat er für sich beschlossen (TRISTAN: Dem Neid, den mir / der Tag erweckt, / dem Eifer, den / mein Glücke schreckt‘, / der Missgunst, die mir Ehren / und Ruhm begann zu schweren, / denen bot ich Trotz, / und treu beschloss, / um Ehr‘ und Ruhm zu wahren, / nach Irland ich zu fahren. [V.1119-1128]). So beschreibt es auch Olaf SCHRÖDER: „Daran gewöhnt, sein Innenleben hinter einem äußeren Heldenbegriff zu verbergen und so vor dem Zugriff der anderen zu sichern, getraute er sich [...] nicht, sich vor der Öffentlichkeit zu einer Empfindung zu bekennen und dadurch verwundbar zu machen.“⁶⁰

Würde er Isolde sagen, was er hier verschweigt – dass er nämlich Gefühle für sie empfindet (TRISTAN: was ohne Wiss‘ und Wahn / ich dämmernd dort empfahn, / ein Bild, das meine Augen / zu schau'n sich nicht getrauten, - [V. 1105-1108]) – wäre das seiner eigenen Aussage zufolge ein Treuebruch und eine Ehrverletzung. Ihr nicht davon zu erzählen ist in Anbetracht seines Trotzes und seines Treueversprechens nur konsequent. Trotz ist hier gleichbedeutend mit Verleugnung; sein Schweigen an dieser Stelle ist daher ein trotziges, verleugnendes Schweigen und wirkt verbergend.

4.1.1.5. 5. Textstelle

ISOLDE: Dein Schweigen fass‘ ich,
weichst du mir aus.
Weigerst du Sühne mir? [V. 666-668]

Tristan schweigt, da er meint begriffen zu haben, was Isolde verschwiegen. Ebenso wenig kann aber auch Isolde nicht wissen, was Tristan ihr gegenüber verschweigt. Sie ahnt es scheinbar nicht einmal, denn sie sagt zwar, dass sie sein Schweigen verstehen würde („Dein Schweigen fass‘ ich“), begreift dessen Bedeutung in Wahrheit aber nicht, sondern interpretiert es als Verweigerung. Das gegenseitige An- und Verschweigen wirkt in dem Dialog, der sich seit dem Eintreten Tristans entsponnen hat, geradezu perpetuierend, da Beide das Schweigen des anderen jeweils für sich deuten – und dabei vor allem fehldeuten –, was seinerseits wiederum Einfluss auf den weiteren Dialogverlauf hat.⁶¹

⁶⁰ Schröder: Unrecht und Schuld Tristans, S. 19-20.

⁶¹ Vgl. Benthien: Die stumme Präsenz, S. 198.

4.1.1.6. 6. Textstelle

ISOLDE: Im Schweigen der Nacht
nur lacht mir der Quell:
der meiner harrt
in schweigender Nacht,
als ob Hörner noch nah dir schallten,
willst du ihn fern mir halten? [V. 824-829]

Diese Bemerkung Isoldes erfolgt zu Beginn des 2. Aufzugs, als sie im Beisein Brangänes im Garten vor ihrem Gemach auf Tristan wartet. Während sie akustisch das Geräusch einer Quelle vernimmt (ISOLDE: Nicht Hörnerschall / tönt so hold; / des Quelles sanft rieselnde Welle / rauscht so wonnig da her: / wie hört‘ ich sie, / tosten noch Hörner? [V. 817-823]), hört Brangäne noch ganz deutlich den Hörnerschall der höfischen Jagdgesellschaft (BRANGÄNE: ich höre der Hörner Schall. [V. 816]).⁶² Da Tristan das Signal zum Herannahen erst gegeben werden soll, wenn die Jagdgesellschaft weit genug entfernt ist, zeigt sich Isolde in ungeduldiger Erwartung, indes Brangäne aus Furcht zur Vorsicht rät. Sie werfen sich gegenseitig vor, dass die jeweils andere sich täuschen würde (ISOLDE: Sorgend Furcht / beirrt dein Ohr; / dich täuscht des Laubes / säuselnd Getön‘ [V. 808-811]; BRANGÄNE: Dich täuscht deines Wunsches / Ungestüm, / zu vernehmen was du wahnst: - [V. 813-815]). Mangels objektiver Information darüber, wie nah bzw. wie fern die Jagdgesellschaft nun tatsächlich ist, haben für sich gesehen beide recht. In diesem Falle bestimmt ihre subjektive Wahrnehmung letztlich ihre jeweilige Realität. Das findet sich auch in der musikalischen Begleitung bestätigt: lauscht Brangäne, ist eindeutig Hörnerklang zu hören, sobald aber Isolde lauscht, setzt der Hörnerklang aus und die Streicher spielen pianissimo ein zartes Tremolo, wodurch auf klanglicher Ebene das Bild einer rauschenden Quelle evoziert wird. Dieses musikalische Verwirrspiel wiederholt sich noch einmal, schließlich mündet die Orchesterbegleitung bei den Worten „Im Schweigen der Nacht“ aber im sogenannten Liebesverlangen-Motiv (14a). Daran, abzuwarten und weiter zu Lauschen, hat Isolde kein Interesse mehr, denn ihre Freude auf Tristans bevorstehendes Kommen, musikalisch im sogenannten Glückseligkeits-Motiv (15) zum Ausdruck gebracht, verdrängt gerade bei der Erwähnung des Hörnerschalls („als ob Hörner noch nah dir schallten“) all ihre Zweifel.

⁶² Vgl. Bloch, Ernst: Paradoxa in Wagners ‘Tristan und Isolde’. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 227-230. S. 229: „Der Hörnerschall der noch nahen Jagd wird nur von Brangäne bestimmt als solcher gehört, im stoßenden Nebeneinander von C-Dur, F-Dur, doch wie Isolde lauscht, tönen statt der Hörner Geigen, *una corda*.“

Die Eingangsszene des 2. Aufzugs zeigt bereits deutlich, dass sich Isolde seit Einnahme des Trankes auf eine andere Wahrnehmungsebene begeben hat, die von der ihres sozialen Umfelds unvereinbar abweicht. Der Trank hat sie „nacht-sichtig“ [V. 1196] gemacht, weshalb Isolde auch nur die Geräusche wahrnimmt, die der Nacht entstammen.⁶³ Die Nacht ist in diesem Zusammenhang zwar durchaus auch wörtlich zu verstehen, enthält aber – wie sich im weiteren Verlauf zeigen wird – eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Dazu Susanne RÖBLER: „Die Begriffe Tag und Nacht, die einen großen Platz im Text einnehmen, geben nicht einfach die Tageszeiten an, sondern dahinter verbergen sich zwei entgegengesetzte Wertauffassungen, Lebenseinstellungen, so daß sie mehr dem geistigen Bereich zugehören.“⁶⁴

Um zu begreifen, wieso Isolde die Nacht mit Schweigen in Verbindung bringt und der Nacht somit aktives Schweigen zuschreibt, ist es notwendig, dieser Bedeutungsdimension auf den Grund zu gehen.

4.1.1.6.1. Zur Bedeutung von Tag und Nacht

Bei dem Bestreben, im vorliegenden Musikdrama die Bedeutung der Nacht zu eruieren, zeigt sich schnell, dass deren Erschließung unweigerlich mit der Bedeutung des Tages korreliert. Tristan und Isolde erheben Tag und Nacht zu allegorischen Personifikationen. Diese Behauptung angemessen zu untermauern würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, weswegen die Entscheidung, Tag und Nacht hier als Allegorien zu klassifizieren, zwar fundiert, aber doch so knapp wie möglich begründet werden soll: „Die Allegorie ist ein Tropus, bei dem etwas gesagt und etwas anderes gemeint wird[,]“⁶⁵ schreibt Gerhard KURZ. Sie „[...] sagt etwas direkt und etwas anderes indirekt, oder: sie sagt etwas und gibt etwas anderes zu verstehen. Die Allegorie ist also ein indirekter Sprachakt.“⁶⁶ Dem aufmerksamen Rezipienten wird nicht entgehen, dass Tristan und Isolde aus der auf dem Schein der Fackel aufbauenden Lichtmetaphorik heraus eben eine solche Doppeldeutigkeit aus Gesagtem und Gemeintem entwickeln. Der in Bezug auf die rein wörtliche Ebene geringe Bedeutungsgehalt des Gesagten und die augenscheinliche Wirrheit und Rätselhaftigkeit der Worte soll daher als ein pragmatischer Anhaltspunkt dafür ins Feld geführt werden, Tag und Nacht hier als

⁶³ Vgl. Dorschel: Die Idee der ‘Einswerdung’ in Wagners Tristan, S. 11.

⁶⁴ Röbler: Funktion der Motive, S. 298.

⁶⁵ Kurz, Gerhard: Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie. In: Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Stuttgart: Metzler 1979, S. 12-24. S. 14.

⁶⁶ Kurz: Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie, S. 14.

Allegorien zu verstehen. Denn unter den Begriffen ‚Tag‘ und ‚Nacht‘ verstehen sie mehr als nur deren wörtliche Bedeutung, konstruieren diese zusätzliche Bedeutungsebene aber aus den verwendeten Begriffen heraus. Auch das ist ein Merkmal der Allegorie, denn „die initiale Bedeutung wird als eigenständige aufgebaut und in die allegorische aufgelöst, ohne indes ihre (relative) Eigenständigkeit ganz aufzugeben.“⁶⁷ Zudem verschmelzen die Bedeutungen hier nicht, wie es bei der Metapher der Fall wäre, noch haben Tag und Nacht hier bloß verweisenden, bzw. stellvertretenden Charakter, wie es von einem Symbol zu erwarten wäre.⁶⁸ Die allegorische Bedeutung entwickelt sich schlichtweg längs der wörtlichen Bedeutung, denn „[d]ie allegorische wird nicht als eine mit der initialen Bedeutung identische, sondern als eine zweite, eine zusätzliche Bedeutung rekonstruiert. Rekonstruiert, weil die zweite aus der ersten konstruiert wird.“⁶⁹ Pro Allegorie spricht desweiteren, dass die Allegorisierung über weite Strecken des Dialogs aufrecht erhalten bleibt, denn „[d]amit überhaupt zwei Bedeutungszusammenhänge für sich entstehen können, muß die Allegorie einen ganzen Text oder eine ganze Rede ausmachen, mindestens [aber] ein Segment eines Textes, dem eine relative Eigenbedeutung zugesprochen werden kann.“⁷⁰ Da Tag und Nacht handelnd eingeführt werden, liegt außerdem eine Personifikation vor, denn „[b]ei der Personifikation wird Unbelebtes in Belebtes, Nichtpersonenhaftes in Personenhaftes transformiert. Das Nomen wird Eigenname, verliert aber nicht seine lexikalische Bedeutung.“⁷¹ Schon „[s]eit dem 18. Jahrhundert verstand und versteht man unter Allegorie vorzugsweise die Personifikation [...]“⁷², aber „[e]ine Personifikation ist noch keine allegorische Gestalt; sie ist es erst dann, wenn eine Differenz von Gestalt und Bedeutung auch für sie konstitutiv ist.“⁷³ Eben dieses Differenz und die sich „[...] mittels semantischer

⁶⁷ Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993, S. 32.

Oder vgl. Calin, Vera: Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Homer bis Beckett. Wien: Europaverl. 1975, S. 18: „Die wörtliche Ebene ist aus bestimmten benennbaren Elementen gebaut. Die erste Ebene ist mit anderen Worten rätselhaft und situationsgebunden.“

⁶⁸ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 33 und S. 67.

⁶⁹ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 33.

Oder vgl. Calin: Auferstehung der Allegorie, S. 18: „[...] Allegorie als eine Ausdrucksform betrachten, die eine wörtliche Oberfläche voraussetzt und eine Ebene der Zweitbedeutungen, wobei letztere der ersten Ebene ihre Berechtigung gibt.“

⁷⁰ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 33-34.

⁷¹ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 58.

⁷² Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 57.

⁷³ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 58.

Oder vgl. Menke, Bettine: Allegorie, Personifikation, Prosopopöie. Steine und Gespenster. In: Horn, Eva und Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 59-73. S. 60: „Eine Personifikation ‚gibt es‘ allein in der Spannung von (zum einen) der ‚leeren Stelle‘, die durch das Entleeren markiert ist, nämlich *als leere* nicht für sich steht, sondern eine *andere* Bedeutung

Ambiguitäten [...]“⁷⁴ daraus ergebende Bedeutung soll nun in weiterer Folge eruiert werden, denn wer Tag und Nacht im Gespräch zwischen Tristan und Isolde nicht als Allegorie begreift, dem bleibt auch die Bedeutung dahinter verschlossen. So wundert es nicht, wenn beispielsweise Dietmar HOLLAND schreibt, dass

[d]er Dialog der beiden Liebenden in der zentralen zweiten Szene [...] in Wirklichkeit gar keiner [ist], sondern ein Schlagabtausch dialektischer Bilder, die auf wechselseitige Erfahrungen der Tag- und der Nachtwelt reflektieren. [...] [D]abei [ist] es völlig gleichgültig, ob es Tristan oder Isolde ist, die gerade redet; sie sind hier ohnehin nur Sprachrohre der höheren Wirklichkeit der Nacht [...].⁷⁵

Sie sind aber weder Sprachrohre der Nacht, noch erhebt die Nacht Anspruch darauf, eine höhere Wirklichkeit darzustellen, da sie von Tristan und Isolde ja erst zur Allegorie geformt wird. Die Nacht kann demnach – und ebenso wenig der Tag – keine absolute Instanz sein, da sie in ihrer allegorischen Bedeutung ein Produkt Tristans und Isoldes ist. Zudem „[...] erschöpft sich [die Allegorie] nicht im bloßen Akt des Verweisens, sondern sie führt zugleich die Struktur der Repräsentation am ästhetischen Gegenstand mit vor. Allegorische Repräsentation ist darum – spätestens seit der Romantik – zum Paradigma ästhetischer Selbstreflexion geworden.“⁷⁶ Kein „Schlagabtausch dialektischer Bilder“, sondern eine gemeinsam vollzogene Selbstreflexion vollzieht sich hier und versteht man das Gespräch der Liebenden im 2. Aufzug als einen doppeldeutigen Text, ist es im Rahmen einer Allegorese auch möglich, die Bedeutung zu erschließen. Auch Hans MAYER soll daher kritisiert werden, wenn er schreibt: „Die Partner sind einander sehr fern, und die Rede der Helden geht nicht dahin, verstanden zu werden. Man spricht aneinander vorbei. Der Dialog offenbart sich, von Tristan und Isolde her gesehen, als verkleideter Monolog.“⁷⁷ Daran, die allegorische Personifikation von Tag und Nacht als eine ästhetische Komponente zu begreifen, welche von zwei Figuren des dramatischen Personals ausgeht, mangelt es bisherigen Interpretationen von *Tristan und Isolde*. Tag und Nacht werden meist nur implizit als doppeldeutig aufgefasst, wobei die entsprechenden Interpreten die Bedeutung dahinter oft nicht ausreichend erläutern, sondern in ihren Darstellungen die von Tristan und Isolde verwendete allegorische Sprachterminologie übernehmen. So z.B. bei Ernst BLOCH: „Für Tristan ist der Schein,

indiziert, und von (zum andern) deren Attributen, den hinzugefügten Requisiten, in denen eine *bestimmte* Bedeutung zu lesen ist.“

⁷⁴ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 32.

⁷⁵ Holland: Hier wütet der Tod, S. 17.

⁷⁶ Horn, Eva und Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 7.

⁷⁷ Mayer: Tristans Schweigen, S. 217.

worin die anderen leben, so unverständlich geworden wie diesen seine Nacht.“⁷⁸ Oder bei Dieter BORCHMEYER: „Nacht und Tag unterscheiden sich in *Tristan und Isolde* wie Sein und Schein, es gibt Nachtmenschen, die in der Wahrheit leben, und Tagesmenschen, die stets in metaphysischen Täuschungen befangen sind.“⁷⁹

Die Allegorisierung setzt mit oben zitierte(r) Textstelle ein (6. Textstelle). Als nach dem Auslöschen der Fackel – nach vollständiger Herstellung der Nacht also – Tristan herbeikommt, wird die Fackel und deren Lichtschein im sich zwischen den Beiden entspannenden Gespräch als Element des Tages eingestuft (TRISTAN: Die Sonne sank, / der Tag verging; / doch seinen Neid / erstickt‘ er nicht: / sein scheuchend Zeichen / zündet er an, [V. 1023-1028]). Der Tag wird von ihnen in weiterer Folge als Feind betrachtet und sie schreiben ihm allerhand negativ konnotierte Attribute zu: der Tag ist tückisch [vgl. V. 1037], verursacht Entbehrung und Schmerz [vgl. V. 1045-1046], ist verlogen [vgl. V. 1060-1061; V. 1081-1082], erweckt Neid [vgl. V. 1119-1120], führt zu Täuschungen [vgl. V. 1129-1137], ist eitel [vgl. V. 1218] und sein blendendes Licht verleitet zu Illusionen [vgl. V. 1222-1224; V. 1244]. Als „des Tages Lügen“ [V. 1230] führt Tristan unter anderem „Ruhm und Ehr‘, / Macht und Gewinn“ [V. 1231-1232] an. All das Genannte ist im Umkehrschluss die Nacht folglich nicht. So wie sich die Nacht den Worten Isoldes nach aus dem Fehlen jeglichen Lichtscheins definiert (ISOLDE: Lösche des Lichtes / letzten Schein! / Dass ganz sie sich neige, / winke der Nacht! [V. 887-890]), so wird sie auf allegorischer Ebene durch das Fehlen der dem Tag zugeordneten Bedeutungselemente gekennzeichnet, bzw. gar durch die Fähigkeit, diese auszugrenzen. Aufgrund dieser Fähigkeit gilt Tristan und Isolde die Nacht als keusch [vgl. V. 1103] und kann so zum Bereich ihrer Liebe werden [vgl. V. 1252]. Nebenbei bemerkt wird musikalisch lediglich der Tag motivisch umgesetzt (Tages-Motiv), ein eigenes Nacht-Motiv existiert nicht.⁸⁰

Wie ist nun aber die allegorische Bedeutung von Tag und Nacht zu verstehen? Die Eigenschaften des Tages wurden bereits dargelegt. Aus der Sicht Tristans und Isoldes erweist sich der Tag in Form des Fackelscheins zunächst als Hindernis für ihre Zusammenkunft. Der Tag und dessen Lichtschein erhalten sodann in ihrem Wesen all jene Merkmale zugeschrieben, die in der Vergangenheit ihre Liebe verhinderten und sie auch gegenwärtig

⁷⁸ Bloch, Ernst: Tristans Nacht. In: Csampai, Atilla und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 196-201. S. 201.

⁷⁹ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 269.

⁸⁰ Vgl. Rößler: Funktion der Motive, S. 299.

noch verhindern. All diese Merkmale haben gemein, dass sie die äußeren Lebensumstände charakterisieren, die das gesellschaftliche Zusammenleben prägen. Der Tag repräsentiert in seiner Bedeutung demnach das vorherrschende Wertesystem, welches durch „Ruhm und Ehr‘, / Macht und Gewinn“ [V. 1231-1232] bestimmt ist. In seiner allegorischen Bedeutung soll der Tag daher fortan als wertebestimmter Lebensbereich verstanden werden, in dem dieses Wertesystem zur Geltung kommt. Im Umkehrschluss repräsentiert die Nacht ein neues, gleichzeitig aber noch nicht näher spezifiziertes Wertesystem. Um genau zu sein zeichnet sich die Nacht in ihrem Wesen zunächst dadurch aus, dass in ihr das Wertesystem des Tages ausgelöscht wird. „Die Nacht, der Schoß der Liebe, ist selber das ganz Umgekehrte, ja das zum Gesetz des Tags Disparate: ohne Sitte und Ehre [...]“⁸¹ Eine Auslöschung, von der auch positiv konnotierte Werte betroffen sind (TRISTAN: Selbst um der Treu‘ / und Freundschaft Wahn / dem treusten Freunde / ist’s getan, [V. 1236-1239]). Dadurch wird ein gänzlich unbefangener, von Tristan daher zu Recht als keusch [vgl. V. 1103] bezeichneter Lebensbereich geschaffen. Nur in einem solchen sind das Zugeständnis ihrer gegenseitigen Liebe und das Ausleben ihrer Zuneigung möglich. Ähnlich sieht das auch Gabriele HOFMANN:

Der Tag-Ebene, die für die sogenannte Realität steht, für den Wahrnehmungsbereich, der allen Handelnden (anfangs auch Tristan) zugänglich ist, steht diametral die Nacht-Ebene gegenüber. Diese beschreibt eine Ebene der Wahrnehmung, die ausschließlich dem ‚Nachtsichtigen‘, ‚Nachtgeweihten‘ offen steht.⁸²

In einem Punkt soll ihr jedoch widersprochen werden, denn Tristan und Isolde verstehen die Nacht keinesfalls als Gegenentwurf zur Realität. Zum einen sei hier nochmals an Susanne RÖBLER erinnert, die von zwei entgegengesetzten Wertauffassungen bzw. Lebenseinstellungen spricht⁸³, zum andern hat der unbefangene Lebensbereich neben dem wertebestimmten Lebensbereich schon immer existiert, denn jedes Wertesystem kann – auch von innen heraus – infrage gestellt werden. Für Tristan und Isolde war dieser Zeitpunkt gekommen, als sie in Irland aufeinander trafen. Beide maßen den jeweils anderen nicht nur nach den Werten des Systems, welchem sie angehörten, sondern musterten sich auch ganz unbefangen (TRISTAN: Was dort in keuscher Nacht / dunkel verschlossen wacht‘, / was ohne Wiss‘ und Wahn / ich dämmernd dort empfahn, [V. 1103-1106]; ISOLDE: Das als Verräter / dich mir wies, / dem Licht des Tages / wollt‘ ich entfliehn, / dorthin in die Nacht / dich mit mir ziehn, / wo der Täuschung Ende / mein Herz mir verhieß, / wo des Trugs geahnter / Wahn

⁸¹ Bloch: Paradoxa in Wagners ‘Tristan und Isolde‘, S. 229.

⁸² Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 6.

⁸³ Vgl. Röbler: Funktion der Motive, S. 298.

zerrinne: [V. 1150-1159]). Doch ihr erster Ausflug in einen Lebensbereich frei jeglicher vorbestimmter Werte rief Verunsicherung hervor (TRISTAN: ein Bild, das meine Augen / zu schaun sich nicht getrauten, - [V. 1107-1108]) und mündete in der Rückkehr in die Befangenheit (TRISTAN: von des Tages Schein betroffen / lag mir's da schimmernd offen. [V. 1109-1110]). Abseits ihres Ehrbegriffs einen Blick auf den andern getan zu haben, hinterließ jedoch bei Beiden Spuren, löste in ihnen Verwirrung aus (ISOLDE: wie musst' ich liebend / um dich leiden, / den, in des Tages / falschem Prangen, / von seines Gleißens / Trug umfängen, / dort, wo ihn Liebe / heiß umfasste, / im tiefsten Herzen / hell ich hasste! – [V. 1132-1141]) und mündete letztlich in ihrem Bemühen, nach außen hin nur umso stärker Ruhm und Ehre zu bewahren. Durch die Einnahme des Sühne-Tranks wurden sie aber schließlich vollends „nacht-sichtig“ [V. 1196], erkannten und akzeptierten, dass das Beharren auf ihren konventionellen Werten sie zu mancherlei Selbsttäuschung verleitete. In ihrem affektgeladenen Unisono machen sie sich nun frei von all diesen Werten und installieren einen unbefangenen Raum, der ihnen ideal erscheint und damit auch Lebensraum ihrer Liebe sein kann. Dieser Wertewandel wurde von so manchem Interpret als Übergang in eine andere Welt ausgelegt. So z.B. von Ernst BLOCH: „Zwei Menschen schreiten hier in die Nacht; sie gehen von einer Welt in die andere über, sonst begibt sich nichts, [...] und nichts erklingt als die Musik dieses Schreitens und schließlichen Entschwindens.“⁸⁴ Oder von Andreas DORSCHER: „Die ‚Tristan‘-Dichtung setzt die Welt der Nacht, in der Alles Eines, und das Eine Alles ist, gegen die Welt des Tages, der bestimmten Unterscheidungen.“⁸⁵ Auch Dieter BORCHMEYER verwendet den Welten-Begriff, fasst sie jedoch als moralische Welten auf und erkennt darin zumindest den Kern der Sache:

Wagner mag diese poetische Gerechtigkeit besonders zu Herzen gegangen sein, weil im Tristan mehr noch als im Tasso zwei moralische Welten aufeinanderstoßen, zwischen denen kein Ausgleich möglich ist: die Tageswelt des ritterlichen Tugendsystems und die Welt der „heil'gen Nacht“, des Jenseits der Dinge, angesichts dessen Ehre und Ruhm, die feudalen Erscheinungsformen des ‚Willens zum Leben‘, nur „täuschender Schein“ sind.⁸⁶

Als besonders zutreffend soll hier jener Begriff eingeführt werden, mit welchem Susanne RÖBLER den Lebensbereich der Nacht bezeichnet: als Utopie. In eben diese Richtung, so RÖBLER, würden sich Tristan und Isolde in ihrem ekstatischen Liebesduett hin bewegen.⁸⁷ Die von den beiden Liebenden besungene Nacht als Utopie aufzufassen scheint auch daher als

⁸⁴ Bloch: Tristans Nacht, S. 196.

⁸⁵ Dorschel: Die Idee der ‚Einswerdung‘ in Wagners Tristan, S. 38.

⁸⁶ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 254.

⁸⁷ Vgl. Röbler: Funktion der Motive, S. 230.

angemessen, da dieser Begriff den Zwiespalt von erstrebenswertem Ideal und unmöglicher Realisierung bereits in sich trägt. Beide sind sich nämlich bewusst, dass sie in ihrem unbefangenen Lebensbereich nicht ohne Einwirkung der sie umgebenden gesellschaftlichen Werte leben können.

4.1.1.6.2. Das Schweigen der Nacht

Vor dem Hintergrund der oben gewonnenen Erkenntnisse wird nun auch verständlich, wieso Isolde die Nacht als schweigend bezeichnet. Das Schweigen der Nacht ist kein Schweigen gegenüber jemandem, kein Schweigen, das einen Inhalt verbirgt und hat ebenso wenig eine konkrete Ursache. Funktional gesehen ist es als ein Schweigen um des Schweigens willen zu verstehen, ein Schweigen, das den wertefreien Lebensbereich verdeutlicht, in dem sich Isolde nach Einnahme des Tranks befindet. In dieser unbefangenen Lebenseinstellung gibt es keine Ehre, keinen Ruhm und keine Macht mehr, deren Ansprüchen man sich zu stellen hätte. Sie genügt sich aus sich selbst heraus und nichts anderes als ein Schweigen ist daher von ihr zu erwarten. Isolde ist sich bewusst, dass auch Tristan sich geistig diesem wertefreien Lebensbereich zugewandt hat. Ihre Aussage „der meiner harrt / in schweigender Nacht“ [V. 826-827] kann und soll dahingehend aufgefasst werden.

Aus der Perspektive einer derartigen Lebenseinstellung heraus ist Isolde scheinbar gar nicht darum bemüht, die Klänge der Jagdgesellschaft zu vernehmen. Sie lauscht bewusst nur in das „Schweigen der Nacht“ [V. 824] hinein und die Jagd, in ihrem Wesen eine Veranstaltung, die ganz auf Ehre und Ruhm abzielte und nur den Mächtigen und Reichen vorbehalten war, entzieht sich eben darum ihrer Wahrnehmung. Brangäne hingegen, Teil der wertebestimmten Gesellschaft, vernimmt den Hörnerklang sehr wohl.

4.1.1.7. 7. Textstelle

ISOLDE: Das Zeichen, Brangäne!
 o gib das Zeichen!
 Lösche des Lichtes
 letzten Schein!
 Dass ganz sie sich neige,
 winke der Nacht!
 Schon goss sie ihr Schweigen
 durch Hain und Haus; [V. 885-892]

Diese Textstelle untermauert die oben genannten Feststellungen, zeigt sie doch nur zu deutlich, dass sich hinter der Nacht bedeutungsmäßig mehr verbirgt als deren bloße Funktion als Tageszeit. Die Nacht, in ihrer Bedeutung als allegorische Personifikation, goss bereits „ihr Schweigen durch Hain und Haus“. Mit Haus spielt Isolde vermutlich auf ihr Gemach an und mit Hain auf den Garten, in dem die Zusammenkunft mit Tristan stattfinden soll. Haus und Garten betrachtet Isolde folglich als jenen realen Raum, in dem ihre geistige, wertefreie Lebenseinstellung die Möglichkeit hat, für eine absehbare Zeit zu existieren. Den Raum gewann sie durch den Umstand, so kann zumindest angenommen werden, dass sich die höfische Gesellschaft davon entfernte, um zur Jagd zu gehen.

Richard WAGNER bediente sich hier zudem eines literarischen Topos, mit dem er – er lässt ihn in Isoldes Wahrnehmung erscheinen – diesen Raum ausgestaltete: der *locus amoenus*.⁸⁸ Isolde spricht von „des Laubes säuselnd Getön“ [V. 810-811] und „des Quelles sanft rieselnde Welle“ [V. 819-820] und verwandelt aus ihrem Verständnis der Nacht heraus den gewonnenen Raum – Haus und Hain – in einen lieblichen Ort, einen Ort der Liebe.⁸⁹ Durch den Wechsel von Isoldes und Brangänes Wahrnehmung, den Wechsel von lieblichen Naturlauten und dem Hörnerklang der Jagdgesellschaft, versinnbildlicht letzterer im Gegenzug fast so etwas wie einen *locus terribilis*.

Die szenische Andeutung eines *locus amoenus* ist nebenbei bemerkt als ein weiterer Hinweis für die hier beginnende Allegorisierung zu sehen, denn „[e]ine deskriptive Allegorie [...] liegt vor, wenn eine Situation, ein Raum, eine Landschaft, ein Gebäude beschrieben wird. Häufig ist die deskriptive Allegorie eine explikative Allegorie. Explizit wird angegeben, was die allegorische Bedeutung ist. [...] Ein solcher Raum ist der *locus amoenus* und der Garten [...]“⁹⁰ Die szenische Anlage des 2. Aufzugs begünstigt folglich die Einführung von Tag und Nacht als allegorische Personifikation und Walter BENJAMIN behält recht, als er sagte: „Und wie im Wort manifestiert das Allegorische sich auch im Figuralen und im Szenischen.“⁹¹

⁸⁸ Vgl. Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin: Severin und Siedler 1981, S. 111.

⁸⁹ Quelle und Hain entsprechen den bekannten stereotypen Elementen, die in der deutschsprachigen Literatur traditionell das Bild des *locus amoenus* prägen. Vgl. Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner 2001, S. 484-485.

⁹⁰ Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*, S. 50.

⁹¹ Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 213.

4.1.1.8. 8. Textstelle

TRISTAN: im Sterben mich zu sehnen,
vor Sehnsucht nicht zu sterben!
Die nicht erstirbt,
sehnd nun ruft
nach Sterbens Ruh
sie der fernen Ärztin zu. –
Sterbend lag ich
stumm im Kahn,
der Wunde Gift
dem Herzen nah: [V. 1936-1950]

Diese Textstelle sei lediglich der Vollständigkeit halber aufgelistet, denn „Sterbens Ruh“ und „stumm im Kahn“ bedeuten im Grunde ebenfalls ein Schweigen. „Sterbens Ruh“ ist hier als Metapher für den Tod – die ewige Ruhe – zu verstehen, wobei die Entscheidung Richard WAGNERS, diese Metapher zu verwenden, wahrscheinlich aus der Intention heraus erfolgte, die Abfolge des Wortes ‚sterben‘ nicht zu unterbrechen. Dass Tristan „stumm im Kahn“ lag ist zudem wohl Richard WAGNERS Vorliebe für den Stabreim zu verdanken und damit auch ein Produkt seiner dichterischen Formprinzipien. In beiden Fällen liegt hier jedoch neben der wörtlichen bzw. offensichtlichen Bedeutung keine höhere Bedeutung vor.

4.1.1.9. 9. Textstelle

ISOLDE: Isolde kam,
mit Tristan treu zu sterben. –
Bleibst du mir stumm?
Nur eine Stunde, -
nur eine Stunde
bleibe mir wach! [V. 2176-2181]

Auch Isoldes Frage nach der Stummheit Tristans soll hier angeführt werden. An dieser Textstelle zeigt sich, was man bereits bei obiger Textstelle hätte vermuten können: Richard WAGNER verzichtete vermutlich an jenen Textstellen, an denen ein Schweigen nicht mehr als die wörtliche bzw. offensichtliche Bedeutung einnimmt, bewusst auf die Verwendung des Wortes ‚schweigen‘. Immerhin könnte die Passage in der Textstelle von Kapitel 4.1.1.8. auch ebenso gut „Sterbend lag ich schweigend im Kahn“ und die entsprechende Passage hier „Schweigst du mir?“ oder „Bleibst du mir schweigend?“ lauten. Stille, Stummheit und Ruhe, die ja durchaus ein Schweigen implizieren, werden aber scheinbar absichtlich an eben jenen

Stellen verwendet, die nicht im Kontext einer höheren Bedeutungsdimension zu sehen sind. Das bestätigt zum einen die Motivation dieser Arbeit und bekräftigt zum andern die bisherigen Erkenntnisse: überall dort, wo sich in *Tristan und Isolde* ein (Ver-)Schweigen ereignet und als solches deklariert wird, ergibt sich ein größerer Bedeutungszusammenhang. Als logische Konsequenz dieser These wäre eine Frage Isoldes, wie z.B. „Schweigst du mir?“, auch völlig unmöglich, denn ihr (Ver-)Schweigen dem andern gegenüber wurde durch die Einnahme des vermeintlichen Sühne-Tranks unwiderruflich gebrochen. Das ist sowohl in den Worten Tristans („Was träumte mir von Tristans Ehre?“ [V. 743-744]) als auch den Worten Isoldes („Was träumte mir von Isoldes Schmach?“ [V. 745-746]) erkennbar. Sie klammern sich fortan nicht mehr an diese Werte und all ihr Schweigen und Verschweigen, das immer Resultat der Einhaltung dieser Werte war, erscheint ihnen nun als etwas völlig Unwirkliches. Die folgende Aussage Hans MAYERS entspricht der hier dargestellten Deutung: „Isoldes Hass gegen Tristan beruht auf solchem Verschweigen vor sich selbst. Mit Tristans Ehre steht es nicht anders. Als sie den Liebestrank in sich spüren, den sie als Todesbringer getrunken hatten, fällt alles von ihnen ab. Das Verschweigen voreinander und vor sich selbst ist zu Ende.“⁹²

4.1.2. Verschweigen in Dialog und Rede

4.1.2.1. 10. Textstelle

TRISTAN: Des Schweigens Herrin
heißt mich schweigen:
fass‘ ich was sie verschwieg,
verschweig‘ ich was sie nicht fasst. [V. 662-665]

Diese Stelle wurde bereits besprochen (siehe Kapitel 4.1.1.4.), da dieser Teil der Arbeit aber auch als Überblicksdarstellung gedacht ist, soll sie der Vollständigkeit halber nochmals angeführt werden, denn neben dem Schweigen spielt hier auch das Verschweigen eine Rolle.

4.1.2.2. 11. Textstelle

TRISTAN: O König, das –

⁹² Mayer: Tristans Schweigen, S. 219.

kann ich dir nicht sagen;
und was du frägst,
das kannst du nie erfahren. – [V. 1599-1602]

Nicht um ein Verschweigen im Sinne von kommunikativer Verweigerung handelt es sich hier, vielmehr um ein Verschweigen, das aus Tristans Unvermögen heraus resultiert, König Marke den Grund für den Ehebruch und die damit einhergehende Ehrverletzung zu nennen. Es stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob Tristan ihm den Grund nicht nennen will, es theoretisch aber könnte, oder ob es ihm schlicht nicht möglich ist, Marke gegenüber die Ursache so in Worte zu fassen, dass dieser es versteht. Einige Faktoren sowie der bisherige Interpretationsansatz sprechen eher dafür, dass Tristan einerseits nicht dazu fähig ist, den Grund für die Ehrverletzung in Worte zu fassen und es ihm andererseits unmöglich erscheint, dass er – der Grund – Marke jemals begrifflich zu machen wäre. So ist der Ausdruck ‚kann nicht‘ in „kann ich dir nicht sagen“ ganz im Sinne der wörtlichen Bedeutung aufzufassen, nämlich als Unfähigkeit und nicht als Unwille. Das Unvermögen, sich diesbezüglich in Worte fassen zu können, ist unter Berücksichtigung der vorausgegangenen Handlung auch verständlich. Denn zum einen hat sich Tristan im Gespräch mit Isolde über seine veränderte Lebenseinstellung gerade erst so richtig Klarheit verschafft und zum anderen hat die Verständigung darüber lediglich aufgrund der Zuhilfenahme einer Allegorie funktioniert, und das auch nur, da sowohl er als auch Isolde die dafür notwendige Grundvoraussetzung mitbrachten. Den Grund oder einen anderen Teilgrund zu nennen wäre wohl möglich, doch König Marke fragt explizit nach dem „unerforschlich / furchtbar tief / geheimnisvollen Grund“ [V. 1595-1597].

Ein weiterer Hinweis dafür, dass es sich nicht um ein absichtliches Verschweigen handelt, ist im Nebentext zu finden. Den Worten Tristans ist vorangestellt, dass dieser „*das Auge mitleidig zu Marke erheb[t]*“ [vor V. 1599]. Er empfindet Marke gegenüber Mitleid und es ist anzunehmen, dass dessen Ursache eben Tristans Unfähigkeit ist, ihm den Grund mitteilen zu können und wahrscheinlich mehr noch, dass es Marke in den Augen Tristans nie möglich sein wird, den Grund in Erfahrung zu bringen. Peter WAPNEWSKI interpretiert diese Regie-Anweisung wie folgt:

‘Mitleidig‘: hier vollzieht sich etwas, das alle Not eines Konfliktes längst hinter sich hat, unter sich gelassen hat, hier steht nicht der treulose Vasall seinem Herrn gegenüber und nicht der betrügende Neffe seinem Oheim, hier geht es nicht mehr um die verlorene Ehre und das gebrochene Wort, sondern um das Elend aller Kreatur, die Hilflosigkeit allen Lebens, die Unmöglichkeit des Glücks in

dieser Welt; und das Höchste, das der Mensch dem Menschen geben kann, ist das Gefühl des Mitleids, des Mitleidens.⁹³

Teile dieser Aussage erhärten den hier präsentierten Denkansatz, denn Werte wie Ehre und Treue sind für Tristan zu diesem Zeitpunkt schon längst bedeutungslos. Wenn Peter WAPNEWSKI aber vom „[...] Elend aller Kreatur [...]“⁹⁴ und der „[...] Hilflosigkeit allen Lebens, die Unmöglichkeit des Glücks in dieser Welt [...]“⁹⁵ spricht, so ist das zu verallgemeinernd, zu schwammig formuliert und zu wenig auf die konkrete Situation hin ausgelegt. In seiner Aussage genauer und zutreffender sei daher Dieter BORCHMEYER zitiert: „Zwischen ihnen[, allen Tagesmenschen], und dem Paar der ‚Nachtsichtigen‘ gibt es von nun an keine Brücke der Verständigung mehr, wohl gehen Worte hin und her, aber sie stiften heilloseres Missverständnis als das Schweigen.“⁹⁶

Auch er sieht Tristans Verschweigen folglich darin begründet, dass eine Kommunikation zwischen dem von Tristan und Isolde geschaffenen wertefreien Lebensbereich und dem wertebestimmten Lebensbereich Markes schlicht nicht möglich ist, zumindest nicht auf einer gemeinsamen Verständnisebene. Tristan selbst ist sich dessen offensichtlich bewusst und darum hält er es für ausgeschlossen, dass Marke es jemals verstehen könnte. Dahingehend sollen seine Worte „das kannst du nie erfahren“ ausgelegt werden. Dass Tristan so urteilt ist auch nicht verwunderlich, geht Markes Frage nach dem Grund doch eine lange Rede über Werte wie Tugend, Ruhm, Macht und Ehre voraus (MARKE: Wohin nun Treue, / da Tristan mich betrog? / Wohin nun Ehr‘ / und echte Art, / da aller Ehren Hort, / da Tristan sie verlor? / Die Tristan sich / zum Schild erkor, / wohin ist Tugend nun entflohn, [V. 1595-1504]). Aufgrund der starken Entrüstung und der Klage Markes, dass er durch diesen Treuebruch „seiner Ehren End‘ erreich[t]“ [V. 1590] sieht, wird deutlich, weshalb Tristan in diesem Moment davon ausgeht, dass Marke jetzt und auch künftig nicht dazu fähig sein wird, den Grund zu begreifen.

Es handelt sich hier demnach sehr wohl um ein Verschweigen, denn die von König Marke geforderte Information gibt Tristan nicht preis, in seiner Ursache handelt es sich aber nicht um eine Verweigerung, sondern um die Unfähigkeit zur Kommunikation und – so projiziert es Tristan auf Marke – um das Fehlen der nötigen Verstehensbasis. Dieter BORCHMEYER

⁹³ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 117-118.

⁹⁴ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 117.

⁹⁵ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 117.

⁹⁶ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 269.

liegt vollkommen richtig, wenn er sagt, dass Tristans Verschweigen hier schwerer und missverständlicher wiegt, als dies ein reines Schweigen tun würde. In seiner – von Tristan zwar nicht beabsichtigten – Funktion bewirkt dieses Verschweigen bei König Marke und der anwesenden höfischen Gesellschaft zweifellos ein nur noch größeres Unverständnis und mündet in Melots wütendem Verlangen, die Ehrverletzung seines Königs zu rächen.

4.1.2.3. 12. Textstelle

TRISTAN *nach einem kleinen Schweigen.:*

Dünkt dich das, -
ich weiß es anders,
doch kann ich's dir nicht sagen.
Wo ich erwacht,
weilt' ich nicht;
doch wo ich weilte,
das kann ich dir nicht sagen.
Die Sonne sah ich nicht,
nicht sah ich Land noch Leute:
doch was ich sah,
das kann ich dir nicht sagen. [V. 1743-1753]

Diese Textstelle hat große Ähnlichkeit mit der zuvor behandelten Textstelle, denn abermals ist Tristan nicht dazu fähig, sich – in diesem Fall gegenüber Kurwenal – in Worte zu fassen. Abermals ein Verschweigen, das nicht Verweigerung der Kommunikation ist, sondern bloße Unfähigkeit zur Mitteilung. Auch Gabriele HOFMANN merkt an, dass „[e]ine echte Kommunikation zwischen Tristan und Kurwenal [...] nicht möglich [ist]“⁹⁷, und stellt auch generell die Möglichkeit der Kommunikation zwischen Tristan und Personen wie König Marke oder Kurwenal in Abrede: „Ebenso lässt sich in den Situationen des permanenten Aneinandervorbeiredens sowie in Tristans grundsätzlicher Unfähigkeit, sich den Vertretern der Tag-Welt mitzuteilen, [...] eine Wiederholungstendenz erkennen; wirkliche Kommunikation liegt dadurch außerhalb des Bereichs des Möglichen.“⁹⁸

Desweiteren korreliert hier das ‚nicht sagen Können‘ mit dem ‚nicht verstanden werden Können‘, denn Kurwenal signalisiert Tristan nur zu deutlich, dass er noch gänzlich in der wertebestimmten Lebenseinstellung befangen ist (KURWENAL: Nun bist du daheim zu Land / [...] / im Schein der alten Sonne, [V. 1736-1740]). Tristan aber sieht sich keineswegs im

⁹⁷ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 66.

⁹⁸ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 33.

„Schein der alten Sonne“, was er Kurwenal auch offen zu verstehen gibt („Dünkt dich das, - / ich weiß es anders“). In mehreren rätselhaft wirkenden Versen führt Tristan nun aber aus, was er nicht sagen kann. Er weist Kurwenal auf all das hin, was ihm nicht möglich ist in Worte zu fassen: er kann ihm nicht sagen, weshalb er „im Schein der alten Sonne“ nicht selig und gesund werden kann, er kann ihm nicht sagen, in welche gedanklichen Sphären er eingetaucht ist und er kann ihm nicht sagen, welche Erkenntnisse und Einsichten er dort gewonnen hat. Er legt anschließend zwar trotzdem dar, wo er gewesen war – und er meint damit nicht das Körperliche, sondern spielt auf eine gedankliche bzw. geistige Ebene an –, doch wird Kurwenal seine Ausführungen nicht begreifen können, da sich Tristan in seiner Erklärung der allegorischen Personifikationen von Tag und Nacht bedient. Die allegorische Bedeutung dieser Begriffe ist Kurwenal jedoch ebenso wenig bekannt wie er sie – analog zu König Marke – auch niemals verstehen können wird.

Ursache und Wirkung des hier vorliegenden Verschweigens stimmen ebenfalls mit Ursache und Wirkung des Verschweigens bei voriger Textstelle überein. Tristans Worte wirken auf Kurwenal missverständlicher und verwirrender, als es ein reines Schweigen getan hätte. Dieser, so erfährt man im Nebentext, „*birgt, von Grausen gepackt, sein Haupt*“ [vor V. 1774]. Es ist überhaupt ein seltsam anmutendes Verschweigen, denn es entsteht erst daraus, dass Tristan darauf hinweist, was er nicht sagen kann. Diese Feststellung ist nicht ganz unwichtig, denn während im 1. Aufzug ein Verschweigen noch Geheimhaltung bedeutete, mausert sich ab dem 2. Aufzug jedes Verschweigen zu einer Unfähigkeit zur Mitteilung, woraus sich letztlich – treibt man es auf die Spitze – gar eine Sprachkritik ableiten lässt. So stellt auch Hans MAYER in Bezug auf diese Textstelle fest: „Es gibt aber auch einen Augenblick [...], da Tristans Schweigen wirklich an der Grenze des Lebens und damit aller Kunst gelangt. [...] Daher Tristans Schweigen aus Ohnmacht des Wortes und der Sinne, nicht aus Ehre und Trotz [...]“⁹⁹ Denn Tristan stößt hier an die Grenzen seiner Sprache, da er seine Gedanken nicht in Worte umsetzen kann. Nur ein Mittel stellt sich ihm und Isolde zur gemeinsamen Kommunikation bereit: die Allegorie.

⁹⁹ Mayer: Tristans Schweigen, S. 224.

4.1.2.4. 13. Textstelle

TRISTAN: mit-leidest du,
wenn ich leide: -
nur – was ich leide,
das – kannst du nicht leiden!
Dies furchtbare Sehnen,
das mich sehrt;
dies schmachtende Brennen,
das mich zehrt:
wollt‘ ich dir’s nennen,
könntest du’s kennen, -
nicht hier würdest du weilen; [V. 1883-1893]

Im Vergleich zu den beiden vorigen Textstellen ist hier nicht von Können, sondern von Wollen die Rede, was impliziert, dass Tristan die angesprochene Information – es handelt sich hier im Prinzip um ein Gefühl, das Sehnsuchtsgefühl – zwar nicht preis geben will, es aber wohl könnte. Aber auch hier reicht das reine Aussprechen noch nicht aus, die Mitteilung bedarf auf der Empfängerseite auch der Fähigkeit zum Verstehen. In der konjunktivischen Verwendung von wollen und können schafft Tristan aber ein ‚was wäre wenn‘-Szenario, er imaginiert sich was wäre, wenn er es sagen und Kurwenal es verstehen würde. Diese Vorstellung entwickelt sich für Tristan zu einem kurzen Hoffnungsschimmer, doch weiß er selbst, dass Kurwenal ihm zwar wie ein treuer Schatten ist, der ihm überall hin folgt und auch mitleidet, wenn er leidet, aber in diesem Fall nicht dazu fähig ist, das von ihm empfundene Sehnsuchtsgefühl mit zu empfinden. Kurwenal stößt in den Augen Tristans an die Grenzen seiner Mitleidensfähigkeit („nur – was ich leide, / das – kannst du nicht leiden!“), da er nicht zum Mitleid im SCHOPENHAUERSchen Sinne fähig ist.¹⁰⁰ Trotz der Einsicht, dass Kurwenal seine Empfindungen nicht nachempfinden kann, überträgt Tristan mittels seiner Vorstellung, dass er es könnte, zumindest für einen kurzen Moment seine Identität auf die Kurwenals und beschreibt, was dieser dann alles tun würde (TRISTAN: zur Warte müsstest du eilen, / mit allen Sinnen / ... [V. 1894-1902]). Dadurch verschafft er sich, wie bereits erwähnt, einen kurzen Moment der Hoffnung, die durch das Erklingen des traurigen Hirtenreigens (24) [III, T. 626-632] aber bitter enttäuscht wird.

¹⁰⁰ Vgl. Hallich: Mitleid und Moral, S. 58-60. Demnach ist Kurwenals Mitleid als jenes aufzufassen, das Hallich als „A leidet, und ich leide ebenso wie A“ umschreibt. Dies entspricht aber nicht dem Mitleid im Sinne Schopenhauers, denn dazu bedarf es der Fähigkeit, eine Identität zwischen sich selbst und dem andern auf der Basis einer unterschiedslosen Wesenhaftigkeit zu erkennen.

Auch wenn es sich hier nicht um ein Verschweigen im eigentlichen Sinne, sondern um ein Verschweigen im Kontext eines imaginierten Szenarios handelt, so fügen sich die Ergebnisse der Betrachtung dieser Textstelle in das Gesamtbild der bisher herausgearbeiteten Interpretation. Denn ebenso wie König Marke nie die wahre Ursache für Tristans Treuebruch verstehen können wird, so kann auch Kurwenal nicht die Leiden Tristans mitleiden. Hans MAYER konstatiert in diesem Zusammenhang wie folgt:

Die dramatische Handlung scheint sich in jedem Augenblick der Erörterung durch Rede und Gegenrede zu entziehen. Nur scheinbar stehen Isolde und Brangäne, Tristan und Kurwenal zueinander im klassischen Verhältnis des Helden zu seinem Vertrauten [...]. In Wahrheit sind [ihre Dialoge] [...] als ‚windschiefes Gespräch‘ angelegt. Die Partner sind einander sehr fern, und die Rede der Helden geht nicht dahin, verstanden zu werden. Man spricht aneinander vorbei.¹⁰¹

Natürlich gilt es zu berücksichtigen, dass Tristans Aussagen seine rein subjektive Meinung repräsentieren, doch die Feststellung, dass zwischen Tristan und Figuren wie König Marke oder Kurwenal im vorliegenden Musikdrama keine Kommunikation auf der Basis gegenseitigen Verstehens stattfindet, bleibt davon unberührt.

4.1.3. Schweigen im Nebentext

Die darstellerischen Anweisungen im Nebentext finden sich hier als eigenes Unterkapitel wieder, da auch dort Schweigen oder Verschweigen häufig präsent sind. Zum Stellenwert der darstellerischen Spielanweisungen urteilt Brigitte HELDT:

Die Inszenierungsform aus den Szenenanweisungen herzuleiten, ist ein gefährlicher Umweg, zumeist ein Irrweg. Der Weg von Wagners musikgezeugten Visionen zu ihrer Visualisierung führt über den musikalischen Ausdruck; seine behelfsmäßigen Verbalisierungen zu den Orten des Geschehens verstellen den Blick.¹⁰²

Auch wenn HELDT hier von Inszenierung und nicht von Interpretation spricht, so sei ihr jedoch vehement widersprochen. Denn wie in weiterer Folge gezeigt werden wird, können auch die Anweisungen im Nebentext zum Verständnis des Musikdramas in einer Weise beitragen, die auch für eine Inszenierung des Musikdramas nicht außer Acht gelassen werden sollte. Richard WAGNER selbst räumte übrigens seinen – nebenbei bemerkt nicht allzu ausufernden – Regieanweisungen ebenfalls eine nicht unerhebliche Rolle ein: „Fassen wir

¹⁰¹ Mayer: Tristans Schweigen, S. 217-218.

¹⁰² Heldt: Richard Wagner, S. 4.

nun zunächst das Unaussprechliche in das Auge, was das Orchester mit größter Bestimmtheit auszudrücken vermag, und zwar im Vereine mit einem anderen Unaussprechlichen, – der Gebärde.“¹⁰³ In seiner Verwendung der Anweisung zu Schweigen, nahm WAGNER zudem in zarten Anfängen eine Entwicklung des Dramas vorweg, die erst im 20. Jahrhundert charakteristisch wurde. Dazu Claudia BENTHIEN:

In der Dramatik des 20. Jahrhunderts wird Schweigen schließlich nicht mehr nur als nonverbales Ausdrucksmittel der Protagonisten verwendet, sondern es steht auch zwischen den einzelnen Redebeiträgen und ist keiner Bühnenfigur mehr zugeordnet. Die Abfolge ist nicht länger, dass sich eine Person äußert, die zweite daraufhin schweigt und die erste erneut spricht, sondern es redet eine Person, es folgt die Nebentextanweisung ‚Schweigen‘, ‚Stille‘ oder ‚Pause‘, dann erfolgt die Replik.¹⁰⁴

Tatsächlich entsprechen in *Tristan und Isolde* die Schweige-Handlungen im Nebentext meist diesem Schema, was das Augenmerk der Interpretation auf die zeitliche und in weiterer Folge auch auf die musikalische Komponente legen wird.

4.1.3.1. 14. Textstelle

Nebentext: TRISTAN *tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen.* – ISOLDE *ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken.* – *Langes Schweigen.* [vor V. 537]

Ganze 28 Takte [I, T. 1319-1346], versehen mit der Tempobezeichnung *Langsam* [I, T. 1318], liegen zwischen Isoldes Aufforderung an Tristan, nahe zu treten und dem darauf folgenden Dialog der beiden. Diese lange Redepause ist in Anbetracht der Tatsache, dass diese Stelle noch mitten im 1. Aufzug angesiedelt ist, enorm und erzeugt eine ungemaine Spannung. Der Fokus dieser Stelle liegt ganz auf der inneren Handlung, die vom Publikum lediglich erahnt, von Interpreten nur gedeutet werden kann. Es soll hier nicht zu weit vorgegriffen werden, da eine ganzheitliche Betrachtung dieser Stelle in Kapitel 4.2. erfolgen wird, aber wortlose Szenen wie diese sind es, die Interpreten immer wieder auf die Divergenz von innerer und äußerer Handlung hinweisen lassen und als Erklärung für die unkonventionelle Gattungsbezeichnung *Handlung* herangezogen werden, mit welcher Richard WAGNER das Musikdrama untertitelte. Dazu Dietmar HOLLAND:

¹⁰³ Borchmeyer, Dieter (Hg.): Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. 7: Oper und Drama. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1983, S. 310.

¹⁰⁴ Benthien: Die stumme Präsenz, S. 203.

Daß er schließlich die ebenso einfach wie merkwürdige Bezeichnung ‚Handlung‘ als angemessen empfand, ist wohl ein Beweis für den Vorrang der eigentlich gemeinten ‚inneren‘ Handlung. Dafür spricht auch die Beobachtung, daß es sich bei Wagners *Tristan und Isolde* weder um ein Drama handelt, dessen Medium der Dialog wäre, noch um ein szenisches Epos, für das es auch zu wenig ‚äußere‘ Handlungsmomente enthält.¹⁰⁵

Während Tristan sich „*ehrerbietig*“ gebart, trägt Isolde ihre Wut offen zur Schau. Tristans Ehrerbietung ist, wie bereits weiter oben beschrieben, aber lediglich Resultat seines Trotzes, den er jenen Empfindungen gegenüber stellt, die seine Ehre und seinen Ruhm in Frage stellen [vgl. V.1119-1128].

Das Schweigen geht sowohl von Tristan als auch Isolde aus. Während Tristan zunächst schweigt, weil er sich in einer Situation befindet, die er eigentlich zu vermeiden suchte, schweigt Isolde wohl gerade aufgrund der Tatsache, dass nun endlich das Aufeinandertreffen zwischen ihr und Tristan stattfindet, nach dem sie so eindringlich verlangte. Trotziges Schweigen und aufgewühltes Schweigen stehen sich hier gegenüber und Trotz und Aufgeregtheit werden auch im darauf folgenden Dialog beibehalten. Die Frage nach der Funktion des Schweigens korreliert hier mit der Frage, worüber geschwiegen wird. Will man dieser Frage auf den Grund gehen, so muss man das Zugeständnis machen, dass – die Musik einmal außen vor gelassen – hier je nach interpretatorischem Standpunkt über alles bis hin zu über nichts geschwiegen wird. Anstatt sich auf einen interpretatorischen Standpunkt zu versteifen, soll diese Feststellung vorerst als eine wichtige Erkenntnis festgehalten werden. Die Funktion des Schweigens soll daher weniger dialogtheoretisch, sondern mehr in Bezug auf die dramatische Handlung als treibendes, Spannung erzeugendes Element aufgefasst werden, welches schließlich nach einer Auflösung verlangt. So liegt auch die direkte Wirkung bzw. die direkte Folge dieses Schweigens darin, dass es gebrochen werden muss. Diese simple, aber doch zentrale Feststellung bietet einen entscheidenden Einblick in die Dramaturgie Richard WAGNERS.

4.1.3.2. 15. Textstelle

Nebentext: *Sie verbleiben in stummer Umarmung.* [vor V. 733]

¹⁰⁵ Holland: Hier wütet der Tod, S. 12-13.

War das Schweigen zuvor noch ein Schweigen, auf das unausweichlich ein Konflikt zu folgen hatte, liegt hier ein sich selbst genügendes Schweigen vor. Hier bestätigt sich wieder, was bereits an der 8. und 9. Textstelle deutlich gemacht wurde: im Prinzip ist diese Textstelle vernachlässigbar, da es sich hier konkret um Stummheit handelt und Stummheit, anders als Schweigen oder Verschweigen, im vorliegenden Musikdrama keine erweiterte Bedeutungsdimension aufweist. Dieser stille Moment ist vielleicht der einzige Moment ungetrübten Glückes, den Tristan und Isolde gemeinsam erleben, was sich auch in der musikalischen Begleitung widerspiegelt, in der fast das komplette Liebes-Motiv (1a bis 1f, wohlgemerkt aber ohne das so genannte Blickmotiv 1d) durchlaufen wird [I, T. 1771-1802]. Ihre stumme Umarmung ist als Höhepunkt der sich hier ereignenden Wende im inneren Handlungsverlauf anzusehen. Dietmar HOLLAND schreibt dazu: „Der Genuss des geglaubten Todestranks war eine Art kopernikanischer [sic!] Wende im Handlungsverlauf; dahinter verblasst die ‚äußere‘ Handlung zu Schemen [...]“¹⁰⁶

Anders als im 2. Aufzug, denn dort befinden sich Tristan und Isolde zwar ebenfalls in einem Zustand des Glücks und der bedingungslosen Liebe, aber im Verlauf ihres Gesprächs werden sie sich darüber bewusst, dass ihr Glück getrübt ist und im sie umgebenden wertebestimmten Lebensbereich keine Zukunft hat. Darum auch ihr Entschluss, gemeinsam zu sterben.

4.1.3.3. 16. Textstelle

Nebentext: *In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet. – Morgendämmerung.*
TRISTAN
nach längerem Schweigen. [vor V. 1463]

Der Schlussfolgerung, dass ein Schweigen immer auf eine erweiterte Bedeutungsdimension hinweist, wird auch diese Regieanweisung gerecht. Zunächst einmal sollte angemerkt werden, dass die heraufziehende Morgendämmerung eine Weiterführung der Dualität zwischen allegorischer Personifikation und entsprechender äußerer Erscheinung ist. Der sich ankündigende Morgen ist nicht nur als rein natürlicher Vorgang im Sinne eines Tageszeitenwechsels zu verstehen, sondern auch und vor allem als Penetration des wertebestimmten Lebensbereichs – verursacht durch die dramatische Hilfsfigur Melot, dessen

¹⁰⁶ Holland: Hier wütet der Tod, S. 16.

„[...] Funktion [...] als jäher Einbruch der Realität in die Traumwelt der Nacht“¹⁰⁷ zu begreifen ist – in die von Tristan und Isolde für kurze Zeit geschaffene Utopie.

Desweiteren liegt der Fokus dieser Szene ganz klar auf Tristan, denn zum einen wird Isolde von ihm verhüllt (TRISTAN, *in ebenfalls unwillkürlicher Bewegung, streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so dass er Isolde vor den Blicken der Ankommenden verdeckt.* [V. 1462]) und zum andern erwartet man sich von ihm, als dem in flagranti Ertappten, eine verbale Reaktion. Sein Schweigen deutet darauf hin, dass er sich dieser plötzlichen Situation zunächst einmal bewusst werden muss. Hier sei mit Dietmar HOLLAND argumentiert, der über die Handlungsvorgänge in *Tristan und Isolde* grundsätzlich feststellt, dass „[d]er Einfachheit der äußeren Handlungsmomente [...] ein undurchdringliches Labyrinth psychischer Vorgänge gegenüber[steht], die hauptsächlich von der Musik getragen werden.“¹⁰⁸ Selbstverständlich kann und soll hier keine umfassende Psychoanalyse erfolgen, doch schon allein die Feststellung, dass hier eine Reflexion stattfindet, ist für das Verständnis dieser Szene und des Musikdramas hilfreich. Wie bereits eingangs erwähnt, fällt das Hervorkehren der inneren Handlung – speziell in diesem Musikdrama Richard WAGNERs – größtenteils in den Zuständigkeitsbereich des Orchesters.¹⁰⁹ Und dort muss, während Tristan schweigt, das Liebesverklärungs-Motiv (21) in den Flöten dem Tages-Motiv (17b) in den Hörnern weichen [II, T. 1664-1676]. Motiv 21, welches erstmals wenig zuvor auftritt, kann vom eingebetteten Kontext her geradezu als musikalischer Repräsentant der Utopie, des wertefreien Lebensbereichs und der Welt-Entronnenheit betrachtet werden. Die Ablösung durch das Tages-Motiv zeigt, dass im Inneren Tristans die Erkenntnis greift, dass die Utopie, in die er sich gemeinsam mit Isolde gegen Ende des Duetts hinein steigerte, in der Praxis nicht gelebt werden kann. Dass ihre Liebe, die sie für einen kurzen Moment in einer völlig überhöhten Vorstellung auslebten – begleitet vom besagten Liebesverklärungs-Motiv – zwangsläufig von außen gestört werden muss, dessen waren sie sich ja längst bewusst (TRISTAN: Was stürbe dem Tod, / als was uns stört, / was Tristan wehrt / Isolde immer zu lieben [V. 1352-1355]); darum ging es unter anderem im 2. Aufzug und somit vollzieht sich während Tristans Schweigen nichts Neues, sondern lediglich die erneute und ernüchternde Bewusstmachung davon, was zu erwarten war und jetzt schließlich eintrifft. In seinen dem

¹⁰⁷ Holland: Hier wütet der Tod, S. 13.

¹⁰⁸ Holland: Hier wütet der Tod, S. 13.

¹⁰⁹ Vgl. Wagner, Richard: Zukunftsmusik. An einen französischen Freund. Leipzig: [s.n.] 1861, S. 60.

Schweigen folgenden Worten besinnt er sich dann auch wieder auf die beschlossene Konsequenz – den Tod (TRISTAN: „Der öde Tag - / zum letzten Mal!“ [V. 1462-1463]).

4.1.3.4. 17. Textstelle

Nebentext: TRISTAN *nach einem kleinen Schweigen*. Dünkt dich das, - / ich weiß es anders, / doch kann ich's dir nicht sagen. / Wo ich erwacht, / weilt' ich nicht; / doch wo ich weilte, / das kann ich dir nicht sagen. / Die Sonne sah ich nicht, / nicht sah ich Land noch Leute: / doch was ich sah, / das kann ich dir nicht sagen. [V. 1743-1753]

Auch dieses „*kleine Schweigen*“ deutet wieder auf einen nicht sichtbaren, inneren Vorgang hin. Betrachtet man die musikalische Umsetzung des sieben Takte langen Schweigemoments, so ist festzustellen, dass zunächst das Heimatland-Motiv (26) [III, T. 270-276] fortgeführt wird, welches während Kurwenals an Tristan gerichtete Rede vorherrschte. Auffällig ist jedoch, dass das Motiv 26 innerhalb der ersten drei dieser sieben Takte verschiedene Instrumente durchläuft. In den Holzbläsern (Oboen) einsetzend geht es über in die Hörner, von dort zu den Klarinetten, dann wieder zu den Hörnern und schließlich zu den Violinen. Dieser rasche und gedrängte Wechsel der Instrumente repräsentiert aus der Perspektive Tristans das Abwägen der Worte Kurwenals. Jener sprach ihm gegenüber vom Heimatland – Kareol –, in dem sie sich nun befinden und in dessen Schein der Sonne, so denkt zumindest Kurwenal, Tristan von seinen Wunden genesen werde [vgl. V. 1736-1742]. Begreift man die Orchestrierung hier als Klangwerdung der inneren Vorgänge Tristans, so scheint es, als würde er für einen kurzen Augenblick tatsächlich die Argumente Kurwenals in Betracht ziehen und über die Möglichkeit der Gesundung nachdenken. Doch nach dem dritten Takt kommt es zu einer Veränderung. Die Charakteristik des Motivs sowie dessen Rhythmus werden zwar beibehalten, aber während es bis dahin nicht nach Auflösung strebte, treten nun in den drei nachfolgenden Takten mit einem Dominantseptnonakkord und zwei verkürzten Septakkorden zwei nach Auflösung strebende Akkordtypen in Erscheinung, die im siebten Takt schließlich in b-Moll – und nicht in B-Dur, was auch möglich gewesen wäre – münden. Das Heimatland-Motiv wird quasi verfremdet und die Veränderung des Motivs demonstriert Tristans aufziehende und berechtigte Zweifel, denen er schließlich auch verbal Ausdruck verleiht: „Dünkt dich das, - / ich weiß es anders“.

4.1.3.5. 18. Textstelle

Nebentext: *Da KURWENAL, um TRISTAN nicht zu verlassen, zögert, und TRISTAN in schweigender Spannung nach ihm blickt, ertönt wie zu Anfang, näher, dann ferner, die klagende Weise des HIRTEN.* [vor V. 1911]

Im Zustand „*schweigender Spannung*“ befindet sich Tristan nach dem ‚was wäre wenn‘-Szenario der 13. Textstelle. Er hat sich hier in die Vorstellung hineingesteigert, dass Isolde bereits nahen würde. Dass Tristan nicht einfach nur in Spannung, sondern in schweigender Spannung nach Kurwenal blickt, liegt darin begründet, dass er – wie bereits an entsprechender Stelle weiter oben beschrieben – für kurze Zeit seine Identität und damit auch seine Hoffnungen auf Kurwenal überträgt und von ihm nun Bestätigung erwartet. Aber das spannungsgeladene Tremolo in den Violinen wird mit dem traurigen Hirtenreigen (24) [III, T. 626-632] im Englischhorn gekreuzt, was Tristan letztlich wortlos die enttäuschende Antwort liefert¹¹⁰ und seine Spannung in Schwermut kippen lässt („*TRISTAN hat mit abnehmender Aufregung gelauscht, und beginnt dann mit wachsender Schwermut.*“ [vor V. 1912]).

4.1.4. Implizites Schweigen und Verschweigen

4.1.4.1. 19. Textstelle

Nebentext: *TRISTAN mit verschränkten Armen stehend, und sinnend in das Meer blickend;* [vor V. 91]

In dieser Szene zu Beginn des 1. Aufzugs wird Tristan als Figur eingeführt, allerdings nicht handelnd, sondern – wie anfangs auch Isolde – in einem paralysierten Zustand. Die verschränkten Arme deuten auf Passivität hin, dass er sinnend ins Meer blickt, lässt auf Nachdenklichkeit schließen. Exaktere Rückschlüsse auf diese Stelle sind jedoch kaum möglich und auch musikalisch findet sich Tristans geistesabwesende Haltung nicht umgesetzt. Dennoch sei diese Stelle hier angeführt, schon alleine um zu zeigen, dass Tristan und Isolde auf sehr ähnliche Weise – körperlich passiv und geistig abwesend – im Musikdrama eingeführt werden.

¹¹⁰ Vgl. Rößler: Funktion der Motive, S. 258.

4.1.4.2. 20. Textstelle

ISOLDE: Dort den Helden,
 der meinem Blick
 den seinen birgt,
 in Scham und Scheue
 abwärts schaut: - [V. 98-102]

Ob Tristan nun tatsächlich aus Scham und Scheu abwärts blickt, sei einmal dahin gestellt. Fakt ist jedoch, dass er – und dafür sei diese Textstelle beispielhaft erwähnt – während der gesamten Überfahrt jeglichen Kontakt mit Isolde gemieden hat. Auch hier handelt es sich nicht um ein konkretes Schweigen, aber Tristans Bemühungen, sich dem (Blick-)Kontakt Isoldes zu entziehen, kommen in ihrer Funktion als Verhinderung von Kommunikation einem Schweigen bzw. Verschweigen gleich.

4.1.4.3. 21. Textstelle

ISOLDE: Von seinem Bette
 blickt er her, -
 nicht auf das Schwert,
 nicht auf die Hand, -
 er sah mir in die Augen. [V. 279-283]

Dieser Moment – geschildert durch die Erzählung Isoldes – ist eine Schlüsselstelle der Oper und liegt bereits zu Beginn der Oper in der Vergangenheit. Isolde spricht darüber, wie sie Tantris entlarvt und in ihm Tristan erkannt hat. Um sich zu rächen – als Grund für die Rache führt sie den Mord an ihrem Verlobten Morold an – beabsichtigte sie, Tristan zu töten. Wie schon in den Ausführungen zur 2. Textstelle erwähnt, wird der Blick in die Augen von Interpreten oft als Initiator ihrer Liebe beschrieben. Rüdiger SCHNELL bezeichnet das Erblicken (ab aspectu) zwar als den initialen Vorgang bei der Entstehung von Liebe, aber hier von Liebe auf den ersten Blick zu sprechen wäre dennoch zu voreilig, denn – den Ausführungen SCHNELLS folgend – im ersten Moment könnte so auch nur eine fleischliche Zuneigung (affectus carnalis) hervorgerufen werden und eine solche spielt in *Tristan und Isolde* absolut keine Rolle. Prinzipiell lässt sich die Anfangsphase einer Liebesbeziehung nach dem Modell mittelhochdeutscher Dichtung aber durchaus in *Tristan und Isolde* wiedererkennen, zumindest, wenn man von dem Entstehungsmodell visio-cogitatio-actus (Sehen-Denken-Handeln) ausgeht, wonach nach dem Erblicken des Anderen eine Phase der

Reflexion erfolgt, die SCHNELL auch als inneres Schauen beschreibt.¹¹¹ Diese Art der Reflexion bzw. des inneren Schauens ist in Ansätzen im 2. Aufzug in einer Aussage Tristans zu entdecken:

TRISTAN: Was dort in keuscher Nacht
dunkel verschlossen wacht,
was ohne Wiss' und Wahn
ich dämmernd dort empfahn,
ein Bild, das meine Augen
zu schau'n sich nicht getrauten, -
von des Tages Schein betroffen
lag mir's da schimmernd offen. [V. 1103-1110]

Die Rühmlichkeit Isoldes pries er dann auch in seiner Heimat laut „vor allem Heer: / vor allem Volke“ [V. 1114-1115], vermied es aber, aus seinen Überlegungen die letzte Konsequenz zu ziehen, nämlich in Isolde für sich selbst die „[s]eligste Frau!“ [V. 732] zu erkennen. Als in diesem Fall reinigende Handlung ist daher das gemeinsame Trinken des vermeintlichen Sühne-Tranks zu verstehen. Denn hier entlädt sich die bei beiden Figuren ereignete Reflexion im Angesicht des Todes in der Erkenntnis eben dieser Konsequenz. So erklärt sich, dass Isolde Tristan nun in seiner Treulosigkeit – womit sie zweifellos die endgültige Abkehr vom wertebestimmten Lebensbereich meint – als hold bezeichnet (ISOLDE: Treuloser Holder! [V. 731]) und Tristan nun schließlich anerkennt, dass für ihn allein Isolde die seligste Frau ist (TRISTAN: Seligste Frau! [V. 732]).

Interessanterweise ist diese Dreierfolge, visio-cogitatio-actus, hauptsächlich in höfischer Lyrik, also im Minnesang und weniger in höfischen Romanen zu finden. So lässt sich auch in der unmittelbaren Vorlage, in Gottfried von STRAßBURGs Tristan-Roman, kein direkter Bezug zu einer derartigen Dreierfolge ausmachen. Die Schriften in Richard WAGNERS Bibliothek bzw. Bibliotheken – darunter unter anderem einige Bände der Zeitschrift für Deutsches Altertum, ein mittelhochdeutsches Wörterbuch und Minnelyrik Walthers von der Vogelweide – lassen auf ein reges Interesse an der frühen deutschen Dichtung schließen. Ob er diese Art der Entstehung von Liebe bewusst aus mittelhochdeutscher Dichtung heraus las und diese ebenso bewusst in *Tristan und Isolde* umsetzte oder ob es sich hier lediglich um einen unbewussten Einfluss handelt, kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht eruiert werden. Es stellt jedoch eine bemerkenswerte Parallele dar, die zum einen Richard WAGNERS Bevorzugung der Lyrik gegenüber der Prosa aufzeigt¹¹² und zum andern einen

¹¹¹ Schnell: Causa amoris, S. 139-141.

¹¹² Vgl. Wagner: Oper und Drama, S. 225.

nicht unwesentlichen Teil des dramatischen Gerüsts verrät. Die rückblickende Reflexion im 2. Aufzug als ‚cogitatio‘ zu begreifen und die Einnahme des vermeintlichen Sühne-Tranks als ‚actus‘ zu verstehen stellt insgesamt betrachtet eine immerhin plausible Erklärung für die doch oft unmotiviert anmutende Handlungsweise der Figuren dar. So lässt sich beispielsweise der ‚unbewusste Drang‘ erklären, von dem Friedrich NIETZSCHE in *Unzeitgemäße Betrachtungen* spricht: „[...] zwei Liebende, ohne Wissen über ihr Geliebtsein, sich vielmehr tief verwundet und verachtet glaubend, begehren voneinander den Todestrank zu trinken, scheinbar zur Sühne der Beleidigung, in Wahrheit aber aus einem unbewussten Drange [...].“¹¹³

Wichtig ist auch die Feststellung, dass diese Szene gänzlich wortlos ablief. Die einzige Form der Kommunikation ist hier der Augenkontakt, der bei Isolde Mitleid erzeugte und bewirkte, dass sie ihr Vorhaben nicht in die Tat umsetzte. Ein Schweigen liegt hier im Sinne des Ausbleibens einer verbalen Kommunikation vor, welches eben in dieser Eigenschaft als Ausgangsbasis für künftige Missverständnisse angesehen werden kann. Dazu Petra URBAN: „Die Oper beginnt zu einem Zeitpunkt, da bereits Gewesenes die Handlung determiniert. Tristan und Isolde verbindet die jüngste Vergangenheit, deren signifikantes Kennzeichen die Konjunktion verschwiegener und verratener Liebesschwüre ist.“¹¹⁴

An dieser Stelle geschwiegen zu haben stellt sich in weiterer Folge geradezu als fatal heraus. Tristans Trotz, Isoldes Rache, verschwiegene Schwüre und falsche Annahmen haben hier ihre Ursache.

4.1.5. Schweigen und Verschweigen in der Musik

Dieses Unterkapitel fußt auf der Anforderung, das Thema der vorliegenden Arbeit so umfassend wie möglich aufzuarbeiten. Es ist hier allerdings einzig und allein festzustellen, dass die Musik in *Tristan und Isolde* an keiner Stelle schweigt. Eine absolute Stille im Sinne von völliger Lautlosigkeit liegt nirgends vor und bereits Generalpausen – zu verstehen als musikalische Leerstelle – von der Dauer eines Taktes sind äußerst rar; das Musikdrama präsentiert sich vielmehr als ein von Anfang bis Ende durchkomponiertes Stück. Wilhelm

¹¹³ Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. In: Schlechta, Karl (Hg.): *Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden*, Bd. I. München: Hanser 1982, S. 432.

¹¹⁴ Urban: *Liebesdämmerung*, S. 28.

SEIDL zufolge bezeichnet „[d]as Wort Stille [...] [aber] nicht eigentlich Lautlosigkeit. [...] Stille nennt man den akustischen Raum der leisen, kaum merklichen Geräusche und neuerdings, davon abgeleitet, die akustischen Absonderungen der Umwelt, die Laute, Klänge und Geräusche, die wir wohl hören, aber nicht als solche rezipieren.“¹¹⁵ Er geht daher davon aus, dass „[...] die musikalische Stille wie die wirkliche belebt [ist], durchzogen von Tönen, Klängen und Geräuschen.“¹¹⁶ Doch selbst wenn man diese Messlatte an *Tristan und Isolde* anlegt, zeigt sich, dass die Absicht, ein Schweigen oder auch ein Verschweigen musikalisch auszudrücken, nicht im Sinne Richard WAGNERs läge, schreibt er der Musik doch gerade das Urvermögen zur umfassenden Ausdrucksfähigkeit zu: „Die von vornherein anzustimmende Tonsprache ist daher das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muss, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet, und hierfür sich auf einen Boden zu stellen hat, auf dem er einzig mit dem Gefühle verkehren kann.“¹¹⁷ Aber Richard WAGNERs Auffassung geht noch weiter, er attestiert dem Orchesterapparat ein eigenes Sprachvermögen, das im Gegensatz zur Wortsprache „[...] das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen [...]“¹¹⁸ hat. Die kompositorische Anlage des Musikdramas lässt ein wie auch immer geartetes musikalisches Schweigen als sehr unwahrscheinlich erscheinen; das Gegenteil, dass nämlich „[d]as Orchester [...] genau dann besonders ‚beredt‘ [wird], wenn die Sprache verstummt, weil sie nichts mehr zu sagen hat“¹¹⁹, trifft hier eher zu.

Im Übrigen ereignet sich bereits in älterer Musik ebenfalls Stille, „[...] aber sie [ist] im Kontext älterer Musik ein Fremdling. Sie negiert ihren Ereignischarakter. [...] Stille ist Ausdruck schwachen Lebens, der Bewegungs- und Leblosigkeit, der Erstarrung und des Todes.“¹²⁰ Der Tod wird im vorliegenden Musikdrama aber nicht durch Stille, also durch ein Schweigen der Musik ausgedrückt, sondern in einem eigenen musikalischen Motiv umgesetzt, dem sogenannten Todes-Motiv (5). Folgender Aspekt, in seiner Eigenschaft als rezeptionsästhetisches Merkmal zu begreifen, sollte aber durchaus erwähnt und berücksichtigt werden:

¹¹⁵ Seidl, Wilhelm: Stille. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden. Mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Sachteil Bd. 8. Kassel: Bärenreiter 1998, S. 1760-1765. S. 1760.

¹¹⁶ Seidl: Stille, S. 1760.

¹¹⁷ Wagner: Oper und Drama, S. 228.

¹¹⁸ Wagner: Oper und Drama, S. 309

¹¹⁹ Holland: Hier wütet der Tod, S. 22.

¹²⁰ Seidl: Stille, S. 1760.

Das neuzeitliche Konzertwesen hat die Bitte um Stille ritualisiert und verinnerlicht. Musiker und Hörer gehen, bevor die Musik anhebt, einen langen Moment in sich, und sie geben der Musik, nachdem sie ihr Ende gefunden hat, die Zeit, die sie braucht um in die Stille überzugehen. Die Aura der Musik ist Stille. Es scheint als zögen manche Werke daraus die kompositorische Konsequenz.¹²¹

Inwiefern Richard WAGNER daraus für sich bzw. für *Tristan und Isolde* die kompositorische Konsequenz gezogen hat, wäre eine nähere Untersuchung wert. An dieser Stelle sei hier jedoch abschließend lediglich auf den Schluss des Musikdramas hingewiesen, der sich sowohl in den Worten als auch in der Musik mit der danach folgenden Stille verwebt. Isoldes Worte (ISOLDE: In des Wonnemeeres / wogendem Schwall, / in der Duft-Wellen / tönendem Schall, / in des Welt-Atems / wehendem All – [V. 2372-2377]) verweisen nicht auf etwas Vorhergegangenes und erzeugen gerade darum die Wirkung, als würden sie auf etwas außerhalb des Stückes liegendes verweisen, etwas, was auch noch nach dem Fall des Vorhanges weiter wirkt. Ebenso verhält die Musik sehr leise (*pianissimo*) und in lang gezogenen Akkorden und erzeugt auch hier eine sanfte, nachhallende Schnittstelle in die darauf folgende Stille.

¹²¹ Seidl: Stille, S. 1760.

4.2. Schweigen und Verschweigen im Gesamtkontext des Musikdramas

Dieses Kapitel stellt sich der Herausforderung, die Bedeutung und damit auch den Stellenwert von Schweigen und Verschweigen für den dramatischen Handlungsverlauf herauszuarbeiten. Während im vorangegangenen Kapitel eine Beschäftigung mit einzelnen Textstellen stattgefunden hat, soll hier nun ein umfassendes und ganzheitliches Maß angelegt werden. Umfassend meint, stets die volle Dimension des Musikdramas vor Augen zu haben, ganzheitlich meint, das Musikdrama stets als Produkt aus Text- und Tondichtung zu begreifen. Vor allem die Nichtbeachtung des letzteren Punktes stellt, wie bereits angesprochen, in analytischer und interpretatorischer Sekundärliteratur zu *Tristan und Isolde* häufig ein fatales Defizit dar. Aus eben diesem Grund soll im vorliegenden Musikdrama zunächst einmal grundsätzlich das Verhältnis von Text und Musik beleuchtet werden. Dies ist für die weitere Vorgehensweise dieser Arbeit, aber auch für das Verständnis der Oper an sich, unverzichtbar, denn wie schon in der Einleitung erwähnt, wird von der These ausgegangen, dass Schweigen und Verschweigen ihre Bedeutung aus dem Wechselverhältnis von Text und Musik beziehen.

In einem weiteren Schritt wird mit Hilfe der oben vorgestellten Wissenstransfer- bzw. Wissensstandanalyse untersucht, wie sich Schweigen und Verschweigen auf den dramatischen Handlungsverlauf auswirken bzw. wie deren Einflussnahme in Bezug auf die Handlung zu bewerten ist. Die Wissenstransfer- und Wissensstandanalyse dient hierfür als Methode, die in Kapitel 4.1. gewonnenen Erkenntnisse bilden die zugrunde liegende Beschäftigungsbasis.

4.2.1. Über das Verhältnis von Text und Musik

Text und Musik abgelöst voneinander zu betrachten, ist wohl nirgends weniger zielführend, als in den Musikdramen Richard WAGNERs und am allerwenigsten in *Tristan und Isolde*, jener Oper, die laut WAGNER seiner Vorstellung vom idealen Kunstwerk am nächsten kommt:

Sie kennen meine Partitur des ‚Tristan‘, und wenngleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, daß vom ‚Tannhäuser‘ zum ‚Tristan‘ ich einen weiteren Schritt

gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum ‚Tannhäuser‘ zurückgelegt hatte.¹²²

Allein die Tatsache, dass Richard WAGNER zugleich Dichter als auch Komponist war, lässt darauf schließen, dass Text und Musik hier stärker miteinander verflochten sind, als es bei einer Oper der Fall ist, wo Dichtung und Komposition in den Händen zweier oder gar mehrerer Personen lagen. Dieses pragmatisch anmutende Argument wird bestärkt durch WAGNERs eindringlicher Kritik an der Entwicklung der Oper – namentlich der italienischen Oper – die in seiner Schrift *Oper und Drama* viel Platz einnimmt und sich in Aussagen wie dieser äußert:

Die Absicht der Oper lag also von je, und so auch heute, in der Musik. Bloß um der Wirksamkeit der Musik Anhalt zu irgendwie gerechtfertigter Ausbreitung zu verschaffen, wird die Absicht des Dramas herbeigezogen, – natürlich aber nicht um die Absicht der Musik zu verdrängen, sondern vielmehr ihr nur als Mittel zu dienen.¹²³

Ausgehend von der harten Kritik an dem Opernverständnis seiner und auch vergangener Zeit entwarf WAGNER nun das Ideal eines Gesamtkunstwerks, in dem Dichtung und Musik miteinander verschmelzend zur Einheit werden, wobei ihm als Vorbild die griechische Tragödie diene.¹²⁴ Besonders treffend fasst Hans-Joachim HEßLER Richard WAGNERs Kunstauffassung zusammen:

Das Kunstwerk der Zukunft besteht also in einer Synthese aus Dichtung und Musik, wobei die Musik die Dichtung bestimmt und umgekehrt. Das Orchester nimmt dabei eine Rolle ein, die in etwa dem tragischen Chor der Griechen entspricht. Das Orchester soll, wie einst der griechische Chor, die Motive der dramatischen Handlung ergründen, um sich sodann ein Urteil bilden zu können. Das Orchester geht aber über die Funktionen, die der antike Chor einnahm, noch hinaus und macht so den eigentlichen Opernchor [...] überflüssig.¹²⁵

Aber Richard WAGNER plädierte nicht nur für eine unzertrennliche Synthese aus Text und Musik, er formulierte auch genaue Anforderungen an eben diese beiden Konstituenten. Hinsichtlich der sprachlichen Seite des Kunstwerks erteilt er der Prosa, als rein aus der Vernunft entspringender und damit unnatürlichen Sprache, eine klare Absage und spricht sich für die Lyrik als der natürlichen, dem Gefühl entsprechenden Sprache aus.¹²⁶ Hier spielt neben WAGNERs Kunstauffassung auch sein generelles Empfinden vom Ungenügen der Sprache mit hinein, die er ebenfalls in *Oper und Drama* – aber nicht nur dort – formulierte.

¹²² Wagner: Zukunftsmusik, S. 63.

¹²³ Wagner: Oper und Drama, S. 21.

¹²⁴ Vgl. Heßler: Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg, S. 41.

¹²⁵ Heßler: Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg, S. 41.

¹²⁶ Vgl. Wagner: Oper und Drama, S. 225.

Diesem Themenfeld widmet sich in weiterer Folge Kapitel 5.2., für das Verhältnis Text – Musik in *Tristan und Isolde* ist jedoch die Feststellung, dass Richard WAGNER der Sprache der Vernunft die Sprache des Gefühls entgegen setzt, von geradezu entscheidender Bedeutung. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Schweigen im vorliegenden Musikdrama als ein künstlerisches Prinzip zu begreifen ist. Zum besseren Verständnis dieser Behauptung sei hier Richard WAGNER zitiert:

Betrachten wir die Tätigkeit des Dichters nun näher, so sehen wir, daß die Verwirklichung seiner Absicht einzig darin besteht, die Darstellung der verstärkten Handlungen seiner gedichteten Gestalten durch Darlegung ihrer Motive an das Gefühl, und diese wieder durch einen Ausdruck zu ermöglichen, der insofern seine Tätigkeit einnimmt, als die Erfindung und Herstellung dieses Ausdruckes in Wahrheit erst die Vorführung jener Motive und Handlungen möglich macht. Dieser Ausdruck ist somit die Bedingung der Verwirklichung seiner Absicht, die ohne ihn nie aus dem Bereiche des Gedankens in das der Wirklichkeit zu treten vermag.¹²⁷

Versteht man das Schweigen als einen solchen Ausdruck, so wird deutlich, dass es gleichermaßen Produkt der Unzulänglichkeit der Figuren ist, Gefühle verstandesmäßig mitzuteilen, als auch ein für die WAGNERsche Kunstauffassung – gemeint ist der Verzicht auf Ratio – konsequentes Phänomen. Die Häufigkeit und Bedeutsamkeit der Schweigehandlungen ist daher nicht nur auffälliges Merkmal der Oper, sondern schlicht auch entsprechendes Mittel der zugrunde liegenden Kunstauffassung. Diese Annahme deckt sich auch mit WAGNERs eigenen Aussagen: „Seine Absicht zu verwirklichen kann der Dichter erst von dem Augenblicke an hoffen, wo er sie verschweigt und als Geheimnis für sich behält, d.h. so viel, als wenn er sie in der Sprache, in der sie als nackte Verstandesabsicht einzig mitzuteilen wäre, gar nicht mehr ausspricht.“¹²⁸

Als wichtige Randbemerkung darf hier nicht fehlen, dass, bezugnehmend auf Kapitel 4.1.1.6.1., auch die Verwendung von Tag und Nacht als allegorische Personifikationen nicht nur einfach Merkmal der Dichtung, sondern auch Mittel zur Umsetzung von Richard WAGNERs Kunstauffassung ist. *Tristan und Isolde* stoßen in der Kommunikation über ihre Gefühle an die Grenzen ihrer konventionellen Sprache, da ihre Gefühle dem Verstand nicht begreifbar zu machen sind; ein Phänomen, welches übrigens bereits in Gottfried von Straßburgs *Tristan-Roman* – der Richard WAGNER ja als maßgebliche Vorlage diente¹²⁹ –

¹²⁷ Wagner: *Oper und Drama*, S. 229.

¹²⁸ Wagner: *Oper und Drama*, S. 228.

¹²⁹ Vgl. Voss, Egon: *Tristan und Isolde*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 6. München: Piper 1997, S. 574-578. S. 575.

ausfindig zu machen ist, denn auch dort „[...] verständigen sich [die Liebenden] zeitweilig nur über stumme Blicke oder kommunizieren in einer Zweisamkeit, die Dritte ausschließt.“¹³⁰ In dieser Gefühl-zu-Gefühl Kommunikation bedienen sie sich eines gemeinsamen Verständigungsmittels: der Allegorie. Betrachtet man das Wesen der Allegorie, so wird schnell klar, wieso alleine dieser literarische Tropus für Tristan und Isolde probates Mittel zur Kommunikation sein kann: die Allegorie verwandelt nämlich die Erscheinung in einen Begriff und den Begriff in ein Bild.¹³¹ Dies findet seine Entsprechung in WAGNERs weiter oben zitierter Trias ‚Motiv – Gefühl – Ausdruck‘. Die Erscheinung bzw. das Motiv ist in diesem Fall nicht in eindeutige, verständliche Worte zu fassen, da es sich bei ihr bzw. ihm um eine ganz neue, umfassende Lebenseinstellung handelt, welche mit den wertegeladenen Lebensumständen der in *Tristan und Isolde* gezeichneten Gesellschaft unvereinbar ist. Die Kommunikation ist daher lediglich über den Umweg der Allegorie möglich, da die Allegorie etwas direkt sagt und etwas anderes indirekt. Sie ist also in Bezug auf ihre zweite Bedeutungsebene ein indirekter Sprechakt, denn sie meint, was sie sagt und sie meint damit und dadurch noch etwas anderes, auf das es vor allem ankommen kann.¹³² Der unterschiedliche Sprachgebrauch – auf der einen Seite die konventionelle, auf der anderen Seite die allegorisch gefärbte Sprache – wurde von Sebastian URMONEIT bemerkt und auch beschrieben, jedoch verabsäumte er es, daraus die Konsequenzen zu ziehen:

Die einfache Ebene, auf die Wagner seine harmonische Sprache in diesen Akkordfolgen versetzt hat, dient ihm jeweils dazu, den konventionellen Sprachgebrauch der höflich-distanzierten Rede der beiden Vertrauten von Tristan und Isolde, die ‚am Tage‘ in redensartigen Ausdrücken miteinander umgehen, von der Stilebene abzusetzen, auf der die beiden *Nachtgeweihten* nach der Einnahme des Trankes [mit anderer Sprache reden].¹³³

Der Kunstgriff Richard WAGNERs an dieser Sache ist zudem der, dass Publikum und Interpreten sehr wohl die Erscheinung bzw. das Motiv hinter der Allegorie entschlüsseln können, die Protagonisten auf der Bühne – Tristan und Isolde selbstredend ausgenommen – jedoch nicht.

Gerade weil sich Richard WAGNER als Dichter der oben dargestellten Kunstauffassung verpflichtet fühlte, war für ihn als Künstler die musikalische Seite des Gesamtkunstwerks

¹³⁰ Hinske, Julia Elisabeth Hanna: Reden und Schweigen im ‚Tristan‘ Gottfrieds von Straßburg: Der Tod Blanscheflurs, der Drachenkampf und der Mordanschlag auf Brangäne. Wien, Dipl.arbeit 2006, S. 5.

¹³¹ Vgl. Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 54.

¹³² Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 35.

¹³³ Urmoneit, Sebastian: Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur ‚dichterischen Deutlichkeit‘ der Harmonik von Richard Wagners ‚Handlung‘ Tristan und Isolde. Sinzig: Studio-Verlag 2005, S. 99.

unverzichtbar. Denn die „[...] Tonsprache ist [...] das Ausdrucksorgan, durch welches der Dichter sich verständlich machen muss, der sich aus dem Verstande an das Gefühl wendet [...]“¹³⁴. Allein die Tonsprache „[...] spricht, als reines Organ des Gefühls, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist, und von unserem verstandesmenschlichen Standpunkte aus angesehen also schlechthin das Unaussprechliche.“¹³⁵ Die Musik ist dazu nicht nur fähig, sondern geradezu geeignet, da sie vom Wesen her nicht der Ratio unterworfen ist; anders als die Sprache, die es im dichterischen Prozess erst davon abzulösen gilt. Diese Annahme beruht ebenfalls auf WAGNERs eigenen Worten, denn dieser schrieb in *Oper und Drama*, dass sich „[...] ein musikalisches Motiv dem Gefühle als etwas Unbestimmtes [präsentiert], und etwas Unbestimmtes kann in derselben Erscheinung noch so oft wiederkehren, es bleibt uns immer ein eben nur wiederkehrendes Unbestimmtes [...]“¹³⁶ Erst die Wechselwirkung von Dichtung und Musik vermag es, dass letztere sich semantisch auflädt und folglich ein eigenes Sprachvermögen entwickelt. Die Semantisierung der Musik ist in Richard WAGNERs *Tristan und Isolde* zwar keineswegs eindeutig im Sinne einer exakten Wissenschaft beschreibbar, jedoch zeichnet sich im Umgang mit den musikalischen Motiven in wissenschaftlicher Literatur vielfach ein Konsens ab. Wer nicht den Fehler begeht, sich allzu sehr nach der Benennung der Motive zu richten, dem bietet sich in der Beobachtung der musikalischen Motive über den Verlauf des Musikdramas hinweg die Möglichkeit, anhand deren dramatischen Funktion den semantischen Gehalt zu eruieren. Denn, so WAGNER,

[d]as musikalische Motiv [...], in das – sozusagen vor unseren Augen – der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoss, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener – jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten – sich herleitet.¹³⁷

Eine ähnliche Aussage tätigte Richard WAGNER auch bereits in seiner Schrift *Zukunftsmusik*:

Das Orchester des modernen Symphonikers dagegen wird zu den Motiven der Handlung in einen so innigen Anteil treten, daß es, wie es einerseits die Melodie selbst im nötigen ununterbrochenen Flusse erhält und so die Motive stets mit überzeugendster Eindringlichkeit dem Gefühle mitteilt. Müssen wir diejenige Kunstform als die ideale ansehen, welche gänzlich ohne Reflexion begriffen

¹³⁴ Wagner: *Oper und Drama*, S. 228.

¹³⁵ Wagner: *Oper und Drama*, S. 309.

¹³⁶ Wagner: *Oper und Drama*, S. 322.

¹³⁷ Wagner: *Oper und Drama*, S. 322.

werden kann und durch welche sich die Anschauung des Künstlers am reinsten dem unmittelbaren Gefühle mitteilt, so ist, wenn wir im musikalischen Drama, unter den bezeichneten Voraussetzungen, diese ideale Kunstform erkennen wollen, das Orchester des Symphonikers das wunderbare Instrument zur einzig möglichen Darstellung dieser Form.¹³⁸

Das Sprachvermögen des Orchesters erhält in *Tristan und Isolde* aufgrund der Dualität von innerer und äußerer Handlung zudem besonderen Stellenwert. Jenes Phänomen, dass nämlich „[d]as Orchester [...] genau dann besonders ‚beredt‘ [wird], wenn die Sprache verstummt, weil sie nichts mehr zu sagen hat“¹³⁹, wird – ausgehend von Richard WAGNER selbst – auch gerne als ‚Kunst des tönenden Schweigens‘ bezeichnet.¹⁴⁰ Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass in Bezug auf diesen Ausdruck auch die Gestik bzw. die Gebärde der handelnden Figuren eine Rolle spielt.¹⁴¹

Ein weiterer Terminus, wiederum von Richard WAGNER selbst geprägt, ist das ‚beredte Schweigen‘. Damit wird jene Art der Kunstrezeption beschrieben, in die WAGNER sein Opernpublikum zu versetzen wünschte, um diesem das Kunstwerk aus sich selbst heraus verständlich zu machen. Dabei war es ihm wichtig, dass das Musikdrama nicht durch äußere Faktoren gestört wird und auch keine äußere Motivation stattfinden soll. Nur unter diesen Umständen ist es dem Publikum möglich, sich ganz auf das Musikdrama zu konzentrieren. Sobald sich schließlich erste Bedeutungsstrukturen abzeichnen, wird das Schweigen immer beredter. Hierbei entwickelt sich das Verständnis des Musikdramas aus sich selbst und nur aus sich selbst heraus.¹⁴²

In diesem Zusammenhang gilt es zudem, sich über die drei unterschiedlichen Wissenstransferebenen bewusst zu werden: für das dramatische Personal spielt innerhalb der Fiktion die Musik bzw. der Orchesterapparat – abgesehen von wenigen Ausnahmen, wie z.B. dem Ertönen der alten Weise oder den Jagdhörnern – keine Rolle. Wissenstransfer findet hier ausschließlich über Sprache, Gestik und Mimik statt. Für das Publikum hingegen ist, wie eben festgestellt, die Musik neben der Sprache für das Verständnis des Musikdramas von großer Bedeutung, da nur sie es vermag, dem Zuseher das Geschehen gefühlsmäßig mitzuteilen bzw. zu vermitteln. Für die interpretatorische Beschäftigung dieser Arbeit ist es wiederum wichtig,

¹³⁸ Wagner: Zukunftsmusik, S. 60.

¹³⁹ Holland: Hier wütet der Tod, S. 22.

¹⁴⁰ Vgl. Holland: Hier wütet der Tod, S. 22.

Oder vgl. Mayer: Tristans Schweigen, S. 221.

¹⁴¹ Vgl. Heldt: Tristan und Isolde, S. 58-59.

¹⁴² Vgl. Wagner: Zukunftsmusik, S. 61-62.

zwischen den zwei vorherigen Wissenstransferebenen zu differenzieren. Galt in Kapitel 4.1. die Aufmerksamkeit dem Wissensstand und -transfer der Figuren, widmet sich dieses Kapitel, wie eingangs erwähnt, einer ganzheitlichen Betrachtung und damit eher der rezipierenden Ebene. An jenen Stellen, wo Sprache und Musik – und damit auch die fiktionale und die rezipierende Ebene – in ihrem Mitteilungsgehalt auffällig divergent sind, wird auf diesen Umstand dennoch näher eingegangen werden.

Vor dem Hintergrund des hier dargestellten Verhältnisses von Text und Musik soll nun die Analyse der Schweige- und Verschweige-Handlungen im dramatischen Handlungsverlauf erfolgen. Bei den vielen Direkt-Zitaten Richard WAGNERs, die hier verwendet wurden und noch werden, darf der abschließende Hinweis auf die dabei zugrunde liegende Prämisse nicht fehlen, dass seine zahlreichen kunsttheoretischen Äußerungen und Schriften bei der Beschäftigung mit seinen Werken nicht außen vor bleiben sollten, da sich die darin herauskristallisierende Kunstauffassung zweifellos in seinen Werken manifestierte. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Musikdrama auf die kunsttheoretischen Anschauungen des Künstlers zurückzugreifen, scheint im Falle WAGNERs bzw. im Falle *Tristan und Isolde* legitim, da die daraus gewonnenen Perspektiven zum Verständnis der Oper konstruktiv beitragen, andere Perspektiven dabei aber nicht verdecken. Desweiteren ist das keineswegs mit Biografismus zu verwechseln, der sowohl in der Literatur- als auch in der Musikwissenschaft immer wieder anzutreffen ist, aber in den seltensten Fällen zu wissenschaftlich lohnenswerten Erkenntnissen führt.

4.2.2. Schweigen und Verschweigen im musikdramatischen Handlungsverlauf

Es stellt sich hier zunächst einmal unweigerlich die Frage, an welcher Stelle der Handlung eingesetzt werden soll. Die Suche nach dem idealen Einstieg ins Geschehen wird außerdem von dem Wunsch begleitet, dieses Kapitel aus Gründen der Übersicht auch formal zu untergliedern. Im 1. Aufzug zu beginnen scheint nicht unbedingt sinnvoll zu sein, da die Handlungsweise der Figuren dort zu sehr durch ihre Vorgeschichte bestimmt ist, die aber erst im Verlauf des Musikdramas vollends aufgedeckt wird. Als geeignetste Stelle soll vielmehr jene gelten, zu der alles hin und von der wieder alles weg führt, die Stelle, die den entscheidenden Wendepunkt im Handlungsverlauf markiert: hierbei handelt es sich um die 15. Textstelle, also Ende des 1. Aufzugs. Dort anzusetzen erscheint aus mehreren Gründen ideal, denn hier begegnet uns ein sich selbst genügendes Schweigen sowie das reine und ungetrübte Liebesglück, beides im Musikdrama einmalige Vorkommnisse. Gleichzeitig findet hier erstmals die semantische Aufladung des Liebes-Motivs (1a-1f, aber ohne 1d) statt, das bis dahin zwar schon hörbar, aber noch nicht als solches fassbar war. Diese erste Sinneinheit soll bis zum Ende des 2. Aufzugs gehen, genauer gesagt bis zum Einbruch der höfischen Gesellschaft in die Nachtszene und umfasst demnach die Verse 729-1460. In der zweiten Sinneinheit erfolgt die Beschäftigung mit dem 1. Aufzug, also den Versen 1-728, da zu diesem Zeitpunkt die nötigen Informationen über die Vorgeschichte auf Irland bereits vorliegen werden. Die dritte und letzte Sinneinheit umfasst somit das Ende des 2. Aufzugs und den kompletten 3. Aufzug, demnach die Verse 1461-2381.

4.2.2.1. Von der Einnahme des Trankes bis zur Nacht der Liebenden

Nicht direkt an der 15. Textstelle [vor V. 733], sondern genau genommen einige Verse [V. 729] bzw. Takte zuvor soll hier eingesetzt werden, denn nach Einnahme des vermeintlichen Sühne-Tranks zeigt sich dessen Wirkung in einer zunächst wortlosen Phase im Ertönen des Liebes-Motivs (1a-1f, aber ohne 1d) in der musikalischen Begleitung [I, T. 1771-1802].

4.2.2.1.1. Die Einnahme des Trankes

Noch während musikalisch das Motiv 1 fast gänzlich durchlaufen wird, werden die Worte „Tristan! Treuloser Holder!“ bzw. „Isolde! Seligste Frau!“ gesprochen. Mit diesen Worten fällt all das Schweigen und gegenseitige Verschweigen von ihnen ab und mehr als dieser Worte bedarf es nicht, da an dieser Stelle die ‚Kunst des tönenden Schweigens‘ voll zur Geltung kommt. An dieser Stelle gilt es hinsichtlich Wissenstransfer und Wissensstand zwischen den Figuren und den Rezipienten des Musikdramas zu unterscheiden. Während sich Tristan und Isolde durch die bloße gegenseitige Anrede aus weiter oben bereits genannten Gründen auf eine gemeinsame Verstehens Ebene begeben, kann ein Rezipient die Tragweite des Geschehens kaum bemessen, da er das dafür nötige Vorwissen erst im 2. Aufzug erhält. Hieraus dürften auch die verschiedenen Meinungen um die Wirkung des Trankes resultieren, ob er seine Wirkung nun als tatsächlicher Liebestrank oder als vermeintlicher Todestrank entfaltet. Carl DAHLHAUS bezeichnet den Trank als Symbol, als ein dialektisches Rätselbild:

Schwieriger ist es, die Dialektik von Liebes- und Todestrank zu entwirren, die sich nicht in der einfachen Vertauschung der Tränke durch Brangäne [...] erschöpft. Daß er der Todestrank sei, ist die Täuschung, die Tristan und Isolde dazu bringt, den Liebestrank zu trinken. Der Irrtum aber ist ein Instrument der Wahrheit.¹⁴³

Viel erheblicher als die Frage nach der Art des Trankes ist aber ohnehin die Frage nach seiner Wirkung. Vom Standpunkt Tristans und Isoldes aus betrachtet entfesselt der Trank – hier ist DAHLHAUS zuzustimmen – die Wahrheit über ihre Gefühle zueinander und offenbart ihnen gleichzeitig die Wirrheit ihres bisherigen Verhaltens. Der Trank wird an dieser Stelle zum Instrument des Wissenstransfers schlechthin, auch wenn im Grunde gar kein Wissen transferiert, sondern lediglich freigelegt wird: denn der Trank vermag es, all das Wissen offenzulegen, was bereits in Tristan und Isolde schlummerte und bisher hinter einer Fassade von verschwiegenen Schwüren und trotzigem Ehrbegriff verborgen war. „Bevor sie den Trank des Erinnerns genommen haben, befinden sie sich im Zustand völliger Entfremdung ihrer eigenen Vergangenheit, die sie selbst noch nicht verstehen und deshalb von sich fernhalten und abwehren.“¹⁴⁴ In seiner Wirkung steht der Trank somit für Wahrheit und Erkenntnis. In ihrem Stellenwert kann dieser Szene gar nicht genug Bedeutung beigemessen werden, denn in der wortlosen Phase nach Einnahme des Sühne-Tranks gestehen sich Tristan

¹⁴³ Dahlhaus: Tristan und Isolde, S. 233.

¹⁴⁴ Urmoneit: Tristan und Isolde – Eros und Thanatos, S. 126.

und Isolde nicht nur vor sich selbst, sondern auch voreinander die Wahrheit ein. Wahrheit in dem Sinne, dass Tristan und Isolde nun die inneren Vorgänge akzeptieren und zulassen, die ihr Zusammentreffen auf Irland verursacht hat.

Die Rezipienten hingegen können mit den Worten an sich – „Treuloser Holder“ und „Seligste Frau“ – zu diesem Zeitpunkt noch wenig anfangen, da sie die zum vollen Verständnis nötigen Informationen erst im Laufe des 2. Aufzuges erhalten. Dass hier bei Tristan und Isolde ein Wertewandel stattfindet bzw. die höfischen Werte abgelegt werden ist für sie daher in der vollen Dimension nicht greifbar. Da das Motiv 1 aber, das hier fast zur Gänze erklingt, schon zuvor – seit Beginn des Vorspiels – in seinen Einzelmotiven (1a, 1b, 1c, 1e, 1f) eingeführt wurde, deutet es dem Zuhörer an, dass etwas, was bereits latent vorhanden war, nun vollends durchgedrungen ist: „Ein Gefühl, die Liebe zwischen Tristan und Isolde (Motiv 1-3)¹⁴⁵ [...] ist Ausgangspunkt und beherrschendes Element des gesamten Werkes, was schon das häufige, auf das gesamte Werk verteilte Auftreten des Kernmotivs 2 beweist.“¹⁴⁶

Insbesondere Motiv 1b, von RÖBLER als Motiv 2 bezeichnet, stellt im 1. Aufzug so etwas wie ein Grundgefühl dar, an dem auch einige andere Motive angelehnt sind bzw. daraus hervorgehen.¹⁴⁷ In seiner Gesamtheit und an dieser Stelle kann das Motiv 1 durchaus als Liebesmotiv betrachtet werden, in seinen Einzelteilen bildet es jedoch vor allem mit Motiv 1b die Grundstimmung des Musikdramas und bedeutet mehr, als ein bloßes Liebesgefühl: es teilt dem Gefühl das mit, was dem Verstand nicht mitgeteilt werden kann. Es ist das beredte Schweigen, das zunächst noch unbestimmt ist und erst in den Reflexionen Tristans und Isoldes im 2. Aufzug seine volle Bedeutungsdimension erreicht. Es ist vor allem aber auch ein gänzlich non-verbales Motiv, das nicht durch Sprache mit Bedeutung angefüllt wird: „Die Sprache, als die wesentliche menschliche Äußerungsform, geht zwar dem Wesen der Oper nach mit der Musik Hand in Hand. Trotzdem oder gerade deshalb werden die Motive selbst selten verbal geprägt oder auch nur verbal ausgeführt.“¹⁴⁸ Seinen semantischen Gehalt bezieht das Motiv vielmehr durch das, was Interpreten in *Tristan und Isolde* die ‚innere Handlung‘ nennen, womit der „[...] reflektierende Diskurs, der Strom der Gedanken [...]“¹⁴⁹ gemeint ist, den Tristan und Isolde zunächst jeder für sich, ab dem 2. Aufzug dann gemeinsam vollziehen

¹⁴⁵ Röblers Motive 1-3 entsprechen bei Waack den Motiven 1a-1c.

¹⁴⁶ Röbler: Funktion der Motive, S. 285.

¹⁴⁷ Röbler: Funktion der Motive, S. 285.

¹⁴⁸ Röbler: Funktion der Motive, S. 295.

¹⁴⁹ Voss: Tristan und Isolde, S. 578.

und der die Abkehr vom höfischen Wertesystem und die Öffnung gegenüber einem wertefreien Lebensbereich zur Folge hat. An dieser Stelle soll daher die These aufgestellt werden, dass Richard WAGNER in Anbetracht seiner Kunstauffassung des beredten Schweigens und dadurch, dass er die innere Entwicklung der Protagonisten bewusst in den Vordergrund stellte¹⁵⁰, das Publikum eben diese Entwicklung musikalisch nachvollziehen lassen und gefühlhaft zu vermitteln beabsichtigte. Als Konsequenz dieser These würde die volle Bedeutung des Musikdramas nur jenen offenbar werden, die die dichterische Absicht über die musikalische Gefühlsebene zu begreifen verstehen. Das Musikdrama transferiert Wissen zu einem entscheidenden Teil über die Musik. Susanne RÖBLER soll daher beigepflichtet werden, wenn sie schreibt, dass „[d]ie Information [...] sich somit auf zwei Ebenen ab[spielt] – sowohl vokal als Träger des Textes, als auch orchestral als Träger der Motive – die eine Einheit bilden, sich ergänzen oder sich sogar widersprechen können.“¹⁵¹

Motiv 1 wird durch die Rufe der Seeleute (Heil! Heil! / König Marke! / König Marke Heil! [V. 733-735]), die freudig die bevorstehende Ankunft auf Cornwall ankündigen, abgelöst. Tristan und Isolde bleiben jedoch – trotz des scharf kontrastierenden Trompetenklangs [I, T.1807-1809] – in stummer Umarmung versunken. Die Intensität ihrer inneren Vorgänge lässt sie die äußeren Vorgänge ausblenden und ebenso wenig lösen sie sich äußerlich motiviert aus ihrem regungslosen Zustand, sondern eingeleitet durch die Streicher, die die Hörner und Holzbläser ablösen und wieder in Motiv 1 überleiten. Tristans (Was träumte mir von Tristans Ehre? [V. 743-744]) und Isoldes Worte (Was träumte mir von Isoldes Schmach? [V. 745-746]) werden vielfach als Indiz für den Übergang in eine andere Welt herangezogen, in die sie hinein erwachen bzw. in die sie hinüber treten. Doch wie schon weiter oben festgehalten wurde, vollzieht sich hier ein Wertewandel, der nicht mit der Installation einer zweiten Welt verwechselt werden darf. Anstatt sich in eine Traumwelt zu begeben, ‚erwachen‘ Tristan und Isolde vielmehr aus ihrem bisherigen, wertefixierten Leben, das ihnen aus ihrer neuen Sichtweise heraus so unwirklich wie ein Traum erscheint. Ihre Worte – „Was träumte mir [...]“ – sollen daher dahingehend aufgefasst werden. Auch Richard WAGNERs Beschreibung der inneren Vorgänge der beiden Figuren, die er Mathilde WESENDONCK in einem Brief mitteilt, soll zur Bekräftigung dieser These herangezogen werden: „Nun war des Sehns, des

¹⁵⁰ Vgl. Heldt: Richard Wagner, S. 36.

¹⁵¹ Röbler: Funktion der Motive, S. 295.

Verlangens, der Wonne und des Elends der Liebe kein Ende: Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft – alles wie wesenloser Traum zerstoßen,¹⁵²

Wie schon einige Takte zuvor wird das Liebesduett von Motiv 1 dominiert, das sowohl als Liebesmotiv, als auch als musikalischer Ausdruck in Erscheinung tritt, dessen semantischer Gehalt durch Tristans und Isolde's Worte anwächst, indem es zum Gegenentwurf von Ehre und Schmach wird, der beiden gesellschaftlichen Werte, an denen sie so lange festhielten. In diesem Gegenentwurf zeigen Tristan und Isolde mit den Worten „Du mir verloren?“ [V. 747] und „Du mich verstoßen?“ [V. 748] mit Erschrecken auf, wohin sie das Festklammern an dieser Wertevorstellung geführt hätte. Neben der gegenseitigen Liebe, die sich Tristan und Isolde hier eingestehen, bekommt der Zuhörer sowohl sprachlich als auch musikalisch das nötige Grundwissen vermittelt, um im weiteren Verlauf das beredte Schweigen ergründen zu können. In Bezug auf den Wissensstand hinkt der Rezipient den beiden Figuren jedoch noch hinterher.

4.2.2.1.2. In Erwartung Tristans

Das ändert sich im 2. Aufzug, wo die Nacht in Form einer allegorischen Personifikation – es sei an Kapitel 4.1.1.6.2. erinnert – als jener Bereich eingeführt wird, in dem Ehre, Ruhm und Macht nicht mehr von Bedeutung sind. Dass hinter der von Isolde als schweigend bezeichneten Nacht mehr steckt, als die wörtliche Bedeutung, verrät zum einen der Kontrast zwischen Hörnerschall und rauschendem Quell [II, T. 105-185]: der Zuhörer vernimmt beides, Isolde und Brangäne aber nur jeweils den Klang, der es vermag, ihre jeweilige Wahrnehmung zu bestimmen. Es handelt sich daher auch nicht um eine Täuschung, wie Susanne RÖßLER annimmt¹⁵³, sondern um den Schlagabtausch zweier völlig differenter Werteeinstellungen. Zum andern ist die bloße Erkenntnis des Umstands, dass Isolde und Brangäne einander nicht verstehen, für den Zuhörer ein weiteres Indiz dafür, dass hier zwei verschiedene Sichtweisen aufeinander prallen. Brangäne hat Isolde schon während der Überfahrt nicht verstanden und auch die Trankszene begreift sie nicht in ihrer vollen Bedeutung, sondern reduziert die Wirkung des Trankes rein auf seine Eigenschaft als

¹⁵² Brief Richard Wagners an Mathilde Wesendonck vom 19.12.1859. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 157-158. S. 158.

¹⁵³ Vgl. Rößler: Funktion der Motive, S. 193.

Liebestrank (Des unsel'gen Tranks! [V. 902]). Dietmar HOLLAND konstatiert gar, dass die Tatsache, „[d]ass die Tränke überhaupt ins Spiel kommen, [...] zunächst einmal an Brangänes Unfähigkeit [liegt], den tieferen Sinn der Erzählung Isoldes von Tristans Verrat zu begreifen.“¹⁵⁴ Ein relevanter Wissenstransfer hat zwischen den beiden Frauen nicht stattgefunden und ihren Wissensstand bezieht Brangäne aus rein äußerlichen Handlungsmomenten. Hans MAYER bezeichnet den Dialog zwischen Isolde und Brangäne daher auch zu Recht als ‚windschiefes Gespräch‘¹⁵⁵, fehlt es ihnen doch an einer gemeinsamen Verstehensbasis, weswegen sie trotz ihrer dialogisch angelegten Kommunikation einander keine wirklichen Inhalte vermitteln.

Welchem Bereich Tristan hier zuzurechnen ist, verdeutlicht Isolde mit ihrer Aussage, dass er bereits „in schweigender Nacht“ [V. 827] harrt. Wurde in der Trankszene ihrer Zusammengehörigkeit durch Motiv 1 bestimmt, wirkt in dieser Szene das Motiv 14a [II, T. 300-342] – von Carl WAACK als Liebesverlangen-Motiv bezeichnet – zusammengehörigkeitsstiftend: es verbindet die schweigende Nacht, Isolde und Tristan. Dem Schweigen bzw. der schweigenden Nacht fällt hier eine „Linkage function“¹⁵⁶ zu, es isoliert Isolde von Brangäne und überhaupt Tristan und Isolde von der höfischen Gesellschaft, ist aber zugleich auch gemeinschaftsstiftend. Die gefühlhafte Verbindung über den musikalischen Ausdruck, der die Zusammengehörigkeit deutlich hervorkehrt, ist beim dramatischen Personal auch allein Tristan und Isolde vorbehalten. Auch Susanne RÖBLER stellt fest, dass „[g]emäß der Zentrierung der Handlung auf Tristan und Isolde [...] die anderen Personen kaum eigene Motive [haben], die sich auf deren Gefühle beziehen.“¹⁵⁷

4.2.2.1.3. Das Löschen der Fackel

Brangänes misslingender Versuch, Isolde von Melots wahren Absichten zu überzeugen, mündet in Isoldes ungeduldigem Verlangen, die Fackel auszulöschen. Das Auslöschen der Fackel ist – als äußerliches Moment – aber nicht nur das verabredete Zeichen für Tristan, es spiegelt auch Isoldes innere Vorgänge wider: das Leuchten der Fackel verhindert neben ihrer Zusammenkunft dort wo sie scheint auch die Nacht (ISOLDE: Dass ganz sie sich neige,

¹⁵⁴ Holland: Hier wütet der Tod, S. 15.

¹⁵⁵ Vgl. Mayer: Tristans Schweigen, S. 217.

¹⁵⁶ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 31.

¹⁵⁷ Röbler: Funktion der Motive, S. 289.

winke der Nacht! [V. 889-890]), die bereits „ihr Schweigen / durch Hain und Haus“ [V. 891-892] goss und damit den Lebensbereich markiert, der den beiden Liebenden zuzurechnen ist. Wie weiter oben festgestellt wurde, ist diese Stelle zudem Ursprung der Allegorisierung von Tag und Nacht. Die Bedeutung der Fackel bzw. des Scheins der Fackel wird in semantischer Hinsicht von Brangänes ängstlichen und sorgenvollen Worten aufgeladen und genährt (BRANGÄNE: O lass die warnende Zünde! / lass die Gefahr sie dir zeigen! – [V. 898-899]); Angst und Bedenken halten sie zurück, die Fackel zu löschen, obwohl ihr diese Aufgabe im Grunde zugeteilt wurde (ISOLDE: o lösche das Licht nun aus! [V. 895]). Isolde hält dem die Nacht entgegen und da ihr die Sorgen Brangänes und die gesellschaftlichen Wertevorstellungen, auf denen sie basieren (BRANGÄNE: doch deine Schmach, / deine schmachlichste Not, [V. 909-910]), nunmehr gänzlich fremd sind, schlägt sie alle Bedenken in den Wind (ISOLDE: Die Leuchte - / wär's meines Lebens Licht, - / lachend / sie zu löschen zag' ich nicht. [V. 961-964]).

Auch an dieser Stelle läuft die Kommunikation zwischen den beiden Frauen erneut ins Leere. Brangäne ist ganz ihren Sorgen verfallen und führt sich stets die Gefahr der Schmach vor Augen, die im Falle der Entdeckung auch sie als Isoldes Magd treffen würde. Schmach bzw. die dazu führenden Wertevorstellungen hat Isolde aber längst hinter sich gelassen – es sei hier an die Trankszene und ihre Worte „Was träumte mir / von Isoldes Schmach?“ [V. 745-746] erinnert. Interessant ist überdies die Argumentation, mit der Isolde Brangänes Bedenken entkräftet: sie führt mit Frau Minne (ISOLDE: Frau Minne will, es werde Nacht, [V. 955-956]) eine weitere allegorische Personifikation ein, die vom Liebes-Thema (16) [II, T. 419-444] begleitet wird und über die Peter WAPNEWSKI schreibt:

Im Übrigen erfand Gottfried sich, nicht anders als in seiner Nachfolge Wagner, als metaphorische Instanz, als dramaturgische Chiffre und sinnliche Sigle für das alle Konvention verwerfende und alle Menschenordnung sprengende Gesetz in der eigenen Brust die Gestalt der *Frau Minne*. Das ist nicht gelehrte Allegorie noch mythologische Verbrämung, ist nicht ein Spiel mit Göttin Venus und ihrer mildernde Umstände garantierenden Macht. Sondern Bekenntnis zu den aus eigene Verantwortung wirkenden menschlichen Mächten, - die hilfswiese mit den Mitteln überkommener Bildsprache benannt wird.¹⁵⁸

Auf Frau Minne soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, um nicht zu sehr abzuschweifen. Die Ausführungen Peter WAPNEWSKIs bekräftigen jedoch die Annahme, dass hier – wenngleich er die allegorische Funktion bestreitet – ein Bereich frei von gesellschaftlichen Werten geschaffen wird bzw. seit Einnahme des Tranks eigentlich bereits

¹⁵⁸ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 104-105.

geschaffen ist und nun allegorisch, oder wie WAPNEWSKI schreibt, mit den Mitteln überkommener Bildsprache ausgeführt wird. Indem Isolde die Fackel zu Boden wirft, werden der Tag und die Wirklichkeit aber nicht ausgelöscht, so die Auffassung Paul BEKKERS¹⁵⁹, der Geltungsbereich der ‚Konventionen‘ wird dadurch begrenzt, um nicht zu sagen lokal ausgegrenzt. Ausgelöscht wird er schon alleine deshalb nicht, da er im Tages-Motiv (17) musikalisch noch immer präsent ist. Susanne RÖßLER schreibt dazu: „Die verschiedenartigste Harmonisierung des Tagesmotivs 23¹⁶⁰ hat ihren Grund darin, daß das Motiv nur selten in objektivem Sinne auftritt, sondern der Tag meist aus der subjektiven Sicht Tristans und Isoldens gesehen wird.“¹⁶¹ Eine völlige Auslöschung des Tages ist daher nicht möglich, da er in seiner Gestalt als allegorische Personifikation Tristan und Isolde als Projektionsfläche und Basis ihres reflektierenden Dialogs dient, in diesem Zusammenhang ohnehin keine objektive Absolute darzustellen vermag.

4.2.2.1.4. Die Nacht der Liebenden

Die Nacht der Liebenden soll hier als jener Teil des Musikdramas bezeichnet werden, der von der Zusammenkunft Tristans und Isoldes bis hin zum Einbruch von Marke, Melot und der höfischen Gesellschaft reicht. Es ist zugleich jener Teil, in dem uns kein einziges Mal ein Schweigen oder Verschweigen begegnet, dem Rezipient aber durch den die Geschehnisse auf Irland reflektierenden Dialog Tristans und Isoldes wichtige Informationen vermittelt werden. Damit ist es auch jener Teil, in dem das Schweigen immer beredter wird, da es nun rückwirkend aufgeklärt wird.¹⁶² Eine komplette Analyse dieses Teils wäre zwar erstrebenswert, kann aus Platzgründen und vor dem Hintergrund der gesetzten Thematik – Schweigen und Verschweigen spielen hier wie bereits erwähnt im Grunde keine Rolle – aber nicht stattfinden. Das Handwerkzeug zum Verständnis der Worte Tristans und Isoldes wurde, wie kurz zuvor gezeigt wurde, dem Hörer bereits an die Hand gegeben und so sollen an dieser Stelle lediglich die zentralen Erkenntnisse zusammengefasst werden.

¹⁵⁹ Bekker, Paul: Musik als Handlung. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 202-215. S. 209.

¹⁶⁰ Rößlers Motiv 23 entspricht bei Waack dem Tages-Motiv (17).

¹⁶¹ Rößler: Funktion der Motive, S. 312.

¹⁶² Alfred Bellebaum nennt dies das Phänomen des „rückwirkend erklärten Schweigens“. In: Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 26.

Der Nacht wird, aufbauend auf dem Schein der Fackel, der Tag entgegengestellt. Wie in Kapitel 4.1.1.6.1. deutlich gezeigt wurde, wird der Tag als Feind betrachtet und mit einer Reihe von negativen Eigenschaften verknüpft. Dazu Susanne RÖBLER:

Erst im Rückblick aus der Sicht der ‚Nacht‘, in der nur ihre Beziehung zueinander zählt, erkennen Tristan und Isolde den ‚Tag‘ als Feind, der diese Beziehung verhinderte und störte. Als Ausdruck dieses neuen Bewusstseins erscheint erst jetzt, im 2. Aufzug, das Motiv 23 und nicht schon im 1. Aufzug, als Tristan und Isolde zwar in der Tageshaltung befangen waren, sie aber nicht erkannten.¹⁶³

Der Tag wird in ihren Worten deutlich als der Bereich deklariert, der den falschen äußeren Schein und damit all das Schweigen und Verschweigen verursachte. Offensichtlich wird dies anhand folgender exemplarischer Textstellen:

ISOLDE: im eignen Herzen / hell und kraus / hegt‘ ihn trotzig / einst mein Trauter, / Tristan, der mich betrog. / War’s nicht der Tag, / der aus ihm log, [V. 1055-1061]

TRISTAN: Der Tag! Der Tag, / der dich umgliss, / dahin, wo sie / der Sonne glich, / in hehrster Ehren / Glanz und Licht / Isolde mir entrückt‘! [V. 1066-1072]

ISOLDE: Den dort ich heimlich barg, / wie dünkt‘ er mich so arg, / wenn in des Tages Scheine / der treu gehegte Eine / der Liebe Blicken schwand, / als Feind nur vor mir stand. [V. 1144-1149]

Genauso deutlich wird in ihrem Gespräch aber auch die Ursache des Schweigens und Verschweigens, die sie sich nun gegenseitig und vor sich selbst eingestehen. Wie an anderer Stelle bereits betont, maßen Beide den jeweils anderen nicht nur nach den Werten des Systems, welchem sie angehörten, sondern musterten sich auch ganz unbefangen (TRISTAN: Was dort in keuscher Nacht / dunkel verschlossen wacht‘, / was ohne Wiss‘ und Wahn / ich dämmernd dort empfahn, [V. 1103-1106]; ISOLDE: Das als Verräter / dich mir wies, / dem Licht des Tages / wollt‘ ich entfliehn, / dorthin in die Nacht / dich mit mir ziehn, / wo der Täuschung Ende / mein Herz mir verhieß, / wo des Trugs geahnter / Wahn zerrinne: [V. 1150-1159]). So hat der Anblick Isoldes bei Tristan etwas bewirkt (TRISTAN: Was mir das Auge / so entzückt‘, / mein Herze tief / zur Erde drückt: [V. 1073-1076]), „in lichten Tage Schein“ [V. 1077] schien es ihm aber unmöglich, dass sie füreinander bestimmt sein könnten, denn befangen in seiner gesellschaftlichen Wertevorstellung gebührt „der Erde schönste / Königs-Braut“ [V. 1117-1118] einzig und allein König Marke. Tristans Sündenfall war es, Isolde aus dieser unbefangenen Sichtweise heraus betrachtet zu haben (TRISTAN: drang mir ein, / bis in des Herzens / tiefsten Schrein. [...] ein Bild, das meine Augen / zu schaun sich nicht

¹⁶³ Rößler: Funktion der Motive, S. 145.

getrauten, - [V. 1100-1108]), sein darauf folgender Fehler war es, sie lauthals zu rühmen (TRISTAN: vor allem Volke / pries ich laut / der Erde schönste / Königs-Braut. [V. 1115-1118]) und die tragische Konsequenz war es, „um Ehr‘ und Ruhm zu wahren / nach Irland [...] zu fahren“ [V. 1127-1128], um die rühmlichste Frau für den mächtigsten Mann zu freien. Ähnlich sieht das auch Dieter BORCHMEYER:

Das Mysterium der Liebe und die Frau, an der es ihm aufging, vermochte er nicht anders zu fassen als in den Vorstellungen höfischer Lebensfestlichkeit. Daher entrückte ihm Isolde nach seinen Worten „dahin, wo sie / der Sonne glich, / in höchster Ehren / Glanz und Licht“. Derart erhöht: „in lichten Tages Schein / wie war Isolde mein?“ Wie konnte Tristan noch glauben, daß sie ihm beschieden sei, daß die Frau, die „der Ehre Glanz, des Ruhmes Macht“ so vollkommen für ihn verkörperte, einem anderen gehören könne als dem Ranghöchsten!¹⁶⁴

Dabei rühmte er im Grunde Isolde nicht für ihren Glanz und ihre Ehre, er rühmte sie um der Schönheit des Bildes willen, das sich in sein Herz eingenistet hatte und dort – obwohl er eine Auseinandersetzung damit scheute – in ihm wirkte. Erst die Einnahme des Trankes vermochte es, dass er sich der Wirkung des Bildes nicht mehr widersetzte (TRISTAN: Von dem Bild in des Herzens / bergendem Schein / scheucht‘ er des Tages / täuschenden Schein, / dass nachtsichtig mein Auge / wahr es zu sehen tauge. [V. 1192-1197]).

Ähnlich erging es Isolde. Im Licht des Tages sah sie den argen Feind und Verräter vor sich, denn als solchen musste sie ihn vor dem Hintergrund ihrer gesellschaftlich geprägten Wertevorstellung wahrnehmen. Abseits des Tages Schein aber – in der Nacht – erwartete sie sich das Ende dieser wertegeladenen Sicht (ISOLDE: wo des Trugs geahnter / Wahn zerrinne: [V. 1159-1160]). Im Gegensatz zu Tristan wünschte sie sich aktiv „der Täuschung Ende“ [V. 1156] und stäubte sich nicht trotzig dagegen wie Tristan, den sie daher auch als eitlen „Tages-Knecht“ [V. 1129] bezeichnet. Sie war es demgemäß auch, die aktiv die Trankszene herbeiführte, der passive und jegliche Kommunikation mit ihr vermeidende Tristan hätte diesen Schritt von sich aus nicht getan.

4.2.2.1.5. Rückwirkend erklärtes (Ver-)Schweigen

Das rückwirkend erklärte Schweigen und Verschweigen wirkt nicht nur erklärend, sondern zeigt – wie weiter oben schon festgestellt – auch auf, dass das, was durch die Einnahme des Trankes zum Vorschein kam, bereits in ihnen lag. Motiv 1b, welches im 1. Aufzug immer

¹⁶⁴ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 272.

wieder zu hören war, ist daher auch im 2. Aufzug oft vertreten, wechselt sich während des reflektierenden Dialogs oft mit dem Tages-Motiv (17) ab und nimmt neben den im 2. Aufzug neu eingeführten Motiven wie dem Liebesthema (16) oder den Liebesträumharmonien (18) eine erinnernde Funktion ein. Auch das Todes-Motiv (5), das zwischen dem dominierenden Motiv 17 und Motiv 1b immer wieder eingeflochten wird, lässt den Hörer an den 1. Aufzug erinnern, wo es semantisch eindeutig verknüpft wurde (ISOLDE: Todgeweihtes Haupt! / Todgeweihtes Herz! [V. 95-96]; ISOLDE: für tiefstes Weh, / für höchstes Leid - / gab sie den Todes-Trank. / Der Tod nun sag' ihr Dank! [V. 527-530]). Zu der erinnernden Funktion der Motive in *Tristan und Isolde* schreibt Susanne RÖBLER:

Die Motive werden allgemein zu einem großen Teil als Erinnerung an Ereignisse, Gefühle, Ideen etc. eingesetzt, entsprechend der hauptsächlich in Erzählung stattfindenden Handlung und dem Prinzip der Verwendung musikalischer Motive, die durch den wiederholten Auftritt immer auch einen erinnernden Aspekt erhalten. Es können im Prinzip also alle Motive als Erinnerung fungieren [...].¹⁶⁵

Das Todes-Motiv (5) wirkt jedoch nicht nur erinnernd, es lässt auch vorausahnen. Vorausahnen deshalb, da es im 1. Aufzug „[...] den Tod als Faktum repräsentiert [...]“¹⁶⁶ und im 2. Aufzug dann den Todesentschluss. Ein eigenes Nacht-Motiv gibt es, wie an anderer Stelle bereits bemerkt, keines, was wohl daran liegt, dass sie für Tristan und Isolde noch etwas Unbestimmtes, Keusches [vgl. V. 1103] ist, das sie als Gegenentwurf zum Tag zu einer Utopie formen. Susanne RÖBLER ist hier der Ansicht, und dabei soll ihr zugestimmt werden, dass zwar kein eigenes Nacht-Motiv existiert, die Nacht aber dennoch durch gefühlhafte musikalische Ausdrücke wie dem Liebesthema, Motiv 1b, aber auch dem Todes-Motiv genährt wird:

Die Nacht verkörpert deshalb für Tristan und Isolde eine Gegenwelt zum Tag, in der ihre Beziehung möglich ist, ohne daß sie aber eine konkrete Vorstellung von ihr haben. Dies drückt sich darin aus, daß kein eigenes Nachtmotiv existiert, sondern mehrere Motive, die verschiedene Ideen von der Nacht bzw. das Hinstreben zu ihr verdeutlichen.¹⁶⁷

Das Wissen um die Nacht konstituiert sich folglich aus einer Vielzahl an Motiven, die gemeinsam dessen Bedeutung transportieren. Motiv 1b und 5 stechen hierbei besonders heraus und heben sich auch in ihrer Verwendung von den anderen Motiven ab:

¹⁶⁵ Rößler: Funktion der Motive, S. 291.

¹⁶⁶ Rößler: Funktion der Motive, S. 299.

¹⁶⁷ Rößler: Funktion der Motive, S. 299.

Die feste, meist auf gleicher Stufe auftretende, charakteristische Harmonik von Motiv 2 und Motiv 10¹⁶⁸ und die objektiven Elemente ihrer Formgebung, zusammen mit ihrem durchgehenden bedeutungsvollen Auftreten – im Gegensatz zu den meisten anderen Motiven, die sich nur auf wenige Stellen konzentrieren – deuten darauf hin, daß diese beiden Motive nicht nur Ausdruck menschlicher Äußerungen sind, sondern Symbol für die Einwirkung einer übergeordneten Macht.¹⁶⁹

Worin Susanne RÖBLER die Einwirkung einer übergeordneten Macht erkennt, sei einmal dahingestellt. Dem Rezipienten jedenfalls wird die Bedeutung der Nacht musikalisch vor allem durch die Verwendung des zusammengehörigkeitsstiftenden Motiv 1b sowie das gleichermaßen an den Tod erinnernde wie vorausahnende Motiv 5 vermittelt, das quasi gleichsam tragische Konsequenz der Utopie ist, die sich Tristan und Isolde hier für einen Moment geschaffen haben.

4.2.2.2. Während der Überfahrt bis zur Einnahme des Trankes

Vor dem Hintergrund der eben gewonnenen Erkenntnisse lässt sich der Teil des Musikdramas vom Beginn an bis zur Einnahme des vermeintlichen Sühne-Tranks – die Verse 1-728 umfassend – besser analysieren. Dass dem so ist, scheint dichterische und kompositorische Absicht Richard WAGNERS gewesen zu sein, denn indem Tristan und Isolde mit einer bedeutenden Vorgeschichte ausgestattet wurden, über die der Rezipient aber erst im 2. Aufzug aufgeklärt wird, wird überhaupt erst der Geltungsbereich für die Kunst des tönenden Schweigens geschaffen. Da die Worte das nötige Wissen nicht hergeben, verlagert sich das Augenmerk fast schon zwangsläufig auf den musikalischen Ausdruck, der durch die semantische Aufladung den Wissensstand des Zuhörers nach und nach speist, dabei stets auf der Gefühlsebene operiert und so dem Rezipient das Geschehen, die innere Handlung, sich selbst ergründen lässt. Hier soll an ein Zitat Richard WAGNERS aus *Oper und Drama* erinnert werden, das bereits an anderer Stelle oben zu lesen war: „Ich suchte den Sinn dieser Neigung[, in der Oper ein ideales Kunstgenre zu erreichen,] mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden, welches für die Konzeption wie für die Form ihn bestimmt, das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke.“¹⁷⁰

¹⁶⁸ Rößlers Motiv 10 entspricht bei Waack dem Todes-Motiv (5).

¹⁶⁹ Rößler: Funktion der Motive, S. 302-303.

¹⁷⁰ Wagner: Zukunftsmusik, S. 25.

4.2.2.2.1. Stummer Abschied und verfehlte Kommunikation

Ein solcher musikalischer Ausdruck, der sich im Verlauf des Musikdramas entscheidend wandelt, begegnet uns im Orchester bei der weiter oben genannten 1. Textstelle, um genau zu sein auf Brangänes Worte „von der Heimat scheidend / kalt und stumm, / bleich und schweigend / auf der Fahrt“ [V. 68-71]. Hier erklingen die ersten drei Töne des Motivs 1a im Verbund mit dem Motiv 1g [I, T. 239-249]. Sowohl die drei Töne von Motiv 1a als auch das Motiv 1g sind bereits für sich alleine betrachtet spannungsgeladen und auch zusammen streben sie nach Auflösung. Insgesamt erklingt diese Abfolge sechs Mal hintereinander und wird dabei drei Mal um jeweils einen Sekundschritt nach oben transponiert, was den Spannungsgehalt noch zusätzlich erhöht. Nach außen hin mag Isolde „bleich und schweigend“ wirken, im Innern aber – und das beweist die Orchestrierung an dieser Stelle sehr deutlich – ist sie aufgewühlt. Das Aufgewühlt-Sein wird musikalisch durch das Auf und Ab in den Violinen bestärkt, das jeweils zwischen dem Motivverbund 1a+1g erklingt und ebenfalls in Sekundschritten nach oben transponiert wird. Noch offensichtlicher wird die Diskrepanz zwischen Brangänes Worten und dem musikalischen Ausdruck im direkten Vergleich von Gesang und musikalischer Begleitung. Denn Brangäne verdeutlicht den Gehalt der besagten Worte, indem sie sie auf dem gleich bleibenden Ton Ges singt [I, T. 242-244].

Was Isolde hier bewegt, lässt sich aufgrund der zuvor gewonnenen Erkenntnisse sehr wohl vermuten, vor dem Hintergrund des dramatischen Handlungsverlaufs betrachtet liegt in dem Moment dieser sehr frühen Szene noch zu wenig Wissen vor, um die Vorgänge in Isolde ergründen zu können. Alleine, dass sie geistesabwesend und in Gedanken ganz wo anders ist, was in der musikalischen Begleitung deutlich zum Ausdruck kommt, ist bereits eine für den Rezipienten wie auch den Interpreten wichtige Erkenntnis. Die nach Auflösung strebenden Klänge lassen zudem vermuten, dass diese im weiteren Verlauf aufgelöst werden und dabei gleichzeitig die Erkenntnis über die zugrunde liegende(n) Ursache(n) offenbaren. Brangänes Worte weisen grundsätzlich auf einen wichtigen Umstand hin: Isolde hat schon beim Abschied nehmen die Kommunikation mit ihrem Umfeld eingestellt oder zumindest auf das Nötigste beschränkt (BRANGÄNE: kaum einen Gruß den Bleibenden botest du [V. 66-67]). Sie ließ niemanden an ihren inneren Vorgängen oder an ihrem Wissen teilhaben. Statt eines Wissenstransfers liegt hier also im Grunde eine Geheimhaltung vor, da sie entscheidende

Informationen nicht an ihr Umfeld weitergibt, sie also verschweigt.¹⁷¹ Ihr Schweigen ist hier der Schlüssel zur Bewahrung eines Geheimnisses¹⁷², welches sie auf Irland nicht offenbaren konnte bzw. nicht offenbaren wollte. Auf der Überfahrt fährt Isolde aus ihrem schweigsamen Zustand auf, nachdem sie sich durch das Lied des Seemanns verhöhnt fühlt. Auch ihr Schweigen bricht sie nun, doch die Rede, die sie in Anwesenheit Brangänes führt, ist mehr Monolog als Dialog, da es eine verfehlte Kommunikation ist, die kaum relevantes Wissen mitteilt, zumindest nicht in einem wortwörtlichen Sinne. Dazu MAYER:

Isolde spricht sich vor Brangäne aus, so wie Tristan vor Kurwenal, meint aber nicht die Vertraute, will eigentlich weder erklären noch irgendein Handeln veranlassen. Sie spricht sich aus, sich allein. Ein Monologisieren – und eigentlich nicht einmal das mehr, denn es fehlt alle Bemühung um geistige Wesenserkenntnis.¹⁷³

So erzählt sie zwar, dass sie in Tantris den Mörder ihres Verlobten Morold erkannte, ihn aber dennoch heilte und geheilt ziehen ließ. Ganz besonders ausführlich gibt sie wieder, wie sie sich an Tristan rächen wollte, das Schwert aber schließlich sinken ließ. An dieser Stelle, nach Isoldes Ausspruch „er sah mir in die Augen.“ [V. 283], erklingt das so genannte Blickmotiv (1d) [I, T. 670-672], welches stark dem Motiv 1g ähnelt und als entscheidende Veränderung dieses Motivs betrachtet werden kann. Obwohl sie rhythmisch ident sind und sich nur in einem kleinen Sekundschrift unterscheiden (Motiv 1g: A-H-C-Dis; Motiv 1b: A-H-C-D), präsentiert sich Motiv 1d schon rein musikalisch betrachtet ganz anders. So wird es ‚piano‘ und ‚sehr ausdrucksvoll und zart‘ [I, T. 670] eingeführt und dabei nicht, wie zuvor Motiv 1g, von einem weiteren musikalischen Ausdruck dominiert. Es entwickelt sich zudem weiter, indem es zunächst noch einmal fast wörtlich wiederholt und anschließend von zwei auf vier Takte ausgedehnt wird und damit das Motiv 1d in einem musikalischen Bogen abschließt. Auch stehen hier Text und Musik zueinander in einem sich entsprechenden Verhältnis. So stellt die Gesangsmelodie auf Isoldes Worte „er sah mir in die Augen.“ [V. 283] zwischen dem Motiv des siehenden Tristan (7), als dessen Umkehrung es aufgefasst werden kann und dem Motiv 1d eine Verbindung her, was den musikalischen Ausdruck offensichtlich mit Isoldes Worten verknüpft. Der semantischen Verknüpfung mit dem Blick in die Augen verdankt Motiv 1d daher auch seine Benennung als Blickmotiv. Die Augen und der Blick

¹⁷¹ Vgl. Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 82: „Wer bestimmte Informationen an andere nicht weitergibt, hält sie geheim, und Geheimhaltung bedeutet ganz allgemein verschweigen, nicht mitteilen, nicht veröffentlichen, nicht offenbaren.“

¹⁷² Vgl. Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 88.

¹⁷³ Mayer: Tristans Schweigen, S. 218.

spielen in *Tristan und Isolde* generell eine wichtige Rolle. Gabriele HOFMANN schreibt dazu:

Weitere Symbole sind der Blick, das Auge, das Sehen. Es geht um Blicke, die verborgen werden, denen ausgewichen wird, um Blickkontakte, um starre Blicke, um ein Verlorensein in gegenseitigem Anblick, um Späherblicke, um den nachgeweihten Blick [...]. Hierdurch werden Distanz und Nähe zum Ausdruck gebracht.¹⁷⁴

Dass durch den Blick in die Augen oder das Vermeiden des Blickkontakts Nähe oder Distanz hergestellt werden greift jedoch zu kurz, da sich dahinter eine viel weitreichendere Interpretation auf tut. An anderer Stelle oben wurde bereits der Ansatz präsentiert, dass sich an dieser Stelle der Einfluss Arthur SCHOPENHAUERS Mitleids-Begriff bemerkbar macht. Diese Annahme wird nicht nur durch Isoldes eigene Worte gestützt (ISOLDE: Seines Elendes / jammerte mich; [V. 284-285]), sondern lässt sich auch durch die musikalische Analyse bestätigen. Betrachtet man die Szene nämlich in einem etwas größeren Kontext, ist festzustellen, dass während Isoldes Rede musikalisch ein Schnitt vollzogen wird: nach den Worten „Herrn Morolds Tod zu rächen.“ [V. 278] geht es vom fortissimo ins piano, von einem schnellen in ein sehr mäßiges Tempo über und die Tonart wechselt [I, T. 656-658]. Musikalisch macht sich hier eine ganz andere Stimmung breit, der zuvor gehegte Rache-Gedanke wird abgelöst vom Erinnern an das Verschonen Tristans. Das Mitleids-Empfinden Isoldes wird musikalisch durch das Motiv des siechenden Tristan (7) motiviert [I, T. 679-681], denn dessen Zustand ist die Ursache und sein Blick in Isoldes Augen der wortlose Vermittler, der es schließlich vermag, Isoldes Mitleids-Fähigkeit offen zu legen. Welche Bedeutung sich hinter diesem Blick verbirgt, was er mitteilt bzw. was Isolde in ihm erkennt ist an dieser Stelle des Musikdramas noch unklar. Dass hier jedoch Mitleid und nicht – wie bereits weiter oben erwähnt – das Aufkeimen von Liebe die entscheidende Rolle spielt, wird auch durch die musikalische Begleitung bestätigt, denn das Musikdrama sonst so beherrschende Motiv 1b und auch die Motive 1a und 1c erklingen sowohl während dieser Szene als auch viele Takte zuvor und danach nicht. Es scheint eine bewusste kompositorische Entscheidung Richard WAGNERS zu sein, das Augenmerk der Rezipienten ganz auf das Mitleids-Empfinden Isoldes zu lenken.

Ein Wissenstransfer liegt auch an dieser Stelle nicht vor, zumindest nicht durch Worte, denn die Szene lief, so lässt es Isoldes Erzählung vermuten, gänzlich wortlos ab. Tristans Blick hat es aber vermocht, es sei an HALLICH weiter oben erinnert, ihr seine Lage mitzuteilen und

¹⁷⁴ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 19.

hat es dadurch ermöglicht, dass Isolde sich in seine Lage versetzen konnte. Sie konnte sich sein Elend imaginieren und mehr noch, sie hat sich selbst – ihre genuine Fähigkeit, Mitleid zu empfinden – in diesem Blick erkannt. Doch das Erkennen des Eigenen im Blick des Anderen hat in ihr auch Verstörung verursacht. Das, was sie in Tristans Blick gesehen hat, war ihr fremd und belastete sie – eine Belastung, mit der sie sich offensichtlich nicht näher auseinandersetzen wollte (ISOLDE: mit dem Blick mich nicht mehr beschwere. [V. 290]). Gabriele HOFMANN greift auch hier ihren Interpretationsansatz von Nähe und Distanz wieder auf und schreibt dazu:

Isolde fühlte sich von Tristans Blick „beschwert“, weil er in ihr Zuneigung zu ihm, dem Mörder ihres einstigen Verlobten auslöste, Tristan seinerseits hält sich Isoldes Blick fern, aus Furcht, deren Begehren zu erfüllen. In der Trankszene hat dieses Ausweichen ein Ende, indem sich die Protagonisten in die Augen blicken, bald sogar in gegenseitigem Anblick verloren sind. Die Nähe ist wiederhergestellt, und nun hat ihnen „die Nacht den Blick geweiht“.¹⁷⁵

Dass es sich hier um Zuneigung handelt, soll an dieser Stelle aus den eben dargelegten Gründen bestritten werden. Jedoch hat sie in dem Punkt recht, dass der Blick und die Verweigerung des Anblicks Mittel zur Darstellung von Kommunikation und Weigerung der Kommunikation – also Schweigen – sind. Indem sie Tristan heilte und ihn ziehen ließ, erwartete sie sich ein (Ver-)Schweigen in doppelter Hinsicht: zum einen das Schweigen Tristans über das Geschehen auf Irland und zum andern ein Verschweigen dessen vor sich selbst, was sein Blick in ihr bewirkte. Dem Mitleids-Empfinden gab sie zwar nach, es war und ist ihr aber auch zu diesem Zeitpunkt noch ein unverständliches und unerklärliches Gefühl, gegen das sie sich vor dem Hintergrund ihres Ruhm- und Ehrbegriffs nach außen hin noch sträubt, welches ihr im Innern aber keine Ruhe mehr lässt. Den als Feind erkannten Tristan zu verschonen, ihn zu heilen und unerkannt ziehen zu lassen widerspricht der Einhaltung ihres Racheschwurs und damit ihrem eigenen Ehrbegriff (ISOLDE: Nun hör‘ wie ein Held / Eide hält! [V. 299-300]) und stellt für die Anwärterin auf den Thron Irlands zweifellos eine unrühmliche Schmach dar (ISOLDE: Ich ja war’s, / die heimlich selbst / die Schmach sich schuf! [V. 318-320]). Nebenbei bemerkt trägt der Einfall Richard WAGNERS, Morold, anders als in der Stoffvorlage, zu Isoldes Verlobten zu machen, dazu bei, dass die Schmach – auch dem Publikum – viel erheblicher erscheint.¹⁷⁶ Ihr Handeln widersprach folglich ihren eigenen, gesellschaftlich geprägten Wertevorstellungen. Bereits zu diesem Zeitpunkt des Musikdramas lässt sich der Zwiespalt erahnen, in dem sich Isolde schon seit dem Abschied

¹⁷⁵ Hofmann: Das Tristan-Syndrom, S. 20.

¹⁷⁶ Vgl. Holland: Hier wütet der Tod, S. 14.

nehmen auf Irland befand und der sie so intensiv beschäftigte, dass sie nicht oder kaum mehr mit ihrer Außenwelt kommunizierte. Dieser Zwiespalt trägt bereits die dramaturgisch unausweichliche Eskalation in sich, auf die sich Isolde in Brangänes Anwesenheit durch ihre monologisch angelegte Rede auch hinbewegt. „Deshalb sah sich Wagner genötigt, eine doppelte dramaturgische Optik zu entwerfen, die es ermöglichte, das Innenleben seiner Figuren zu beleuchten und gleichzeitig die äußeren Zwänge, unter denen sie stehen.“¹⁷⁷ Deutlich wird das auch an der 2. Textstelle (s.o.), wo diese äußeren Zwänge in Isoldes Zorn – musikalisch im Zorn-Motiv (4) umgesetzt [I, T. 780-790] – gegen sich selbst münden (ISOLDE: O blinde Augen! / Blöde Herzen! / Zahmer Mut, / verzagtes Schweigen! [V. 330-333]).

Eben jene Stelle ist es aber auch, an der Isolde erkennt, dass das, was sie verschwiegen, sich scheinbar nicht mit dem deckt, was Tristan auf Kornwall wiedergab. Die Wortlosigkeit dieser Szenerie führte dazu, dass Tristan das Geschehene ganz anders auffasste, was sich Isolde nun in den Worten „Wie anders prahlte / Tristan aus, / was ich verschlossen hielt!“ [V. 334-336] vergegenwärtigt. Dass er jedoch nicht nur ausprahlte, was sie verschlossen hielt, sondern es auch ganz anders ausprahlte, wird auch musikalisch umgesetzt: gleich nach dieser Aussage findet ein Tonartenwechsel statt, das Tempo wird ‚mäßiger‘ [I, T. 794] und die Dynamik noch mehr zurückgenommen. Sie erzählt nun von ihrem Schweigen, dem Tristan seine Heilung zu verdanken habe. Gleich danach setzt mit einem ‚crescendo‘ das Zorn-Motiv (4) [I, T. 807] ein, das die Worte „mit ihr – gab er preis!“ [V. 343] vorbereitet und die emotionale Erschütterung Isoldes über die ihrem Schweigen entgegengesetzte Preisgabe durch die zwei Takte aussetzende Orchestrierung herausstreicht [I, T. 809-810]. In einem ironisch dargebrachten Rollenspiel, in dem sich Isolde an Tristans Stelle versetzt, verbalisiert sie ihre Vorstellung darüber, wie die Rede Tristans auf Kornwall gelautet haben muss. In dieser überspitzten Darstellung ihrer Kränkung findet ihre empfundene Schmach schließlich ihren Höhepunkt, der sich in der Verfluchung Tristans – begleitet durch das Fluch-Motiv (8) [I, T. 840-851] – und im Verlangen nach Rache und Tod äußert (ISOLDE: Fluch deinem Haupt! / Rache, Tod! / Tod uns beiden! [V. 360-362]).

Im Grunde gibt Isolde in Anwesenheit Brangänes das Geschehene sehr detailliert wieder. „Brangänes triviale Reaktionen auf Isoldes exaltierte Ausbrüche im ersten Akt künden [aber]

¹⁷⁷ Holland: Hier wütet der Tod, S. 12.

von dem Undurchdringlichen, das sich vor den Blicken ‚normalen‘ Empfindens verhüllt.“¹⁷⁸ Isolde stellt durch ihre Ausführungen sogar eine Art Mitwisserschaft her, teilt Brangäne dabei aber nicht das mit – und könnte es vermutlich auch gar nicht – was zum wirklichen Verständnis nötig wäre. Brangäne selbst zeigt auch keinerlei Anstrengungen, die tieferliegende Bedeutung hinter Isoldes Worten zu ergründen.¹⁷⁹ Ihre Aussagen lassen sogar eher darauf schließen, dass sie von der Tragweite des Gesagten gar nichts wissen will und lediglich darum bemüht ist, ihrer Aufgabe als Magd gerecht zu werden und auch Isolde bei der ihr zugedachten Aufgabe – die Heirat mit König Marke – zu unterstützen. So spielt sie Isoldes Worte herunter und unternimmt dabei sogar den Versuch, den Grund ihrer Wut zu einem freudigen Anlass zu verkehren:

BRANGÄNGE: Welcher Wahn?
 Welch eitles Zürnen?
 [...]
 So dient‘ er treu
 dem edlen Ohm,
 dir gab er der Welt
 begehrlichsten Lohn:
 [...]
 Und warb er Marke dir zum Gemahl,
 wie wolltest du doch schelten,
 muss er nicht wert dir gelten? [V. 369-388]

Isolde merkt während Brangänes zutraulicher Rede schnell, dass sie von ihr nicht verstanden wurde, was in der Regieanweisung „*Da ISOLDE sich abwendet, fährt sie immer traulicher fort.*“ [vor V. 385] gestisch umgesetzt wird. Ihre monologisch angelegte Rede zielte von vornherein nicht unmittelbar darauf ab, von der anwesenden Brangäne verstanden zu werden, jedoch zeigt sich nun, dass diese ohnehin nicht mit der nötigen Verstehensbasis ausgestattet ist, weshalb Isolde auch nicht den Versuch einer nachträglichen Klärungssequenz unternimmt, sondern resigniert (*starr vor sich hin blickend.* [vor V. 397]). Ein Wissenstransfer – von Isolde zu Brangäne – liegt demnach sehr wohl vor, führt jedoch, basierend auf einer offensichtlich verfehlten Kommunikation, nur zu Missverstehen. Dazu Gerd FRITZ: „Ein [...] Missverständnis kann natürlich seinerseits Konsequenzen für den ganzen Dialogverlauf haben. Weiterhin ist zu beachten, dass die Festlegungen, die ein Sprecher eingeht, unabhängig sind von seinen tatsächlichen Annahmen, Einstellungen und Gefühlen.“¹⁸⁰ Das Missverstehen Brangänes hat in weiterer Folge eben die Konsequenz, dass sie anstatt des Todestranks den

¹⁷⁸ Holland: Hier wütet der Tod, S. 16.

¹⁷⁹ Vgl. Mayer: Tristans Schweigen, S. 218.

¹⁸⁰ Fritz: Grundlagen der Dialogorganisation, S. 187.

Liebestrank darreicht und dass ihr bis zuletzt Isoldes inneren Vorgänge verschlossen bleiben. Die Festlegungen, die Isolde durch ihre bloßen Worte eingeht, entsprechen – und das verrät die Musik nur zu deutlich – nicht ihren inneren Vorgängen, zumindest nicht in vollem Ausmaß. Zur Differenz von Innen und Außen schreibt Egon VOSS:

Andrerseits standen in der Oper nie die äußeren Aktionen im Mittelpunkt, sondern stets die durch sie ausgelösten Affekte. [...] Spezifischer ist die Tatsache, daß der reflektierende Diskurs, der Strom der Gedanken an die Stelle der Affekte tritt und damit die ‚Handlung‘ in der Tat ins Innere verlegt erscheint.¹⁸¹

Isoldes Rede ist noch gänzlich bestimmt von ihren gesellschaftlichen Wertevorstellungen, eine differenzierte verbale Auseinandersetzung mit dem von ihr empfundenen Mitleid bleibt aus. Überspitzt formuliert ist *Tristan und Isolde* in dieser Hinsicht in Bezug auf den 1. Akt vielmehr die künstlerische Umsetzung der Ablösung der „tatsächlichen Annahmen, Einstellungen und Gefühlen“ von den durch die Rede getätigten „Festlegungen“. Dazu sei ein längerer Abschnitt aus Richard WAGNERS *Oper und Drama* zitiert, in dem er auf eben diese künstlerische Absicht eingeht:

Da, wo die Gebärde nämlich vollkommen ruht, und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, [...] vermögen diese bis jetzt noch unausgesprochenen Stimmungen vom Orchester in der Weise ausgesprochen zu werden, daß ihre Kundgebung den [...] Charakter der Ahnung an sich trägt. [...] Die Ahnung ist die Kundgebung einer [...] noch unaussprechlichen Empfindung. Unaussprechlich ist eine Empfindung, die noch nicht bestimmt ist, und unbestimmt ist sie, wenn sie noch nicht durch den ihr entsprechenden Gegenstand bestimmt ist. [...] Eine solche ahnungsvolle Stimmung hat der Dichter uns zu erwecken, um aus ihrem Verlangen heraus uns selbst zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes zu machen.¹⁸²

Eben diese Ahnung wird dem Rezipienten mehrfach vermittelt, aber nicht das Gesagte, „[...] sondern [die Tonsprache] spricht, als reines Organ des Gefühls, gerade nur das aus, was der Wortsprache an sich unaussprechlich ist [...]“¹⁸³ Hierin begründet sich auch die für das Verständnis und die Interpretation des Musikdramas erforderliche Differenzierung in wörtliches und verborgenes Wissen. Weiter oben wurde schon gezeigt, weshalb darum im 2. Akt die Allegorie als künstlerisches Mittel zur Kommunikation zwischen Tristan und Isolde gewählt wurde: auch sie besitzt eine wörtliche und eine verborgene Bedeutung. Gerhard KURZ empfindet den Begriff ‚wörtliche Bedeutung‘ allerdings als etwas unglücklich gewählt, da es keine vom Verstehen her unabhängige Bedeutung gibt. Sie ist jedoch

¹⁸¹ Voss: *Tristan und Isolde*, S. 578.

¹⁸² Wagner: *Oper und Drama*, S. 323.

¹⁸³ Wagner: *Oper und Drama*, S. 309.

offensichtlicher und „[d]er Unterschied von ‘wörtlicher’ und ‘allegorischer’ Bedeutung ist also nicht einer zwischen uninterpretierter und interpretierter Bedeutung, sondern der zwischen interpretierter Bedeutung, die als solche nicht mehr, und interpretierter Bedeutung, die als interpretierte bewusst ist.“¹⁸⁴ Während sich Tristan und Isolde zum Wissenstransfer der Allegorie bedienen, wird dem Rezipienten Wissen rein über das musikalisch evozierte Gefühl vermittelt. Dem wortsinngemäßen Wissenstransfer steht daher der ‚gefühlhafte‘ Wissenstransfer gegenüber und auch dieser gehört unbedingt interpretiert.

4.2.2.2. *Scheinbare Aussprache und gelöstes Schweigen*

Nachdem Isolde Tristan durch eine Drohung (ISOLDE: Nicht wollt ich mich bereiten, / ans Land ihn zu begleiten / ... [V. 477-485]) dazu bewegen kann, vor ihr zu erscheinen, ist absehbar, dass sich ihr Zwiespalt aus inneren Vorgängen und äußeren Zwängen verdichten und zu einer alles entscheidenden Handlung führen wird. Der dramatische Wende- und Höhepunkt kündigt sich beim Eintreten Tristans auch musikalisch an, so ertönt neben dem Tristan-Motiv (11a), welches ihn musikalisch einführt, das so genannte Schicksalsthema (9) [I, T. 1318-1346]. Eine Bezeichnung, die es zu Recht trägt, wurde es doch zuvor eindeutig mit dem nun eintretenden Schicksal verknüpft: es ist bei Isoldes Worten „Du irrst, ich kenn‘ ihn besser; / ein starkes Zeichen / schnitt ich ein: [...] *Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.*“ [V. 437-440] zu vernehmen und präsentiert damit auch den Trank an sich, woran das Schicksalsthema (9) bei den Worten „Hörtest du nicht? / Hier bleib‘ ich; / Tristan will ich erwarten. - / Treu befolg‘ / was ich befehl‘: / den Sühne-Trank / rüste schnell, - / du weißt, den ich dir wies?“ [V. 496-503] dann auch erinnert und zugleich auf das unausweichlich Bevorstehende verweist. Es ist außerdem bemerkenswert, wie das Zusammentreffen Tristans und Isoldes auf dem Schiff inszeniert wird. Indem nämlich Isolde Tristan auf ihrem Ruhebett erwartet, „*auf dessen Kopfende sich stützend sie den Blick fest dem Eingange zuwendet[,]*“ [vor V. 537] wird die damalige Situation umgedreht. Nach dem Eintreten Tristans wird auch der Blick wieder hergestellt, der diesmal aktiv von Isolde ausgeht (TRISTAN *tritt ein, und bleibt ehrerbietig am Eingange stehen. – ISOLDE ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken. – Langes Schweigen.* [vor V. 537]). Nach einem langen, von Motiv 9 begleiteten Schweigen ist es Tristan, der das Wort ergreift, dabei aber sehr formell bleibt bzw. sich bewusst ahnungslos stellt und sich dabei trotzig (TRISTAN: *Sitte lehrt / wo ich gelebt: /*

¹⁸⁴ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 31.

zur Brautfahrt / der Brautwerber / meide fern die Braut. [V. 558-562]), ja geradezu naiv (TRISTAN: Fragt die Sitte! [V. 564]) hinter seinem Ehrbegriff versteckt. Geschickt weicht er damit dem Blick Isolde und dem eigentlichen Thema aus, doch Isolde drängt ihn unbarmherzig zum Dialog und führt ihm, eingeleitet vom Zorn-Motiv (4) [I, T. 1416-419], die Szene auf Irland vor Augen, wo sie ihn vor dem Tod verschonte (ISOLDE: Nicht da war's, / wo ich Tantris barg, / wo Tristan mir verliebte. [V. 580-582]). Dabei differenziert sie, wie bereits an anderer Stelle oben festgehalten wurde, zwischen öffentlichem und privatem Raum und stellt seinem Schwur ihr Schweigen entgegen, ein Schweigen, das Enthaltung bedeutete und ihr auch weiterhin Anspruch auf Sühne garantierte. Die Aussage „zu schweigen hatt' ich gelernt.“ [V. 587] wird dabei ähnlich wie zuvor ihre Aussage „mit ihr – gab er preis.“ [V. 343] vorbereitet: auf den Worten „doch was er schwur, / das schwur ich nicht.“ [V. 585-586] strebt die Orchesterbegleitung mit einem ‚molto crescendo‘ [I, T. 1426] auf das „nicht“ als dynamischen und klanglichen Höhepunkt hin, gefolgt von einem Tonartenwechsel und einer Generalpause sowohl im Gesang als auch in der Musik, letzteres ein in *Tristan und Isolde* sehr rares Phänomen. Während sie Tristan gegenüber in Erinnerung bringt, was sie verschwiegen, erklingt Motiv 7 [I, T. 1432-1443] und erinnert so auch den Rezipienten an das Mitleids-Empfinden Isolde als die Ursache dafür, weshalb sie ihrem eigenen Schwur (ISOLDE: Rache für Morold! [V. 599]) nicht Folge leistete und Tristan verschonte. Hatte sie Brangäne gegenüber ihr Mitleid mit Tristan noch verbal geäußert, hält sie diese Information nun zurück. Die erinnernde Funktion des Motivs 7 ist an dieser Stelle der gefühlhafte Wissenstransfer, der die innere Handlung wiedergibt und weit mehr verrät, als es die bloßen Worte tun. Über diese Konzeption des vorliegenden Musikdramas schreibt Susanne RÖBLER: „Die Information spielt sich somit auf zwei Ebenen ab – sowohl vokal als Träger des Textes, als auch orchestral als Träger der Motive – die eine Einheit bilden, sich ergänzen oder sich sogar widersprechen können.“¹⁸⁵

Das Motiv des siechenden Tristan (7), das zuvor eindeutig mit Isolde Mitleidens-Fähigkeit verknüpft wurde, weist hier nicht nur auf deren nicht stattfindende Verbalisierung hin, sondern zeigt zugleich auch den Widerspruch zu den äußeren Zwängen – Isolde Ehrgefühl – auf. Vielmehr verkündet ihre Rede das Verlangen nach Wiederherstellung ihrer Ehre und geht dabei sogar so weit, dass sie die Frage – „warum ich dich da nicht schlug?“ [V. 614] – nicht wahrheitsgemäß beantwortet, sondern vorgibt ihn nur geheilt zu haben, um im Anschluss daran jemanden zu finden, der sich zur Einlösung ihres Rache-Eids bereit erklärt. Ihre Worte

¹⁸⁵ Rößler: Funktion der Motive, S. 295.

„ich pflag des Wunden, / dass den heil Gesunden / rächend schlüge der Mann, / der Isolden ihn abgewann.“ [V. 616-619] sollen dahingehend aufgefasst werden. Das an dieser Stelle neu eingeführte Motiv 12, das so genannte Motiv seelischer Erregung, weist jedoch darauf hin, dass sich hinter der Fassade von Isoldes Bemühen um die Wahrung ihres Eides und ihrer Ehre mehr verbirgt, als sie bereit ist zuzugeben. Es ist eines jener Motive, das eine ahnungsvolle Stimmung des Unaussprechlichen evoziert, indem es nicht während, sondern in den Pausen zwischen Isoldes Rede erklingt und über die Dieter BORCHMEYER schreibt:

Zu beachten ist ferner, daß das Orchester sein ‚Sprachvermögen‘ nicht nur durch die ‚gedenkende Aufnahme der Versmelodie‘, sondern ebenso durch seine ‚Anlehnung an die Gebärde‘ gewinnt, also durch die Kundgebung des ‚Unaussprechlichen‘ (d.h. des nicht ‚absolut‘, sondern nur vom Verstandesorgan, in der Wortsprache nicht Mitteilbaren). Als ‚Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen‘ steht die Musik des Orchesters zur Gebärde in einem unmittelbareren Verhältnis als zur Wortsprache.¹⁸⁶

In seiner Erscheinung wirkt es tatsächlich gebärdenhaft: zunächst eingeleitet durch einen Septim-Sprung nach oben wird eine Linie aus punktierten Achteln und betonten Sechzehntel in Sekundschritten abwärts geführt, eine unruhige Bewegung, die die sehr bestimmt formulierten und vorgetragenen Worte Isoldes konterkariert. Das Motiv ertönt in dieser Szene insgesamt sechs Mal [I, T. 1493-151528], wobei es jedes Mal nach oben transponiert wird und beim letzten Mal im ‚fortissimo‘ [I, T. 1525] den Höhepunkt der inneren Erregung bildet. Die musikalische Überleitung zu Tristan wird mit Motiv 1g vollzogen [I, T. 1529-1530], das schon bei Brangänes Missverstehen von Isoldes Schweigsamkeit zu hören war und nun auch Tristans Missverstehen vor Augen führt. Der Hinweis im Nebentext (TRISTAN *bleich und düster* [vor V. 624]) lässt darauf schließen, dass er hinter Isoldes Schweigen und Verschweigen sowie hinter der Verschonung vor dem Tod etwas anderes vermutete, als Isoldes Absicht nach Rache und Wiederherstellung ihrer Ehre. ‚Langsam‘ und ‚pianissimo‘ [I, T. 1529] werden seine Worte eingeleitet (TRISTAN: War Morold dir so wert, ... [V. 624-627]), die lediglich akkordisch gehaltene musikalische Begleitung fällt sehr zurückhaltend aus und unterstreicht deren Ernsthaftigkeit. Verschwunden ist hier das Tristan-Motiv (11a+11b), das musikalisch seine trotzig nach außen gekehrte Ehre darstellte.

Tristans sich in Ernst verkehrender Trotz und die Darreichung seines Schwertes lassen Isolde im Dialog nun die dominantere Position einnehmen. Neuerlich geht sie dabei auf Tristans Blick ein, den sie, wie schon zuvor, als sie in ihrer Vorstellung die Sprecher-Rolle Tristans

¹⁸⁶ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 173.

einnahm, als bewusst kränkend deklariert (ISOLDE: als dein messender Blick / mein Bild sich stahl [V. 648-649]), die tatsächliche Situation – siech und matt war Tristan – und ihr Mitleids-Empfinden vergessend. Auch an dieser Stelle ertönt Motiv 1g [I, T. 1578-1580] und zeigt die Differenz von Wort und Gefühl auf. Der gefühlhafte und von den wörtlichen Festlegungen abweichende Wissenstransfer wird auch durch Motiv 7 genährt [I, T. 1590-1593], das Isoldes Worten „das Schwert – da ließ ich’s sinken.“ [V. 652] folgt und damit auf den wirklichen Grund verweist, weshalb sie ihn vor dem Tod verschonte.

Durch Isoldes Rede in die Defensive gedrängt wirken die von ihr transferierten Informationen in ihm so stark nach, dass er ganz in Gedanken versinkt und erst durch die Rufe der Seeleute wieder zu sich kommt (TRISTAN *aus finsterem Brüten auffahrend*. Wo sind wir? [V. 658]). Seine rätselhaft erscheinende Antwort auf Isoldes Frage zeigt, wie weiter oben schon festgestellt wurde, dass er es aufgrund der vermeintlichen Erkenntnis dessen, was sie bisher verschwiegen, vorzieht, nun seinerseits das zu verschweigen, was Isolde bislang nicht erkannt hat. Hans MAYER schreibt dazu:

Tristans Schweigen ist zunächst eine Antwort auf das Schweigen der Isolde. Daß es mit Tristans Ehre eng verbunden sei, wird in der Stunde der Wahrheit, im vermeintlichen Vorhof des Todes, im Angesicht des Todeskelchs einbekannt. Tristans Schweigen war erzwungen durch Wahn und Trug des Tages, durch Ehre und Sitte. Da aber die Stunde des Redens gekommen schien, gab es neuen Trug und Wahn.¹⁸⁷

Anstatt also das Unausgesprochene endlich auszusprechen, willigt er mit seiner Antwort in Isoldes Sühne-Verlangen ein, was in der Musik durch das Todes-Motiv 5b deutlich gemacht wird, das bei Isoldes Frage bereits ertönte und nun wiederholt wird. So wird musikalisch die Konsequenz seiner Aussage hörbar, auch wenn Isolde die Bedeutung hinter seinen rätselhaften Worten verschlossen bleibt, was sich auch darin zeigt, dass sie sein Schweigen als Weigerung interpretiert (ISOLDE: Dein Schweigen fass‘ ich, / weichst du mir aus. / Weigerst du Sühne mir? [V. 666-668]). Die scheinbare Aussprache voreinander hat an dieser Stelle den Höhepunkt des gegenseitigen Missverstehens erreicht, denn obgleich sowohl Tristan („fass‘ ich was sie verschwiegen“) als auch Isolde („Dein Schweigen fass‘ ich“) überzeugt sind, den jeweils anderen nun begriffen und durchschaut zu haben, ging es bei ihrer Kommunikation doch nur um Ehre, die trotzige Wahrung der Ehre, die Schmach der verletzten Ehre und die Sühne zur Wiedererlangung der Ehre. Was sie Beide im Innern bewegt, bleibt unausgesprochen und „[d]ie eigentliche Tragik wird immer wieder darin

¹⁸⁷ Mayer: Tristans Schweigen, S. 222.

sichtbar, daß die Gestalten nicht durch das Wort zueinander gelangen können, da alle Gespräche nebeneinander herlaufen und eine Kommunikation der Seelen nicht stattfindet.“¹⁸⁸ Die verschiedenen musikalischen Ausdrücke kontrastieren mehr als ein Mal den durch Worte herbeigeführten äußeren Schein der Ehre. So zeigt auch Motiv 1g bei der Einnahme des Sühne-Tranks, dass das falsche bzw. unverständene Schweigen und Verschweigen nun in der falschen Konsequenz mündet. Zwei Mal ertönt es und leitet beim zweiten Mal in einem schnellen Abwärtslauf zu Motiv 1a über, das wiederum in einem schnellen Abwärtslauf nach einem Tonartwechsel und einem Taktartenwechsel zu Motiv 1b überleitet [I, T. 1751-1759]. Die falsche Konsequenz mündet so durch den vertauschten Trank schließlich im Liebes-Motiv. Das gleichermaßen unmotiviert wie tragische Vertauschen der Tränke, am ehesten noch auf Brangänes Unfähigkeit zurückzuführen, die tiefere Bedeutung hinter Isolde's Rede zu begreifen¹⁸⁹, endet nicht im erwarteten Tod, sondern in einem plötzlichen Gefühl heftiger Zuneigung. Wie an anderer Stelle oben erwähnt soll es in der vorliegenden Arbeit keine Rolle spielen, ob der Trank seine Wirkung als Liebestrank oder als vermeintlicher Todestrank entfaltet. Bezeichnend ist jedoch die szenische und musikalische Entstehung des Gefühls: wieder kommt der Blick zwischen Tristan und Isolde zustande, diesmal geht er aber von beiden gleichermaßen aus (*Beide, von Schauer erfasst, blicken sich mit höchster Aufregung, doch mit starrer Haltung, unverwandt in die Augen, in deren Ausdruck der Todestrotz bald der Liebesglut weicht.* [vor V. 729]). Doch nicht das Blickmotiv (1d) ertönt, mit dem Liebes-Motiv entfaltet sich im Orchester etwas Neues, gleichzeitig aber schon immer latent Vorhandenes. Wie bereits erwähnt, wird der Trank an dieser Stelle zum Instrument des Wissenstransfers, denn der Trank vermag es, all das Wissen offenzulegen, was bisher hinter einer Fassade von verschwiegenen Schwüren und trotzigem Ehrbegriff verborgen war. Dazu Hans MAYER:

[M]an könnte bei solchem Verschweigen auch von einem ‚Verdrängen‘ sprechen. Isolde's Hass gegen Tristan beruht auf solchem Verschweigen vor sich selbst. Mit Tristans Ehre steht es nicht anders. Als sie den Liebestrank in sich spüren, den sie als Todesbringer getrunken hatten, fällt alles von ihnen ab. Das Verschweigen voreinander und vor sich selbst ist zu Ende.¹⁹⁰

Er wirkt folglich nicht nur als Liebestrank, sondern löst all das Schweigen und Verschweigen, auch vor sich selbst.

¹⁸⁸ Mayer: Tristans Schweigen, S. 218.

¹⁸⁹ Rößler: Funktion der Motive, S. 289.

¹⁹⁰ Mayer: Tristans Schweigen, S. 219.

4.2.2.3. Verbergendes (Ver-)Schweigen

Der 1. Aufzug ist geprägt von missverstandenen Schweigen und Verschweigen sowie von verfehlter Kommunikation. Die scheinbare Aussprache zwischen Tristan und Isolde offenbart sich als dialogischer Schlagabtausch ihres fassadenhaften und trotzigem Ehrverständnisses.

Ein entscheidendes Moment: daß sich das Drama, mindestens das neuzeitliche, im Dialog konstituiert, der gleichsam das Medium der Handlung ist, wurde allerdings von Wagner verkannt, als er „Tristan“ zum Inbegriff einer ‚Handlung‘ [...] erklärte. Nicht daß es dem Werk an dramatischer Dialektik mangelte; [...] [a]ber sie entwickelt sich, entgegen den Normen des Dramas, nicht dialogisch, nicht zwischen den Personen, sondern in ihnen, als gemeinsamer innerer Vorgang.¹⁹¹

Tristan und Isolde erfüllt damit zwar die Anforderungen eines geschlossenen Dramas, „[...] [ge]kennzeichnet [durch] die ‚gebundene‘ Gesprächsform: ein reflektierter, disziplinierter Austausch zwischen prinzipiell gleichberechtigten Partnern, der sein Muster in der antiken Tragödie ha[t] [...]“¹⁹², dies aber nur, wenn die Kommunikationsform im vorliegenden Musikdrama als „[...] Resultat des Zusammenwirkens und Ineinandergreifens von Dichtung, Musik und szenischer Aktion [...]“¹⁹³ begriffen wird. Von Beginn an ist daher nicht nur zwischen wörtlichem und gefühlhaftem Wissenstransfer zu unterscheiden, wobei letzterer sich aus eben diesem Zusammenwirken konstituiert, das Aufzeigen dieser Differenz ist geradezu ein zentraler Teil der künstlerischen Konzeption des Musikdramas. Da es ihnen ihr Ehrbegriff verbietet, das Unaussprechliche zu verbalisieren und ihren inneren Empfindungen zu folgen, strebt alles im 1. Aufzug auf das Unausweichliche hin als den dramatisch-konflikthaften Höhepunkt aus äußerem Zwang und innerer Handlung. Das gefühlhaft vermittelte Wissen gebart sich folglich überwiegend als Ahnung, wobei Motiv 1g in seiner Funktion als Motiv des Missverstehens eine wichtige Bedeutung hat. Besonders auffällig ist aber auch, dass Wort und musikalischer Ausdruck oft nicht Hand in Hand gehen, sondern versetzt auftreten.

Text und Musik sind nicht allein gleichberechtigt, was ein Gemeinplatz ist, sondern verhalten sich sogar in manchen Teilen eher intermittierend, als daß sie sich entsprechen oder ineinander aufgehen. Die Verschränkung, das intermittierende Verhältnis von Text und Musik ist kein Zufall oder gar Mangel, sondern ein für Wagner charakteristischer Formgedanke. Weder ist die Musik der Textstruktur, als deren bloße Nachzeichnung, untergeordnet, noch bildet der Text ein Vehikel der Musik, einen Anlass zu ihrer Entfaltung; vielmehr greifen

¹⁹¹ Dahlhaus: *Tristan und Isolde*, S. 232-233.

¹⁹² Betten, Anne: *Analyse literarischer Dialoge*. In: Fritz, Gerd und Franz Hundsnurscher (Hg.): *Handbuch der Dialoganalyse*. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 519-544. S. 522.

¹⁹³ Dahlhaus: *Tristan und Isolde*, S. 236.

Musik und Text, Motiv- und Dialoggliederung, ineinander, um ein Prinzip zu verwirklichen, das Wagner ‚Kunst des Übergangs‘¹⁹⁴ genannt hat und als seine ‚feinste und tiefste Kunst‘ gerühmt hat.¹⁹⁵

Wenn z.B. während Isoldes Sprechpausen das Motiv seelischer Erregung (12) oder das Motiv des siechenden Tristan (7) erklingt, steigert dies zwangsläufig auch die mitteilende Wirkung des sprechenden Orchesters.

4.2.2.3. Vom Hereinbrechen der höfischen Gesellschaft bis zum Liebestod

Das plötzliche Hereinbrechen der höfischen Gesellschaft in die Nachtszene provoziert den dramaturgisch gesehen unausweichlichen Konflikt zwischen der von Tristan und Isolde geschaffenen Utopie und der äußeren Realität. Erneut bestimmen von da an Schweigen und Verschweigen sowie die Unfähigkeit zur mitteilenden Kommunikation das Geschehen.

4.2.2.3.1. Morgendämmerung

Der unausweichliche Konflikt wird szenisch erneut durch Blicke intensiviert, wobei der Fokus auf Tristan und den hereingestürzten Männern liegt (*In dieser Stellung verbleibt er längere Zeit, unbeweglich den starren Blick auf die Männer gerichtet.* [vor V. 1462]). Isolde hingegen wird von dem, was nun passiert, durch die optische Abtrennung durch Tristans Mantel ausgeklammert (*[...] streckt mit dem einen Arme den Mantel breit aus, so dass er ISOLDE vor den Blicken der Ankommenden verdeckt.* [vor V. 1462]). Wie in Kapitel 4.1. zur 16. Textstelle bereits angemerkt, handelt es sich bei der heraufziehenden Morgendämmerung um eine Weiterführung der Dualität zwischen allegorischer Personifikation und äußerer Erscheinung, da der sich ankündigende Morgen nicht nur als Tageszeitenwechsel zu verstehen ist, sondern vor allem als Penetration des wertebestimmten Lebensbereichs. Noch bevor Tristan spricht, und seinem kurzen Satz geht immerhin ein langes Schweigen voraus (TRISTAN *nach längerem Schweigen.* [vor V. 1462]), geht das Liebesverklärungs-Motiv (21) in den Flöten zum Tages-Motiv (17b) in den Hörnern über [II, T. 1664-1676], womit das

¹⁹⁴ Vgl. Brief Richard Wagners an Mathilde Wesendonck vom 29.10.1859. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Text, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 159-162: Als Kunst des Übergangs bezeichnet Wagner das Hinübergleiten von einer Stimmung in eine ganz andere. Der Übergang darf dabei nicht schroff sein, sondern muss so vorbereitet sein, dass es natürlich wirkt.

¹⁹⁵ Dahlhaus: Tristan und Isolde, S. 237-238.

Hereinbrechen der höfischen Gesellschaft und all dessen, was sie repräsentiert, auch musikalisch umgesetzt wird. Die Ablösung des Motivs 21, das mit der zuvor geschaffenen Utopie verknüpft wurde, durch Motiv 17 kann zugleich als Tristans innerer Vorgang der Bewusstmachung des tragischen Ausgangs ihrer Liebesnacht aufgefasst werden. Es ist die gefühlhaft vermittelte, ernüchternde Reflexion darüber, dass ihre Liebe, die sie für einen kurzen Moment in einer völlig überhöhten Vorstellung auslebten und das, worauf sie gründet, zwangsläufig von außen gestört werden musste. Was dramaturgisch gesehen zu erwarten war, tritt nun ein. Sich an die beschlossene Konsequenz dieses Konflikts erinnernd (TRISTAN: Lass den Tag / dem Tode weichen! [V. 1315-1316]) richtet sich Tristans knappe Äußerung weniger an die umstehenden Personen, als an sich selbst (TRISTAN: Der öde Tag - / zum letzten Mal! [V. 1462-1463]).

4.2.2.3.2. Ehre, Ruhm und Macht

Tristans missverständliche Worte, die er Markes Frage entgegensetzt, ob es stimme, was „durch Melots Rat / redlich [ihm] bewahrt?“ [V. 1487-1488], führen letztlich dazu, dass Marke einen langen Monolog über Ehre, Ruhm, Macht und Treue führt. Während Marke erneut eine Antwort Tristans abwartet, dieser aber schweigt, wird ein neues musikalisches Motiv eingeführt [II, T. 1750-1755], welches, erstmals in der Bassklarinetten auftretend, der Bassstimme König Markes entspricht und von Carl WAACK als Marke-Motiv (23) bezeichnet wird. Das meist intermittierend geführte Motiv 23 ist die Verklänglichung des Aufeinanderprallens von Markes höfischen Wertvorstellungen und der gegenwärtigen Situation. Es verbindet das vergangene Geschehen mit der aktuellen Situation und ist der musikalische Vermittler der daraus resultierenden Tragik (MARKE: Wozu die Dienste / ohne Zahl, / der Ehren Ruhm, / der Größe Macht, / die Marken du gewannst, / musst‘ Ehr‘ und Ruhm, / Größe und Macht, / musste die Dienste / ohne Zahl / dir Markes Schmach bezahlen? [V. 1507-1516]). Vor dem Hintergrund der konsequenten Verfolgung von Ehre und Ruhm, nur um derentwillen Tristan in den Augen Markes nach Irland zog, um ihm Isolde zu freien, ja geradezu danach begehrte, erscheint ihm nun die Schmach des Verrats, des Ehe- und Treuebruchs gleichermaßen beträchtlich wie unverständlich.

Tristans Schweigen wird an dieser Stelle durch seinen zu Boden sinkenden Blick bestärkt (*Schweigen.* – TRISTAN *senkt langsam den Blick zu Boden; in seinen Mienen ist, während MARKE fortfährt, zunehmend Trauer zu lesen.* [vor V. 1507]). Wie bereits im 1. Aufzug geht

mit der Vermeidung des Blickkontakts eine Vermeidung der Kommunikation einher. Der Affekt, der Tristan hier befällt, ist Trauer und sein Schweigen wirkt in dieser gestischen Umsetzung als sprachliche Ohnmacht, nicht als trotziges Schweigen. Auf Markes konkrete Frage nach dem „unerforschlich / furchtbar tief / geheimnisvollen Grund“ [V. 1595-1597] für Tristans Handeln und die ihm dadurch bescherte Schmach, geben

[n]icht die Worte Tristans, die sein Unvermögen einer Erklärung offenbaren, [...] Antwort, sondern das Orchester, das für die Zuhörer die Erinnerung Tristans an das entscheidende Ereignis, nämlich an die Trankszene, wiedergibt. Der Motivkomplex steht nicht nur für den vergangenen Vollzug der inneren und äußeren Handlung, dieser wäre nicht so schwer zu erklären, sondern er beinhaltet darüber hinaus symbolisch die Schicksalhaftigkeit der Beziehung von Tristan und Isolde, die nicht mit Worten zu erklären und zu begründen ist. Als Kontrast zum vorhergegangenen (Bassklarinetten, Posaune) und dem nachfolgenden Klang (Streicher) erklingt der gesamte Komplex in den Holzbläsern (+ Horn).¹⁹⁶

Die Motive 1a+1b werden nach dem ersten Teil von Tristans Antwort – wieder treten musikalischer Ausdruck und wörtliche Rede versetzt auf – ein weiteres Mal wiederholt und nach Beendigung seiner verstörenden Antwort noch ein drittes Mal, diesmal im Verbund mit Motiv 1c [II, T. 1890-1913]. Seine Antwort, die, wie in den Ausführungen zur 11. Textstelle festgehalten wurde, nicht als Weigerung, sondern als Unfähigkeit zur mitteilenden Kommunikation zu verstehen ist, sind im Grunde die einzigen Worte, die er an Marke richtet, denn alles zuvor war an ihn selbst gerichtete oder ‚schlaftrunkene‘ Rede (TRISTAN: Tags-Gespenster! / Morgen-Träume - / täuschend und wüst - / entschwebt, entweicht! [V. 1489-1492]). „Im Extremfall des Verhältnisses Text – Motiv fehlt [also] der Text, da z.B. Tristan nicht in der Lage ist, auf Markes Frage zu antworten, eine verständliche Erwiderung zu formulieren, obwohl ihm innerlich die Antwort bewusst ist, wie das Auftauchen des Motivkomplexes 1-3¹⁹⁷ zeigt.“¹⁹⁸ Andreas DORSCHER sieht in Tristans Schweigen zudem auch den Verzicht auf Partizipation an bzw. Interaktion mit der ‚Außenwelt‘, denn der „[...] Verzicht, die Außenwelt überhaupt noch wahrzunehmen, einen Gedanken an sie zu verschwenden, bestimmt nach der Einnahme des Liebestranks das gesamte Tun und - wesentlicher: - Lassen Tristans und Isoldes.“¹⁹⁹ Gleichzeitig darf die Gebärde an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden. Hat Tristan noch kurz zuvor traurig seinen Blick zu Boden gesenkt, erhebt er nun „*das Auge mitleidig zu MARKE*“ [vor V. 1599]. Hierzu sei nochmals

¹⁹⁶ Rößler: Funktion der Motive, S. 22.

¹⁹⁷ Rößlers Motive 1-3 entsprechen bei Waack den Motiven 1a-1c.

¹⁹⁸ Rößler: Funktion der Motive, S. 297.

¹⁹⁹ Dorschel: Die Idee der ‚Einswerdung‘ in Wagners Tristan, S. 10.

Peter WAPNEWSKI zitiert, dessen Interpretation Tristans mitleidigen Schauens an dieser Stelle vollinhaltlich zugestimmt werden soll:

‘Mitleidig’: hier vollzieht sich etwas, das alle Not eines Konfliktes längst hinter sich hat, unter sich gelassen hat, hier steht nicht der treulose Vasall seinem Herrn gegenüber und nicht der betrügende Neffe seinem Oheim, hier geht es nicht mehr um die verlorene Ehre und das gebrochene Wort [...]; und das Höchste, das der Mensch dem Menschen geben kann, ist das Gefühl des Mitleids, des Mitleidens.²⁰⁰

Die visuelle Kontaktaufnahme mit König Marke stellt zudem eine bemerkenswerte Parallele zu Isolde dar, die – ebenfalls Mitleid empfindend – den siechen und matten Tristan ansah bzw. von ihm angesehen wurde. Auch Tristan beweist nun Mitleidens-Fähigkeit im SCHOPENHAUERSchen Sinne, da er König Marke darum bemitleidet, dass dieser – fest in seiner wertebestimmten Lebenswelt verankert – nie erfahren und begreifen können wird, weshalb das Geschehen diese Wendung nahm. „Tristans Ehre, höchste Treu, ist durch seine Liebe in Konflikt geraten ‚mit dem tief menschlichen Mitgefühl‘. In Konflikt mit jener tief erfassenden erhabenen Melancholie, die dieser täuschenden Welt absagt zugunsten jener wahren, in der sich Liebe perpetuieren lässt[.]“²⁰¹ Im Gegensatz zu Isolde fühlt er sich jedoch zur Antwort gedrängt, aber „[d]en berechtigten Vorwürfen Markes [...] hat Tristan kein gegenwärtiges Handeln entgegensetzen [...]“²⁰², sondern lediglich den Verweis auf die Unsagbarkeit, im Grunde also ein Verschweigen. Doch dadurch, dass er – anstatt zu schweigen – überhaupt etwas sagt und dadurch, dass seine Worte aus der Sicht Markes heraus keinen mitteilenden Charakter haben, sorgt er für ein zur Verärgerung führendes Missverständnis.²⁰³ Seine Worte transferieren demnach nicht nur kein Wissen, vor dem Hintergrund fehlenden Mitleids-Verständnisses tut sich unweigerlich die Lesart der Weigerung zur Mitteilung auf. Es ist Melot, „um Ehr‘ und Ruhm / besorgt [...] wie keiner“ [V. 1644-1645], der in seiner Funktion als Repräsentant der höfischen Gesellschaft dann im wütenden Affekt auch entsprechend reagiert (MELOT *wütend auffahrend*. Verräter! Ha! / Zur Rache, König! / Duldest du diese Schmach? [V. 1638-1640]). Mit Melot wird eine Figur auf die Bühne des Musikdramas gebracht, die eine zu Tristans und Isoldes wertefreiem Lebensbereich gänzlich entgegengesetzte Position einnimmt. All sein Handeln strebt stets nach der Erlangung und Vermehrung von Ehre und Ruhm. War er in seinem Eifer der

²⁰⁰ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 117-118.

²⁰¹ Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, S. 93.

²⁰² Holland: Hier wütet der Tod, S. 14.

²⁰³ Vgl. Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 269.

treibende Faktor hinter Tristans Brautwerberfahrt, ist sein jetziges, um der Ehre willen der Freundschaft Tristans zuwiderlaufendes Handeln daher nur konsequent.

4.2.2.3.3. *Fremd in der Heimat*

Der verwundete Tristan wird von Kurwenal in seine Heimat Kareol gebracht. Kurwenals Annahme, dass Tristan „daheim zu Land / [...] im Schein der alten Sonne“ [V. 1736-1740] genesen kann, zeigt deutlich, dass er sich in seiner Wahrnehmung ganz auf Tristans physische Wunde beschränkt. Doch „Tristans erstes Gespräch mit Kurwenal zeigt die äußere und innere Welt in unvermittelter Kontrastierung, die frische akkordische Rhythmik des Kareol-Motivs, der Heimat im Gegensatz zu den chromatisch verzogenen Harmonien der Tristan-Fragen.“²⁰⁴ Die Heimat und die mit ihr verknüpften Eigenschaften werden im Motiv 26 musikalisch ausgedrückt, das Carl WAACK deshalb auch als Heimatland-Motiv bezeichnet. Nach Kurwenals Worten schweigt Tristan zunächst (*TRISTAN nach einem kleinen Schweigen* [vor V. 1743]) und es erklingt erneut Motiv 26, welches zuvor große Teile von Kurwenals Rede über die Heimat begleitet hat. Indem es von den Holzbläsern zu den Hörnern, dann zu den Klarinetten und schließlich wieder zu den Hörnern übergeht und über die Violinen in den Bassklarinetten mündet [III, T. 270-276], vermittelt es den Eindruck, als würde Tristan im Innern die Argumente Kurwenals und die Möglichkeit der Genesung abwägen. Doch die musikalische Reflexion im heiteren und durch die Punktierung sowie den 3/2-Takt beinahe tänzelnd wirkenden Heimatland-Motiv (26) geht schließlich nach einem Tonarten- und Taktartenwechsel in lang gehaltene Akkorde über [III, T. 277], welche chromatisch miteinander verbunden sind. Es handelt sich dabei um eine jener Stellen, über die Martin GECK schreibt, dass die traditionelle Dur-Moll-Harmonik, die für die Sphäre utopischer Hoffnung auf Glück steht, außer Kraft gesetzt und einer Chromatik gegenübergestellt wird, die Erfahrungen von Drängen, Sehnen, Beklommenheit, Unerfülltheit, Leid, Zerfall, Abgezehrtheit, tödliche Sorge u.a. artikuliert.²⁰⁵ Die Violoncelli und die Kontrabässe deuten den Anfang von Motiv 25 an [III, T. 282-298], das seinerseits an Motiv 1b erinnert und musikalisch Tristans Gefühlslage widerspiegelt. Motiv 1b tritt dann auch im Verlauf seines langen Monologs zweimal in den Klarinetten auf [III, T. 325-330]. Susanne RÖBLER erkennt

²⁰⁴ Bekker: Musik als Handlung, S. 213.

²⁰⁵ Vgl. Geck, Martin: Wagner. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden. Mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Personenteil Bd. 17. Kassel: Bärenreiter 1998, S. 286-367. S. 328.

in dem verkürzten Motiv 25 ebenfalls eine große Ähnlichkeit zu Motiv 1b, dessen Grundaussdruck – das Sehnen – es ihrer Meinung nach enthält.²⁰⁶ Richard WAGNER selbst äußert sich in einem Brief an Mathilde WESENDONCK zu dem Übergang von Kurwenals Rede zu Tristans Antwort wie folgt: „Das wird sehr erschüttern – wenn nun zumal das alles auf Tristan – gar keinen Eindruck macht, sondern wie leerer Klang vorüberzieht. Es ist eine ungeheure Tragik!“²⁰⁷

Der Übergang vom heiteren Heimatland-Motiv (26) in die langen, sich chromatisch ändernden Akkorde macht Kurwenals Hoffnung auf die Genesung Tristans zunichte. Indem Tristan – erneut nicht zur mitteilenden Kommunikation fähig²⁰⁸ – nun in rätselhaft erscheinenden Worten andeutet, wo er gewesen ist, wird deutlich, dass er sich nicht, wie Kurwenal, auf einen geographischen Ort, sondern auf eine geistige Ebene bezieht. Musikalisch wird mit Motiv 1b, das sich zunächst erst andeutet und schließlich in den Klarinetten durchdringt, auf diese gedankliche Sphäre verwiesen. Es vermittelt, wie an anderer Stelle oben bereits festgehalten wurde, die Grundstimmung des Musikdramas und verweist gefühlhaft auf all das dem Verstande nicht Mitteilbare. Hier schwingt nun Vieles mit, denn im Verlauf des 2. Aufzuges wurde Motiv 1b mit den inneren Vorgänge Tristans und Isoldes semantisch aufgeladen, die, wie auch jetzt, nicht wörtlich zum Ausdruck kommen. Motiv 1b wird während Tristans Rede, die sich im Verlauf zunehmend als Monolog entpuppt, aber mit dem Tages-Motiv (17) konterkariert, wodurch das wissende Orchester auf den immer noch vorhandenen und unlösbaren Konflikt von Tagwelt und Nachtwelt im Sinne von wertebestimmter und wertefreier Lebenswelt hinweist. Kurwenal, der nur Tristans physische Wunde sieht, begreift Tristans allegorisch gefärbte Rede jedoch nicht und „*birgt, von Grausen gepackt, sein Haupt*“ [vor V. 1774]. Konsequenterweise wird Tristans Unvermögen zum Wissenstransfer sowie der ohnehin fehlenden Verstehensbasis der ihn umgebenden Personen fortgeführt. Wie weiter oben bereits angemerkt ist diese Feststellung nicht ganz unwichtig, denn während im 1. Aufzug noch der Geheimhaltung wegen geschwiegen und verschwiegen wurde, verbirgt sich ab dem 2. Aufzug dahinter die Unfähigkeit zur mitteilenden Kommunikation. Die Ursache für sein Verschweigen ist eine andere, als noch bei der Überfahrt von Irland nach Cornwall, der Effekt ist jedoch der gleiche: hier heilloses

²⁰⁶ Vgl. Rößler: Funktion der Motive, S. 248.

²⁰⁷ Aus einem Brief Richard Wagners an Mathilde Wesendonck vom 10.04.1859. Zitiert nach Mayer, Hans: Tristans Schweigen. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Text, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 218.

²⁰⁸ Vgl. Mayer: Tristans Schweigen, S. 224.

Missverständnis zwischen Tristan und Kurwenal, dort Missverstehen zwischen Tristan und Isolde.

Der Grund, weshalb die Kommunikation zwischen Kurwenal und Tristan, falls die ins monologische ableitende Rede Tristans überhaupt als solche bezeichnet werden kann, fehlschlägt, liegt an Tristans Aufrechterhaltung der allegorischen geformten Sprache. „Für Tristan ist der Schein, worin die anderen leben, so unverständlich geworden wie diesen seine Nacht.“²⁰⁹ Wörter wie „Sonne“, „Tagesschimmer“, „Nacht“ und Wortwendungen wie „Grell und täuschend“, „des Tages wilder Drang“ und „löschest du die Zünde“ [vgl. V. 1774-1822] durchziehen seine Rede. Kurwenal kann dem Gesagten lediglich den wörtlichen Sinn entziehen, der Wissenstransfer zwischen Tristan und ihm ist somit sehr oberflächlich, der tiefere Sinn bleibt ihm hingegen verborgen. Er begreift nicht das Wie und Warum, schustert sich aus den Worthülsen aber eine Bedeutung zusammen. So versteht er beispielsweise auch nicht, weshalb Tristan sehnsüchtig nach Isolde begehrt, was für ihn auch nicht entscheidend ist, denn sein Handeln stellt er ohne zu hinterfragen in den Dienst der Treue zu seinem Herrn (KURWENAL: Der einst ich trotz‘, / aus Treu‘ zu dir, / mit dir nach ihr / nun muss ich mich sehnen! [V. 1823-1826]).

Wenngleich im 3. Aufzug eine Reihe neuer musikalischer Ausdrücke eingeführt werden, so wird das Musikdrama auch im 3. Aufzug von den Motiven geprägt, die Erinnerungen evozieren und so dem Rezipienten gefühlhaft die Bedeutung hinter Tristans Worten offenbaren. Diese musikalischen Rückerinnerungen, welche in *Tristan und Isolde* generell eine große Rolle spielen²¹⁰, treten auch an der 13. Textstelle zum Vorschein: als Tristan Kurwenal vorhält, „was ich leide, / das – kannst du nicht leiden!“ [V. 1885-1886], erklingt verkürzt das auftaktig geartete Motiv 1d [III, T. 586], wodurch das wissende Orchester an das Mitleids-Empfinden erinnert, mit welchem es im 1. Aufzug verknüpft wurde. Fast erweckt Motiv 1d an dieser Stelle den Eindruck, als würde das Orchester selbst mit-leiden und die leise Hoffnung, die sich Tristan verschafft, indem er in einem imaginierten Szenario sein Wissen und seine Empfindungen auf Kurwenal überträgt, wird von der Orchesterbegleitung gänzlich mitgetragen. Auf die Spitzen in der Gesangsmelodie folgt wiederholt – insgesamt sechs Mal – und unmittelbar die betonte Spitze des Motivs 1d. Indem es sekundweise nach

²⁰⁹ Bloch: *Tristans Nacht*, S. 201.

²¹⁰ Vgl. Kühn, Hellmut: *Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Richard Wagner. Werk und Wirkung*. Regensburg: Bosse 1971, S. 117-125. S. 123.

oben transponiert wird, die Dynamik immer weiter zunimmt (cresc.poco a poco [III, T. 586-587]) und sich das Tempo beschleunigt (Allmählich immer mehr beschleunigend. [III, T. 594]) wird eine dramatische Spannung aufgebaut, die schließlich in Tristans Frage nach dem Schiff mündet, auf dem er sich Isoldes Ankunft erhofft (TRISTAN: Kurwenal! Siehst du es nicht? [V. 1910]). Da Tristan überzeugt ist, dass seine Situation Kurwenals Mitleidensfähigkeit übersteigt, ist es das Orchester, das hier anstatt Kurwenal einspringt und schließlich auch das sehnsüchtige Verlangen nach Isoldes Ankunft im Motiv 1h musikalisch ausdrückt [III, T. 594-610]. Text und Musik entsprechen sich hier, wie nur selten in *Tristan und Isolde*, was den Affekt der ohnehin schon spannungsgeladenen Szene noch verstärkt. Tristans Hoffnung wird durch das Erklingen des traurigen Hirtenreigens (24) [III, T. 626-632] aber zunichte gemacht und so antwortet er auch gar nicht Kurwenal (KURWENAL: Noch ist kein Schiff zu seh'n! [V. 1911]), sondern entgegnet dem traurigen Hirtenreigen, den er als eigentliche Antwort auf seine Frage nach Isoldes Nahen versteht, während er „*in schweigender Spannung auf ihn [Anm.: Kurwenal] blickt*“ [vor V. 1911] (TRISTAN: Muss ich dich so verstehn, / du alte, ernste Weise [V. 1912-1913]). Susanne RÖBLER schreibt über diese Stelle:

Denn ohne Isolde – und die Hirtenmelodie ist ja [...] Signal dafür, daß das Schiff Isoldens noch nicht in Sicht ist – kann sich sein Schicksal nicht erfüllen. Auch die alte Weise verheißt ihm – wie kurzzeitig angenommen – kein Ende seiner Leiden durch den Tod, sondern wirft ihn auch wieder auf sein qualvolles Sehnen zurück. Die Melodie wird für Tristan zu einem sehnsuchtsvollen Ruf nach Isolde [...].²¹¹

Das Sehnen ist tatsächlich ein qualvolles (TRISTAN: im Sterben mich zu sehnen, / vor Sehnsucht nicht zu sterben! – [V. 1941-1942]). Es ist kein Sehnen um der Liebe wegen, es ist ein Sehnen nach dem Tod und wo immer Motiv 24 auftaucht verkörpert es die Tragik des sehnsuchtsvollen Wartens, des Getrennt-Seins zwischen Tristan und Isolde. Das wird gleich zu Beginn des 3. Aufzugs deutlich, indem der Hirte, begleitet von Motiv 24, auf Kurwenals Frage, ob er das Schiff schon sehe, antwortet: „Eine andre Weise / hörtest du dann, / so lustig wie ich sie kann.“ [V. 1670-1672]. Damit lässt sich auch die Handlung bis zum Eintreffen Isoldes, Markes und Brangänes kurz und prägnant auf den Punkt bringen: nichts anderes als ein Warten, ein in seiner Tragik gleichsam qualvolles wie sehnsüchtiges, vollzieht sich hier.

²¹¹ Rößler: Funktion der Motive, S. 258.

Indem nun das an äußeren Handlungsmomenten ohnehin schon knappe Musikdrama²¹² durch den passiven Akt des Wartens die Handlungsarmut auf die Spitze treibt, wird zugleich Raum für innere Vorgänge, für Reflexionen und Gedankenströme geschaffen. Eben das ist es, was das Musikdrama im 3. Aufzug ausmacht. Gleichzeitig ermöglicht „[d]ie Zurücknahme der äußeren Handlung [...] eine Entfaltung und Selbständigkeit der Musik, wie sie kein zweites Werk Wagners aufweist.“²¹³ War es im 1. Aufzug die Figur der Isolde, so liegt der Fokus im 3. Aufzug auf Tristan. Seine Äußerungen reflektieren nicht nur das, was bisher geschah, sondern gehen darüber hinaus und seine Schilderungen reichen bis zurück zu seiner Geburt (TRISTAN: Da er mich zeugt‘ und starb, / sie sterbend mich gebar [V. 1923-1924]). Unweigerlich kommt er auch auf die Einnahme des vermeintlichen Sühne-Tranks zu sprechen, jene Stelle, zu der – wie schon weiter oben angemerkt – alles hin und von der wieder alles weg führt und die somit den entscheidenden dramatischen Wendepunkt markiert. Von Isolde getrennt und zum Warten verdammt, ist es der Trank, den er nun als Auslöser seiner jetzigen Situation und als die Ursache seines qualvoll sehnsüchtigen Leidens begreift. Gleichzeitig erkennt er darin aber auch eine Parallele zu seiner Geburt, wobei ihm der traurige Hirtenreigen (24) als Verbindung dient, durch die er beides miteinander verknüpft: „die alte Weise / ... / die einst mich frug, / und jetzt mich frägt, / zu welchem Los erkoren / ich damals wohl geboren?“ [V. 1925-1932]. Sein Los, „im Sterben mich zu sehnen, / vor Sehnsucht nicht zu sterben!“ [V. 1941-1942], erkennt er in der Wirkung des Trankes wieder: „Nirgends, ach nirgends / find‘ ich Ruh; / mich wirft die Nacht / dem Tage zu, / um ewig an meinen Leiden / der Sonne Auge zu weiden.“ [V. 1977-1982].

Wie an anderer Stelle oben schon angemerkt wurde, kann sich vor dem Hintergrund der Philosophie Arthur SCHOPENHAUERS die Bedeutung mancher Stellen des Musikdramas erhellen. Bernhard SORG wies bereits darauf hin, dass *Tristan und Isolde* zwar nach der Lektüre SCHOPENHAUERS entstanden ist, es aber falsch wäre anzunehmen, die Oper sei nun ganz wegen oder zumindest im Geiste SCHOPENHAUERS geschrieben und komponiert worden. Er vertritt die Ansicht, dass in der Oper zwar SCHOPENHAUERSche Einflüsse vorhanden sind, sich aber nicht auf die gesamte Oper erstrecken. Dabei unternahm er die Anstrengung herauszufiltern, wo im vorliegenden Musikdrama der SCHOPENHAUERSche Geist wirkt und wo Richard WAGNERS eigene Ansichten auszumachen sind, konstatiert aber

²¹² Vgl. Voss: *Tristan und Isolde*, S. 578: „Wagners unkonventioneller Unter- oder Gattungstitel ‚Handlung‘, verstanden als Übersetzung von griechisch ‚Drama‘, erscheint paradox; denn weite Teile, namentlich im II. und III. Aufzug, zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie auf ‚Handlung‘ im landläufigen Sinn verzichten.“

²¹³ Voss: *Tristan und Isolde*, S. 578.

letztlich:²¹⁴ „Nie war WAGNER so sehr d'accord mit der innersten Zelle von SCHOPENHAUERS Denken wie im 'Tristan', der auf den ersten Blick so weit von ihm entfernt scheint.“²¹⁵ Eben jene zuletzt behandelte Textstelle, in der Tristan dem Trank flucht [V. 1999-2012], soll, auch wenn es sich nicht konkret um ein Schweigen bzw. Verschweigen handelt, sondern vielmehr um scheinbar unverständlichen und rätselhaft wirkenden Wortschwall, dahingehend untersucht werden. Ausschlaggebende Motivation dafür stellt die scheinbare Inkohärenz dieser Aussage dar – schließlich lobte Tristan den Trank zuvor noch in den höchsten Tönen (Tristan: O Heil dem Tranke! Heil seinem Saft! [V. 1182-1183]) –, die in einigen Interpretationen zu seltsamen Schlussfolgerungen führt. So vertritt beispielsweise Petra URBAN die These, dass sich im traurigen Hirtenreigen (24), der dort unter anderem ertönt, eine unbewusste Assoziation mit Tristans Elternlosigkeit manifestiert. Sie sieht den Wunsch nach der nie gehaltenen Mutter auf den qualvollen Wunsch nach Isoldes Kommen übertragen. Sie schreibt außerdem, dass Tristan am Verlust des Liebesobjekts – sowohl seiner Mutter als auch Isolde – kranken würde und der Verlust beider Elternteile noch in seiner Kindheit zu einem Trauma geführt hätte.²¹⁶ Derlei psychoanalytisch bedingte Thesen scheinen allerdings gewagt und lassen sich durch den bisherigen Interpretationsstrang nicht bestätigen. Vielmehr ist dies offenbar ein weiterer Punkt, an dem sich der Einfluss von Arthur SCHOPENHAUERS Philosophie auf Richard WAGNERS Dramenkonzeption bemerkbar macht: SCHOPENHAUER sieht das Leben von Beginn an durch Leiden bestimmt und alles im „[...] Leben stellt sich dar als ein fortgesetzter Betrug, im Kleinen, wie im Großen.“²¹⁷ So auch der Trank, der Tristan und auch Isolde erneut „dem Tage zu[wirft]“ [V. 1980] und sie im Streben nacheinander wiederum dem Leiden aussetzt.²¹⁸ Dass der Todestrank ausgetauscht wurde und auch Tristans im Pseudo-Zweikampf²¹⁹ mit Melot versuchter Suizid nicht glückte, erscheint als konsequentes dramaturgisches Kalkül, denn über den Selbstmord schreibt SCHOPENHAUER:

wen die Lasten des Lebens drücken, wer zwar wohl das Leben möchte und es bejaht, aber die Quaaalen desselben verabscheut, und besonders das harte Loos, das gerade ihm zugefallen ist, nicht länger tragen mag: ein solcher hat nicht vom Tode Befreiung zu hoffen und kann sich nicht durch Selbstmord retten; nur mit falschem Scheine lockt ihn der finstere kühle Orkus als Hafen der Ruhe. Die

²¹⁴ Vgl. Sorg: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption, S. 83-91.

²¹⁵ Sorg: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption, S. 83.

²¹⁶ Vgl. Urban: Liebesdämmerung, S. 21-22.

²¹⁷ Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek, Bd. 2. Berlin: Directmedia Publ. 2000, S. 2203. (CD-ROM)

²¹⁸ Vgl. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung, S. 411: „Alles *Wollen* entspringt aus Bedürfnis, also aus Mangel, also aus Leiden.“

²¹⁹ Vgl. Holland: Hier wütet der Tod, S. 12.

Erde wälzt sich vom Tage in die Nacht; das Individuum stirbt; aber die Sonne selbst brennt ohne Unterlaß ewigen Mittag.²²⁰

Als Tristan dann am Ende seines langen Monologs den Trank verflucht (TRISTAN: verflucht sei, furchtbarer Trank! / Verflucht, wer dich gebraut! [V. 2011-2012]), ist dieser längst zu einem Symbol geworden, hinter dem sich nicht mehr nur der vermeintliche Sühne-Trank verbirgt, sondern sein gesamter Lebenslauf, von dem er einige individuelle Stationen nennt (TRISTAN: Aus Vaters-Not / und Mutter-Weh [V.1999-2000]) und einiges abstrahiert wiedergibt (TRISTAN: aus Lachen und Weinen, / Wonnen und Wunden [V. 2003-2004]). Eine mögliche Aufklärung dieser Textpassage oder vielleicht sogar eine entscheidende Motivation dafür lässt sich in SCHOPENHAUERS Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* finden, wo er das reale Leben und ein abstrahierendes Leben – zu verstehen als eine Art Grundriss des ersteren – nebeneinanderstellt:

Die allseitige Uebersicht des Lebens im Ganzen, welche der Mensch durch die Vernunft vor dem Thiere voraus hat, ist auch zu vergleichen mit einem geometrischen, farblosen, abstrakten, verkleinerten Grundriß seines Lebensweges. Er verhält sich damit zum Thiere, wie der Schiffer, welcher mittelst Seekarte, Kompaß und Quadrant seine Fahrt und jedesmalige Stelle auf dem Meer genau weiß, zum unkundigen Schiffsvolk, das nur die Wellen und den Himmel sieht. Daher ist es betrachtungswerth, ja wunderbar, wie der Mensch, neben seinem Leben *in concreto*, immer noch ein zweites *in abstracto* führt. Im ersten ist er allen Stürmen der Wirklichkeit und dem Einfluß der Gegenwart Preis gegeben, muß streben, leiden, sterben, wie das Thier. Sein Leben *in abstracto* aber, wie es vor seinem vernünftigen Besinnen steht, ist die stille Abspiegelung des ersten und der Welt worin er lebt, ist jener eben erwähnte verkleinerte Grundriß.²²¹

Auch wenn Richard WAGNERS Kenntnis dieser Schrift Arthur SCHOPENHAUERS als gesichert gilt, so sei an dieser Stelle explizit darauf hingewiesen, dass ein derartiges Herleiten der Bedeutung letztlich auch nur eine von vielen anderen möglichen Interpretationen darstellt. Jedoch erscheint die Erklärung, dass Tristan im Trank *in abstracto* die Tragik seines Lebens *in concreto* wiedererkennt, als Ursache für seinen scheinbaren Sinneswandel plausibel. Den Genuss des falschen Trankes aus Trotz setzt er mit den tragischen Umständen seiner Geburt gleich. Aus beidem ging in Folge „Lachen und Weinen, / Wonnen und Wunden [V. 2003-2004] hervor.

Bis zum Ende des Musikdramas tritt kein konkretes oder zumindest kein bedeutendes (Ver-)Schweigen mehr auf. Wie in Kapitel 4.1. bereits festgehalten wurde, vollzieht sich an den

²²⁰ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 567.

²²¹ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 203-204.

Textstellen 8 und 9 kein Schweigen, das über die wörtliche Bedeutung hinausreicht. Kapitel 4.2. soll daher mit der zuletzt behandelten Textstelle abgeschlossen werden, da eine Beschäftigung mit weiteren Textteilen des Musikdramas den gesteckten Rahmen der Arbeit sprengen würde.

4.2.2.3.4. Sprachliche Ohnmacht und Unsagbarkeit

Tristan, der sich mit Isolde seit dem 2. Aufzug unter Zuhilfenahme allegorischer Personifikationen verständigt hat, behält diese im Sprachgebrauch auch im 3. Aufzug bei. Tag und Nacht als solche zu begreifen ist zum Verständnis seiner Rede unabdingbar. Doch gilt es auch zu berücksichtigen, dass Tristan und Isolde die gesellschaftlichen Werte, allen voran Ruhm, Ehre und Macht, gänzlich hinter sich gelassen haben. Diese zwei entscheidenden Faktoren machen es Tristan unmöglich, König Marke den „furchtbar tief / geheimnisvollen Grund“ [V. 1597-1598] mitzuteilen oder Kurwenal über den ‚Ort‘ aufzuklären, an dem er sich befand. Hier ist beispielsweise Brigitte HELDT zu widersprechen, die Tristans Verschweigen darauf zurückführt, dass dieser immer noch seine Treue gegenüber Marke bewahren will.²²² Aus rein sprachlicher Ohnmacht heraus ist Tristan nicht dazu fähig, mit seiner Umwelt mitteilend zu kommunizieren. Dort, wo er seinem Redefluss freien Lauf lässt, gleitet er ins Monologische ab, da derlei Rede nicht dem Zweck dient verstanden zu werden, sondern seine inneren Vorgänge widerzuspiegeln. Gleichsam fehlt es Figuren wie König Marke, Kurwenal oder gar Melot, das zeigen ihre Worte deutlich, an der Fähigkeit, das Gesagte zu verstehen. Beides hängt unmittelbar zusammen, denn dass Tristan sich dessen bewusst ist, bedingt gewissermaßen seine Unfähigkeit zur Mitteilung. Vor diesem Hintergrund kann alles Schweigen und Verschweigen nur zu wütendem Unverständnis und alle ausgesprochenen Worte nur zu heillosem Missverständnis führen. Im günstigsten Falle werden die Worte Tristans so abstrahiert, dass sich daraus nur der oberflächliche Bedeutungsgehalt ermitteln lässt. Kurwenal etwa erkennt nicht den tieferen Sinn hinter Tristans Ausführungen über den Trank, begreift diesen aus seinem Verständnis heraus aber sogleich als alleinigen Auslöser und Verursacher für das Geschehene und Tristans jetzige Situation (KURWENAL: Schrecklicher Zauber! - / O Minne-Trug! / O Liebes-Zwang! [V. 2014-2016]). Die eigentliche Wirkung des Trankes und die inneren Vorgänge bleiben ihm jedoch verschlossen. Ein Wissenstransfer liegt daher nicht vor und bei dem Wissen, welches beispielsweise Kurwenal

²²² Vgl. Heldt: Richard Wagner, S. 41.

der Rede Tristans entnimmt, handelt es sich um zum wirklichen Verständnis völlig unzureichende Informationen.

Dem aufmerksamen Rezipienten hingegen muss der Befund, dass die Tragik der Ereignisse alleine dem Trank zuzuschreiben ist – zuletzt stimmt auch König Marke darin überein (MARKE: Da hell mir ward enthüllt, / was zuvor ich nicht fassen konnt‘ [V. 2306-2307]) – banal erscheinen. Denn das Orchester wird im 3. Aufzug nicht nur dann besonders beredt, wenn im Text geschwiegen oder verschwiegen wird, es vermag es auch, Tristans innere Vorgänge zu deuten, die durch seine Worte alleine nicht vollends greifbar sind. In ihrer Funktion als gefühlhafter Vermittler zeigt die Musik die wahre Tragik des Dramas auf, die nämlich zum einen eben in der Unsagbarkeit und zum andern in der viel weitreichenderen Wirkung des Trankes liegt. Sender – Tristan – und Empfänger – Kurwenal, Marke – sprechen zwar dieselbe Sprache, in dem Sinne, dass sie dieselben lexikalischen Einheiten verwenden, um die tatsächliche Botschaft zu entschlüsseln bedarf es jedoch der musikalischen Chiffre. „Wortvers und Orchestermelodie bilden zwei ‚Sprachen‘, die zusammen erst Sprache im vollen, nicht mehr entfremdeten Sinne sind.“²²³

²²³ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 153.

5. Resümee

Die Annahme zu Beginn der Diplomarbeit, dass sich das Musikdrama aufgrund der äußeren Handlungsarmut und der daher ungleich mehr zur Bedeutung und Wirkung beitragenden inneren Vorgänge einer eindeutigen und sinnerfassenden Beschreibbarkeit entzieht, zumindest auf einer wortwörtlichen, uninterpretierten Ebene, soll als bestätigt betrachtet werden. Es hat sich auch gezeigt, dass die besonders häufig auftretenden Schweigehandlungen, das gegenseitige Verschweigen sowie das Verschweigen vor sich selbst maßgeblich zu diesem Phänomen beitragen. Doch nicht nur Schweigen und Verschweigen, auch die Verwendung allegorischer Personifikationen als dichterisches Mittel weist auf das Vorhandensein einer höheren, erst im Rahmen einer Interpretation sichtbar werdenden Bedeutung längs der wörtlichen Bedeutung hin. „Durch die Integration des Stummen in den Dialog [wurde] die Frage der Signifikation von Schweigen auf eine metadramatische Ebene gehoben, [bis hin zu dem] Paradox, über Schweigen zu sprechen [...]“²²⁴ Zuletzt hat sich auch die vor dem Hintergrund der Philosophie SCHOPENHAUERS, insbesondere seines Mitleids-Begriffs abzeichnende Deutung als besonders hilfreich erwiesen, um die Motiviertheit mancher Handlungen zu erklären und zu verstehen. Das Phänomen, welches in Bezug auf die Inhaltsseite bzw. in Bezug auf den künstlerischen Gehalt und die künstlerische Aussage des Musikdramas eingangs noch mit schwer greifbar bzw. schwer beschreibbar angedeutet wurde, konnte durch die herausgearbeiteten Ergebnisse somit auch konkretisiert werden. Im Wesentlichen ist es das Unvermögen zur mitteilenden Kommunikation sowie die auf Missverständnissen basierende Kommunikation zwischen den Figuren, die durch Schweigen und Verschweigen teilweise hervorgerufen oder zumindest verstärkt wird und letztlich nicht nur Unklarheit und Verwirrung innerhalb des dramatischen Personals stiftet, sondern auch bei Publikum und Interpreten. Letzteren gibt das Musikdrama mit den musikalischen Motiven aber gleichzeitig ein interpretatorisches Werkzeug an die Hand, um die Bedeutung hinter der rein wörtlichen Ebene durch das wechselseitig bedingte Verhältnis von Text und Musik auf eine intuitive Weise zu ergründen. Richard WAGNER selbst bezeichnete diesen Verstehensprozess als ‚beredtes Schweigen‘, das er in *Tristan und Isolde* als künstlerisches Prinzip umsetzte. Die Besonderheit dabei ist, dass sich die Bedeutung dem Rezipienten erst nach und nach offenbart, wodurch Schweigehandlungen und Verschwiegenes

²²⁴ Benthien: Die stumme Präsenz, S. 201.

oftmals erst rückwirkend aufgeklärt werden. Im Folgenden sollen die wichtigsten Ergebnisse noch einmal zusammengefasst werden.

5.1. Zusammenfassung der funktionalen und verlaufsorientierten Analyse

Im 1. Aufzug, der geradezu bestimmt ist von einer aneinander vorbeilaufenden Kommunikation, werden Schweigen und Verschweigen sowohl von Tristan als auch von Isolde zunächst als sprachliches Mittel eingesetzt, um nach außen hin ihre gesellschaftlichen Werte fassadenhaft aufrechtzuerhalten sowie um voreinander, aber auch vor sich selbst ihre inneren Vorgänge nicht thematisieren bzw. verbalisieren zu müssen. Tristans trotziges Ehrverständnis trifft auf Isoldes beleidigtes Ehrgefühl und der dramatische Höhepunkt des daraus resultierenden Konflikts ist unausweichlich. Ihr Schweigen und das, was sie verschweigen sowie die Weigerung zur Kommunikation isoliert sie zunächst voneinander und gegenüber ihrem Umfeld. Das Schweigen tritt sowohl als heilendes Schweigen auf, das Tristans Genesung ermöglichte, als auch als verletzendes, verärgertes Schweigen im Dialog zwischen Tristan und Isolde. Im 1. Aufzug ist zudem die verbergende Funktion des (Ver-)Schweigens sowie die zu Inaktivität bzw. Passivität führende Wirkung besonders ausgeprägt. Die offensichtliche Differenz von Gesagtem und Gemeintem lässt daher schnell zu der Erkenntnis gelangen, dass neben dem wörtlichen Wissenstransfer ein anderer existieren muss, der es erlaubt, die Bedeutung zwischen den Zeilen zu erkennen: als ‚gefühlhafter‘ Wissenstransfer wurde er in dieser Arbeit bezeichnet und unterscheidet sich darin vom wörtlichen Wissenstransfer, dass er zunächst nur eine Ahnung ist, die sich im Verlauf des Musikdramas mehr und mehr verdichtet. Die Ahnung entsteht aus besagter Erkenntnis des Auseinanderklaffens von Wort und Bedeutung und im 1. Aufzug ist es vor allem Motiv 1g, das in seiner Funktion als Motiv des Missverstehens darauf hindeutet. Das Wechselspiel aus Text, Musik und Gestik vermag es, den gefühlhaften Wissenstransfer zu nähren, wobei das so genannte ‚sprechende Orchester‘ eine wichtige Stellung einnimmt. In den Szenen während der Überfahrt gehen Wort und musikalischer Ausdruck oft nicht Hand in Hand, sondern treten intermittierend auf. Auch das deutet zum einen auf eine Diskrepanz zwischen Gesagtem und tatsächlich Gemeintem bzw. tatsächlich Gefühltem hin, zum anderen wird dadurch die Aufmerksamkeit verstärkt auf die Musik gelenkt. Wenn z.B. während Isoldes Sprechpausen das Motiv seelischer Erregung (12) oder das Motiv des siechenden Tristan (7) erklingt,

steigert dies zwangsläufig auch die mitteilende Wirkung des sprechenden Orchesters. Für die sich als Monologe entpuppenden Reden Isoldes und die nicht auf Verständnis ausgelegte Kommunikation zwischen Tristan und Isolde, stellt folgende Aussage Alfred BELLEBAUMs eine mögliche Erklärung dar:

Denn wenn die Liebenden nicht unmittelbar kommunizieren und man gegebenenfalls wechselseitig nicht einmal von den entgegengebrachten Liebesgefühlen weiß, dann gilt: Der Monolog ist damit die Form, in der das Schweigen zwischen den Liebenden (als noch nicht mögliche oder wieder zerstörte Kommunikation) Sprache wird.²²⁵

Erst durch die Einnahme des Trankes, die einen Wendepunkt im dramatischen Handlungsverlauf markiert, schlägt das Gespräch zwischen Tristan und Isolde wieder in einen auf Verständnis basierenden Dialog um. Ob er nun als geglaubter Todestrank oder als Liebestrank wirkt, in Folge begeben sich Tristan und Isolde jedenfalls auf eine gemeinsame Verstehensebene, die von der Abkehr von den gesellschaftlichen bzw. höfischen Werten – wie Ehre, Ruhm und Macht – und einer Hinwendung zu einem wertefreien Lebensbereich bestimmt ist. Eindrücklich wird in dieser Szene die Abkehr von Trotz und Ehre, die Wandlung von einer nicht möglichen in eine mögliche Kommunikation und das Eingestehen der gegenseitigen Liebe sowohl im Text als auch gestisch und musikalisch umgesetzt. Im Text sind es ihre eigenen Aussagen, die dies verdeutlichen (TRISTAN: Was träumte mir / von Tristans Ehre? / ISOLDE: Was träumte mir / von Isoldes Schmach? [V. 743-746]). Gestisch wird es durch ihre Blicke umgesetzt, denn Tristan und Isolde sind nun im gegenseitigen Anblick versunken, wobei der Blick diesmal von beiden gleichermaßen ausgeht (*Dann suchen sie sich wieder mit dem Blicke* [vor V. 729]) und nicht wie zuvor entweder aktiv von Tristan (ISOLDE: er sah mir in die Augen. [V. 283]) oder aktiv von Isolde (ISOLDE *ist mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken.* [vor V. 537]). Musikalisch ist es das Motiv 1, welches hier, abgesehen vom Vorspiel, erstmals fast zur Gänze erklingt und da es schon zuvor in seinen Einzelmotiven (1a, 1b, 1c, 1e, 1f) eingeführt wurde, deutet es dem Zuhörer an, dass etwas, was bereits latent vorhanden war, nun vollends durchgedrungen ist.

Der Sühne-Trank ist vor allem in seiner Wirkung als Instrument des Wissenstransfers zu betrachten, legt er doch all das Wissen frei, das bereits in Tristan und Isolde vorhanden und bisher hinter einer Fassade von verschwiegenen Schwüren und trotzigem Ehrbegriff verborgen war. Die radikale Änderung des Wissenstands der Figuren, die mit dem Ablegen ihrer Wertebestimmtheit einhergeht, vollzieht sich jedoch weitgehend wortlos und ist für den

²²⁵ Bellebaum: Schweigen und Verschweigen, S. 146-147.

Rezipienten daher zu diesem Moment noch nicht völlig nachvollziehbar. Erst das rückwirkend erklärte Schweigen und Verschweigen im 2. Aufzug führt auch dem Rezipient die inneren Vorgänge der Figuren vor Augen und zeigt deutlich, dass das, was durch die Einnahme des Trankes zum Vorschein kam, bereits in ihnen lag. Dass Tristan und Isolde sich nun als Nachtgeweihte verstehen und im Tag ihr Feindbild sehen, ist jedoch nur vor dem Verständnis von Tag und Nacht als allegorische Personifikationen vollends zu begreifen. Die Verwendung von Tag und Nacht, die den gesellschaftlich bzw. höfisch geprägten Wertebereich und den unbestimmten, keuschen Wertebereich markieren, als sprachliches Mittel, ermöglichen Tristan und Isolde überhaupt erst den kommunikativen Austausch. Während ihrer Zweisamkeit gibt es kein Schweigen oder Verschweigen, dass sie sich von den gesellschaftlichen Werten wie Ehre, Ruhm und Macht abgewandt haben und zudem miteinander selbst nur über einen Tropus verständigen können, erschwert jedoch die Kommunikation mit ihrer Umwelt bzw. verunmöglicht sie sogar. Tristan ist daher nicht fähig dazu, König Marke den „furchtbar tief / geheimnisvollen Grund“ [V. 1597-1598] mitzuteilen, nach dem dieser fragt, denn zwischen ihm und König Marke schiebt sich gleich eine doppelte kommunikatorische Hürde, die, Tristans eigenen Aussagen zufolge, jegliche auf Verständnis basierende Mitteilung unmöglich macht. Vor diesem Hintergrund kann alles Schweigen und Verschweigen nur zu wütendem Unverständnis und alle ausgesprochenen Worte nur zu heillosem Missverständnis führen. Und eben dadurch zeichnet sich fortan jede Kommunikation Tristans mit seiner Umwelt aus. Das Publikum hingegen wird mit dem musikalischen Ausdruck, der an jener Stelle ertönt, hörbar auf das Unsagbare hingewiesen.

Auch im 3. Aufzug zeichnet sich die Kommunikation zwischen Tristan und Kurwenal durch Unverständnis und Missverständnisse aus. Dort, wo Tristan seinem Redefluss freien Lauf lässt, gleitet er ins Monologische ab, da derlei Rede nicht dem Zweck dient, verstanden zu werden, sondern seine inneren Vorgänge widerzuspiegeln. Schweigehandlungen repräsentieren hier, wie auch schon zuvor, Momente der Reflexion die musikalisch umgesetzt werden. Kurwenal erkennt nur den oberflächlichen, uninterpretierten Bedeutungsgehalt hinter Tristans Aussagen, nicht aber den tieferen Sinn dahinter. Aus seinem Verständnis heraus begreift er auch den Trank als alleinigen Auslöser und Verursacher für das Geschehene und Tristans jetzige Situation, die eigentliche Wirkung des Trankes und die inneren Vorgänge bleiben ihm jedoch verschlossen. Ein Wissenstransfer liegt zwischen Tristan und Kurwenal daher nicht vor und bei dem Wissen, welches beispielsweise Kurwenal der Rede Tristans entnimmt, handelt es sich um zum wirklichen Verständnis völlig unzureichende

Informationen. Dem Rezipient hingegen deutet das Orchester, welches im 3. Aufzug nicht nur dann besonders beredt, wenn im Text geschwiegen oder verschwiegen wird, sondern auch Tristans innere Vorgänge ausdrückt, deutlich die wahren Hintergründe an. Während sich die Tragik des Geschehens für Kurwenal, König Marke und Brangäne auf den Trank als Auslöser reduziert, zeigt die Musik in ihrer Funktion als gefühlhafter Vermittler die wahre Tragik des Dramas auf, die in der Unfähigkeit zur mitteilenden Kommunikation liegt. Die Differenz zwischen Wort und tatsächlichem Sinn, zwischen Gesagtem und tatsächlich Gemeintem klappt so weit auseinander, dass es der musikalischen Chiffre bedarf, um die tatsächliche Botschaft zu entschlüsseln. Richard WAGNER selbst wollte sein Musikdrama als Gesamtkunstwerk verstanden wissen und nur als solches rezipiert offenbart sich letztlich auch der erweiterte Verständnishorizont der Oper. Die eingangs formulierte Hypothese, dass das häufige Auftreten von Schweigen und Verschweigen in den verschiedensten Ausprägungen maßgebliche Ursache für das Phänomen ist, welches sich – verkürzt ausgedrückt – als scheiternde Kommunikation zwischen den Figuren beschreiben und daher auch die Bedeutung nur auf einer interpretatorischen Ebene erkennbar werden lässt, hat sich im Verlauf der Diplomarbeit bestätigt.

5.2. Schweigen und Verschweigen im Kontext von Sprachskepsis und Sprachkritik

Dass „[d]er Ausdruck dessen, was auf der Bühne geschieht und die Personen der Handlung bewegt, [...] in so starkem Maß ins Orchester gelegt [ist], daß es den Anschein hat, als würden Verlauf und Fortgang der Musik allein vom Orchester bestimmt[,]“²²⁶ geht zwar auf die Kunstanschauung Richard WAGNERS und seiner Idee des Gesamtkunstwerks²²⁷ zurück, inwiefern diese aber gerade durch die Unzulänglichkeit des kommunikativen Aspekts der Sprache begünstigt wurden, gälte es in einer umfangreicheren Untersuchung herauszufinden, sei an dieser Stelle aber wenigstens kurz umrissen. Denn *Tristan und Isolde* ist auch als künstlerisches Produkt anzusehen, in dem eine latente Sprachkritik vorhanden ist. Richard WAGNER selbst schrieb, dass „[i]n der modernen Sprache [...] nicht gedichtet werden [kann], d.h. eine dichterische Absicht kann in ihr nicht verwirklicht, sondern eben nur als solche ausgesprochen werden.“²²⁸ Dieter BORCHMEYER äußert sich dazu wie folgt:

²²⁶ Voss: *Tristan und Isolde*, S. 578.

²²⁷ Vgl. Heßler: *Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg*, S. 41.

²²⁸ Wagner: *Oper und Drama*, S. 226.

Wagners Dramaturgie geht wie diejenige Hofmannsthals von einer Kritik der modernen Sprache aus. »Wir können nach unserer innersten Empfindung in dieser Sprache gewissermaßen nicht mitsprechen«, schreibt er in *Oper und Drama*, »denn es ist uns unmöglich, nach dieser Empfindung in ihr zu erfinden. Deshalb habe ich das Gefühl aus der Sprache in die Musik und in die Gebärde geflüchtet.«²²⁹ Das Mimische spielt [demnach] in der Wagnerschen Dramaturgie eine ebenso zentrale Rolle wie bei Hofmannsthal.²³⁰

„Das Unaussprechliche, das in der Natur erkannt und in der Musik durchaus adäquat ausgedrückt werden kann, muss in der Dichtung jedoch gesagt, in irgendeiner Form kommuniziert werden[,]“²³¹ schreibt Melanie GRUNDMANN und erkennt diese Form der Kommunikation in der unbestimmten, mystischen Wortwahl, in den Metaphern, Chiffren und in der Verschleierung der Formen sowie in der Ansiedlung der poetischen Begebenheiten in traumhaften, irrealen Sphären. Sie führt weiterhin aus, dass dieses Bestreben letztlich aufgrund der paradoxen Beziehung von Sprechen und Schweigen in eine Sprachkrise führen muss, da das Scheitern am Sagen des Unsagbaren zur Verrätselung führt. Eine Verrätselung, die wiederum in Missverständnissen mündet, denn wo keine klare Aussage gemacht werden kann, wird ein Geheimnis suggeriert.²³² Brigitte HELDT macht in diesem Zusammenhang auf Richard WAGNERS Aussagen im Briefverkehr mit der Fürstin Sayn-Wittgenstein aufmerksam:

An großen Dichtern reize ihn immer mehr das, was sie verschweigen, als das, was sie aussprechen, schreibt er an die Fürstin Sayn-Wittgenstein und fügt [...] hinzu: »[...] die eigentliche Größe eines Dichters lerne ich fast mehr aus seinem Schweigen, als aus seinem Sagen kennen: u. hierdurch ist mir Calderon so groß u. theuer geworden.« Im angeführten Zusammenhang gewinnt der häufig zitierte Satz, der sich anschließt, eine zusätzliche Dimension: »Das, was mich die Musik so unsäglich lieben lässt, ist daß sie Alles verschweigt, während sie das Undenklichste sagt: sie ist somit, genau genommen, die einzige wahre Kunst, u. die anderen Künste nur Ansätze dazu.«²³³

Was Richard WAGNER bei anderen Dichtern so affizierte, wandelte sich bei ihm zu einer Sprachskepsis um, die ebenso im vorliegenden Musikdrama zu orten ist, da die Sprache allein es nicht vermag, den tieferliegenden Sinn offenzulegen und objektives Wissen zu transferieren. Die häufige Verwendung von Schweigen und Verschweigen sowie der Einsatz eines sprechenden Orchesters kann insofern als Richard WAGNERS Lösung angesehen werden, um den Mangel des rein Sprachlichen auszugleichen. „»Gestalten will man, keine

²²⁹ Wagner: *Oper und Drama*, S. 98.

²³⁰ Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, S. 352.

²³¹ Grundmann: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*, S. 24.

²³² Vgl. Grundmann: *Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal*, S. 24.

²³³ Heldt: *Richard Wagner*, S. 35. Die mit »« gekennzeichneten Zitate stammen aus einem Brief Richard Wagners an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein vom 12. April 1858.

Reden«, stellt er im Gespräch mit Cosima am 29. April 1878 apodiktisch fest und weist darauf hin, »wie wenig die Worte zum Drama beitragen«.“²³⁴ In Zusammenhang damit konstatiert Melanie GRUNDMANN:

Wagners Kritik an der Unzulänglichkeit der Sprache beruhte auf der Erkenntnis, dass die moderne Literatur und Kunst im Zuge der technischen Reproduzierbarkeit zur Ware geworden waren und zunehmend funktionalisiert wurden. Um diesem Prozess entgegen zu wirken müssen dem Kunstwerk jegliche Bezüge zur realen Welt genommen werden, so dass es als rein symbolischer Ausdruck des Inneren und Unbewussten gilt. Die Interdependenz von Musik und Wort ist dergestalt, dass musikalisch das suggeriert wird, was sprachlich verschwiegen wird. Während Sprache den Verstand aktiviert, spricht Musik die Psyche an und kann so zum Ausdruck des Nicht-Ausdrückbaren, des mystisch Unsagbaren werden.²³⁵

Auch Bernhard SORG merkt an, dass sich „Sprache und Szenenführung zunächst tiefer Einsicht [verweigern] – sie sind komplex, der Satzbau oft gänzlich undurchsichtig, maniert, manchmal verworren, es herrscht äußerste Distanz zu leichter Kommunizierbarkeit [...]“.“²³⁶ Durch das offensichtliche Versagen der Sprache auf der Ebene objektiv mitteilender Kommunikation schafft das Musikdrama einen Unsagbarkeitstopos: „Der Unsagbarkeitstopos erklärt sich aus den Grenzen der Sprache. Die Erkenntnis der Sprachskeptiker, dass die Sprache kein universelles Mittel zur Beschreibung der Welt sei, da die Welt immer nur subjektiv erfahrbar ist, führt über die Grenzen des Sagbaren hinaus. Alles was außerhalb des individuellen Weltwissens liegt, liege im Bereich des Unsagbaren.“²³⁷ Bemerkenswert ist dabei, dass eben dieser Mangel – als dichterische Absicht – gleichzeitig auch zur dichterischen Aussage wird. Eine Aussage, die dem Rezipienten gleich doppelt vor Augen geführt wird. Zum einen funktioniert die Kommunikation zwischen Tristan und Isolde lediglich unter Zuhilfenahme des literarischen Tropus der Allegorie. In ihr wird durch die gemeinsame Subjektivität, die ein Gegenentwurf zu den konventionellen gesellschaftlichen Werten darstellt, eine gemeinsame Verstehensbasis auf Grundlage gemeinsamer semantischer Zeichen geschaffen. Vor diesem Hintergrund stellt sich der „[...] Befund einer Krise in der Relation zwischen Sprache und Realität [ein], die sich sowohl als Krise zwischen sprachlichen Subjekten und Erfahrungsgegenständen, wie auch als Krise zwischen Sprachbenutzern und Sprache manifestier[t]. [...] Eine mögliche ‚Wahrheit‘ sprachlicher

²³⁴ Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners, S. 352. Die mit »« gekennzeichnete Zitate stammen aus: Wagner, Cosima: Die Tagebücher, 1869-1883. 2. Bd. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München: Piper 1976/77, S. 88-89.

²³⁵ Grundmann: Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal, S. 34.

²³⁶ Sorg: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption, S. 85.

²³⁷ Grundmann: Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal, S. 42.

Äußerungen steht [somit] in Frage.“²³⁸ Zudem wird dem Publikum Wissen nicht auf Basis rein rational (be)greifbarer Sprache vermittelt, sondern durch die Verbindung des Sprachlichen mit dem Gestischen und dem Musikalischen. Nur als Gesamtkunstwerk betrachtet offenbart die Oper neben der unzureichenden wortwörtlichen Bedeutung auch die höhere, weitreichendere Bedeutung, die in jedem Fall der Interpretation bedarf. Bei der Interpretation scheint es ratsam, sich auf Richard WAGNERs Prinzip des ‚beredten Schweigens‘²³⁹ einzulassen, das der künstlerischen Konzeption des Werkes zugrunde liegt. Während das Publikum damit in der Lage ist, ein tieferes Verständnis der Oper zu erlangen, fällt es dem Interpreten zu, eben dieses Phänomen zu beschreiben und zu analysieren. Wie Gottfrieds Tristan-Roman, der von *edelen Herzen* handelt und von einem *edelen Herzen* für *edele Herzen* geschrieben wurde – was HEßLER als ‚inner-circle‘ beschreibt²⁴⁰ – richtet sich daher auch Richard WAGNERs *Tristan und Isolde* stillschweigend an einen bestimmten Adressaten. Möglicherweise rührt daher auch die Motivation für die Verwendung der Allegorie von Tag und Nacht, denn die Allegorie kann auch „[...] den Ausschluß unerwünschter Leser [...]“²⁴¹ bewirken, wenn die dahinter liegende Bedeutung nur für die „[...] Wissenden und Eingeweihten [...]“²⁴² – in diesem Fall für die ‚Nachtgeweihten‘ – bestimmt ist. Das musikdramatische Werk so zu gestalten, dass sich dem Rezipienten das Unaussprechliche auf der Ebene eines gefühlhaften Wissenstransfers selbst offenbart, sah WAGNER zwar als seine maßgebliche Aufgabe an:

In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.²⁴³

Das geht, Bezug nehmend auf Kapitel 4.1.5. und um noch einmal auf ein möglicherweise vorhandenes musikalisches Schweigen einzugehen, schließlich auch konform mit Wilhelm SEIDLs Meinung, dass

[e]s [...] freilich, um das Gefühl der Stille zu evozieren, nicht unbedingt vieler Pausen und Fermaten [bedarf]. Das zeigen Werke von G. Scelsi und M. Feldman. Scelsis Stille resultiert aus der Konzentration auf den einzelnen Ton, auf einen einzigen oder [...] auf eine Skala von einigen wenigen Tönen. Der

²³⁸ Monika Schmitz-Emans: Positive und negative Schrift. Aspekte einer Poetik konkreter Dichtung. In: Dies. (Hg.): Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink 1997, S. 175-224. S. 176-177.

²³⁹ Vgl. Wagner: Zukunftsmusik, S. 61-62.

²⁴⁰ Vgl. Heßler: Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg, S. 19.

²⁴¹ Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 39.

²⁴² Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol, S. 39.

²⁴³ Wagner: Zukunftsmusik, S. 59.

Hörer wird in den einzelnen Ton, in sein Binnenleben, hineingezogen, er hört seine Fasern, Varianten, seine Energie, seine Schwingungen und vergißt – wenn er dem ästhetischen Anspruch der Musik gerecht wird – darüber sich und die Welt.²⁴⁴

Denn gerade dann, wenn der Rezipient sich und die Welt vergisst, ist der ideale Grundstock für Richard WAGNERS Prinzip des beredten Schweigens gegeben. Dennoch zeigt sich, selbst in neueren Interpretationen, vor allem in jenen, die sich entweder ausschließlich der Musik oder ausschließlich dem Text widmen, dass diese dem Werk innewohnende Art der Interpretation trotz der zugrunde liegenden künstlerischen Absicht nicht immer wahr- und angenommen wird.

²⁴⁴ Seidl: Stille, S. 1764.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Primärliteratur

Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Erster Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Mainz: Schott 1990.

Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Zweiter Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Mainz: Schott 1992.

Vetter, Isolde und Egon Voss (Hg.): Richard Wagner. Sämtliche Werke 8. Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen. Dritter Aufzug. Herausgegeben von Isolde Vetter und Egon Voss. Anhang und kritischer Bericht herausgegeben von Egon Voss. Mainz: Schott 1993.

Voss, Egon (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Textbuch mit Varianten der Partitur. Stuttgart: Reclam 2003.

6.2. Sekundärliteratur

Bekker, Paul: Musik als Handlung. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 202-215.

Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.

Benthien, Claudia: Die stumme Präsenz. Zur Figur des Schweigens bei Ödon von Horváth. In: Brandstetter, Gabriele und Sibylle Peters (Hg.): de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt. München: Fink 2002, S. 195-220.

Betten, Anne: Analyse literarischer Dialoge. In: Fritz, Gerd und Franz Hundsnurscher (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 519-544.

Bloch, Ernst: Paradoxa in Wagners 'Tristan und Isolde'. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 227-230.

Bloch, Ernst: Tristans Nacht. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 196-201.

- Borchmeyer, Dieter:** Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam 1982.
- Borchmeyer, Dieter** (Hg.): Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden, Bd. 7: Oper und Drama. Frankfurt a.M.: Insel-Verlag 1983.
- Calin, Vera:** Auferstehung der Allegorie. Weltliteratur im Wandel. Von Homer bis Beckett. Wien: Europaverl. 1975.
- Dahlhaus, Carl:** Tristan und Isolde. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 231-243.
- Dorschel, Andreas:** Die Idee der 'Einswerdung' in Wagners Tristan. In: Metzger, Heinz Klaus und Rainer Riehn (Hg.): Musik-Konzepte. Die Reihe über Komponisten, Heft 57/58. München: Ed. Text + Kritik 1987, S. 3-45.
- Fritz, Gerd:** Grundlagen der Dialogorganisation. In: Fritz, Gerd und Franz Hundsnurscher (Hg.): Handbuch der Dialoganalyse. Tübingen: Niemeyer 1994, S. 177-201.
- Geck, Martin:** Wagner. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden. Mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Personenteil Bd. 17. Kassel: Bärenreiter 1998, S. 286-367.
- Grundmann, Melanie:** Die Pragmatik des Schweigens bei Hugo von Hofmannsthal. Berlin: wvb 2007.
- Hallich, Oliver:** Mitleid und Moral. Schopenhauers Leidensethik und die moderne Moralphilosophie. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1998.
- Heldt, Brigitte:** Richard Wagner. Tristan und Isolde. Das Werk und seine Inszenierung. München, Diss. 1993.
- Heßler, Hans-Joachim:** Der Tristan-Roman des Gottfried von Straßburg und Richard Wagners Tristan und Isolde. Eine Gegenüberstellung im Brennpunkt von Ethik und Ästhetik. Dortmund: NonEM-Verlag 2001.
- Hinske, Julia Elisabeth Hanna:** Reden und Schweigen im 'Tristan' Gottfrieds von Straßburg: Der Tod Blanscheflurs, der Drachenkampf und der Mordanschlag auf Brangäne. Wien, Dipl.arbeit 2006.
- Hofmann, Gabriele:** Das Tristan-Syndrom. Psychoanalytische und existenzphilosophische Aspekte der Tristan-Figur Richard Wagners. Regensburg: Roderer 1997.
- Holland, Dietmar:** Hier wütet der Tod. Zu Wagners Tristan und Isolde. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 10-24.

- Horn, Eva und Manfred Weinberg** (Hg.): Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998.
- Kubrik, Stanley** über seinen Film *2001: Odyssee im Weltraum*.
[http://de.wikipedia.org/wiki/2001: Odyssee im Weltraum](http://de.wikipedia.org/wiki/2001:_Odyssee_im_Weltraum) (14.03.2010)
- Kühn, Hellmut**: Brangänes Wächtergesang. Zur Differenz zwischen dem Musikdrama und der französischen großen Oper. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): Richard Wagner. Werk und Wirkung. Regensburg: Bosse 1971, S. 117-125.
- Kurz, Gerhard**: Zu einer Hermeneutik der literarischen Allegorie. In: Haug, Walter (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978. Stuttgart: Metzler 1979, S. 12-24.
- Kurz, Gerhard**: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- Mann, Thomas**: Leiden und Größe Richard Wagners. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 187-193.
- Mayer, Hans**: Tristans Schweigen. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 217-228.
- Menke, Bettine**: Allegorie, Personifikation, Prosopöpie. Steine und Gespenster. In: Horn, Eva und Manfred Weinberg (Hg.): Allegorie. Konfiguration von Text, Bild und Lektüre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, S. 59-73.
- Nietzsche, Friedrich**: Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. In: Schlechta, Karl (Hg.): Friedrich Nietzsche. Werke in drei Bänden, Bd. I. München: Hanser 1982.
- Rößler, Susanne**: Die inhaltliche und musikalische Funktion der Motive in Richard Wagners 'Tristan und Isolde'. München, Diss. 1989.
- Schmitz-Emans, Monika**: Positive und negative Schrift. Aspekte einer Poetik konkreter Dichtung. In: Dies. (Hg.): Die Sprache der modernen Dichtung. München: Fink 1997, S. 175-224.
- Schmitz-Emans, Monika**: Zur Einleitung. Die Umrahmung des Schweigens als Projekt der Moderne. In: Röttgers, Kurt und Monika Schmitz-Emans (Hg.): Schweigen und Geheimnis. Essen: Die Blaue Eule 2002, S. 7-16.
- Schnell, Rüdiger**: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur. Bern: Francke 1985.
- Schopenhauer, Arthur**: Die Welt als Wille und Vorstellung. In: Philosophie von Platon bis Nietzsche. Digitale Bibliothek, Bd. 2. Berlin: Directmedia Publ. 2000. (CD-ROM)

- Schröder, Olaf:** Unrecht und Schuld Tristans. Gedanken zur strafrechtlichen Dimension von Richard Wagners Bühnenwerk 'Tristan und Isolde', zugleich ein Beitrag zum Charakterbild Tristans. Bayreuth: Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft 1993.
- Seidl, Wilhelm:** Stille. In: Finscher, Ludwig (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 26 Bände in zwei Teilen. Sachteil in neun Bänden, Personenteil in siebzehn Bänden. Mit einem Register zum Sachteil und einem Register zum Personenteil, Sachteil Bd. 8. Kassel: Bärenreiter 1998, S. 1760-1765.
- Sorg, Bernhard:** Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg: Winter 1975.
- Urban, Petra:** Liebesdämmerung. Ein psychoanalytischer Versuch über Richard Wagners 'Tristan und Isolde'. Frankfurt a.M.: Klotz 1991.
- Urmoneit, Sebastian:** Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur 'dichterischen Deutlichkeit' der Harmonik von Richard Wagners 'Handlung' Tristan und Isolde. Sinzig: Studio-Verlag 2005.
- VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag (Hg.):** Richard Wagner. Tristan und Isolde. Klavierauszug von Otto Singer. Einführung und Motivangabe von Carl Waack. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1989.
- Voss, Egon:** Tristan und Isolde. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Bd. 6. München: Piper 1997, S. 574-578.
- Wagner, Cosima:** Die Tagebücher, 1869-1883. 2. Bd. Editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München: Piper 1976/77.
- Wagner, Richard:** Zukunftsmusik. An einen französischen Freund, Leipzig: [s.n.] 1861.
- Brief von **Wagner, Richard** an Mathilde Wesendonck vom 29.10.1859. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Text, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 159-162.
- Brief von **Wagner, Richard** an Mathilde Wesendonck vom 19.12.1859. In: Csampai, Attila und Dietmar Holland (Hg.): Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1983, S. 157-158.
- Wapnewski, Peter:** Tristan der Held Richard Wagners. Berlin: Severin und Siedler 1981.
- Watzlawick, Paul, Janet H. Beavin u.a.:** Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern/Stuttgart: Huber 1969.
- Wilpert, Gero von:** Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart: Kröner 2001.

Anhang

Abstract

In Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* treten Schweigen und Verschweigen in den verschiedensten Ausprägungen und mit einer signifikanten Häufigkeit sowohl im Dialog bzw. in der Figurenrede als auch im Nebentext auf. Vor diesem Hintergrund setzt sich diese Diplomarbeit mit dem Phänomen auseinander, dass sich das Musikdrama in Bezug auf den künstlerischen Gehalt und die künstlerische Aussage des Stückes einer einfachen Beschreibbarkeit weitgehend entzieht, was sich auch in den teilweise stark voneinander abweichenden Meinungen zu und Interpretationen von *Tristan und Isolde* zeigt. Die der Arbeit zugrunde liegende Hypothese geht davon aus, dass das häufige Auftreten von Schweigen und Verschweigen maßgebliche Ursache für dieses Phänomen ist. In der Aufgabenstellung und der Zielsetzung, die sich daraus ableiten, wird es darum gehen, im vorliegenden Musikdrama durch die Herausarbeitung eines kohärenten Interpretationsstrangs die Bedeutung der Schweigehandlungen und des Verschweigens zu ermitteln, um damit in weiterer Folge auch oben genanntes Phänomen näher spezifizieren zu können. Eingebettet in den vorhandenen Forschungsdiskurs wird die Deutung durch Heranziehen bereits verfügbarer Ergebnisse gestützt, aber auch in Abgrenzung dazu gesetzt, wenn dies notwendig und sinnvoll erscheint. Unter der Prämisse einer ganzheitlichen Herangehensweise liegt der Fokus zudem gleichermaßen auf dem Text als auch auf der Musik. Erkenntnisse und Ergebnisse werden dabei mit den Mitteln einer funktionalen Analyse der entsprechenden Textstellen, einer dialog- und verlaufsorientierten Wissensstand- bzw. Wissenstransferanalyse und einer motivorientierten musikalischen Analyse gewonnen. Im Verlauf der Arbeit stellt sich heraus, dass die schwere Beschreibbarkeit des Stückes im Wesentlichen durch das Unvermögen der Figuren zur mitteilenden Kommunikation sowie die auf Missverständnissen basierende Kommunikation zwischen den Figuren bedingt und dabei durch die äußere Handlungsarmut der Oper noch verstärkt wird. Das Spektrum der Ursachen für die scheiternde Kommunikation reicht vom Nicht-Kommunizieren-Wollen über das Ungenügen an der Sprache bis hin zur Unsagbarkeit. Weiterhin zeigt sich, dass sich neben der wortwörtlichen Bedeutung eine erst im Rahmen einer Interpretation sichtbar werdende, tiefer liegende Bedeutungsdimension auftut, auf die unter anderem auch die Verwendung allegorischer Personifikationen – Tag und Nacht – als dichterisches Mittel verweist.

Lebenslauf

■ Persönliche Daten

Geburtsdatum	23.06.1980
Geburtsort	Landau i.d. Pfalz (Deutschland)

■ Bildungsweg

1986 – 1990	Grundschule Arzheim
1990 – 1999	Otto-Hahn-Gymnasium Landau i.d. Pfalz Abschluss: Abitur
2002 – 2010	Universität Wien Studienrichtungen: Deutsche Philologie und Musikwissenschaft

Wien, April 2010