

Laura Madge Hörmann

Matrikelnummer: s01508446

TRISTAN UND ISOLDE

*Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks als
transzendierender Ausdruck der
Ganzheitlichkeit.*

Schriftlicher Teil der künstlerischen Abschlussarbeit

Betreuer: Sen.Sc. Mag.phil. Dr.phil. Monica Titton

Angestrebter akademischer Titel: Mag.art.

Studienrichtung: Mode
Institut: Design
Universität für angewandte Kunst Wien

Abstract

“But I am still searching today for a work of equally dangerous fascination, of an equally horrid and sweet infinity as *Tristan* is – I search in vain in all arts.”¹

Accordingly to these words by Friedrich Nietzsche *Tristan and Isolde* has upheld its effect and fascination for over 150 years, influencing all forms of art. Next to its most imposing aspect, its overwhelming music, the opera provides a seemingly never-ending richness of motives and perspectives to approach it. In the guise of the fateful love story of Tristan and Isolde themes of universal value and artful methods are explored, reaching to new forms of expression. Of great importance is the method of using leitmotifs – musical guiding themes – in order to elevate the music to endow it with the expressive capacity of language and hence rendering it part of Wagner's aim of realising his idea of *Gesamtkunstwerk*, a synthesis of the arts, all of equal value, expressing one another through the other's medium. Through this speak themes of romanticism and décadence, to be explored with references to Novalis, Nietzsche and Thomas Mann. *Tristan and Isolde* is the epitome of capturing inner sentiments and emotions through well analysed musical and atmospherical components which form a harmony capable of transcending all forms of art.

This text aims to explore and analyse the different aspects and levels which render *Tristan* a *Gesamtkunstwerk* yet transcending and exceeding Wagner's own aspiration and understanding of the term. *Tristan* therefore serves as an example of the purest intensity, of a holistic work uninterrupted, unobstructed in its consistency. The text shall attempt to look into its essence, which, if abstracted, shall enable to both include as well as to translate it to all forms of art. It centres the creation of atmospheric images, starting from an idea or feeling that expands and evokes a range of unprecedented impressions. The art of rendering the intangible tangible, the creation of inner worlds that are not comprehensible in themselves but can be experienced through the form of expression.

1. Nietzsche, Friedrich. „Ecce homo: Warum ich so klug bin.“ In *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, edited by Giorgio Colli and Mazzino Montinari, (München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2017), 288.

Inhalt

I. EINLEITUNG	1
II. DIE FASZINATION UM WAGNER	2
III. GANZHEITLICHKEIT UND GESAMTKUNSTWERK	6
1. Sprache der Musik	7
1.1. Leitmotive	8
1.1.1. Gefühlswegweiser	9
1.1.2. Der Tristan-Akkord	10
1.2. Musik als „höchstes Darstellungsmittel“	10
2. Musik der Sprache	12
2.1. Dichtung in Wechselwirkung mit der Musik	12
3. Anschwellen – Hervorbrechen – Verebben: Methodik und Arbeitsweise	13
IV. ERSCHAFFEN DER WELTEN – Motive und Symbolik aus Romantik und Décadence	15
1. Der Tag als Antipode	16
2. Das Wunderreich der Nacht	17
3. Todessehnsucht	19
4. Delirium und Rausch	20
V. VERDICHTUNG IN EINEM MOMENT – Der Liebestod	24
1. Auflösung des Selbst	25
2. Auflösung in Kunst	26
VI. CONCLUSIO	27

TRISTAN UND ISOLDE

Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks als transzendierender Ausdruck der Ganzheitlichkeit.

„Aber ich suche heute noch nach einem Werke von gleich gefährlicher Fascination, von einer gleich schauerlichen und süßen Unendlichkeit, wie der Tristan ist, – ich suche in allen Künsten vergebens.“²

I. EINLEITUNG

In diesen Worten Friedrich Nietzsches liegt die Beschreibung jenes scheinbaren Wunderwerkes, *Tristan und Isolde*, welches wie kein anderes den Geist entrückt. Es handelt sich um ein Werk, welches in sich eine eigene Welt birgt, in die es durch sein Wirken selbst einen Einblick offenbart. Dabei scheint eine seiner prägnantesten Eigenschaften das Vermögen zu sein, den Zuhörer in einen seltsam nervösen und doch berückenden Zustand zu versetzen. Es entstehen Traumwelten, die Verstand, Ordnung und Harmonie hinter sich lassen; Musik, die zu berauschen weiß, Sprache die nichts und alles zugleich vermittelt.

Hat man den initialen Schauer, den Rausch angesichts des ersten Erfahrens dieses Werkes verwunden, so drängt sich alsbald die Frage auf, wie es möglich sei, all dies in einem einzigen Rahmen zu manifestieren. Nichts von all dem lässt sich an augenblicklich fassbaren Umständen festmachen, nichts erfolgt auf direktem Wege. Und dennoch vermag es jedermann, der sich darauf einlassen möchte, wahrzunehmen.³ In einem scheinbar ungezähmten und tatsächlich doch so wohl analysiertem, strukturierten Schwung nicht greifbarer Eindrücke transzendieren Gedanken zum Ausdruck, über den Ausdruck zum Gefühl. Die Komponenten fließen in ein Ganzes und lassen, wo sie in absichtlicher Handlung zusammengeführt – inszeniert – wurden, ein Kunstwerk entstehen. Diese Bündelung ungreifbarer Strömungen, welche zusammen ein Ganzes ergeben, das den Rezipienten in Staunen und Ehrfurcht versetzt, die Methodik und Wirkungskraft eines Künstlers,

2. Nietzsche, „Ecce homo“, 289.

3. Vgl. Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen VI“, 479.

der ausschließlich in seiner an Selbstauflösung grenzende Vollkommenheit existierte⁴, gilt es in dieser Arbeit zu erkunden.

II. DIE FASZINATION UM WAGNER

Im Falle von *Tristan und Isolde* entspringt all dies einem einzelnen Geist, welcher sich sämtlicher Ebenen zu bedienen beanspruchte und diese in bisher ungekannter Weise zu erschöpfen vermochte. Wagner schaffte in der Komposition einzigartiger Verbindungen der Künste und des Geistes eine Essenz, die nicht greifbar scheint und gerade deswegen, ob ihrer mannigfaltigen Facetten, unvergleichlich ergiebig ist.⁵

Wagner kam die Idee zum *Tristan* zum ersten Mal im Jahr 1854. Er vollendete das Werk im Jahr 1859 und erlebte daraufhin einen hindernisreichen Werdegang seines Werkes bis hin zur Uraufführung im Jahr 1865 im Hoftheater in München.⁶

Als Stoff für seine Oper wählte Wagner die Sage *Tristan und Isolde* von Gottfried von Straßburg.⁷ Wagner strebte nach der universell gültigen und überdauernden Wirkungskraft in einem Werk, die seiner Ansicht nach allein durch mythologische Handlungen vermittelt werden konnten, welche ihm als einzige Form unbeeinflusst von zeitgebundenen Aspekten erschien.⁸

Die Schlüsselszenen der Handlung umschreiben das Sehnen und Lieben des Paares Tristan und Isolde, denen ein Beisammensein in ihrer Welt versagt ist, sodass sie in jene des Todes fliehen. Der erste Aufzug setzt mit der Überfahrt Isoldes nach Cornwall ein, wo sie König Marke versprochen ist. Auf dem Schiff begleitet sie Tristan als Brautführer. Isolde erzählt von ihrer früheren Begegnung mit Tristan, bei der sie, ob seines Mordes an ihrem Verlobten Morold, Rache an Tristan verüben sollte, dazu jedoch nicht im Stande war, als sie sein Blicke traf. Stattdessen beschließen sie nun auf dem Schiff gemeinsam einen Todestrank einzunehmen, um zu sterben. Als dieser ohne ihr Wissen durch einen Liebestrank ersetzt wird, offenbart sich ihre Liebe zueinander. Der zweite Aufzug spielt nach der Ankunft in Cornwall und handelt von einer geheimen Zusammenkunft des Liebespaars, welches im Schutz der Nacht seiner Liebe frönt. Sie werden allerdings von König Marke und seinen Gefolgsmännern überrascht und Tristan wird verwundet. Im dritten und letzten Aufzug fällt Tristan in einen durch die Wunde verursachten Fieberwahn, während er auf Isolde wartet, die ihn heilen

4. Vgl. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 12.

5. Vgl. Friedrich, *Das auratische Kunstwerk*, 43.

6. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 556f.

7. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 194.

8. Vgl. Murašov, „Das Auge des Gehöres“, 45.

könne. Kurz nach ihrer Ankunft verstirbt er, was Isolde in einen verklärten Zustand versetzt bis sie letztlich den „Liebestod“ stirbt.⁹

Insbesondere an *Tristan und Isolde* lassen sich Wagners Ideen zum Gesamtkunstwerk erkunden. Die Esszenen von Musik und Dichtung werden umfassend erschöpft und an die Spitze getrieben und überschlagen sich als Resultat beinahe an Wirkungskraft. Die Handlung dient mehr als Stütze und wirkt eher nachrangig. Hier steht die künstlerische Wertigkeit über der Handlung, über der Konvention der Aufführungspraxis. Wagner setzte seine Ideen entgegengesetzt der des zu seiner Zeit gängigen Musikhabitus durch, indem er strikt seine Visionen, allen voran der des Gesamtkunstwerkes, folgte.¹⁰ Damit nahm *Tristan und Isolde* schon zur Zeit seiner Entstehung eine Sonderstellung ein.¹¹ Gleichermaßen standen die einen seinem Schaffen in inbrünstiger Ablehnung entgegen, zum anderen die ihm gänzlich verfallenen Verehrer. Zum Anlass dieses Zwiespalts der allgemeinen Haltung Wagners Musik gegenüber fand sich als hauptsächliche Ursache die Größe und Dimension des Werkes. Wagners Musik überwältigt – der Wagner Biograph Robert Gutman vergleicht ihre Vielschichtigkeit mit dem schwülstigen, wie wuchernden Baustil eines Barockpalastes, welcher sich in seiner gesamten Gewalt zugleich präsentiert, sodass es nicht möglich scheint, seine Kunst in ihren mannigfaltigen Feinheiten bei der ersten Begegnung wahrlich als Ganzes zu erfassen.¹² Vielmehr überrollt und bestürmt die Musik den Hörer, breitet ihr Wesen aus und nimmt den Empfänger gänzlich ein, sodass er, wie Thomas Mann es beschrieb, in eine für Wagner so berüchtigte „Ekstase des Rausches des überwältigenden Hörerlebnisses“ verfällt.¹³

Nicht minder beeinflusst von dieser Beschaffenheit war infolgedessen auch die Zeit, die zwischen der Vollendung von *Tristan und Isolde* bis zu seiner Uraufführung über fünf Jahre später lag, geprägt von Hindernissen, welche der musikalischen Neuartigkeit und Herausforderung der Partitur geschuldet waren. Neben der ungewohnten Musiksprache galt die Komposition für derart komplex, dass man alsbald von der „Unaufführbarkeit“¹⁴ der Oper sprach. Dies Unverständnis resonierte auch nach der Uraufführung noch geraume Zeit im Publikum.¹⁵ Doch gerade dies Aufwühlen konstituierte seinen Erfolg. Etwas Durchdringendes, Ganzheitliches war entstanden, das ausschließlich in seiner Vollkommenheit existieren konnte oder im Nichts vergehen musste¹⁶ – ein Schema, welches sich in sämtlichen Wirkungsbereichen Wagners wiederfinden lässt. Es umschreibt zugleich Wagners Position und Rezeption in der Musikwelt, sowie es sich als Konstante im Wesen

9. Vgl. Stenitzer, „Die Handlung,“ 4f.

10. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 282.

11. Vgl. Kerman, „Wagner's *Tristan und Isolde*: Opera as Symphonic Poem,“ 357.

12. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 202.

13. Ebd., „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner,“ 317.

14. Vgl. Witeschnik, *Wer ist Wotan: Wagner und die Wagnerianer*, 72f.

15. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 282.

16. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 13.

der Methodik und Werke Wagners erweisen sollte.

Auch die Person Wagner vermochte sich dieser ihm eigenen Natur nicht zu entziehen. Der absolute Anspruch an sein Schaffen erlaubte kein Verstellen, kein Abweichen. Es galt nur im Ganzen seiner Selbst aufzugehen.¹⁷ Jeder Versuch sich anderweitig, an Eingängigerem, Gefälligerem zu probieren, sich an die musikalischen Erwartungen seiner Zeit anzupassen, musste scheitern.¹⁸ Stattdessen verharrte Wagner in der Selbstverständlichkeit seines Könnens und inneren Antriebs, auf dass sie in der Kraft dieser Ganzheitlichkeit aufgehen und überzeugen mochte. Diese Beharrlichkeit, mit der er seine künstlerische Vision verfolgte, womöglich auch das Unvermögen oder der Unwille von dieser Intuition abzuweichen, verschaffte ihm jene tiefliche Verehrung bei jenen, die die Besonderheit des Werkes zu ermessen vermochten.¹⁹ Sie standen Wagners Gegnern in fundamentaler Opposition gegenüber, die die gänzliche Hingabe hervorbrachte, die beinahe zu einem Kultus – dem Wagnerismus – erhoben wurde. Das Werk Wagners löste eine Revolution der Musik- und Gedankenwelt aus, berüchtigt und umstritten bereits zu Wagners Lebzeiten. Er habe die Musikwelt seiner Zeit auf den Kopf gestellt indem er seinem Publikum oktroyierte, was es nicht verstand, bis jenes Unverständnis sich einer Offenbarung ergab.²⁰ Er ließ gelten durch Tatsachen, die als Ganzes hinzunehmen oder zu entbehren waren.²¹ Nicht nur in musikalischer Hinsicht gilt Wagner als umstrittener Komponist. Aus heutiger Sicht stellt Wagners antisemitische Gesinnung den fundamentalen Streitpunkt zum Thema Wagner dar, an den sich die Frage seiner Aufführbarkeit knüpft.²² Zu Wagners Lebzeiten war er zwar weithin als heftiger Antisemit berüchtigt, doch stand dieser Standpunkt seinem Erfolg durchaus nicht entgegen. Vielmehr entsprach er einer dieser Zeit nicht unüblichen politischen Tendenz,²³ sodass er bei seinem Publikum teilweise eher ob seiner übermäßigen Übersteigerung und Heftigkeit unbeliebt auffiel, als ob der Inhalte.²⁴ Unter seinen Kritikern erhoben sich jedoch bedeutsame Stimmen gegen diese Inhalte. Unter ihnen befand sich Eduard Hanslick, der Wagner in künstlerischer wie persönlicher Hinsicht opponierte. Musikalisch warf er Wagner die Abkehr von traditioneller, geregelter Musikformen vor und lehnte den neuen, allzu freien kompositorischen Ansatz jenseits bewährter Strukturen ab.²⁵ In Folge dieser Kritiken musste sich Hanslick alsbald durch Wagners Programm angegriffen fühlen, wodurch sich seine Ablehnung auch auf die persönliche wie politische Ebene erstreckte.²⁶ So ist in der Wagner

17. Vgl. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 31.

18. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 225.

19. Vgl. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 93.

20. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 283.

21. Vgl. Hanslick, „Hanslick contra Wagner“, 411.

22. Vgl. Yovel, „*Nietzsche contra Wagner* und die Juden“, 123.

23. Vgl. Borchmeyer, „Richard Wagners Antisemitismus.“

24. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 341.

25. Vgl. Hanslick, „Hanslick contra Wagner“, 409.

26. Vgl. Hanslick, „Hanslick contra Wagner“, 410.

Forschung die Deutung bekannt, Wagner habe seine Abneigung Hanslicks gegenüber in der Rolle des *Beckmessers* in *Die Meistersingern von Nürnberg* personifiziert. In ihm sei die pejorative Darstellung stereotypisch jüdischer Eigenschaften zu erkennen, welche Wagner Hanslick zuzuschreiben intendierte.²⁷

Gerade Werke wie *Die Meistersinger von Nürnberg* oder *Lohengrin* waren aufgrund solcher Beispiele von Darstellungen sowie der darin enthaltenen Lobpreisung der deutschen Kultur und Tradition besonders geeignet sie für propagandistische Zwecke zu nutzen und zu interpretieren sowie sie in unmittelbare Verbindung mit Wagners eindeutig antisemitischen Schriften und Äußerungen jenseits seiner künstlerischen Praxis zu bringen.²⁸

Heutzutage bietet diese Problematik Anlass zur Frage, wie weit es rechtfertigen ist, die Werke eines Künstlers aufzuführen, der als Person antisemitische Inhalte propagierte und diese Ansichten mit aller Heftigkeit vertrat und veröffentlichte. In der Aufführungspraxis greift man oft zu der Ansicht, man müsse den Künstler vom Werk trennen. Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki erklärt hierzu, Wagners Musik selbst habe ihn bereits als Kind beglückt, wenngleich er sich von Wagners hetzerischen Schriften direkt betroffen fühlen musste.²⁹ In seiner Autobiographie schildert er dabei angeregte Diskurse, welche auf die Ablehnung Richard Wagners als Ganzes abzielten. Obgleich der unbestrittenen inhaltlichen Richtigkeit erklärt Ranicki sie stets durch ein Argument entkräftet. Indem er die Frage nach dem Stellenwert von *Tristan und Isolde* aufwarf, schuf er die Basis auf der das künstlerische Schaffen Wagners trotz aller persönlichen und politischen Einwände fortbestehen konnte³⁰ und umfasste dies schließlich mit der Aussage: „Es gab und gibt viele edle Menschen auf Erden, aber sie haben weder den *Tristan* geschrieben noch die *Meistersinger*.“³¹

Von der Wirkung Wagners war allen voran Friedrich Nietzsche in Bann gezogen – bewandert in beiden Seiten der Rezeption fand Wagner in ihm zugleich einen seiner größten Bewunderer wie auch Kritiker. Das Verhältnis zwischen Nietzsche und Wagner war von passionierter Ambivalenz geprägt. Nietzsche sah vor allem in jungen Jahren in Wagner ein Ideal und Vorbild. Mit seinem Werk *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verwob er seine philosophischen Ansichten mit der Person und dem Schaffen Richard Wagners.³² Dabei wurden seine Ideen zum apollinischen wie dionysischen Gedanken maßgeblich durch *Tristan und Isolde* beeinflusst, an dem er das Spannungsverhältnis von Schmerz und Lebenswille, Unbändigkeit und Erlösung sowie Auflösung und Individualität bemaß.

27. Vgl. Danuser, „Universalität oder Partikularität?“ 93f.

28. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 257.

29. Vgl. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 143.

30. Vgl. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 144ff.

31. Reich-Ranicki, *Mein Leben*, 144.

32. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 360ff.

Später kehrte sich Nietzsche menschlich wie politisch von Wagner ab, was schließlich zu einem Bruch in ihrem Verhältnis führte und ihn auch von früheren Lobschriften zu Wagners Werk Abstand nehmen ließ.³³ Zu großen Teilen wurzelte dies in Wagners übersteigerter antisemitischer Haltung und Verherrlichung des „Deutschen“, worin Nietzsche den Inbegriff des Verachtenswerten sah.³⁴

Die Frage nach der Trennung von Künstler und Werk ist ein vielschichtiges Thema, dessen Versuch zur Klärung über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen würde. Es soll daher in weiterer Folge das Hauptaugenmerk dieser Arbeit auf dem Werk *Tristan und Isolde* liegen und mit vorrangiger Hinsicht seine künstlerischen Aspekte sowie seine Bedeutung für Kunst im Allgemeinen behandelt werden.

III. GANZHEITLICHKEIT UND GESAMTKUNSTWERK

Die zwiegespaltene Ansicht zu Wagners künstlerischem Werk äußerte Nietzsche etwa in seiner Schrift *Nietzsche contra Wagner*, in welcher er seine Anschauungen³⁵ auf das musikalische Schaffen verdeutlichte, welchem er Krankhaftigkeit und dekadente Überreiztheit nachsagte,³⁶ wenngleich er sich zeitlebens zum künstlerischen Wert insbesondere von *Tristan und Isoldes* bekannte. Durchzogen von diesem Wesen der Extrema, verehrte ihn Nietzsche wohl in gleichem Ausmaß wie er ihn in späteren Jahren verachtete, ihm jedoch niemals mit Gleichgültigkeit entgegengrat. Die diesem Spannungsverhältnis entspringenden Schriften scheinen selbst noch in der Ablehnung eine Verehrung der Verachtung selbst zum Ausdruck zu bringen.³⁷

Auch Wagners allgemeine Rezeption war stets von Ambivalenz geprägt. Begründet scheint die Komplexität der Komposition im Anspruch Wagners an seine eigne Kunst, indem er sie am Konzept des Gesamtkunstwerks bemaß. Vorrangig bezog sich Wagner dabei auf die Gleichwertigkeit von Dichtung und Musik, welche in Wechselwirkung, das eine durch das andere, ausdrücken sollte.³⁸ In seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* beschrieb Wagner wie sie erst durch das Einlassen auf ihre Abhängigkeit voneinander ihr ganzheitliches Wesen offenbarten, das so zum Gesamtkunstwerk gereichte. Sowohl Dichtung wie Musik müssten sich nach der Methodik ihres eigenen Mediums ausdrücken, aber durch die Linse des jeweils anderen formen. So solle etwa die Musik von Inhalten erzählen, während die Sprache, unter anderem, entsprechend ihres Klanges

33. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 360ff.

34. Vgl. Yovel, „Nietzsche contra Wagner und die Juden,“ 123.

35. Vgl. Baumeister, „Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik.“, 288ff.

36. Vgl. Borchmeyer, „Doppelgesichtige Passion: Nietzsche Als Kritiker Wagners.“

37. Vgl. Borchmeyer, „Richard Wagner und Nietzsche,“ 133.

38. Vgl. Wagner, *Oper und Drama*, 277.

geformt wird.³⁹ Jedes der Medien könne auf diese Weise mitteilen, was ihm auf sich selbst geworfen nicht möglich wäre, da ihm die Erkenntnis des jeweils anderen fehlte, ohne die es stets nur erahnen, doch nie unmittelbar ausdrücken könnte.

Wagner selbst folgte dieser Prämisse beim Schaffen seiner Werke, doch stand das Ergebnis oftmals im Widerspruch zu diesen Theorien im eigentlichen Sinne⁴⁰. Gerade am Beispiel von *Tristan und Isolde* kann trotz aller dichterischer Raffinesse und Einzigartigkeit die Vorherrschaft der Musik kaum in Absprache gestellt werden. Dennoch durchzieht das Werk eine durchdringende Gesamtheitlichkeit im weiteren Sinne. Erweisen sich wohl auch nicht alle Komponenten einer gänzlichen Ebenbürtigkeit zueinander, so sind dennoch sämtliche Ebenen derart miteinander verwoben, dass sie einander geradezu gegenseitig bedingen, sodass man sie nicht voneinander zu trennen wisse. Betrachtet unter diesem Aspekt, ergibt sich eine in sich geschlossene, sich selbst rezitierende Welt zusammenspielender Elemente in der Verdichtung zu einem sinfonischen Werk.⁴¹

1. Sprache der Musik

Als beherrschender Mittelpunkt dieses Spinnwerks der Künste steht unbestritten die Musik, an der sich die einen zu berauschen wussten, während sie auf Unverständnis bei anderen stieß. Die polarisierende Wirkung ihrer Neuartigkeit wurzelte nicht zuletzt in der Beschaffenheit der Tonsprache. Wie Nietzsche an mehreren Stellen beschreibt, ist sie zu gleichen Teilen im Stande, die Sinne zu verzaubern, den Geist zu bestricken, wie auch an den Nerven zu zehren. Dieser Eigenschaft des Werkes liegt die Loslösung von bisher Gekanntem zugrunde, die Abkehr von vertrauten Formen der Musik. Sie überschreitet die übliche Verbundenheit der Harmonien und erzeugt dadurch stete Unruhe, die nach Auflösung strebt. Dabei zieht die Musik immer weiter ohne die vom Gehör erwartete Erlösung zu bieten. Der Hörer verweilt in einem Schwebezustand, ohne Halt, wie befreit von allen Taktten.⁴² Es wird dies von Nietzsche als Zustand des „Schwimmens, Schwebens“ beschrieben, welcher dem Bedürfnis nach rhythmischer Orientierung widerstrebt.⁴³ Stattdessen mischt sich jenem losgelösten „Chaos“⁴⁴ eine Strömung bei, die stetig weitertreibt, hinzu der erhofften Entfesselung der sich zuspitzenden Musik.⁴⁵

Durch den Effekt, sich gelöst von jeglicher Struktur zu finden, wobei die Inhalte einzig auf Gefühl und Empfindung, auf subjektiver Wahrnehmung reduziert sind, zeichnen sich Form und Linie beim

39. Vgl. ebd. 276f.

40. Vgl. Gutman, Richard Wagner: *Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 329.

41. Vgl. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 44.

42. Vgl. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 418.

43. Vgl. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 422.

44. Nietzsche, „Der Fall Wagner,“ 24.

45. Vgl. Westermann, *Knaurs Opernführer*, 195.

Hören der Musik bloß vor dem geistigen Auge ab. Dennoch sind die Auslöser dieser hervorgerufenen Empfindungen gezielt eingesetzt und analysierbar, gebündelt in Methodik der Arbeit mit „Leitmotiven“.

1.1. Leitmotive

Der Begriff „Leitmotive“ umschreibt in der Musiktheorie musikalische Erkennungszeichen⁴⁶, welche mit einer bestimmten Figur, Handlung oder Stimmung verknüpft sind. Anders als in bisherigen Opern wird der Handlungsverlauf in *Tristan und Isolde* nicht durch einzelne Arien und Rezitative erzählt, sondern formt sich entlang einer durchkomponierten Partitur. In der musikwissenschaftlichen Forschung wird wiederholt von der „unendlichen Melodie“⁴⁷ gesprochen, wobei sowohl Nietzsche wie später Adorno diesen Begriff kritisch gebrauchten, indem sie die Musik als all ihrer bisherigen Orientierungspunkte für Aufbau und Struktur geradezu beraubt sahen.⁴⁸ Stattdessen erfolgt die Orientierung anhand dieser wiederkehrenden musikalischen Themen. So begleitet etwa Tristan eine heiter enthusiastische Melodie, wann immer sein Heldenmut besungen wird. Hingegen hebt sich ein sehnuchtsschweres Thema an, wenn das Paar einander gedenkt oder sich annähert. Durch Nuancierungen dieser Motive werden jeweilige Veränderungen der Stimmung und Handlung ausgedrückt. Zugleich vermögen sie von dem zu erzählen, was sich jenseits des Bühnengeschehens abspielt – Künftiges, indem Motive anklingen und verkünden, was kommen mag, sowie jene, die an das erinnern, was war.⁴⁹

Besonders ist dabei die Methodik, durch die inhaltliche Botschaften an den Hörer herangetragen werden. Anstatt eines konkret einordnenbaren Ausdrucks, abzielend auf rationalen Verstand, entwarf Wagner das Konzept sich durch musikalisch thematische Stimmungen dem emotionalen Intellekt anzunähern.⁵⁰ Dabei geht es darum Inhalte zu übermitteln, ohne sie auf direktem Wege aus- oder anzusprechen. Vage werden sensorische Umstände geschaffen, welche Emotion und Verstand zugleich einnehmen. In *Die Geburt der Tragödie* äußert sich Nietzsche am Beispiel von *Tristan und Isolde* zum Wesen der Musik als wahre vermittelnde Instanz, durch welche erst die direkte, weitaus tieflichere Erkenntnis von Inhalten möglich wird.⁵¹ Nietzsche spricht dabei von dem Eindruck als sei das „Tonreich wie eine plastische Welt“⁵² aus welchem sich dem Hörer jeglicher innerer Vorgang des Titelpaares erschließe. Es vermitte Inhalte, indem es die Essenz einer Idee in stimmungsvolle

46. Vgl. Schwanitz, *Bildung*, 413.

47. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 35.

48. Vgl. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 422.

Vgl. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner,“ 336.

49. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 414.

50. Vgl. Thoreau, „Guides for Wagnerites: Leitmotifs and Wagnerian Listening,“ 137.

51. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 137f.

52. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 137.

Nuancen aufspalte und durch intuitive Wahrnehmung das Bewusstsein und Unterbewusstsein erreiche.⁵³ So bilden sich Eindrücke aus äußeren Zusammenhängen und lassen auf ihr Innerstes schließen, ohne es je in direkter Weise verdeutlicht zu haben.⁵⁴ Wagner strebte auf diese Weise den von ihm als „Gefühlswerdung des Verstandes“⁵⁵ bezeichneten Vorgang an, welcher sich von rein rationalem Verständnis loszusagen habe, um den Hörer das volle Vermögen der Gefühlswelt erfahren lassen zu können.

1.1.1. Gefühlswegweiser

Auf diese Weise gelang es Gefühlszustände, das Innerste seiner Figuren, darzustellen, ohne sie in vordergründige Handlungen zu verkleiden. Diese gehen zum einen auf indirektem Wege aus Text und Zusammenspiel der Handlungen hervor. Doch, vor allem, über die Musik, werden sie auf direktem Wege verständlich, selbst erfahrbar. Wagner entwickelte diese Musik zu einer Sprache in sich, die, so die Intention, auf rein emotionaler, dafür unmittelbarer Ebene verstanden werden sollte.⁵⁶ Im Anschluss an die Idee des „Tonreichs“⁵⁷ als originär schaffende Ausdrucksweise erörtert Nietzsche die direkte Wirkung der Musik im Gegensatz zu anderen Ausdrucksformen, welche immer eine Andeutungen bilden, nie jedoch in gleicher Weise wie die Musik auf direktem Wege kommunizieren könnten.⁵⁸ Auf diese Weise entstehen Stimmungsgefüge, Bilder vor dem geistigen Auge. Durch die Musik weiß und sieht der Empfänger mehr als das eigentliche Bühnengeschehen offenbart. Erzeugt durch musikalische und inhaltlich thematische Kompositionen formen sich nach der unerschöpflichen Durchwanderung sinnlich perzeptibler Wendungen, Empfindungen, welche sich, ausgehend von einer ursprünglichen Idee, als Gefühl entfalten und eine Spannbreite ungeahnter Eindrücke hervorrufen.⁵⁹ Angesichts dieser Wirkungskraft wohl analysierter Stilmittel, scheint Wagners eigene Bezeichnung für „Leitmotive“, wie es sich durchgesetzt hat, von vorzüglicher Trefflichkeit, indem er von „Gefühlswegweisern“ sprach. Durch sie also sollte die Vermittlung nicht fassbarer Inhalte über das Gefühl stattfinden.⁶⁰ Sie mögen weniger konkret beschreiben, was gemeint ist, doch wirken sie umso intensiver auf das Gemüt. Wie Nietzsche bemerkte: „Die Farbe des Klangs entscheidet hier; was erklingt, ist beinahe gleichgültig.“⁶¹ Stattdessen sprechen sie die Einbildungskraft des Einzelnen an, weisen eine eindeutige Richtung.

53. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 138.

54. Vgl. ebd. 137.

55. Thoreau, „Guides for Wagnerites: Leitmotsifs and Wagnerian Listening,“ 137.

56. Vgl. Colli, „Nachwort: Die Geburt der Tragödie,“ 904.

57. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 137.

58. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 138f.

59. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 138.

60. Vgl. Friedrich, *Das auratische Kunstwerk*, 171.

61. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner,“ 341.

Thomas Mann begründete dies in seinem 1933 verfassten Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners* dadurch, dass „große Kunst“ stets „suggestiv“⁶² sei, da sie selbst ein Gefühl in sich zu beinhalten scheint, welches sich der individuellen Wahrnehmung im Kerne entfaltet, doch alle Möglichkeiten an Facetten offen lässt. Christian Thoreau beschreibt in seiner Auseinandersetzung mit der Rolle des Empfängers bei der wagnerschen Hörererfahrung eine stetige unbestimmte Andeutung und Undeutlichkeit.⁶³ Er erklärt wie der Hörer durch die Anwendung von Leitmotiven in der Musik gefordert wird sich dem unablässigen Erguss an Ausdruck und Eindruck hinzugeben und ihm zu folgen, gleichzeitig unbewusst aufzunehmen und zu verarbeiten, was durch die Musik auf ihn einwirkt.⁶⁴

1.1.2. Der Tristan-Akkord

Das wohl bekannteste aller Leitmotive ist der sogenannte „Tristan Akkord“, welcher durch die chromatische Tonfolge *gis-a-ais-h* bestimmt wird.⁶⁵ Die Besonderheit dieses Akkords besteht darin, dass er sich entgegen der Erwartung einer Auflösung eines harmonischen Akkordes verhält. Indem er nicht in dem anzunehmenden Ton mündet, um sich aufzulösen, sondern stattdessen sinnbildlich in die Höhe „entschwebt“, wird der Zuhörer in einer Art Schwebezustand hängen gelassen.⁶⁶ Gleichsam dem *Tristan-Akkord* wird in der ganzen Komposition kaum eine Tonfolge in üblicher Art aufgelöst, was gleichzeitig zu der bereits genannten Anspannung wie Spannung führt, die zugleich belebt, wie auch verausgabt. Dadurch steht er als Beispiel und Ursache für jene Empfindung der Rastlosigkeit und Schwerelosigkeit innerhalb der Oper dar und begründet durch diese ihm eigene Färbung eine einzigartige Klanggestaltung, des Drängens und Sehnens.⁶⁷

62. Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners,“ 24.

63. Vgl. Thoreau, „Guides for Wagnerites: Leitmotifs and Wagnerian Listening,“ 138.

64. Vgl. ebd. 137.

65. Vgl. Wapnewski, „Das Werk II: Die einzelne Werke,“ 317.

66. Vgl. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 419.

67. Vgl. Kinderman, „The Motif of the Gaze,“ 318.

1.2. *Musik als „höchstes Darstellungsmittel“⁶⁸*

Indem sich die Musik der Leitmotive bedient, formt sie sich fortwährend entlang der Handlung und Reise der Gefühlswelten der Figuren. Der dritte Aufzug etwa zeigt Tristan, wie er auf die Ankunft seiner Isolde wartet, während er von Fieberwahn geplagt wird. Sein deliröser Monolog, welcher einzig die Sehnsucht nach Isolde kundtut, mündet in dem Moment, in dem sich Tristan seiner Geliebten mit nichts mehr als dem Ausstoß “Ach Isolde!”⁶⁹ erinnert. Hier spricht die Musik aus, was Tristan in Worte fasst – in ebengleichem Ausmaß vermittelt die begleitende, diesen Vers einhüllende Musik die sehn suchtsschwere, doch von kraftvoller Überzeugung geprägte Stimmung, der Tiefe und Schwere des Leides entsprechend.

An anderer Stelle führt das Zusammenspiel dieser akustischen Reize zum Erschaffen szenischer Vorgänge, welche sich durch die beinah lautmalerische Vertonung ergeben. Die erste Szene des zweiten Aktes wird durch einen Dialog eröffnet, in welchem Isoldes Vertraute Brangäne diese auf das Ertönen vom Klang der Jagdhörner, welche von der herannahenden Gefahr künden, zu warnen beabsichtigt. Die Worte „Ich höre der Hörner Schall!“⁷⁰ werden anhand eindringlichen Erklingens geblasener Hörner musikalisch wiederholt.

Der Klang wird allerdings alsbald dünner und geht allmählich fließend in das sachte Vibrato des Geigenspiels über, welches bereits Isoldes Gedanken vorausahnt: „Nicht Hörner Schall tönt so hold... Des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig dahin.“⁷¹ Umschmiegend unter malt die Musik die beinah onomatopoetische Wortfolge, in Einklang mit der phonetischen wie rhythmischen Wirkung der einzelnen Worte. In diesem Zusammentreffen scheint es, als zeichne sich das Wellenrieseln selbst entlang der einzelnen Wörter ab.

Gerhart von Westermanns Eintrag zu *Tristan und Isolde* in *Knaurs Opernführer* aus dem Jahr 1969 zeigt deutlich den wirkungsvollen Eindruck, den die Musik auszulösen vermochte. Er beschreibt die Musik als „vorwärtsdrängende Melodie“⁷², welche um die Worte woge und in der nächsten sich ankündigenden Stimmung verebbe. Dadurch werde der Eindruck eines stetigen Ineinanderfließens von einer Szene in die nächste erwirkt,⁷³ welches sich durch Thomas Manns Worte als das „süße, schmerzliche Hinsinken von einer Tonart in die andere“⁷⁴ beschreiben lässt. Gleichzeitig überrasche die Musik durch gelegentliche wie aufzüngelnde musikalische Glanzpunkte, erreicht in stetem

68. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 134.

69. Wagner, *Tristan und Isolde*, 86.

70. Ebd. 50.

71. Wagner, *Tristan und Isolde*, 50.

72. Westermann, *Knaurs Opernführer*, 195.

73. Vgl. ebd.

74. Koppen, *Dekadenter Wagnerismus*, 276.

„Aufwärtsstreben den Höhepunkt.“⁷⁵ Diese bezeichnete Mann als das „auf-die-Spitze-treiben von Akzenten“⁷⁶, bevor die Melodie wiederum in „in zart tastendes Sehnen“⁷⁷ zurückfalle. Als ein Spinnwerk musikalischen Aufwallens und Ausdünbens wirkt die Musik zu gleichen Teilen gewaltig wie auch unbeständig und fragil.⁷⁸ Thomas Pfau greift hier als Beschreibung Adornos Äußerung zu dieser Beschaffenheit auf, welcher sie als ein Zehren am Nervenkleid des Hörers wahrnahm, das dem „Gefühl, als zupfe sie den Zuhörer unablässig am Ärmel“ gleichkomme.⁷⁹

2. *Musik der Sprache*

Bereits an den obig angeführten Auszügen aus dem Libretto lässt sich die Erschließung des musikalischen Aspekts auf den Bereich des Textes erahnen. Gemäß Wagners Idee des *Gesamtkunstwerkes* kommt *der Dichtung ein gleicher Stellenwert zu wie der Musik*.⁸⁰ Wenngleich die Musik trotz aller Bemühungen gerade im *Tristan* wohl stetig vorherrscht,⁸¹ waren ihr Sprache und Dichtung in Wagners Augen gleichwertig. Auf diese Weise fügt sie sich in die umfassende Natur des Werkes und verkörpert ihrerseits charakterstiftende Eigenschaften und Motive.

2.1. *Dichtung in Wechselwirkung mit der Musik*

Der Text zeichnet sich durch eine sinnlich komplex anmutende Einheitlichkeit der Sprache aus, was die Idee der Gesamtheit und des Versuchs der Annäherung an die reine Empfindung ausführt, indem sie sie durch textlich begreifbare Strukturen ausweitet und trägt.⁸² In gleicher Weise erwirkt sie Präzisierung durch Beschreibung und Erklärung wie sie auch Obskurität durch Stilmittel und aufkommende Eigenheiten erzeugt. Peter Wapnewski widmete dem Ausdruck in *Tristan und Isolde* ein Kapitel in dem von ihm herausgegebenen *Wagner Handbuch*. Darin wird erläutert, dass die Sprache, gleich der Symbolik und Motive, um sich ein Netz baut, welches bloß auf inneren Strukturen und Verbindungen beruht und sich dabei ganz absichtlich von der Außenwelt, dem realen Habitus der Verwendung der Sprache absondert. Neologismen und intuitiv gestaltete Syntax, Beschreibung und Benennung des Unbekannten sowie Verschleierung scheinbarer Realitäten prägen die Sprache.⁸³ Augenscheinlich wird die Absicht hinter der Verschleierung sowie ihr gezielter Einsatz als Stilmittel auch, blickt man auf die sprachliche Entwicklung erster Fassungen

75. Westermann, *Knaurs Opernführer*, 196.

76. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos *Versuch über Wagner*,“ 336.

77. Westermann, *Knaurs Opernführer*, 196.

78. Vgl. ebd.

79. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos *Versuch über Wagner*,“ 336.

80. Schwanitz, *Bildung*, 413.

81. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 328.

82. Vgl. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 30ff.

83. Vgl. Wapnewski, „Das Werk II: Die einzelne Werke,“ 317.

des *Tristan*. Peter Branscombe stellt in weiterer Folge die Beobachtung an, nach der der Text beim Übergehen von der ersten Prosa Entwürfen hin zum Libretto in ebensolcher Manier der Umgestaltung unter künstlerischer wie sprachlicher Freiheit bearbeitet wurde.⁸⁴

In der Abhandlung *Das Auge des Gehöres* befasst sich Jurij Murašov mit Wagners Œuvre unter dem Aspekt der „visuellgraphischen Seite der Sprache“⁸⁵ in Wechselwirkung mit der Musik. Er charakterisiert die sprachliche Ausdrucksweise Wagners dabei als betont vages Konstrukt, geprägt von gefühlsbehafteten Wortneuschöpfungen und bruchstückhaften Phrasen, welche die ohnehin nur vage ausformulierte Handlung dieses Werkes weiter umnebeln, sodass auch in sprachlicher Hinsicht eine eher verschwommene Richtlinie als konkrete Beschreibung geboten werden sollte.⁸⁶ Es werden dadurch einerseits Ebenen angesprochen, welche die rein sachliche, rein kommunikationsbasierte Sprache nie erreicht, doch führt dies gleichzeitig zu dem von Wapnewski benannten Zustand der „Unfähigkeit zu totaler Kommunikation“⁸⁷. Die Inkaufnahme dieses „Defizits“ erlaubt die Priorisierung der Poetisierung der Sprache welche vor allem anderen das Erreichen der indirekten, sinnlichen Ebene anstrebt.⁸⁸ Gemäß Murašov galt Wagner weniger der Inhalt als das, was die Dichtung in ihrem Ausdruck transportiert – die Sprache dient nur als Boden, auf dem sich die wahre Dichtung nach ihrer eigenen Weise und Form entfalten kann.⁸⁹ Wagner konzentrierte sich auf die vorrangige Suche nach Empfindung, hier durch sprachliche Erkundungen, welche niemals Ausdruck selbst, doch Stilmittel zum Ausdruck sein sollen. Mit diesem Zusammenspiel befasste sich Wagner in ausführlichen Theorien in seinem musiktheoretischen Werk *Oper und Drama*. Durch ein Gleichnis, nach dem sich die personifizierte Musik sowie Dichtung als Wanderer in entgegengesetzte Richtungen um die Erdkugel bewegen und sich erst dann gegenseitig verstehen sowie ausdrücken können, nachdem sie den gleichen Erfahrungshorizont nicht nur mitgeteilt sondern selbst durchlebt haben, drückt Wagner das ihm vorschwebende Verhältnis der beiden Komponenten aus.⁹⁰ Das Resultat führte zu dem Versuch die Sprache dem musikalischen Maßstab in gleicher Weise zu unterwerfen, wie die Musik an dem der Sprache gemessen werde. Dadurch entsteht eine Wechselwirkung zwischen Dichtung und Musik, bei der die eine durch die Linse und Färbung des anderen ausgedrückt wird.⁹¹ Wagner reihte somit die Sprache als weiteren Träger in jene Abkehr von der Realität, dem Entstehenlassens eigener Welten, ein und fügte sie „musikalisch“ in die Gesamtheitlichkeit der *Tristan*-Welt.

84. Vgl. Branscombe, „Das Werk I: Die sprachliche Form der Dramen: Tristan und Isolde,“ 190.

85. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 29.

86. Vgl. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 32.

87. Wapnewski, „Das Werk II: Die einzelne Werke,“ 317.

88. Vgl. Murašov, „Das Auge des Gehöres,“ 32.

89. Vgl. ebd. 34.

90. Vgl. Wagner, *Oper und Drama*, 277.

91. Vgl. ebd.

3. Anschwellen – Hervorbrechen – Verebben: Methodik und Arbeitsweise

Diese Erhebung der Dichtung mag durchaus aus Wagners Anfängen herrühren, in welchen er sein Talent vorrangig im Verfassen von Lyrik und Dramen glaubte, wie Robert Gutmans Wagner-Biographie zu entnehmen ist.⁹² Es zeigt sich dabei ein Muster, das beinah einer gezielten Methodik anmutet. Wiederholt scheint es von Wichtigkeit in Wagners Schaffen, nicht dem ersten Impuls eines Interesses, einer Affinität nachzugeben, sondern dem entgegengesetzt zu handeln, alles zu unterdrücken, bis es bereit war hervorzubrechen.⁹³

Auch bei *Tristan und Isolde* ist dies auf allen Ebenen zu beobachten, sei es im Entstehungsprozess des Opernwerkes durch Wagner, durch die Charakterisierung seiner Figuren, im musikalischen Aufbau, oder letztendlich im Erleben in übertragenem Sinne durch das Publikum.

Auch Wagners Werdegang und Arbeitsweise gestaltete sich nach diesem Muster. Während er sich, noch vorrangig mit Sprachkunst beschäftigte, reifte in ihm bereits der Musiker. Die Musik war längst unbewusst gegeben, da nach äußerem Schein noch der Dichter sich vor sie stellte und wirkte.⁹⁴ Auch noch in späteren Schaffensphasen wiederholt sich dies. Die Arbeiten an Wagners langjährigem Projekt des vierteiligen *Nibelungen-Ring* verlangten nach ihrer Vollendung, während unterschwellig hinter ihnen, sich bereits an ihnen nährend, in sie einfließend, *Tristan* zu formen suchte und nach außen hervorzubrechen drängte.⁹⁵ Die bereits gereifte Musik schien die eigentlichen Absichten zu bestimmen und zu formen, als dass der „Künstler“ – Wagner – nur das „Werkzeug“ sei und alles Schaffen ein „freiwillig-unfreiwilliges Opfer“.⁹⁶ In diesem Zustand stetiger Verdrängung bildeten sich geballte Energien ingenöser Einfälle und Empfindungen, bis sie angereichert von schöpferischem Willen hervorbrachen und sich in einem Guss über einer Idee, einem einzelnen auszudrückenden Wunsch zu entleeren und ereignen vermochten.

Es beschreibt dies in gleicher Weise Wagners private Lebensführung. Wagner sei „einer, der tief gelitten“ habe, schrieb Nietzsche.⁹⁷ Lange prägten emotionale Einsamkeit und unerfülltes Sehnen Wagners Leben, was Wagner 1854 in einem Brief an Franz Liszt ausdrückte, indem er schrieb, er habe „im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen“ und wolle nun „diesem schönsten aller Träume doch ein Denkmal setzen.“⁹⁸ Durch die Bekanntschaft mit Mathilde Wesendonck, der Ehefrau Wagners Förderers, Otto Wesendonck, wurde dieser Zustand des Sehnens intensiviert. Zwischen ihnen formte sich eine innige Beziehung, die *Tristan und Isolde* maßgeblich beeinflusst

92. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 34.

93. Vgl. ebd. 197.

94. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 40.

95. Vgl. ebd. 196.

96. Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners,“ 23.

97. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 417.

98. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 194.

haben soll.⁹⁹ Wie aus Wagners Briefen an und über Mathilde Wesendonck hervorgeht, reifte Wagners Gefühl und Passion inspiriert durch diese Verbindung weiter, sodass sie zum Zeitpunkt ihrer Verwirklichung und Umsetzung in einem Werk bereits in vollster Ausprägung vorhanden waren.¹⁰⁰ *Tristan und Isolde* formte sich als Ausdruck der Erfüllung dieser Sehnsucht, bewegt durch die Vorstellung dessen, was sein sollte und doch nicht war.¹⁰¹ Die Gewaltigkeit seiner Musik kam zum Durchbruch, als sie längst überreif war, längst ihren Weg aus dem Unbewussten nach außen finden wollte und mit einem Streich die gesamte Empfindung zu vermitteln vermochte, die Wagner einst mit Prosa und Lyrik zu umschreiben suchte. Angestoßen durch die Bekanntschaft mit Mathilde Wesendonck, brachte Wagner nun die Partitur von *Tristan und Isolde* zu Papier. Er errichtete damit jenes „Denkmal“ an die Liebe¹⁰², welches in einem Schwall der Kunstfertigkeit Sehnsucht und Gefühl an diese seine Liebe gerichtet hervorbrachte. Dadurch entstand jene ungeahnte Intensität, wie sie nur durch langsames unbewusstes Reifen und Ausharren stattfinden konnte, welche die Musik so ausdrucksstark prägt. So kam zur Vollendung des ganzheitlichen Gefüges ebenfalls *Tristan* nach ebendiesem Muster zustande, indem Thomas Mann die Musik dem Wesen Wagners, welchen er als „leidend und groß“¹⁰³, als „unruhvoll umgetrieben, gequält und besessen“¹⁰⁴ vorstellte, gleichsetzte. Musik und Komponisten taten einander gleich und muteten einer „Grösse“ an, wie Mann weiter schreibt, „die im Augenblicksrausch hinschmelzender Schönheit ein kurzes, glaubensloses Glück zu finden weiss,“¹⁰⁵ womit sie ebenso jenem sich wiederholenden Schema folgten: dem sehnsüchtigen Anschwellen, gewaltsamen Hervorbrechen und schließlich dem sich selbst auflösenden Verebben.

IV. ERSCHAFFEN DER WELTEN – Motive und Symbolik aus Romantik und Décadence

Durch die dichte Verwobenheit all der bisher ergründeten (musik-)theoretischen Ebenen bildet sich der Eindruck einer in sich abgeschlossenen, eigens entstandenen Welt, in der sich *Tristan und Isolde* entfalten kann. Auch inhaltlich findet sich eine in sich geschlossene „Welt“, in der die Handlung platziert wurde. In Analogie zu musikalischen und theoretischen Schemata, wirken auch auf der

99. Vgl. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 91ff.

100. Vgl. ebd. 92f.

101. Vgl. ebd. 93.

102. Roch, *Psychodrama: Richard Wagner im Symbol*, 310.

103. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1.

104. Ebd.

105. Ebd. 2.

symbolischen sowie dramatischen Ebene Motive, welche dem Publikum die Handlung jenseits der direkten Erzählung vermitteln. Motivisch wurde dieser szenischen Welt die Sphäre der *Nacht* zum symbolischen Zentrum gemacht, als sinnbildlich örtlicher Mittelpunkt, um den die Schlüsselszenen der Handlung kreisen. Der täglichen Welt enthoben, begibt sich musikalisch der Hörer, inhaltlich Tristan in diese weitergeführte Ideenwelt.

Wagner bewegte sich zeitlich wie motivisch vor allem mit *Tristan und Isolde* zwischen Romantik und Décadence. Zum Einen finden sich in Wagners Stil und Werk starke romantische Einflüsse. Gutman beschreibt etwa Wagners Affinität zu Sprache und Poesie, das stetige Bestreben künstlerische Mittel zum Evozieren einer Empfindung herauszuarbeiten,¹⁰⁶ welche stets über Eindeutigkeit und Rationalität stehe,¹⁰⁷ als für die Romantik charakteristische Eigenschaften bei Wagner. Auf der anderen Seite stand etwa Nietzsche, der Wagners Schaffen als das eines Décadents kritisierte.¹⁰⁸ Er ordnete ihn stilistisch in die Reihe französischer Romantiker ein, eine „verwegen-wagende, prachtvoll-gewaltsame, hochfliegende und hoch emporreißende Art von Künstlern,“ welche sich auf der Suche nach übersteigerten Sinnesreizen in Absurditäten und künstlichen Effekten ergehe.¹⁰⁹

Nach Thomas Mann findet man wohl ein Zusammenspiel beider Strömungen in Wagners Schaffen, in dem er ihm „eine farbige und phantastische, tod- und schönheitsliebende Welt abendländischer Hoch- und Spätromantik“ zuschrieb, aber auch „eine Welt des Pessimismus, der Kennerhaft seltener Rauschgifte und eine Überfeinerung der Sinne. In diese Welt ist Richard Wagner hineinzusehen.“¹¹⁰

In dieser Weise maß Wagner dem Sinnbild der *Nacht*, welches ein beliebtes Motiv der Romantik war, eine weitgehende, beinahe eigenständige Rolle zu und tauchte *Tristan* in einen ausgedehnten und bedeutungsschweren Symbolismus rund um die Dunkelheit der Nacht ein.¹¹¹

Es kommt dabei zu einer Ausgestaltung des romantischen Themas, doch unter einer Art morbiden Einflusses des von der Dekadenz gehuldigten destruktiven Strebens nach Verderbnis. Die in der Romantik besungenen Ideale werden bei Wagner in einen selbstzerstörerischen Sog gezogen.

Dem tieflichsten Erkunden dieser Symbolik geben sich Tristan und Isolde im zweiten Aufzug der Handlung hin, in welchem die *Nacht* in ihrer romantischen Entsprechung inszeniert ist, doch in dekadenten Wendungen eingesponnen wirkt.

106. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 431.

107. Vgl. Wapnewski, „Das Werk II: Die einzelne Werke,“ 317.

108. Vgl. Nietzsche, „Der Fall Wagner,“ 21.

109. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 427.

110. Furness, „Wagner and Decadence,“ 377.

111. Vgl. Mann, *Leiden und Größe Richard Wagners*, 26.

1. Der Tag als Antipode

Die Handlung des zweiten Aufzuges setzt mit Isolde ein, welche das Zusammentreffen mit ihrem heimlichen Geliebten Tristan erwartet. Der Einbruch der Dunkelheit soll dabei umhüllender Schutz sein; das letztlche Auslöschen einer Fackel war als Signal zur Gewähr für sein sicheres Eintreffen vereinbart worden. Darin wird gleich zu Anfang das bedeutsame Wechselspiel von Hell und Dunkel vorgestellt, dessen Symbolik sich über den gesamten weiteren Handlungsverlauf erstrecken wird. Schließlich beschließt Isolde die Fackel zu löschen:

Frau Minne will: es werde Nacht,
... daß hell sie dorten leuchte,
wo sie dein Licht verscheuchte.¹¹²

und bedeutet damit Tristan die Möglichkeit ihrer Vereinigung. Die Dunkelheit wird damit zur Voraussetzung des Beisammenseins des Liebespaars, der Verwirklichung ihrer Liebe.¹¹³ Findet sich also alles, was diese Einigkeit ermöglicht, in der Sphäre der Nacht, so widerfährt im Umkehrschluss alles jenseitige dieser Nacht eine pejorative Konnotation. Der Tag tritt als Sinnbild jeglicher Schmach hervor. Er repräsentiert das Feindbild der sich der Vernunft und dem Gesetz unterwerfenden Gesellschaft. In der Welt des Tages scheint klar das Bewusstsein des Individuums, beherrscht und strukturiert durch Sitten und Beziehungen zueinander.¹¹⁴ In diesem Sinne verhindert nicht die Abwesenheit von Licht den klaren Blick auf wahre Erfahrung, doch das komplexe Konstrukt der sich ziemenden Verhaltensweisen, welches die Einfachheit und Leichtigkeit des „Seins“ selbst verstellt. Der Tag also wird zum Zeichen des Truges, er verscheuche alles Schöne, störe durch rationalen Sinn und Vernunft, durch Warnung vor den Gefahren, veranasse Verrat an der Liebe und beherberge so all der *Liebe Leiden*¹¹⁵.

Gibt's eine Not,
gibt's eine Pein,
die er nicht weckt
mit seinem Schein?¹¹⁶

Folglich, als denn die Vereinigung von Tristan und Isolde in diesem Tage keinen Raum fände, bleibt ihnen dem Libretto entsprechend nur „dem Licht des Tages [zu] entflieh'n,“ um „dorthin in die Nacht [...] zieh'n.“¹¹⁷

112. Wagner, *Tristan und Isolde*, 54.

113. Vgl. Berger, „A Note on Tristan's Death Wish,“ 125.

114. Vgl. ebd. 128.

115. Wagner, *Tristan und Isolde*, 57.

116. Wagner, *Tristan und Isolde*, 57.

117. Ebd. 60.

2. Das Wunderreich der Nacht¹¹⁸

Die Nacht erscheint in diesem Zusammenhang als allerlösende Instanz – sie hüllt in Dunkel, „bewahrt davor, das Hässliche zu sehen“.¹¹⁹ Wagner schreibt ihr jene Fähigkeiten zu, welche die Liebenden vor den nüchternen Realitäten des Tages missen.¹²⁰

Im Gegensatz zum Tag, welcher mit seinen Strukturen die Sicht auf für sie Wesentliches verstellt, umnebelt das Dunkel sie, sodass nichts außerhalb ihrer engsten Sphäre mehr wahrnehmbar ist. Sie existieren ausschließlich in ihrem Sein, selbstgenügsam und alle Intensität die ihre menschliche Natur aufwenden kann, ist auf sie selbst gerichtet und in dieser Umnachtung verausgabt.

Hier gibt es nun keine äußerer Zwänge mehr – der Eintritt in die nächtliche Sphäre umschreibt eine Absage an die Realität, an die Vernunft. „Frau Minne“ selbst, als Allegorie der Liebe, machte dies zur Bedingung, indem sie das Licht erloschen sehn wollte, ehe sie den Liebenden eine Zusammenkunft, physischer wie nun endlich wahrhaftig geistiger Art, zugestand. Dies geistige Zusammenfinden, das tiefe Verständnis, sei lediglich ohne das Beisein irdischer und gesellschaftlicher Vernunft im Stande zu existieren. Frau Minne musste „des Sinnes Licht [...] verlöschen“¹²¹ Ist es erloschen und Nacht, so herrsche Frau Minne. Es ist das aus dem Text unmittelbar hervorgehende Gleichnis, dass diese Liebe den Verstand gleichsam dem Lichte auslösche und in der Nacht walte, ohne Vernunft.

Eine ähnliche Verbindung lässt sich auch in den *Hymnen an die Nacht* von Novalis finden. Indem er das Licht als Antipode zur Romantik auserkor, schrieb er es der nüchternen Klarheit der Aufklärung zu, welche die, wenn auch härtere, kalte und womöglich zerstörerische Wahrheit jedwedem schwelgerischen Sinnen vorzöge,¹²² wohingegen die Nacht einen Zufluchtsort vor dieser Realität darstellt.¹²³

Der Text *Night and Light* von Jill Scott deutet dies Wunderreich der Nacht als jene Instanz, welche all die kummervollen Gedanken auszuschließen und das Liebespaar stattdessen in Vergessenheit zu hüllen verspreche.¹²⁴ Unter der Auflösung alles anderen, das sie umgibt, entfaltet sich das Duett *O sink hernieder, Nacht der Liebe*.¹²⁵ In dieser nächtlichen Sphäre nun lässt sich die gesellschaftliche Trennung von Tristan und Isolde aufheben. Ohne Sinn und Vernunft in dieser absoluten Vergessenheit ihrer entstandenen Welt werden sie sich schließlich nicht mehr ihrer eigenen

118. Ebd. 61.

119. Kunze, *Tanz der Vampire*, 48.

120. Vgl. Berger, „A Note on Tristan’s Death Wish,” 124ff.

121. Wagner, *Tristan und Isolde*, 53.

122. Vgl. Scott, „Night and Light in Wagner’s *Tristan und Isolde* and Novalis’s *Hymnen an die Nacht*,“ 775.

123. Vgl. ebd. 775.

124. Vgl. Scott, „Night and Light in Wagner’s *Tristan und Isolde* and Novalis’s *Hymnen an die Nacht*,“ 775.

125. Wagner, *Tristan und Isolde*, 63.

Personen gewahr. Sie sehen sich nicht mehr als Individuen, doch nunmehr als Einheit.¹²⁶ Aus Vergessenheit der Welt wird Selbstvergessenheit. Sie lassen ihres Daseins als Tristan und Isolde ab und dünen sich selbst in Liebe überzugehen.

Doch uns're Liebe,
heißt sie nicht Tristan
und – Isolde?¹²⁷

Noch nicht das Auflösen ins Nichts, wohl aber das Auflösen der eigenen Person ist hier begonnen.

3. *Todessehnsucht*

Die Nacht wirkt als Raum, in dem für die Dauer ihres Verweilens Einigkeit möglich ist. Für diesen Moment bleibt den Liebenden nichts als ihr gemeinsames Selbst, welches sich in weiterer Folge zu einem Einzigen zu verbinden strebt – als des „Nie-wieder-Erwachens wahnlos holdbewußter Wunsch.“¹²⁸ Nur die Zeit bleibt, die diesen Zustand aufheben kann. Bald durchbrechen Brangänes Warngesänge das Duett –

Habet acht!
Habet acht!
Bald entweicht die Nacht.¹²⁹

Sie warnen vor dem nahenden Tag und der mit ihm einhergehenden Gefahr, welchem sich Tristan und Isolde in ihrer Weltvergessenheit nicht mehr gewahr sind.

Angesichts dieser Warnung und der Erkenntnis des nahenden Tages, manifestiert sich das Streben nach der nie enden wollenden Einigkeit zum ersten Mal klar in dem Wunsch zu sterben. Nicht als Folge eines Traumes, aus Rache und Sühne oder eines Deliriums, doch als Reaktion auf die sich dem Ende neigende Nacht, drängt es sich Tristan auf, diesen Zustand der Dunkelheit, der Vergessenheit hinauszuzögern, schließlich zu verewigen.

Ihn ereilt die nächste Schlussfolgerung, wie es sich gleichsam bei Novalis findet, nun ersehne er, dass „das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheucht – wenn der Schlummer ewig und nur ein unerschöpflicher Traum sein wird“.¹³⁰ In *Unzeitgemäße Betrachtungen* beschreibt Nietzsche Wagners zunehmend gegen sich selbst gerichtete Kunst, welche sich immer mehr von Ansprüchen der Außenwelt loszusagen schien.¹³¹ Nietzsche sah in *Tristan und Isolde* diese absagende Tendenz Wagners – auf dem Werk läge der „gebrochene Blick eines Sterbenden“¹³². Indem Nietzsche die

126. Vgl. Berger, „A Note on Tristan's Death Wish,“ 124. und Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen VI“, 479.

127. Wagner, *Tristan und Isolde*, 65.

128. Wagner, *Tristan und Isolde*, 63.

129. Ebd. 63f.

130. Scott, „Night and Light in Wagner's *Tristan und Isolde* and Novalis's *Hymnen an die Nacht*,“ 776.

131. Vgl. Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen IV,“ 479.

132. Ebd.

Person Wagners dem Wesen des Titelpaares annäherte, sah er darin den Drang wurzeln nach dem niemals Enden der Zweisamkeit, des Dunkels – für Wagner die Zuwendung seiner Person selbst; für Tristan und Isolde der Tod.¹³³

Anders als in der Romantik durchaus üblich, besteht die Besonderheit im *Tristan* allerdings darin, dass hier kein weiteres Ziel verfolgt wird – nicht ein Aufstieg in andere Sphären, nicht das Leben nach dem Tode oder eine Hoffnung auf wahrhaftig empfundene Zweisamkeit der Seelen.¹³⁴ Einzig das Überwinden der Realität, des Jetzt, wird verfolgt, ohne Rücksicht oder Absicht, ohne auch nur in Frage oder Überlegung zu stellen, was folglich Konsequenz sei. Zum Ausdruck kommt lediglich die absolute Sicherheit und das Wollen der Sache selbst,¹³⁵ als eine der Romantik entspringende Huldigung des Todes im Licht einer der Dekadenz entwachsenen Beschwörung des selbstzerstörerischen Wunsches zur Auflösung ins Nichts. Nicht der Tod als Schwelle, als Übergang zu sphärischer Erhebung, sondern der endgültige und jeden weiteren Sinnes befreite Zustand der Aufhebung des Selbst ist ihnen erstrebenswert¹³⁶:

So starben wir, um ungetrennt,
ewig einig, ohne End',
ohn' Erwachen, ohn' Erbangen,
namenlos in Lieb' umfangen,
ganz uns selbst gegeben,
der Liebe nur zu leben!¹³⁷

Es ist nicht das Huldigen der Liebe, sondern das des Todes.¹³⁸

Es stellt sich nunmehr die Frage, was an dieser doch betrüblichen, aussichtslosen und vermeintlich widersinnigen Schlussfolgerung der Figuren den Empfänger dennoch in seinen Bann zieht, mitfühlen lässt. Was nun bewirkt, dass sich das Publikum dieser Geschichte, dieser Musik, die nicht vor dem Grauen vor diesen Todesverliebten, Lebensverachtenden zurückschreckt, sondern ganz im Gegenteil in einen ihrerseits schwelgenden Rausch verfällt?

Es drängt sich der Gedanke auf, es müsse sich um mehr als um diese klare Absicht in den Tod zu gehen handeln. In der Tat spricht nicht die äußere Handlung zum Zuhörer, doch das was sie in sich birgt. Sie kündet allem voran von ihrem Wesen – von Ganzheitlichkeit und höchster Passion. Sie verfolgen in vollendet Rücksichtslosigkeit und Verachtung aller möglichen äußereren, gar etwaiger innerer Umstände, das einzige Ziel, nach dem es sie strebt – tiefe, unumstößliche, bloß als getrieben

133. Vgl. ebd.

134. Berger, „A Note on Tristan's Death Wish,“ 130.

135. Vgl. ebd. 130.

136. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 136.

137. Wagner, *Tristan und Isolde*, 65.

138. Vgl. Berger, „A Note on Tristan's Death Wish,“ 124.

zu beschreibende Hingabe an das Innerste. Dies sei als Essenz herauszulesen – sei es für Tristan und Isolde der Tod, so spricht es im Eigentlichen von einem der anschaulichsten Extrema, das ein jedem ob seiner Heftigkeit augenblicklich verständlich ist.

4. *Delirium und Rausch*

Tristan verlangt also dieses Einlassen und Aufnehmen seiner unendlichen Intensität, durch die das Werk lebt und erstrahlt, die Tristan und Isolde sterben lassen, wie sie den Zuhörer „vergehen“ lassen.¹³⁹

Wagner selbst war sich der Größe seines Werkes bewusst, indem er in einem Brief einst seine Arbeiten zum dritten Aufzug beschrieb: „Der Tristan wird was Furchtbare!“¹⁴⁰

Es war ihm gelungen ein Werk zu schaffen, das zu überwältigen im Stande war und ist, da es zwingt, die innere Thematik, Motive der Handlung, Wirkung und Streben der Figuren in gleicher, abstrakter Weise zu durchleben, laut Nietzsche sogar unmittelbar durch die Musik.¹⁴¹

Als Folge ergab sich das Zuspitzen der Verehrung des vermeintlichen Wunderwerks Wagners, widerhallend in den um den Künstler zirkulierenden kultisch betriebenen Wagnerismus, in welchem ergebene Anhänger seiner Musik die Neigung zu schwelgerischer Hingabe bis hin zu in fanatischer Verehrung auslebten.¹⁴² Wagner selbst erkannte „Nur mittelmäßige Vorstellungen können mich retten. Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen“¹⁴³.

Dies Werk, *Tristan*, wird in der Wagner-Forschung oftmals als eine Art „musikalische Drog“¹⁴⁴ beschrieben. Auch Thomas Pfau stellte in seiner Auseinandersetzung mit der „hypnotischen“ Wirkung Wagners Musik die Beobachtung auf, das Zusammenspiel der besonderen Musikgestaltung mit den durch sie transportierten Inhalten versetze ihre Hörer in tranceartige Zustände.¹⁴⁵

Nietzsche äußerte sich in drastischen Aussagen zu dieser Wirkung: „Wagner macht krank!“¹⁴⁶ Wagners Musik empfand er als Angriff auf den lebenswilligen Menschen, dessen Gemüt in einen Rausch nervenzehrender, ungesunder Phantasmen gezogen würde, der dazu verleiten mochte, dekadente Neigungen zum Vorschein zu bringen.¹⁴⁷ Wagner habe in der Verherrlichung der

139. Vgl. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 418.

140. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 326.

141. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 138.

142. Vgl. Schwanitz, *Bildung*, 413.

143. Furness, „Wagner and Decadence,“ 93.

144. Mickisch, „Richard Wagner.“

145. Vgl. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner,“ 329.

146. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 419.

147. Vgl. Nietzsche, „Der Fall Wagner,“ 22f.

Überreizung der Sinne eine Methodik gefunden, welche er vollends erschöpfte und ihn zum „Meister hypnotischer Griffe“¹⁴⁸ machte. Wagner mache „alles krank, woran er röhrt,“ schrieb Nietzsche, „er hat die Musik krank gemacht“¹⁴⁹.

Der Aspekt des nervösen tranceartigen Zustandes bildet wiederum eine transzenderende Eigenschaft des Werkes in der Erstreckung auf den Hörer wie in ihrer symbolischen Verstrickung in der Handlung. In Form des Liebestrankes aus dem ersten Aufzug, gleichsam wie Tristans Delirium im dritten Aufzug erfährt man zwei Arten des Zustandes der Berauschtung in die Handlung verwoben.

In der Szene des Liebes-/Todestrankes findet sich der erste Moment, in dem Tristan und Isolde ihrer Sehnsucht nach Weltflucht nachzugehen beabsichtigen. Getrieben von Motiven der Sühne und Rache willigt Tristan ein den von Isolde dargebotenen Todestrank mit ihr gemeinsam einzunehmen. Der Szene geht die Erzählung voraus, dass Tristan sich vor Isolde schuldig gemacht hatte, sie sich jedoch angesichts seines Blickes nicht im Stande sah, Rache zu verüben und ihn verschonte. Dies sollte nun behoben werden, sodass sie gemeinsam stürben. Der Todestrunk wird jedoch ohne ihr Wissen gegen einen Liebestrank getauscht, sodass sie, als sie davon trinken, wider erwarten nicht sterben, sondern beim gegenseitigen Erblicken ihre Liebe zu einander eingestehen. Aus mehreren Quellen, wie etwa aus Hans von Wolzogens *Thematischen Leitfadens* zu Richard Wagner oder Hans Mayers Sammlung Wagners von Selbstzeugnissen, geht Einigkeit hervor¹⁵⁰ – zu dem Zeitpunkt da Tristan und Isolde den Liebestrank zu sich nehmen, seien sie einander unbewusst längst verfallen. Der Trank begründet nicht ihre Liebe, sonder offenbart vielmehr, was ohnedies schon vorhanden ist.¹⁵¹ Gemäß Nietzsche ist auch hier die Verbindung zur Todessehnsucht zu erkennen – bloß in dem Moment, da sie glauben sterben zu müssen, ist es ihnen möglich, sich zu ihrer Liebe zu bekennen, entfesselt letztlich durch den Trank. „Die geglaubte Nähe des Todes löst ihre Seele und führt sie in ein kurzes schauervolles Glück, wie als ob sie wirklich dem Tage, der Täuschung, ja dem Leben entronnen wären“¹⁵² Es wird dadurch ein erster Ausblick auf die Legierung von Liebe und Tod, ihre gegenseitige Abhängigkeit, gewährt, wie das eine stets bedingt durch das andere zu sehen sein wird. Weiters zeigt sich ein Muster, nach dem sich die klare Sicht auf die Dinge erst im Zustand der Berauschtung offenbart. Was bisher verdrängt und bloß unbewusst vorhanden war, bricht angesichts der Loslösung des Geistes von der Wirklichkeit hervor.

148. Ebd. 23.

149. Ebd. 21.

150. Vgl. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 98.

Vgl. Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's „Tristan und Isolde“*, 8.

151. Vgl. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 98.

152. Nietzsche, „Unzeitgemäße Betrachtungen IV,“ 508.

Im dritten Aufzug schließlich fällt Tristan in ein durch eine Wunde verursachtes Delirium, das ihn auf eine Reise gedanklicher, rein sinnlicher Verstrickungen schickt. Seine Gedanken passieren die gesamte Handlung der Oper erneut. Joseph Kerman erkennt darin das sinfonische Zusammenspiel aus Handlung und musikalischer Ausdrucksform, welches in Tristans Delirium gipfelt. Alle Geschehnisse und Begegnungen, angefangen bei der Vorgeschichte, über das szenisch erlebte bis hin zu seinem nunmehr siechenden Zustand sieht und erkennt er durch die Linse seines umnachteten, aber dadurch aufgeklärten Gemüts, während dies musikalisch durch die Wiederholung und Variation vorhergegangener Leitmotive erzählt wird.¹⁵³ Wiederum entgegengesetzt anzunehmender Verwirrung seines Verstandes erfährt Tristan zwar eine gewisse Orientierungslosigkeit, doch umso schärfer ist sein Blick auf für ihn Wesentliches. Das Delirium versieht ihn mit entsetzlicher Klarheit.¹⁵⁴

Gleich der Symbolik der Nacht und der des Liebestrankes haben alle drei Szenen gemein, erst durch den Zustand des Rausches, der Losgelöstheit der Sinne von den Fesseln rationaler Gegebenheiten ein klares Verständnis zu ermöglichen. Somit bekommt der Zustand des „Deliriums“ eine Aufwertung in seiner Bedeutung für den Handlungsverlauf und entpuppt sich mitunter als eines der zentralen Themen.¹⁵⁵

Auch findet hier erstmals ein Abrücken des Fokus von Isolde statt, indem Tristan sein Innerstes in ungeahnter Intensität aufarbeitet. Durch diesen ihn befallenen Wahn bringt er sämtliche sinnliche Eindrücke der vorhergehenden Geschehnisse zum Ausdruck in dem sich die Entwicklungen eines an die Spitze getriebenen Daseins gipfeln. Zum Vorschein kommt sein zur Vollständigkeit ausgereiztes Innenleben, das Höchstmaß seelischen Leides, entspringend der ihm kaum verkraftbaren Eindrücke an Schönheit, Sehnsucht und Leid, welche ihn hier den Schritt über die Grenze des Verstandes setzen lassen.¹⁵⁶ Vollständig überreizt „schwimmt“ Tristan in seinem Sinneswahn, hinzuwartend seiner Isolde. Seine letzten Momente gipfeln und verrinnen sogleich in Verzückung, durch das letzte Erblicken Isoldes. Bei ihrem Anblick verstirbt er, ohne je den Boden der Wirklichkeit wieder erreicht zu haben.

So spielt sich der gesamte *Tristan* hinsichtlich seiner Schlüsselszenen jenseits irdischer Realitäten ab. Im Bann des Liebestrankes, im Delirium der Wunde, im Rausch der Nacht und in Verklärung angesichts des Todes. Jeder Aufzug beherbergt zumindest eine zentrale Erschöpfung dieses Zustandes. Diese Abkehr von der Realität scheint wie ein Stillstand des Zeitverständnisses innerhalb der Handlung. Das Eintauchen in diese gelöste Welt ist gleichzusetzen mit dem Enden

153. Vgl. Kerman, „Wagner's *Tristan und Isolde*: Opera as Symphonic Poem,“ 372f.

154. Vgl. ebd. 364.

155. Vgl. ebd. 372.

156. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 104.

aller äußereren Geschehnisse – auf nichts weiter angewiesen, als darauf, das Seelenleben der Figuren zu entfalten, übernimmt allein die Musik die direkte Vermittlung der Inhalte, der seelischen Unruhe, Verzweiflung, deliröser Unstetigkeit, als Ausdrucksform innerhalb jener entrückten Sphäre.

Dabei wird Rahmenhandlung kaum beachtet. Sie ist der Boden auf dem die wahrhaften Themen und Motive der Oper gedeihen. Diese wiederum kommen allein dann zum Vorschein, sobald sich durch diese oder jene Umstände die Figuren von der Realität abwenden. Der eigentliche *Tristan* scheint von Beginn an ein einziger Sinnesrausch, die Oper selbst ein Delirium, ein Fiebertraum zu sein.¹⁵⁷

V. VERDICHTUNG IN EINEM MOMENT – Der Liebestod

All dies steigert sich in einem stetig anschwellenden Sog über drei Akte hinweg und findet schließlich seine Verdichtung im Sterben der Isolde, dem *Liebestod* oder, nach Wagner, *Isoldes Verklärung*.¹⁵⁸ Im gleichen Atemzug leitet der Tod Tristans das Ende der Isolde ein, welcher nun ihr Vergehen in ähnlich anmutender Weise zu durchleben bestimmt ist.

Zugleich mit Tristans Ableben scheint auch die letzte Verbindung Isoldes mit der Welt durchtrennt zu sein. Es folgt das endgültige Übergehen und Einswerden aus Liebe und Tod, während Isolde sich der Wirklichkeit entzieht¹⁵⁹ und berückt über dem Leichnam Tristans seiner Herrlichkeit schwelgt, sein Erstrahlen und ihre Vereinigung zu besingen. Wiederum entfaltet sich angesichts des Todes und der wohl unbewussten Nähe des eigenen Endes ein Ergehen in Gefühl und Wahrhaftigkeit des Selbst. In Isoldes letzter Arie *Mild und leise* mischt sich die Illusion des ihr lebendig erscheinenden Tristans, welchen sie voll Bewunderung zu einem Bild höchster Erhabenheit formt, mit dem nahenden Ziel ihres eigenen Ablebens.

Es erhebt sich, gleich der bezeichnenden Worte „mild und leise“ die noch zarte, leicht zögerliche Musik. Es spielt die altbekannten Motive, doch in einer Weise, als könne Isolde selbst die Herrlichkeit dieses Antlitzes Tristans, diese sphärische Erhabenheit des Moments, nicht begreifen.

Angesichts der sich allmählich über sie senkenden *Nacht*, erklingen von Neuem die Motive aus dem Liebesduett. Doch, in anderer Erzählsprache, sind sie nun von leiser Eindringlichkeit. Beinah zurückhaltend beschleichen die Töne Isoldes Gemüt und lassen ihre Gedanken entlang der Musik wachsen. Die wiederkehrenden Motive erzählen in erinnernder Weise von der Liebe der beiden,¹⁶⁰

157. Vgl. Nietzsche, „Der Fall Wagner,“ 22f.

158. Vgl. North, *Wagner's Most Subtle Art: An Analytic Study of Tristan und Isolde*, 629.

159. Vgl. ebd. 617.

160. Vgl. ebd. 631.

doch nun ohne die geballte Kraft aufeinanderprallender Leidenschaft – lediglich solitär, ausgedünnt, einsam ziehend und langsam aufspielend erklingt eine Art Sehnsuchtsmelodie. Aus der Musik geht eine innere Ruhe hervor; die Dunkelheit scheint sich bereits um Isolde zu legen, hinzuwartend ihrer sich nun steigernden geistigen Umnachtung.

Wiederum werden Entwicklungen Isoldes Gedankengänge und Geisteszustand über die Musik durch die Variationen der Motive vermittelt, wobei die Hauptmelodie wie von einem Nebelschwall eingehüllt vom Orchester getragen wird, während Isolde sich mehr und mehr abhebt und geistig wie gesanglich darüber hinwegschwebt, sich entfernt und wieder nähert.¹⁶¹

Die ersten Wogen der Musik beginnen sich gleich Wellen aufzubauen, erst zögerlich, dann immer stärker, höher und intensiver aufzusteigen. Wie Isolde selbst, ausgehend von einem Funken der jenseitigen Sphäre, welchen sie im Antlitz des Tristan zu entdecken gedenkt, ist zu beobachten wie sie allmählich der Wirklichkeit entschwindet, immer weiter entrückt, sich steigert und in einen Rausch ihrer Erlebniswelt und Empfindungen verfällt. Schließlich, als sich die Musik wie ein immer schneller drehender Wirbel zugespitzt hat, bricht er durch ein Hervorbersten ihrer gänzlichen Liebe und Ergebenheit in dem einzelnen Vers, in „des Welt-Atems wehendem All“¹⁶². Wie eine brechende Welle an ihrer Spitze stockt die Musik und, als wäre der Boden plötzlich entzogen, gerät in einen Fall, der in einem sich ins Nichts auflösenden Rausch mündet. Die Melodie holt begleitend wie unterschwellig Isoldes Gesang wieder ein, um sie aufzufangen und sie schließlich in den endgültigen Schlaf zu geleiten. Als hätte sie ihr ganzes Selbst in diese Arie, in diese Sinnesverzückung gegeben, sinkt sie unter diesem *Welt-Atem* ihrer Empfindungen zusammen. Diese Verzückung, wie alles, was den beiden Liebenden als Erfüllung gegeben wird, solange sie auf der Erde weilen, entschwindet so schnell wie sie gekommen, nur erfahrbar als vergänglicher Moment der Verwirklichung. Als Illusion und Delirium findet die Sehnsucht in einem Moment der Weitsichtigkeit, der Verklärung, die ersehnte Erfüllung.¹⁶³ Die Musik schließlich wie das Entweichen Isoldes Bewusstsein wird nur noch von sachten Violinenvibrati und Harfenklimpern unterspielt, die von sanftem sachtem Ausklang künden.

Dabei scheint es in diesen letzten Takten so, als strebe die Melodie aufwärts, in einem Entschwinden hinaufzu. Ein letztes Mal erklingt der *Tristan-Akkord* in seiner treibenden fortziehenden Natur. Doch findet er nun, nach all seinen Varianten und scheinbar unvollendeten Anklängen seine Auflösung und lässt den Zuhörer wie in einem letzten Aufseufzen Isoldes aufatmen. Die Lösung des *Tristan-Akkords* erzählt auf musikalische Weise vom Enden der

161. Vgl. ebd. 617.

162. Wagner, *Tristan und Isolde*, 96.

163. Vgl. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 101.

Sehnsucht, vom Aufhören des Seins. Gemeinsam mit der Musik, die wie leise nachklingt und langsam verebbt, entschwindet Isolde selbst, löst sich auf, ihrem Tristan in die Nacht folgend.

1. *Auflösung des Selbst*

Nach all dem Bangen, Sehnen, Warten ist nun auch der Hörer erlöst. Wenngleich er auch hier kein abgerundetes, sattes, fulminantes Finale erfährt. Zwar ist das Ende nun in erlösender Deutlichkeit vermittelt, doch bleibt es dennoch ein Entschwinden, endgültig befreit, aber ins Nichts hinein. Die Ruhe der Endlosigkeit der Nacht scheint sich zu entfalten, zu gleichsam der in die Stille übergehende doch in sich niemals enden wollenden Musik. Wagner selbst äußerte dazu die Frage: „Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtige Wunderwelt [...]? Es ist eine Musik des Kreislaufs, der Unentrinnbarkeit.“¹⁶⁴ Der Empfänger gleichsam Tristan und Isolde, verliert sich in der Musik, durchlebt gleich den Titelpartien eine Art der Selbstauflösung. Thomas Mann bezeichnete dies als „Wirklichkeitsillusion“¹⁶⁵, nach welcher der Schein der Wahrhaftigkeit kreiert wird. Für den Augenblick des Erfahrens dieser Eindrücke, kann die Trennung zwischen dem Ich und der Welt sowie der Welt die vor einem dargeboten wird, nicht mehr stattfinden. Nietzsche fand in diesem Zustand das „sichere Vorgefühl einer höchsten Lust, zu der der Weg durch Untergang und Verneinung führt, so dass er zu hören meint, als ob der innerste Abgrund der Dinge zu ihm vernehmlich spräche“¹⁶⁶. Um ihn überhaupt in Ansätzen begreifen zu können, kann nebenher keine Umgebung, kein sonstiges Geschehen stattfinden, nicht einmal das Selbst soll noch gegenwärtig sein. Es fordert das vollkommene Einlassen und vollständige Übergehen in diesen geschaffenen Moment; verlangt nach vollständiger geistiger Öffnung, nach der kein Ausstieg mehr möglich scheint, bis die Musik selbst die Entlassung gewährt.¹⁶⁷ „Die Welt ist arm für den, der niemals krank genug für diese 'Wollust der Hölle' gewesen ist,“¹⁶⁸ beschrieb dies Nietzsche. Der Hörer wird Teil des Werkes, fiebert nichts als dem Ende hingegen, wenngleich dies auch das Ende der Musik bedeuten mag. Selbst sucht er in diesem Schluss die Erlösung, wird selbst vom Romantiker zum Décadent. Selbst wenn diese Auflösung nichts auf sich folgen lassen wird, als das Ende,¹⁶⁹ stirbt er in wonniger Hingebung den Tod der Isolde.¹⁷⁰

164. Mayer, *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 102.

165. Mann, „Leiden und Größe Richard Wagners,“ 24.

166. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 135.

167. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 136.

168. Nietzsche, „Ecce homo“, 290.

169. Vgl. Berger, „A Note on Tristan's Death Wish,“ 129.

170. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 138.

2. Auflösung in Kunst

Somit erfolgt nicht nur das bloße Ende, sondern der Prozess dessen wird zelebriert, selbst noch genüsslich um des Endens Willen als die Auflösung im Schönsten. Als letzte Verzückungsspitze¹⁷¹, kündet die Musik vom unmittelbaren Ende, als letztes Aufbegehren vor bevor sie sich dem Ende neigt.¹⁷² Das Wahrwerden durch Empfindung und das zum Leben Erwecken gedachter, gestaltloser Auswüchse des Geistes ziehen die Woge des Schaffens wie auch des Vergehens mit sich, indem sie zugleich stets auch ein Stück weit die Aufgabe des Selbst, des Individiums verlangen.¹⁷³ Als Wille zur Erlösung sei in dekadentem Ausfluss „jede wahrhafte, jede originale Musik [...] Schwanengesang.“¹⁷⁴

VI. CONCLUSIO

Wenngleich man die Vorherrschaft der Musik in *Tristan und Isolde* kaum bestreiten kann, was der eigentlichen Idee des Gesamtkunstwerkes nach Wagner, die von der Gleichwertigkeit aller Künste handelt, zwar widerspricht, so lässt sich ob des Zusammenspiels und der Wechselwirkung der darin enthaltenen Kunstformen Wagners Idee des Gesamtkunstwerks darin doch vorzüglich analysieren.¹⁷⁵ Wagners Werk zielte vor allem auf das subjektive Empfinden ab, welches er durch wohl analysierte musikalische, sprachliche wie dramatische Stilmittel zu erreichen strebte.¹⁷⁶ Auf der Suche nach diesen Ausdrucksformen erforschte er Methoden und Theorien, welche revolutionäre Aspekte und Neuerungen darstellten, die bis heute von allgemeinem Interesse für künstlerische Arbeitsweisen scheinen¹⁷⁷

Heutzutage finden Aufführungen von Wagner-Werken stets in dem Bewusstsein der sie begleitenden Problematiken statt, die sich neben der musikalischen Herausforderung vorrangig um Wagners umstrittene Person handeln. Die Herangehensweise ist dabei davon abhängig, wie weit sich die Regie im Vorfeld mit der Thematik auseinandersetzt, sodass inhaltlich kritisch Aspekte miteingebunden oder als problematischer Begleitumstand im Hintergrund behalten werden. Etwa Keith Warner, Regisseur der Neuproduktion der *Meistersinger* an der Wiener Staatsoper, äußerte sich als Fürsprecher für eine klare Trennung des Künstlers vom Werk, indem er sich einzig auf die

171. Nietzsche, „Ende 1870 – April 1871,“ 200.

172. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 141.

173. Vgl. Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie,“ 136.

174. Nietzsche, „Nietzsche contra Wagner,“ 423.

175. Vgl. Schwanitz, *Bildung*, 413f.

176. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 7.

177. Vgl. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner,“ 331.

Geltungskraft der Musik beriefe.¹⁷⁸

Eindeutig ist, dass Wagners Werk umstritten ist und von einer stetig ambivalenten Rezeption begleitet wird. Auf der einen Seite steht höchstgradige Zurückweisung ob seiner politischen Gesinnung sowie Ablehnung der komplexen musikalischen Strukturen, oder, wie ihm etwa von Hanslick vorgeworfen wurde, gerade das Fehlen dieser.¹⁷⁹ Auf der anderen Seite findet sich die geradezu fanatische Verehrung bei seinen berüchtigten Anhängern, den Wagnerianern, oder dem schlichten Zugeständnis der Fähigkeit zum Erschaffen musikalischer „Verzückungsspitzen“, um sich der Worte Nietzsches zu bedienen.¹⁸⁰

Diese Fähigkeit findet sich in *Tristan und Isolde* an die Spitze getrieben. Das Werk erscheint als einheitliches Gefüge aus Musik, Poesie und Symbolik.¹⁸¹ Entsprechend der Idee des Gesamtkunstwerks, als Vereinigung aller Komponenten, stellt *Tristan und Isolde* die Verdichtung der aufeinander bezogenen Kunstformen dar, welche sich in Wechselwirkung gegenseitig reflektieren und somit eine in sich geschlossene Einheit bilden.¹⁸² Durch die zumeist indirekte Ausdrucksweise haftet dem Werk eine unterschwellige Wirkungskraft an, welche zu dem für Wagner so berüchtigten Rausch und Wahnerlebnis führen.¹⁸³ Wagner ließ eine Welt entstehen, in der er sich an das Erschaffen seiner eigenen Vision der Schönheit bis zur Grenze der Unverständlichkeit wagte.¹⁸⁴ In dieser Weise, um mit dem letzten Vers des Librettos zu enden, ergibt das Zusammenspiel in seiner Wirkung „unbewußt – höchste Lust!“¹⁸⁵

178. Vgl. Warner, „Ich verzeihe Wagner fast alles, aber nur fast.“

179. Vgl. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos *Versuch über Wagner*,“ 340.

180. Nietzsche, „Ende 1870 – April 1871,“ 200.

181. Vgl. Westermann, *Knaurs Opernführer*, 195.

182. Vgl. Murášov, „Das Auge des Gehöres,“ 44.

183. Vgl. Pfau, „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos *Versuch über Wagner*,“ 336.

184. Vgl. Gutman, *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*, 282.

185. Wagner, *Tristan und Isolde*, 96.

Bibliographie

- Baumeister, Thomas. „Stationen von Nietzsches Wagnerrezeption und Wagnerkritik.“ In *Nietzsche-Studien* 16, Nr. 1 (De Gruyter, 1987): 288-309. <https://doi.org/10.1515/9783110244359.288>
- Berger, Karol. „A Note on Tristan’s Death Wish.“ In *Richard Wagner And His World*, hrsg. v. Thomas S. Grey, 123-132. New Jersey: Princeton University Press, 2009.
- Bie, Oskar. *Die Oper*. 5.-7. Auflage. Berlin: S. Fischer Verlag, 1920.
- Borchmeyer, Dieter. „Doppelgesichtige Passion: Nietzsche Als Kritiker Wagners.“ Universität Heidelberg, 1994. Zugegriffen am 17. Dezember 2022. <https://www.uni-heidelberg.de/uni/presse/rc9/5.html>.
- Borchmeyer, Dieter. „Richard Wagner und Nietzsche.“ In *Richard-Wagner-Handbuch*, 114-136. Hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1986.
- Borchmeyer, Dieter. „Richard Wagners Antisemitismus.“ Bundeszentrale Für Politische Bildung, 14. Mai 2013. Zugegriffen am 18. Dezember 2022. <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/160065/richard-wagners-antisemitismus/>.
- Branscombe, Peter. „Das Werk I: Grundzüge und Entwicklungen; Die sprachliche Form der Dramen.“ In *Richard-Wagner-Handbuch*, 189-191. Hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1986.
- Colli, Giorgio. Nachwort zu *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Montinari, 2. Auflage, Bd.1, 901-904. Nördlingen: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 1988.
- Danuser, Hermann „Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk.“ In *Richard Wagner und die Juden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Ami Maayani und Susanne Vill, 79- 100. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2000.
- Friedrich, Sven. *Das auratische Kunstwerk: Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie*. Hrsg. v. Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 19. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996.
- Furness, Raymond. „Wagner and Decadence.“ In *Tristan And Isolde: A Casebook*, hrsg. v. Joan Tasker Grimbert, 377-423. New York: Routledge, 2012.
- Gutman, Robert. *Richard Wagner: Der Mensch, sein Werk, seine Zeit*. Übersetzt von Horst Leuchtmann. 4. Auflage. München: Wilhelm Heyne Verlag, 1970.
- Hanslick, Eduard, und Grey, Thomas. „Hanslick contra Wagner: *The Ring Cycle Comes to Vienna and Parsifal Literature*“. In *Richard Wagner and His World*, hrsg. v. Thomas S. Grey, 409-425. Princeton: Princeton University Press, 2009.
- Kerman, Joseph. „Wagner's *Tristan und Isolde*: Opera as Symphonic Poem.“ In *Tristan and Isolde: A Casebook*, hrsg. v. Joan Tasker Grimbert, 357-376. New York: Routledge, 2012.
- Kinderman, William A. „The Motif of the Gaze (Blick) in Thomas Mann's *Der Tod in Venedig* and Wagner's *Tristan und Isolde*.“ *German Studies Review* 41, no. 2 (2018): 315-333. doi:10.1353/gsr.2018.0057.
- Koppen, Erwin. *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. Hrsg. v. Horst Rüdiger. Komparatistische Studien, Band 2. Berlin: De Gruyter, 1973.
- Kunze, Michael. *Tanz der Vampire*. Wien: Edition Butterfly/PolyGram Songs, 1998.
- Mann, Thomas. „Leiden und Größe Richard Wagners.“. In *Zweideutigkeit als System: Thomas Manns Forderung an die Kunst*. Hans-Peter Haack. Leipzig: Haack & Haack, o.J.
- Mann, Thomas. *Der Tod in Venedig*. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag,

1998.

- Mann, Thomas. *Leiden und Größe Richard Wagners*. 1933. Thomas Mann Collection. Yale Collection of German Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library.
<https://collections.library.yale.edu/catalog/2041906>.
- Mayer, Hans. *Richard Wagner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hrsg. v. Kurt Kusenberg. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1959.
- Metken, Günter. „Richard Wagner und die bildende Kunst.“ In *Richard-Wagner-Handbuch*, 731–759. Hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1986.
- Mickisch, Stefan. „Richard Wagner.“ Walter Mickisch. 2013.
<https://www.mickisch.de/musik/richard-wagner/mit>
- Murašov, Jurij. „Das Auge des Gehöres. Gesamtkunstwerk und Schriftlichkeit. Zu Richard Wagners *Oper und Drama*.“ In *Gesamtkunstwerk: zwischen Synästhesie und Mythos*, hrsg. v. Hans Günther, Bielefelder Schriften zu Linguistik und Literaturwissenschaft, Bd. 3, 29–54. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. „Der Fall Wagner.“ In *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 12. Auflage, Bd. 6, 9–53. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. „Die Geburt der Tragödie.“ In *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Montinari, 2. Auflage, Bd. 1, 9–156. Nördlingen: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. „Ecce homo: Warum ich so klug bin.“ In *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 12. Auflage, Bd. 6, 278–298. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. „Ende 1870 – April 1871“ In *Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1869 - 1874*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 2. Auflage, Bd. 7, 9–53. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. „Nietzsche contra Wagner.“ In *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, 12. Auflage, Bd. 6, 413–445. München: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 2017.
- Nietzsche, Friedrich. „Unzeitgemäße Betrachtungen IV.“ *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*, hrsg. v. Giorgio Colli und Montinari, 2. Auflage, Bd. 1, 429–510. Nördlingen: dtv Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, 1988.
- North, Roger. *Wagner's Most Subtle Art: An Analytic Study of „Tristan und Isolde“*. London: The Book Factory, 1999.
- Pfau, Thomas. „Zur Dialektik der musikalischen Hypnose: Adornos Versuch über Wagner; 75 Jahre später.“ In *Jenseits von Bayreuth: Richard Wagner heute; Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. v. Stefan Börnchen, Georg Mein und Elisabeth Strowick, 329–342. Paderborn: Wilhelm Fink, 2014.
- Reich-Ranicki, Marcel. *Mein Leben*. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.
- Roch, Eckhard. *Psychodrama: Richard Wagner im Symbol*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1995.
- Schwanitz, Dietrich. *Bildung: Alles, was man wissen muss*. Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2005.
- Scott, Jill. „Night and Light in Wagner's *Tristan und Isolde* and Novalis's *Hymnen an die Nacht*: Inversion and Transfiguration.“ *University of Toronto Quarterly* 67, Nr. 4 (1998): 774–80.
<https://doi.org/10.3138/utq.67.4.774>.
- Stenitzer, Nikolaus. „Die Handlung.“ In *Tristan und Isolde*, 4f. Wien: Wiener Staatsoper Gmbh,

2022.

Thoreau, Christian. „Guides for Wagnerites: Leitmotifs and Wagnerian Listening.“ In *Richard Wagner And His World*, hrsg. v. Thomas S. Grey, 133-150. New Jersey: Princeton University Press, 2009.

Wagner, Richard. *Oper und Drama*. 2. Auflage. Leipzig: J.J. Weber, 1869.

Wagner, Richard. *Tristan und Isolde*. Tagblatt Bibliothek, Nr. 236, 21.-25. Auflage. Wien: Steyrermühl-Verlag, 1926.

Wapnewski, Peter. „Das Werk II: Die einzelnen Werke; Musikdrama.“ In *Richard-Wagner-Handbuch*, 269-331. Hrsg. v. Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1986.

Warner, Keith. „Ich Verzeihe Wagner Fast Alles, Aber Nur Fast.“ Interview von Peter Jarolin. *Kurier*, 4. December 2022, Wien, Kultur, 38.

Westermann, Gerhart von. *Knaurs Opernführer*. München: Droemersche Verlagsanstalt Th. Knaur, 1969.

Witeschnik, Alexander. *Wer ist Wotan: Wagner und die Wagnerianer*. Wien: Paul Neff Verlag, 1980.

Wolzogen, Hans von. *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's "Tristan und Isolde"*. Leipzig: Feodor Reinboth Verlag, 1877.

Yovel, Yirmiyahu. „*Nietzsche contra Wagner* und die Juden.“ In Richard Wagner und die Juden, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Ami Maayani und Susanne Vill, 123- 141. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag, 2000.