

- Blatt 5 NA (A II b 2). Autographe Numerierung „5“ (Recto). Recto und Verso: 1. Akt 3. Szene „[Du kündest] nun dein wahr Gericht . . .“ bis Ende des 1. Aktes (Schlußchor ohne Text und unvollständig). Verso: Einzelskizzen zum Schlußensemble des 1. Aktes.
- Blatt 6 NA (A II b 2). Autographe Numerierung „6“ (Recto). Recto oben links: „Zweiter Act/Sc.1“. Recto und Verso: Anfang des 2. Aktes bis „. . . Je schwächer [er,]“.
- Blatt 7 NA (A II b 2). Autographe Numerierung „7“ (Recto). Recto und Verso: 2. Akt 1. Szene „[Je schwächer] er, desto gewalt'ger kämpfte Gottes Kraft! . . .“ bis 2. Akt 2. Szene „. . . Zu trocken meine [Zähren]“.
- Blatt 8 Privatbesitz (Kopie in NA). Autographe Numerierung „8“ (Recto). Recto und Verso: 2. Akt 2. Szene „[meine] Zähren hab' ich euch oft gemüht . . .“ bis „. . . die Bettlerin!“
- Blatt 9–10 Verschollen. Vermutlich 2. Akt 2. Szene „Nur eine Macht ist mir geblieben . . .“ bis 2. Akt 3. Szene „. . . von Gott gesandt [zur Größe von Brabant!]“.
- Blatt 11 Privatbesitz (Kopie NA). Autographe Numerierung „11“ (Recto). Recto und Verso: 2. Akt 3. Szene „[von Gott gesandt] zur Größe von Brabant! / Nun hört, dem Lande . . .“ bis 2. Akt 4. Szene „. . . kannst du uns es [sagen]“.
- Blatt 12 Bayerische Staatsbibliothek München (Mus. Mss. 8492). Autographe Numerierung „12“ (Recto). Recto und Verso: 2. Akt 4. Szene „[kannst du uns es] sagen, ob sein Geschlecht . . .“ bis 2. Akt 5. Szene „. . . des Reinheit achte ich für Wahn!“
- Blatt 13–15 Verschollen. Vermutlich 2. Akt 5. Szene „Nun soll der Klag' er Rede stehn . . .“ bis 3. Akt 2. Szene „. . . mich zwang dein Blick zu [dienen deiner Huld.]“
- Blatt 16 Stanford University Library, California. Autographe Numerierung „16“ (Recto). Recto und Verso: 3. Akt 2. Szene „[zu] dienen deiner Huld . . .“ bis „. . . Das Los, dem du ent-[ronnen]“.
- Blatt 17 Privatbesitz (Kopie in NA). Autographe Numerierung „17“ (Recto). Recto und Verso: 3. Akt 2. Szene „[Das Los, dem du ent-]ronnen, es war dein höchstes Glück . . .“ bis Szenenschluß (16 Takte Trompetenruf fehlen). Verso oben: Schriftliche Anweisungen zur Aufteilung des Anfangs von 3. Akt 3. Szene.
- Blatt 18 Pierpont Library New York (Cary Catalogue no. 210). Autographe Numerierung „18“ (Recto). Recto und Verso: 3. Akt 3. Szene „Habt Dank, Ihr Lieben von Brabant . . .“ bis „. . . die Monsalvat genannt“.
- Blatt 19 NA (A II b 2). Autographe Numerierung „19“ (Recto). Recto und Verso: „Ein lichter Tempel . . .“ bis „. . . konnt' ihm dies keusche reinste Herz nicht [wehren]“ = 1. Fassung (vgl. Anmerkung 8).
- Blatt 20 NA (A II b 2). Autographe Numerierung „20“ (Recto). Recto und Verso: 3. Akt 3. Szene „[Herz nicht] wehren, das unstet nun mich . . .“ bis „. . . verübt an diesem Land. Lernt [so]“ = 1. Fassung (vgl. Anmerkung 8).
- Blatt 21 Verschollen. Am 8. Dezember 1927 dem Deutschen Sängler-Museum in Nürnberg von Siegfried Wagner gestiftet. Vermutlich 3. Akt 3. Szene „[Lernt] so, wie sich die Götter rächen . . .“ bis Schluß = 1. Fassung (vgl. Anmerkung 8).

Wolfram Steinbeck

Die Idee des Symphonischen bei Richard Wagner Zur Leitmotivtechnik in „Tristan und Isolde“

Über seinen Begriff des Symphonischen hat sich Wagner, wie in vielen anderen Fällen, nicht sehr klar und auch oft – nach eigenen Worten – in „metaphorischer Form“ geäußert¹. Gleichwohl kommt dem Begriff zweifellos eine zentrale Stellung innerhalb seiner kunsttheoretischen Erörterung des Musikdramas allgemein und in besonderer Weise – wie sich zeigt – des *Tristan* zu. Wagner begründet die Idee des Musikdramas bekanntlich aus der Idee der aus dem Tanz abgeleiteten Symphonie in ihrer Vollendung durch Beethoven. Er zeichnet – um die vielfach beschriebenen Argumentationsgänge Wagners hier nur kurz zusammenzufassen – zwei Entwicklungslinien, die sich aus dem Beethovenischen Vermächtnis ergeben: auf der einen Seite die „programmatische Instrumentalmusik“, die zu Gunsten eines außermusikalischen Sujets überkommene klassische Formen und Satznormen auflöse,

¹ Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 16 Bde. in 8, Volksausgabe, Leipzig o. J. (im folgenden abgekürzt als WS), Bd. X, S. 128.

ihren unbefriedigenden Zustand bis zu „vollständigen Melodrammusiken mit hinzunehmender pantomimischer Aktion“ steigern und schließlich aus „solchen Geburtswehen die neue Form des musikalischen Dramas zu Tage“ fördern²; auf der anderen Seite die autonome Symphonik nach Beethoven, welche in ihrer Reaktion auf die Programmusik sich von deren Idee gleichwohl nicht habe freihalten können. Vielmehr habe sie in ihrem fortwährenden Rekurs auf klassische, jedoch nicht mehr erfüllbare Formmodelle ihr Unvermögen, Neues zu sagen, offenbar gemacht, ein Unvermögen, welches aus der mangelnden Einsicht stamme, daß mit Beethovens Neunter – Wagners persönlichem Leitmotiv – „die letzte Symphonie bereits geschrieben“ sei³.

Daß Wagner die Begründung seines Musikdramas nicht aus der Geschichte der Oper abgeleitet hat, die er als Kulmination gänzlicher Zusammenhanglosigkeit der beteiligten Kunstgattungen auffaßte, als Ort „egoistischer Kundgebung der einzelnen Künste“⁴ (dramatisches Gedicht, dramatische Aktion und Musik), basiert letztlich auf seiner ästhetischen Maxime von der Einheit als Grundbedingung für das „vollendete Kunstwerk“. Wagners Begriff der Einheit, den, wie er selbst betont, „die ästhetische Wissenschaft zu jeder Zeit . . . als Haupterfordernis eines Kunstwerkes festgestellt“ habe⁵, ist ein doppelter: Zum einen ist die Vereinigung der Künste zur Einheit des „Gesamtkunstwerks“ gemeint, für die Wagner in der „plastischen Einheit des mythischen Stoffes“ die Voraussetzung sah⁶, zum anderen jene Einheit, die „die neue Form der dramatischen Musik“ aufweist und die Wagner die „Einheit des Symphoniesatzes“ nennt⁷. Diese Einheit hatte Wagner gerade in der Symphonie Beethovens und in seinem Verfahren entdeckt, die „bedenklichen Leeren zwischen den melodischen Hauptmotiven“ bei den Vorgängern auszufüllen, indem er „die Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem großen, andauernden Musikstücke“, zu einer „einzigen, genau zusammenhängenden Melodie“ ausdehnte⁸. Und genau in diesem Verfahren sah Wagner die Möglichkeit, „in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form zu erhalten, welches den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach“⁹.

Indem Wagner seine Idee des Musikdramas nicht aus der Entwicklung der Oper, bei der er folglich auch die Zusammenhanglosigkeit der Einzelteile, das Fehlen einer „einheitlichen Form“ bemängelte¹⁰, sondern aus der Entwicklung der Symphonie ableitete, in der allein er das Postulat der Einheit eingelöst sah, war er gezwungen, die Möglichkeit der Vereinigung von dramatischem Gedicht, dramatischer Aktion und Musik zur Einheit des Musikdramas theoretisch neu zu fundieren. Während er die dramatische Aktion direkt aus der Symphonie als Teil ihrer selbst ableitete, indem er ihren Ursprung im Tanz ansetzte (und diesen wiederum in der „idealischen Form“ in Beethovens Symphonie als „in Wahrheit dramatische Aktion“ identifizierte¹¹), wird die Beziehung von Musik und dramatischem Gedicht auf einen Gegensatz gegründet: Denn das der Symphonie „fremdartigste Element“ sei „das dramatische, welches zu seiner Entfaltung unendlich reicherer Formen bedarf, als sie auf Basis des Symphoniesatzes, nämlich der Tanzmusik, naturgemäß sich darbieten können“¹². Obgleich aber Wagner betont, daß der Verfall der Kunstform der Symphonie gerade durch die Aufnahme jener der Programmusik entlehnten „fremdartigen Elemente“ bewirkt worden sei, da sie „nicht in jene Einheit aufzunehmen waren“, muß „dennoch die neue Form der dramatischen Musik . . . die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen“, und zwar „um wiederum als Musikstück ein Kunstwerk zu bilden“¹³.

Die Dialektik, die diesen Gedankengang beherrscht, bestimmt also die Aufnahme des Fremdartigen nicht als Moment der Auflösung wie bei der klassischen Symphonie, sondern als Schritt zur

² WS X, S. 181.

³ WS III, S. 97.

⁴ WS III, S. 121.

⁵ WS X, S. 184.

⁶ Vgl. WS IV, S. 321.

⁷ WS X, S. 185.

⁸ WS VII, S. 126f.

⁹ WS VII, S. 128.

¹⁰ WS IV, S. 201 und WS X, S. 184.

¹¹ WS III, S. 128.

¹² WS X, S. 185.

¹³ WS X, S. 185.

„Aufhebung“ in die neue Form des Musikdramas. Von vornherein angelegt war dieser Übergang gewissermaßen in einem gemeinsamen Nenner: dem Tanz als substantiellem Moment der Symphonie, konfundiert mit der dramatischen Aktion als substantiellem Element des Dramas.

Da jedoch die „Einheit des Symphoniesatzes“, wie sie Wagner als Garantie für den Kunstcharakter der Musik postuliert, nicht mehr vom ursprünglichen, rein-musikalisch begründeten Bau der Symphonie getragen wird, ist Wagner wiederum darauf angewiesen, ein neues Verfahren zu benennen, das diese gleichsam horizontale Dimension des Einheitsgedankens gewährleistet und zugleich jene andere, gleichsam vertikale Dimension der Einheit von Musik, Wort und Szene mit einfaßt. Wird die musikdramatische Einheit durch jeweilige Ergänzung gebildet, wonach der Symphoniker das vom Dichter Verschwiegene, weil ihm Unaussprechliche „zum hellen Ertönen bringt“¹⁴, so gründet Wagner die Einheit des musikalischen Satzbaus, die symphonische Einheit also, auf jenes „das ganze Kunstwerk durchziehende Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren“¹⁵.

Unglücklich ist die mehrdeutige Verwendung des Symphonie-Begriffs in dieser Argumentation: Zum einen ist die dem Verfall preisgegebene klassische Kunstform angesprochen, bei der Wagner keineswegs immer nur an die Sonatensatzform denkt¹⁶; zum anderen ist jene durch Beethoven vollendete Satzstruktur gemeint, in der Wagner – nun wohl primär an die Sonatensatzform denkend – seinen Begriff der „unendlichen Melodie“ vorgebildet sieht; und schließlich wird mit dem Ausdruck „symphonische Melodie“ das neue Wagnersche Verfahren selbst bezeichnet, jene „Melodie“, die der Dichter mit seinem „ganz entsprechenden Gedicht . . . vollkommen inne hat“ und bis in die „feinsten und innigsten Nuancen“ hinein verfolgt¹⁷. An einer Stelle wird Wagner die Mehrdeutigkeit übrigens hinderlich, und er nennt das alte Verfahren im Unterschied zu seinem neuen „symphonistisch“¹⁸.

Was also den neuen Symphoniebegriff mit dem ursprünglichen verbindet, ist der Gedanke der Einheit, wonach sich die „symphonische Melodie“ wie „ein ununterbrochener Strom . . . durch das ganze Werk ergießt“¹⁹. Die Unterschiede liegen neben der Motivation der musikalischen Gestaltung aus dem dramatischen Gedicht sozusagen in der ‚Gewebeart‘. Dies betrifft zum einen die Anlage der Grundthemen selbst, wofür Wagner als Beispiel das sogenannte *Unschuldsmotiv* Elsas anführt, das auf Grund seiner auffälligen Harmonik als „Grundmotiv eines Symphoniesatzes“ unmöglich sei. Zum anderen liegt der Unterschied in der Art der Verarbeitung der Motive, die Wagner als „Variation“ kennzeichnet und für die er als Beispiel die vielfältigen „Variationen“ des *Rheingold-Rufes* der Rheintöchter nennt²⁰.

Die Idee des Symphonischen, die untrennbar mit der Idee der Einheit als Garant für den Kunstcharakter des Musikdramas verknüpft ist, erhält nun im *Tristan* einen besonderen Akzent. Wagner hat dieses Werk, das ihm „stets ein Wunder“ geblieben sei²¹, quasi als Quintessenz seines Schaffens, als „Modell des Ideals“²² eingeschätzt. Mit ihm habe er „alles weit überschritten, was im Gebiete der Möglichkeiten unserer Leistungen liegt“²³, nach dem *Tristan* habe er eigentlich „nichts

¹⁴ WS VII, S. 129f.

¹⁵ WS X, S. 185.

¹⁶ Vgl. WS X, S. 189 und S. 191, wo Wagner in diesem Zusammenhang vom Variationsatz bzw. vom „Andante einer Symphonie“ spricht.

¹⁷ WS IV, S. 129.

¹⁸ WS X, S. 189.

¹⁹ WS VII, S. 129.

²⁰ WS X, S. 189ff.

²¹ Brief an Mathilde Wesendonck von Anfang August 1860.

²² Wenngleich es ihm nicht einfalle, heißt es hier, die *Tristan*-Partitur „als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen“, so sei ihm doch zugestehen, daß er mit dem *Tristan* einen großen Schritt nach vorn getan habe. In der Bescheidenheitsfloskel dieser Formulierung dürfte die Aufforderung liegen, den *Tristan* sehr wohl als „Modell des Ideals“ verstehen zu sollen.

²³ Brief an Mathilde Wesendonck, ebda.

Neues (mehr) gebracht“²⁴, und hier liege der eigentliche Schlüssel zu seiner Musik: „Beethoven, Bach, Mozart, alles gut, aber dies ist meine Musik“²⁵.

Zugleich sah Wagner wie in keinem seiner anderen Bühnenwerke gerade im *Tristan* seine Vorstellungen vom Symphonischen in besonderer Weise verwirklicht. Es sei ihm bei der Arbeit an der Partitur „ein Bedürfnis“ gewesen, „sich musikalisch auszurasen, wie wenn ich eine Symphonie geschrieben hätte“²⁶. „Ein Mal sich ganz symphonisch gehen zu lassen, das habe ihn zum *Tristan* geführt“²⁷. Und im Unterschied zu „den anderen Werken“, in denen „das Drama eine größere Kürze der musikalischen Strömung erheische“, habe er sich im *Tristan* „ununterbrochen der Musik hingegeben“²⁸.

Wagners Symphonie-Begriff ist, wie Carl Dahlhaus schreibt, „von Gegnern wie von Anhängern . . . grob beim Wort genommen und dadurch verzerrt worden“²⁹. Und in seinen Musikdramen, insbesondere im *Tristan*, die Übernahme klassischer Formmodelle der Symphonie nachweisen zu wollen, muß der Intention Wagners zuwider laufen, die ja „die neue Form des musikalischen Tonsatzes“ in der dialektischen Aufhebung der Symphonie Beethovens begründet sieht.

So ist der Vorwurf, Wagner habe die klassische Form nicht erfüllt³⁰ ebenso irrig wie der Versuch, den *Tristan* als „unermesslich großen Symphoniesatz“ mit Haupt-, Mittelsatz und Reprise³¹ oder etwa einen Teil des III. Aktes als regelrechte viersätzigige Symphonie mit Allegro, Adagio, Scherzo und Finale darzustellen³². Vielmehr dient Wagners Symphonie-Begriff, wo er nicht konkrete Werke meint, zum einen der besonderen Bezeichnung der einen unter den drei beteiligten Kunstgattungen: der Musik und des Rein-Musikalischen im Musikdrama. Zum anderen meint Wagner, wenn er vom Symphonischen spricht, jene Schicht des Tonsatzes, die jenseits der Steuerung durch das „dramatische Gedicht“ die neue Form gerade spezifisch musikalisch begründet – in beiden Fällen unter Ausnutzung der an den Symphonie-Begriff seit Beethoven geknüpften Assoziation höchster Formvollendung.

In einem Brief an die Fürstin Wittgenstein hat Wagner einmal bekannt, daß er die Größe eines Dichters an seinem Schweigen zu erkennen glaube und daß er die Musik darum „so unsäglich“ liebe, weil „sie alles verschweigt, während sie das Udenklichste sagt“³³. Etwas später charakterisiert Wagner in seiner bekannten Tagebuch-Notiz für Mathilde Wesendonck den *Tristan* als die „tiefe Kunst des tönenden Schweigens“³⁴. Und in der Tat hat ja das Schweigen in der *Tristan*-Handlung eine zentrale Funktion, so daß von einer „Tragödie des Schweigens und Verschweigens“ gesprochen wurde³⁵. Eng verknüpft mit diesem dramatischen Motiv erscheint Wagners Konzept von der Funktion der Musik im Musikdrama allgemein. Die Formulierungen in *Zukunftsmusik* sind nahezu identisch: sowohl hinsichtlich der Größe des Dichters, die am meisten danach zu ermesen sei, was er verschweigt; als auch im Blick auf den Musiker, der das Verschwiegene in „Form seines laut erklingenden Schweigens“ zu „hellem Ertönen“ bringe³⁶. Die Übereinstimmungen in den Formulierungen sind ein weiterer Hinweis auf die für Wagners Werk zentrale Stellung gerade der *Tristan*-Musik.

Zu den wesentlichen Kriterien des „neuen Stils“, wie ihn Wagner selbst gleich nach der Uraufführung in München proklamierte³⁷, gehört jene extreme Leittonharmonik, die die jederzeitige

²⁴ Tagebuch-Notiz Cosima Wagners vom 26. März 1879, in: C. Wagner, *Die Tagebücher*, 2 Bde., hrsg. von M. Gregor-Dellin und D. Mack, München und Zürich 1976/77, Bd. II, S. 323.

²⁵ Ebda. vom 4. April 1879, a. a. O., S. 325.

²⁶ Ebda. vom 18. November 1878, a. a. O., S. 185.

²⁷ Ebda. vom 13. Dezember 1878, a. a. O., S. 256.

²⁸ Ebda. vom 4. Oktober 1881, a. a. O., S. 803.

²⁹ C. Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, S. 106.

³⁰ Vgl. J. Mainka, *Sonatenform, Leitmotiv und Charakterbegleitung*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft V* (1963), S. 28.

³¹ Vgl. A. Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde“*, Berlin 1926, S. 180f.

³² H. Grunsky, „*Tristan und Isolde*“. *Der symphonische Aufbau des dritten Aufzugs*, in: *ZfM CXIII* (1952), S. 390ff.

³³ Brief an die Fürstin Wittgenstein vom 12. April 1858.

³⁴ Notiz Wagners vom 12. Oktober 1858 in den *Tagebuchblättern für Mathilde Wesendonck*.

³⁵ H. Mayer, *Tristans Schweigen*, in: *Programmheft „Tristan und Isolde“ der Bayreuther Festspiele 1963*, Wiederabdruck in: *Hundert Jahre Tristan*, hrsg. von W. Wagner, Emsdetten 1965, S. 97ff.

³⁶ WS III, S. 130.

³⁷ Brief an Franz Schott vom 16. Juli 1865.

Möglichkeit der „schnellen und fernen Übergänge“³⁸ durch das Prinzip der nicht vorhersehbaren Umdeutung jedes Tons zum potentiellen Leitton bietet. Damit aufs engste verknüpft ist das Verfahren der ununterbrochenen Klangverknüpfung, in der Zielklänge durch Leitklänge ersetzt sind, sowie die alles durchdringende Polyphonie der Satzstruktur, in deren chromatischer Stimmführung wiederum Leitton- und Klangverknüpfung eingebettet sind.

Sind all dies spezifisch musikalische Gestaltungsprinzipien, so sind es zugleich die dramatisch motivierten Mittel, um die zentralen Motive der Handlung, die „unaussprechlichsten Leidenschaften“, in „tönendem Schweigen“, und das heißt: rein musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Im Blick auf diese Kriterien des *Tristan*-Stils ist es kennzeichnend, daß Wagner gerade ein „Gewebe fernfortschreitender Harmonien“ als besonders wirksames Ausdrucksmittel höchster menschlicher Leidenschaften propagiert³⁹. In diesem Zusammenhang ist dann an Wagners Auffassung von der „Urverwandtschaft aller Tonarten“ zu erinnern mit der Möglichkeit, eine „angeschlagene Haupttonart mit den entferntesten Tonfamilien in Verbindung“ setzen zu können⁴⁰, eine Auffassung, die wiederum an Fétis' Begriff der „tonalité omnitonique“ gemahnt. Auch gewinnt Wagners Erklärung des Leittonprinzips im Blick auf den *Tristan* eine besondere Bedeutung, wonach „der aus einer Tonart in eine andere drängende Leitton . . . nur als vom Motiv der Liebe bestimmt gedacht“ sein könne⁴¹. Und schließlich erinnert man sich an Wagners Ansicht, daß die Harmonie, „an sich nur ein Gedachtes, den Sinnen wirklich wahrnehmbar wird . . . erst als Polyphonie, oder bestimmter noch als polyphonische Symphonie“⁴². In diesem Zusammenhang ist wiederum eine Äußerung zu dem *h*-moll-Präludium aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (I. Teil) bemerkenswert: Meint Wagner von diesem Stück, „die ganze Sonate der Zukunft sei darin enthalten“, und wörtlich: „In *Tristan* und *Isolde* kann man es nicht besser machen“⁴³, so scheint er gerade in den Charakteristika des Satzes mit seiner kühnen Chromatik und strengen imitatorischen Polyphonie wesentliche Züge seines *Tristan*-Stils wiederzufinden.

Als Beispiel für das Ineinandergreifen von Wagners Leittonharmonik der „schnellen und fernen Übergänge“ und der chromatischen Polyphonie diene die folgende Stelle nach *Tristans Fluch* im III. Akt:

Beispiel I

The musical score for Example I consists of five staves. The top staff is for the vocal part (Kurw.) in bass clef, with lyrics: "Nun seht, was von ihm sie Dan-kes ge-wann, was je Min - - ne sich ge-winnt!". Above the vocal line are measures 2, 4, and 6, each with a slur and a fermata. The second staff is for Violin I (VI. 1) in treble clef. The third staff is for Viola (Vla.) in alto clef, with a marking "(+ Horn)" above the first measure. The fourth staff is for Violoncello (Vcl.) in bass clef. The fifth staff is for Kontrabaß (Kb.) in bass clef. The score shows chromatic movement and polyphonic texture across the instruments.

³⁸ WS XII, S. 280.

³⁹ WS X, S. 191.

⁴⁰ WS IV, S. 148.

⁴¹ WS IV, S. 148.

⁴² WS IV, S. 161.

⁴³ Tagebuch-Notiz Cosima Wagners vom 2. März 1879, a. a. O., S. 311.

♩ = Nebennoten

A: Tp
D: Dp

$D_{7-7}^{9\flat}$ - 8 D_{4-3}^7 ($D_{7-7}^{9\flat}$)
 $D_{7-6}^{9\flat}$ t⁶ - 5 D_{2-3}^7 - 7 5 Tp_6^6
 ↑ Tr-kl ↑ Tr-kl

Motive:

Minnemotiv Leidensmotiv (transp.)

Tantrismotiv

Die vierstimmige, polyphon geführte Chromatik dieses kurzen Abschnitts, die symptomatisch ist für den gesamten *Tristan*, durchdringt eine funktional kaum mehr deutbare, gleichwohl aber doch schlüssige Klangfolge, die mit ihrer auf der leittonigen Verknüpfung von Septakkorden und Vorhalten beruhenden Harmonik das abgewandelte Fluchmotiv in Kurwenals „Vermelodie“ begleitet und über eine förmliche Kadenz einem Schlußklang zustrebt, der Lösung und Trug zugleich ist: der *Tristan*-Klang. Dies ist Wagners „tönendes Schweigen“, der symphonische Ausdruck des Unsagbaren, dessen „was je Minne sich gewinnt“.

Daß Wagners Leitmotivtechnik kein für sein musikdramatisches Gesamtwerk einheitlich definierbares Kompositionsverfahren darstellt, wie insbesondere der Begriff Technik suggerieren mag und wie es immer wieder unterstellt wird, hat vor allem Carl Dahlhaus mehrfach deutlich gemacht⁴⁴. So ist die Annahme eines durch Wagners Musikdrama hindurch konstant bleibenden Verfahrens ebenso irrig wie die Vorstellung von einer teleologischen Entwicklung vor Wagner und dem vollendenden Höhepunkt durch Wagner. Ferner muß der Versuch fehlgehen, Wagners unterschiedliche Verfahren der „charakteristischen Verbindung und Verzweigung der thematischen Motive“⁴⁵ zu einer „einheitlichen künstlerischen Form“⁴⁶ einzig an der Technik im *Ring* zu messen, auch wenn (oder gerade weil?) dies Verfahren in den Schriften von 1850/51 im Blick auf die Tetralogie konzipiert war, mit der sich Wagner ja zur gleichen Zeit beschäftigte. Die Entwicklung der Leitmotivtechnik im *Ring* ist vielmehr als eine Konsequenz der besonderen Dramenkonstellation zu fassen, durch die bis zum Schluß der Zwang zu immer wieder neuer musikalisch-dramatischer Vergegenwärtigung von Vorgeschichte besteht. „Es ist demnach nicht ausgeschlossen“, schreibt Carl Dahlhaus, „daß es das Problem des Epischen im Musikdrama war, von dessen Lösung der Impuls zur gleichmäßigen Ausbreitung des Motivgewebes über das ganze Werk ausging“⁴⁷.

Warum aber hat Wagner ein kompositorisches Verfahren, das den ästhetischen Gegensatz zwischen epischem und dramatischem Moment im *Ring* zu lösen hatte, auf den *Tristan* angewandt, in dem es diesen Gegensatz im Grunde nicht gibt?

⁴⁴ Vgl. insbes. C. Dahlhaus, *Zur Geschichte der Leitmotivtechnik bei Wagner*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hrsg. von dems. (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. XXIII), Regensburg 1970, S. 17 ff.

⁴⁵ WS IV, S. 322.

⁴⁶ WS IV, S. 202.

⁴⁷ C. Dahlhaus, a. a. O., S. 35.

Zwar liegt im *Tristan* die eigentliche Ursache der Tragödie, im Unterschied zum klassischen Dramenkonzept, außerhalb der Bühnenhandlung: Denn die Initialzündung der Liebe und Tristans fataler Entschluß, die Nähe der Geliebten durch ihre Unerreichbarkeit zu erkaufen, ist Konfliktgrund und Vorgeschichte zugleich. Hierin ist die Dramenanlage der von *Siegfrieds Tod* mit dem Zwang, fortwährend Vorgeschichte zu präsentieren, gleich, und übrigens auch dem *Ring* noch vergleichbar, in dem der Bauauftrag Wotans und das uneinlösbare Versprechen des Vertragsgottes, für Walhall das Altern, sprich das eigene Ende, in Kauf zu nehmen, gleichfalls Vorgeschichte und doch der eigentliche Konfliktgrund ist. Dennoch spielt die *Tantris*-Erzählung, die im *Tristan* die Vorgeschichte wachruft, eine sekundäre Rolle in einem dramatischen Konzept, das auf die Darstellung des einmal ausgelösten „inneren Seelenvorgangs“ konzentriert ist, anders als im *Ring*, in dem die Stationen des Untergangs und ihre jeweilige dramaturgische Begründung im Zentrum stehen.

Als Motivationsgrund für die Leitmotivtechnik im *Tristan* die entstehungsgeschichtliche Nähe zum *Ring* anzunehmen – Wagner war ja nach seinen eigenen Worten „ganz unverhofft“ während der Arbeit am *Siegfried* „auf den Tristan gekommen“⁴⁸ – liegt zwar nahe, ist jedoch unzureichend. Vielmehr war es die Einsicht in die Möglichkeiten, das bis dahin schon ausführlich erprobte Verfahren unter Beibehaltung der Idee des symphonischen Motivgewebes und des damit verbundenen Einheitsgedankens auch für eine gänzlich andere Dramenkonzeption ausnutzen zu können. Diese Andersartigkeit, durch die sich die Leitmotivtechnik des *Tristan* von der des *Ring* in der Tat grundsätzlich unterscheidet, beruht auf der Anlage des Werkes als „innere Handlung“ ebenso wie auf der hiermit verwobenen rein-musikalischen Gestaltung.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt in diesem Zusammenhang liegt in der besonderen Funktion, die die zentralen Leitmotive im *Tristan* haben. Diese Funktion, die Wagner schon vor der Konzeption des *Tristan* in den frühen Schriften erörtert, ist die der Ahnungserweckung. Und es ist bemerkenswert, daß die Formulierungen zur Funktion der Musik im Musikdrama allgemein ebenso wie zur Auffassung der *Tristan*-Musik im besonderen gerade zum Leitmotiv als Ahnungserweckung eine auffällige Affinität haben. „Da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet, 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“⁴⁹. Nach Wagner ist es „die absolute Instrumentalsprache“, die sich hier „bereits als allvermögend bewährt“ hat⁵⁰, und im Musikdrama ist es die „absolute Orchestermelodie“, die als Ahnung die „Versmelodie des Darstellers“ vorbereitet, aus der sich wiederum „als Erinnerung der ‚Gedanke‘“ – gemeint ist die Vergegenwärtigung – „des Instrumentalmotivs herleitet“⁵¹. Ist die Ahnung „die Kundgebung einer noch unaussprechlichen Empfindung“⁵², so bedarf sie, um als gerechtfertigt Geltung zu haben, gleichwohl der Bestätigung durch Erinnerung. Und Erinnerbarkeit von (noch) Unaussprechlichem ist durch keine andere Sprache zu ermöglichen, als durch die „unbestimmt bestimmende der reinen Musik, des Orchesters“⁵³. Hiermit meint Wagner keineswegs allein die Vorspiele und Akteinleitungen, sondern vielmehr allgemein jene „melodischen Momente“, die „eine empfundene Ergänzung der Kundgebung der Person“ darstellen, „die jetzt vor unseren Augen ihre volle Empfindung noch nicht äußern will oder kann“⁵⁴.

Zu den zentralen Motiven des *Tristan*, die im Sinne von Ahnungsmotiven eingeführt sind, gehört insbesondere das *Liebestrankmotiv*, das abgesehen vom ersten Vorspiel, schon zu Beginn der 2. Szene des I. Aktes⁵⁵ erklingt, nachdem es, allerdings ohne das Leidensmotiv, schon die ganze 1. Szene beherrscht hatte. In wildem Ausbruch beschwört hier Isolde die erlahmte Kunst der Mutter, hofft auf „tobende Stürme“ und Tod – und doch spricht das Orchester nicht von Untergang, sondern läßt die eigentliche Ursache der Erregung ahnen. Und als Brangäne fragt, was sie quält, da antwortet das Orchester mit einer Variante des *Liebestrankmotivs*.

⁴⁸ Brief an Prinzessin Marie Wittgenstein vom 19. Dezember 1856.

⁴⁹ WS IV, S. 186.

⁵⁰ WS IV, S. 187.

⁵¹ WS IV, S. 190.

⁵² WS IV, S. 186.

⁵³ WS IV, S. 194.

⁵⁴ WS IV, S. 200.

⁵⁵ Bei Isoldes Worten: „Mir erkoren, mir verloren“.

Auch das *Blickmotiv*, mit dem die Orchestermusik in der 1. Szene des I. Aktes einsetzt, läßt nur ahnen, welchen Hohn die Worte des Seemannsliedes zuvor enthalten, warum, von Brangäne bedauert, Isolde von der Heimat „kalt und stumm, bleich und schweigend“ schied. Und auch bei Isoldes Worten: „Was hältst du von dem Knechte . . ., der meinem Blick den seinen birgt“, läßt das *Blickmotiv* nur ahnen, daß das auslösende Moment der Liebe gerade Tristans stummer Blick war, mit dem der Verwundete von des getöteten Feindes Braut Heilung erlebte. Und hiervon wird erst in der *Tantris*-Erzählung berichtet⁵⁶.

Die Funktion des ersten *Todesmotives* ist vertrackt. Es ist nicht deshalb als Ahnungsmotiv zu verstehen, weil es nicht Isoldes Gewißheit, sondern nur ihre Ahnung von Tristans Tod als der einzig möglichen Sühne für seinen Verrat verkündet⁵⁷. Vielmehr ist es, obgleich es von Anfang an als Todesmotiv eingeführt ist, hier wie auch bei der Wahl des Trankes deshalb nur Ahnungsmotiv, weil das, was es symbolisiert, nicht dadurch eintritt, als was es gedacht ist, als Tod durch Sühne nämlich, sondern erst in Folge der Wandlung des Sühngedankens in den der Liebeserlösung, für die ja ein eigenes Motiv aus jenem abgeleitet wird. Und doch ist Tristans Tod tatsächlich dann auch Sühnetod, jedoch bis dahin nur geahnter. Denn Tristan stirbt nicht während des neuen, sondern bei den Klängen des ersten *Todesmotivs*, das nun in einer großartigen Verbindung zusammen mit dem *Liebestrankmotiv* erklingt.

Ähnlich verhält es sich mit dem von Hans von Wolzogen sogenannten *Schicksalsthema*, das bei Alfred Lorenz *Sühnetrankmotiv*, bei Ernst Kurth *zweites Todesmotiv* und anderweitig sogar *Motiv der Todesahnung* heißt. Trotz seiner musikalischen Prägnanz wird die Bedeutung dieses Motivs, wie auch die Uneinigkeit bei der Namensgebung zeigt, nirgends recht aufgeklärt. Es läßt das Unheilvolle ahnen, als Isolde statt Brangänes Liebestrank den Todestrank wählt, oder als Brangäne angetrieben wird, das Gift zu bereiten. Und es erinnert Tristan im III. Akt an die Ahnung des Unheils, das ihm Erlösung sein sollte⁵⁸, wie es in Isolde an Tristans Leiche noch die alte Ahnung vom gemeinsamen Tod, der nun bevorsteht, wachruft.

Ist es nun die „Sprache der Musik“, die allein Ahnung vom dramatisch und szenisch Unaussprechlichen, Verschwiegenen zu erzeugen im Stande ist, und ist es umgekehrt die Funktion der Musik im Musikdrama, das Unaussprechliche, Verschwiegene zum „hellen Ertönen“ zu bringen, so bleibt der Ahnungsgedanke nicht nur auf die Funktion der Leitmotive bezogen. Vielmehr scheint Wagners Wort vom „tönenden Schweigen“ die gesamte *Tristan*-Musik als „ahnungsvoll“ zu deuten, als von einem Zug dessen durchdrungen, wodurch insbesondere das Ahnungsmotiv musikalisch bestimmt ist: Die Musik hat der dichterischen Absicht „in beziehungsweise Weise . . . ganz (zu) entsprechen“, und zwar schon vor ihrer Konkretisierung durch Sprache und Darstellung – also auch ohne sie.

Und in der Tat: eines der wesentlichen Charakteristika der *Tristan*-Musik im Blick auf ihre Leitmotivtechnik ist es, daß sich die Satzstruktur als „Gewebe von Grundmotiven“ darstellen läßt, dessen Anlage gewissermaßen die Satzstruktur selber ist. Während im *Ring* die Leitmotive gleichsam wie Bilder einem changierenden mehr oder weniger sichtbaren Hintergrund als vorbeiziehende Trägerschicht aufgelegt erscheinen, ist es im *Tristan* diese Schicht selbst, deren Struktur das bezeichnende Gewebe bildet. Das markanteste Kennzeichen dessen ist die gleichsam unauffällig beherrschende Allgegenwart des *Tristan*-Klanges. Satzstruktur und Leitmotivtechnik sind im *Tristan* derart ineinander verschränkt, daß es nicht selten sogar unmöglich ist, Leitmotive als solche, als wiedererkennbare Strukturen, auszumachen, ganz ungeachtet der Fragwürdigkeit des Motiv-Begriffs angesichts der oft langen und liedmäßigen melodischen Linien. So wird den Sinndeutern des *Tristan* jede steigende kleine Sekunde zum *Sehnsuchts-*, jede fallende zum *Leidensmotiv*, jede Sexte wird zur *Blick-Sext*, Quart und Quint zu *Tages-Intervallen*, die Septe zum Symbol der Minne, wenn sie nicht *Blick-Sept* heißt, und die Oktave zum Todessymbol – ohne daß es wiederum völlig gelingen könnte, dies als blanken Unsinn zu entlarven. Selbst in dem vierstimmigen Streichersatz in Beispiel 1, aus dem Leitmotive herauszulösen gewaltsam erscheint, sind durchaus Anklänge an eine Vereinigung von *Minnethema* und *Tantrismotiv* zu entdecken, deren Verwandtschaft in Rhythmus und absteigender Linie augenfällig ist, wie auch im Horn eine Variante des *Leidensmotivs* erklingt.

⁵⁶ Isolde: „Er sah mir in die Augen. Seines Elendes jammerte mich“.

⁵⁷ I. Akt, 2. Szene, Isolde: „Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz“.

⁵⁸ Tristan: „Das Schwert dann aber ließ sie sinken; den Giftrank gab sie mir zu trinken“.

Beispiel 2

Als ein typisches Beispiel für die Verschränkung von Satz- und Motivstruktur kann das *Tantrismotiv* angesehen werden, dessen Charakteristikum im kontrapunktischen Gegeneinander einer jeweils chromatisch abwärts führenden Oberstimme mit einer chromatisch aufsteigenden Baßführung sowie zwei chromatischen Mittelstimmen in wechselnder Richtung liegt. Auch hierin zeigen sich Übereinstimmungen mit der Stelle aus Beispiel 1. Die trügerische Harmonik funktional deuten zu wollen, wäre ebenso mühsam wie unnötig: Dieses Sinnbild der Täuschung, das gewissermaßen die ‚Urschuld‘, jene betrugvolle erste Liebesbeziehung, immer wieder vergegenwärtigt, wird durch die Linienführung der Stimmen zusammengehalten, deren „polyphonische Symphonie“ stets auf eine förmliche – freilich immer wieder andere – Kadenz zielt und dabei, wie beiläufig, im Mittelpunkt der Phrase den *Tristan-Klang* erzeugt.

Die Ähnlichkeit der beiden Beispiele allein aus dem Nachweis von Motivverwandtschaften begründen zu wollen, wäre einseitig und konstruiert. Umgekehrt wäre es aber auch zu vage, die chromatische Polyphonie als gemeinsames Kompositionsprinzip zum einzigen Merkmal der Übereinstimmung zu machen. Beide Momente koinzidieren.

Ein besonderes Merkmal der Leitmotivtechnik im *Tristan* ist die Überlagerung zweier oder mehrerer Motive zu einem gleichzeitigen, polyphonen Motivgewebe, ein Verfahren, das in einem musikalischen Konzept, in dem sich Motiv- und Satzstruktur gegenseitig bedingen, doppelt begründet erscheint: Ist im *Ring*, wie Wagner selbst an einem Beispiel aus der *Walküre* betont, eine Motivkombination (wie die des *Rheingold-* und des *Walhallmotivs*) etwas „an sich Grelles“ und „Fremdartiges“, das er durch agogische oder dynamische Vorschriften sowie durch „große Achtsamkeit“ beim Vortrag „zu verdecken suchte“⁵⁹, so macht es im *Tristan* angesichts der leittonigen

Beispiel 3

⁵⁹ WS X, S. 188.

Klangtechnik und der chromatischen Polyphonie der Stimmen im Grunde keinen Unterschied, ob sie entweder motivisch oder gleichsam ‚frei‘ behandelt werden. Vielmehr muß es geradezu eine Forderung dieser Anlage sein, die spezifisch musikalischen Gestaltungsmittel wie Engführung, Imitation, Umkehrung, Augmentation und Diminution oder auch der variativen Ableitung auf Motivverknüpfung und -verarbeitung anzuwenden. Die *Tristan*-Partitur ist voll davon.

So sind, um hier nur ein Beispiel vom Beginn der 1. Szene des II. Aktes herauszugreifen, die beiden selbständigen Stimmen in Beispiel 3 in ihrer Führung sowohl kontrapunktisch durch die chromatische Gegenbewegung mit jeweils synkopiertem Rhythmus und quasi doppeltem Kontrapunkt als auch harmonisch begründet, indem sie wiederholt den *Tristan*-Klang chromatisch paraphrasieren (*h-f-a-d* und *des-g-h-e*), und schließlich sind sie als Kombination zweier Motive angelegt und dramatisch begründet: Das *Sehnsuchtsmotiv* in einer vielbenutzten Variante gemeinsam mit dem Beginn des *Fackelmotivs* ist Ausdruck von Isoldes drängendem Wunsch, die warnende Leuchte zu löschen, die Tristan noch fernhält.

Beispiel 4

The musical score for Example 4 is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features the Horn in F (Hrn.F) and the second Violin (2.Vl.). The Horn part contains the 'Tagesmotiv' (measures 1-2) and the 'Tagesm./Tristanruf' (measures 3-4). The Violin part contains the 'Minnemotiv' (measures 1-4). The second system (measures 5-8) features the Horn in F (Hrn.F), the first Violin (1.Vl.), and the Oboe (8.Ob.). The Horn part contains the 'Minnemotiv' (measures 5-6) and the 'Leidensmotiv' (measures 7-8). The Violin part contains the 'Minnemotiv' (measures 5-8). The Oboe part contains the 'Verhängnismotiv' (measures 5-8). The third system (measures 9-12) features the Oboe (8.Ob.) and the Bass. The Oboe part contains the 'Verhängnismotiv' (measures 9-10) and the 'Blickmotiv' (measures 11-12). The Bass part contains the 'Verhängnismotiv' (measures 9-10) and the 'Blickmotiv' (measures 11-12). An arrow labeled 'Trugschluß' points to the end of the Bass line in measure 12.

Tagesmotiv

Fl. 10

Hrn. F

Fag.

Tristanruf

Beispiel 5

Klar. Bb

Hrn. F

1.Vl.

Fag.

1.Ob.

2.Ob.

Hrn. E

2.Vl.

Vlc.

(var.) Tagesmotiv

traurige Weise (a)

Tantrismotiv

Tantris-Kontrapunkt traurige Weise (a)

traurige Weise (b)

Tantrismotiv

Tagesmotiv

Tantris-Kontrapunkt

An Beispiel 4, einem Stück aus dem *Tagesgespräch* im II. Akt⁶⁰ kann mit besonderer Deutlichkeit die – von Wagner mißverständlich „Variation“ genannte – Technik der Motivableitung gezeigt werden. Nach der Exposition einer Motivkombination, die das *Tages-* und das *Minnemotiv* zusammenführt, wird in durchaus klassischer Weise aus dem punktierten Rhythmus des *Minnemotivs*, das sich zugleich als Diminution des *Tagesmotivs* erweist, sowie aus der Tonfolge des *Tagesmotivs* das hiermit verwandte Motiv des *Tristan-Rufes* abgeleitet, zunächst taktversetzt, dann regulär (T. 4) und schließlich in Engführung in den beiden Hörnern. Darauf folgt erneut das *Minnethema*, nun nicht mit einem leitmotivischen Kontrasubjekt, sondern mit einer langen chromatischen Baßlinie, die vom *c* bis zum *fis* reicht: Die Struktur, das Motiv nämlich, hat sich gleichsam ins Material verflüchtigt.

Die neue Fortsetzung des *Minnethemas* in Takt 7 macht wiederum ein anderes Moment der Variationstechnik deutlich, das des Motivanklangs: In die Tonfolge eingelegt ist nämlich das von Hans von Wolzogen sogenannte *Tristanmotiv*, von Alfred Lorenz *Verhängnismotiv* genannt, und zwar in originaler Tonhöhe (die absolute Tonlage spielt in der Leitmotivtechnik des *Tristan* eine wichtige Rolle). Ein Merkmal dieses Motivs ist die Mündung in den *F*-dur-Trugschluß mit Quart-Vorhalt, wie auch an dieser Stelle in Takt 8. Unter diesem Eindruck wird dann der *Tristan-Ruf* in der Oboe doppelt umgedeutet: einmal als Anklang an das *Blickmotiv*, das sich ja an den *F*-dur-Trugschluß in der Regel anschließt (vgl. die eingekreisten Noten); zum anderen gleichsam durch Rückverwandlung zum diminuierten *Tagesmotiv* mit seinem typischen großen Septklang, wie er auch schon in den Takten 3–5 des Beispiels erklang. Genau diese Wirkung wird dann im folgenden für die Wiederholung des *Tagesmotivs* in der originalen Gestalt der Motivexposition genutzt. Gleichzeitig aber bleibt in der Oboe die eingeführte Diminution erhalten, so daß zwei Gestalten desselben Motivs gleichzeitig erklingen, von denen die eine den Anschluß ans Vorhergehende, die andere die Überleitung zum folgenden garantiert, in dem nun tatsächlich (ab T. 11) der *Tristan-Ruf* in *C*-dur erklingt. Auch dies ist ein Stück der Wagnerschen „Kunst des Übergangs“, und es lohnte sich, die *Tristan*-Partitur auf solche spezifisch musikalischen Kompositionsverfahren hin zu untersuchen.

Das letzte Beispiel (5) aus der 1. Szene des III. Aktes⁶¹ zeigt die Verknüpfung von zuletzt vier verschiedenen Motiven. Es beginnt mit der Kombination des Anfangs der *Traurigen Weise* mit dem *Tantrismotiv* über chromatisch gegengeführtem Baß. Während die *Traurige Weise* frühzeitig in eine bekannte chromatische Begleitung des *Tantrismotivs* übergeht, erklingt in der Klarinette eine Variante des *Tagesmotivs*, deren Beginn als Spiegelung der *Traurigen Weise* erscheint und die in die Imitation der *Tantris*-Begleitung des *F*-Horns mündet. Darauf setzen in Takt 5 vier Motive gleichzeitig ein: der Beginn der *Traurigen Weise*, der Triolenteil derselben Melodie, das *Tantrismotiv* und im Baß das *Tagesmotiv*, übergehend wieder in die chromatische Gegenlinie. Konzentrierter kann der musikalische Satz kaum sein. Und obgleich solche vierfachen Motivschichtungen nicht eben häufig sind – nur eigentlich der letzte Akt enthält einige – haben diese Bildungen nichts Fremdartiges, wie es Wagner im Blick auf den *Ring* sah. Hier wird allenfalls das Grundprinzip des Satzes – abhängig von der sich zuspitzenden dramatischen Situation – im Sinne dynamischer Steigerung in extremer, geradezu kammermusikalischer Weise verdichtet – eine Anlage, deren chromatisch-polyphones Leitklanggefüge sich zur Bildung wiedererkennbarer und entsprechend angelegter Leitmotive gleichsam jederzeit und in jeder Stimme verfestigen kann.

Die besondere Verwirklichung der Idee des Symphonischen im *Tristan* liegt in der Koizidenz von Leitmotivtechnik und musikalischem Satzgefüge, welches seinerseits von der wechselseitigen Bedingtheit horizontaler chromatischer Stimmführung und vertikaler Leitklangverknüpfung geprägt ist, ohne daß der Primat eines der beiden Momente entscheidbar wäre. Motiviert durch die dramatische Handlung der „inneren Seelenvorgänge“ und „unaussprechlichsten Leidenschaften“ und angewandt als einzig möglich gedachter Ausdruck des sprachlich und gestisch Unsagbaren, sind es jene spezifisch musikalischen Gestaltungsmittel, die über die Steuerung durch die Handlung hinaus in „tönendem Schweigen“ den rein musikalischen Zusammenhang, mit anderen Worten: die symphonische Einheit der Musik, garantieren.

⁶⁰ Bei Isolde's Worten: „Doch es rächte sich der verscheuchte Tag“.

⁶¹ Nach Tristans Worten: „Sterbend lag ich stumm im Kahn“.

Wagners besonderes kompositorisches Engagement beim *Tristan*, seine „ununterbrochene Hingabe“ an die Musik und ihre spezifische Gestaltung aus dem „ganz entsprechenden Gedicht“ heraus mag ihn verleitet haben, der szenischen Realisierbarkeit dieses Musikdramas geringere Beachtung zu geben. Er selbst jedenfalls glaubte später, der *Tristan* „würde eine mystische Grube bleiben zur Freude einzelner; ... die Darstellung davon sei zu schwierig“⁶². Und daß im *Tristan* überwiegend „fast gar nichts wie Musik vor sich“ gehe⁶³, mag zugleich dazu beigetragen haben, daß die szenische Darstellung immer wieder als sekundäres Moment des Werkes angesehen wurde – freilich unter Verwechslung von dramatischer Aktion im Sinne Wagners mit dramatischem Aktivismus im Sinne turbulenten Bühnengeschehens. Selbst die Möglichkeit der quasi oratorischen Aufführung scheint das Werk wie kein anderes herzugeben. Vielleicht hat sich Wagner wirklich unter Vernachlässigung seines musikdramatischen Einheitsgedankens zu wenig um die szenische Darstellbarkeit gekümmert und sich zugunsten der kompositorischen Einheit der *Tristan*-Musik einfach doch zu sehr „symphonisch gehen“ lassen.

Isolde Vetter

Kurzfassung des Referates „Die Entstehung des ‚Fliegenden Holländers‘ von Richard Wagner“*

Nachdem Wagners Plan, in Paris seine letzte vollendete Oper, das *Liebesverbot*, zur Aufführung zu bringen, im April 1840 gescheitert war, erhielt er Gelegenheit, dem berühmten Librettisten Eugène Scribe einen Entwurf zu einem Operneinakter vorzulegen. So entstand kurz vor dem 6. Mai 1840 ein erster französischsprachiger Prosaentwurf, betitelt *Le hollandais volant*. Das Sujet hatte Wagner Heinrich Heines *Memoiren des Herren von Schnabelewopski* aus dem 1. Band des *Salon* entnommen; der Stoff lag ihm aufgrund seiner abenteuerlichen Seereise 1839 von Riga nach Paris auch innerlich nahe. Heines Fassung war seit 1834 durch eine französische Übersetzung in Frankreich ebenfalls bekannt, was zumindest dazu beigetragen haben dürfte, daß Wagner sich mit Heine über die Verwendung des Sujets als Opernstoff „verständigte“. In den Monaten Mai bis Juli 1840 komponierte Wagner drei Stücke, die Ballade, den Matrosenchor sowie den Chor der Holländermannschaft, die er in einer sogenannten Audition der Leitung der Pariser Großen Oper vorzuführen hoffte. Wagners von Meyerbeer unterstützte Vorstöße blieben jedoch über Monate hinweg erfolglos, bis ihm der Direktor der Oper im Frühjahr 1841 schließlich eröffnete, seinen, Wagners, Entwurf dem Pariser Kapellmeister Pierre Louis Dietsch zur Komposition überlassen zu wollen. Wagner sah sich trotz mancher Bemühung nicht in der Lage, die Dinge zu seinen Gunsten zu wenden und willigte endlich in die Abtretung gegen eine gewisse Entschädigungssumme ein, die ihm auch am 2. Juli 1841 in Höhe von 500 Francs ausbezahlt wurde. Schon zuvor hatte Wagner mit der Ausführung des Librettos in deutscher Sprache begonnen. Eine erste Versniederschrift trägt das Datum des 18. bis 28. Mai 1841; ihr war offenbar ein ausführlicher, allerdings nur in seiner zweiten Hälfte erhaltener Prosaentwurf vorausgegangen. Drei weitere, nur wenig veränderte Versniederschriften folgten. Der Erhalt der 500 Francs setzte Wagner in den Stand, sich ein Klavier zu mieten, welches ihm nach eigener Angabe zum Komponieren nötig war. Nun entstanden in den ersten Julitagen das Spinner- und das Steuermannslied und anschließend bis zum 22. August 1841 der Entwurf zur gesamten übrigen Musik der Oper. Nach Fertigstellung der Partitur zu den drei Aufzügen begann Wagner am 5. November den Kompositionsentwurf zur Ouvertüre. Spätestens am 20. November 1841 war das ganze Werk beendet.

⁶² Tagebuch-Notiz Cosima Wagners vom 10. Mai 1879, a. a. O., S. 34.

⁶³ WS X, S. 307.

* Das Referat bildete einen Überblick über einen Teil meiner Dissertation „Der fliegende Holländer von Richard Wagner. Entstehung, Umarbeitung, Überlieferung“, Technische Universität Berlin 1982 (Druck in Vorb.).