



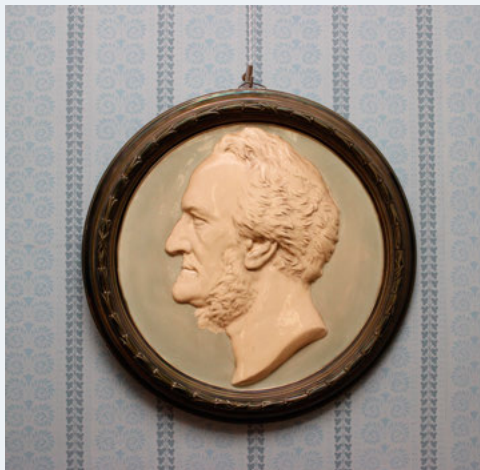
TRISTAN UND MATHILDE

Inspiration – Werk – Rezeption

Sonderausstellung

29. 11. 2014 bis 11. 01. 2015

Stadtschloss Eisenach





Nicolaus J. Oesterlein (1841–1898),
Sammler und Initiator der Sammlung

DIE EISENACHER RICHARD-WAGNER-SAMMLUNG

In der Reuter-Villa am Fuße der Wartburg schlummern manch vergessene Schätze: Das Abbild einer römischen Villa beherbergt die zweitgrößte Richard-Wagner-Sammlung der Welt. Den Grundstein hierfür legte der glühende Wagner-Verehrer **Nicolaus J. Oesterlein** (1841–1898) mit einer akribisch angelegten Sammlung von ca. 25.000 Objekten – darunter etwa 200 Handschriften und Originalbriefe Wagners, 700 Theaterzettel, 1000 Graphiken und Fotos, 15.000 Zeitungsausschnitte, handgeschriebene Partituren. Das Herzstück der Sammlung ist eine über 5.500 Bücher umfassende Bibliothek, die neben sämtlichen Werken des Komponisten den fast lückenlosen Bestand der Wagner-Sekundärliteratur des 19. Jahrhunderts enthält.

Das Archivmaterial stellt nicht nur einen umfassenden Zugang zu Wagners kompositorischem und literarischem Schaffen dar, sondern ebenso zu musikästhetischen, philosophischen, kulturgeschichtlichen und soziopolitischen Kontroversen des späten 19. Jahrhunderts. Oesterleins Sammlung kann somit als ein Spiegelbild der Wagner-Rezeption gedeutet werden.

Die Sonderausstellung »Tristan und Mathilde. Inspiration – Werk – Rezeption« rückt einige der exquisiten Exemplare aus der Sammlung erstmals wieder in die Öffentlichkeit, die auf diese Weise mit diesem unschätzbaren Kulturgut konfrontiert werden soll.

Wie die Sammlung nach Eisenach kam

In den 1870er Jahren begann Nicolaus J. Oesterlein mit einem enormen finanziellen Aufwand und einer fast manischen Akribie alles zu sammeln, was mit dem Komponisten in Verbindung stand. 1887 eröffnete Oesterlein ein Privatmuseum in Wien – in den 1890er Jahren brachte er seinen vierbändigen Katalog heraus. Zu diesem Zeitpunkt umfasste seine Sammlung – nach eigenen Angaben – ca. 22.800 Objekte.

Auf Grund des permanenten Wachstums der Sammlung sah sich Oesterlein gezwungen, die Sammlung zu verkaufen. Schließlich erwarb die Stadt Eisenach diese für ca. 85.000 Mark, unterstützt durch die nachhaltigen Initiativen Joseph Kürschners (1853–1902), der Sponsorengelder einwarb. Am 20.06.1897 eröffnete das städtische Fritz-Reuter- und Richard-Wagner-Museum zu Eisenach seine Pforten. Abgesehen von Auslagerungen im 2. Weltkrieg wurde die Sammlung fast ohne Unterbrechungen in der Reuter-Villa aufbewahrt.



links: Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836–1865); Mitte: Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld als Tristan und Isolde (München 1865), Ludwig Schnorr von Carolsfeld als Tristan (München 1865), Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld; rechts: Theaterzettel der Uraufführung (München 1865) Reproduktion

DIE UNENDLICHE MELODIE

Richard Wagner führte den Ausdruck »Unendliche Melodie« im Jahre 1860 in seiner Schrift Zukunftsmusik ein – also kurz nach Beendigung der Arbeit an *Tristan und Isolde*. Damit wandte er sich explizit gegen die Stimmen seiner Kritiker, die ihm Formlosigkeit in seinen Werken vorwarfen. Wagner parierte: Das Atmosphärische sei viel wichtiger als eine strukturstiftende Ordnung in der Partitur.

Der Begriff »Unendliche Melodie« wurde somit zum Symbol für eine freie, rhythmisch-harmonische Gliederung eines komplexen Satzes, der im Gegensatz zur transparent, oft quadratisch anmutenden Periodik konventioneller Opernmelodien stand. Die »Unendliche Melodie« kann aber ebenso als ein Hinweis auf die erbarmungslose Unaufhaltsamkeit des Schopenhauer'schen Willens verstanden werden.

Leiden und Leidenschaft, Liebe und Schmerz, Verzweiflung und Sehnsucht: Dies wird in beispielloser, ja brutaler Eindringlichkeit in Wagners Werk demonstriert. Die aufgeladene Spannung im berühmten Tristan-Akkord strebt unweigerlich nach Entladung und Auflösung. Wagner lässt den Akkord im Vorspiel des Werkes jedoch so fortführen und scheinbar ‚auflösen‘, dass jede Dissonanz, in eine erneute Dissonanz mündet, die abermals einer ‚Auflösung‘ bedarf. Dabei entsteht eine Akkord-Kette voller Spannungen und Trugschlüsse, die schließlich die »Unendliche Melodie« evoziert. Ein unerfülltes Sehnen durch das Nicht-Erreichen der Tonika wird somit im ganzen Bühnenwerk ausgebreitet, bis der Tristan-Akkord schließlich ein letztes Mal am Ende der Handlung erklingt. Nun erst wird die Dissonanz in einen strahlenden H-Dur-Akkord aufgelöst – Tristans und Isoldes Erlösung hat sich schlussendlich vollzogen.

Es zeigt sich also, dass Wagner den Begriff »Melodie« sehr viel weiter fasst als im üblichen Sprachgebrauch. Er schrieb im Dezember 1859 an Mathilde Wesendonck über das *Tristan*-Vorspiel:

»Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, ja jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischster Gewalt darin einzudringen uns mühen.«

Unendlich ist die Melodie nicht nur durch den Verzicht auf Interpunktion, sondern auch weil sie in jedem Augenblick das Unaussprechliche in sich trägt.

URAUFFÜHRUNG

Am 6. August 1859 vollendete Richard Wagner das Musikdrama *Tristan und Isolde*. Aber bis zur Uraufführung sollte es noch ein langer Weg werden. Zunächst wollte er das Werk in Karlsruhe aufführen lassen, doch die Verhandlungen mit seinem langjährigen Kollegen Eduard Devrient scheiterten und führten zum Bruch der Freundschaft. Auch der Versuch einer Uraufführung in Wien schlug fehl: Nach 77 Proben wurde die Arbeit abgebrochen. Der Tenor Alois Ander, der zuvor als Lohengrin gegläntzt hatte, war der Partie des Tristan nicht gewachsen, seine Stimme hielt den langen Proben nicht stand. Versuche, die Sänger Salvi, Tichatschek, Morini und auch Schnorr von Carolsfeld zu engagieren, scheiterten ebenfalls. Das Werk galt daraufhin als unaufführbar, und der Komponist reiste hochverschuldet und niedergeschlagen aus Wien ab. Zur gleichen Zeit bestieg in Bayern Ludwig II. mit 18 Jahren den Thron. Der junge König war begeistert von Wagners Musik und holte ihn an seinen Hof. Erst seine finanzielle Gönnerschaft ermöglichte die erneute Aufnahme der Probenarbeit in München.

Der Dirigent Hans von Bülow und das Sängerpaar Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld kamen nach München und zwei Monate später wurde die Inszenierung unter Wagners Gesamtleitung uraufgeführt; Regie führte Eduard Sigl. Die Rezensionen fielen höchst unterschiedlich aus und schwankten zwischen Lob und Schelte: Die *Frankfurter Rundschau* titelte »**Das schönste und erhabenste Werk, welches die Welt besitzt**«, ganz anders *Der Volksbote* »**Musik ein Tollsinn, Text ein Unsinn, das Ganze ein Irrsinn.**« Nicht zuletzt waren die Münchner wenig begeistert vom Lebensstil Wagners, der auf großem Fuß vom Geld seines Mäzens lebte. Zudem hatte Hans von Bülow mit der »Schweinehund-Affäre« den Unmut der Bevölkerung auf sich gezogen: Um genug Platz für sein Orchester zu haben, wollte er 30 Stühle aus dem Sperrsitz entfernen und sagte »**Nun ja, was liegt denn daran, ob dreißig Schweinehunde mehr oder weniger hereingehen!**« Als das Kabinett einige Zeit später wegen Wagner mit dem Rücktritt drohte, musste Ludwig II. ihn des Landes verweisen. Doch allen Widrigkeiten zum Trotz war dem Komponisten eines gelungen: Sechs Jahre nach der Vollendung hatte er *Tristan und Isolde* zur Aufführung gebracht.

Darsteller der ersten Stunde: Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld

Der Münchner Heldentenor Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836–1865) erhielt mit 18 Jahren eine Anstellung am Karlsruher Hoftheater und trat kurz darauf bei Gastspielen in München und Dresden in Bellinis *Norma* und Webers *Freischütz* auf. Es waren jedoch Verdi- und Wagner-Rollen (*Lohengrin*, *Tannhäuser*), die ihn bekannt machten. So hörte Ludwig II. den jungen Sänger 1861 als *Lohengrin*, woraufhin der König eine große Begeisterung für Wagners Musik entwickeln sollte. Auch der Komponist selbst hörte ihn in dieser Rolle und sah trotz der Leibesfülle in ihm den idealen Sänger, nicht zuletzt aufgrund darstellerischer Fähigkeiten. Schließlich waren es von Carolsfeld und seine Frau Malwine, die Wagner für die Titelrollen der Uraufführung von *Tristan und Isolde* vorsah. Selbst Wagner bekannte, er habe »**alles weit überschritten, was im Gebiet [der menschlichen] Leistungen liegt.**« Doch von Carolsfeld traute er zu, dieser Aufgabe gewachsen zu sein.

Den Künstlern zollten die Kritiker ein hohes Lob: Das Ehepaar Schnorr von Carolsfeld stand kurz vor dem großen Durchbruch. Fatalerweise erkrankte Ludwig jedoch nach den ersten Aufführungen schwer und starb binnen acht Tagen. Seine Frau hielt lange das Gerücht aufrecht, dass ihr Mann den körperlichen Anstrengungen der Proben und Aufführungen erlegen war. Mit dem Sänger starb Wagners Hoffnungsträger für die Zukunft seiner Oper. So dauerte es mehrere Jahre, bis das Werk wieder aufgeführt wurde. Nach dem Tod ihres Mannes zog sich Malwine Schnorr von Carolsfeld aus dem Opernbetrieb zurück und gab Gesangsunterricht. Heinrich Gudehus, einer ihrer Schüler, wurde ein von Wagner geschätzter Tenor, der sowohl den Parsifal als auch den Tristan erstmals in Bayreuth sang.



oben (v.l.n.r.): Kostümporraits zur Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde* von Joseph Flüggen (Bayreuth 1886): Heinrich Gudehus als Tristan, Rosa Sucher als Isolde, J. A. Heinrich Wiegand als König Marke, Fritz Plank als Kurwenal, Wilhelm Guggenbühler als Hirte, Gisela Staudigl als Brangäne; unten (v.l.n.r.): Rosa Sucher und Gisela Staudigl als Isolde und Brangäne, *Führer durch Bayreuth und Umgebung. Mit besonderer Berücksichtigung der Wagner'schen Bühnenfestspiele „Parsifal“, „Tristan und Isolde“* (Bayreuth 1886), Szenenbilder von Maximilian Brückner zur Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde*, Fotografien, (Bayreuth 1886): I. Akt. Vorderdeck des Seeschiffes, II. Akt. Garten vor dem Gemach Isolde, III. Akt. Tristans Burggarten in der Bretagne

TRISTAN UND ISOLDE ERSTMALS BEI DEN BAYREUTHER FESTSPIELEN

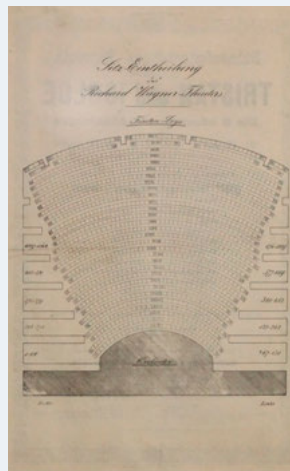
Regiedebüt für Cosima Wagner

Der Tod Richard Wagners im Jahre 1883 stellte die Bayreuther Festspiele gleich vor mehrere Bewährungsproben. Die Festspieljahre 1883 und 1884 standen unter dem Damoklesschwert erheblicher finanzieller Sorgen und abfallender Besucherzahlen. Im Jahr 1885 mussten die Festspiele auf dem »grünen Hügel« sogar gänzlich abgesagt werden. Dem entsprechend hoch war der Erfolgsdruck im Folgejahr. Cosima Wagner, die 1886 erstmals offiziell die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahm, wurde mit großer Skepsis beäugt – konnte man einer Frau, die zudem noch nie künstlerisch hervorgetreten war, zutrauen, das Erbe des ‚großen Meisters‘ anzutreten?

Mit einer Neuinszenierung, die die Bayreuther Bühne in bewusste Konkurrenz zu anderen Bühnen stellte, strafte die Herrin von Bayreuth alle Vorurteile Lügen: Mit der Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde* gab sie ein Regiedebüt, das einen außerordentlichen Erfolg feiern konnte.

Bühnenbilder unter der Regie Cosima Wagners

Nach der Uraufführung von *Tristan und Isolde* hatte sich in Europa ein Inszenierungsstil etabliert, der sich eng an Wagners eigenen künstlerischen Vorstellungen orientierte. Cosima Wagner hatte an dieser Tradition einen maßgeblichen Anteil. So waren auch die Bühnenbilder geprägt von der Intention, eine Illusion der Wirklichkeit zu kreieren, um dem Opernpublikum historische Realität vorzutäuschen. Erstellt wurden sie von einem der gefragtesten europäischen Bühnenbildner der damaligen Zeit: dem aus Coburg stammenden Theatermaler Maximilian Brückner. Sein »Atelier für Bühnenbilder«, das er gemein-



v.l.n.r.: Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde* (Theaterzettel vom 08. August 1886), Sitz-Eintheilung des Richard-Wagner-Theaters (Theaterzettelrückseite), *Tristan und Isolde*, Bayreuther Festspiele 1996 (Theaterzettel vom 22. Juni 1889)

sam mit dem Bruder Gotthold betrieb, war bereits seit Beginn der Festspiele im Jahre 1876 unter Richard Wagner für die Erstellung sämtlicher Bühnenbilder zuständig. Auch nach Richard Wagners Tod hielt seine Frau Cosima an der Zusammenarbeit fest. So erstellten die Brüder Brückner auch die drei Bühnenbilder zu *Tristan und Isolde*. Hierfür ließ sich Max Brückner von der 21 Jahre zuvor stattgefundenen Uraufführung in München inspirieren, an der Wagner mitgewirkt hatte. Aus der Überzeugung heraus, dass Wagner selbst in der Musik und durch seine Mitwirkung an der Uraufführung bereits präzise den darstellerischen Rahmen festgesteckt habe, sah Brückner seine Aufgabe als Theatermaler weniger darin, innovative neue Szenenbilder zu entwickeln, sondern lediglich einzelne Details zu perfektionieren:

»Große herrliche Naturbilder in ergreifenden Stimmungen sind es, welche die Dichtung verlangt und vorschreibt, und so habe ich mich bestrebt, so treu und innig wie möglich, die szenische Örtlichkeit, wie der Meister dieselbe sich gedacht, wiederzugeben.«

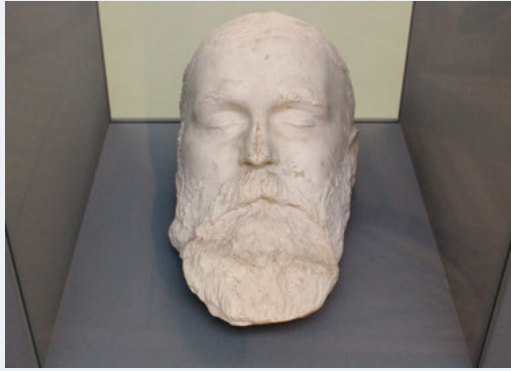
In Bayreuth erfreuten sich die Bühnenbilder der Brüder Brückner vor allem wegen ihrer historisch getreuen Darstellung einer großen Beliebtheit. So zeigte sich beispielsweise ein Rezensent nach der Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde* überwältigt von der *»schier unglaublichen Naturtreue«* des Bühnenbildes, die ihn im zweiten Akt glauben ließ, statt eines Theaterwaldes echte Bäume zu sehen.

Kostüme aus der germanischen Welt

Die Kostüme für die Aufführung entwarf Josef Flüggen – Portraitmaler und Direktor der Kostümkunde am Münchner Nationaltheater. Auch er folgte dem Stil altgermanisch-romantischer Verklärung, durch den sich bereits die Kostüme der Uraufführung ausgezeichnet hatten. Hierbei arbeitete Flüggen insgesamt mit dunklen Farben. Entsprechend der Vorstellung Wagners, stattete er lediglich Isolde mit einem langen, weißen Kleid aus:

»Ich brauche Jungfräulichkeit in dieser Rolle. Der ganze Zauber der ersten ungeheuren Liebe des Mädchens muss das Ganze durchwehen.«

Prunkvolle Gewänder aus Waschbär-, Katzen- und Schneehasenpelz setzten veredelnde Akzente ebenso wie keltische Schmuckstücke in Form von Armreifen, steinbesetzten Kronen, messingbeschlagenen Gürteln und Schwertgriffen.



Der erste Tristan Ludwig Schnorr von Carolsfeld (1836-1865), Totenmaske

EIN MÖRDERISCHES WERK?

Acht Wochen und drei Aufführungen nach der Uraufführung von *Tristan und Isolde* starb überraschend der Tristan-Sänger, **Ludwig Schnorr von Carolsfeld**, im Alter von nur 29 Jahren. Der jähe Tod des Hauptdarstellers bedeutete einen herben Rückschlag für Richard Wagner und bildete zugleich den Grundstein für einen Mythos, der sich gut vermarkten ließ: Während der Heldentenor nach heutigen Erkenntnissen offenbar einer Infektionskrankheit wie Typhus oder Meningitis erlag, ließ ihn seine Frau Malwina Schnorr von Carolsfeld posthum zur Legende werden, indem sie die Überanstrengung durch die Tristan-Partie für den Tod verantwortlich machte. Seither gilt diese Rolle unter Sängern als »mörderisch«.

Weiteren Nährboden erhielt der auch heute noch gern anekdotenhaft erzählte Mythos von der »mörderischen Oper« durch den Tod zweier Dirigenten – ebenfalls am Ort der Uraufführung, dem Nationaltheater München: Als nächster fiel **Felix Mottl** (1856–1911) vermeintlich dem Werk zum Opfer. Während seiner hundertsten Vorstellung von *Tristan und Isolde* erlitt der langjährige Dirigent der Bayreuther Festspiele, der u.a. die Bayreuther Erstaufführung im Jahre 1886 geleitet hatte, einen Herzinfarkt und starb wenige Tage später. Es heißt, dass Mottl just in dem Moment zusammenbrach, als seine Lebensgefährtin Zdenka Faßbender in der Rolle der Isolde das Liebesduett sang. Mottl heiratete Faßbender daraufhin noch auf seinem Sterbebett.

Ein ähnliches Schicksal ereilte den Dirigenten **Joseph Keilberth** (1908–1968) während einer Festsaufführung von *Tristan und Isolde* im Jahre 1968. Im Liebesduett des zweiten Aufzugs – Tristan sang soeben »So sterben wir, um ungetrennt, ewig einig, ohn' End'...« – erlitt er am Dirigentenpult ebenfalls einen schweren Herzinfarkt und verstarb noch vor Ort. Die Parallelität dieser beiden ‚bühnenreifen‘ Todesfälle frappiert umso mehr, als Keilberth – so der Münchner Intendant Rudolf Hartmann – bereits häufiger den Wunsch geäußert hatte, wie sein früherer Mentor Mottl während einer Aufführung des *Tristan* sterben zu wollen. Ein Vermerk zu den Todeszeitpunkten der beiden Dirigenten findet sich auch heute noch an den entsprechenden Stellen im Notenmaterial der Bayerischen Staatsoper.

Bereits im 19. Jahrhundert hatte man Richard Wagners Musik – und namentlich der Musik zu *Tristan und Isolde* – krankmachende und wahnbringende Wirkungen nachgesagt. Auch Wagner selbst glaubte daran. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die Unheil prophezeienden Zeilen lesen, die Wagner 1859 postalisch an Mathilde Wesendonck richtete:

»Kind, dieser Tristan wird was Furchtbares! Dieser letzte Akt! Ich fürchte, die Oper wird verboten, nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen.«

ERSTAUFFÜHRUNGEN – EIN PANORAMA

1865	München Bayern (UA)
1881	Königsberg Ostpreußen
1882	London England
1883	Wien Österreich
1886	Prag Böhmen
1886	New York USA
1888	Breslau Schlesien
1888	Bologna Italien
1889	Bern Schweiz
1890	Rotterdam Niederlande
1893	Monte Carlo Monaco
1894	Brüssel Belgien
1899	St. Petersburg Russland
1899	Barcelona Spanien
1899	Paris Frankreich
1901	Buenos Aires Argentinien
1901	Budapest Ungarn
1901	Kairo Ägypten
1904	Riga Lettland
1908	Lissabon Portugal
1909	Stockholm Schweden
1910	Rio De Janeiro Brasilien
1912	Glasgow Schottland
1912	Johannesburg Südafrika
1914	Kopenhagen Dänemark
1917	Zagreb Kroatien
1920	Montevideo Uruguay
1921	Helsinki Finnland
1932	Oslo Norwegen
1934	Bukarest Rumänien



links: *Die Philosophie der Erlösung* 2. Band. Zwölf philosophische Essays, Philipp Mainländer, Frankfurt a. M. 1886; *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1. Band, Arthur Schopenhauer, Leipzig 1879, 5. Auflage; rechts: Arthur Schopenhauer (1788–1860)

DER EINFLUSS ARTHUR SCHOPENHAUERS

Arthur Schopenhauers (1788–1860) Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* erschien zwar bereits im Jahre 1819, gewann jedoch erst Mitte des 19. Jahrhunderts eine außerordentliche Popularität. »Die Welt ist meine Vorstellung« – mit diesem Satz beginnt der Philosoph seine Abhandlung. Es handelt sich im Grunde um die gleiche Aussage, die Platon im Höhlengleichnis zum Ausdruck bringt, oder die in den indischen Veden zum Vorschein kommt: Die sichtbare Welt sei lediglich eine Vorstellung, ein wesenloser Schein, Schleier, Illusion, Maya.

»Es wird dem Menschen dann deutlich und gewiss – setzt Schopenhauer fort –, dass er keine Sonne kennt und keine Erde; sondern immer nur ein Auge, das eine Sonne sieht, eine Hand, die eine Erde fühlt«.

Seine wichtigsten, für Wagner bedeutungsvollen Thesen sind hier knapp skizziert: Das Wesen des Menschen liege nicht in Denken, Bewusstsein und Vernunft – unsere Gedanken seien vielmehr nur die Oberfläche eines tiefen Abgrunds. In diesem, unserem geheimnisvollen Inneren sei es jedoch der Wille, der seinen Diener, den Intellekt, antreibt: Der Mensch habe tausend Wünsche, Ziele, Ambitionen, Träume, Hoffnungen und Leidenschaften, und so werde er nur scheinbar von vorn gezogen, in Wirklichkeit aber von hinten geschoben. Der Wille in uns strebe stets nach Höherem und Weiterem, erreiche einen Höhepunkt, entspanne sich kurz aufgrund trügerischer Befriedigung oder Scheinerlösung und eile weiter in einem ewigen Kreis der Anspannung, Kulmination mit nachfolgender kurzer Entspannung. Schopenhauers Pessimismus bedient sich mythologischer Gestalten der griechischen Antike:

»So liegt das Subjekt des Wollens beständig auf dem drehenden Rade des Ixion, schöpft immer im Siebe der Danaiden, ist der ewig schmachtende Tantalos.«

Richard Wagner, der sich selbst als ein philosophisch orientierter Komponist empfand, begegnete Schopenhauers Werk im Jahre 1854 – gereift und auf der Höhe seines Könnens stehend. Die Konzeption des Musikdramas *Tristan und Isolde* fiel also zeitlich mit der Entdeckung Schopenhauers zusammen. Der Komponist währte, im Werk des Philosophen ureigenes Gedankengut wiederzuerkennen und scheute daher nicht davor zurück, die vorgegebenen Theoreme zu modifizieren: unter anderem in *Tristan und Isolde*, wo der Erlösungsweg Schopenhauers wesentlich verändert wurde. Wagner lässt nämlich seine Protagonisten nicht – wie es dem Postulat Schopenhauers entspräche – mittels einer moralisch-asketischen Verneinung des Willens erlösen, sondern vielmehr durch die sinnlich-ekstatische Vereinigung in der Liebe,

»und zwar nicht einer abstracten Menschenliebe – so Wagner –, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d.h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe.«

ENTSTEHUNGSDATEN

Dresden	1842		Wagner macht durch Julius Mosen und dessen Gedicht <i>König Mark und Isolde</i> Bekanntschaft mit dem <i>Tristan</i> -Stoff
	1846		Wagner erfährt von Robert Schumanns Plan einer <i>Tristan</i> -Oper
Zürich	1854	September	Beschäftigung mit Schopenhauers Hauptwerk <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> Daraufhin erste Ideen zu <i>Tristan und Isolde</i>
		Dezember	Erste musikalische Skizzen zu <i>Tristan und Isolde</i>
	1857	August	Prosaskizzen, Entwurf und Erstschrift des Textbuches
		September	Wagner übergibt Mathilde Wesendonck das Textbuch
		Oktober	Kompositionsbeginn der Oper
		November	Kompositionsbeginn der <i>Wesendonck-Lieder</i> WWV 91 als Vorstudien zu <i>Tristan und Isolde</i>
		Dezember	Wagner überreicht Mathilde Wesendonck die Kompositionsskizze des ersten Aktes
	Venedig	1858	Mai
bis Oktober			Erstellung weiterer Fassungen der <i>Wesendonck-Lieder</i>
Dezember			Breitkopf & Härtel publiziert das Textbuch von <i>Tristan und Isolde</i> mit Angabe der Jahreszahl 1859
1859		März	Fertigstellung des zweiten Aktes
			Hans von Bülow dirigiert die Uraufführung des <i>Tristan</i> -Vorspiels in Prag
Luzern	1859	August	Beendigung der Partitur von <i>Tristan und Isolde</i>
		Juni	Im Rahmen der Tonkünstlerversammlung in Leipzig führt Liszt das Vorspiel zu <i>Tristan und Isolde</i> auf
Paris	1859	Dezember	Wagner komponiert einen Konzertschluss zum <i>Tristan</i> -Vorspiel WWV 90
			Wagner schenkt Mathilde Wesendonck zum Geburtstag einen Klavierauszug des Konzertschlusses
Leipzig	1860		Breitkopf & Härtel publiziert die <i>Tristan</i> -Partitur

LITERARISCHE INSPIRATIONEN

Die keltische Legende von der schicksalshaften Liebesbeziehung zwischen Tristan und Isolde faszinierte und inspirierte seit jeher Künstler und Literaten. Robert Schumann spielte ab 1846 mit dem Gedanken einer *Tristan*-Oper. Und auch Richard Wagner, der sich in seinem kompositorischen Werk wie kein anderer mit der mittelalterlichen Überlieferung von Sagen und Legenden beschäftigte, zeigte sich bereits früh von der Sage irischen Ursprungs gefesselt: Wagners eigenen literarischen und kompositorischen Konzeptionen zu *Tristan und Isolde*, mit denen er ab 1854 begann, gingen zahlreiche und intensive Quellenstudien voraus. Der Bestand seiner Dresdner Privatbibliothek legt dar, dass Wagner die gesamte mittelalterliche Überlieferung des *Tristan*-Stoffes kannte.

Nachdem er 1842 den Schriftsteller Julius Mosen und dessen Gedicht *König Mark und Isolde* kennengelernt hatte, trug er bis 1849 nahezu sämtliche ihm bekannte Quellen des *Tristan*-Stoffes zusammen: Seine Sammlung reichte von den romantischen Adaptionen der zeitgenössischen Literaten Julius Mosen und August von Platen (1825) über mittelhochdeutsche Wörterbücher bis zu mittelalterlichen *Tristan*-Epen in älteren Sprachstufen des Französischen, Deutschen und Englischen. Hauptquelle stellte für Wagner der fragmentarische Versroman Gottfried von Straßburgs aus dem frühen 13. Jahrhundert dar. Diesen besaß er gleich in zwei unterschiedlichen Editionen auf Mittelhochdeutsch (Maßmann 1843 / von der Hagen 1823) sowie in einer komplettierten Übersetzung ins Neuhochdeutsche von Hermann Kurz (1844).

Allerdings handelt es sich bei Wagners *Tristan*-Dichtung keinesfalls um eine reine Adaption der Vorlage Gottfried von Straßburgs. Wie bei Wagner üblich, spiegelt die Dichtung des *Tristan*-Stoffes sehr unterschiedliche geistige Strömungen seiner Zeit wider.

»Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.«

Gemäß dieser Deutung des Mythos', die Wagner in *Oper und Drama* definierte, veränderte er radikal das Handlungsgeflecht der Gottfried'schen Vorlage, entkleidete es von »Beiwerk« und begrenzte die Handlung auf drei Akte, in denen der Fokus ganz auf der Liebesverbindung der Protagonisten liegt. Motive und Stimmungen aus Novalis' *Hymne an die Nacht* sowie seine Lektüre von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* fanden Eingang in die weltanschauliche Konzeption des Werkes. Persönliche Empfindungen angesichts der eigenen Beziehung zu Mathilde Wesendonck dürften ihn darüber hinaus zur Thematik des Ehebruchs inspiriert haben: An Franz Liszt schrieb Wagner 1854:

»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 musikalische Conception: mit der ‚schwarzen Flagge‘, die am Ende weht, will ich mich dann zudecken um – zu sterben.«

Hannah Lütkenhöner

HANDLUNG

Motive

Zentrale Motive des Werkes: Liebe, Leidenschaft, Todessehnsucht und Erlösung, Treue und Verrat.

Vorgeschichte

Tristan, der Neffe des Königs Marke von Cornwall und dessen Ritter, tötete Morold, den Verlobten der irischen Prinzessin Isolde im Zweikampf, bei dem er selbst schwer verwundet wurde. Weil er von Isoldes Heilkräften wusste, fuhr er unter falschem Namen nach Irland, um sich von ihr behandeln zu lassen. Isolde erkannte den Mörder ihres Verlobten und versuchte wutentbrannt, sich mit Tristans Schwert für den Getöteten zu rächen. Doch der Anblick des kranken Mannes rührte sie. Als beide sich erblickten, verliebten sie sich ineinander, ohne es sich gegenseitig einzugestehen. Nach der Genesung segelte Tristan zurück nach Cornwall, um danach erneut Isolde aufzusuchen, diesmal jedoch mit ganz anderer Absicht: im Auftrag König Markes als königlicher Brautwerber. Beide begeben sich auf die Reise zu König Marke.

Erster Aufzug – auf dem Schiff nach Cornwall

Isolde verrät ihrer Magd Brangäne, dass Tristan der Mörder ihres Verlobten sei und verlangt von ihr, einen Todestrank zu mischen. Zugleich fordert sie von Tristan, seine Schuld zu büßen und bietet ihm einen Trank der Versöhnung an. Beide trinken in der Überzeugung, der Trank sei giftig, ohne zu erahnen, dass Brangäne ihnen statt des Todestranks einen Liebestrank gereicht hatte, der seine Wirkung nicht verfehlt: Sie verfallen einander und gestehen sich dieses gegenseitig ein.

Zweiter Aufzug – in der Burg des Königs Marke

Die beiden Liebenden treffen sich während eines Jagdausfluges des Königs heimlich im nächtlichen Schlossgarten. Doch nimmt die glückselige Liebesvereinigung ein jähes Ende, weil sie vollkommen unerwartet entdeckt werden. Verwirrt und unfähig, auf die Vorwürfe des verzweifelten Königs und zugleich auch seines Freundes zu reagieren, stürzt sich Tristan in das gezogene Schwert des eifersüchtigen Rivalen Melot.

Dritter Aufzug – Tristans Burg in der Bretagne

Der schwer verletzte Tristan hat sich auf seinen Stammsitz in die Bretagne zurückgezogen, liegt im Fieberwahn und wartet sehnsüchtig und hoffend auf Isolde, zwischen Liebesleidenschaft und Todessehnsucht schwankend. Als Isoldes Ankunft verkündet wird, reißt sich Tristan in frenetischer Aufwallung den Verband von seiner Wunde, begegnet ihr mit letzter Kraft, um in ihren Armen zu sterben. Unmittelbar danach erreicht König Marke die Burg, denn Brangäne hatte ihm vom Verwechslungstrank berichtet: In Anerkennung der Fatalität dieser Künste hatte Marke beschlossen, von seinen Ansprüchen auf Isolde Abstand zu nehmen, dem Gefährten und Freund zu verzeihen und das Paar letztendlich zu vereinen – doch zu spät: In tiefer Trauer um den Geliebten bereitet sich Isolde selbst in einem Akt verklärter Hingabe als endgültige Vereinigung mit Tristan den Tod – als Liebestod. Marke bleibt nur noch, beide zu segnen.

WIRKUNGSGESCHICHTE

Die Einschätzung, die der Dichterkomponist Peter Cornelius im Jahre 1861 – also lange vor der Premiere des Werkes – äußerte, kann als vorausschauend bezeichnet werden:

»Tristan ist gewiss das größte musikalische Werk, das seit Beethoven geschaffen wurde.«

Es gibt kein anderes Bühnenwerk Wagners, das so stark polarisiert, und die zukunftsweisende Bedeutung von *Tristan und Isolde* ist kaum zu überschätzen. Das Musikdrama gilt nicht nur als ein Meisterwerk, sondern gleichzeitig als Schlüsselwerk der beginnenden Moderne. Für die musikalische Avantgarde war bis weit in das 20. Jahrhunderts hinein vor allem die radikal instabile polyphone Chromatik der Partitur richtungsweisend, die gegen die Grenzen der tonalen Harmonik zu drängen scheint, und somit nicht wenige Komponisten der Folgegenerationen zum Überschreiten dieser Grenzen ermutigte.

Vom Komponisten wird das Außergewöhnliche, ja Einmalige der *Tristan*-Partitur von Beginn an klar und unmissverständlich zum Ausdruck gebracht. Schon im zweiten Takt des *Tristan*-Vorspiels – von Wagner nicht als Ouvertüre, sondern als »Einleitung« bezeichnet – erklingt der berühmte *Tristan*-Akkord. Wie dieser Akkord harmonisch zu deuten sei, ob er etwa eine dominantische oder subdominantische Funktion habe, wird bis heute noch kontrovers diskutiert. Es steht allerdings fest, dass der *Tristan*-Akkord weitere harmonische Experimente dieser Art anregte, die schließlich das Dur-Moll-tonale System als Ganzes ins Wanken brachten. Seine Vieldeutigkeit ist zudem typisch für die extrem unstete Harmonik der *Tristan*-Partitur. Aus einer philosophisch-psychologischen Sichtweise heraus sah Ernst Kurth ausgerechnet in diesem Werk die Krise der romantischen Harmonik, die sich im *Tristan*-Akkord zu Beginn des Vorspiels gleichsam manifestierte.

Die einstimmige traurige Weise, die der Hirte zu Beginn des dritten Aufzugs auf seinem Naturinstrument – heute wählt man meist ein Englischhorn – spielt, spricht ebenso für sich. Obwohl die Melodie Elemente des Schweizer »Kuhreihens« verarbeitet, den Wagner auf seinen zahlreichen Bergwanderungen gehört hat, ist sie alles andere als eine naiv-folkloristische Nachahmung einer »couleur locale«. Man kann die rhythmisch metrische Freiheit und harmonische Vieldeutigkeit der Melodie vergebens in technischen und musiktheoretischen Kategorien einzuschnüren versuchen. Der Musikwissenschaftler und Wagner-Biograph Martin Geck bezeichnet sie daher schlicht als

»Verfremdung musikalischer Natursprache mittels willkürlicher Melodieführung«.

Kiril Georgiev



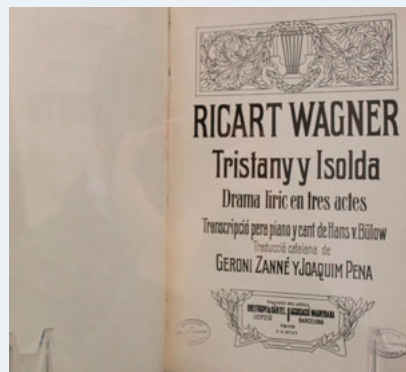
XXX
 XXX
 XXX



XXX
 XXX



XXX
 XXX



XXX
 XXX

Nach seiner Teilnahme am Dresdener Maiaufstand steckbrieflich gesucht, floh Richard Wagner 1849 mit Franz Liszts Hilfe über Bayern und die Schweiz nach Paris. Sein Plan, in der einflussreichen Kulturmetropole Fuß zu fassen, scheiterte allerdings. Bitter enttäuscht vom Pariser Kulturleben kehrte er nur wenige Wochen später nach Zürich zurück, in der Absicht, sich dort dauerhaft niederzulassen.

Neun Jahre lang wurde die Stadt zu seinem festen Wohnsitz und ließ den politisch verfolgten Revolutionär erstmals zur Ruhe kommen: Während Wagner 1848 in Dresden noch gegen die Monarchie kämpfte, war hier im selben Jahr bereits die erste endgültige Bundesverfassung verabschiedet worden. Im liberalen Zürich und inmitten hilfsbereiter Menschen – Züricher Freunde hatten dem hochverschuldeten Flüchtigen einen gültigen eidgenössischen Pass verschafft und zudem die Kautions von 1500 Franken übernommen – wurde Wagner rasch heimisch. Zwar wähnte er sich in der wenig musischen Sphäre der Kleinstadt zuweilen isoliert, doch bot ihm die Stadt Zürich für seine Gedanken ein adäquates Umfeld, um politische und kunsttheoretische Denkansätze zu vertiefen. Später heißt es dazu in seiner Autobiographie:

»Ich kam mir wie der Vogel in der Luft vor, der nicht bestimmt sei, in einem Sumpf zugrunde zu gehen.«

Zu Wagners engem Freundes- und Gönnerkreis in Zürich gehörten neben Mathilde und Otto Wesendonck unter anderem Johann Jakob Sulzer (erster Staatsschreiber des Kantons Zürich), Franz Hagenbuch (zweiter Staatsschreiber sowie aktiver Flötist und Vorstandsmitglied der Zürcher Allgemeinen Musikgesellschaft), der Komponist Ignaz Heim und seine Frau und Sopranistin Emilie sowie das Ehepaar Elisa (Schriftstellerin) und François Wille (Journalist).

Zürcher Schriften

Nicht zuletzt aus finanziellen Gründen widmete sich Wagner vorerst vermehrt publizistischen Tätigkeiten: In den Jahren 1849–51 entstanden die bekannten Zürcher Kunstschriften – u.a. *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Kunst und Klima* und sein kunsttheoretisches Hauptwerk *Oper und Drama* –, erste Prosaskizzen zur *Ring*-Dichtung sowie sein folgenschweres Pamphlet *Das Judentum in der Musik*. Zudem wandte er sich wieder vermehrt dem Dirigieren zu, leitete freischaffend Aufführungen im Züricher Aktientheater und Konzerte der Allgemeinen Musik-Gesellschaft Zürich.

Nach zweijähriger Schaffenskrise fasste Wagner in Zürich auch wieder als Komponist Fuß. Die Jahre 1851–53 stehen ganz im Zeichen intensiver Arbeiten am *Ring*-Zyklus. 1854 komponierte Wagner zudem den *Züricher Vielliebchen-Walzer*. Am engsten mit der Stadt Zürich und seinen dortigen Freunden verbunden, ist jedoch die Oper *Tristan und Isolde*, für die Wagner ab 1854 seine Arbeiten am *Ring*-Zyklus unterbrach.

»Ich lebe hier in der Schweiz in der vollkommensten Zurückgezogenheit von allem öffentlichen Kunstverkehr, der an und für sich hier zu Lande so viel wie Null ist... Ausserdem lebe ich hier nur meiner künstlerischen Productivität, die zunächst nicht einmal für die Oeffentlichkeit bestimmt sein kann; erfreue mich möglichst der grossen Natur, und halte mich, sowohl aus Neigung als aus Notwendigkeit, vom öffentlichen Kunstbetrieb fern.«



links: Richard Wagner in Zürich (1849–1858). Band 1. Hans Bèlart. Leipzig 1900, Neujahrsblatt der Allgemeinen Musik-Gesellschaft. In Zürich auf das Jahr 1903; rechts: Aktientheater Zürich (1834–1890). Wagner dirigierte hier zwischen 1850–1855 mehrere Konzerte

rechts: Aussicht vom Albis auf Zürich. Farblithographie

»[...] mitten in der erhabendsten Eisgebirgswelt«

Von der Schönheit und der Erhabenheit der Berglandschaft fühlte sich Wagner beflügelt. Gemeinsam mit seiner Ehefrau Minna, Franz Liszt, oder den Ehepaaren Wesendonck und Wille unternahm er während der Zeit in Zürich zahlreiche alpine Wanderungen und wRundreisen durch die Schweiz – unter anderem ins Appenzeller Land, ins Tessin, über den Surenpass und nach St. Moritz. An Minna schrieb er 1850:

»Höchster Wohlstand, Freiheit und erhabener Naturreiz liegen hier plötzlich wie durch Zauber vor mir.«

Auf seinen Reisen fand Wagner fernab jedweder künstlerischen Rivalität Erholung und auch Inspiration für sein Schaffen. Vor allem in den Kulissen und Szenenbeschreibungen seiner Bühnenwerke spiegeln sich die Naturerlebnisse unmittelbar wider – so in den zahlreichen Felslandschaften des *Ring*-Zyklus. Das Textbuch von *Tristan und Isolde*, dessen Erstschrift Wagner 1857 in Zürich fertigstellte, weist ebenfalls Naturmotive auf, die auf die Eindrücke der Bergwelt verweisen.

Auch in den Jahren 1854–1858, als Richard Wagner bereits intensiv an Textbuch und dem ersten Akt von *Tristan und Isolde* arbeitete, unternahm er mit Minna und dem Ehepaar Wesendonck mehrere Wanderungen. Nachdem das Ehepaar Wagner allerdings 1857 das Landhaus direkt neben dem Anwesen der Wesendoncks bezogen hatte und Minna eine außereheliche Liaison zwischen Richard und Mathilde mutmaßte, war an nachbarschaftliche Freundschaft und an ausgelassene Wanderungen nicht mehr zu denken. Die noch zuvor empfundene Freiheit in der Schweiz verwandelte sich bei Wagner in Beklemmung – an Mathilde schrieb er 1859 **»Die Berge [...] drückten mich«** – und er entschloss sich zur **»Flucht aus dem Asyl«** nach Venedig.



links und rechts: Venezia e le sue lagune. 3 Bände. Dokumentation über Venedig und die Besiedlung der Lagune. Venedig 1847; Mitte: Venedig im Jahr 1844. August von Binzer. Pesth 1845. S. 90f: Im Palazzo Giustiniani wohnte Wagner 1858–1859 während seines ersten Venedig-Aufenthaltes, Venedig. Ein Städtebild Theodor Gsell Fels. Mit 38 Ansichten und einem Stadtplan von Venedig München 1895, 3. Auflage

DER ZWEITE AKT | DIE MORBIDEZZA VENEDIGS

Im August 1858 verließ Wagner Zürich und begab sich auf seine erste von insgesamt fünf Venedig-Reisen. Das enge Verhältnis zwischen Wagner und Mathilde Wesendonck hatte einen Eklat zwischen Ehefrau Minna und der Muse des Komponisten provoziert, was schließlich zur Trennung der Eheleute Wagner führte. Statt ihren Mann zu begleiten, fuhr Minna zurück nach Dresden. Zusätzlich zur persönlichen Misere fand auch die in Zürich noch gelebte politische Sorglosigkeit Wagners mit dem Umzug nach Venedig ein Ende. Noch immer wurde er im deutschsprachigen Raum steckbrieflich gesucht, und auch Venedig war nicht vollkommen sicher, weil die Lagunenstadt seit dem Wiener Kongress österreichisches Staatsgebiet war. Die Polizeibehörde in Venedig zeigte sich allerdings konzilient wie kunstverständlich und legte eine schützende Hand über den Komponisten. Dennoch spiegelten Wagners erste Eindrücke in dieser Stadt seine persönliche düstere Stimmung wider: Der Anblick der schwarzen Gondeln während seiner ersten Fahrt auf dem Canale Grande löste Beklemmungen aus, und Wagner hing Todesgedanken nach. So verglich er in seiner später entstandenen Autobiographie die Gondeln mit Särgen und griff – ob bewusst oder unbewusst – auf diese Weise eine literarische Tradition des 19. Jahrhunderts auf: Venedig als Symbolstadt des Verfalls, des Unheimlichen und des Tödlichen.

Dennoch bot die Serenissima Wagner gerade in dieser angespannten persönlichen Situation – fernab von störendem Fuhrwerkklärm und fordernder gesellschaftlicher Verpflichtungen – eine außergewöhnliche Phase der Ruhe und Abgeschiedenheit. Aus einem Brief an seine Frau Minna geht hervor, dass er hier insbesondere den Kontrast von innerer Stille und äußerer Vitalität schätzte. In Venedig konnte er aus seiner Zurückgezogenheit heraus das geschäftige Treiben um ihn herum beobachten, ohne daran aktiv partizipieren zu müssen – gleichsam wie im Theater:

»Alles kommt einem wie eine wunderbare Theaterdekoration vor. Hier wogt es überall immer auf und ab; alles geht nur spazieren und amüsiert sich. Diese Heiterkeit verfehlt fast nie ihre Wirkung auf den Ankommenden; man fühlt sich behaglich, und immer ist das Auge unterhalten. Der Hauptreiz für mich besteht darin, daß mir alles dennoch fremd bleibt, als ob ich eben nur im Theater wäre; ich hüte mich vor jeder Bekanntschaft und bleibe deshalb immer in der Stimmung. [...] Kurz, ich glaube, die Wahl von Venedig war die glücklichste, die ich hätte treffen können.«

Venedig erschien Wagner also als eine Theaterkulisse: unreal, schön, aber gleichzeitig realitäts- und weltfern. Die »märchenhafte« und »träumerische« Stadt bot ihm somit genau das, was er brauchte, um sich wieder zu sammeln.

In die Arbeiten zum zweiten Akt der Oper *Tristan und Isolde* vertieft, hinterließen vor allem die Gesänge der Gondolieri einen nachhaltigen Eindruck auf den Komponisten. An seine Frau Minna schrieb er im Oktober 1859:

»Hauptsächlich verkehrt unser Eines aber mit den Gondolieren [...]. Alle haben schöne, klare, kräftige Stimmen. Es ist nichts ergreifender, als wenn in der Nacht so ein einsamer Gondolier im Canal plötzlich mit hellem Klagentone anfängt. – ‚O Venezia!‘ u.s.w. Das ist ganz einzig. Dann hört man sie aus der Ferne mit ähnlichem Gesange sich antworten und entfernen, was eine ganz unbeschreibliche Wirkung macht. [...] Auf diese Weise haben sie mich auf meinem Balkon schon sehr oft sehr schön unterhalten. – Auf dergleichen beschränkt sich eben Alles, was ich hier von Außen genieße.«

In seiner Autobiographie gab er später an, dass ihn das nächtliche Erlauschen des Klagesangs der Gondolieri unmittelbar zur jener Klageweise des Englischhorns zu Beginn des dritten Aktes inspiriert habe:

»Die hiermit zuletzt berührten Eindrücke waren es, welche Venedig während meines Aufenthalts daselbst für mich charakterisierten und bis zur Vollendung des zweiten Aktes von Tristan mir treu blieben, ja vielleicht die schon hier entworfene, langgedehnte Klageweise des Hirtenhornes im Anfang des dritten Aktes mir unmittelbar eingaben.«

Insgesamt scheint es, als habe Wagner mit der Klageweise eine künstlerische Verbindung zwischen einem schweizerischen Kuhreihen und dem Gesang der venezianischen Gondolieri gesucht, die analog zu den Entstehungsorten der Oper in *Tristan* steht. Die Hirtenweise ist in ihrer Betitelung, der Instrumentation und ihrer melodischen Faktur allerdings vielmehr von der schweizerischen Idylle geprägt, in die Wagner infolge politischer Unruhen im Frühjahr 1859 zurückkehrte. Gleichwohl finden sich jedoch auch musikalische und außermusikalische Elemente, die auf die Barkarolen venezianischer Gondolieri verweisen: Zwar ist ein 4/4-Takt notiert, doch erklingt aufgrund der zahlreichen Triolen verschiedentlich ein fast typisch wiegender 6/8-Takt – wie ein venezianisches Gondellied. Zudem scheinen die düstere nächtliche Atmosphäre der Szene und der kantable Klage-ton jene Empfindungen widerzuspiegeln, die den Komponisten zuweilen beim nächtlichen Vernehmen der Gesänge übermannten:

»Als ich einmal spät des Nachts durch den düstren Kanal heimfuhr, trat plötzlich der Mond hervor und beleuchtete mit den unbeschreiblichen Palästen zugleich den sein gewaltiges Ruder langsam bewegenden, auf dem hohen Hinterteile meiner Gondel ragenden Schiffer. Plötzlich löste sich aus seiner Brust ein dem Tiergeheul nicht unähnlicher, von tief her anschwellender Klagelaut. [...] Dem folgte noch einiges, wovon ich aber infolge der großen Erschütterung, die ich empfand, keine deutliche Erinnerung habe.«

Hannah Lütkenhöner

DER DRITTE AKT | VOLLENDUNG IN LUZERN

Aufgrund des zweiten italienischen Unabhängigkeitskrieges zwischen dem Kaiserreich Österreich und dem Königreich Sardinien war die österreichisch besetzte Stadt Venedig für den politischen Flüchtling Wagner nicht mehr sicher. Infolge dessen fasste er im März 1859 den Entschluss, in die Schweiz zurückzukehren. An Mathilde Wesendonck schrieb er:

»Wo dann hin? Jedenfalls doch in die Schweiz: ich muss wieder Bergluft haben.«

Eine Rückkehr nach Zürich erschien ihm aufgrund der Vorkommnisse des Vorjahres allerdings undenkbar. So reiste Wagner – den fertigen zweiten Akt von *Tristan und Isolde* im Gepäck – nach Luzern und bezog im feudalen Hotel Schweizerhof ein Gästezimmer, um an seinem

»geliebten Vierwaldstättersee in schönster Zurückgezogenheit den letzten Act des Tristan zu beenden.«

Hier sollte er bis kurz nach Fertigstellung seiner Arbeit am Musikdrama im August 1859 bleiben.

Bereits in den Jahren 1850–52 hatte er verschiedene Kurzreisen in die Gegend von Luzern unternommen und sich namentlich von der Rigi (Gebirgskette am Vierwaldstättersee) begeistert gezeigt. 1859 berichtet er voller Vorfreude an Liszt:

»Du weißt, wie sehr ich den Vierwaldstättersee liebe: Rigi, Pilatus u.s.w. sind mir meinem Blute jetzt heilende Nothwendigkeiten geworden.«

Mit dieser Aussage zieht Wagner Parallelen zwischen sich selbst und seiner Titelfigur *Tristan*, der sich – zu Ende des zweiten Aktes schwer verwundet – ebenfalls auf eine Reise begibt.

Mit den Eindrücken, die nun 1859 in Luzern auf ihn einwirkten, setzte sich Wagner – konkreter als zuvor in Zürich und Venedig – kompositorisch auseinander. Unmittelbarster Ausdruck der Inspiration durch die Bergwelt wurde die traurige Weise zu Beginn des dritten Aktes des *Tristan*, die Wagner an anderer Stelle mit dem Gesang der venezianischen Gondolieri in Verbindung brachte.

Jetzt führte er diese Melodie auf eine morgendliche Inspiration während eines mehrtägigen Ausfluges auf die Rigi zurück:

»Früh um 4 Uhr weckte der Knecht mit dem Alphorn. Ich fuhr auf, sah dass es regnete, und blieb liegen um weiter zu schlafen. Doch ging mir das drollige Geblase im Kopfe herum, und daraus entstand eine sehr lustige Melodie, die jetzt der Hirt außen bläst, wenn er Isolde's Schiff ankündigt, was eine überraschend heitere und naive Wirkung macht.«

Bei dem »drolligen Geblase« handelte es sich vermutlich um das Spiel eines Alp-Hirten auf einem sogenannten Büchel – einer Art verkleinerten und beweglichen Alphorns –, auf dem sich auch schnellere melodische Figuren spielen lassen. Wagner übernahm allerdings nicht nur vage das Gehörte, sondern setzte seine Melodie aus herkömmlichen Formeln traditioneller Lock- und Jodelrufe der Rigi-Region zusammen.



hinten: Der Vierwaldstättersee und seine Ufer. J. Hardeyer-Jenny mit 40 Illustrationen von J. Weber; links: Blick auf das Bergmassiv Pilatus, Luzern. Fotografie, Luzern und seine Umgebung. Mit 13 Illustrationen von J. Weber. Zürich o. J.; rechts: Richard Wagner. Luzern 1868, Luzern mit seinen neueren Teilen. Bildband, 13 Stahlstiche von Luzern. Zur Abb.: Das 1839 erbaute Luzerner Theater ist heute das älteste bespielte Berufstheater der Schweiz.

rechts: Blick auf Luzern. Farblithographie

Einer Anmerkung in der Partitur des *Tristan* ist ferner zu entnehmen, dass der Komponist zeitweise gar mit dem Gedanken spielte, diese Melodie mit einem echten Alphorn zu besetzen:

»Das Englischhorn soll hier die Wirkung eines sehr kräftigen Naturinstrumentes, wie das Alpenhorn, hervorbringen; [...] falls man nicht, was das Zweckmäßigste wäre, ein besonderes Instrument (aus Holz), nach dem Modell der Schweizer Alpenhörner, hierfür anfertigen lassen wolle, welches seiner Einfachheit wegen (da es nur die Naturskala zu haben braucht) weder schwierig noch kostbar sein wird.«

Somit klingt die Hirtenweise zu Beginn des dritten Akts auch heute noch als Hommage an die letzte Station, an der Richard Wagner *Tristan und Isolde* vollendete. Als er im August 1859 schlussendlich die letzten Takte zum *Tristan* niederschrieb, war auch sein Aufenthalt in Luzern vorbei. Im Begriff, nach Paris aufzubrechen, schrieb Wagner wehmütig an seine Frau Minna:

»Wenn mir's einmal so recht nach Wunsche ginge, möchte ich die Winter in Paris leben, aber die Sommer müssten wir so ein recht trauliches Landleben hier in der Schweiz führen können.«

Sein Wunsch sollte sich im März 1866 – jedoch unter anderen Bedingungen – erfüllen, als er gemeinsam mit seiner zweiten Frau Cosima und seinen Kindern das bei Luzern gelegene Landhaus Tribtschen bezog.

Hannah Lütkenhöner

Biographischer Hintergrund

Mathilde Wesendonck wurde am 23. Dezember 1828 als Agnes Luckemeyer in Elberfeld geboren. Ihre Eltern ermöglichten ihr eine hervorragende Schulbildung in einem Mädchenpensionat im flämischen Sprachgebiet Nordfrankreichs. Sie zeigte ein besonderes Interesse an Sprachen und lernte so neben Englisch und Französisch später auch Italienisch. Im November 1847 begegnete sie auf einer Hochzeit erstmals ihrem späteren Ehemann, dem 13 Jahre älteren Kaufmann Otto Wesendonck. Sie verliebten sich, verlobten sich sechs Wochen später und heirateten schließlich am 19. Mai 1849. Aus Liebe zu ihrem Gatten nahm Agnes Luckemeyer den Namen seiner verstorbenen ersten Frau an und hieß zukünftig Mathilde Wesendonck.

Die Wesendonck-Lieder

Das dichterische Schaffen Mathildes begann mit der Bekanntschaft zu Richard Wagner. Ihre ersten Gedichte sind zugleich ihre berühmtesten, da sie, von Wagner vertont, als die *Wesendonck-Lieder* in die Geschichte eingingen. Mathilde Wesendonck überreichte ihm dafür die fünf Gedichte: *Der Engel*, *Träume*, *Schmerzen*, *Stehe still* und *Im Treibhaus*. Diese vertonte Wagner zwischen November 1857 und Mai 1858. *Träume* und *Im Treibhaus* dienten ihm dabei als Vorstudien zu *Tristan und Isolde*. Lieder zu komponieren war für Wagner eher ungewöhnlich – sie nehmen in seinem Schaffen nur einen sehr kleinen Bestandteil ein –, aber gerade das gibt ihnen auch einen besonderen Stellenwert. Wagner selbst äußerte sich hierzu gegenüber Mathilde:

»Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können.«

Träume instrumentierte Wagner auch für kleines Orchester und Solovioline, um es Mathilde als Ständchen zu ihrem 29. Geburtstag darzubieten. Die Handschriften der Lieder erhielt sie ebenfalls als Geschenk. Die heute gebräuchliche Fassung entstand, als Wagner sich im Herbst 1858 die Lieder noch einmal vergegenwärtigen, jedoch die Handschriften von Mathilde nicht zurückbitten wollte. So arbeitete er die Lieder aus seinen Skizzen nochmals aus.

Gedichte, Volkslieder, Legenden, Sagen

Diesem berühmten Erstlingswerk von Mathilde Wesendonck sollten noch viele weitere Gedichte aber auch historische Dramen, Märchen und Mythen folgen. Im Herbst verarbeitete sie den Tod ihres dreijährigen Sohnes Guido und ihrer Mutter in Gedichten. Ende 1862 kam schließlich ihre erste Gedichtsammlung *Gedichte, Volkslieder, Legenden, Sagen* heraus. In dieser war allerdings nirgends ihr vollständiger Name zu lesen, die Dichterin war nur durch ihre Initialen M.W. vermerkt. 1874 erschien eine zweite, erweiterte Auflage dieser Sammlung, diesmal unter ihrem kompletten Namen. Auch hieraus wurden einige Gedichte vertont: Heinrich Schulz-Beuthen beispielsweise komponierte 1871 die *Acht Dichtungen von Mathilde Wesendonck für eine Tenorstimme mit Klavier-Begleitung*; 1884 erschien der Liederzyklus *Zwei Gedichte von Mathilde Wesendonck für eine Singstimme mit Pianoforte* von Louis Große. Auffällig ist, dass Mathilde Wesendonck in der zweiten Auflage dieses Bandes einige Gedichte zurückhielt, die nach ihrem Ermessen zu deutliche autobiographische Züge zeigten. Ein Beispiel dafür ist das Gedicht *Die Verlassene*, das möglicherweise auf den Abschied von Richard Wagner anspielt. Häufig findet man dagegen Themen aus deutschen und nordischen Sagen sowie emotional erfüllte Gedichte.

Märchen und Märchenspiele

1864 veröffentlichte sie ihre *Märchen und Märchenspiele*, die sie für ihre Kinder geschrieben hatte. Auch hier erschien ihr Name in der ersten und zweiten Ausgabe nicht. Die Gedichte, Versepen, Prosamärchen und Bühnenstücke dieses Buches sind von den Brüdern Grimm sowie von Wagners *Siegfried* inspiriert. Vertonungen gibt es auch hier wieder von Heinrich Schulz-Beuthen, der ihr Märchenspiel Aschenputtel seinem Opernlibretto *Der Zauber-schlaf* zugrunde legte. Dieses ist eine Verschmelzung von *Aschenbrödel* und *Dornröschen*. Damit trat Schulz-Beuthen als Pionier der Märchenoper für Kinder hervor. Leider ist die Musik zu dieser Oper nicht mehr erhalten. Drei Jahre später erschien abermals eine Publikation für Kinder: das *Deutsche Kinderbuch in Wort und Bild*, ein durch Holzschnitte illustriertes Buch mit Kinderreimen. Weitere Ausgaben wurden 1879 und 1890 veröffentlicht. Hieraus vertonte Heinrich Schulz-Beuthen das Gedicht *Sing-Schwan*. Wahrscheinlich als Weihnachtsgeschenk gab Mathilde Wesendonck 1865 in einer Kleinstauflage die *Naturmythen an Erwachsene* heraus, die sie Eliza Wille widmete. In kurzen Geschichten schildert sie hier Naturvorgänge.

Schauspiele

Auch ihrer Liebe zu Sprachen blieb sie treu: Sie übersetzte Verschiedenes aus dem Griechischen, so auch Musaios' Versepos *Hero und Leander*. Nach dem Trauerspiel *Genovefa* erschien 1868 ihr derzeit bekanntestes Werk, das fünftaktige Schauspiel *Gudrun*, das auf dem gleichnamigen mittelhochdeutschen Heldenepos basiert. Alfred Meißner, ein böhmischer Schriftsteller, nannte es ein

»Kunstwerk, eine Dichtung auf die Sie sich allerdings etwas einbilden dürfen: Ihre Domäne ist die Welt der Empfindung, der Herzenskonflikte, die bewegte Frauenseele.«

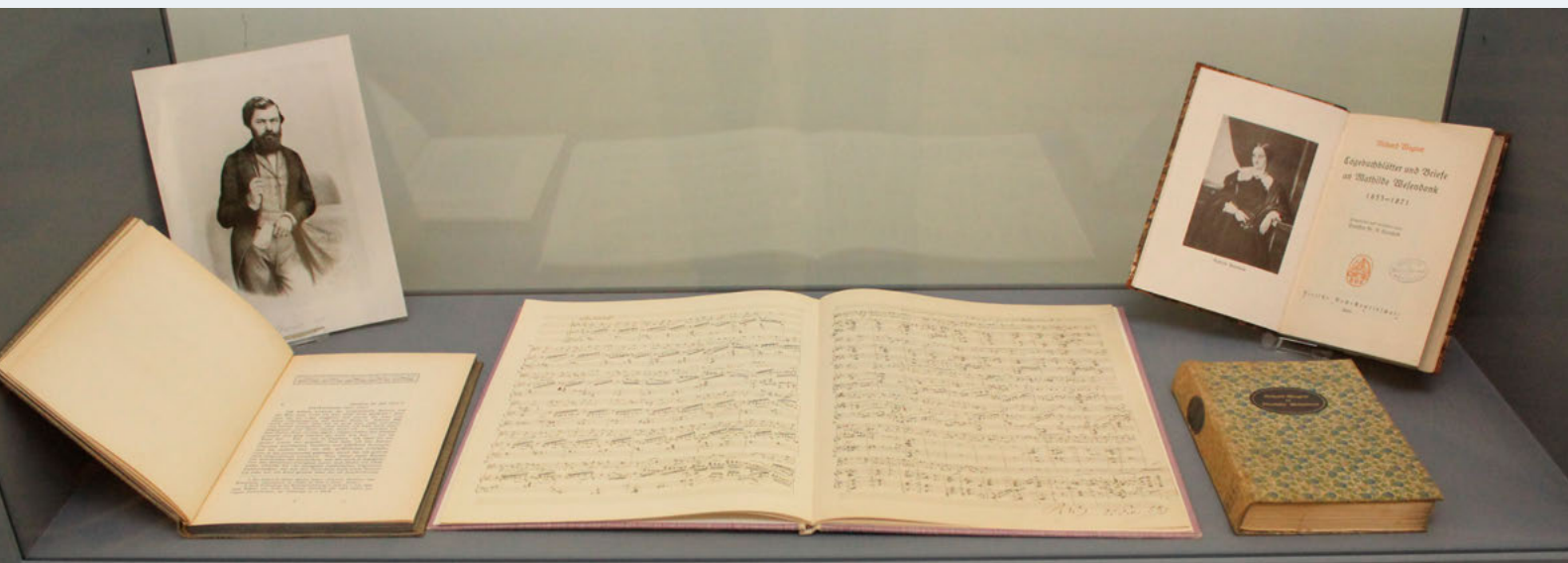
Sie bot das Schauspiel auch Johannes Brahms als Libretto für eine Oper an, dieser hielt es allerdings nicht für geeignet. Zu ihrem 1871 publizierten Schauspiel *Dramatische Bilder – Friedrich der Große* gab es geteilte Meinungen. Äußerst negativ meldete sich auch Wagner zu Wort. 1872 veröffentlichte sie ihr Trauerspiel *Edith oder die Schlacht bei Hastings*, zu dem ihr Conrad Ferdinand Meyer schon 1870 den Rat gegeben hatte:

»[...] lassen Sie die erste, unruhige wahrscheinlich zu subjective Skizze eine gute Weile liegen, um sie später mit frischen Augen und ruhigem Nachdenken zu vertiefen. Ich möchte so gern etwas Vollendetes aus Ihrer Werkstätte hervorgehen sehen!«

Der Erfolg ließ auf sich warten. Selbst Alfred Meißner kritisierte, dass die Dichterin sich **»nicht entschließen konnte, die Edith aus ihrer beinahe pflanzenhaften Passivität herauszuarbeiten.«**

Nach ihrem Umzug nach Dresden verfasste sie das *Baldur-Epos* und drei Jahre später das dramatische Gedicht *Odysseus*. Ihr letztes Werk *Alkestis*, ein Schauspiel in vier Aufzügen, veröffentlichte sie 1881. Im gleichen Jahr wurde es uraufgeführt und ist damit das einzige Drama, das je zur Aufführung gelangte. 1882 zog das Ehepaar Wesendonck nach Berlin, wo Otto Wesendonck 1896 starb. Sechs Jahre später, am 31. August 1902 starb auch Mathilde Wesendonck in Berlin. Zu ihren Lebzeiten war es wohl der Dichter Conrad Ferdinand Meyer, der ihr literarisches Werk am meisten zu schätzen wusste. Wagner, der sie anfangs noch ermutigt hatte, distanzierte sich zu späterer Zeit von ihren Werken.

Josephine Linke



links: Otto Wesendonck (1815–1896), Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonck 1852–1870. Berlin 1905, 8. Auflage;
 Mitte: Fünf Gedichte für eine Frauenstimme (Wesendonck-Lieder), Richard Wagner. Zürich, 1858. Faksimile; rechts:
 Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. Berlin 1904, 3. Auflage, Richard
 Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871. Leipzig 1914, 45. Auflage

MATHILDE WESENDONCK ALS MUSE WAGNERS PROJEKTIONEN EINER LEIDENSCHAFT

Bekannschaft

Richard Wagner lernte Otto und Mathilde Wesendonck im Februar 1851 kennen, knapp zwei Jahre nachdem er in Zürich Zuflucht gefunden hatte. Auch wenn er sofort Sympathie für das Ehepaar empfand, ahnte er wohl kaum, welche Bedeutung diese Bekannschaft für ihn noch haben würde. Aber schon anlässlich des Züricher Musikfests, das Wagner im Mai 1853 im Stadttheater veranstaltete, lässt sich die Tragweite dieser Bekannschaft erahnen. Zu dem dreitägigen Fest, das größtenteils Otto Wesendonck finanzierte, wurden Auszüge aus verschiedenen Opern Wagners aufgeführt. Nicht nur Mathilde Wesendonck war begeistert – besonders die Ouvertüre zum *Tannhäuser* soll es ihr angetan haben – auch das Publikum feierte den Komponisten. Der Erfolg war so groß, dass Wagner um Wiederholungen gebeten wurde, aber er lehnte ab, um das Außerordentliche dieser Veranstaltung zu wahren. An Franz Liszt schrieb er dazu:

»Alles schwelgte. Es war wirklich ein Fest für die Welt um mich herum: die Frauen sind mir alle gut geworden und einer schönen Frau legte ich das ganze Fest zu Füßen.«

Diese eine Frau war nicht etwa seine Ehefrau Minna, sondern Mathilde Wesendonck.

Asyl

Zwei Jahre später kaufte Otto Wesendonck ein Grundstück in einer Züricher Vorstadt mit der Absicht, dort eine repräsentative Villa errichten zu lassen. Wagner dagegen zog von einer Wohnung in die andere, bis Wesendonck ihm schließlich anbot, ein Landhaus neben seiner Villa zu einem günstigen Mietzins zu bewohnen. Wagner sollte von ihm noch oft finanzielle Unterstützung erhalten, um sich losgelöst von Geldsorgen seiner Komposition widmen zu können. Ende April 1857 zog er mit seiner Frau Minna in sein »Asyl«, wie er sein neues Heim – inspiriert von einem Brief Mathildes – nannte. Die Wesendoncks folgten drei Monate später. In Wagners Autobiographie kann man dazu lesen:

»Wir waren jetzt durch eine unmittelbare, eigentlich ländliche Nachbarschaft so nahe gerückt, dass eine starke Vermehrung der Beziehungen bloss durch die einfache tägliche Berührung nicht ausbleiben konnte.«

Und das blieb sie auch nicht. Schon in zahlreichen Skizzen Wagners zur *Walküre* findet man Widmungen, die Mathilde Wesendoncks Bedeutung für ihn zu erkennen geben: so zum Beispiel »G.s.M.« für ‚Gesegnet sei Mathilde‘ oder »W.d.n.w.G.« für ‚Wenn du nicht wärst, Geliebte‘.

Tristan und Mathilde

Im September 1857 legte er ihr auch die fertige *Tristan*-Dichtung in die Hände und beteuerte, dass diese ohne sie nie so zur Vollendung gekommen wäre. Mathilde umarmte ihn und antwortete, dass sie nun keinen Wunsch mehr habe. Dieser Tag sollte für Wagner eine ganz besondere Bedeutung behalten. In seinem Tagebuch schrieb er ein Jahr später:

»An diesem Tag, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. Bis dahin ging mein Vorleben: Nun begann mein Nachleben. In jenem wundervollen Augenblick lebte ich allein. [...] Ein holdes Weib, schüchtern und zagend, warf mutig sich mitten in das Meer der Schmerzen und Leiden, um mir diesen herrlichen Augenblick zu schaffen, mir zu sagen: ich liebe Dich! – So weihest du dich dem Tode, um mir Leben zu geben; so empfang ich dein Leben, um mit Dir nun von der Welt zu scheiden, um mit dir zu leiden, mit dir zu sterben.«

In diesem Zitat drängen sich die Motive des *Tristans* unmittelbar auf: Liebe, Hingabe, Tod. Offensichtlich steckte Wagner zu dieser Zeit tief im *Tristan*-Stoff, aber kann man wirklich so weit gehen, seine persönliche Situation als ursächlichen Antrieb für das Musikdrama zu sehen? Wagner stritt solches in späteren Jahren vehement ab, so wie er später auch die Liebe zu Mathilde leugnete:

»Ich werde einmal etwas darüber schreiben müssen, wie des Geistes Leben vor sich geht, und dass das innerliche Schauen eines Dichters nichts mit den äußeren Erlebnissen zu tun hat, die es nur trüben können, – so dass eher Dasjenige, was man im Leben nicht findet, im künstlerischen Bilde sich darbietet!«

Trotz des offensichtlichen Widerspruchs zu früheren Äußerungen steckt in diesem Zitat doch eine wichtige Aussage über den Zusammenhang zwischen Leben und Werk: Es ist der Hinweis, die Oper bringe gerade das zum Ausdruck, was Wagner von seiner Muse nie bekam: die völlige Hingabe. Für Mathilde kam es nicht in Frage, ihre Familie zu verlassen. Alles was über eine platonische Liebe zwischen Künstler und Muse hinausging, konnte Wagner nur in seinem Werk unterbringen. Gleichzeitig sollte die Darstellung der Isolde als Frau ein Appell an Mathilde sein, sich über Konventionen hinwegzusetzen, um aller Skandale zum Trotz ihrer Bestimmung, nämlich der Liebe, zu folgen. Oper und Leben stehen sich in einer Art Traum-Realitätsbezug gegenüber. Wagner betont mehrfach, dass sein *Tristan* nur durch Mathilde das werden konnte, was er schließlich geworden ist. Das ist kaum verwunderlich, wenn man bedenkt, wie stark Mathilde in den Entstehungsprozess der Oper, insbesondere des ersten Aktes, einbezogen war. Was er am Morgen komponiert hatte, kontrollierte er am Nachmittag an ihrem Flügel, Mathilde bekam Kompositionsskizzen von ihm und er führte sie in die Gedankenwelt seiner Musik ein. Zu ihrem 33. Geburtstag schrieb er ihr:

»Dass ich den *Tristan* geschrieben, danke ich Ihnen aus tiefster Seele in alle Ewigkeit.«

Josephine Linke

FEDERFÜHRENDE WAGNER-INTERPRETEN DER ERSTAUFFÜHRUNGEN

Von bedeutender Relevanz für die anfängliche Rezeption des Musikdramas waren einzelne Sängerpersönlichkeiten. In Wagners Werken wurden die Sänger mit bis jetzt ungekannten und neuen Anforderungen konfrontiert, für die nicht jede Stimme gemacht zu sein schien. In der Auffassung, dass *»der Sänger zu allererst zum tadellosen Sprechkünstler erzogen werden müßte«*, bevorzugte Wagner deklamatorisch geprägte Singstimmen, und hielt an der Konvention früherer Zeiten fest, nach der die Opernsänger auch Erfahrungen im rezitierenden Schauspiel sammeln sollten. Die enge Verbindung zwischen Schauspiel- und Gesangsdarbietung hob Wagner nicht zuletzt in seiner 1872 publizierten Abhandlung *Über Schauspieler und Sänger* hervor. Wagner verlangte von seinen Sängern, dass diese nicht nur als Gesangsvirtuosen mit stimmlichen Effekten überzeugten, sondern auch mit darstellerischen Fähigkeiten das Publikum rührten. Praktisch jeder Sänger, zu dem sich Wagner positiv positionierte, zeichnete sich – neben den stimmlichen Voraussetzungen – vor allem durch eine hervorragende Artikulation und eine überzeugende szenische Präsenz aus. Darüber hinaus legte Wagner großen Wert auf Stärke und Tragfähigkeit der Stimme, wie auch auf die geeignete körperliche Statur des Sängers für die entsprechende Rolle.

In Dresden wurde *Tristan und Isolde* erstmals am 21. Mai 1884 aufgeführt. Die Titelrollen besetzte man auf ausdrücklichen Wunsch Richard Wagners mit Therese Malten und Heinrich Gudehus. Wagner schrieb 1881 an Malten:

»Schon jetzt hat mich die Vortrefflichkeit des Tenoristen Gudehus bestimmt, Ihnen beiden Tristan und Isolde zur Darstellung in Dresden anzuempfehlen, da ich die Besetzung der übrigen Partien ebenfalls gut ausgeführt wissen kann.«

Therese Malten (geb. Müller, 1855–1930) gehörte zu jenen Wagner-Sängerinnen, die in ihrer künstlerischen Ausbildung versuchten, sowohl Schauspiel als auch Gesang zu vereinen. Sie studierte seit 1870 an der Berliner Musikhochschule Gesang und erhielt zugleich vom Hofchauspieler Richard Kalde dramatischen Unterricht. Nicht nur aufgrund ihrer tragfähigen, umfangreichen Stimme, deren »*dunkles, tragischer Akzente fähiges Timbre*« Wagner besonders schätzte, sondern auch wegen ihrer immensen schauspielerischen Leistungen zählte sie zu den gefragtesten dramatischen Sopranistinnen ihrer Zeit. Berühmt wurde sie namentlich als Wagner-Interpretin, die auf zahlreichen Konzertreisen Wagners Musikdramen früh internationales Renommee einbrachte: 1883 gehörte sie Angelo Neumanns Richard-Wagner-Orchester an, das mit dem *Ring* in den Musikzentren von Deutschland, Holland, Belgien, Italien, Russland, Ungarn, Österreich und in der Schweiz gastierte. Trotz lukrativer Angebote im Ausland blieb sie jedoch – wohl hauptsächlich aufgrund ihrer heimlichen Liaison mit König Albert von Sachsen – zeitlebens ihrem ersten und einzigen Festengagement an der königlichen Hofoper Dresden treu.

Zu ihren großen Bühnenrollen gehörte Isolde, die sie zwei Jahre nach der Dresdener Erstaufführung auch als erste Darstellerin in Bayreuth sang. Fester Spielpartner in Dresden, wie auch bei den Bayreuther Festspielen, war der Dresdner Tenor Heinrich Gudehus.

Was seine schauspielerischen Fähigkeiten anbetraf, war **Heinrich Gudehus** (1842–1909) seiner Gesangspartnerin Therese Malten offenbar haushoch unterlegen. Stimmlich war Gudehus seinerzeit unter den Tenören ein Ausnahmetalent. Seine Stimme verband die brillante Höhe und leichte Stimmgebung des lyrischen Faches mit der Stärke und Kondition eines Helden Tenors.

Darstellerisch überzeugte er wohl lediglich im Zusammenspiel mit anderen Opernsängern – beispielsweise in der Dresdener Erstaufführung von *Tristan und Isolde* am 21. Mai 1884, die er in der Titelrolle gemeinsam mit Therese Malten bestritt. Seine Gesangsausbildung erfuhr er u.a. bei Malvina Schnorr von Carolsfeld – der ersten Isolde-Darstellerin und Witwe des ersten Tristan bei der Münchner-Uraufführung im Jahre 1865. Nach Engagements an der Königlichen Oper in Berlin (1871), am Opernhaus in Riga (1875) und an den Stadttheatern von Lübeck, Freiburg und Bremen (1876–77) hatte er ab 1880 für zehn Jahre die Stelle als erster Tenor an der Dresdener Hofoper inne. Bei den Bayreuther Festspielen der Jahre 1882–1888 sang er den Walther von Stolzing der *Meistersinger* und – häufig an der Seite von Therese Malten – die männlichen Titelpartien im *Parsifal* bzw. *Tristan und Isolde*.

Auch im Ausland erwies sich Gudehus als einer der größten Wagner-Tenöre seiner Zeit. Als Tristan gastierte er beispielsweise 1884 an der Londoner Covent Garden Oper und 1890/91 an der New Yorker Metropolitan Opera.

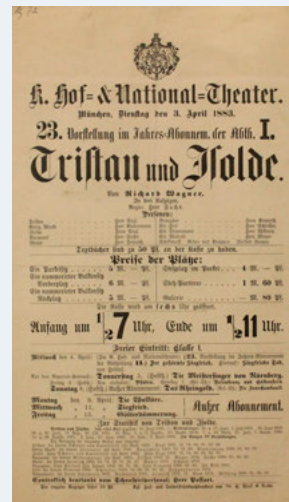


links: Heinrich Gudehus (1842–1909), Therese Malten (1855–1930) als Isolde in Dresden 1884; Mitte: Therese Vogl (1845–1921), Heinrich Vogl (1845–1900), Heinrich und Therese Vogl als Tristan und Isolde (München 1883), Therese Vogl als Isolde (München 1883), Heinrich Vogl (Bayreuth 1876); rechts: Rosa Sucher (1849–1927), Rosa Sucher (Berlin 1892), Joseph Sucher (1843–1908) mit seinen Dirigierkollegen Hermann Levy, Ernst von Schuch und Felix Mottl (v.r.n.L.)

Ein Ausnahmetenor seiner Zeit war auch **Heinrich Vogl** (1845–1900) – dies nicht zuletzt aufgrund seiner enormen stimmlichen Vielseitigkeit: Er brillierte nicht nur in sämtlichen Opernpartien von Belcanto bis Verismo, sondern trat darüber hinaus auch als bedeutender Oratorien- und Liedsänger in Erscheinung. 1865 als Solist an die Münchner Hofoper engagiert, avancierte der Heldentenor schnell zum Publikumsliebbling. In Bayreuth sang er 1876 im Rahmen der ersten Gesamtauführung des *Ring* Loge und prägte durch seine Interpretation nachhaltig die Auslegung dieser Rolle. Insbesondere seine baritonale gefärbte Tenorstimme und seine – aus Sicht einiger Rezensenten beinahe überspitzt – deutliche Textaussprache dürften Wagners Idealvorstellung eines Interpreten nahegekommen sein, wemgleich Vogls darstellerische Fähigkeiten demgegenüber zuweilen ins Hintertreffen gerieten.

Seine Frau **Therese Vogl** (geb. Thoma, 1845–1921) kann ebenfalls als maßgebende Wagner-Sängerin der Anfangszeit bezeichnet werden. So sang die Sopranistin die Partie der Wellgunde in der Uraufführung von *Rheingold* 1869 und im Jahr darauf die der Sieglinde in der Uraufführung der *Walküre*. Als Brünnhilde wirkte sie 1878 bei der ersten Aufführung von *Siegfried* und *Götterdämmerung* außerhalb Bayreuths mit. In letzterer Inszenierung gelang ihr auf dem ungesattelten Pferd Grane ein spektakulärer Sprung über den lodernenden Scheiterhaufen, den man ihr heute noch nachrühmt. In derselben Rolle trat sie 1882 anlässlich der englischen Erstaufführung des *Ring*-Zyklus in London auf. 1865 hatte sie ihr erstes Engagement am Karlsruher Hoftheater erhalten, und ein Jahr später einen Ruf an die Münchner Hofoper, wo sie ihren späteren Ehemann kennenlernte und bis zum Ende ihrer Bühnenlaufbahn im Jahre 1892 auftrat. Ihren Bühnenabschied gab Therese Vogl 1892 in ihrer wohl besten Rolle – der Isolde.

Die Heirat von Therese und Heinrich Vogl im Jahre 1867 besiegelte nicht nur die persönliche Verbindung zweier namhafter Wagner-Interpreten, sondern auch eine ungewöhnliche Liaison im künstlerischen Sinne: Beide galten über viele Jahre hinweg als das Traumpaar der deutschsprachigen Opernszene. Wie Therese Malten gehörte auch das Ehepaar Vogl 1882/83 dem reisenden Wagnerensemble Angelo Neumanns an, und leistete hierdurch einen entscheidenden Beitrag zur Wagnerrezeption. 1870 kreierten die Vogls in München gemeinsam die Partien der Sieglinde und des Siegmund bei der Uraufführung der *Walküre* in München. Auch für die erste Bayreuther Aufführung des *Ring*-Zyklus 1876 wurden beide engagiert. Doch insbesondere in den Rollen von *Tristan und Isolde* war das Paar vielgefragt – in ihnen sah man die legitimen Nachfolger des Ehepaars von Carolsfeld, seit sie *Tristan*



v.l.n.r.: Dresdner Erstaufführung mit Gudehus und Malten (Theaterzettel 21. Mai 1884), *Tristan und Isolde* in München mit dem Ehepaar Vogl (Theaterzettel vom 03. April 1883), Gesamtauführung der Musikdramen Wagners mit R. Sucher als Isolde und J. Sucher als Dirigent (Theaterzettel vom 08. Juni 1889)

und *Isolde* erstmals nach dem schicksalhaften Tod Ludwig Schnorr von Carolsfelds 1869 in München wiederaufgeführt hatten. Von 1869 bis 1875 trug das Ehepaar Vogl – als alleinige Titelinterpreten – maßgeblich zur Verbreitung des Werkes bei. Unter anderem traten sie in Gastrollen als *Tristan und Isolde* in Erstaufführungen des Bühnenwerkes in Weimar (1874), Königsberg (1881) und Frankfurt a. M. (1884) auf. 1876 übernahm Richard Wagner die Taufpatenschaft ihres gemeinsamen Sohnes Richard Vogl.

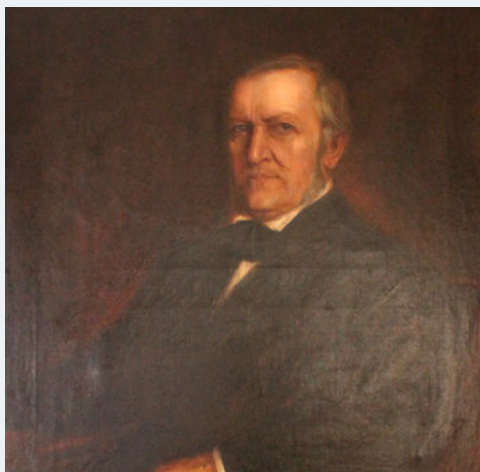
Rosa Sucher (geb. Hasselbeck, 1849–1927) galt zu Lebzeiten als Inbegriff der Wagner’schen Frauengestalten – insbesondere prädestiniert für die Liebesduette in *Tristan und Isolde* und im *Ring*. Ihre ausdrucksstarke Interpretation von Sieglindes Abschied, Brünnhildes Todesverklärung sowie Isoldes Erzählung und Liebestod zählten zu den Höhepunkten ihrer beispiellosen Karriere. Als Autodidaktin wurde sie 1872 direkt an die Münchner Hofoper engagiert, wo sie als Waltraute in der *Walküre* ihr Bühnendebüt gab. Schon bald folgten einzelne Engagements in Trier, Königsberg, Berlin, Danzig und Leipzig.

In Leipzig heiratete sie 1877 den Komponisten und Hofkapellmeister der Leipziger Oper,

Joseph Sucher (1843–1908), der seinerzeit zu den führenden Wagner-Dirigenten zählte: Bereits 1878 brachte er in Leipzig Wagners *Ring*-Zyklus vollständig zur Aufführung.

1879 folgte das Ehepaar Sucher einem Ruf an die Hamburger Oper, was insbesondere für Rosa Sucher den internationalen Durchbruch bedeutete: Unter dem Dirigat ihres Mannes sang sie 1882 die weibliche Titelpartie in der Hamburger Erstaufführung von *Tristan und Isolde*. Im selben Jahr wurde sie für die englische Erstaufführung der Oper engagiert. Außerdem wirkte Rosa Sucher neben Therese Malten an der Bayreuther Erstaufführung von *Tristan und Isolde* 1886 mit. In den folgenden Jahren entwickelte sie sich als Kundry (*Parsifal*), Venus (*Tannhäuser*), Eva (*Meistersinger*), *Isolde* (*Tristan und Isolde*) und Sieglinde (*Walküre*) zu einer der führenden Sängerinnen der Festspiele.

Von der Berliner Hofoper aus, an die sich das Ehepaar 1888 verpflichten ließ, unternahm Rosa Sucher zahlreiche Gastreisen: Unter anderem 1892 als *Isolde* und *Brünnhilde* an die Covent Garden Oper London. 1894 nahm sie an der englischen Erstaufführung des *Ring*-Zyklus teil und bereiste im selben Jahr im Rahmen einer Tournee Nordamerika. Joseph Sucher begründete indes eine langjährige Berliner Tradition, als er dem Publikum 1889 erstmalig einen kompletten Wagner-Zyklus darbot.





Small informational card on the left display case.

Small informational card below the framed images.

Konzeption und Kuration der Ausstellung

Prof. Dr. Helen Geyer
Hannah Lütkenhöner B.A. | Kiril Georgiev M.A.
Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar
Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena
Carl-Alexander-Platz 1
99423 Weimar
Fon: +49 3643 555-164
Fax: +49 3643 555-220
www.hfm-weimar.de/musikwissenschaft

Adresse

Thüringer Museum – Stadtschloss
Markt 24
99817 Eisenach
Fon: +49 3691 670-450

Öffnungszeiten

Mittwoch bis Sonntag von 11 bis 17 Uhr
(Montag und Dienstag geschlossen)
Gruppenführungen nach Vereinbarung
(Fon: +49 3691 670-451)

Die Ausstellung wird gefördert vom Kreativfonds der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar und dem Thüringer Ministerium für Bildung, Wissenschaft und Kultur. Wir danken unseren Förderern und Kooperationspartnern:



Friedrich-Schiller-Universität Jena



Hochschule für Musik
FRANZ LISZT Weimar

