

TRISTAN  
UND  
ISOLDE

RICHARD WAGNER

# TRISTAN UND ISOLDE

HANDLUNG IN DREI AUFZÜGEN

MUSIK VON Richard Wagner

TEXT VON Richard Wagner nach dem Versroman

»Tristan« von Gottfried von Straßburg

URAUFFÜHRUNG 10. Juni 1865

KÖNIGLICHES HOF- UND NATIONALTHEATER MÜNCHEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 20. März 1876

KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUPRODUKTION 11. Februar 2018

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

4

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

Richard Wagner  
in einem Brief an Franz Liszt  
Zürich, 16. Dezember 1854

## INHALT

HANDLUNG .....	6
ZEITTADEL .....	12
WARUM EIN DRITTER AKT? ZU RICHARD WAGNERS »TRISTAN UND ISOLDE«	
von Nike Wagner .....	28
WORUM GEHT ES BEI »TRISTAN UND ISOLDE«?	
von Olga Sedakova .....	48
»ICH GEHE AUCH GANZ IN DIESER MUSIK AUF«	
von Elena Vereshchagina und Tatiana Vereshchagina .....	56
WAGNER, DAS OPERNHAUS UNTER DEN LINDEN UND DER »TRISTAN«	
von Detlef Giese .....	78
SYNOPSIS .....	92
TIMETABLE .....	96

Produktionsteam und Premierenbesetzung 108

Impressum 110

# HANDLUNG

VON Dmitri Tcherniakov

ÜBERSETZUNG AUS DEM  
RUSSISCHEN VON Ganna-Maria Braungardt

6

**VORGESCHICHTE** – Tristan, ein enger Vertrauter von Cornwalls Königs Marke, tötet im Kampf Morold, einen Vertreter des mit Cornwall verfeindeten Irland. Morolds Kopf wird höhnisch an die Braut des Getöteten geschickt, die irische Prinzessin Isolde.

Tristan selbst wurde im Kampf lebensgefährlich verwundet. Unter dem Namen Tantris fährt er nach Irland, um sich von der für ihre Heilkünste berühmten Isolde gesundpflegen zu lassen. Isolde erkennt, wer der Verwundete tatsächlich ist, denn der Splitter, den sie aus dem Kopf ihres Verlobten Morold gezogen hat, passt genau in eine Scharte von Tristans Schwert. Sie will Morold rächen, doch als sie Tristan in die Augen sieht, wird aus ihrem Hass Liebe. Tristan kehrt geheilt nach Cornwall zurück.

Nach einiger Zeit kommt er überraschend erneut nach Irland, um Isolde zu holen, als Braut für seinen König Marke.

**ERSTER AUFZUG** – Tristan bringt Isolde als Braut für König Marke mit einem Schiff nach Cornwall. Er meidet Begegnungen mit ihr. Isolde fühlt sich von Tristan schmählich verraten und trägt ihrer Vertrauten Brangäne auf, Tristan zu einer Unterredung zu bitten. Tristan weicht aus. Sein treuer Freund Kurwenal gibt eine beleidigende Antwort: Ein Mann wie Tristan habe mit der Frau, die er als

Gefangene zu seinem König bringe, nichts zu bereden.

Isolde gesteht Brangäne, dass Tristan jener Tantris ist, der einst ihren Verlobten Morold getötet hat und an dem sie sich beinahe gerächt hätte, den sie in einem Anfall von Mitleid aber verschont und dessen lebensgefährliche Wunde sie geheilt habe. Er habe ihr Treue geschworen, doch nun habe der Undankbare sie für seinen König, den alten Marke, entführt. Isolde verzweifelt bei dem Gedanken, als Frau eines Anderen in der Nähe des geliebten Mannes leben zu müssen. Brangäne versucht Isolde zu trösten und erinnert sie an die wundertätigen Tränke, die Isoldes Mutter ihr mit auf die Reise gegeben habe. Doch Isolde will aus Verzweiflung Gift nehmen und lässt Tristan rufen, um mit ihm gemeinsam diesen Sühnetrank zu trinken, der ihn von seiner Schuld erlösen werde. Isolde lässt Tristan ausrichten, sie werde nicht zu König Marke an Land gehen, wenn Tristan nicht umgehend für eine Unterredung zu ihr komme. Diesmal erscheint Tristan. Hinter Isoldes nebulösen Worten über Sühne errät Tristan ihre wahre Absicht: Isolde verlangt von ihm, mit ihr den Todestrank zu trinken. Nach quälenden Überlegungen entschließt sich Tristan dazu.

In Erwartung ihres baldigen Todes offenbaren Tristan und Isolde einander ihre wahren Gefühle. Doch der Trank, den Brangäne ihnen bereitet hat, war kein Todestrank. Das Schiff erreicht Cornwall.

**ZWEITER AUFZUG** – Isolde ist nun König Markes Frau. Mit Tristan kann sie sich nur selten und heimlich treffen.

Eines Abends wartet Isolde wieder einmal ungeduldig auf die Begegnung mit Tristan. Brangäne warnt Isolde: Sie werde seit ihrer Ankunft von Melot beobachtet, der alles dem König hinterbringe. Brangäne beschwört sie, auf das heutige Rendezvous zu verzichten. Sie ist überzeugt, dass König Marke alle seine Vertrauten an diesem Abend nicht zufällig versammelt hat, sondern um Tristan und Isolde

7

öffentlich bloßzustellen und des Verrats zu überführen. Isolde will Brangänes Mahnung zu Vorsicht nicht hören und gibt Tristan das verabredete Zeichen.

Tristan kommt zu Isolde. Die Freude über die Begegnung schlägt um in einen schwierigen und quälenden Dialog, in dem beide versuchen, sich gegenseitig ihre Schuld, ihr Schweigen und ihren Verrat zu erklären und sich dafür zu rechtfertigen. Der Versuch, zum ersten Mal alle Vorwürfe aus der Vergangenheit auszusprechen, führt zu einer neuen Offenheit. Tristan fordert Isolde zum Allvergessen auf, zum Versinken in der Nacht, in der Seligkeit, wo es keine Erinnerungen mehr gebe, keine Konflikte, keine Wünsche. Er spricht zu Isolde von seiner Todeserfahrung, vom Tod als wertvolles, erhabenes Erlebnis. Isolde, betört von seinen Worten, ist bereit, ihm bis ans Ende zu folgen.

Keiner der beiden beachtet Brangänes Warnung vor drohender Gefahr, erst Kurwenals Ruf unterbricht ihren Dialog.

König Marke und seine Vertrauten erscheinen. Melot stellt Tristan vor dem König als Verräter bloß.

Der gekränkte Marke wirft Tristan öffentlich Verrat an Ehre, Treue und Tugend vor. Tristan sei undankbar und habe ihn verletzt.

In Ungnade gefallen, fragt Tristan Isolde, ob sie bereit sei, ihm wohin auch immer zu folgen. Sie bejaht.

Empört stürzt sich Melot auf Tristan.

**DRITTER AUFZUG** - Kurwenal hat Tristan in dessen Heimat Kareol in der Bretagne gebracht, in der Hoffnung, hier könne er gesunden und wieder der frühere starke, glanzvolle Tristan werden. Doch die Rückkehr an den Ort, den Tristan vor langer Zeit verlassen hat, heilt Tristan nicht von seinen Heimsuchungen, sondern beschwört neue herauf. Tristan wartet auf ein Schiff, das Isolde bringen soll. Ihm wird schmerzhaft bewusst, wie sehr er Isolde vermisst, dass

er ohne sie nicht leben und nicht sterben kann. Doch das Schiff bleibt aus. Isolde kommt nicht.

Der Klang einer alten Weise lässt alte Alpträume zurückkehren – Tristans Kindheit, den Verlust der Eltern. Die Angst, verlassen zu werden, begleitet Tristan seit jeher; Verlustangst und Bindungsangst bestimmen sein ganzes Leben. Und hier in Kareol erkennt Tristan, der sich von allen verlassen fühlt, seine Liebe zu Isolde als qualvolle Abhängigkeit. Die Schuld daran gibt er dem bewussten Trank, er verflucht ihn, verflucht die Liebe, von der er sich nicht mehr befreien kann.

Obwohl er nicht mehr an Isoldes Ankunft glaubt, träumt er weiter von ihr. Als dann das Schiff mit Isolde tatsächlich eintrifft, stirbt Tristan. Isolde ist zu spät gekommen.

Kurz nach Isolde treffen auch Marke und sein Gefolge, Brangäne und Melot ein. Kurwenal, der ihnen allen die Schuld an Tristans Tod gibt, beginnt einen ungleichen Kampf gegen sie. Brangäne, von der König Marke zu der Fahrt nach Kareol überredet wurde, erklärt Isolde, der König habe den Liebenden verziehen und sei gekommen, ihrem Bund seinen Segen zu erteilen.

Tristan ist tot, und Isolde nimmt nicht mehr wahr, was um sie herum vorgeht.

ICH KEHRE NUN  
 ZUM »TRISTAN« ZURÜCK,  
 UM AN IHM DIE TIEFE  
 KUNST DES TÖNENDEN  
 SCHWEIGENS FÜR MICH  
 ZU DIR SPRECHEN ZU  
 LASSEN. FÜR JETZT  
 EROUICKT MICH DIE  
 GROSSE EINSAMKEIT UND  
 ZURÜCKGEZOGENHEIT,  
 IN DER ICH LEBE:  
 IN IHR SAMMLE ICH  
 MEINE SCHMERZLICH  
 ZERSTÜCKTEN  
 LEBENSKRÄFTE.

BEREITS GENIESSE  
 ICH SEIT EINIGER ZEIT  
 DIE FAST NIE SO  
 GEKANNTEN WOHLTAT EINES  
 RUHIGEN, TIEFEN  
 SCHLAFES IN DER NACHT:  
 KÖNNTE ICH IHN  
 ALLEN GEBEN! ICH WERDE  
 DIES GENIESSEN, BIS  
 MEIN WUNDERBARES  
 WERK GEDIEHEN IST.  
 ERST DANN WILL ICH MICH  
 EINMAL UMSEHEN,  
 WELCH GESICHT MIR  
 DIE WELT ZEIGT.

Richard Wagner  
 im Tagebuch für Mathilde Wesendonk  
 Venedig, 12. Oktober 1858

## ZEITTADEL

### RICHARD WAGNER UND DER »TRISTAN« EINE CHRONIK

12

1813

Am 22. Mai wird Wilhelm Richard Wagner in Leipzig geboren. Bereits ein halbes Jahr später stirbt sein Vater, der Leipziger Polizeiaktuar Carl Friedrich Wilhelm Wagner. Der Schauspieler und Dichter Ludwig Geyer nimmt sich der achtköpfigen Familie an. Richard ist das jüngste der Kinder.

1814

Ludwig Geyer heiratet Wagners Mutter Johanna Rosine. Gemeinsam mit den Kindern ziehen sie nach Dresden.

1820

Der siebenjährige Richard erhält bei Pastor Christian Ephraim Wetzel in Pösendorf bei Dresden prägende literarische und musikalische Eindrücke.

1821

Tod des Stiefvaters Ludwig Geyer. Wagner kommt zu dessen jüngeren Bruder nach Eisleben in Obhut.

1822

Richards Onkel, der Leipziger Theologe Adolf Wagner, vermittelt dem Knaben Kenntnisse über Dante, Shakespeare und die deutschen Klassiker.

1823

Als Schüler an der Dresdener Kreuzschule beschäftigt sich Wagner mit griechischer und römischer Mythologie.

1826

Erste Versuche als Dichter: Wagner schreibt eine Rittertragödie sowie ein episches Gedicht »Schlacht am Parnassos«.

1828

Wagner beendet in Leipzig sein Trauerspiel »Leubald und Adelaide«, die den Tragödien Shakespeares nachempfunden ist. Da er an eine Vertonung des Textes denkt, eignet er sich autodidaktisch einige Grundlagen der Komposition an und nimmt Unterricht in Harmonielehre.

1829

Nachdem er Wilhelmine Schröder-Devrient als Leonore in einer Leipziger »Fidelio«-Aufführung erlebt hat, beschließt Wagner, sich verstärkt der Musik zu widmen. Erste Klavier- und Kammermusikkompositionen entstehen.

1830

Wagner komponiert drei Overtüren für Orchester. Eine von ihnen wird im Leipziger Stadttheater zur Aufführung gebracht.

1831

Im Frühjahr schreibt sich Wagner an der Universität Leipzig als Student der Musik ein. Zudem nimmt er Kompositionsstunden beim Thomaskantor Theodor Weinlig, der ihm wertvolle praktische Fertigkeiten im Tonsatz vermittelt.

1832

Erstmals erscheint mit der Klaviersonate B-Dur eine Komposition Wagners im Druck. Die im November in Prag uraufgeführte Sinfonie C-Dur ist Wagners bis dato umfangreichstes Werk. Sein erster Opernplan »Die Hochzeit« beinhaltet die Abfassung des Textbuches und einiger musikalischer Nummern, bevor das Projekt abgebrochen wird.

1833

Wagner nimmt die Stelle des Chordirektors am Würzburger Theater an. Bis Anfang 1834 entsteht dort seine erste Oper »Die Feen«, die zu Lebzeiten jedoch unaufgeführt bleibt.

13

1836

Die zweite Oper, »Das Liebesverbot«, wird abgeschlossen. Die Uraufführung geht am Theater Magdeburg über die Bühne, wo Wagner als Musikdirektor beschäftigt ist. In der Nähe von Königsberg heiratet er die Schauspielerin Minna Planer, die er zwei Jahre zuvor kennengelernt hatte.

1837

Arbeit in Königsberg und Riga, jeweils als Musikdirektor an den dortigen Theatern. Wagner beginnt mit »Rienzi«, einem opulenten Werk im Stil der französischen »Grand Opéra«.

1839

Eine stürmische, abenteuerliche Seereise über Ost- und Nordsee vom Baltikum nach London inspiriert Wagner zu seinem »Fliegenden Holländer«. Ein zunächst hoffnungsvoller, dann immer mehr ernüchternder Paris-Aufenthalt beginnt, in dessen Zuge Wagner und seine Frau in existentielle Nöte geraten.

1840

Im November schließt Wagner die »Rienzi«-Partitur ab. Zu seiner Lektüre gehören auch Texte von Novalis, die zu einer Inspirationsquelle von »Tristan und Isolde« werden sollten.

1841

Wagner komponiert und instrumentiert den »Fliegenden Holländer« und bietet das vollendete Werk der Berliner Hofoper zur Uraufführung an.

1842

Erste Ideen zum »Tannhäuser« werden entwickelt. Erfolgreiche Uraufführung des »Rienzi« am Königlich Sächsischen Hoftheater in Dresden, die Wagners Ruf als kommende Größe auf dem Feld der Oper begründet.

1843

Anfang Januar erlebt »Der Fliegende Holländer« in Dresden seine Premiere. Das Werk wird nicht sonderlich enthusiastisch aufgenommen. Mit seiner Berufung zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister erklimmt Wagner indes eine weitere Stufe auf der Karriereleiter. Als Dirigent wie als Komponist wird er zunehmend anerkannt, auch wenn seine progressiven Ideen nicht selten auf Widerstände stoßen.

1844

Am Königlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt dirigiert Wagner die Erstaufführung seines »Fliegenden Holländer«. Zu einem Engagement in Berlin kommt es jedoch nicht. Gottfried von Straßburgs »Tristan«-Epos erscheint in einer neuhochdeutschen Übersetzung, die Wagner ebenso wie zwei mittelhochdeutsche Ausgaben erwirbt.

1845

Der im April vollendete »Tannhäuser«, von Wagner als »romantische Oper« bezeichnet, wird im Oktober in Dresden uraufgeführt. Die Reaktionen des Publikums und der Presse sind gespalten. Die Dichtung des »Lohengrin« stellt Wagner im Rahmen einer öffentlichen Lesung erstmals vor.



1847

Fortgesetzte Beschäftigung mit der nordischen Sagenwelt sowie mit den klassischen Autoren der griechischen Antike. Dazu gehört auch die Lektüre von Platons »Gastmahl«, eines Textes, der die Ideenwelt von »Tristan und Isolde« spürbar beeinflusst.

1848

Ende April vollendet Wagner die Partitur des »Lohengrin«. Mit einer Reihe von Schriften und Reden beteiligt er sich an den revolutionären Bewegungen, die Europa erfasst haben. Im Spätsommer entsteht eine erste Prosafassung von »Siegfrieds Tod«, auf der die spätere »Götterdämmerung« basiert.

1849

Wagner beteiligt sich am Dresdner Maiaufstand, der in Barrikadenkämpfen mündet. Steckbrieflich gesucht muss er aus Sachsen fliehen und gelangt über

Weimar, Jena und Lindau nach Zürich. Da er in Paris erneut nicht Fuß fassen kann, entschließt er sich, in der Schweiz zu bleiben. Im Züricher Exil entstehen seine ersten grundlegenden theoretischen Schriften: »Die Kunst und die Revolution« sowie »Das Kunstwerk der Zukunft«, während »Das Künstlertum der Zukunft« nicht über ein Entwurfsstadium hinausgelangt.

1850

Im August beginnt Wagner mit Kompositionsskizzen zu »Siegfrieds Tod«, die später in die »Ring«-Partitur einfließen. Unter der Leitung des befreundeten Franz Liszt erlebt Weimar die Premiere des »Lohengrin«. In Zürich wird Hans von Bülow, der spätere Uraufführungsdirigent von »Tristan und Isolde« und »Die Meistersinger von Nürnberg«, mit Wagner bekannt und in den folgenden Jahren dessen Schüler.

1851

Mit »Oper und Drama« beendet Wagner zu Beginn des Jahres seine sowohl umfangreichste als auch wirkungsmächtigste ästhetische Schrift. Im Frühjahr und Sommer verfasst er eine Prosaversion sowie die Versdichtung von »Der junge Siegfried«. Im Oktober äußert Wagner erstmals die Idee, »drei Dramen mit einem dreiaktigen Vorspiele« zu schreiben, die nicht allein die Siegfried-Sage, sondern auch die Uranfänge des Mythos umfassen sollen. Eine zyklische Aufführung des immer weiter anwachsenden opulenten Gesamtwerkes erscheint ihm nur innerhalb eines Festspiels an besonderem Ort möglich zu sein.

1852

Im März schreibt Wagner den Prosaentwurf zum »Rheingold« nieder. Auch die Arbeit am Text der »Walküre« geht voran, zudem werden die beiden Siegfried-Dramen revidiert. Mitte Dezember liegt das gesamte Libretto zum »Ring des Nibelungen« vor. In Zürich macht Wagner Bekanntschaft mit Otto und Mathilde Wesendonk. Während ihn der finanzkräftige Geschäftsmann immer wieder materiell unterstützt, wird dessen junge Gattin zu Wagners »Muse«, die seine Kreativität in ungeahnter Weise anfaucht.

1853

Im September beginnt Wagner mit der Komposition des »Rheingold«, nach eigener Aussage inspiriert von einer visionären Eingebung der Eröffnungsklänge in einem Hotelzimmer im ligurischen La Spezia.

1854

Bis zum Herbst liegt die fertige »Rheingold«-Partitur vor, darüber hinaus entstehen erste Kompositionsskizzen zur »Walküre«. Unter dem Eindruck der Lektüre von Schopenhauers »Die Welt als Wille und Vorstellung«, durch die auch der Entwurf seiner »Ring«-Tetralogie in neuem Licht erscheint, entwickelt Wagner im Herbst erste Ideen zu »Tristan und Isolde«. Basierend auf Gottfried von Straßburgs Epos schafft er sich, animiert durch Mathilde Wesendonk, seine eigene Version des legendenhaften Stoffes.

1855

Wagner arbeitet hauptsächlich an der »Walküre«-Partitur, widmet sich aber auch dem »Tristan«. Gegen Ende des Jahres wird die Handlung in den Grundzügen konzipiert.

1856

Die im vorangegangenen Jahr begonnene Reinschrift der »Walküre« wird im März vollendet. Nach dem Sommer beginnt Wagner mit der musikalischen Ausarbeitung von »Siegfried«, zudem entstehen die ersten musikalischen Skizzen zu »Tristan und Isolde«. Er plant es als ein leichter aufführbares Werk weniger großer Dimension, das ihm nicht zuletzt auch dazu dienen sollte, seine prekäre finanzielle Lage in den Griff zu bekommen.

1857

Nach der Orchesterskizze des zweiten Aktes von »Siegfried« bricht die Arbeit an der »Ring«-Tetralogie zunächst ab. Das Angebot des brasilianischen Kaisers Dom Pedro II., eine italienische Oper zu schreiben, lässt Wagner an »Tristan und Isolde« denken. Im Spätsommer bringt er den Prosaentwurf und die erste Fassung der

Dichtung zu Papier, auch der Kompositionsprozess setzt bereits ein. Parallel hierzu verfertigt er eine Reihe von »Studien« zu diesem neuen musikdramatischen Werk: Vertonungen von Gedichten Mathilde Wesendonks, die ersten der sogenannten »Wesendonk-Lieder«.

1858

Anfang April ist die Partitur des ersten »Tristan«-Aktes fertiggestellt. Das vormals sehr gute Verhältnis zum Ehepaar Wesendonk trübt sich – nur mit Mühe kann ein Skandal verhindert werden, als vertrauliche Briefe Wagners an Mathilde in falsche Hände gelangen. Minna und Richard Wagner verlassen das erst im Jahr zuvor bezogene »Asyl«, ein Gartenhaus auf dem Grünen Hügel bei Zürich, das ihnen Otto Wesendonk großzügig als Wohnstatt zur Verfügung gestellt hat. Wagner reist nach Venedig, um dort »Tristan und Isolde« zu

vollenden. Ende des Jahres wird die Dichtung im Druck veröffentlicht.

1859

Im März schließt Wagner die Partitur des zweiten Aktes von »Tristan und Isolde« ab, im August wird das Opus komplettiert, nachdem Wagner aus Furcht vor kriegerischen Auseinandersetzungen Venedig verlassen und in Luzern Quartier genommen hat. Eine Aufführung zeichnet sich vorerst noch nicht ab – diesbezügliche Hoffnungen zerschlagen sich, als Verhandlungen mit dem Hoftheater Karlsruhe ohne greifbares Ergebnis enden. Vor allem die immensen Herausforderungen an die Sänger der Titelpartien lassen Zweifel an der Aufführbarkeit des Werkes aufkommen.

1860

»Tristan und Isolde« erscheint als gedruckte Partiturausgabe. Erstmals erklingt das Vorspiel zum ersten Akt bei einem von Wagner selbst dirigierten Konzert in Paris. Trotz aller Vorbehalte und Irritationen stößt Wagners Musik bei nicht wenigen französischen Künstlern und Intellektuellen auf große Resonanz. Bei einer Privataufführung im Hause der Sängerin Pauline Viardot-Garcia wird der zweite Akt des »Tristan« mit Klavierbegleitung geboten. Wagner selbst singt dabei die Titelpartie.

1861

Der Klavierauszug des »Rheingold« erscheint im Druck. Wagner wird zum Zeugen eines veritablen Theaterskandals, als an der Pariser Opéra die Neufassung seines »Tannhäuser« gegeben wird, für die er den ersten Akt mit der Venusberg-Musik im Stil des »Tristan« grundlegend umgearbeitet hat. Die Wiener Hofoper, wo Wagner erstmals seinen »Lohengrin« vollständig hört und sieht, zeigt sich an der Uraufführung von »Tristan und Isolde« interessiert, auch in Karlsruhe hat man eine mögliche Premiere noch nicht abgeschrieben. Der Plan zu den »Meistersingern von Nürnberg« nimmt mit dem Prosaentwurf und den ersten Librettopassagen konkretere Gestalt an.

1862

Die »Meistersinger«-Dichtung wird fertig gestellt. Nach einer Teilamnestie, die es Wagner seit 1860 wieder erlaubte, deutschen Boden zu betreten, kann er nun auch wieder in das heimische Sachsen reisen. Mit dem Sängerehepaar Malwine und Ludwig Schnorr von Carolsfeld studiert Wagner die Titelpartien von »Tristan und Isolde« ein, ohne eine reelle Chance zu haben, mit diesen Protagonisten das Werk zur Aufführung zu bringen. Erstmals werden Ausschnitte aus dem »Rheingold« und der »Walküre« unter Wagners Leitung präsentiert, zudem auch das Vorspiel zu den »Meistersingern«. Der Wunsch, ein Festspielhaus für seine eigenen Werke zu errichten, da sie sich an den Hof- und Stadttheater nicht adäquat verwirklichen lassen, wird immer deutlicher artikuliert.

1863

Nachdem sich in Wien die Meinung verbreitet hat, dass »Tristan und Isolde« unaufführbar sei, wird das Vorhaben fallen gelassen. Die wachsenden finanziellen Probleme lassen Wagner kaum mehr Spielräume, während Umschwünge im Privaten neue Kräfte freisetzen. Nachdem sich die Kontakte zu Hans und Cosima von Bülow (geborene Liszt) immer weiter intensiviert haben, besiegen Wagner und Cosima Ende November ihren Bund, der bis zum Ende ihres Lebens Bestand haben wird.

1864

Durch die Gunst des jungen bayerischen Königs Ludwig II., eines wahren Wagner-Enthusiasten, verbessert sich die materielle Notlage des Dichterkomponisten schlagartig. Mit seiner Übersiedlung nach München endet eine Phase unsteten Wanderlebens. Wagner nimmt die Arbeit am »Siegfried« wieder auf, zudem komponiert er einen »Huldigungsmarsch« für den König.

1865

In Gegenwart von König Ludwig II. wird am 10. Juni im Münchner Hof- und Nationaltheater »Tristan und Isolde« uraufgeführt. Vorangegangen waren kräftezehrende Proben mit dem Ehepaar Schnorr von Carolsfeld und mehrere Verschiebungen des Premierendatums. Hans von Bülow, von Wagner brüskiert, hatte sich der musikalischen Leitung angenommen und führt das strich-

los gegebene Werk zu einem beachtlichen Erfolg. Am Tag der ersten Orchesterprobe wird Cosimas Tochter Isolde geboren, die nicht Bülow sondern Wagner zum Vater hat. Die Stimmung in München wendet sich gegen Wagner, dessen Einfluss auf Ludwig II. nunmehr mit großer Skepsis betrachtet wird.

1866

Wagner findet ein neues Heim in Tribschen bei Luzern. Cosima von Bülow und ihre Kinder sind an seiner Seite. Die Arbeit an den »Meistersingern« schreitet voran.

1867

Im Oktober wird die Partitur der »Meistersinger von Nürnberg« abgeschlossen. Mit seiner Artikelfolge »Deutsche Kunst und deutsche Politik« löst er Kontroversen aus und sorgt für Verstimmungen beim bayerischen König und Hofstaat.

1868

»Die Meistersinger von Nürnberg« feiern in München Premiere – wie bereits im Falle von »Tristan und Isolde« dirigiert Hans von Bülow. Der Erfolg ist enorm, einer der wenigen wirklichen Triumphe in Wagners Karriere.

1869

Auf ausdrücklichen Befehl von Ludwig II. wird – gegen Wagners Willen und ohne seine Mitwirkung – die Uraufführung von »Das Rheingold« durchgesetzt. Schauplatz ist erneut das königliche Hof- und Nationaltheater, wo auch eine Wiederaufnahme von »Tristan und Isolde« stattfindet, diesmal jedoch mit Strichen, um die Sänger zu entlasten.

1870

Ende Juni erlebt »Die Walküre« ihre erste Aufführung in München. Wie bereits im Jahr zuvor versucht Wagner die Darbietung zu verhindern. Er beginnt mit der kompo-

sitorischen Arbeit an der »Götterdämmerung«. Die Verbindung mit Cosima wird durch Eheschließung auf eine feste Basis gestellt. Am 25. Dezember erklingt als Geburtstagsüberraschung für Cosima das für Kammerorchester komponierte »Siegfried-Idyll«.

1871

Im Februar wird die »Siegfried«-Partitur beendet. Wagner fasst den Plan, im fränkischen Bayreuth ein Festspielhaus zu errichten, um dort ganz nach eigenen Vorstellungen seine »Ring«-Tetralogie zur Aufführung zu bringen.

1872

Wagner siedelt mit seiner Familie nach Bayreuth über. An seinem 59. Geburtstag erfolgt dort die Grundsteinlegung zum Festspielhaus. Zum dritten Mal wird »Tristan und Isolde« in München gezeigt; von nun verbleibt das Werk im Repertoire.

1873

Die Partitur des »Rheingold« erscheint im Druck. Wagner arbeitet intensiv an der »Götterdämmerung«.

1874

Am 21. November wird die Partitur der »Götterdämmerung« abgeschlossen. Nach mehr als einem Vierteljahrhundert ist damit das Großprojekt des »Ring« vollendet.

1876

Vom 13. bis 17. August werden mit einer zyklischen Aufführung aller vier »Ring«-Teile die ersten Bayreuther Festspiele eröffnet. Hans Richter dirigiert, die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen von Wagner selbst. Am 20. März hatte die Reichshauptstadt Berlin die Erstaufführung von »Tristan und Isolde« an der Hofoper Unter den Linden erlebt.

1877

Wagner versucht, die mit einem beträchtlichen Defizit beendeten ersten Festspiele organisatorisch und finanziell auf neue Füße zu stellen. Die Dichtung zum »Parsifal« entsteht, seinem »Bühnenweihfestspiel«.

1878

Wagner beginnt mit der Komposition des »Parsifal«; die kontinuierliche Arbeit an der Partitur erstreckt sich bis Anfang 1882.

1881

Erstmals findet in Berlin eine Aufführung von Wagners »Ring«-Tetralogie statt. Im Mai bringt der Prager Theaterdirektor Angelo Neumann den vollständigen Zyklus im Victoria-Theater in der Münzstraße auf die Bühne. Wagner selbst ist anwesend und wird vom Publikum bejubelt.

1882

Mit »Parsifal« wird Wagners letztes Bühnenwerk anlässlich der zweiten Bayreuther Festspiele zur Uraufführung gebracht. Das »Bühnenweihfestspiel« wird in Serie gegeben und hinterlässt großen Eindruck.

1883

Am 13. Februar stirbt Wagner in Venedig, an jenem Ort, wo große Teile von »Tristan und Isolde« komponiert worden sind. Beigesetzt wird er im Garten der Villa Wahnfried, seinem Bayreuther Wohnsitz.

Die Chronik zu Leben und Werk stellte Detlef Giese zusammen.

NUN DENKEN SIE SICH  
 MEINE MUSIK, DIE MIT  
 IHREN FEINEN, FEINEN,  
 GEHEIMNISVOLL-  
 FLÜSSIGEN SÄFTEN  
 DURCH IHRE SUBTILSTEN  
 POREN DER EMPFINDUNG  
 BIS AUF DAS MARK  
 DES LEBENS EINDRINGT,  
 UM DORT ALLES  
 ZU ÜBERWÄLTIGEN,  
 WAS IRGEND WIE KLUGHEIT  
 UND SELBSTBESORGTE  
 ERHALTUNGSKRAFT  
 SICH AUSNIMMT,

ALLES HINWEGSCHWEMMT,  
 WAS ZUM WAHN DER  
 PERSÖNLICHKEIT  
 GEHÖRT, UND NUR  
 DEN WUNDERBAR  
 ERHABENEN SEUFZER  
 DES OHNMACHTS-  
 BEKENNTNISSES  
 ÜBRIGLÄSST – :  
 WIE SOLL ICH  
 EIN WEISER MANN  
 SEIN, WENN ICH  
 NUR IN SOLCH  
 RASENDEM WAHNSINN  
 GANZ ZU HAUSE BIN.

Richard Wagner  
 in einem Brief an Mathilde Wesendonk  
 Luzern, 24. August 1859

# WARUM EIN DRITTER AKT? ZU RICHARD WAGNERS »TRISTAN UND ISOLDE«

TEXT VON Nike Wagner

Anders als »Der Ring des Nibelungen« oder »Parsifal« scheint der »Tristan« keinen Diskussionsstoff mehr zu liefern. Das Werk ist perfekt, genial, in sich geschlossen, was gäbe es »Neues« darüber herauszufinden? Die Kategorie des »Neuen« zerschellt sogar in ganz wunderbarer Weise an einem Werk, das mit dem Erklingen der ersten elf Takte, dem zweimal ansetzenden chromatischen Sehnsuchtsmotiv mit dem zentralen »Tristan«-Akkord, seine Botschaft selbst mitteilt, unmittelbar und unmissverständlich. Wir »verstehen« den »Tristan« ja schon mit dem Vorspiel, ohne auf eine »Handlung« angewiesen zu sein. In der Musik ist ein Grundgefühl ausgesprochen, ein Ältestes, ein Jenseits von Zeit und Wort, das jeder kennt. Mit den ersten Takten sind wir gleichsam zurückversetzt in eine andere, frühe Zeit unseres Erlebens: »Nun schreiten wir so leise als tief als in uns selber [...] wir schwimmen dem Traum entgegen«, beschreibt Ernst Bloch die magische Gangart, die wir beim Hören des Vorspiels annehmen.

»Wir schwimmen dem Traum entgegen«: Diese Suggestion scheint sich in der Mitte des zweiten Aktes zu

erfüllen – »So stürben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohne End« – vor allem aber, wenn die Melodie dieses »Sterbeliedes« am Ende des dritten Aktes wiederkehrt, im »Liebestod«. Man hört diese Melodie gerne noch einmal, weil sie schön und geheimnisvoll ist, raumgreifend schwingt und Vereinigungsglück darin mitklingt, aber die Geschichte war eigentlich ausgestanden: Tristan und Isolde haben sich im Garten geliebt und den gemeinsamen Tod ekstatisch-visionär durchgekostet, weil ihnen auf Erden nicht zu helfen war. Dann zerreißt Brangänes Schrei die Nacht, die Musik wechselt Tempo und Temperatur, der »öde Tag« bricht ein in Gestalt Markes, Melots, des Jagdgefollges. Der Rest dieses zweiten Aktes ist Handlung: Enttarnung der Liebenden, Ratlosigkeit des Königs vor dem Verrat seines Lieblingsvasallen, das ungestüme Ende, als Tristan sich in das Schwert Melots stürzt.

Im Grunde ist hier das Ende der Oper bereits gekommen, der wahrhaft gemeinsame Liebestod mit aller musikalischen Deutlichkeit vollzogen, die Idee der Oper erfüllt. Sogar der König hat Zeit bekommen, den Verrat ins Tragische zu überhöhen, in seiner Klage hallt die Stimme aller zivilisierten Gesellschaften gegen den Einbruch der Anarchie wider. Dramaturgisch war alles schon im Gleichgewicht, hier das Recht des Tages, dort das Recht der Nacht: unvereinbare Positionen, die Protagonisten können sich nicht mehr miteinander verständigen, aber jeder Zeuge des Geschehens kann beide Parteien verstehen. Isolde müsste hier und jetzt mit Tristan sterben, anstatt bloß vage zu versprechen, ihm in ein »dunkel nächt'ges Land« zu folgen. Muss es nicht irritieren, dass Isolde nach einer Nacht, wie sie sie gerade mit Tristan durchlebt hat, brav in die Burg des Gemahls zurückkehrt? Wer hätte die Ärztin, die Tristan als »Tantris« schon einmal geheilt hat, daran gehindert, demselben tödlich verwundeten Mann wiederum Ärztin zu sein und mit ihm sofort das Schiff zu besteigen? Niemand hätte sie zurückgehalten. Am Ehebruch gab es ohnehin nichts mehr zu deuteln, und

Wagner hatte sich längst von Gottfried von Straßburgs Epos entfernt, das eine Rückkehr der Liebenden aus ihrem Fluchtort, der »Minnegrotte«, in die Gesellschaft vorsah. Wagner hätte Isolde wirklich hier und jetzt, am Ende des zweiten Aktes, über Tristan zusammenbrechen lassen können. Eine musikalische Erlösungsgloriole, wie sie nach Brünnhildes Tod in der »Götterdämmerung« erklingt, hätte die »amour fou« von Tristan und Isolde dann immer noch überirdisch verklären, der Liebe überhaupt »ein Denkmal setzen« können, wie es der Komponist ursprünglich vorgesehen hatte.

Warum dennoch ein dritter Akt? Warum die Anspannung aller organischen Reserven, warum die Schmerzen und Schreie, das Rasen und Fiebern eines Schwerstverwundeten, das musikalische »Sich-Ausrasen«, von dem Wagner spricht? Die Hörer werden mitgefolt, auch wenn der Tenor »gut durchkommt« – zu Recht warten sie nur aufs Highlight, das »Mild und leise wie er lächelt«.

Es könnte formal-bauliche Gründe gehabt haben: Das Stück beginnt nämlich mit dem letzten Akt sozusagen noch einmal, oder schlägt vielmehr den Bogen zurück. Im Aufbau der Szenen und Motive des dritten Aktes kehren die Szenen und Motive des ersten spiegelbildlich wieder, wie Alfred Lorenz herausgearbeitet hat: Mit einem einstimmigen Gesang beginnen die Akte, hier ist es der Seemann, dort der Hirte, den Hilfsdiensten Brangänes für Isolde entsprechen die Pflegeversuche Kurwenals für Tristan, beiden Akten gemeinsam ist das Schiffs- und Meeresthema. Am Anfang grübelt die Heldin über vergangenes Geschehen, am Ende der Held. Beide Male endet der Akt in ihrer Umarmung, einer ersten und einer letzten, und beide Male erscheint König Marke am Schluss, als Einbruch der Realität in den Traum. Isoldes »Schwanengesang« ist ja nur die Coda des gesamten Werkes. Von dieser Symmetrie der »Außenakte« wird der zweite Akt eingebettet und damit als Zentrum betont. Inhaltlich ist das plausibel, denn nur in der Mitte ihrer Zeit, im

»O sink hernieder, Nacht der Liebe« sind die Liebenden wirklich zu zweit allein, ruhen in sich, erreichen die ersehnte Aufhebung ihrer Individualitäten: »Nicht mehr Tristan!«, »nicht mehr Isolde!«. Nur im zweiten Akt mischen sich die Stimmen, wird aus dem Dialog zweier ein Monolog zu zweit. Vergleicht man jedoch die spiegelbildlichen Verzweiflungsausbrüche der Protagonisten – Isolde im ersten Akt, Tristan im dritten –, erscheint die sorgfältige bauliche Balance plötzlich schief, lässt eine Ausrichtung erkennen, ein Ziel. Im Unterschied zu Isoldes wütendem Monologisieren auf dem Schiff, das von verletzter Ehre und von Rachewünschen für verschmähte und verratene Liebe inspiriert ist, also außen gesteuert und tagesbezogen, hat das Reden und Rasen Tristans auf seiner Insel nämlich einen ganz anderen Charakter. Es macht deutlich, dass mit dem Ende des zweiten Aktes etwas noch nicht gesagt, noch nicht »fertig« war. Ein dritter Akt musste da anschließen, eine letzte Hürde genommen werden.

Tristan ist anders als Isolde, die einfach nur sehr jung, eigensinnig, ein bisschen drogensüchtig und völlig verrückt nach dem einen ist. Seine Verzweiflungsausbrüche sind von innen gesteuert, von innen motiviert. Im dritten Akt hat er die Kategorien seines öffentlichen Selbst, der ritterlichen Ehre und der Treuepflichten, längst verlassen, und auch der Ort, an dem er sich befindet, die Insel Kareol, hat für ihn keine Realität mehr. »Wo bin ich?«, fragt Tristan, als er erwacht. Als er erkennt, dass er wieder dem »Tag« zugeworfen ist, beginnt seine Verzweiflung erneut und er sucht nach den Ursachen für dieses Lebenmüssen. Er stößt dabei auf Isolde, die sich, als sie ihn »aus der Nacht« – seinem halben Tod als »Tantris« – holt, schuldig gemacht hat, doch mit der konkreten Isolde hat diese Figur kaum mehr etwas zu tun. Er tastet sich denn auch weiter, dringt tiefer in seine Anfänge zurück, betreibt in einem sehr modernen Sinn Anamnese und Selbstanalyse. Dabei strebt er über die Ränder des Möglichen hinaus, will etwas Paradoxes. Er will hinter das, was die Er-



innerung leisten kann, zurücksteigen, will gleichsam in die Bauchhöhle seiner Existenz vordringen, sie vergegenwärtigen, sie fühlen, auch wenn er dieses Gefühl nicht beschreiben kann. Das Auftauchen unbewusster Inhalte, Tristans »mémoire involontaire«, wird durch ein sinnliches Moment angeregt. Er hört die »alte ernste Weise« des Hirten. Sie erinnert Tristan an die vom Tod gezeichnete Liebesgeschichte seiner Eltern – des bretonischen Fürsten Riwalin und König Markes Schwester Blanchefleur. Er muss sich fragen: »Zu welchem Los erkoren ich damals wohl geboren?« Und er antwortet sich selbst, das Schicksal der Eltern in sich wiederfindend, rekonstruierend: »Die alte Weise sagt mir's wieder: mich sehnen – und sterben!« Dann aber korrigiert er sich, seine innere Lage ist schlimmer, weil paradox: »Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!«

Nach diesen Worten schiebt sich das Bild Isoldes vor seine Erinnerungen, ihr Trank sei es gewesen, der ihn zu »ew'ger Qual« des Sehns und Nicht-Sterben-Könnens verdammt. Er erinnert hier an den Fliegenden Holländer, doch nicht an den, der über die Ozeane der Welt jagt, sondern durch die Unendlichkeit seiner eigenen Innenräume. Der »Liebesfluch«, wie Wagner Tristans Verfluchung des Trankes genannt hat, erinnert nicht von ungefähr an den Gottesfluch, der den Holländer verfolgte. Freilich erscheint im »Tristan« alles noch auswegloser, weil die Instanzen ins Innere des Subjekts verlegt sind, kein Gott, kein Teufel mehr schuld am Martyrium ist. Auch Isolde nicht. Tristan nimmt seinen Schuldvorwurf an die Geliebte wieder zurück, wendet sich dem eigenen Ich zu; unerbittlich forscht er weiter und bezieht sich schließlich selbst als Urheber seiner lebenslangen Krankheit zum Tode. Wieder taucht das Bild der Eltern auf: »Aus Vaters Not und Mutter Weh, aus Liebestränen eh und je« habe er sich selber sein Lebensgift zusammengemischt.

Tristans Vorgeschichte, seine Kindheitsgeschichte, hat ihn geprägt. Seinen Vater hat er nicht mehr gekannt,

kaum war er geboren, sah ihn seine Mutter, wie es im »Tristan«-Roman heißt, »mit traurigen Augen an und starb«. In dieser Frühgeschichte Tristans spiegeln sich die Frühgeschichten Siegfrieds und Parsifals, alle drei vaterlos, weil der Vater vor ihrer Geburt im Kampf gefallen war. Aber jeder handelt anders: Parsifal läuft seiner Mutter als Halbwüchsiger weg und ihr bricht das Herz darüber, Siegfried wächst von der Ersatzmutter Mime in einer Höhle betreut heran. Den jungen Tristan aber nimmt kein Wald und kein Zwerg auf, er lebt bei einem falschen Vater. Mit vierzehn Jahren rauben ihn Kaufleute, bringen ihn auf ihr Schiff, setzen ihn aber, als ein Sturm sie in Gefahr bringt, in einem Kahn an einer Küste aus, in Cornwall, wo er wie Robinson an Land geht, um später dann bei Onkel Marke unterzukommen. Das Bild des auf einem Kahn im Meer Ausgesetzten gehört zu Tristans Lebensmuster: Ein ähnlicher Vorgang wiederholt sich ja nach seinem Kampf mit Morold, doch was beim Knaben seelische Verwundung war, ist dieses Mal eine echte Wunde. Vielleicht sollte man die Geschichte dieses Tantris, der den Meereswellen ausgesetzt in einem Kahn dahintreibt, bis es ihn endlich an die Küste Irlands verschlägt, wo eine Frau, Isolde, ihn rettet, als den gleichen symbolischen Geburtstraum lesen wie die biblische Geschichte von der Pharaonentochter, die das Kind Moses, das in seinem Körbchen auf dem Wasser daherschwimmt, an Land zieht und aufnimmt. Damit würde Tristan sozusagen zweimal geboren – als gelänge es ihm nie so recht, »wirklich« und definitiv auf der Welt zu sein.

Schon im zweiten Akt hatte Tristan ähnliche poetische Bilder gebraucht wie bei seinem Monolog im dritten Akt. Der Ausdruck vom »Wunderreich der Nacht« fiel beim Zwiegesang im Garten, sowohl einem Liebes- wie einem Todesraum zugeordnet. Auch das Bild des Schoßes war schon da, Zentrum der »heil'gen« Liebesnacht: »Nimm mich auf in deinen Schoß, löse von der Welt mich los!« Als er Isolde nach der Entdeckung des Ehebruchs bittet, ihm in den Tod zu

folgen, überschneiden sich Metaphern der Vorgeburtlichkeit mit jenen des Todes. »Das dunkel nächt'ge Land, daraus die Mutter mich entsandt, als, den im Tode sie empfangen, im Tod sie ließ an das Licht gelangen.« Der mütterliche Schoß wird außerdem auch als »Wunderreich der Nacht« bezeichnet, verrinnt und schwimmt also mit dem Todesland, das er jetzt seiner Geliebten anbietet. Für den Raum der gnädigen Bewusstlosigkeit nach seinem Selbstmordversuch taucht eine sehr ähnliche Benennung auf: »das weite Reich der Weltenacht«. Die Paraphrasierungen für das Eine, das Unaussprechliche, gleichen einander, umkreisen einander – enharmonische Verwechslungen. Das Niemandland vor der Geburt und das Niemandland nach dem Tod hängen miteinander zusammen, Anfang und Ende des Lebens gleichen sich in ihrem Dunkel, ihrer Weite und Grenzenlosigkeit, sind identisch. Aber sie entziehen sich dem Benanntwerden, der Reflexion. Tristan bemerkt, dass er hier nicht weiterkommt, gibt aber nicht auf, stößt auf Sackgassen, auf verbaute Wege, Paradoxien.

#### WUNSCHERFÜLLUNG

»Anfang des Lebens und Welteintritt bei der Geburt« seien »jeder Erlebbarkeit wesensmäßig entzogen, was auch immer davon Spur oder Trauma geblieben sein mag«, schreibt der Philosoph Hans Blumenberg. Was man nicht mit Bewusstsein erleben, ins Bewusstsein heben kann, hinterlässt Spuren, traumatische Spuren. »Gerade und nur weil das so ist, gibt es die unerfüllte Insistenz auf Annäherungen ans Erlebbar, das rastlose Umkreisen der Natalität nicht anders als der Mortalität«, fährt Blumenberg fort. Die Paradoxien jedes menschlichen Verhaltens – man weiß, dass man »angefangen« hat, angefangen worden ist, »ohne es zu glauben, weil man es nicht denken kann« – korrespondieren dem anderen Paradox, dass man zwar weiß, dass man sterben muss, aber

es nicht glaubt, weil man es nicht denken kann. Tristan war nahe daran, diese prinzipielle Identitätskrise, die mit dem wesensmäßig »Unerlebbaren« verbunden ist – jeder Schlaf, jedes kleine Nickerchen bringt diese »Abwesenheit von der Welt« und mündet in die Schrecksekunde des Erwachens, ins Wer-bin-ich, Wo-bin-ich –, diesen Zustand vor dem Anfang oder nach dem Ende erlebbar zu machen, in die Erfahrung zu holen. Doch als Kurwenal danach fragt, bleibt Tristan wieder nur das Paradox: »Wo ich erwacht, weilt ich nicht, doch wo ich weilte, das kann ich dir nicht sagen.« Tristan muss also weiter suchen, die Stücke verlorener Zeit suchen, deren er nicht habhaft werden kann. »Wie schwand mir seine Ahnung?«, fragt er, kaum dass er aus dem »Urvergessen« der »Weltennacht« zurückgekehrt, kaum dass die Umnachtung von ihm gewichen ist. Er kann, was er eben noch wusste, nicht mehr definieren. Eine Metaphorik des Schlafens, des Vergessens, Loslösens von der Welt, Löschens des Lichtes durchzieht das ganze Stück und variiert damit nur in kleineren Einheiten dieses größere Projekt Tristans: »den Zustand des weltlosen und darum reinen Einklanges mit sich selbst« (Blumenberg) zu finden, den Paradieseszustand als einen Zustand, den man gleichzeitig »denken«, an den man sich erinnern und dessen man sich vergewissern kann als eines Stückes dem Bewusstsein zugehöriger Realität: Der sich nicht entzieht und ihn wieder dem »Tag« zuwirft – wie einst die Mutter bei seiner Geburt.

Geburt bedeutet Trennung: »Die Geschichte des Individuums beginnt mit dieser Trennung und wird immer wieder durch Trennungen geprägt«, schreibt Hans Blumenberg, Trennungen implizieren immer schmerzhaftes Gewalt, andererseits bedeuten sie etwas Positives, »Stufen des Realitätsgewinns«. Die primäre Trennung bedeutet auch für Tristan Leben und Licht, später vor allem eine Menge Realitätsgewinn, Ruhm und Ehre. Trennungstraumata bilden immer auch die Schwellen der Erkenntnis, des Realismus,

der Wahrheit. Trennungstraumata und Wirklichkeitsbegriffe haben miteinander zu tun, und insofern ist es konsequent, dass die Wirklichkeit verflucht werden muss, wenn die Schockerfahrung der Trennung rückgängig gemacht, aufgehoben werden soll. Die Maßlosigkeit, mit der Tristan und Isolde die Aufhebung von Trennung schlechthin betreiben – der »tückische Tag« ist Inbegriff der Trennung, unaufhörlich wird das »Un-getrennt« beschworen: »Ohne Nennen ohne trennen« oder das Ur-Eine: »ewig endlos«, »ein-bewußt«. Schon das Wörtlein »und«, das zwei Menschen trennt, ist zu viel, die ganze Philosophie des zweiten Aktes zeugt davon, dass ihre Gewinne an Realität durch zu viele Schmerzen erkaufte waren. Die Gewinne werden widerrufen.

Tristan und Isolde wollen zurück, weit zurück. Sie wollen eine Symbiose, die es nur vor aller Trennung gab: »Wo Ich war, soll Es werden.« Sie meinen, in der totalen, radikalen Liebe ohne Außenbezug, einer Liebe in der Grotte oder Höhle oder auf einsamer Insel sei das möglich. Liebe, die sich solchermaßen absolut setzt, hat alle Wirklichkeitskriterien hinter sich gelassen und gibt zu erkennen, was sie ist: Ausdruck der Sehnsucht nach Regression, der Illusion, in Meer und Höhle, ins geborgene Medium vor dem Geborenwerden zurückkehren zu können. Die Geschlechtsliebe definiert sich damit, und da grüßt Schopenhauer denn doch, als raffinierte Täuschung, gaukelt den Individuen vor, sie könnten in der Ekstase der Sinne ihre Körper verlassen und mit der bewussten Natur wieder in eins verfließen. »Das zu verlassende und verlassene Dunkel« bei der Geburt, so Blumenberg, »könnte die Erklärung für alle Sehnsucht nach Geborgenheit, aber auch für jeden Wahn vollkommener [...] Wunscherfüllung« sein. Der Liebeswahn von Tristan und Isolde ist ein Versuch der totalen Wunscherfüllung.

Aus zwei wird aber nicht eins. Die Liebe entpuppt sich als eine Stufe, eine Vorstufe der Erfüllung, als Hoffnung und Versprechen auf einen Verschmelzungsvorgang von weit

radikaleren Dimensionen. Es ist ja auffallend, in welcher fast schamloser Direktheit Tristan manchmal durchblicken lässt, dass er Isolde als Handlangerin zum Tode braucht, als Mittel zum Zwecke des Sterbens. »In deiner Hand den süßen Tod, als ich ihn erkannt, den sie mir bot ... da erdämmerte mild ... mir die Nacht; mein Tag war da vollbracht«, singt er mit dem Pathos des Schmerzensmanns schon im zweiten Akt. Im dritten Akt steigt noch einmal seine Enttäuschung hoch, dass der »Gifttrank«, den Isolde ihm auf dem Schiff reichte und von dem er hoffte, »ganz zu genesen«, getäuscht hat, er, Tristan, ist nicht gestorben. Der Trank, als »Vergessens güt'ger Trank« willkommen geheißen, brachte statt der Amnesie die Anamnese, die Aufhebung der Verdrängung. Er bewirkte, dass Tristan sich an seine eigentlichen Wünsche erinnert und sich zu ihnen bekennt, dass er die höfische Welt, den »Weltkerker«, wie die Theologie sagt, verlassen will. So bringt der Trank ihn immerhin auf seinen Weg, wenn auch auf dem Umweg über die Liebe: die Liebe ein retardierendes Moment, ein »gehemmtes Sterben« (Schopenhauer). Die Liebe aber, die Name und Gestalt hat, »Ärztin« ist, muss ihm endlich doch helfen. Von Isolde, die ihn zweimal schon dem Leben wiedergegeben hat, erträumt er sich »letzte Labung«. Er kann sich vor Freude kaum fassen, als der Tod in ihrer Gestalt an Land kommt.

Isoldes Liebe ist Sterbehilfe. Damit verkehrt sich der Sinn der Liebe, wie ihn die christliche Theologie dachte, in sein Gegenteil. Hier überwindet die Liebe nicht den Tod, weil sie stärker ist, hier soll sie helfen, den Tod herbeizuführen. Zu Recht hat Thomas Mann bemerkt, dass der Name Gottes in dieser Oper nicht auftaucht, und sprach von der »atheistischen Metaphysik« im »Tristan«. Gottlosigkeit und Unsittlichkeit aber sind in den abendländischen Moralvorstellungen eng verknüpft. Zu den Aufgaben des dritten Aktes gehört auch, diese Umwertung aller Dinge akzeptabel machen: dass der Tod, der allen Lebewesen Angst und Schre-

cken einjagt, der biologisch ein Erkalten bedeutet und religiös ein Tremendum, hier positiv besetzt ist. Den Tod als etwas Erstrebenswertes zu präsentieren, ist ja nicht leicht, auch in einer Oper nicht. Es ist nicht nur naturwidrig, sondern eben auch unsittlich. Wagners Erschrecken vor seinem Unterfangen zeichnet sich den Briefen an Mathilde Wesendonk deutlich ab: »Dieser Tristan wird was Furchtbares. Dieser letzte Akt!!!«. Gute Aufführungen müssten die Leute verrückt machen. Ein paar Monate später, ebenfalls 1859, beichtet er ihr: »Und bei allem Jammer und Elend soll's am Ende noch schön tönen und sich so einschmeicheln, daß man die Not ins Herz kriegt, ohne es nur zu merken, was für schlimmes Zeug es ist!«

Die Todessehnsucht ist im »Tristan« das zentrale Motiv (Egon Voss), »Tristan und Isolde« erzählt keine Liebesgeschichte. Diese naive Idee, die Wagner 1854 selbst einmal hegte, als er mit seiner Oper dem »schönsten aller Träume«, der Liebe, »ein Denkmal setzen« wollte, ließ sich nicht halten, wie der dritte Akt beweist. Der dritte Akt diente dazu, die landläufigen Vorstellungen von einer Liebesgeschichte zwischen Tristan und Isolde endgültig auszutreiben.

#### MYTHISIERUNG

Der dritte Akt leistet aber noch weit mehr. Er ist verantwortlich für den mythischen Charakter, den dieses Werk angenommen hat, für seine mythische Dimension. Wir spüren sie, wissen aber nie so genau, worauf sie sich gründet. Das hat mit dem Wesen des Mythos zu tun, der nicht zu fassen ist, weil »urheberlose Erzählung« (Thomas Mann), und trotz der Beständigkeit eines narrativen Kerns an seinen Rändern ständig variiert wird, zu neuen und eigenen Mitteln der Darbietung reizt. Wagner hat die Geschichte von Tristan und Isolde bereits mythisiert, indem er sie umgestaltete und

variierte, und sein mythisierender Instinkt wandelte auch seine Konzeptionen: Die ursprüngliche Fassung der Geschichte als ein eher konventionelles, realistisches Eifersuchtsdrama, gab er Stück für Stück auf und verlieh ihr mit dem abstrakteren Konzept der »Liebe als furchtbarer Qual« eine ganz andere, zeitlosere Qualität (Egon Voss). Jenseits dieser Mythisierung aber hat die besondere Mythisierung des Stoffes von »Tristan und Isolde« noch mit der Zeitraum-Tiefenschicht zu tun, in die diese Oper vorstößt. Ihren stärksten und fassbarsten Ausdruck erfährt diese Schicht wiederum im dritten Akt.

In seinem Buch »Höhlenausgänge« stellt Hans Blumenberg die Frage, was es für das menschliche Bewusstsein heiße, sowohl gattungsgeschichtlich wie individualgeschichtlich eine Schwelle zu überschreiten und verschiedene Wirklichkeiten wahrzunehmen, sich zu ihnen zu verhalten. Beim Ausgang aus der Höhle wird eine Schwelle zu einem anderen Sein und Bewusstsein überschritten. Einerseits bedeutet dieses Überschreiten Licht und Eroberung neuer Räume, Fortschritt, andererseits weckt es Angst vor dem Unbekannten und Neuen, lässt sehnsüchtig zurückstreben in den dunklen Schutz der Höhle, ruft heimliche Regressivität hervor, es bildet sich eine vage »memoria«.

Wir, die wir alle aus Höhlen gekommen sind, den Übergang aus dem bergenden Medium zu verkraften haben, wollen offenbar die schützende Höhle eigentlich nicht verlassen. Anders sei der Erfolg des platonischen Höhlengleichnisses, das in Antike und Frühchristentum immer wieder variiert wurde, nicht zu erklären. In diesem Mythos verweigern sich die Lebewesen dem Angebot, aus dem Dunkel des unterirdischen Schoßes ans Licht der Wirklichkeit zu treten. Diese Weigerung, meint Blumenberg, muss eine »anthropologische Zeiträumtiefe« hinter sich haben, muss uns tiefer bekannt sein als irgendeine datierbare und lokalisierbare Erinnerung.

Erdhöhle und Geburtshöhle sind in der Sprache der Mythen identisch. Nach Blumenbergs Hypothese hat sich aber im individuellen, ontologischen Geburtstrauma ein älteres, phylogenetisches erhalten, ein Gattungstrauma. Statt sich über die Zeiten abzuschwächen, kehrten diese früheren Trennungstraumata beim Menschen sogar in gesteigerter Intensität wieder. Der nachhaltigste Einschnitt in der Phylogenese sei wahrscheinlich der Übergang vom Meer aufs Land gewesen, in ein fremdes Medium. Dieser Übergang an der Gezeitengrenze war gewaltsam, nur ein Bruchteil von Millionen Organismen überlebte. Der schmerzhafteste Akt des Heraustretens aus einem Umhüllenden, Hegenden hinterließ traumatische Spuren, der »Schoß des Fließenden« war verlassen. Plötzlich gab es Tag und Nacht, Wärme und Kälte, harten Boden unter den Füßen. Die Organismen mussten autonom werden, ein »inneres Medium« schaffen, eigene Konstanzverhältnisse herstellen. Blumenberg meint, in diesen Übergangsprozessen seien auch die Übergänge vom Leben zum Erleben, von der Unbewusstheit zum Bewusstsein entstanden. Mit dem Überwechseln in ein anderes Medium, einen anderen Seinszustand, musste, was einmal selbstverständlich war, schwinden, die leichte Wunscherfüllung, denn die Leichtigkeit der Bewegungen im Meer war dahin, der Traum vom »leichten Leben« ausgeträumt: »Die weitere Entwicklung der Organismen [...] läßt sich verstehen als Tendenz auf Wiederherstellung der intramarinen Bedingungen des leichten und geborgenen Lebens im homogenen Medium.« Als der Mensch aus seinen bergenden Höhlen trat – nicht aus den Tiefen der Erde, wie die Griechen meinten – und auf die Savanne hinaus musste, weil auch der andere Bergungsraum, der Regenwald, geschwunden war, wurde ihm etwas abverlangt, was dem Überschreiten der Schwelle vom Meer aufs Land ähnelte. Der aufrechte Gang, das Bestehen im hellen Tageslicht, war eine Anstrengung und Herausforderung, die das Bedürfnis nach neuem Schutz weckte, nach, so Blumen-

berg, »Entlastung vom Realismus der freien Landschaft, als Wiedergewinn des verlorenen Biotops«.

Solch mythengesättigte Großraumthesen können Wagners Geschichte von Tristan und Isolde durchaus unterlegt werden. Diese Geschichte zeigt nämlich alle Charakteristika einer durch Trennungstraumata hervorgerufenen Sehnsucht nach Regression. Tristans und Isoldes Liebestod-Phantasien lassen dieselbe Tendenz erkennen, wie sie bei den Organismen in der Phylogenese oder beim Geburtstrauma des Individuums auftritt, eben die »Tendenz auf Wiederherstellung der intramarinen Bedingungen des leichten und geborgenen Lebens im homogenen Medium«. Schon gar nicht sollen solche Wechselbäder und Temperaturstürze mehr stattfinden, wie am Ende des ersten und zweiten Aktes, wenn die Tages-Realität in Gestalt König Markes zweimal jäh hereinbricht und, dem coitus interruptus vergleichbar, diejenigen störte und verstörte, die gerade dabei waren, sich aus Zeit und Bewusstsein hinauszuschwemmen. Erst im dritten Akt gelingt dies. Marke und die Seinen erscheinen zwar wieder gegen Aktschluss, aber ihre Macht und Gewalt sind erloschen. Der »Tag« hat abgedankt. Marke erscheint verstehend, verzeihend, unterwirft sich den viel älteren Mächten, dem »Unerschlichen«. Keiner kann das Drama der Regressionen mehr aufhalten.

Tristan und Isolde wissen aber auch, wie sie die »intramarinen« Bedingungen zu gestalten haben. Für die fortgeschrittenen Lebewesen gibt es nur eine Form der Rückkehr, den Tod. Der Schlaf wäre zwar auch ein »homogenes Medium«, das wunderbar fliegen und schwimmen ließe, doch als »homogenes Medium« bei Lebzeiten birgt der Schlaf immer die Gefahr, geweckt zu werden. Immer riefte, sozusagen, eine Brangäne. Auch die organische Mythologie sieht den Tod als ständigen Begleiter von der Geburt an. Von den Ursprüngen des Lebens heißt es beim Philosophen: »Die Elementarform des Geburtstraumas [...] ist sogleich die

Hervorbringung des Todestrieb als der unvermeidlichen Rückkehr tendenz von einer Abweichung zur Normalität«. Von den Bildern, die Tristans katastrophische Geburten symbolisch illustrieren, war schon die Rede. Auch sein Todestrieb bricht sich erst stufenweise, in mehreren Anläufen, Bahn. Stufenweise beharrt Tristan darauf, von der »Abweichung, die das Leben darstellt« in die »Normalität« des Todes zurückzukehren. Dreimal versucht er es, zweimal misslingt es. Dem »Weltkerker« des Realitätsprinzips schon mit dem Liebestrank entronnen, strebt er nun, im dritten Akt, mit aller Macht danach, das »Leibgefängnis« zu verlassen. »Das Licht – wann löscht es aus? Wann wird es Nacht im Haus?«, klagt er auf Kareol. Er will die Nacht, er will den Tod. Aus Angst, Isolde könnte ihn wieder »retten« wollen, könnte ihn wie damals in Irland heilen, reißt er sich den Wundverband vorsorglich ab, bevor sie ihn missverstehen kann. Damit schafft er es: Im Sinne der Regression ins Vorgeburtlich-Bewusstlose, ins Intrauterine oder Intramarine, feiert er sein Ende als eine Auflösung ins Flüssige: »Heia mein Blut, lustig nun fließe!« Isolde hat Tristans Sehnsucht verstanden und folgt ihm in die »thalassale Regression«. Sie folgt ihm wie versprochen, jedoch nicht ohne die Vorgänge zu verklären. »Verklärung« wurde ihr Solo am Ende des dritten Aktes von Richard Wagner genannt; der Ausdruck »Liebestod« galt ihm nur für das Vorspiel. Isoldes Schlussgesang verklärt also und feiert die tödliche Heimfindung des Geliebten als eine Auflösung ins flüssige Medium: in die »Wellen ... der Lüfte, die Wogen ... der Düfte«. »Wie sie schwellen, mich umrauschen ... Soll ich schlürfen, untertauchen? ... In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall ... ertrinken, versinken«.

Ob Meer oder Weltall, Geburtshöhle oder Todesraum, ob oben oder unten – Isolde besingt jenen anderen und ursprünglichen Aggregatzustand, in dem ein Körper sich auflöst, schwerelos wird, schwebt oder schwimmt. Dass ihr Gesang etwas fast »Lallendes« bekommt, etwas »Vorsprach-

liches, wie die ersten Laute von Kindern – Regression in selige Frühe«, ist dem Komponisten Dieter Schnebel aufgefallen. Jahrmillionen der Entwicklung scheinen in diesem Wunscherfüllungsgesang rückgängig gemacht. Diese Zeitraumtiefen-Halluzination ist es wohl, die »mythisch« anrührt, aus der eigenen Zeit heraustreten und dem »Traum entgegenschwimmen« lässt.

An der Fähigkeit, diese letzte Transformation, diesen Übergang in die Vorwelt musikalisch voranzutreiben, »liquid sounds« zu komponieren, hat es dem Komponisten des »Rheingolds« sicherlich nicht gefehlt. In der »Götterdämmerung« werden sie wiederkehren, wenn das Wasser die Bühne überschwemmt, wenn alles im Anfang endet. Wenn Thomas Mann gemeint hat, im »Tristan« verberge sich, nicht anders als im »Ring«, ein »Weltentstehungsmythos«, so muss das dahingehend korrigiert werden, dass dieser Weltentstehungsmythos durch auskomponierte Regressionsmaßnahmen wieder rückgängig gemacht wird.

## MUSIK

Ohne die Musik aber wäre es niemals möglich, an unsere »anthropologische Zeitraumtiefe«, älteren und jüngeren Trennungstraumata und heimliche Sehnsucht nach einem Zurück zu appellieren. Es bleibt nur die Frage: Wie machte Wagner das? Wie musste eine solche Musik beschaffen sein? Wusste er es selber überhaupt? »Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher: wie ich ihn – den »Tristan« – wieder durchlas, mußte ich Auge und Ohr weit aufreißen!«, schrieb er an Mathilde 1860 aus Paris.

Ein solches Staunen gehört zur Künstlerpsychologie. Wagner wusste nämlich sehr genau, wie er den »Tristan« hat machen können. Zur gleichen Zeit verfasste er einen Artikel, der später unter dem Titel »Zukunftsmusik« erschien

und in dem er sich anhand dieses Werkes über die Herstellungsweise, über den Zusammenhang zwischen dem Dichter und dem Musiker in ihm Rechenschaft gibt. »Spanne deine Melodie kühn aus«, ruft da der Dichter Wagner dem Musiker Wagner zu, »daß sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergießt: in ihr sagst du, was ich verschweige ... weil nur du es sagen kannst.«

Dann folgt jener entscheidenden Satz, über den so viele seiner Zeitgenossen, die bei Wagners Musik den Boden unter den Füßen zu verlieren meinten, gestolpert sind: »Der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.« Bei dem Versuch, die »Tristan« Partitur des dritten Aktes zu beschreiben, gibt Wagner eine verbale Imitation dieser unendlichen Melodie, ihrer »rastlos auftauchenden, sich entwickelnden, verbindenden, trennenden, dann neu sich verschmelzenden, wachsenden, abnehmenden, endlich sich bekämpfenden, sich umschlingenden, gegenseitig fast sich verschlingenden musikalischen Motive«. Man meint fast, er spräche von Debussys »La Mer«, aber er spricht von jenem »ungeheuren Orchester«, das den monologisierenden »Solo-gesang« des Tristan begleitet.

Die Auflösung gedichteter Handlung in ein Elementares, in bewegte Wassermassen sozusagen, ist in all diesen Worten Wagners deutlich spürbar, entweder im direkten Vergleich der Musik mit dem Strom und dem Meer oder indirekt, in der Aneinanderreihung von Bewegungsadjektiven. Dass der »Tristan« Mythos von der Dichtung allein nicht zu fassen ist, will das Paradox vom »tönenden Schweigen« sagen, das auf die Musik hinweist.

Doch wie immer man es dreht und wendet, ob »unendliche Melodie« oder »tönendes Schweigen« – die Frage nach der Ursache der »Tristan«-Wirkung bleibt. Wie vermittelt der Musiker Wagner begrifflich Ungreifbares? Es

handelt sich bei der »Tristan«-Musik doch nicht um die handfeste, objekt- und personenbezogene Leitmotivtechnik, die wir aus dem »Ring« kennen, sondern eher um abstrakte Komplexe wie die »Liebesqual«, »Sehnsucht« oder »Todessehnsucht«. Diese Hauptbegriffe im »Tristan« sind jeweils offene Begriffe, offen, was Zeit und Bewusstsein anbelangt. Wo fängt ein Gefühl wie »Sehnsucht« an, wo hört es auf? Wie komponiert man, was keinen Anfang und kein Ende hat, die Unbegrenztheit? Die »Endlosigkeit« mag von der Technik der unendlichen Melodie suggeriert werden, aber die Anfangslosigkeit?

Dem neuzeitlichen Roman geht es darum, das Werden des Bewusstseins einer Figur darzustellen. Die Welt entsteht mit dem Subjekt, ohne das Subjekt ist sie nicht vorhanden. »Selbst dann / bin ich die Welt« hieß es in alarmierender Modernität bei Tristan. Die Welt und das Bewusstsein von ihr sind miteinander identisch. Wenn ästhetische Gebilde – Roman oder Oper – eine solche innere Unbegrenztheit des Ichs und seines Bewusstseins darstellen wollen, müssen sie versuchen, dafür die Mittel zu finden. Der Roman tut es durch seine »nicht mehr geschlossene Formenmannigfaltigkeit«, die Oper, zumal diese Oper, tut es, indem sie gleich zu Anfang – »langsam und schmachtend« – eine unglaublich raffinierte musikalische Linie erfindet, die dank ihrer gleitenden Chromatik nirgendwo herzukommen scheint und nirgendwo hinwill, deren Zentrum ein Akkord ist, der sich nicht in einen Grundton auflösen will, ein »vagierender Akkord«, wie Schönberg den »Tristan-Akkord« genannt hat, weil er nach allen Seiten hin schießt und schillert, sich dahin oder dorthin begeben könnte, aber es vorzieht, in halbaufgelöster Erwartung zu verbleiben. Alles scheint virtuell, nichts real, suggeriert wird ein anfangsloses Kontinuum, Ausdruck des undefinierbaren selbst, der »Sehnsucht«.

Vielleicht ist diese musikalische Erfindung, die der Zeitlosform eines Bewusstseins entspricht, wirklich nur

mit dem Romananfang von Marcel Prousts »Suche nach der verlorenen Zeit« vergleichbar, der eigentlich keinen Anfang hat. Ein schlafloses Ich erinnert sich da an sein einst glückendes Einschlafen, wie schön es war, die Welt loszulassen und in den Bewusstseinsverlust zu versinken, um, aufgewacht, nach der Welt zu tasten, während die »Gedanken einer früheren Existenz wie nach einer Seelenwanderung« immer ungreifbarer werden. »Wie schwand mir seine Ahnung?«, heißt das in Tristans Sprache. Auch das Proustsche Ich wird, wie Tristan, nie so genau sagen können, wo es war, als es abwesend war, als es schlief. Erst am Schlafesrand, beim Wachwerden, wird es erkennen können, dass die Welt mit ihm angefangen hat und wieder verloren geht, beim nächsten Einschlafen. Eben diese Balance zwischen zwei Polen, zwischen dem Welt- und Ichverlust im Schlaf, Traum oder Tod und dem Ich-bin-die-Welt im Erwachen hat Wagners musikalische Kunst im »Tristan« vorgeführt. Mit jener Meisterschaft, die Extremzustände zu verbinden weiß und, indem sie Trennung und Trauma aufhebt, alles zum Fließen bringt – mit seiner Kunst des »feinsten allmählichsten Überganges«.

**Nike Wagner, aufgewachsen in Bayreuth, studierte Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft in Berlin, Chicago, Paris und Wien und promovierte über Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Als Autorin wurde sie bekannt durch ihre Arbeiten zur Kultur- und Geistesgeschichte der europäischen Jahrhundertwende, als Kritikerin und Essayistin durch ihre Auseinandersetzung mit Richard Wagner und Bayreuth. Wagners Werk im Kontext der deutschen Zeitgeschichte sowie die Verflechtung von Familien-, Werk- und Kulturgeschichte sind Thema ihrer Publikationen »Wagnertheater« (1982) und »Traumtheater« (2001). Von 2004 bis 2013 war Nike Wagner Künstlerische Leiterin des Kunstfestes Weimar »pèlerinages«. Seit 2014 ist sie Intendantin und Geschäftsführerin des Beethovenfestes Bonn.**



# WORUM GEHT ES BEI TRISTAN UND ISOLDE?

TEXT VON Olga Sedakova

ÜBERSETZUNG AUS DEM  
RUSSISCHEN VON Frederike Navarro

Die Erzählung von Tristan und Isolde, »eine wunderbare Geschichte von Liebe und Tod«, wie Joseph Bédier (über eine verbotene, unerlaubte Liebe und einen gemeinsamen Tod) sagt, stammt aus vorchristlichen Zeiten. Ihre uralte Quelle ist ungewiss, wie das bei allem ist, das auf seltsame und tiefste Weise das menschliche Herz berührt. Wir erkennen in dieser Tiefe etwas von uns selbst. Und eine Erzählung, die aus solchen Wurzeln wächst, treibt aus wie die blühenden Sträucher über den Gräbern Tristans und Isoldes und erblüht voll unerwarteter Einzelheiten.

Diese Geschichte wurde über Jahrhunderte und in vielen Sprachen in Versen und Prosa immer wieder neu erzählt; die Leser der Neuzeit haben sie in der mittelalterlichen Gestalt des Ritterromans lieb gewonnen. Man möchte über sie nur mit besonderen, ausgewählten Worten sprechen. Man möchte sie ausschmücken und überdenken, wie es Béroul und Gottfried von Straßburg und Marie de France taten. In dieser Geschichte gibt es Lust und Leid, wie der mittelalterliche Erzähler zum Auftakt zu warnen pflegt.

Mir scheint, dass diese Erzählung eine Art nördliches Gegenstück zur griechischen Tragödie ist. Ihre wichtigste Frage ist die nach der schuldlosen Schuld. Nicht der kühne Ritter und die schöne Königin sind die Hauptfiguren der Ereignisse; beide befinden sie sich in der Gewalt einer anderen Kraft – der Frau Minne,

»Des Weltenwerdens Walterin ...  
Die sie webt aus Lust und Leid,  
In Liebe wandelnd den Neid –«

wie Isolde im Zweiten Aufzug des »Tristan« über sie singt. Vor ihrer Kraft sind alle ohnmächtig. Der Liebestrank ist zugleich ein tödliches Gift. Es ist nicht so, dass er »das Feuer im Blut entfacht« (wie man sonst über die Liebesleidenschaft denkt und sagt): Er vertreibt das Tageslicht, er befiehlt, die letzte Fackel um der großen »heil'gen Nacht« willen auszulöschen. Frau Minne führt vom Leben fort in einen »süßen Tod«, ins »Lust-Leid«. So ist es in der Legende, und so ist es auch bei Wagner.

Wie in einer griechischen Tragödie findet die gesamte Handlung des »Tristan« in einer anderen Zeit statt, im epischen Zeitalter der Helden. Die Verliebten sind nicht wirklich »Menschen«, sie sind Helden, Halbgötter, Königskinder. Sie sind nicht bloß Opfer eines unüberwindlichen Zaubers, sie sind »Helden der Liebe«.

Das Heldentum von Tristan und Isolde ist (ähnlich wie der Heldenmut des Ödipus oder Orestes) für Wagner eindeutig wichtiger als für die mittelalterlichen Dichter. Von Beginn an erkennen wir ihr heldenhaftes Wesen an ihrer Bereitschaft, sich zu rächen und Vergeltung zu üben, das Gift zu trinken (in mittelalterlichen Legenden gibt es dieses Motiv nicht). Sie entscheiden sich in einer großen Tat für das Leiden und die höchste Wonne. Sie sind schuldig, sie lügen und brechen ihr Wort, sie legen falsche Eide ab – und in den

mittelalterlichen Sagen rechtfertigt Gott selbst sie im Gottesurteil! Auch das Opfer ihres Verrats, König Marke, spricht sie am Ende frei! Der Großmut und das Leiden König Markes zeigen ebenfalls seine heldenhafte Natur. Aber dieser Heldenmut hat nichts mit Magie zu tun. Markes Größe ist die Größe eines Menschen, der die Grenzen des Menschlichen nicht übertritt. Er kennt den anderen, er weiß, dass ein Mensch, der von einer unmenschlichen Gewalt ergriffen ist, auch in seiner Schuld unschuldig sein kann – und er verzeiht ihm.

Im Gegensatz von Schuld und Unschuld, Heldenmut und Verhängnis – und gleichzeitig in der Verschmelzung der menschlichen Leidenschaft mit dem Atem des Weltalls:

»in des Welt-Atems  
wehendem All –«

findet sich der unerschöpfliche Reiz der Legende.

Die Sehnsucht des Lebens nach einer Sache, die größer ist als das Leben, und ohne die das Leben kein Leben ist.

Olga Sedakova  
»Tristan und Isolde. Nacht«

Die Herrin Tod mit Zweigen  
beschattend wächst ihre riesige  
Nacht aus dem Kern des Tages  
und sagt, dass es an Leben mangelt,  
dass dem Leben zu wenig gelebt wird.  
Sie ergreift sich selbst  
direkt über dem Abgrund –  
aber, in Stücke zersprungen,  
wird sie schließlich wieder  
zusammenwachsen,  
durch die Kraft der Sehnsucht.

Die mittelalterlichen Legenden über Tristan sind voller Einzelheiten und Wendungen, die, wie es scheint, die Phantasie des Musikers besonders fesseln müssten: Man muss nur an das tröstliche Hündchen und den Klang seiner Glöckchens denken, die jeden Kummer vergessen lassen. Das ist für den Komponisten eine Herausforderung – man erfinde einmal diesen Klang! Ebenso der Einsiedler Ogrin und die Gebetsmusik um ihn herum, oder die Schwalben, die ein goldenes Haar der Isolde von Irland nach Cornwall bringen. Aber Wagners »Tristan« lässt all das beiseite. Hier ist kein Ort des Märchens, sondern ein Ort der völligen Ernsthaftigkeit. Wagner übergeht sogar, dass der Tristan der alten Legende ein Musiker ist (gerade mit seinem Harfenspiel und seiner Sangeskunst bezaubert er sowohl die Räuber, als auch König Marke, als auch Isolde). Die Vielfalt, die Buntheit und die Vielzahl der Charaktere des Mittelalters treten gegenüber der tragischen Versunkenheit in den Hintergrund. Die Liebe. Der Tod. Die Nacht. Das Meer – und der Wind, mit dem die Handlung beginnt. Der Wind weht aus der Heimat, wie der Seemann singt, und treibt das Schiff ins fremde Land. Und die liebkosenden Wogen des Aufbruchs, mit denen alles endet. Der aufsteigende Tod.

Bei Wagner kehrt die Legende in ihre archaische Tiefe zurück – und zugleich wird sie gegenwärtig, während sie die Gegenwart verändert. Ich glaube, dass Europa noch niemals zuvor eine solche Berausung an Finsternis und Nacht gehört hatte. Aber es handelte sich hier nicht um die Finsternis des Mittelalters, sondern um ein neues Dunkel, eine neue Unruhe.

»Im weiten Reich  
Der Weltennacht«

Die mittelalterlichen Legenden über Tristan spielen bei Tageslicht. Das Licht der Aufklärung war im

19. Jahrhundert noch nicht erloschen, und mit dem Licht verband man Vernunft und Wahrheit. Während hier

»Frau Minne will:  
Es werde Nacht.«

52 Wagners Tristan spricht oft über die Verlogenheit des Tages, über die Täuschung des Lichts: nur in der »heil'gen Nacht«, in völliger Dunkelheit zeigt sich die Wahrheit, und sie ist die uneingeschränkte Herrschaft »sehrender Minne«, der Verlust des Selbst, die Verwandlung in einen Anderen, in das »All«, den »Welt-Atem«. Und in den Atem einer neuen Epoche.

Boris Pasternak schreibt in seinem Brief an T. S. Eliot: »Wagner war in der Tat einer der Bestandteile dieser Zeit, er war die Basis, die Grundlage und das chemische Element unseres (meines und Ihres) kindlichen Nach-eifers [...] Wagner war zweifellos das unsterbliche Fundament eines verborgenen Plans und ein lauter Nachhall all dieser sich verschiebenden Leben, der schnellen Züge und der Entdeckungen« (1960).

Der Seewind vom Anfang des »Tristan« erklingt zu Beginn des ersten Gedichts von T. S. Eliot, in »The Waste Land«. Man kann ihn auch in seinen späten »Four Quartets« erkennen, den Wind im menschenleeren Meer (»Öd und leer das Meer«). Von der Musik Wagners ist eine große Epoche des europäischen und auch des russischen Lebens beseelt. Ohne sie kann man sich nur schwer den Weg unseres großen Lyrikers Aleksandr Blok vorstellen. Seine Seele spricht oft dem Tristan nach

»Das Herz  
erbittet  
insgeheim  
den Tod ...«

Eine neue Bewegung, die hinwegstrebt, in die Freiheit – und die sich wie nie zuvor eine Bewegung nach einer Auflösung sehnt. Aber einer Auflösung, in der kein Ende möglich ist.

»Wie könnte die Liebe  
Mit mir sterben,  
Die ewig lebende  
Mit mir enden?«

53

Olga Sedakova ist Moskauer Dichterin und Philologin, Mitglied der Academia »Sapientia et Scientia« (Roma) und der Accademia Ambrosiana (Milano). Sie wurde mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht, u. a. mit dem European Prize in Poetry und dem Solzhenitsyn Prize. Zudem wurde sie zum Officier d'Ordre des Arts et des Lettres de la République Française ernannt. Derzeit ist Olga Sedakova (Dr. phil. 1983, Dr. theol. 2003) am Institut für Weltliteratur an der Moskauer Universität tätig, darüber hinaus nahm sie Lehraufträge an prominenten internationalen Universitäten wahr. Sie ist Autorin von über 50 Buchpublikationen von Gedichten, Prosa und philologischen Studien, die weltweit in elf Sprachen übersetzt wurden. Aufsätze schrieb sie u. a. über Goethe, Hölderlin, Rilke, Bonhoeffer, Tillich und Celan. Olga Sedakova ist Autorin eines Zyklus von Gedichten über Tristan und Isolde.

O SINK HERNIEDER,  
 NACHT DER LIEBE, GIB  
 VERGESSEN, DASS ICH LEBE;  
 NIMM MICH AUF IN DEINEN  
 SCHOSS, LÖSE VON DER  
 WELT MICH LOS!  
 VERLOSCHEN NUN DIE  
 LETZTE LEUCHE;  
 WAS WIR DACHTEN, WAS  
 UNS DEUCHE;  
 ALL' GEDENKEN –  
 ALL' GEMÄHNEN –  
 HEIL'GER DÄMM'RUNG  
 HEHRES AHNEN  
 LÖSCHT DES WÄHNENS  
 GRAUS WELTERLÖSEND  
 AUS. BARG IM BUSEN  
 UNS SICH DIE SONNE,  
 LEUCHTEN LACHEND  
 STERNE DER WONNE.  
 VON DEINEM ZAUBER  
 SANFT UMSPONNEN, VOR  
 DEINEN AUGEN SÜSS

ZERRONNEN;  
 HERZ AN HERZ DIR,  
 MUND AN MUND:  
 EINES ATEMS EIN'GER  
 BUND; BRICHT MEIN BLICK  
 SICH WONNERBLINDET,  
 ERBLEICHT DIE WELT  
 MIT IHREM BLENDE:  
 DIE UNS DER TAG  
 TRÜGEND ERHELLT,  
 ZU TÄUSCHENDEM WAHN  
 ENTGEGENGESTELLT  
 SELBST DANN  
 BIN ICH DIE WELT:  
 WONNE-HEHRSTES WEBEN,  
 LIEBE-HEILIGSTES LEBEN,  
 NIE-WIEDER-ERWACHENS  
 WAHNLOS HOLD  
 BEWUSSTER WUNSCH.

Richard Wagner :  
 Tristan und Isolde  
 Zweiter Aufzug, zweite Szene

# »ICH GEHE AUCH GANZ IN DIESER MUSIK AUF«

TEXT VON Elena Vereshchagina und  
Tatiana Vereshchagina

»Der Tristan ist und bleibt mir ein Wunder! Wie ich so etwas habe machen können, wird mir immer unbegreiflicher<sup>1</sup>, schreibt Richard Wagner an Mathilde Wesendonk kurz nach Abschluss des dritten Aktes. Einhundertfünfzig Jahre der Rezeption und Forschung dämpften den Neuheitseffekt, das Werk aber behielt seine Unbegreiflichkeit und gleichsam magische Faszination.

Es ist üblich, über zwei Quellen von »Tristan und Isolde« – die philosophische (Schopenhauer) und die biographische (Mathilde Wesendonk) – zu sprechen, aber das Verhältnis des Kunstwerks zu diesen beiden Quellen ist alles andere als eindeutig. Wagner lernte die Werke Schopenhauers erst im Sommer 1854 kennen, als er im Zürcher Exil, im Hause des befreundeten Dichters Georg Herwegh, Schopenhauers »Parerga und Paralipomena«, das Kapitel »Über die Weiber« aufschlug. Eliza Wille bestätigt: »Wagner, mit unerhörter Schnelligkeit der Auffassung, hatte bald die Werke Schopenhauers durchflogen. Er und Herwegh staunten über das gelöste Rätsel. Weltentsagung und Askese – dahin sollte die Menschheit gelangen.«<sup>2</sup> Bis zum Ende seines Lebens

blieben die Texte des Frankfurter Philosophen seine ständige Lektüre, und dessen Lehre, der »Hauptgedanke«, den Wagner als »endliche Verneinung des Willens zum Leben« ansah und den er als »von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend«<sup>3</sup> begriff, bietet einen Schlüssel für die Interpretation seines Schaffens und die Präsentation seiner Ideen, die meist schon intuitiv vorhanden waren. Wagners Wahrnehmung ist jedoch keineswegs akademisch: Im Dezember 1858, mitten in der Arbeit an der Partitur von »Tristan und Isolde«, formuliert Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonk und in einem nicht versendeten Schreiben an den Philosophen die sogenannte »Berichtigung« seiner Lehre, die ihren Kern berührt, sie aber im Grunde völlig umstößt. Statt Schopenhauers Nirwana, das durch die intellektuelle Überwindung der Welt als Wille, durch Resignation und Enthaltensamkeit erreicht wird, schlägt Wagner eine Metaphysik der Liebe vor: »Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Sch[openhauer] nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstracten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d.h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, nachzuweisen.«<sup>4</sup>

Mit der Bewertung der Rolle, die dem biographischen Material zukommt, ist es noch schwieriger. Die Geschichte der Liebe Wagners zur Gattin seines Gönners Otto Wesendonk, Mathilde, ist eine der berühmtesten romantischen Geschichten des 19. Jahrhunderts. Sie ist in den Briefen des Dichterkomponisten – die Briefe von Mathilde wurden fast vollständig vernichtet –, in intimen Tagebuchnotizen aus Venedig zur Zeit der Arbeit am zweiten »Tristan«-Akt, am wichtigsten aber in der Partitur dokumentiert: in der Widmung des ersten Aktes<sup>5</sup>, in den Anklängen der Lieder nach ihren Gedichten<sup>6</sup> im zweiten und dritten Akt, wo das Drama der »unmöglichen« Liebe entfaltet wird. Das Zurückführen

des Lebens auf das Paradigma der romantischen Liebe oder die buchstäbliche Übertragung biographischer Umstände auf ein Kunstwerk ist bei allem Reiz eines solchen Ansatzes jedoch kaum gerechtfertigt: Die Lebenskonstellation ist zu subtil, die kommunikativen Strategien des Komponisten zu verwickelt, und seine Modelle der Wirklichkeit im Leben wie im Schaffen zu kompliziert sind.

58 »Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe«, gestand der Komponist an Eliza Wille kurz nach der Fertigstellung von »Tristan und Isolde«. <sup>7</sup> Im Rückblick sieht alles ein wenig anders aus: »In der scheußlichen Zeit, wo Mathilde Wesendonk auf meine Frau eifersüchtig wurde, da schlug ich ihr vor, mich von meiner Frau, sie sich von ihrem Mann trennen zu lassen und uns zu heiraten, sie erwiderte: das wäre Sakrilegium: übrigens [...] paßte das unverstandene Wort zu meinem Vorschlag ganz hübsch, denn im tiefsten Grunde und unbewußt ernst war es mir nicht! [...] Sakrilegium, warum nicht Frevel oder irgend etwas, es muß aber ein Wort sein, das man nicht versteht.« <sup>8</sup> Der ironische Tonfall ist durch die zeitliche Distanz erklärbar, auch durch den verständlichen Unwillen, seine Frau Cosima eifersüchtig zu machen, trotzdem kann man die Vielschichtigkeit der ursprünglichen Mitteilung nicht übersehen: Indem er Mathilde einen Heiratsantrag macht, meint er das »im tiefsten Grunde und unbewußt« nicht ernsthaft – letztlich möchte er nicht, dass dieser Antrag angenommen wird. Die Exegeten widersprechen sich in der Interpretation der Beziehung Wagners zu Mathilde Wesendonk: So sieht Martin Gregor-Dellin in der oben zitierten Passage nur die Bestätigung der Tatsache des Heiratsantrages von Wagners Seite und wirft Mathilde eher Mangel an Mut vor, soziale Normen zu missachten und bürgerliche Gemütlichkeit zugunsten der Liebe aufzugeben<sup>9</sup>; Ulrich Drüner glaubt jedoch, dass Wagner selbst die Regie des Bruches geführt hat, um die »Fernliebe« zu erleben, die er für sein »Tristan«-Projekt brauchte.<sup>10</sup> Der Zuschauer in

der Oper scheint sich im Vergleich zum Erforscher des biographischen Materials in einer privilegierten Position zu befinden: Er kennt die Versionen aller Protagonisten, und das Orchester äußert ihre unbewussten Motive. Aber die dramaturgische Struktur von »Tristan und Isolde« ist so ausgeklügelt und präzise abgewogen, dass, um das Privileg des Verstehens auszunutzen, Aufmerksamkeit bis in die kleinsten Details nötig ist.

59

#### INNERE HANDLUNG

Im »Tristan« wendet sich Wagner entschieden von der äußeren zu inneren Handlung und führt den gesamten Handlungsreichtum des mittelalterlichen Romans auf drei drastische Situationen zusammen. Die Handlung wird von innen bestimmt und von einem inneren psychologischen Licht erhellt: »Mit voller Zuversicht versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge, und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form [...] Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.«<sup>11</sup>

Paradoxerweise führt eine solche Verkürzung der Ereignisserie nicht zu einer Vereinfachung, sondern zu einer Verkomplizierung der kommunikativen Strategien der Figuren: Reaktionen und Handlungen sind in ein komplexes und verzweigtes System von Erinnerungen, Vorahnungen, Erwartungen und Unterlassungen eingeschrieben, es gibt jedoch keine Möglichkeit, auf die allgemeine Erfahrung hinzuweisen, die dem Betrachter auch zur Verfügung steht: Jede der Figuren hat ihre eigene Erfahrungswelt, und sie erzählen davon auf verschiedene Art und Weise.

Die Verweise auf die literarische Vorlage – den Versroman Gottfrieds von Straßburg – helfen auch nicht weiter, denn erstens existiert die Tristan-Legende (was auch Wagner bekannt war) in vielen, oft widersprüchlichen Versionen, zweitens, weil der Komponist keinen Hehl aus seiner Skepsis gegenüber Gottfried machte (wie später auch gegenüber Wolfram von Eschenbach in Bezug auf dessen Parzival-Roman). Wagner war der Ansicht, dass Letzterer unfähig war, das wahre Wesen seines eigenen Materials zu verstehen, und daher es unzulässig mit fremden Einfügungen von zweifelhaftem Geschmack anreicherte. Gerechtigkeitshalber ist anzumerken, dass die hochmütige Haltung gegenüber Gottfried Wagner mit vielen Schriftstellern und Gelehrten seiner Zeit (Lachmann, Eichendorff, Gervinius u.a.) teilte, die Gottfrieds Roman als »unsittlich« ansahen.

Im Zusammenhang mit der Abschwächung äußerer (zum Beispiel – wie bei Gottfried – politischer) Erklärungen stellt sich die Frage nach der inneren Motivation des Titelhelden, die ihn zum Architekten seines Schicksals und seines Unglücks macht, in das er die anderen Teilnehmer der Geschichte einbezieht. Er selbst schafft einen Grundkonflikt von Ehre und Gefühl, der ihm die Möglichkeit raubt, seine Liebe zu Isolde zu verwirklichen, da er selbst es ist, der Marke zum Heiraten überredet: Ein Dreieck der Rivalität mit seiner Vaterfigur ist damit aufgebaut. Und da er selbst die Brautwerbung übernimmt, verursacht er eine Dauerkränkung Isoldes, jene »Wunde im Herzen«, von der sie im zweiten Akt spricht. Die psychischen Verletzungen, die sich die Protagonisten im ersten Akt gegenseitig zufügen, können nicht sofort durch einen Trank geheilt werden und bestimmen implizit ihre weitere Beziehung zueinander und zur Welt.

Wir wollen in diesem Zusammenhang nur ein Handlungsmotiv betrachten: eine Episode, die lange vor Beginn der Oper liegt, in Irland, als Isolde, die einen gewissen Tantris von einer schweren Wunde heilte. Durch eine zufällig entdeck-

te Scharte in seinem Schwert identifiziert sie in ihm Tristan, den Mörder ihres Verlobten Morold – sie will sich an ihm rächen, gibt aber aus einem inneren Impuls heraus plötzlich diese Rache auf. Diese Episode existiert bei Wagner nur in den Erinnerungen der Protagonisten, jedoch in drei verschiedenen Versionen: zwei Mal bei Isolde im ersten Akt (in der Erzählung an Brangäne und dann im Dialog mit Tristan in der fünften Szene) und einmal bei Tristan (im Monolog mit de, Englischhorn-Solo im dritten Akt). Die drei Versionen unterscheiden sich signifikant in ihren psychologischen Motivationen und sogar im tatsächlichen Inhalt, der Betrachter aber kann nicht den Wahrheitsgehalt jeder der Geschichten beurteilen. Die äußere Handlung in allen drei Versionen fällt zusammen und wird im Detail beschrieben: Isolde steht mit erhobenem Schwert über Tristan, der reglos auf seinem Lager liegt, lässt das Schwert aber plötzlich fallen. Während der gesamten Szene wird kein Wort gesprochen, nur die Blicke treffen sich, während Isolde einen angespannten inneren Dialog führt.

In Gottfrieds Roman gibt es keine vergleichbare Szene: Heilung von der Wunde von Morold und versuchte Rache von Isolde sind in verschiedenen Episoden beschrieben, zwischen denen Zeit vergeht. Zum ersten Mal, nach dem Kampf mit Morold, verlässt Tantris geheilt und unerkannt Irland; zum zweiten Mal, nachdem er als Brautwerber im Auftrag von König Marke angekommen ist, erscheint er bei Isolde erschöpft von dem Kampf mit einem Drachen (was in Wagners Werk nicht vorhanden ist). Tatsächlich findet die Szene mit dem Schwert Tristan im Bad statt: Er tritt in einen aktiven Dialog mit Isolde ein, überzeugt sie, die Rache aufzugeben, da es keine Sache der Frau sei, aber ihre Hand wird schließlich nicht durch seinen Einwand, sondern durch das Eingreifen ihrer Mutter aufgehalten. Aber am wichtigsten ist: Zum Zeitpunkt dieser Auseinandersetzung fühlen beide keine Liebe, weil diese im Roman sie nur dank eines Liebestranks erzeugt ist.

Die Szene, die Isolde beschreibt, verweist – in der angespannten Stille des inneren Dialogs, in der unerbittlichen Klarheit der Linien, die die Machtgeometrie zeichnen, in der tödlichen Glut der Entschlossenheit, in der unkontrollierbaren Anziehung des Blickes, im plötzlichen akuten Bewusstsein der Liebe – auf einen weiteren Prototyp der Operntradition: auf die berühmte Szene von Armide und auf ihren Monolog über dem schlafenden Renaud.

#### DAS ARMIDE-PARADIGMA

Diese Episode von Torquato Tasso erwarb nur in der Oper den plastischen Eindruck eines angehaltenen Moments – im Libretto von Philippe Quinault für Jean-Baptiste Lullys musikalische Tragödie; dieses Libretto hat dann auch Christoph Willibald Gluck ohne Änderungen verwendet. Wagner wurde diese Szene in der Version von Gluck bekannt, im Zuge einer direkten Theatererfahrung, als er diese Oper 1843 in Dresden zur Aufführung brachte. Das in seinem beruflichen Werdegang wichtige Ereignis (die erste Arbeit im neuen Amt des Kapellmeisters der Dresdner Hofoper) prägte sich ins Gedächtnis ein und wurde ausführlich in der Autobiographie »Mein Leben« beschrieben. Wagner setzt auf eine detaillierte Untersuchung der Partitur und auf intensive Proben. Als Armide trat Wilhelmine Schröder-Devrient auf jene Sängerin, die eine herausragende Rolle im Leben und Schaffen des Komponisten spielte: »Viele meiner Lebenseindrücke verdanke ich einzig ihr.«<sup>12</sup>

Nach eigenem Geständnis des Komponisten, wurde gerade das Erlebnis des Auftritts von Schröder-Devrient als Leonore in Beethovens »Fidelio« am 27. Dezember 1832 (in »Mein Leben« ist das Datum verwechselt) zum Schlüsselergebnis, das den Sinn seines Lebens bestimmte: »Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis,

welches ich diesem einen in betreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen könnte. Wer sich der wunderbaren Frau aus dieser Periode ihres Lebens erinnert, muß in irgendeiner Weise die fast dämonische Wärme bezeugen können, welche die so menschlich-ekstatische Leistung dieser unvergleichlichen Künstlerin notwendig über ihn ausströmte. Nach der Vorstellung stürzte ich [...] um einen kurzen Brief aufzuschreiben, in welchem ich der großen Künstlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben seine Bedeutung erhalten habe, und wenn sie je dereinst in der Kunstwelt meinen Namen rühmlich genannt hören sollte, sie sich erinnern möge, daß sie an diesem Abend mich zu dem gemacht habe, was ich hiermit schwören zu wollen. Diesen Brief gab ich im Hotel der Schröder-Devrient ab.«<sup>13</sup>

Mit ihr sind die ersten Triumphe Wagners als Bühnenkomponist (Adriano in »Rienzi«) verbunden, an sie erinnerte er auch in späteren Jahren, wie aus Cosimas Tagebüchern hervorgeht: Sie fehlt ihm als Kundry, er beklagt sich, dass die neue Generation von Sängern mit ihrer Ausdruckskraft und Deklamationsstil sich nicht messen konnte<sup>14</sup>; zudem erklärt er, dass er zu der »Überschwenglichkeit des 2ten Aktes« von »Tristan und Isolde« durch die Schröder-Devrient in der Figur des Romeo in »I Capuleti e d Montecchi« von Vincenzo Bellini gekommen ist<sup>15</sup>. Er sieht sie oft in seinen Träumen, das letzte Mal zwei Tage vor dem Tod, am 11. Februar 1883.<sup>16</sup>

Der Eindruck von Schröder-Devrient als Leonore trug zur Herausbildung der Wagnerschen Heroine als Erlöserin und »Frau der Zukunft« bei; nicht von ungefähr war sie die erste Senta im »Fliegenden Holländer«. Aber Armide ist keine Erlöserin, sondern eine ZerstörerIn, eine der ersten »femmes fatales« der Opernszene. Diese Linie in Wagners Schaffen ist von Venus mit ihrer »Minnegrotte« bis hin zu Kundry ausgeprägt, deren Gestalt durch Attribute von Armide – die bei Isolde fehlen – »vervollständigt« wird: magische Gärten, ZauberMädchen und antichristliche Ideologie, denn



Armide ist bekanntlich eine Prinzessin von Damaskus, »Heidin« und Gegnerin der Kreuzfahrer auf dem Schlachtfeld, ihre endgültige Bekehrung zum Christentum ist eines der tragenden Elemente von Opernhandlungen, etwa bei Georg Friedrich Händel oder Vincenzo Righini.<sup>17</sup>

Das zentrale Thema bei Armide – nimmt man wiederum Gluck zum Maßstab – ist die Liebe. Aus Liebe kann sie den Feind, der sich in ihrer Macht befindet, nicht erschlagen: Die Hand mit dem Schwert gehorcht ihr nicht. Anfangs versteht sie die Ursache dieser Dysfunktion nicht, weil ihrem grausamen Herzen keine zärtlichen Gefühle bekannt sind, und sie stellt sich Fragen. Die erste Erklärung – Mitleid (»pitié«) – erweist sich als nicht ausreichend, nur am Ende des Monologs wird das nötige Wort gefunden: Liebe (»amour«). Wagners Isolde beschreibt den gleichen Fall. Aber in beiden Versionen ihrer Geschichte versucht sie nicht, das wahre Motiv für ihr Verhalten zu finden, sondern verbirgt oder verdrängt es, indem sie es durch andere ersetzt. In ihrer an Brangäne gerichteten Erzählung ist das Hauptmotiv Empathie (analog zu Armides »pitié«). Diese Motivation bei Isolde ist gegenüber dem Prototyp mehrfach verstärkt: Ihr Mitleid bewirkt nicht nur der vorzeitige Tod des Helden (wie bei Armide), sondern auch das akute Leiden Tristans an seiner Wunde. Das Mitleid ist ohnehin eines der Hauptmotive der Wagnerschen Werke, nach eigenem Geständnis, der »Quell« seiner Kunst<sup>18</sup> und zugleich das Grundprinzip der Existenz in Schopenhauers Philosophie: Durch Mitleid als dem »großen Mysterium der Ethik« ist es möglich, die Isolation des Individuums zu überwinden: »Wenn aber fremdes Leiden als eigenes empfunden wird, dann setzt dies voraus, dass die Schranke zwischen Ich und Nicht-Ich nicht mehr besteht.«<sup>19</sup> Für Isolde ist Mitleid der erste Impuls, aus dem eine stärkere Macht – die Liebe – entsteht.

In ihrer zweiten Version (im Dialog mit Tristan in der fünften Szene des ersten Aktes) ersetzt Isolde ihr Motiva-

tion mit aller Bestimmtheit und weist als Ursache eine raffinierte Rache auf: Sie verschiebt angeblich den Mord nur, um ihr Racherecht an ihren künftigen Verlobten zu delegieren, als eine grausame bräutliche Prüfung, damit er die Rache vollzieht. So wie Armide bei Tasso ihre Hand demjenigen verspricht, der Rinaldo töten wird.

In beiden Fällen fehlt auf der musikalischen Ebene der Bezug zu den Motiven der ersten Takte des Vorspiels, der mit Liebesleiden und Liebessehnsucht verbunden ist. Erreichte Armide in ihrer Selbstanalyse die Verdeutlichung des Grundmotivs der Liebe, so verdrängt Isolde – beleidigt und verlassen – dieses Motiv, was die Tiefe ihres seelischen Traumas anzeigt. Was ihren emotionalen Zustand wirklich bestimmt, manifestiert sich nur in einzelnen Äußerungen: ganz am Beginn der zweiten Szene, beim ersten Blick auf Tristan und im Gespräch mit Brangäne, wenn sie ihre Schwäche beklagt und die Aussicht, ungeliebt (»ungeminnt«) zu leben, nicht für sich anerkennen will. Die musikalischen Motive des Vorspiels sprechen aber das aus, worüber Isolde schweigt.

#### LIEBE ALS FURCHTBARE QUAL

Die Version von Tristan ist erst im dritten Akt zu finden, verworren und fragmentiert. Seine Erzählung beginnt dort, wovon auch Isoldes Erzählung berichtet – von der Ankunft in Irland in einem Kahn, um von einer schmerzhaften Wunde geheilt zu werden. Jedoch ist die weitere Geschichte verwirrend: Tristan »kontaminiert« die Episode der Heilung sowie die Episode mit dem Trank aus dem ersten Akt und verdrängt damit alles, was mit seinem Verrat zusammenhängt – der Abschied von Irland, seine Rückkehr und Brautwerbung im Auftrag von König Marke: »Das Schwert dann aber – ließ sie sinken; den Giftrank gab sie mir zu

trinken.« Außerhalb des Zusammenhangs des ersten Aktes erscheint die Trank-Episode als ein grundloser Akt der Feindseligkeit, der nur durch die unheilvolle Natur einer Verderberin motiviert ist. Sie »löst die Wunde wieder auf« statt Heilung zu bringen und wendet einen »sehrendsten Zauber« an, der ihn der ewigen Qual weiht. Was für ein »Zauber« das ist, wird in der Partitur deutlich: Das Wort »Zauber« erzeugt eine zehntaktige Rückblende des Vorspiels mit Motiven von Liebesleiden und Sehnsucht: Was für die Protagonisten die einzige unbestreitbare Realität war, wird nun als Täuschung und Wahn interpretiert.

In der »Tristan«-Dichtung wird das Wort »Zauber« nur selten verwendet; seine früheren Erscheinungen sind stets mit »Minne« und ihrer geheimnisvollen Kraft verbunden: im ersten Akt – mit Bezug auf das »Minnelab« von Brangäne (eine Sammlung verschiedener Balsamtränke); in der ersten Szene des zweiten Aktes – mit Bezug auf den »Minnezauber«, wenn Isolde die Minne als Walterin aller Dinge verherrlicht, die imstande ist, Herzen zusammenzuweben (dieser Diskurs wird aus dem »Tristan«-Roman Gottfrieds von Straßburg übernommen und durch das Prisma Schopenhauers weiterentwickelt). Die Isolde der Wagnerschen Partitur hatte nie die Macht über den »Zauber« und die Fähigkeit, sie zu kontrollieren. Im ersten Akt lehnte sie entrüstet den Vorschlag Brangänes ab, magische Präparate zu verwenden, und ihre heftige Zurückweisung, laut Wagners erstem Prosaentwurf, »bezeugt ihren Abscheu, durch solche Mittel einen Mann zu gewinnen«. Der Vorwurf an Isolde in der Anwendung des »Zaubers« hat weder in der Partitur noch im Text eine Begründung, aber Tristan braucht keine Beweise – seine Vision bestimmt das uralte Paradigma: Das Wort »Zauber« bezieht sich direkt auf den Prototyp – auf den Monolog von Armide, der ersten und berühmtesten der Zauberinnen in der Oper, die durch Zauber die männlichen Herzen zu manipulieren weiß. In dem Versuch, sich selbst

und sein Schicksal zu verstehen<sup>20</sup>, verdrängt Tristan die Episode, die am meisten der Analyse bedarf: diejenige des Verrats an seiner Liebe zu Isolde, der mit seinem Abschied von Irland nach der Heilung und mit der Rückkehr zum Zweck der Brautwerbung für einen anderen zu tun hat. Diese Verdrängung verursacht Verzerrungen in der gesamten nachfolgenden Geschichte. Die Suche und der Drang nach Selbsterkenntnis wird zur Anklage durch die Schuldübertragung und das Ersetzen einer echten Schuld durch eine nicht vorhandene. Die Isolde Wagners wird in eine Phantomzerstörerin aus der Operntradition verwandelt, die Selbstanalyse endet mit dem Fluch des Tranks und seiner eigenen Existenz, sowie mit dem Kollaps: »Verflucht sei, furchtbarer Trank! Verflucht, wer dich gebraut!« Im Prosaentwurf verflucht Tristan die Liebe selbst: »Verfluchte Liebe, laß mich los!« Und obwohl die endgültige Version des Textes anders ist, läßt die Musik keinen Zweifel aufkommen: Tristan deutet den ganzen Komplex von Liebesleiden- und Sehnsuchtsmotiven neu. Das einzigartige Klangbild – der »Tristan-Akkord«, der hier als bloßer Vorhalt zum verminderten Septakkord interpretiert werden kann – wird ins Profane gezogen, d.h. auf eine Hilfsfunktion zum herkömmlichen Mittel des musikalischen Idioms der »bösen Mächte« herabgestuft (von der Wolfsschlucht aus Webers »Freischütz« bis zu Wagners eigenem »Lohengrin«). Ein besonderes harmonisches Phänomen, das in der für Wagner zeitgenössischen Musiktheorie nicht zu erklären war und für sie ein Rätsel blieb, mündet in ein gängiges Klischee ein. Wie bewusst diese Deutung ist, beweist die Folgerichtigkeit der Anwendung des Ansatzes: Die Prozedur wird mit vier verschiedenen »Tristan-Akkorden« durchgeführt, die auf den gleichen verminderten Septakkord reduziert sind. Kurwenal nimmt Tristans Fluch der Liebe als Wahn auf und erhebt es in voller Übereinstimmung mit Schopenhauer und mit Bezug auf die kollektive Erfahrung in den Rang eines objektiven Gesetzes.

In Wagners Interpretation der Szene mit dem Schwert gibt es jedoch einen signifikanten Unterschied zum Armide-Prototyp. Dieser Unterschied liegt im Blick: Der Blick von Armide richtet sich von oben nach unten, das ist ihr Blick auf den liegenden Helden, der ihr nicht antwortet (der Handlung nach ist Renaud in einen magischen Traum eingetaucht). Wagner präsentiert beide Richtungen: Isolde sieht Tristan an und trifft dabei auf seinen auf sie gerichteten Blick: »Er sah mir in die Augen ...« Dass sie sich nicht irrt, diesen Blick nicht erfindet, sich nicht vom Wunschdenken leiten lässt, wird durch die Partitur bewiesen: Das musikalische Thema des Blicks gehört beiden Protagonisten, auch Tristan, und es ist in den wichtigsten Momenten seines Schicksals zu hören: in der fünften Szene des ersten Aktes, wenn er beginnt, sich an die Vergangenheit zu erinnern, wenn er den Sühnetrank trinkt, sowie im dritten Akt, im Moment des Todes.

Der Blick bei Wagner ist mit der Überwindung des »principium individuationis«, der Einsicht in die innerste Tiefe des Anderen, bewusst oder unbewusst, verbunden. Oswald Panagl hat das Motiv des Blicks in Wagners Poetik untersucht und hat darauf hingewiesen, dass der Blick in seinem Wortgebrauch die zusätzliche Semantik von »Lichtblitz« besitzt. Er begründet es etymologisch: »althochdeutsch ›blic‹ und mittelhochdeutsch ›blick‹ bedeuteten zuerst ›ein plötzliches Ausstrahlen von Licht‹ [...] Richard Wagner [...] hat die momenthafte Seite des Blickes sowie seine strahlende Erscheinungsform an zahlreichen Stellen entfaltet und durch kontextuelle Merkmale unterstützt.«<sup>21</sup>

Isolde ist durchaus mit einer Lichtmetapher verbunden: Im ersten Akt nennt Tristan in einem Gespräch mit Brangäne sie »die Lichte«; im zweiten Akt wird erwähnt, dass ihr Blick Melot verblendet hat; im dritten Akt, als Isolde

unmittelbar vor seinem Tod erscheint, ruft Tristan aus: »Wie, hör ich das Licht?« So erscheint Beatrice bei Dante immer im Strahlen des Lichts, so dass Dante durch die »Zunahme ihrer Schönheit« sogar zweimal geblendet wird und durch »das Wunder ihres Lächelns« die menschliche Natur des Betrachters besiegt. Das Motiv der Lichterscheinung ist zutiefst internalisiert und durchläuft den Filter des Unbewussten. So berichtet Wagner in einem Brief vom 25. März 1859 an Mathilde Wesendonk von einem Traum: »Eine Scene, die ich in Ihrem Garten [...] vorgehen sah. [...] in der Hand schwangen Sie einen mächtigen buschigen Lorbeerkranz. [...] Dazu fiel plötzlich, ungefähr wie beim Sonnendurchbruch nach dem Gewitter, ein so blendender Lichtglanz auf Sie, daß ich davon erwachte.«<sup>22</sup> Dieses Licht ist nicht identisch mit Tages- oder Sonnenschein, also mit profanem Licht, dessen Wirkung früher, im Tagesgespräch, Tristan als die Wirkung eines Sonnenstichs beschreibt (›der Welten-Ehren Tages-Sonne, mit ihrer Strahlen eitler Wonne, durch Haupt und Scheitel drang mir ein, bis in des Herzens tiefsten Schrein‹). Es ist nicht der Nacht entgegengesetzt, die mit besonderen Sehvermögen (›nachtsichtig‹) und speziellem, nicht blendendem Licht ausgestattet ist (so Isolde: »Frau Minne will: es werde Nacht, dass hell sie dorten leuchte«). Nur in der Nacht, »im Innern« kann dieses metaphysische Licht dämmern: »Barg im Busen uns sich die Sonne, leuchten lachend Sterne der Wonne«. Aus diesem Motiv leitet Wagner die Formel der »Tristanischen Nacht« als Raum des inneren Lichtes ab: »Aber leuchtet's dann und wann im Innern auf: [...] Das ist wohl die Tristanische Nacht!«<sup>23</sup>

Nach »Tannhäuser« verzichtet Wagner auf die romantische Dichotomie der weiblichen Heroine (Venus und Elisabeth). Im Mittelpunkt seiner Werke steht immer eine weibliche Figur von tiefer Menschlichkeit. Isolde erlangt Verklärung in ihrer selbstlosen Opferung der Liebe, in der Radikalität, dem Pfad des wahren Gefühls zu folgen, im An-

erkennen des eigenen Schicksals. In den Augen des männlichen Protagonisten spaltet sich jedoch ihr Bild im Prisma der Erinnerungen und Vorahnungen, Täuschungen, Hoffnungen, Vorurteile und vergangenen Erfahrungen auf und zerfällt in seine Bestandteile – sie wird zu einer Zerstörerin wie Armide, deren Liebe wie eine Schlinge die Seele verwickelt und betäubt, und der Erlöserin, deren Gestalt zur Überwindung der menschlichen Natur führt. Diese Paradigmen klaffen sich unendlich weit auseinander; der Wechsel gelingt durch eine krampfhaft Anstrengung der Kräfte auf Kosten des Lebens selbst.

Nach der Verfluchung des Tranks aufgewacht, sieht Tristan Isolde anders. In den Tiefen der Verzweiflung, aus der Erfahrung von »Liebe als furchtbare Qual«<sup>24</sup>, erfolgt ein Paradigmenwechsel: Tristan macht seine »Berichtigung« Schopenhauers; der Blick bestätigt die Wahrheit einer solchen neuen Vision. Der Komplex der Motive des Vorspiels kehrt zurück, aber verklärt, der »Tristan-Akkord« wird wieder hergestellt und sogar in einem tonalen Zusammenhang aufgelöst. Der Fluch ist anschaulich gesühnt, wenn man sich die motivische Struktur vergegenwärtigt: In zwei Sequenzgliedern wird das Motiv des Fluches durch das Motiv des Sühnetranks ersetzt; beide beginnen mit einer Note, der ein Abstieg zur Septime folgt, wobei die formale Ähnlichkeit die semantische Korrelation von Motiven betont.

In Tristans Blick erscheint Isolde verwandelt: »Auf wonniger Blumen lichten Wogen kommt sie sanft ans Land gezogen. Sie lächelt mir Trost und süße Ruh«. Topik und Stilistik, musikalisch und poetisch, sind deutlich italienisiert. Die weibliche Figur wird in Bewegung gezeigt: Sie gleitet über die Meeresfläche, und als sie den Boden betritt, behält sie die Dynamik bei, indem sie auf den Wellen von Licht und Blumen tritt. Ihr Schritt ist von Schwerkraft frei: Die »wonnigen« Blumen, die von ihren Schritten nicht zerdrückt werden, sind den Blumen des Karfreitagszaubers ähnlich.

Die Solo-Violine mit dem Motiv des Sühnetranks am Gipfel ihrer Linie – die Personifizierung von Isolde, wie sich an sie Tristan erinnert – tritt emblematisch mit dem Motiv der Liebeswonne an, dem Verkünder der künftigen endgültigen Verklärung und der Erinnerung an die abschließenden Worte des Tagesgesprächs beim orchestralen Übergang zum Liebesszene im zweiten Akt zusammen. Isolde ist die Trägerin der Wonne und Seligkeit, das heißt Beatrice, nach der Etymologie des Namens die »Seligkeit Gebende«. Ihr Lächeln gibt Tristan die Entschlossenheit, »die Leuchte zu verlöschen«, so wie Beatrices Lächeln den Dichter einlädt, in die Feuerwand zu treten.

Dieses Bild aus Dantes »Purgatorio« machte einen tiefen Eindruck auf den Komponisten während der Ausbildung der »Tristan«-Konzeption, wie es sich aus dem Brief an Franz Liszt im Sommer 1855 ergibt (die erste Erwähnung des Tristan-Stoffes ist in einem Brief an Liszt vom 16. Dezember 1854 enthalten): »Ich bin Dante mit tiefster Sympathie durch Hölle und Fegefeuer gefolgt; mit heiliger Rührung wusch ich mich, aus dem Höllenpfuhl aufgestiegen, am Fuße des Fegefeuerberges mit dem Dichter – im Meerwasser, genoß den göttlichen Morgen, die reine Luft, stieg auf von Stufe zu Stufe, tötete eine Leidenschaft nach der anderen, bekämpfte den wilden Lebenstrieb, bis ich endlich vor dem Feuer angelangt, den letzten Willen zum Leben fahren ließ, mich in die Glut warf, um, in Beatrices Anblick versinkend, meine ganze Persönlichkeit willenlos von mir zu werfen.«<sup>25</sup>

Diese Grenzüberschreitung der »Persönlichkeit«, die Aufhebung der individuellen Existenz im Liebesblick, bleibt nicht lange ein nur literarischer Eindruck. Wagner hat sie so verinnerlicht, dass sie wie aus den Tiefen seines eigenen Unbewusstseins, in einer Traumbeschreibung, zurückkehrt: »Dieser Tod war mir die holdeste Vorstellung, und sie hatte sich ganz an der Localität meines Schlafzimmers ausgebildet: die Thüre nach der Treppe zu war geschlossen, Du tratest

durch die Gardine des Arbeitszimmers; so schlangest Du Deinen Arm um mich; so auf Dich blickend starb ich.«<sup>26</sup>

Solch einen Tod gibt Wagner seinem Helden: Tristan stirbt, dabei löst er sich in den Blick der Liebe auf, im Thema des Liebesblicks im Orchester, mit dem Namen der Geliebten auf den Lippen. In der Partitur ist es ein ekstatischer Moment extremer Intensität: ein Augenblick in einem vertikalen Abschnitt der Ewigkeit. Die Motive überlagern einander: Das Vorspiel-Rückblende wird vom Todesmotiv vorweggenommen und durch die Motive der Nachtgenese aus dem zweiten Akt verstärkt, der die »Tristanische Nacht« mit seinem inneren Licht in der Finsternis zusammenbindet. Die philosophischen und die biographischen Quellen stimmen im Horizont des Schaffens überein. Die »Beatrice-Lehre«, die Wagner als »die Anleitung zur Befreiung des persönlichen Egoismus durch die Liebe« interpretiert und als solche »mit Wonne« anerkennt<sup>27</sup>, schließt sich mit seine eigene »Berichtigung« an Schopenhauer zusammen, welche die Liebe als den einzigen »Heilsweg« zur »Erhebung über den individuellen Willenstrieb« begreift, »woher auch einzig die wunderbare, enthusiastische Freudigkeit und Entzücktheit in den höchsten Momenten der genialen Erkenntnis erklärlich, die Sch[openhauer] kaum zu kennen scheint, da er sie nur in der Ruhe und im Schweigen der individuellen Willens-Affecte zu finden vermag.«<sup>28</sup> Die »Berichtigung« von Schopenhauer ist kein abstraktes philosophisches Konzept. In einem musikalischen Werk erlangt sie Eindringlichkeit und Realität einer existentiellen Aussage: »Es wird dies Alles auch dem Unerfahrenen klar werden können, wenn meine Darstellung gelingt.«<sup>29</sup>

Elena Vereshchagina und Tatiana Vereshchagina studierten Musikwissenschaft am Moskauer Konservatorium. Neben ihrer Lehrtätigkeit arbeiten sie als Musikwissenschaftlerinnen und Übersetzerinnen; u. a. bereiteten sie die erste Ausgabe der Tagebücher Harry Kesslers auf Russisch vor (2017). Sie sind Autorinnen – manchmal in Zusammenarbeit – zahlreicher Aufsätze zur Musikgeschichte und Inszenierungsanalyse sowie von Texten zu Programmheften international renommierter Opernhäuser, u. a. für das Bolshoi Theater Moskau, das MAMT, die Metropolitan Opera New York, die Opéra national de Paris, De Nationale Opera Amsterdam und die Staatsoper Unter den Linden.

- (1) Brief Richard Wagners an Mathilde Wesendonk, 10. August 1860.
- (2) Ulrich Drüner: Richard Wagner. Die Inszenierung eines Lebens, München, S. 356.
- (3) Richard Wagner an Franz Liszt, 16. Dezember 1854.
- (4) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 1. Dezember 1858.
- (5) Die Partitur des ersten Aktes war ein Geschenk für Mathilde Wesendonk, einschließlich einer Widmung in Versen. Schon in der vorhergehenden Oper »Die Walküre« beziehen sich die Autorenvermerke im Manuskript (»GSM«, d.h. »Gesegnet sei Mathilde«) auf den Namen der Geliebten.
- (6) Die »Fünf Gedichte für Frauenstimme« sind ein seltenes und in Wagners reifem Schaffen einzigartiges Beispiel für das Komponieren nach fremden Texten. Der Komponist nannte sie zwei von ihnen »Studien zum Tristan«,
- (7) Richard Wagner an Eliza Wille, 5. Juni 1863.
- (8) Cosima Wagner: Die Tagebücher, Eintrag vom 14. März 1873.
- (9) Martin Gregor-Dellin: Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert, München 1980, S. 438f.
- (10) Ulrich Drüner: Richard Wagner: Die Inszenierung eines Lebens, München 2016, S. 362ff.
- (11) Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, hrsg. von Sven Friedrich, 2005, Bd. 7, S. 122f.
- (12) Cosima Wagner: Tagebücher, Eintrag vom 7. April 1872.
- (13) Richard Wagner: Mein Leben, München 1976, S. 44.
- (14) Cosima Wagner: Tagebücher, Eintrag vom 9. Juli 1882.
- (15) Cosima Wagner: Tagebücher, Eintrag vom 23. März 1878.
- (16) »R. hat im Traum die Schröder-Devrient gesehen; indem er es mir erzählt, sagt er mir: »All mein Weibsen geht jetzt an mir vorbei«, in: Cosima Wagner: Tagebücher, Eintrag vom 11. Februar 1883.

- (17) Peter Wapnewski schreibt auch über die Christianisierung von Isolde durch Wagner: Er habe »die von ihren heidnischen Zauberkünsten Verlassene, die zur Menschlichkeit ›Entartete‹ christianisiert, ihr die Erhabenheit christlicher Heiligung« gegeben; in: Peter Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, Berlin 1981, S. 102.
- (18) »Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermutlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst.«; Brief Richard Wagners an Mathilde Wesendonk, 1. Oktober 1858.
- (19) Arthur Schopenhauer: Über die Freiheit des menschlichen Willens. Über die Grundlage der Moral. Kleinere Schriften II, Zürich 1977, S. 245.
- (20) Peter Wapnewski sieht hier die »Herleitung dieses Schicksals aus der eigenen Geschichte, ›genetisch‹ gewissermaßen«; siehe Peter Wapnewski: Tristan der Held Richard Wagners, Berlin 1981, S. 108.
- (21) Ulrich Müller und Oswald Panagl: Ring und Gral – Texte, Kommentare und Interpretationen zu den Musikdramen Richard Wagners, Würzburg 2002, S. 327f.
- (22) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 25. März 1859.
- (23) Richard Wagner an Mathilde Wesendonk, 10. August 1860;
- Wagner setzt mit dem obigen Zitat aus der »Tristan«-Dichtung fort.
- (24) Brief an August Röckel, 23. August 1856.
- (25) Brief an Franz Liszt, 7. Juni 1855. In einem anderen Brief berichtet Wagner von der täglichen Lektüre von Dante: »Jetzt lese ich jeden Morgen, ehe ich an die Arbeit gehe, einen Gesang im Dante«; Brief an Franz Liszt, 30. April 1855.
- (26) Tagebuch für Mathilde Wesendonk, Genf, 21. August 1858.
- (27) Brief an Franz Liszt, 7. Juni 1855: »erkenne ich diese Beatrice-Lehre mit Wonne an«.
- (28) Brief an Mathilde Wesendonk, 1. Dezember 1858.
- (29) Ebd.

ICH ERKENNE NUN,  
 DASS DAS BESONDERE  
 GEWEBE MEINER MUSIK  
 (NATÜRLICH IMMER  
 IM GENAUESTEN  
 ZUSAMMENHANG MIT  
 DER DICHTERISCHEN  
 ANLAGE), WAS MEINE  
 FREUNDE JETZT ALS  
 SO NEU UND BEDEUTEND  
 BETRACHTEN, SEINE  
 FÜGUNG NAMENTLICH DEM  
 ÄUSSERST EMPFINDLICHEN  
 GEFÜHLE VERDANKT,  
 WELCHES MICH AUF  
 VERMITTELUNG UND  
 INNIGE VERBINDUNG  
 ALLER MOMENTE  
 DES ÜBERGANGES  
 DER ÄUSSERSTEN  
 STIMMUNGEN INEINANDER  
 HINWEIST. MEINE FEINSTE  
 UND TIEFSTE KUNST

MÖCHTE ICH JETZT  
 DIE KUNST DES  
 ÜBERGANGES NENNEN,  
 DENN MEIN GANZES  
 KUNSTGEWEBE BESTEHT  
 AUS SOLCHEN  
 ÜBERGÄNGEN: DAS  
 SCHROFFE UND JÄHE IST  
 MIR ZUWIDER GEWORDEN;

[...]  
 MEIN GRÖSSTES  
 MEISTERSTÜCK IN DER  
 KUNST DES FEINSTE  
 ALLMÄHLICHEN  
 ÜBERGANGES IST GEWISS  
 DIE GROSSE SZENE DES  
 ZWEITEN AKTES VON  
 »TRISTAN UND ISOLDE«.

Richard Wagner  
 in einem Brief an Mathilde Wesendonk  
 Paris, 29. Oktober 1859

# WAGNER, DAS OPERNHAUS UNTER DEN LINDEN UND DER »TRISTAN«

TEXT VON Detlef Giese

Richard Wagner und die Berliner Hof- und Staatsoper – das ist eine Geschichte, die glänzende Erfolge ebenso kennt wie verpasste Chancen. Viele unvergessliche Abende standen im Zeichen Wagners, von den 1840er Jahren bis heute. Das Haus Unter den Linden wurde über viele Jahrzehnte hinweg zum Ort einer intensiven Auseinandersetzung mit dem singulären Œuvre Wagners, das bekanntlich gleichermaßen rückhaltlose Bewunderer wie scharfe Kritiker gefunden hat. Im Herzen Berlins zu agieren, in jener Stadt, die als Metropole Preußens, des Deutschen Kaiserreichs, der Weimarer Republik, des Dritten Reichs, der DDR und der Bundesrepublik über verschiedenste Zeiten und Umbruchphasen hinweg im Fokus des nationalen wie des internationalen Interesses stand und steht, war und ist eine Herausforderung für eine Institution, die nach Begriff und Sache einen wahrhaft »staatstragenden« Charakter besitzt.

Dass die Opern und Musikdramen Wagners in einem solchen Kontext eine außergewöhnliche Beachtung erfahren haben, kann kaum verwundern: Sowohl im Blick

auf die künstlerischen und technischen Ansprüche als auch auf ihre inhaltliche Substanz und Gewichtigkeit tragen sie das Signum des Besonderen. Wagner zu spielen ist Alltag und Fest zugleich; einerseits gehören seine Werke zum Standardrepertoire, dem man eine ebenso regelmäßige wie intensive Pflege angedeihen lässt, andererseits müssen alle Kräfte angespannt werden, um Aufführungen in der intendierten hohen Qualität auf den Weg zu bringen und zu realisieren. Die Maßstäbe hierzu hatte Wagner selbst gesetzt, durch seine elaborierten Partituren, aber auch durch seinen unbedingten Einsatz für sängerische und orchestrale Präzision, die richtige Temponahme und den richtigen musikalischen Ausdruck.

Mehrmals ist Wagner in Berlin gewesen, um für sich und seine Werke einzustehen. Zu Beginn der 1840er Jahre bahnt sich eine erste Verbindung zur Hofoper Unter den Linden an, als Wagner dem damaligen Generalintendanten Friedrich Wilhelm Graf von Redern den unter schwierigsten Umständen in Paris komponierten »Fliegenden Holländer« zur Uraufführung anbietet. Im Frühjahr 1842 – Wagner war erst vor wenigen Wochen wieder aus Frankreich zurückgekehrt und hatte in Dresden Quartier genommen – werden Verhandlungen mit Berlin initiiert, letztlich jedoch ohne Erfolg. Graf von Redern zeigte keine sonderliche Bereitschaft, sich mit dem »Holländer« und seinem fordernden, keineswegs bequemen Komponisten zu beschäftigen, da er sich ohnehin aus Berlin zurückziehen wollte. Eine weitere Verhandlungsrunde mit dem neuen Intendanten Theodor von Küstner, auch er ein Beamter des preußischen Hofes, bringt ebensowenig Zählbares ein. Auch er zögert, das neue, ästhetisch durchaus kühne Werk auf die Bühne zu bringen, zumal Wagner noch weitgehend unbekannt ist: Erst durch die überaus erfolgreiche Uraufführung des »Rienzi« im November 1842 in Dresden wird ihm erstmals überregionale Aufmerksamkeit zuteil.



Auch in Sachen des »Fliegenden Holländer« hat Dresden das bessere Ende für sich. Am 2. Januar 1843 erlebt das Werk seine Premiere in Elbflorenz, Wagner selbst wird einen Monat darauf zum Königlich Sächsischen Hofkapellmeister ernannt. Berlin zieht freilich nach, wenngleich die Chance auf eine prestigeträchtige Uraufführung inzwischen verstrichen ist. Zu Beginn des Jahres 1844 reist Wagner an die Spree, um den »Holländer« mit den Kräften der Berliner Hofoper einzustudieren. Da das Haus Unter den Linden im August 1843 einem verheerenden Brand zum Opfer gefallen war und erst mühsam wieder aufgebaut werden musste, fand die mit Spannung erwartete Premiere im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt statt, an der Uraufführungsstätte des »Freischütz«. Der »Holländer« fand indes weit weniger Gefallen als Webers romantische Oper: Nach der vielversprechenden ersten Aufführung am 7. Januar 1844 unter Wagners eigenem Dirigat und unter Anwesenheit des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm IV., zu der ihm zahlreiche Besucher – unter ihnen auch kein Geringerer als Felix Mendelssohn Bartholdy – gratulierten, flaute das Interesse spürbar ab. Nach lediglich drei weiteren Vorstellungen wurde das vielfach als düster und nur wenig gefällig empfundene Werk wieder vom Spielplan genommen, auch weil ein Großteil des Publikums und der Kritik nur wenig Verständnis für Wagners Musik und dramaturgische Konzeption aufbrachte.

Im Herbst 1847 begibt sich Wagner ein weiteres Mal nach Berlin; diesmal gilt es seinem »Rienzi«. Obwohl die Berliner weit mehr mit der Tonsprache und der Ästhetik dieser nach dem Muster der französischen »Grand Opéra« gestalteten Werke vertraut sind – in der Hofoper wurden regelmäßig und sehr erfolgreich Stücke von Giacomo Meyerbeer, der seit 1842 als Generalmusikdirektor an der Spitze des Orchesters stand, zur Aufführung gebracht – endet auch dieses Intermezzo für Wagner enttäuschend, da er im Gegensatz zur Dresdner Premiere fünf Jahre zuvor keine grö-

ßere Resonanz erfährt, als Komponist wie als Dirigent. Insgesamt scheint ihm Berlin nicht das beste Pflaster zu sein – Missgunst und Intrigen verleiden ihm den Aufenthalt, und trotz der Anerkennung, die ihm von Seiten so manches Künstlerkollegen zukommt, gewinnt er der Preußenmetropole zunächst nur wenig Gutes ab. Dabei besitzt er etwa in Meyerbeer einen sehr engagierten, uneigennütigen Unterstützer: Wiederholt hat der europaweit berühmte Meister der »Grand Opéra« Wagner den höheren Stellen empfohlen und nach Kräften gefördert, was dieser ihm später jedoch nicht gedankt hat. Im Gegenteil: Meyerbeer wurde in seinen Augen zu einer ausgesprochenen Negativfigur abgewertet, da er Wagners Karriere nachhaltig behindert habe und nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht war.

Dass man auch und gerade an der Berliner Hofoper im mittleren und späteren 19. Jahrhundert die Werke Meyerbeers weit öfter spielte als diejenigen Wagners, hat eher mit der allgemeinen ästhetischen Ausrichtung als mit einer übermäßigen Meyerbeer-Euphorie bzw. Wagner-Ablehnung zu tun. Opern wie »Die Hugenotten«, »Robert der Teufel«, »Der Prophet« oder auch »Die Afrikanerin«, allesamt im Haus Unter den Linden mit großem Erfolg präsentiert, waren Zugstücke auch im internationalen Maßstab. Und auch wenn es gewiss zutrifft, dass die Berliner Intendanten Theodor von Küstner (1842 bis 1851 im Amt) und Botho von Hülsen, der im Anschluss daran über einen langen Zeitraum bis 1885 die Hofoper administrativ führte, die Werke Meyerbeers permanent im Spielplan hielten und dieses Repertoire verständnisvoll pflegten, so haben sie doch den Opern und Musikdramen Wagners keineswegs die Tür verschlossen. Nach dem »Fliegenden Holländer« und »Rienzi« kam es 1856 bzw. 1859 zu den Erstaufführungen von »Tannhäuser« und »Lohengrin«. Diesmal stand Wagner nicht selbst am Pult der Hofkapelle, da er sich noch im Schweizer Exil befand und in deutschen Landen als »Persona non grata« galt – mit Heinrich Dorn und

Gottfried Wilhelm Taubert waren zwei zwar nicht unbedingt glänzende, aber durchaus kompetente Dirigenten am Werk.

Die 1860er Jahre sehen immerhin die Wiederaufnahmen aller bislang gespielten Wagner-Opern. Dabei gelang es auch, einige der führenden Wagner-Sängerinnen und Sänger ihrer Zeit an die Berliner Hofoper zu verpflichten, u. a. den Heldenbariton Albert Niemann als Rienzi und Tannhäuser und den Heldenbariton Franz Betz als Holländer. Eine Wagner-Tradition im eigentlichen Sinne sollte sich aber erst nach und nach herausbilden.

Bei zwei weiteren Wagner-Werken, die zum Anspruchsvollsten überhaupt gehören, was ein Opernhaus leisten kann, zeigte man Unter den Linden großen Einsatz: Im April 1870, nur zwei Jahre nach der Münchner Uraufführung, kamen die »Meistersinger von Nürnberg« auf die Bühne, am 20. März 1876 wurde »Tristan und Isolde« erstmals gegeben. Beide Male war Carl Eckert der Dirigent, ein erklärter Wagner-Anhänger, der das Vertrauen des gerade auch in aufführungspraktischen Dingen zuweilen sehr sensiblen Dichterkomponisten in vollem Umfang besaß. Wagner selbst war zur Vorbereitung der Premieren direkt vor Ort, um bei der Einstudierung der Solisten und des Orchesters behilflich zu sein. Die »Meistersinger«, anlässlich der Münchner Uraufführung 1868 ein voller Erfolg, gleichsam ein Triumph für Wagner, stießen an der Spree auf weit weniger Gefallen – die Kritik sprach von einem »Monstrum« an Oper« –, während »Tristan und Isolde« mit den vortrefflichen Protagonisten Albert Niemann und Vilma von Voggenhuber spürbar mehr Anerkennung und Wertschätzung fand. Wenngleich die außergewöhnliche Tonsprache dieses nun in der Tat singulären Werkes vielfach Verwunderung hervorrief, da man keine Maßstäbe für ein solches Opus mit einer solchen Musik hatte, so war doch mit dieser Erstaufführung ein entscheidender Schritt zur Durchsetzung des Wagnerschen Œuvres in der Reichshauptstadt getan.

Die akribisch Tagebuch führende Cosima Wagner berichtet über das Ereignis im Königlichen Opernhaus Unter den Linden, das sowohl ein künstlerisches wie ein gesellschaftliches war: »Montag 20ten [1876] förmlicher Billettunfug, bis 150 Mark werden für einen Parkettplatz geboten; um 6 Uhr Beginn der Aufführung, Kaiser und der gesamte Hof nebst vielen Höflein, zum Geburtstag des Kaisers angekommen; unerhörter Andrang in den Korridors, und Leben; R. [Richard] im ersten Zwischenakt bei dem Kaiser und der Kaiserin; sonst mit mir in der Loge von Hülsens [des Hofopern-Intendanten], Hervorrufe, Blumen, Kränze und das übrige, dazu Versuche der Opposition, nach der Hirtenweise lautes Lachen von drei, vier Menschen.«

Die Leistungen der Sängerinnen und Sänger werden unterschiedlich bewertet, insgesamt aber gelobt – immerhin sollten einige von ihnen bei den ersten Bayreuther Festspielen mitwirken, die nur wenige Monate später nach langwierigen Vorbereitungen und wiederholten Rückschlägen tatsächlich stattfanden. Wagner selbst wurde große Ehre zuteil: Intendant von Hülsen lud ihn zu einem Gala-Diner, und sogar Kaiser Wilhelm I. nebst Gemahlin und Hofstaat empfangen den streitbaren Künstler, der inzwischen den Status einer europäischen Berühmtheit erlangt hatte. Auch pekuniär war das Unternehmen der Berliner »Tristan«-Premiere durchaus ein Erfolg: Auf Befehl des Kaisers wurde Wagner der Gewinn von rund 5.000 Talern zugedacht, um damit den Bayreuther Festspielfonds aufzustocken, auf den er dringend angewiesen war, wollte er seine ambitionierte Festspielidee nicht vorzeitig begraben.

Überhaupt standen die frühen und mittleren 1870er Jahre ganz wesentlich im Zeichen der ersten Wagner-Festspiele. Wagner vollendete sukzessive die »Ring«-Tetralogie, jenes ehrgeizige, hoch ambitionierte Projekt, das er mehr als zwei Jahrzehnte zuvor in Angriff genommen hatte. Zur ersten zyklischen Gesamtaufführung aller vier Werke im August

1876 im neu errichteten Bayreuther Festspielhaus, nur wenige Monate nach der Berliner »Tristan«-Premiere, erschien der Deutsche Kaiser höchstpersönlich auf dem Grünen Hügel, voller Bewunderung für die Leistungen aller Beteiligten und speziell für das nimmermüde Engagement Wagners: »Ich habe nicht geglaubt, dass Sie es zustande bringen würden.« Die Bekanntschaft mit dem Kaiser währte damals schon einige Jahre, hatte Wagner doch bei einem Berlin-Besuch Anfang 1873, der als Teil Werbekampagne für Bayreuth und den »Ring« gedacht war und ihn in mehrere nord- und mitteldeutsche Städte führte, in Anwesenheit der Majestät dirigiert. Und bereits zwei Jahre zuvor, Anfang Mai 1871, im Jahr der Reichsgründung, hatte er im Königlichen Opernhaus Unter den Linden vor dem Kaiser, der Kaiserin und dem Hofstaat seinen erst wenige Wochen zuvor fertig gestellten »Kaisermarsch« zur Aufführung gebracht, gekoppelt mit Beethovens 5. Sinfonie sowie Ausschnitten aus seinen eigenen Opern und Musikdramen – ein triumphaler Erfolg für den Dirigenten wie den Komponisten Wagner.

Nach den ersten Festspielen, die mit einem künstlerischen Erfolg, aber einem finanziellen Desaster geschlossen hatten, wäre es eigentlich auch für Berlin an der Zeit gewesen, sich an eine Inszenierung der »Ring«-Tetralogie zu wagen. Wagners Werke hatten sich inzwischen auch im Haus Unter den Linden etabliert, der nächste Schritt konnte im Prinzip kommen. Die Verantwortlichen der Berliner Hofoper zögerten jedoch, da man sich für die in der Tat außergewöhnlichen technischen und aufführungspraktischen Anforderungen nicht gewappnet fühlte. So war es nicht der Intendant Botho von Hülsen, von dem die Initiative ausging, sondern der aus Prag stammende Sänger und Theaterdirektor Angelo Neumann, der das Projekt einer »Ring«-Aufführung in der Reichshauptstadt energisch vorantrieb. Die ursprüngliche Idee, für sein eigens zusammengestelltes Ensemble – das ein vollständiges, von Anton Seidl geleitetes Orchester ebenso

einschloss wie einen Chor, diverse Solisten sowie Techniker und eine reichhaltige Bühnenausrüstung – die Hofoper nutzen zu können, zerschlug sich. Stattdessen mietete Neumann das 1859 eröffnete Victoria-Theater in der Münzstraße nahe des Alexanderplatzes, das mit einer Kapazität von ca. 1.400 Besuchern dem Haus Unter den Linden mit seinen damals gut 1.700 Plätzen kaum wesentlich nachstand.

Zwischen dem 5. und 9. Mai 1881 präsentierte Neumanns »Wandertruppe« den kompletten »Ring«-Zyklus unter großer öffentlicher Anteilnahme. Richard und Cosima Wagner waren aus Bayreuth nach Berlin gereist, die kaiserliche Familie war ebenso anwesend wie führende Vertreter aus Politik, Wirtschaft und Kultur. Nur selten zuvor – zumal in Berlin – hatte Wagner einen solchen Zuspruch erfahren: Das Publikum jubelte ihm zu, die begeisterten Zuschauer bildeten gar ein Spalier, um ihm, der sich oft genug als Außenseiter vorgekommen war, die Ehre zu erweisen – Wagner musste gleichsam das Gefühl bekommen, als Künstler vollends anerkannt und sogar verstanden worden zu sein. Angelo Neumann strengte in der Folgezeit weitere Tournées an: Von 1878, als er sein reisendes »Ring«-Unternehmen erstmals in Leipzig vorgestellt hatte, bis in die 1880er Jahre hinein beeindruckte er ganz Europa mit Wagners Ausnahme-Opus. Für die Berliner Hofoper aber galt es, nach diesem Erfolg, der nicht ihr eigener war, entsprechend nachzuziehen.

Generalintendant von Hülsen, erklärtermaßen kein unbedingter Freund Wagners und seiner Werke, schien nicht sonderlich daran interessiert zu sein, die komplette Tetralogie, die ihre Theaterwirksamkeit längst erwiesen hatte, auf seine Bühne zu bringen. Lediglich »Die Walküre« fand sein Gefallen – als einziges der vier Musikdramen wollte er sie dem Publikum präsentieren. Und immerhin kam dieses an musikalischen Schönheiten und eindrucksvollen Szenen so reichhaltige Werk im April 1884 zur Aufführung, gut eineinhalb Jahre später gefolgt von »Siegfried«. Ein voll-

ständiger »Ring« kam jedoch nicht zustande, nicht allein aufgrund des fehlenden Engagements Hülsens, sondern auch aufgrund eines spürbaren Mangels an geeigneten Sängern und Kapellmeistern. In den frühen 1880er Jahren befand sich die Berliner Hofoper in einer gewissen Krise, da sowohl markante Künstlerpersönlichkeiten als auch prägende Impulse der Leitung fehlten. Wagner-Aufführungen auf einem hohen Niveau zu initiieren, war kaum möglich, auch mangels eines konsequenten Bemühens darum.

Erst nach von Hülsens Tod Ende September 1886 – mehr als dreieinhalb Jahrzehnte hatte er der Hofoper vorgestanden – konnten dringende Reformen angestoßen werden. Durch die Berufung des Grafen Bolko von Hochberg war ein erster Schritt getan, war er doch weitaus kunstsinniger und -verständiger als sein Vorgänger. Behutsam verjüngte er das künstlerische Personal und kümmerte sich um die Verpflichtung hervorragender Sänger und Dirigenten. Sein wohl größter Erfolg hierbei bestand in der Verpflichtung des Kapellmeisters Joseph Sucher, einem der profiliertesten Wagner-Dirigenten seiner Zeit. Der aus Ungarn stammende und über Wien, Leipzig und Hamburg nach Berlin gekommene Sucher war ein wahrer Wagner-Enthusiast, der seine Fähigkeiten ganz in den Dienst der Werke des Bayreuther Meisters stellte. Im Dezember 1887 wurde »Tristan und Isolde« nach einer Pause von mehr als einem Jahrzehnt wieder auf den Spielplan der Hofoper gesetzt (mit Heinrich Vogl und Rosa Sucher, der Ehefrau des Dirigenten, in den Titelpartien), im April und September 1888 folgten dann die sorgfältig vorbereiteten Premieren von »Das Rheingold« und »Götterdämmerung«. Damit war der erste »Ring« an der Berliner Hofoper komplettiert und eine wesentliche Repertoirelücke geschlossen worden.

Sucher machte sich auch in der Folgezeit um Wagner und dessen Œuvre verdient. Innerhalb eines Zeitraums von knapp drei Wochen, vom 3. bis zum 20. Juni 1889, fand

ein groß angelegter Wagner-Zyklus Unter den Linden statt. Gleich zehn Werke wurden gegeben, vom »Rienzi« bis zur »Götterdämmerung«, lediglich auf den »Parsifal«, der noch der Schutzfrist unterlag und offiziell nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte, musste vorerst noch verzichtet werden. Spätestens mit dieser Serie von Abenden, die große Resonanz fanden, war die Wagner-Tradition an der Hofoper begründet worden. Sucher besaß daran einen gewichtigen Anteil – in seine Fußstapfen traten bald andere Dirigenten, die sich nicht zuletzt auch immer wieder dem »Ring« zugewandt haben. Karl Muck, der langjährige Bayreuther »Parsifal«-Dirigent, befand sich ebenso darunter wie der Alleskönner Leo Blech, der über lange Zeit der Lindenoper als Generalmusikdirektor eng verbunden war und ein außerordentlich breites Repertoire kompetent betreute. Er leitete auch die Erstaufführung des »Parsifal« am 5. Januar 1914, kurz nachdem die 30-jährige Schutzfrist nach Wagners Tod erloschen war. Eine Berliner Premiere war dies freilich nicht, hatte das 1912 eröffnete Deutsche Opernhaus in der Charlottenburger Bismarckstraße doch wenige Tage zuvor das inzwischen geradezu legendäre »Bühnenweihfestspiel« einem staunenden Publikum präsentiert. Die Berliner hatten somit Gelegenheit, gleich an zwei Häusern den »Parsifal« zu sehen und zu hören, an beiden blieb dieses Werk auch fest verwurzelt.

An der Hofoper, ab 1919 dann Staatsoper Unter den Linden haben sich auch in der Folgezeit alle Generalmusikdirektoren – und diese bildeten seinerzeit ein wahres »Who is Who« der Dirigentenszene – in besonderer Weise Wagner gewidmet. Neben Richard Strauss, Karl Muck und Leo Blech, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Zepter in der Hand hielten, waren dann mit Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler und dem jungen Herbert von Karajan in den 1920er und 1930er Jahren vier außerordentlich profilierte, individuell agierende Wagner-Dirigenten am Werk. Kleiber und Furtwängler leiteten etwa den

»Ring« und die »Meistersinger«, Klemperer sorgte mit viel diskutierten, kontrovers aufgenommenen Neuproduktionen des »Fliegenden Holländer« und des »Tannhäuser« für Furore – und das »Wunder Karajan« ereignete sich im Oktober 1938 im Zuge einer Vorstellung von »Tristan und Isolde« im Haus Unter den Linden.

88 Gerade bei diesem Werk konnte sich die Leistungsfähigkeit der Berliner Hof- bzw. Staatskapelle und ihrer Generalmusikdirektoren immer wieder neu erweisen. Am 13. Februar 1903, Wagners 20. Todestag, dirigierte Karl Muck eine neue »Tristan«-Produktion, mit Ernst Kraus und Thilda Plaichinger in den Hauptrollen; ein gutes Jahrzehnt darauf, im Oktober 1913, war es Leo Blech, der musikalisch für eine weitere Einstudierung verantwortlich zeichnete. Im September 1920 ließ es sich der im Vorjahr von der Belegschaft des Hauses gewählte und vom Preußischen Kultusministerium bestätigte Intendant Max von Schillings, selbst Komponist und Dirigent, nicht nehmen, einen neuen »Tristan« zu dirigieren. Erst 17 Jahre später, Anfang Oktober 1937, folgte dann mit Karl Elmendorff am Pult eine Neuinszenierung obwohl 1933 anlässlich von Wagners 50. Todestag dessen Werke oft gespielt worden, häufig auch in neuen Produktionen, wobei mit Frida Leider eine der großen Isolden ihrer Zeit (und darüber hinaus) auf der Bühne stand. Unter der Leitung des langjährigen Staatsoperkapellmeisters Robert Heger entstand im Mai 1943, mitten im vierten Kriegsjahr, eine Rundfunkaufnahme des Werkes, mit Max Lorenz und Paula Buchner als den stimmlich überaus markanten Protagonisten. Die Vertrautheit des in Sachen Wagner sehr erfahrenen Dirigenten, der Sängerinnen und Sänger sowie der Staatskapelle mit dem Werk ist hier dokumentiert und lässt sich hörend nachvollziehen. Vieles davon ist auch zu erspüren in einem Mitschnitt des zweiten und dritten Aktes von »Tristan und Isolde«, der im Oktober 1947 im Admiralspalast am Bahnhof Friedrichstraße aufgezeichnet

wurde – mit Wilhelm Furtwängler als Dirigent sowie Ludwig Suthaus und Erna Schlüter in den Titelpartien.

In den Jahren und Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg waren es dann Dirigenten wie Franz Konwitschny und Otmar Suitner, die sich als Fortführer der gewachsenen Wagner-Tradition an der Staatsoper verstanden. Die wieder aufgebaute Lindenoper wurde im September 1955 mit den »Meistersingern« unter der Leitung Konwitschnys eröffnet, noch in der gleichen Saison, im Januar 1956, folgte eine von Erich Witte inszenierte Produktion von »Tristan und Isolde«, die mit Günther Treptow, Gertrude Grob-Prandl, Margarethe Klose und Gottlob Frick stimmkräftig besetzt war. Ein von Konwitschny einstudierter »Ring« hielt sich für viele Jahre im Repertoire, seine Studioeinspielungen von »Der fliegende Holländer« und »Tannhäuser« mit der Staatskapelle, dem Staatsopernchor und erstklassigen Solisten aus beiden Teilen Deutschlands gehören nach wie vor zu den Klassikern des Katalogs. Otmar Suitner wiederum, mehrfach zu den Bayreuther Festspielen eingeladen, betreute von den mittleren 1960er bis in die späten 1980er Jahre hinein zuverlässig und qualitativ hochwertig zahlreiche Wagner-Aufführungen, bis hin zu den Großwerken »Tristan und Isolde« und »Parsifal«. Die letzte »Tristan«-Produktion vor der politischen Wende, vom Staatsopern-Chefregisseur Erhard Fischer in Szene gesetzt, dirigierte freilich Heinz Fricke, der im Wagnerrepertoire ebenso zu Hause war wie Suitner.

89 Mit der Berufung von Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor wurde dann ein neues Kapitel in Sachen Wagner aufgeschlagen. Sukzessive, beginnend mit einer Neuinszenierung des »Parsifal« im Herbst 1992, kamen alle zehn Hauptwerke Wagners in der Regie von Harry Kupfer auf die Bühne der Staatsoper. Zu den FESTTAGEN 2002 wurde das Publikum dann zum Zeugen einer doppelten zyklischen Darbietung aller dieser Produktionen – ein beispielloser Kraftakt für das gesamte künstlerische und technische Personal und

zugleich ein epochales Ereignis in der Geschichte des Hauses Unter den Linden. »Tristan und Isolde« wurde dabei erst relativ spät, im April 2000 als vorletztes Werk dieser eindrucksvollen Wagner-Serie inszeniert, mit Siegfried Jerusalem und Deborah Polaski als den Titelhelden.

Inzwischen sind die berühmten »Zehn« mit unterschiedlichen Regisseuren neu inszeniert worden (darunter auch der »Tristan« 2006 mit Stefan Bachmann im Bühnenbild von Herzog & de Meuron), fast ausnahmslos mit Daniel Barenboim am Pult der Staatskapelle, zweifelsohne einem der zentralen, maßstabsetzenden Wagner-Dirigenten der Gegenwart, der den »Tristan« zuvor schon zwei Mal bei den Bayreuther Festspielen sowie an der Deutschen Oper Berlin und an der Mailänder Scala in Neuproduktionen dirigiert hat, szenisch verwirklicht von so bedeutenden Regisseuren wie Jean-Pierre Ponnelle, Heiner Müller, Götz Friedrich und Patrice Chéreau. Das alles hat Geschichte geschrieben – nun wird sie mit einem neuen Kapitel fortgeführt, mit neuen An- und Einsichten, mit neuen szenischen Lösungen und musikalischen Entdeckungen.

Detlef Giese hat Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte studiert. Nach wissenschaftlichen Tätigkeiten an der Humboldt-Universität und auf freiberuflicher Basis arbeitet er seit 2008 als Dramaturg für Oper und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden, u. a. mit Daniel Barenboim, Jürgen Flimm und René Jacobs. Seit 2016 ist er als Leitender Dramaturg beschäftigt.

**FÜR JETZT NUR NOCH DIES:  
– DEN TRISTAN VOLLENDEN,  
DIES IST DIE HAUPTSACHE!  
MIT DER VOLLENDUNG  
DIESES WERKES WERDE  
ICH EINE MERKWÜRDIGE  
LEBENSPERIODE  
ÜBERSTANDEN HABEN;  
ICH AHNE DIE KLARHEIT,  
RUHE UND BESONNENHEIT,  
DIE MIR DIES ERRINGEN  
WIRD. – LEB WOHL.  
TAUSEND HERZLICHE  
GRÜSSE AN DEN GUTEN  
TRÖGER UND DIE DEINIGEN;  
DEM LIEBEN FIPPS DRÜCKE  
DAS PFÖTCHEN, UND  
JAQUOT SOLL SAGEN:  
»DOCH EIN GUTER MANN  
RICHARD WAGNER.«**

Richard Wagner  
in einem Brief an seine Frau Minna  
Venedig, 14. September 1858

# SYNOPSIS

BY Dmitri Tcherniakov

TRANSLATED BY Brian Currid

92

**THE PRIOR STORY** - Tristan, a close confidant of Cornwall's King Marke, kills Morold in battle, a representative of Ireland, Cornwall's enemy. Morold's head is sent scornfully to the fiancée of the killed man, the Irish Princess Isolde.

But Tristan was also gravely wounded in the battle. Under the name of Tantris, he travels to Ireland to be treated by Isolde, famed for her healing powers. Isolde recognizes the true identity of the wounded patient, for the splinter she took from the skull of her betrothed Morold fits precisely into a nick on Tristan's sword. She wants to avenge Morold's death, but when she looks Tristan in the eye, her hate turns into love. Tristan returns to Cornwall, healed.

After some time, he surprisingly returns to Ireland to abduct Isolde as the wife for his king Marke.

**ACT I** - Tristan is bringing Isolde by boat to Cornwall to be King Marke's bride. He avoids all contact with her. Isolde feels ignominiously betrayed by Tristan and asks her confidant Brangäne to ask Tristan for a meeting. Tristan evades. His trusting friend Kurwenal gives an insulting reply: a man like Tristan has nothing to say to the woman he is bringing as a trophy wife to his king.

Isolde admits to Brangäne that Tristan is the same Tantris who once killed her fiancé Morold and against whom she almost avenged herself, but that in a moment of pity she

saved his life and healed his life-threatening wound. He swore faithfulness to her, but now the ingrate has kidnapped her for his king, the old Marke. Isolde despairs in the face of the prospect of living as the wife of another man close to her true love. Brangäne tries to comfort Isolde, and reminds her of the magic potion that Isolde's mother had given her for her journey. But Isolde wants to take poison instead, and has Tristan summoned to imbibe this drink of atonement together with her. Isolde has the message sent to Tristan that she will not meet King Marke on shore, if Tristan refuses to come to her immediately. This time, Tristan appears. Behind Isolde's vague words about atonement Tristan recognizes her true intention. Isolde demands that he drink the deadly potion with her. After torturous deliberation, Tristan decides to join her.

In expectation of their coming death, Tristan and Isolde admit their true feelings for one another. But the drink that Brangäne has given them was in reality not the deadly potion. The boat now arrives in Cornwall.

**ACT II** - Isolde is now King Marke's wife. She can only meet Tristan rarely and in secret. One evening, Isolde impatiently awaits the arrival of Tristan for a meeting. Brangäne warns Isolde: she has been watched carefully ever since her arrival by Melot, who then reports all he sees to the king. Brangäne begs her to refrain from their rendezvous. She is convinced that it is no coincidence that King Marke has summoned all his close friends together this evening, and that he intends to publically expose Tristan and Isolde and to prove their betrayal. Isolde will not heed Brangäne's warning to be cautious and gives Tristan the sign they had agreed upon.

Tristan comes to Isolde. But their joyous meeting soon turns into a difficult and torturous dialogue in which both try to declare their guilt, their silence, their betrayal and to justify themselves. This attempt to address frankly all past

93

accusations leads to a new openness between the two. Tristan calls on Isolde to forget all, to sink into the night, into utter bliss, where there are no memories, no conflicts, no longings.

He speaks to Isolde about his experience of death, of death as a valuable, sublime experience. Isolde, beguiled by his words, is ready to follow him to the end.

94 Neither of them heeds Brangäne's warning of imminent danger, and only the call of Kurwenal interrupts their dialogue.

King Marke and his confidants appear. Melot accuses Tristan of betrayal. Aggrieved, Marke publicly accuses Tristan of betraying honor, fidelity, and valor. He calls Tristan ungrateful and says that he has hurt him dearly.

Fallen into disgrace, Tristan asks Isolde if she is ready to follow him wherever he goes. She affirms.

Deeply disappointed, Melot attacks Tristan.

ACT III - Kurwenal brings Tristan home to his home Kareol in Brittany, in the hope he could heal and once again become the strong, magnificent Tristan of past days. But the return to the place that Tristan had left so long ago does not heal Tristan of the troubles that haunt him, but raises new ones. Tristan awaits a ship that will bring Isolde. It becomes painfully clear to him how much he misses Isolde and that he cannot live or die without her. But the ship does not arrive, and Isolde does not come.

The sound of an old melody brings back old nightmares: Tristan's childhood and the loss of his parents. The fear of being alone has accompanied him ever since then, a fear of loss and commitment has defined his entire life. And here in Kareol, Tristan realizes that he feels abandoned by all and recognizes his love for Isolde as a torturous dependency. He blames the potion they took together for his state, he curses the potion, and curses the love from which he can no longer free himself. Although he no longer believes Isolde

will arrive, he continues to dream of her. When the boat with Isolde actually arrives, Tristan dies: Isolde has come too late.

After Isolde, Marke and his entourage arrive, with Brangäne and Melot in tow. Kurwenal, who blames them all for Tristan's death, begins an unequal struggle against them. Brangäne, who convinced King Marke on the trip to Kareol, explains to Isolde that the King has forgiven the lovers and has come to approve of their bond. Tristan is dead, and Isolde is now oblivious to what is going on around her.



TIMETABLE

RICHARD WAGNER AND 'TRISTAN'  
A CHRONICLE

96

1813

Wilhelm Richard Wagner is born in Leipzig on May 22, 1813. His father, the Leipzig police actuary Carl Friedrich Wilhelm Wagner, dies six months later. The actor and poet Ludwig Geyer takes on the family of eight. Richard is the youngest of the children.

1814

Ludwig Geyer marries Wagner's mother Johanna Rosine. They move to Dresden with the children.

1820

The seven-year-old Richard receives an introduction to literature and music from Pastor Christian Ephraim Wetzels in Possendorf, a town near Dresden.

1821

His stepfather Ludwig Geyer dies. Wagner is placed under the guardianship of Geyer's younger brother in Eisenben.

1822

Richard's uncle, the Leipzig theologian Adolf Wagner, teaches the boy about Dante, Shakespeare, and the German classics.

1823

As a student at the Dresden Kreuzschule, Wagner takes an interest in Greek and Roman mythology.

1826

First attempts as a poet: Wagner writes a chivalrous tragedy and an epic poem 'Battle at Parnassus'.

1828

Wagner completes his tragedy 'Leubald and Adelaide' in Leipzig, modeled on the Shakespearean tragedies. Since he is thinking of setting of the text to music, he teaches himself the basics of composition and takes instruction in harmony.

1829

After hearing Wilhelmine Schröder-Devrient perform the role of Leonore in a Leipzig performance of 'Fidelio', Wagner decides to focus more on music. He composes his first piano and chamber works.

1830

Wagner composes three overtures for orchestra, one of which is premiered at Leipzig's city theater.

1831

In the spring, Wagner registers as a student at the University of Leipzig. He also takes composition lessons with the cantor of St. Thomas Church, Theodor Weinlig, who trains him valuable practical skills.

1832

A Wagner composition is published for the first time: a piano sonata in B flat Major. The Symphony in C Major, premiered in Prague, is Wagner's most extensive work to date. He completes the libretto and several musical numbers of his first planned opera 'The Wedding' before abandoning the project.

1833

Wagner takes the position of choral director at Würzburg Theater. By early 1834, he has completed his first opera 'Die Feen' ('The Fairies'), never performed during his lifetime.

97

1836

The second opera 'Das Liebesverbot' ('The Ban on Love') is completed. The premiere is staged at Magdeburg Theater, where Wagner works as music director. He marries the actress Minna Planer, whom he met two years before, in Königsberg.

1837

Wagner works in Königsberg and Riga as musical director at each of their respective city theaters. Wagner begins work on 'Rienzi', an opulent work in the style of the French 'grand opéra'.

1839

A stormy, adventurous voyage across the Baltic and the North Sea to London inspires Wagner to compose 'Der fliegende Holländer' ('The Flying Dutchman'). He begins a short stay in Paris, which begins on a positive note, but then sours when Wagner and his wife find themselves in dire straits financially.

1840

Wagner completes the score of 'Rienzi' in November. His reading includes texts by Novalis, which would later become a source of inspiration for 'Tristan and Isolde'.

1841

Wagner composes and completes the instrumentation of 'The Flying Dutchman' and offers the completed work to the Berlin Court Opera House.

1842

First ideas for 'Tannhäuser' are developed. 'Rienzi' is successfully premiered at Dresden's Royal Saxon Court Theater: this firmly establishes Wagner's renown as a rising star in the world of opera.

1843

In early January, 'The Flying Dutchman' is premiered in Dresden. The reception of the work is not particularly enthusiastic. Now named Kapell-

meister at the Royal Court of Saxony, Wagner climbs another step up the musical career ladder. He increasingly meets with recognition as a composer, even if his progressive ideas often meet with resistance.

1844

At the Royal Theater at Gendarmenmarkt, Wagner directs the Berlin premiere of his 'Flying Dutchman'. But he is not offered a position in Berlin. Gottfried von Straßburg's Tristan epic appears in a new modern German translation that Wagner purchases along with two Middle High German editions.

1845

'Tannhäuser', which Wagner calls a 'romantic opera', is completed in April and premieres in October in Dresden. The reactions from the audience and the critics are divided. Wagner presents the libretto for 'Lohengrin' for the first time at a public reading.

1847

The composer continues to be fascinated by the Nordic world of myths and sagas and the Greek classics. This includes reading Plato's 'Symposium', a text that palpably influenced the world of ideas that led to 'Tristan and Isolde'.

1848

At the end of April, Wagner completes the score of 'Lohengrin'. In a series of texts and speeches, he participates in the revolutionary movements that have taken hold of Europe. In the late summer, the composer completes a first prose version of 'Siegfrieds Tod' ('Siegfried's Death'), on which the later 'Götterdämmerung' ('Twilight of the Gods') is based.

1849

Wagner participates in the May Uprising in Dresden, which culminates in barricade fighting. With an arrest warrant out on him, he is forced to flee Saxony and makes his way to Zurich via Weimar, Jena, and Lindau. After attempting to get established in Paris once again, he decides to stay in Switzerland. In Zurich exile, some of his first foundational theoretical writings emerge: 'Art and Revolution,' 'The Artwork of the Future,' while 'Artists of the Future' does not make it past a rough draft.

1850

In August, Wagner begins sketching the composition of 'Siegfried's Death', which later became part of the 'Ring' cycle. Under the direction of his friend Franz Liszt, 'Lohengrin' premieres in Weimar. In Zurich, Hans von Bülow, who will later conduct the premieres of 'Tristan and Isolde' and 'Die Meistersinger

von Nürnberg' ('The Mastersingers of Nuremberg'), meets Wagner and becomes his student.

1851

With 'Opera and Drama', at the start of the year Wagner completes his most extensive aesthetic treatise—and the one that has the most impact. In the spring and summer, he writes a prose version and the libretto for 'Der junge Siegfried' ('The Young Siegfried'). In October, Wagner mentions for the first time the idea of writing 'three dramas with a three-act prelude' that not only comprises the Siegfried saga, but also the primeval origins of the myth. A complete performance of the growing cycle of works seems to him only possible within the framework of a festival held at a special place.

1852

In March, Wagner writes the prose sketch of 'Das Rheingold' ('The Rhinegold'). His work on the libretto for 'Die Walküre' ('The Valkyrie') also proceeds, and the two Siegfried dramas are revised. In mid-December, the entire libretto for 'Der Ring des Nibelungen' ('Ring of the Nibelung') is completed. In Zurich, Wagner meets Otto and Mathilde Wesendonk. While the wealthy businessman supports him on several occasions financially, his young wife becomes Wagner's muse, inspiring his creativity in unsuspecting ways.

1853

In September, Wagner begins to compose 'The Rhinegold'; according to his own account, he was inspired by a vision of the opening chords in a hotel room in Ligurian town of La Spezia.

1854

By the fall, 'The Rhinegold' is complete. In addition, initial sketches of 'The Valkyrie' are also completed. After reading Schopenhauer's 'Die Welt als Wille und Vorstellung' ('The World as Will and Idea'), his sketch for the 'Ring' cycle is cast in a new light and Wagner develops his first ideas for 'Tristan and Isolde'. Based on Gottfried von Straßburg's epic, and animated by Mathilde Wesendonk, he begins to create his own version of the legendary material.

1855

Wagner works primarily on the score of 'The Valkyrie', but also works on 'Tristan'. Around the end of the year, the plot is conceived in its rough outlines.

1856

The final draft of 'The Valkyrie' begun the previous year is completed in March. In the summer, Wagner begins working on the score for 'Siegfried', and in addition begins first musical sketches of 'Tristan and Isolde'. He plans it as a work that is more manageable and easier to stage and perform in order to get his precarious financial situation under control.

1857

After completing an orchestral sketch of the second act of 'Siegfried', he stops work on the 'Ring' cycle. When asked by the Brazilian emperor Pedro II to write an Italian opera, Wagner has 'Tristan and Isolde' in mind. In the late summer, he writes a prose sketch of the plot and the process of composition begins. In parallel, in a sense as studies in preparation for the new opera, he completes

settings of poetry by Mathilde Wesendonk, the first of the so-called 'Wesendonk songs'.

1858

In early April, the score of the first act of 'Tristan' is completed. The once good relationship to the Wesendonks sours, and it is only with difficulty that a scandal can be avoided when confidential letters from Wagner to Mathilde wind up in the wrong hands. Minna and Richard Wagner are forced to leave what he called their 'asylum on the green hill' near Zurich, a garden house on Otto Wesendonk's estate that the businessman had offered them to live in. Wagner travels to Venice to complete 'Tristan and Isolde'. At the end of the year, the text is published.

1859

In March, Wagner completes the score of the second act of 'Tristan and Isolde', finishing the entire work in August after he

was forced to leave Venice in the face of the immanent outbreak of war and to take up residence in Lucerne. A performance does not crystallize: hopes towards that end are dashed when negotiations with Karlsruhe Court Theater end without palpable results. The immense challenges demanded of the singers of the title roles raise doubts on whether the work could be performed at all.

1860

'Tristan and Isolde' is published as a score. For the first time, the interlude to the first act is played in a concert performance directed by Wagner himself in Paris. Despite all hesitations and an initial sense of shock, Wagner's music is warmly received by many French artists and intellectuals. At a private performance in the home of the singer Pauline Viardot-Garcia, the second act of 'Tristan' is performed with piano accompaniment.

1861

A piano reduction of 'The Rhinegold' is published. Wagner witnesses a veritable theater scandal at the Paris Opéra at a performance of a new version of his 'Tannhäuser', for which he had revised the first act with the Venusberg music entirely in the style of 'Tristan'. The Vienna Court Opera, where Wagner first sees 'Lohengrin' performed in its entirety, shows interest in hosting the premiere of 'Tristan and Isolde', while ideas of a possible premiere in Karlsruhe are still being discussed. The plan for 'The Mastersingers of Nuremberg' takes concrete form with the prose sketch of the plot and the first passages of the libretto.

1862

The libretto of 'The Mastersingers' is completed. After a partial amnesty that allowed Wagner to return to German soil for the first time in 1860, he is also able to travel to his home of Saxony. With the singer couple Malwine and Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Wagner studies the title roles of 'Tristan and Isolde', without really seeing a chance that they could ever successfully perform the work. For the first time, selected passages from 'The Rhinegold' and the 'The Valkyrie' are presented with Wagner at the podium, in addition to the overture of 'The Mastersingers'. Convinced that his works could not be adequately performed at existing opera houses, the idea of building his own opera house begins to take on more concrete form.

1863

When a consensus took shape in Vienna that 'Tristan and Isolde' was impossible to perform, plans were dropped. While his growing financial problems left the composer without much room to maneuver, dramatic events in his private life provided new energy. As contact with Hans and Cosima von Bülow (née Liszt) intensified, Wagner and Cosima began a relationship that would last the rest of their lives.

1864

With the favor of the young Bavarian king Ludwig II, a diehard Wagnerian, the financial situation of the poet-composer improves dramatically. With the move to Munich, his years of wandering finally come to a close. Wagner returns to working on 'Siegfried', in addition to composing a march in the king's honor.

1865

With Ludwig II in the audience, 'Tristan and Isolde' premieres on June 10 at Munich's National Theater. This was preceded by exhausting rehearsals with the Schnorr von Carolsfelds and several delays of the premiere date. Hans von Bülow, cuckolded by Wagner, still took on the role of conducting, and the uncut production turned out to be a considerable success. On the day of the first orchestra rehearsal, Cosima's daughter Isolde is born, but Bülow is not the father: Wagner is. The mood in Munich now turns against Wagner, whose influence on Ludwig II is seen with great skepticism.

1866

Wagner finds a new home in Tribschen near Lucerne. Cosima von Bülow and her children are by his side. Work on 'The Mastersingers' continues.

1867

In October, the score of 'The Mastersingers of Nuremberg' completed. With his series of articles 'German Art and German Politics,' he causes significant controversy and meets with the displeasure of the Bavarian King and court.

1868

'The Mastersingers of Nuremberg' is premiered in Munich, also conducted by Hans von Bülow. It is an enormous success, one of the few true triumphs in Wagner's career.

1869

At the express order of Ludwig II, against Wagner's will and without his cooperation, the premiere of 'The Rhinegold' is held, now once again at Munich's National Theater, where 'Tristan and Isolde' is also performed once more, but this time with several cuts to make things easier for the singers.

1870

At the end of June, 'The Valkyrie' is premiered in Munich. Already a year before, Wagner tried to stop the performance: he begins composition of 'Twilight of the Gods'. His relationship with Cosima is now placed on a fixed foundation of marriage. On December 25, as a birthday surprise for Cosima, 'Siegfried-Idyll' is performed in an arrangement for chamber orchestra.

1871

In February, the score of 'Siegfried' score is completed. Wagner draws up the plan to erect a festival theater in the Franconian town of Bayreuth in order to perform the 'Ring' cycle according to his own stipulations.

1872

Wagner moves to Bayreuth with his family. On his 59th birthday, the foundation is laid for the festival theater. For the third time, 'Tristan and

Isolde' is performed in Munich: from now on the work was firmly established in the repertoire.

1873

The score of 'Rhinegold' is published. Wagner works intensely on 'Twilight of the Gods'.

1874

On November 21, the score of 'Twilight of the Gods' is concluded: after more than a quarter century, the large-scale project of the 'Ring' cycle is completed.

1876

From August 13–17, the first Bayreuth Festival is held with a performance of all four parts of the 'Ring' cycle. Hans Richter conducts while the artistic direction of the production is placed in Wagner's own hands. On March 20, the imperial capital of Berlin experiences the premiere of 'Tristan and Isolde' at the Court Opera Unter den Linden.

1877

Wagner tries to place his festival on a new footing after amassing a huge deficit after the first year. The libretto for 'Parsifal', which he called a 'Bühnenweihfestspiel', or 'festival play for the consecration of the stage', is now completed.

1878

Wagner begins composing 'Parsifal': he continues work on the score until early 1882.

1881

The first Berlin performance of the entire 'Ring' cycle takes place. In May, the Prague theater director Angelo Neumann brings the 'Ring' to Victoria Theater on Münzstraße. Wagner is in attendance and is enthusiastically received by the audience.

1882

With 'Parsifal', Wagner's last opera is premiered at the second Bayreuth festival.

1883

On February 13, Wagner dies in Venice, the place where he wrote much of 'Tristan and Isolde'. He is buried in the garden of Villa Wahnfried, his Bayreuth home.

**PRODUKTIONSTEAM**

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim  
INSZENIERUNG, BÜHNENBILD Dmitri Tcherniakov  
KOSTÜME Elena Zaytseva  
LICHT Gleb Filshinsky  
VIDEO Tieni Burkhalter  
CHOR Raymond Hughes  
DRAMATURGIE Tatiana Vereshchagina, Detlef Giese

**PREMIERENBESETZUNG**

TRISTAN Andreas Schager  
KÖNIG MARKE Stephen Milling  
ISOLDE Anja Kampe  
KURWENAL Boaz Daniel  
MELOT Stephan Rügamer  
BRANGÄNE Ekaterina Gubanova  
EIN STEUERMANN Adam Kutny\*  
STIMME EINES JUNGEN SEEMANNS,  
EIN HIRT Linard Vrielink\*  
TRISTANS MUTTER Kristin Becker  
TRISTANS VATER Mike Hoffmann  
ENGLISCHHORN Florian Hanspach-Torkildsen\*\*

**HERREN DES STAATSOPERNCHORES  
STAATSKAPELLE BERLIN**

**HOCH BEGLÜCKT  
SCHMERZ ENTRÜCKT  
FREI UND REIN  
EWIG DEIN WAS  
SIE SICH KLAGTEN UND  
VERSAGTEN  
TRISTAN UND ISOLDE  
DIE KEUSCHER  
TÖNE HOLDE  
IHR WEINEN UND  
IHR KÜSSEN  
LEG ICH ZU DEINEN  
FÜSSEN DASS SIE DEN  
ENGEL LOBENDER  
MICH SO HOCH ERHOBEN.**

Richard Wagner  
Eintrag auf der letzten Seite der Kompositionsskizze zu  
»Tristan und Isolde«  
Zürich, 31. Dezember 1857

\* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten  
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden  
\*\* Mitglied der Staatskapelle Berlin

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Jürgen Flimm  
**KO-INTENDANT** Matthias Schulz (Intendant ab April 2018)  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDE R D I R E K T O R** Ronny Unganz

110

**REDAKTION** Dr. Detlef Giese, Dramaturgie der  
Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Die Texte von Olga Sedakova, Elena und Tatiana Vereshchagina sowie von Detlef Giese sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Beitrag von Nike Wagner ist ein Wiederabdruck eines bereits veröffentlichten Artikels, mit freundlicher Genehmigung der Autorin. Die Handlung schrieb Dmitri Tcherniakov, aus dem Russischen übersetzt von Ganna-Maria Braungardt. Den Text von Olga Sedakova übersetzte Frederike Navarro aus dem Russischen. Die Handlung sowie die Chronik übersetzte Brian Currid ins Englische.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 2. Februar 2018

**GESTALTUNG** Herburg Weiland, München  
**DRUCK** Druckerei Conrad GmbH, Berlin



# VIOLETT SCHNEE

OPER (2019)

MUSIK VON Beat Furrer

TEXT VON Händl Klaus basierend auf einer Vorlage  
von Vladimir Sorokin in der Übersetzung von Dorothea Trottenberg

MUSIKALISCHE LEITUNG ..... Matthias Pintscher  
INSZENIERUNG ..... Claus Guth  
BÜHNENBILD ..... Étienne Pluss  
KOSTÜME ..... Ursula Kudrna  
VIDEO ..... Arian Andiel  
LICHT ..... Olaf Freese  
DRAMATURGIE ..... Yvonne Gebauer, Roman Reeger

In deutscher Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer ca. 1:45 h – keine Pause

Auftragswerk der Staatsoper Unter den Linden

Aufführungsmaterial: © Bärenreiter-Verlag

Kassel • Basel • London • New York • Praha

Der Kompositionsauftrag wurde realisiert mit Unterstützung  
der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia.

Mit freundlicher Unterstützung der Rudolf Augstein Stiftung  
und der Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden e. V.

URAUFFÜHRUNG

13. Januar 2019

## BESETZUNG

SILVIA ..... Anna Prohaska  
NATASCHA ..... Elsa Dreisig  
JAN ..... Gyula Orendt  
PETER ..... Georg Nigl  
JACQUES ..... Otto Katzameier  
TANJA ..... Martina Gedeck

TÄNZERINNEN UND TÄNZER ..... Uri Burger, Alexander Fend,  
Gernot Frischling, Annekatrin Kiesel,  
Victoria McConnell, Filippo Serra

VOCALCONSORT BERLIN  
STAATSKAPELLE BERLIN

FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOPER  
UNTER  
DEN LINDEN



## STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINEN Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoon Lee,  
Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Juliane Winkler, Christian Trompler,  
Susanne Schergaut, Ulrike Eschenburg, Susanne Dabels, Michael Engel,  
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch,  
David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen,  
Rüdiger Thal, Martha Cohen, Diego Ponce Hase (Gast)

II. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Mathis Fischer,  
Lifan Zhu, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger,  
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,  
Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber,  
Laura Perez Soria, Nora Hapca, Katharina Häger (Gast), Asaf Levy (Gast),  
Camille Joubert (Gast)

BRATSCHEN Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger,  
Holger Espig, Matthias Wilke, Katrin Schneider, Clemens Richter,  
Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter,  
Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter

VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp,  
Nikolaus Hanjohr-Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer,  
Claire So Jung Henkel, Michael Nellessen, Ute Fiebig, Tonio Henkel,  
Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Elise Kleimberg (Gast)

KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler,  
Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler,  
Martin Ulrich, Kaspar Loyal

HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick

FLÖTEN Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka,  
Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde, Leonid Grudin (Gast)

OBOEN Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy,  
Charlotte Schleiss, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen,  
Katharina Wichate (Gast)

KLARINETTEN Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube,  
Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTTE Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller,  
Frank Heintze, Robert Dräger

**HÖRNER** Ignacio García, Hans-Jürgen Krumstroh, Hanno Westphal,  
Christian Wagner, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans,  
Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler  
**TROMPETEN** Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,  
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos  
**POSAUNEN** Joachim Elser, Filipe Alves, Peter Schmidt, Ralf Zank,  
Jürgen Oswald, Henrik Tißen  
**TUBA** Gerald Kulinna, Thomas Keller  
**PAUKEN** Torsten Schönfeld, Stephan Möller, Dominic Oelze  
**SCHLAGZEUG** Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,  
Andreas Haase, Matthias Petsch

**KLAVIER** Giuseppe Mentuccia

**ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN**

**1. VIOLINEN** Carlos Graullera, Isolda Lidegran Correia,  
Katarzyna Szydłowska, Michelle Kutz, Carla Marrero  
**2. VIOLINEN** Charlotte Chahuneau, Hector Burgan,  
Philipp Alexander Schell, Hugo Moinet, Jos Jonker  
**BRATSCHEN** Martha Windhagauer, Aleksander Jordanovski,  
Julia Clancy, Anna Lysenko  
**VIOLONCELLI** Julian Bachmann, Teresa Baldi, Minji Kang  
**KONTRABÄSSE** Chia-Chen Lin, Heidi Rahkonen  
**HARFE** Isabelle Müller  
**FLÖTE** Veronika Blachuta  
**OBOE** Julia Obergfell  
**KLARINETTE** Amelie Bertlwieser  
**FAGOTT** Jamie Louise White  
**HORN** László Gál  
**TROMPETE** Carlos Navarro  
**POSAUNE** André Melo  
**TUBA** Ulrich Feichtner  
**SCHLAGZEUG** Moisés Santos Bueno

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird  
durch die Britta Lohan Gedächtnisstiftung gefördert.

**VOCALCONSORT BERLIN**

**PROJEKTLEITUNG** Kirsten Junglas  
**KÜNSTLERISCHE LEITUNG** Markus Schuck, Kai-Uwe Fahnert

**SOPRAN** Cécile Kempnaers, Angela Postweiler, Olivia Stahn a. G.,  
Viola Wiemker  
**ALT** Aurélie Franck, Julia Hebecker, Wiebke Kretzschmar,  
Anna-Luise Oppelt  
**TENOR** Friedemann Büttner, Hans-Dieter Gilleßen, Friedemann Hecht,  
Florian Schmitt  
**BASS** Simon Berg, Kai-Uwe Fahnert, Georg Lutz, Frank Schwemmer

**FREUNDE  
& FÖRDERER  
STAATSOOPER  
UNTER  
DEN LINDEN**



**Medienpartner:**  
tip Berlin ZITTY kulturradio vom rbb

## KOMPARSERIE

**KINDER** Nicole Bevacqua, Sasha Bevacqua, Ségolène Bresser,  
Maximilian Glücksmann  
**DAMEN** Susanne Engelhardt, Rosemarie Friedrich, Judith Höllerer,  
Susanna Hühner, Jandyra Maiamba, Janna Schlender, Antonia Schuchardt,  
Ivonne Schwarz, Catherin Wehner  
**HERREN** Dieter Bisch, Jia Shen Guo, Marcus Hahn, Mohamed Kamara,  
Tilo Kochs, Papa Nor Mbaye, Wassil Penkov, Christoph Taube,  
Peter Trautwein  
**LEITUNG DER KOMPARSERIE** Eveline Galler-Unganz

## PRODUKTION

**MUSIKALISCHE ASSISTENZ** Finnegan Downie Dear, Till Hass,  
Klaus Sallmann, Giuseppe Mentuccia  
**REGIEASSISTENZ** Hannes Schladebach, Caroline Staunton  
**ABENDSPIELLEITUNG** Caroline Staunton  
**EINSTUDIERUNG CHOR** Till Hass  
**BÜHNENBILDASSISTENZ** Christoph Gehre  
**MAESTRO SUGGERITORE** Antony Shelley  
**INSPIZIENZ** Elisabeth Esser, Harald Lüders  
**BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ** Bettina Hanke  
**ÜBERTITELINRICHTUNG** libreTTitoli.com  
**DEUTSCHE ÜBERTITEL** Anne Schmidt-Bundschuh  
**ENGLISCHE ÜBERTITEL** Fiona Elizabeth Mizani  
**ÜBERTITELPRÄSENTATION** Carsten Niemann  
**REGIEHOSPITANZ** Catharina Klein, Paul Isselstein  
**BÜHNENBILDHOSPITANZ** Katharina Wegmann  
**DRAMATURGIEHOSPITANZ** Anna Bechtle, Luka Alexander Faensen  
  
**TECHNISCHER DIREKTOR** Hans Hoffmann  
**LEITUNG BÜHNENTECHNIK** Sebastian Schwericke  
**BÜHNENMEISTER** Torsten Hradecky, Markus Schmid  
**PRODUKTIONSLEITUNG** Benjamin Meintrup

**PRODUKTIONSASSISTENZ** Linda Günther  
**LEITUNG BELEUCHTUNG** Olaf Freese  
**VIDEOTECHNIK** Ralf Neumann  
**BELEUCHTUNGSMEISTER** Sven Hogrefe  
**LEITUNG TONTECHNIK** Christoph Koch  
**LEITUNG REQUISITE** Christian Jacobi

**KOSTÜMDIREKTORIN** Birgit Wentsch  
**KOSTÜMASSISTENZ** Katja Nölte-Engelmann  
**PROBENBETREUUNG KOSTÜM** Adrian Stapf  
**LEITUNG GARDEROBE** Kirsten Roof

**CHEFMASKENBILDNER** Jean-Paul Bernau  
**MASKENGESTALTUNG** Gaby Kieckhäfen, Anja Rimkus

Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten  
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin

**BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN**  
**GESCHÄFTSFÜHRUNG** Rolf D. Suhl  
**PRODUKTIONSLEITER DEKORATION** Hendrik Nagel  
**PROJEKTLEITER** Stefan Dutschmann  
**PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM** Rainer H. Gawenda  
**PROJEKTLEITERIN** Margareta Anastasow

**STAATSOPER UNTER DEN LINDEN**  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

Das Fotografieren oder Filmen während der Vorstellung  
ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

# VIOLETT SCHNEE

BIOGRAPHIEN

# BEAT FURRER

KOMPONIST

Beat Furrer (\*1954) gilt als einer der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart. Seit den 1980er Jahren hat Beat Furrer ein breites Repertoire geschaffen, das von Solo- und Kammermusik bis zu Werken für Ensemble, Chor, Orchester und Oper reicht. Im Jahr 1985 gründete er das Klangforum Wien, das er bis 1992 leitete und dem er seitdem als Dirigent verbunden ist. Im Auftrag der Wiener Staatsoper schrieb er seine erste Oper »Die Blinden«, seine zweite Oper »Narcissus« wurde 1994 beim steirischen Herbst an der Oper Graz uraufgeführt. 2001 wurde das Musiktheater »Begehren« in Graz uraufgeführt, 2003 die Oper »Invocation« in Zürich und 2005 das vielfach ausgezeichnete und gespielte Hörtheater »Fama« in Donaueschingen. Seit Herbst 1991 ist Beat Furrer Ordentlicher Professor für Komposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Ende der 90er Jahre hat er gemeinsam mit Ernst Kovacic »impuls« als internationale Ensemble- und KomponistInnenakademie für zeitgenössische Musik in Graz gegründet. 2004 erhielt er den Musikpreis der Stadt Wien, seit 2005 ist er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. 2006 wurde er für »Fama« mit dem Goldenen Löwen bei der Biennale Venedig ausgezeichnet. 2014 erhielt er den großen österreichischen Staatspreis, 2018 den Ernst von Siemens Musikpreis für »Ein Leben im Dienste der Musik«.

# HÄNDL KLAUS

LIBRETTO

Händl Klaus wurde 1969 in Tirol geboren, er lebt am Bielersee und in Wien. Neben Lyrik und Prosa verfasste er Theaterstücke, die bei den Münchner Kammerspielen, den Salzburger Festspielen, am Burgtheater Wien, bei der Ruhrtriennale und dem Steirischem Herbst uraufgeführt wurden; »(Wilde) Mann mit traurigen Augen« und »Dunkel lockende Welt« wurden in Sebastian Nüblings Regie zum Berliner Theatertreffen eingeladen. »Violetter Schnee« ist seine zweite Arbeit für Beat Furrer nach »Wüstenbuch« (Theater Basel 2010 mit Wiener Festwochen und MaerzMusik). Weitere Opernlibretti verfasste er für Georg Friedrich Haas (»Bluthaus«, 2011; »Thomas«, 2013; »Koma«, 2016, alle: Schwetzingen SWR Festspiele), Arnulf Herrmann (»Der Mieter«, Oper Frankfurt 2017), Heinz Holliger (»Lunea«, Opernhaus Zürich 2018), Klaus Lang (»Buch Asche«, Oper Bonn 2010) und Hector Parra (»Wilde«, Schwetzingen SWR Festspiele 2015 und »Les Bienveillantes«, Vlaamse Opera 2019). Als Filmemacher präsentierte er 2008 seinen ersten Spielfilm »März«, gefolgt von »Kater« (2016). Händl Klaus erhielt unter anderem den Robert Walser-Preis, den Gert-Jonke-Preis, den Feldkircher Lyrikpreis, den Welti-Preis, den Silbernen Leopard des Filmfestivals Locarno und den Teddy Award der Berlinale. Die Oper »Koma« (Komponist Georg Friedrich Haas) wurde zur Uraufführung des Jahres 2016 gewählt.

# MATTHIAS PINTSCHER

MUSIKALISCHE LEITUNG

Matthias Pintscher ist musikalischer Leiter des Ensemble intercontemporain. Zurzeit ist er im neunten Jahr als »Artist in Association« mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra. (Er war der erste »Artist in Residence« der Hamburger Elbphilharmonie sowie bei ihrer Eröffnungsfeier beteiligt.) Mit Anfang Zwanzig nahm das Komponieren noch die zentrale Rolle in seinem Wirken ein: Er begann seine musikalischen Studien bei dem ungarischen Dirigenten und Komponisten Péter Eötvös. Während er mit Pierre Boulez arbeitete, wurde das Dirigieren zunehmend wichtiger, bis es schließlich zu Pintschers Haupttätigkeit wurde. In der Saison 2017/18 arbeitete er mit dem Los Angeles Philharmonic, dem BBC Scottish Symphony Orchestra und u. a. an Projekten mit dem Utah Symphony, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Mahler Chamber Orchestra (Beethovens 9. Sinfonie), dem Saint Paul Chamber Orchestra und dem Orchestre de la Suisse Romande und debütierte mit dem Concertgebouw Orchester und dem London Symphony Orchestra. Als Komponist werden seine Werke von namhaften Orchestern und Künstlern aufgeführt. Sein Cellokonzert »Un despertar« wurde von Alisa Weilerstein und dem Boston Symphony Orchestra aufgeführt, im April 2017 wurde »Shirim« für Bariton und Orchester mit Bo Skoyhus und dem NDR Elbphilharmonie Orchester uraufgeführt. Seit 2014 unterrichtet er außerdem an der Julliard School, seine Publikationen erschienen beim Bärenreiter-Verlag.

# CLAUS GUTH

INSZENIERUNG

Claus Guths internationaler Durchbruch erfolgte im Jahr 1999, als er die Uraufführung von Luciano Berios »Cronaca del luogo« bei den Salzburger Festspielen inszenierte. Der in Frankfurt am Main geborene Regisseur wurde zweimal mit dem renommierten deutschen Theaterpreis »Der Faust« ausgezeichnet und ist regelmäßiger Gast an den wichtigsten Opernhäusern und Festivals der Welt, wie den Bayreuther Festspielen, am Opernhaus Zürich, der Hamburgischen Staatsoper, den Salzburger Festspielen, der Wiener Staatsoper, dem Theater an der Wien und der Opéra national de Paris. Er arbeitet regelmäßig an der Oper Frankfurt, wo er u. a. Debussys »Pelléas et Mélisande«, Strauss' »Daphne« und zuletzt Lehárs »Die lustige Witwe« inszenierte. Claus Guth ist besonders für seine Opernproduktionen der Werke Richard Wagners und Richard Strauss' bekannt. Außerdem gilt er als Spezialist für das zeitgenössische Musiktheater (u. a. Chaya Czernowin, Helmut Oehring, Johannes Maria Staud, Peter Ruzicka) und hat eine Reihe bedeutender Uraufführungen konzipiert und produziert. Weitere Regiearbeiten umfassen Wagners »Lohengrin« am Teatro alla Scala in Mailand (Dirigat: Daniel Barenboim), Strauss' »Die Frau ohne Schatten«, eine Koproduktion des Teatro alla Scala und dem Royal Opera House Covent Garden, Strauss' »Der Rosenkavalier« an der Oper Frankfurt, Puccinis »La Bohème« an der Opéra national de Paris, Händels »Jephtha« an der De Nationale Opera sowie Händels »Saul« am Theater an der Wien.

# ÉTIENNE PLUSS

BÜHNENBILD

Der Bühnen- und Kostümbildner Étienne Pluss begann seine Laufbahn als Ausstattungsassistent von Achim Freyer und Karl-Ernst Herrmann. Seit 2000 entstehen eigene Bühnenbilder u. a. in Wien (Burgtheater, Akademietheater, Theater in der Josefstadt, Volkstheater), an der Staatsoper Berlin, Oper Frankfurt und Staatsoper Hannover, an der Opéra national de Paris, Oper Göteborg, an der Staatsoper Prag, am Theater Basel, Opéra de Dijon sowie den Schauspielhäusern in Leipzig, Stuttgart, Hamburg, Düsseldorf, Oslo, Kassel und am Berliner Ensemble. Er arbeitete mit Regisseuren wie George Tabori, Katharina Thoma, Claus Guth, Philipp Himmelmann, Enrico Lübke, Adriana Altaras, Sabrina Hölzer, Patrick Schlösser, Andrea Schwalbach, Philip Tiedemann und Joël Lauwers. Zu seinen jüngsten Arbeiten gehören das Bühnenbild von »Faust I und II« am Schauspiel Leipzig, »La Bohème« an der Opéra Bastille, wie auch von »Simon Boccanegra« an der Opéra de Dijon und »Martha« an der Oper Frankfurt. Im Frühjahr 2019 ist er für das Bühnenbild für »Elektra« von Richard Strauss an der Oper Bonn und für »Tristan und Isolde« von Richard Wagner an der Oper Leipzig verantwortlich.

Zudem entwirft er das Bühnendesign für Modenschauen für die Fashion Week in Mailand und Berlin. Bevor Étienne Pluss sein Bühnenbildstudium an der Hochschule der Künste in Berlin aufnahm, leitete er eine Kunstgalerie in Genf.

# URSULA KUDRNA

KOSTÜM

Ursula Kudrna, geboren in Wien, studierte an der dortigen Akademie der bildenden Künste. Unter der Regie von Philipp Stölzl entwarf sie die Kostüme zu »Der fliegende Holländer«, »Il trovatore« und »Orpheus in der Unterwelt« an der Staatsoper im Schiller Theater Berlin, »Faust« an der Deutschen Oper Berlin, »Rienzi, der letzte der Tribunen« an der Deutschen Oper Berlin, »Die Fledermaus« an der Staatsoper Stuttgart, »Cavalleria rusticana« und »Pagliacci« bei den Salzburger Osterfestspielen und an der Semperoper Dresden. Für die Regisseurin Lydia Steier entwarf sie die Kostüme zu »Giulio Cesare« an der Komischen Oper Berlin, zu »Jephtha« in der Friedenskirche Potsdam, »Katja Kabanowa« am Staatstheater Oldenburg, »Donnerstag aus Licht« am Theater Basel und »Turandot« an der Oper Köln. »Donnerstag aus Licht« in der Inszenierung von Lydia Steier wurde 2016 zur »Aufführung des Jahres« gewählt. Weitere Kostümbilder realisierte sie u. a. für das Berliner Ensemble, das Theater Bremen, das Staatstheater Darmstadt, das Konzert Theater Bern, die Wiener Festwochen, das Staatstheater Mainz, das Nationaltheater Weimar, die Volksbühne Berlin und das Maxim Gorki Theater. Sie entwarf außerdem die Kostüme für »Die Zauberflöte« bei den Salzburger Festspielen. Für den Regisseur Jürgen Flimm entstanden die Kostüme zu »Manon Lescaut« am Mikhailovsky Theater St. Petersburg, zu »Le nozze di Figaro« und »Zum Augenblicke sagen: Verweile doch!« nach Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« an der Staatsoper Unter den Linden Berlin sowie zu »Otello« am Teatro alla Scala.



# OLAF FREESE

LICHT

Olaf Freese, geboren 1968 in Berlin, ist seit 1988 an verschiedensten Theatern tätig. Nach einer technischen Ausbildung am Berliner Ensemble und am Schauspielhaus Hamburg arbeitet er seit 1992 als Lichtgestalter u. a. am Deutschen Schauspielhaus Hamburg, am Residenztheater München, am Burgtheater Wien, an der Staatsoper und am Schauspiel Hannover, an der Hamburgischen Staatsoper, an der Wiener Staatsoper, am Royal Opera House Covent Garden London und bei den Salzburger Festspielen. Seit August 2007 ist Olaf Freese an der Staatsoper Unter den Linden Berlin fest engagiert. Hier arbeitete er u. a. mit Peter Mussbach, Jossi Wieler/Sergio Morabito, Achim Freyer, Stefan Herheim, Michael Thalheimer, Vera Nemirova, Philipp Stölzl und Claus Guth. Bei den Salzburger Festspielen gestaltete er das Licht für Produktionen von Calixto Bieito, Falk Richter, Jossi Wieler/Sergio Morabito und Stefan Herheim. Darüber hinaus arbeitete er an der Hamburgischen Staatsoper, der Staatsoper Stuttgart, am Aalto-Musiktheater Essen, an der Staatsoper Wien, am Deutschen Theater Berlin und an der Nederlandse Opera in Amsterdam. Bei den Salzburger Festspielen 2015 übernahm er für Claus Guths »Fidelio«-Inszenierung sowie an der Staatsoper im Schiller Theater für »Die Meistersinger von Nürnberg« in der Regie von Andrea Moses das Lichtdesign. Er gestaltete auch das Licht bei den Produktionen von Beethovens »Fidelio« (Regie: Harry Kupfer), Purcells »King Arthur« (Regie: Sven-Eric Bechtolf/Julian Crouch) und Bizets »Les pêcheurs de perles« (Regie: Wim Wenders)..

# ARIAN ANDIEL

VIDEO

Der in Graz geborene Arian Andiel begann bereits während seiner Studien in Fotografie, Informationsdesign und Ausstellungsgestaltung am Theater zu arbeiten. Ausgehend von seiner Tätigkeit als Tanz- und Theaterfotograf entwickelte er rasch Interesse für Videodesign wie auch für die damit eng verknüpfte Videotechnik, was ihn von 2009 bis 2015 regelmäßig zu den Salzburger Festspielen führte. Durch die Bekanntschaft mit dem Theaterregisseur Claus Guth, den er 2009 bei den Salzburger Festspielen kennenlernte, entwickelte sich eine regelmäßige Zusammenarbeit. Es entstanden Produktionen wie u. a. das Oratorium »Jephta« von Georg Friedrich Händel an De Nationale Opera in Amsterdam (2016), »La clemenza di Tito« von Wolfgang Amadeus Mozart beim Glyndebourne Festival in England (2017) und Giacomo Puccinis »La Bohème« an der Opéra national de Paris. In der Saison 2018/19 stehen Produktionen wie die Uraufführung von Johannes Maria Stauds »Die Weiden« an der Wiener Staatsoper (in der Regie von Andrea Moses) und Georg Friedrich Händels »Orlando« am Theater an der Wien (in der Regie von Claus Guth) an. Neben der Arbeit im Bühnenbereich ist Arian Andiel u. a. auch bei verschiedensten Medienproduktionen tätig.

# YVONNE GEBAUER

DRAMATURGIE

1972 in Berlin geboren, studierte Yvonne Gebauer Germanistik, Philosophie und Religionswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Seit 1998 arbeitet sie als Dramaturgin im Schauspiel und vor allem in der Oper. Eine langjährige Zusammenarbeit verbindet sie mit den Regisseuren Hans Neuenfels, Kazuko Watanabe, Claus Guth, Christof Loy und Nadja Loschky. Darüber hinaus arbeitete sie auch mit anderen Regisseuren wie Johan Simons, Frank Hilbrich, Tobias Kratzer, David Hermann und Amélie Niermeyer. Sie war Dozentin für Dramaturgie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaft Hamburg bei der Kostümklasse von Reinhard von der Thannen und bei der Bühnenbildklasse von Erich Wonder an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Im Augenblick unterrichtet sie in der Universität Mozarteum in Salzburg in der Klasse Amélie Niermeyer. 2001 bis 2008 war sie freie Mitarbeiterin der Süddeutschen Zeitung im Ressort Literatur. Von 2009 bis 2018 arbeitete sie an der Bayerischen Staatsoper als Bilddramaturgin und war Bildredakteurin des hauseigenen Magazins »Max Joseph«.

# ANNA PROHASKA

SILVIA

Anna Prohaska fällt durch ihr vielfältiges Repertoire auf, von Monteverdi bis hin zu Uraufführungen, und arbeitet mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Philippe Jordan oder Sir Simon Rattle zusammen. Sie war auf zahlreichen großen Bühnen zu sehen, worunter sich das Teatro alla Scala in Mailand, das Bolschoi-Theater Moskau, De Nationale Opera Amsterdam, das Royal Opera House Covent Garden London oder die Pariser Opéra befinden. In der letzten Saison kehrte sie als Merab in »Saul« an das Theater an der Wien und als Nannetta in »Falstaff« an das Royal Opera House Covent Garden zurück. Am Theater an der Wien singt sie erneut im Frühjahr 2019, dann als Angelica in Claus Guths Neuproduktion von Händels »Orlando« unter der Leitung von Giovanni Antonini. Auch in den führenden Konzerthäusern weltweit ist sie gefragt. Konzerte führten sie zum Cleveland Orchestra, zum Los Angeles Philharmonic Orchestra, zum NHK-Sinfonieorchester Tokio, zum London Symphony Orchestra, den Wiener und den Berliner Philharmonikern oder zum Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Eine besondere Vorliebe hat sie für die Alte Musik; häufig trat sie mit Nikolaus Harnoncourt und dem Concentus Musicus Wien auf und arbeitet regelmäßig mit der Academy of Ancient Music, dem Freiburger Barockorchester oder der Akademie für Alte Musik Berlin zusammen. Bei der Deutschen Grammophon brachte sie bereits zahlreiche Aufnahmen heraus, für die sie mit Preisen wie dem ECHO Klassik ausgezeichnet wurde.

# ELSA DREISIG

NATASCHA

Elsa Dreisig hat französisch-dänische Wurzeln und studierte am Conservatoire de Paris und an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig. 2016 wurde ihr beim renommierten Gesangswettbewerb »Operalia« der Erste Preis zuerkannt. Im selben Jahr war sie die »Gesangsentdeckung« bei den Victoires de la musique classique, und die anerkannte Fachzeitschrift »Opernwelt« verlieh ihr die begehrte Auszeichnung als Nachwuchskünstlerin des Jahres. Schon 2015 hatte sie den Zweiten Preis beim Königin-Sonja-Wettbewerb in Oslo und den Ersten Preis sowie den Publikumspreis beim Wettbewerb »Neue Stimmen« der Bertelsmann Stiftung in Gütersloh erhalten. Im selben Jahr wurde sie in das Internationale Opernstudio der Staatsoper Unter den Linden Berlin aufgenommen, wo ihr nunmehr bereits Hauptrollen wie Pamina und Euridice anvertraut werden. Daneben gab sie ihre Debüts an der Opéra national de Paris (Pamina), am Opernhaus Zürich (Musetta in »La Bohème«) und beim Festival d'Aix-en-Provence (Micaëla in »Carmen«). Außerdem debütierte sie mit großem Erfolg bei den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle in Haydns »Die Schöpfung« in Berlin, Salzburg, Luzern und Paris. Seit der Spielzeit 2017/18 ist sie Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden, wo sie in der Eröffnungsproduktion »Zum Augenblicke sagen: Verweile doch!« mit Schumanns »Faust-Szenen« als Gretchen zu hören war. Nach Paris kehrte sie als Lauretta (»Gianni Schicchi«) zurück.

# GYULA ORENDT

JAN

Der Ungar Gyula Orendt wurde in Rumänien geboren und studierte an der Transylvania Music University in Brasov (Kronstadt) und der Franz-Liszt-Musikakademie in Budapest. Bereits als Student sang er unter Helmuth Rilling die Titelrolle in Händels Oratorium »Saul«. Er ist mehrfacher Preisträger des Francisco-Viñas-Wettbewerbs in Barcelona. Von 2011 bis 2013 war Gyula Orendt Mitglied des Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden und Stipendiat der Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung. Seit 2013 ist er im Ensemble der Staatsoper Unter den Linden tätig, wo er u. a. in den Rollen Papageno, Figaro (»Il barbiere di Siviglia«), Schaunard, Harlekin und zuletzt als Zurga in »Les pêcheurs de perles« debütierte. Gyula Orendt gastiert am Royal Opera House Covent Garden London, beim Glyndebourne Festival, an der Bayerischen Staatsoper München, an der Komischen Oper Berlin, an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf, am Gran Teatre del Liceu Barcelona, an der Opéra national de Lorraine Nancy und an der Ungarischen Staatsoper Budapest. Konzertengagements führen ihn u. a. in den Salle Pleyel und die Cité de la musique Paris, die Berliner Philharmonie, den Palace of Arts Budapest und das L'Auditori Barcelona. Er arbeitet mit Dirigenten wie Daniel Barenboim, Jonathan Cohen, René Jacobs, Zoltán Kocsis, Ingo Metzmacher, Yannick Nézet-Séguin, Jérémie Rhorer, Christophe Rousset, Stefan Soltesz und Robin Ticciati und mit Regisseuren wie Michael Boyd, Achim Freyer, Claus Guth, Barrie Kosky, Marco Arturo Marelli, Hans Neuenfels, Jossi Wieler und Sergio Morabito.

# GEORG NIGL

PETER

Bereits im Kindesalter war Georg Nigl eng mit der Musik verbunden und war als Sopransolist der Wiener Sängerknaben auf bedeutenden Bühnen zu sehen. Im Studium bei Kammersängerin Hilde Zadek erhielt er weitere wichtige Impulse für seine anschließende Karriere als Bariton. Diese führte ihn auf alle wichtigen Opernbühnen, so trat er am Bolschoi-Theater in Moskau, der Bayerischen Staatsoper in München, dem Théâtre des Champs-Élysées, der Nederlandse Opera in Amsterdam und dem Brüsseler Théâtre de La Monnaie sowie bei Festivals wie den Salzburger Festspielen, dem Festival d'Aix-en-Provence, der Ruhrtriennale und den Wiener Festwochen auf. Dabei arbeitet er unter Leitung von renommierten Dirigenten wie u. a. Daniel Barenboim, Teodor Currentzis, Nikolaus Harnoncourt, René Jacobs und Kirill Petrenko sowie mit den Regisseuren Andrea Breth, Romeo Castellucci, Frank Castorf, Hans Neuenfels, Dmitri Tcherniakov und Sasha Waltz zusammen. Höhepunkte der Saison 2018/19 umfassen u. a. die Rolle des Papageno am Brüsseler Théâtre de La Monnaie, die Titelpartien in Mozarts »Le nozze di Figaro« an der Hamburgischen Staatsoper und in Monteverdis »L'Orfeo« an der Staatsoper Unter den Linden sowie Don Alfonso in »Così fan tutte« an der Staatsoper Stuttgart. Zahlreiche Liederabende und Konzerte führen ihn u. a. nach Wien, Berlin, München, Hamburg und Amsterdam.

# OTTO KATZAMEIER

JACQUES

Der Münchner Bassbariton Otto Katzameier, regelmäßiger Gast der Salzburger Festspiele, des Lincoln Center Festival New York, der Wiener Festwochen, der Münchener Biennale, der Festivals in Tokio, Oslo, London, Aix-en-Provence, der Opéra national de Paris, am Teatro alla Scala di Milano, Teatro la Fenice in Venedig, an der Opéra National de Lyon, am Teatro Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Real in Madrid, an der Hamburgischen Staatsoper, hat sich international vor allem im zeitgenössischen Repertoire einen Namen gemacht. Zahlreiche Werke wurden und werden speziell für ihn komponiert. Salvatore Sciarrino hat bereits drei Opern und zwei Konzertzyklen für ihn geschrieben. In der Spielzeit 2016/17 gab der vielseitige Künstler sein Regiedebüt an der Staatsoper im Schiller Theater Berlin mit Reimanns »Die Gespenstersonate«. Nächste Projekte sind u. a. die Uraufführung der Oper »Violetter Schnee« von Beat Furrer und eine Neufassung von Widmanns »Babylon« an der Staatsoper Unter den Linden, die Uraufführung von »Thérèse« bei den Salzburger Osterfestspielen und an der Hamburgischen Staatsoper, für die er das Libretto geschrieben hat und in der er auch die männliche Hauptrolle singen wird, sowie Konzerte mit Werken von Gustav Mahler, Olga Neuwirth und Salvatore Sciarrino in Wien, Rom, Palermo und Paris.

# MARTINA GEDECK

TANJA

Martina Gedeck absolvierte ihre Schauspielausbildung an der Universität der Künste Berlin, bevor sie am Theater am Turm in Frankfurt ihr Debüt gab. Sie stand weiterhin in Hamburg, Basel und Berlin auf der Theaterbühne, begann aber gleichzeitig ihre Karriere als Filmschauspielerin. Neben Auszeichnungen wie den Grimme-Preis und einen Stern auf dem Boulevard der Stars in Berlin, erhielt Martina Gedeck Anerkennung für ihre Darbietung in »Bella Martha«, im Oscar-prämierten Film »Das Leben der Anderen« und dem Oscar-nominierten Film »Der Baader Meinhof Komplex«. Martina Gedeck brillierte in der österreichischen Literaturverfilmung »Die Wand«, mit Klaus Maria Brandauer in »Die Auslöschung«, im »Nachtzug nach Lissabon« mit Jeremy Irons und 2015 in den Kinofilmen »Anne Frank« und »Gleißendes Glück«. Martina Gedeck ist Mitglied der Europäischen Filmakademie, der Deutschen Filmakademie, der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste sowie Trägerin des Bayerischen Verdienstordens und des Ordre des Arts et des Lettres.

# VOCALCONSORT BERLIN

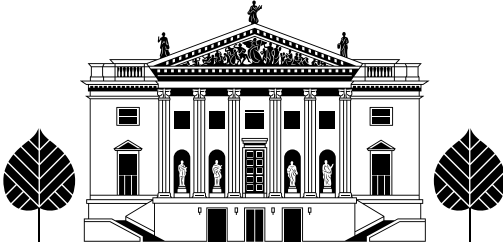
Das Vocalconsort Berlin gilt als einer der besten und flexibelsten Kammerchöre Deutschlands. 2003 gegründet, hat das Vocalconsort bewusst keinen Chefdirigenten, sondern feste künstlerische Partner wie Daniel Reuss, James Wood, Folkert Uhde und Sasha Waltz. Das Vocalconsort Berlin arbeitete bereits mit Dirigenten wie Sir Simon Rattle, Marcus Creed, Jos van Immerseel, Ottavio Dantone, Christophe Rousset, Iván Fischer, Pablo Heras-Casado, Peter Ruzicka u. a. zusammen. Es ist neben der Compagnie Sasha Waltz & Guests und der Akademie für Alte Musik Berlin eines der drei Residenzensembles des Radialsystems V Berlin. In seinen eigenen Projekten überschreitet das Vocalconsort Berlin gern die Grenzen der klassischen Genres und Disziplinen: Etwa in »Über das Verlangen/Allegory of Desire« trifft Renaissancemusik auf arabischen Gesang. 2016 wurden Hèctor Parras »Breathing« in Cuenca (Spanien) und Sven Helbig's »I Eat The Sun And Drink The Rain« in Berlin uraufgeführt. Das Vocalconsort Berlin feierte Erfolge auf ganz unterschiedlichen Gebieten: u. a. in Monteverdis »L'Orfeo« unter René Jacobs, Haydns »Vier Jahreszeiten« unter Christopher Moulds und Bernsteins »A Quiet Place« unter Kent Nagano. Auch an vielen erfolgreichen szenischen Produktionen von Sasha Waltz & Guests, wie etwa »Dido & Aeneas« und »Matsukaze«, war das Vocalconsort Berlin maßgeblich beteiligt. Aus seinen CD-Einspielungen ragt Händels »Athalia« mit Núria Rial und dem Kammerorchester Basel heraus. Für die Aufnahme des zweiten Buchs von Gesualdos »Sacrae Cantiones« unter Wood erhielt das Vocalconsort Berlin 2013 den ECHO Klassik. 2018/19 feiert das Vocalconsort Berlin das 15-jährige Bestehen der vom Hauptstadtkulturfonds fünfteiligen geförderten Konzertreihe »Prinzip Hoffnung«.

# STAATSKAPELLE BERLIN

Mit ihrer nahezu 450-jährigen Tradition gehört die Staatskapelle Berlin zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet und 1570 erstmals urkundlich erwähnt, war das Ensemble primär zum Hofdienst verpflichtet, weitete jedoch sukzessive seine Tätigkeit aus. Mit der Errichtung des Opernhauses Unter den Linden 1742 durch König Friedrich II. von Preußen fand das Orchester eine zentrale Wirkungsstätte, mit der es seither fest verbunden ist. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Herausragende Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Otto Nikolai, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die instrumentale und interpretatorische Kultur der ehemaligen Königlich Preussischen Hofkapelle und heutigen Staatskapelle Berlin. Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers, im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China haben die herausragende Stellung des Ensembles wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerke Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-Festtage 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in

Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der Festtage 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Wiener Musikverein sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus (Wien im Juni 2012 sowie 2016 und 2017 in der Suntory Hall Tokio, der Carnegie Hall New York und der Philharmonie de Paris), konzertante Aufführungen von Wagners »Ring des Nibelungen« bei den Londoner Proms 2013 sowie der Barhms-Zyklus und »Tristan und Isolde« im Juli 2018 in Buenos Aires. Zahlreiche CD- und DVD-Produktionen, gleichermaßen auf dem Gebiet der Oper wie dem der Sinfonik, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Neben Aufnahmen der drei romantischen Opern Wagners, von Beethovens »Fidelio«, Strauss' »Elektra« und Bergs »Wozzeck« erschienen Einspielungen sämtlicher Sinfonien von Beethoven, Schumann und Bruckner unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie großer sinfonischer Werke von Strauss und Elgar. Auf DVD ist die Staatskapelle Berlin u. a. mit Aufnahmen von Beethovens Klavierkonzerten, Bruckners Sinfonien Nr. 4 bis 9, Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« und Bergs »Lulu« vertreten.

M D C C X L I I I



**STAATS  
OPER  
UNTER  
DEN  
LINDEN**