

Das Verschwinden der Differenzierung in der Todsgemeinschaft in Richard Wagners *Tristan und Isolde*

YAMAZAKI Asuka

Vorwort

Das 19. Jahrhundert ist eine Zeit, in der sich einhergehend mit der Entwicklung moderner Nationalstaaten auch häufige Phänomene des Nationalismus ausbreiteten. In Deutschland wurde seit dem Befreiungskrieg 1813 der nationale Patriotismus sichtbar gefördert, wobei der „Tod für das Vaterland“ im politischen Diskurs überall dargestellt wurde. Im Jahre 1848 brach die Märzbewegung aus, in der die Bevölkerung sich mit der Forderung nach der Schaffung eines deutschen Nationalstaats erhob. Es erfolgte in den sechziger Jahren ein anschwellender offizieller Nationalismus, dessen Bewegung auf die Gründung des Deutschen Reiches und auf die Einheit der Fürstenstaaten abzielte. Richard Wagner, der in eben dieser Epoche der großen Umwälzungen lebte, konzipierte nach seiner Teilnahme am Dresdener Aufstand in seinem Züricher Exil das Musikdrama *Tristan und Isolde* (1854-59; im Folgenden: „*Tristan*“).¹ In dieser Periode der Reaktionszeit, welche der gescheiterten Revolution folgte, geriet der Nationalismus vergleichsweise in einen Stillstand. Dennoch sind in ihr während des sich verbreitenden Pessimismus der Revolutionäre gegenüber der politischen Situation verschiedene Ereignisse deutlich zu erkennen, die später auf die Nationalstaatsbewegung einen nicht geringen Einfluss nahmen. Darunter fallen beispielsweise der Zusammenschluss der bürgerlichen Vereine, die künftig nationalen großen öffentlichen Feste veranstalteten, und auch die wachsende Sympathie für das sich immer mehr verschärfende Resorgiment in Italien.² Auch in einer solcher

¹ Texte aus Wagners *Tristan und Isolde* werden grundsätzlich aus folgender Fassung mit arabischen Ziffern zitiert: „Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. In: *Gesammelte Schriften und Briefe*. 14 Bde. Hrsg. von Julius Kapp. Leipzig o.J., Bd.5.“ Dabei werden für die Quellenausgabe folgende Abkürzungen verwendet: GSB.

² Dann, Otto: *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*. München 1993, S.136 u.139.

„erzwungenen Ruhepause“³ des Nationalismus wurde die Ausschließung von Außenseitern sowie, wie Fichte sagte, die Aufhebung der „Einheit der inneren Grenzen“ unverkennbar vorangetrieben, um die Nation zu vereinigen. Wagner wurde in dieser Zeit nicht nur aufgrund mehrmaliger Ortswechsel und vieler Konzertreisen äußerlich in eine Situation voller Veränderung versetzt, sondern vielmehr war er gerade in einem innerlichen Wandel, als er durch seine intensive Beschäftigung mit theoretischen Schriften über die Kunst auch seine eigene Kunstform veränderte.⁴ Auf diese Weise, in der er seine eigene Kunstidee ausbildete, war er gewissermaßen auf der Suche nach dem Vorbild einer „kulturellen Gemeinschaft“. In den folgenden sechziger Jahren war, wie Hannu Salmi beschreibt, „die Deutsche Einigung sowie die Revolution von innen“ zu seiner höchsten Aufgabe geworden.⁵ Angesichts dieser aktiven und innerlichen Tendenz Wagners sowohl in seinem Umfeld als auch in seiner Geisteshaltung erkennt man in *Tristan* eine Reflexion in der Handlung, welche die innere Entwicklung der Erzählung, in der überwiegend durch Monologe und Dialoge die innere Interaktion der Personen wesentlich ausgedrückt wird, umfasst. Wagner äußert sich gerade hierüber in seinem späteren Rückblick.⁶ Die Hauptpersonen, welche die innere Differenziertheit zwischen beiden überwinden, opfern sich letzten Endes durch die Vereinigung von Liebe und Tod auf. Es ist auch anzumerken, dass der Ruf des *Tristan* als „nicht-nationalistisches“ Opernwerk lange der Tatsache geschuldet ist, dass es im Werk keinen Text in Verbindung mit einer Verehrung des deutschen Reiches gibt, wie dieser in *Lohengrin* (1845-48) sowie in den *Meistersingern* (1845-68)

³ Ebd. S.139.

⁴ Zur Tendenz Wagners in dieser Zeit vgl. Kiem, Eckehard: Mai 1849-Mai 1864. Lebensgeschichte – Werkgeschichte – Musikgeschichte. In: Kiem, Eckehard / Holtmeier, Ludwig (Hrsg.): *Richard Wagner und seine Zeit*. Laaber 2003, S.75-98.

⁵ Salmi, Hannu: *Imagined Germany: Richard Wagner's National Utopia*. New York 1999, S.60f.

⁶ „Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt Ihnen sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, [...], nun auf diese letzteren [die inneren Motive] einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier [*Tristan*] allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, dass die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist.“ Vgl. Wagner, Richard: *Zukunftsmusik* (1860). In: GSB, Bd.1, S.210. Zur Betrachtung über die innere „Handlung“ vgl. Bermbach, Udo: *Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart / Weimar 2003, S.154f; Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. In: *Gesammelte Schriften in 10 Bde.* Hrsg. von Hermann Danuser. Laaber 2004, Bd.7, S.182f.

existiert.⁷ Zieht man dennoch in *Tristan* das oppositionelle Verhalten der Liebenden gegen die königliche Gewalt in Betracht, so fällt es doch auf, dass sich die damalige abartige Anarchie darin unverkennbar widerspiegelt. Daneben gibt es zu überlegen, dass in der Todeswelt der Liebenden nach der Auflösung der inneren Differenziertheit der beiden Personen die „Todesgemeinschaft“ bereits dargestellt wird. Diese wird in der umgekehrten Form präsentiert – als ideale Gemeinschaft im Nationalismus, die sich damals in der realistischen Anschauung der Nation nicht verwirklichen konnte.

Vor diesem Hintergrund solcher Überlegungen versucht die vorliegende Arbeit in Wagners *Tristan* die Zurücknahme individueller Differenzierung bei den Hauptpersonen sowie deren Gründung der Todesgemeinschaft zu verdeutlichen. Dabei wird in diesem Zusammenhang mit Blick auf den Sinn des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert analysiert.

1. Definition der Todesgemeinschaft

Vor der Einführung in die Diskussion über die Beziehung zwischen dem Nationalismus und der Todesgemeinschaft in *Tristan* ist zu bedenken, wie sich eine solche im Werk überhaupt interpretieren lässt. Dazu kann man zuerst erkennen, dass die Liebenden in der Vereinigung von Liebe und Tod, unio mystica, die „Todesschönheit“⁸ verwirklichen. Hier folgt Wagner zum einen der ästhetischen Inszenierung des Todes in der Romantik, zum anderen wird der Tod hier als das letzte Objekt der Schönheit erfasst. Fußt man auf diese Betrachtungen, so ist es auffällig, dass bei der Todesgemeinschaft, die die Liebenden schaffen, deren Schönheit in den Vordergrund gestellt wird und somit diese als „ästhetische Gemeinschaft“ erkannt wird. In dieser Hinsicht lässt sich auf seine zunehmende Neigung zum Konzept der ästhetischen Gemeinschaft verweisen, dessen höchstes Ziel auf Kunst gerichtet ist, wie Wagner in seinen Züricher „Revolutionsschriften“ deutlich erläutert, welche *Tristan* vorausgehen. Dies bedeutet nicht nur, dass er in *die Kunst und die Revolution* (1848) den Grundgedanken des „Gesamtkunstwerks“ entwickelt, sondern auch, dass er in *das*

⁷ Sanko, Nagaharu: *Elsa no Yume. Atarashii Wagner Zou wo Motomete. [Elsas Traum. Suche nach neuen Bildern von Wagner]* Tokyo 1987, S.108.

⁸ Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin 2001, S.188f.

Kunstwerk der Zukunft (1849) die Einigung der einzelnen Künste sowie die Erschaffung der neuen und nationalen Kunstgattung thematisiert. Darüber hinaus versucht er in *Oper und Drama* (1850/51) die Sprache und die Musik gleichmäßig zu harmonisieren. Basierend auf diesen theoretischen Schriften gelang es ihm, die Grundlage für die Realisation seines zukünftigen „öffentlichen Festes“ zu legen. Der Prozess, in dem durch die Vereinigung von Widersprechendem die utopische Gemeinschaft gegründet wird, spiegelt sich in *Tristan*, dem Kulminationspunkt seiner künstlerischen Ideale, direkt wider. Dies zeigen seine obengenannten Schriften ausdrücklich. Die Idee der ästhetischen Gemeinschaft im Werk, der die Liebenden sich weihen, entspricht beispielsweise der Argumentation über die „Tätigkeit der Schönheit“ in *die Kunst und die Revolution*, wobei diese mittels der wahren Liebe realisierbar ist, die aus einem gleichberechtigten Partnerverhältnis zwischen gleich Starken erwächst.⁹ Hier lässt sich der Einfluss von Schillers Ästhetik auf Wagner spüren: Bei Schiller wird durch die Konfliktlösung bzw. die Integration der gegensätzlichen Positionen die Gründung des ästhetischen und freien Staates ermöglicht. Beruhend auf dieser Geistesströmung mit der Idee einer „Einheit der modernen Einzelwesen“ meint Bermbach zugleich, dass darin die radikale Vereinigung der zeitgenössischen politischen Philosophie mit den Begriffen „Freiheit“, „Gleichheit“ sowie „Liebe“ reflektiert wird.¹⁰ Das heißt, dass sich die Feuerbachsche sowie linkshegelianische Einstellung, mit der Wagner sein Leben lang eng verbunden war, hierin manifestiert. Daher wird bei der auf eine solche philosophische Idee basierenden Gemeinschaft in *Tristan* ihr Umriss als das ideale Kollektiv verdeutlicht.

Dazu kam Wagners Rezeption von Arthur Schopenhauers Philosophie des Willens, die ihn seit 1854 sehr angezogen hat.¹¹ Er findet in seiner Metaphysik keine direkte und realistische Revolution gegen Politik, Gesellschaft oder Kultur, sondern die Visionen der mittelbaren sozial-utopischen Veränderungen durch die Verneinung des Willens, und so stellt er sich konsequenterweise mit neuer Hoffnung das Kollektiv als einen nicht-politischen Ort ohne alle Macht sowie mit einem unbegrenzten Streben

⁹ Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. In: GSB, Bd.10, S.39.

¹⁰ Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. 2.Aufl. Stuttgart / Weimar 2004, S.226f.

¹¹ Zu Wagners Rezeption der Philosophie Schopenhauers vgl. Bermbach (2004), S.286-314; Magee, Bryan: *The Tristan chord. Wagner and philosophy*. New York 2001, S.126-193.

nach Schönheit vor. Nach Wagners eigener Interpretation des Schopenhauerschen Begriffes der Verneinung des Willens, welcher bei ihm eine Bedeutung als Befreiung vom Leiden zukommt, wird dieser als Entsagung vom Leben verstanden, um den Egoismus zu überwinden. So führt Wagner anschließend diesen Begriff zu einer die Gemeinschaft erlösende Wirkung. In einer solchen Erlösungsidee zeigt sich eine wesentliche Affinität zur Auflösung der Individualität in ästhetischer Gemeinschaft *Tristans*. Die Erlösung, die der Befreiung von der irdischen Welt sowie der Regeneration des Menschen dient, verbindet sich hier nicht bloß mit dem physischen Verderben des Liebespaars, sondern mit seinem „namenlosen“ (52), „ewig einigen“ (52) und „ein-bewußten“ (54), also mit der vollkommenen Absenz der Selbstidentität und mit seinem Tod als unio mystica mittels der Liebe selbst. Obwohl die Tragödie sich folgerichtig in eine Art „heiliges ästhetisch-religiöses musikalisches Spiel“¹² verwandelt, wird die Erlösung dennoch, wie Adorno behauptet, als das in der Erzählung vorher programmierende ewige „Glücksversprechen“ und als eine wagnersche Phantasmagorie, betrachtet.¹³

Wie diese vorhergehenden Betrachtungen zeigen, muss die Todesgemeinschaft, welche am Höhepunkt des Werkes zum Vorschein kommt, sowohl aus ästhetischer Perspektive als auch durch die Metaphysik Schopenhauers betrachtet und berücksichtigt werden. Um diese Gemeinschaft zu bilden, bedarf es der Einnahme des Liebestranks, was zunächst die Abschaffung der äußeren Unterschiede zwischen den Liebenden bewirkt. Das heißt, dass beide, die sich im metaphysischen Konflikt zwischen Tag und Nacht und damit ihrem symbolisierten Stellungsunterschied, befinden, sich in der Nacht vereinigen. Im diesem Hinblick wird in den folgenden drei Abhandlungen versucht, den Verlauf der inneren Einheit der beiden Liebenden sowie ihren Zusammenhang mit der Todesgemeinschaft in der letzten Phase zu untersuchen.

¹² Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*. (Aus dem Englischen übersetzt von Hans Hagen Hildebrandt) Berlin 2003, S.37.

¹³ Diese wagnersche Erlösung betrachtet Adorno als Phantasmagorie, der das Nichts innewohnt. Vgl. Adorno, Theodor W.: Versuch über Wagner. In: *Gesammelten Schriften*. Hrsg. von Gretel Adorno / Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1986, Bd.13, S.139f.

2. Der Logikwechsel der Liebenden von Liebe zu Tod

Am Ende des ersten Aufzugs erfüllen die Liebenden ihre heimliche Liebe, indem sie mit der Bereitschaft zu Sterben den falschen Liebestrank einnehmen, den sie für den Gifttrank halten. In dem Dialog der beiden, die eine solche „Todeszeremonie“ lebend überstehen, wird innerhalb des zweiten Aufzugs deutlich gemacht, wie unterschiedlich ihre Einstellungen zu Leben und Tod sind. Diese unterschiedlichen Ansichten, die Dissonanz der Person, wird schließlich jedoch in Einklang gebracht. Es ist hierbei interessant zu betrachten, durch welche Entwicklungen im Gang des Gesprächs eine solche Auflösung dieser Differenzierungen bewirkt wurde. Deshalb müssen stufenweise weitere Überlegungen über die Gemütsbewegungen von Isolde und Tristan in der Szene des nächtlichen Zusammentreffens angestellt werden.

Dazu ist es notwendig, zunächst die Beschreibung von Isoldes Geisteszustand vor der Vergiftung im ersten Aufzug näher zu betrachten. In ihrer Verzweiflung gegenüber Tristan, dem „Tagesknecht“ (45), schreit sie in einem Ausbruch von Emotionen:

Für tiefstes Weh,
für höchstes Leid -
gab sie [Isoldes Mutter] den Todestrank.
Der Tod nun sag' ihr dank! (28)

Wie deutlich gezeigt wird, steht Isolde angesichts ihrer imaginären Allegorie von „dem Tod“ unter dessen Einfluss und wird von einem heftigen Todesdrang ergriffen. Am Anfang des zweiten Aufzugs jedoch, nachdem sie den Liebestrank einnimmt, macht dieses Bild einer anderen Allegorie Platz:

Des Todes Werk,
nahm ich's vermessen zur Hand,
Frau Minne hat es
meiner Macht entwand. (40)

und

Ihr [Frau Minne] ward ich zu eigen. (40)

Es ist diesen Worten Isoldes nicht nur zu entnehmen, dass sie sich in den Schutz der neuen Allegorie, Frau Minne, begibt, sondern auch, dass ihr das Bild des Todes vollständig abgeht und sie nunmehr als vom Liebeszwang gefesselt dargestellt wird.¹⁴ Auf diese Weise kommt am Anfang der zweiten Szene die Freude über die Erfüllung ihrer Liebe zu Tristan zum Ausdruck, woraus der Eindruck entsteht, dass der gemeinsame Tod, auf den sie beharrte, nur ein Mittel für sie gewesen war, um die Liebesvereinigung mit ihm zu vollziehen. Da ihr gemeinsames Schicksal sich durch das Eingreifen der Frau Minne mit der Vertreibung des Todesengels und der Erfüllung ihrer Liebe ändert, gibt es für Isolde jetzt keinen Grund zum Sterben mehr. Hier wird sowohl Isoldes rasche, unverzügliche Umstellung vom Todesdrang zum Lebenswillen, aber auch ihre aktive Neigung zum Leben selbst hervorgehoben. In der Tat führt Isolde am Ende des Aufzugs das folgende Selbstgespräch: „Muß ich leben?“ (36). Hier zeigt sich ihre Angst davor, dass ihr keine andere Wahl bleibt, als mit ihrer heimlichen Liebe zu Tristan im Leiden weiter zu leben.

Vor dem Hintergrund dieses raschen Gesinnungswechsels durch Isolde wird das Zusammentreffen zwischen den beiden dargestellt. Dennoch verhält sich Tristan trotz seines Erfolgs in der Liebe relativ gleichgültig gegenüber dem Leben, ja er fordert Isolde sogar zum gemeinsamen Selbstmord auf. Um diesen gewaltigen Unterschied in dem Verhalten beider Personen zu betrachten, muss hier der Kerndialog zwischen den beiden betrachtet werden:

¹⁴ Wie Wapnewski meint, symbolisiert Isoldes Auslöschen der Fackel den Tod: „Sie hat die Fackel herabgenommen und löscht sie am Boden.“ (41). Sie löscht ihr Lebenslicht selbst aus. Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München 1978, S.61f. Doch deutet der Text an, dass Isolde statt der äußeren Dunkelheit des Todes das innere Licht ihrer neuen Liebe findet: „Frau Minne will: / es werde Nacht, / daß hell sie dorten leuchte, / wo sie dein Licht verschuchte.“ (41). Dazu verweist Borchmeyer darauf, dass Isolde „nachtsichtig“ (47) wird und daher die Dinge erkennt, die man mit den gewöhnlichen Augen am Tage nicht sehen kann. Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart 1982, S.265f. Im Hinblick darauf spricht Shinzo Miyake von der strahlenden Darstellung Isoldes als „Verkörperung der Liebesgöttin“ in der Dunkelheit der Nacht. Isolde, die ihr neues Leben in der wahren Liebe in vollen Zügen genießt, braucht nun keinerlei künstliches Licht mehr. Vgl. Miyake, Shinzo: *Wagner no Opera no Jyoseizou. [Die Frauendarstellung in Wagners Opern]* Nagano 2003, S.115-120.

(A)

TRISTAN: Laß mich sterben! (B)

ISOLDE: Neid'sche Wache!

TRISTAN: Nie erwachen! (C)

ISOLDE: Doch der Tag (D)
muß Tristan wecken?

TRISTAN: Laß den Tag
dem Tode weichen!

ISOLDE: Tag und Tod
mit gleichen Strei
sollten unsere
Lieb' erreichen?

TRISTAN: Uns're Liebe?
Tristans Liebe?
Dein' und mein',
Isoldes Liebe?
Welches Todes Streichen
könnte je sie weichen?

(E)

[...]

TRISTAN: Stürb' ich nun ihr, (F)
der so gern ich sterbe,
wie könnte die Liebe (F)
mit mir sterben,
die ewig lebende
mit mir enden?
Doch, stürbe nie seine Liebe, (F)
wie stürbe dann Tristan (F)
seiner Liebe?

ISOLDE: Doch unsre Liebe,
heißt sie nicht Tristan (G)
und - Isolde?
Dies süße Wörtlein: und, (H)
was es bindet,

(A)

der Liebe Bund,
wenn Tristan stürb', (I)
zerstört' es nicht der Tod?
[...]

TRISTAN: So stürben wir, (J)
um ungetrennt,
ewig einig,
ohne End',
ohn' Erwachen,
ohne Erbangen,
namenlos
in Liebe umfassen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben.

ISOLDE: So stürben wir, (K)
um ungetrennt –

TRISTAN: Ewig einig – ohne End' –

ISOLDE: Ohn' Erwachen –

TRISTAN: Ohne Erbangen –

BEIDE: Namenlos
in Liebe umfassen,
ganz uns selbst gegeben
der Liebe nur zu leben?
[...]

ISOLDE: Laß mich sterben! (50-52) (L)

Belegt man Tristans Wunsch zum Sterben, so findet man deutlich, dass die Aufforderung zum gemeinsamen Freitod, zu dem er sie zu verführen sucht, von ihm ausgeht: „Laß mich sterben!“ (B). Das Wort „sterben“ – ein Tätigkeitswort, in dem die konkrete Handlung selbst deutlich gemacht wird – findet sich hier erstmals innerhalb der zweiten Szene, während in der selben Szene die berauschten Liebenden das Wort

„Tod“ häufig in den Mund nehmen.¹⁵ An dieser Stelle wird darauf angespielt, dass Tristan das abstrakte Sprachspiel mit dem Wort „Tod“ unterbricht und zum Vollzug des gemeinsamen Todes mit dem Wort „sterben“ auffordert. Zudem haben seine Verse (B) eine Entsprechung in Isolde Versen (L) „Laß mich sterben!“ – wodurch die Liebenden innerhalb der Erzählung einen gemeinsamen Rahmen ihrer Diskussion bilden (A). Dabei erkennt man in diesem Rahmen des Dialogs eine Abhängigkeit der Liebenden voneinander, indem hier das kausative Verb „lassen“ verwendet wird und andeutet, dass ihr Wille zum Sterben den einzelnen Willen der beiden übersteigt.

Tristans Verführung zum Sterben gegenüber zeigt Isolde jedoch ein Gefühl der Skepsis. Zunächst nimmt sie Bezug zu Tristans Versen (C) „Nie erwachen!“ und bringt das Motiv des „Tages“ – ein wesentliches Motiv des Werks ist die Dualität Tag-Nacht – in die Diskussion ein (D). An dieser Stelle wird Tristans Todesmetapher, ausgedrückt durch das Wort „sterben“ erstmals aufgelöst. Die folgenden Dialoge zwischen den beiden zeigen die unterschiedlichen Einstellungen der Protagonisten: Isolde sieht die Liebeserfüllung der beiden im Leben, während Tristan sie letztlich im Tod findet (E). Auch mit den Worten (G) „Tristan und Isolde“, dem Titel der Oper, beabsichtigt sie, die Erzählung in eine Metafiktion zu verwandeln und sich selbst sowohl in den großen Rahmen der Erzählung als auch den kleinen Rahmen des Dialogs zu stellen. Denn sie versucht, Abstand von Tristan zu halten. Wenn wir fernerhin die Stelle (H) grammatikalisch betrachten, so erkennen wir, dass die additive Konjunktion „und“ die anreihenden Wortteile gleichrangig und neutral verbindet.¹⁶ Das heißt, dass das Wort „und“ den „Liebesbund“ versinnbildlicht, der zur gleichgestellten Verbindung der beiden sowie zur Vermeidung der Einsamkeit dient.¹⁷ Im Bezug darauf ist das Wort

¹⁵ Durch die motivische Verwendung des Wortes „Tod“ wird in diesem Dialog der Liebenden, die noch das realistische Sterben zu vermeiden versuchen, das ewige „Glücksversprechen“ im Sinne Adornos sprachlich dargestellt. Vgl. Adorno, a.a.O., S.139f.

¹⁶ Grabe, Paul (Hrsg.): *Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 7., völlig neu erarbeitete und erweiterte Aufl. 2005, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich Bd.4, S.628.

¹⁷ Nach Hans Mayers Analyse in Bezug auf den Titel der Oper wird durch das Wort „und“ die Verbundenheit zwischen den Liebenden hergestellt und, im Gegensatz zu anderen Helden Wagners, Tristans Einsamkeit überwunden. Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hrsg. von Wolfgang Hofer. Frankfurt a.M. 1978, S.116f. Laut Wapnewski soll das Wort „und“ bereits im Dialog zwischen Siegfried und Brünhilde im Konzept der *Götterdämmerung* 1848 zu sehen sein. Vgl. Wapnewski (1978), S.214-219, hier S.215 u. 218. Zu weiteren Betrachtungen über das Wort „und“ vgl. Wagner, Nike: *Wagner Theater*. Frankfurt a.M. / Leipzig 1998, S.122; Žižek, S.41f.

„und“ zugleich das erforderliche Medium, das nicht nur zur Gemeinschaftsgründung aus der Verbindung der Individuum dient, sondern auch, wie Wagner in *Die Kunst und die Revolution* erläutert, zur Realisation der wahren und reinen Liebe der gleich Starken.¹⁸ Mittels dieses Liebessymbols hält Isolde innerlich Distanz zu Tristan, der nicht mehr von dieser Welt zu sein scheint. Ihr Widerstand gegen seinen Verführungsversuch erfolgt zugleich auch auf linguistischer Ebene. Man erkennt dabei die mehrmalige Konjunktivierung des Wortes „sterben“ durch Tristan (F). Es wird hier der psychologische Einfluss Isoldes sichtbar, die zunächst an dem gemeinsamen Freitod zweifelt und Tristans Todeswunsch in Frage stellt. Die Konjunktivierung von „sterben“ zu „stürben“ kann dabei erstens das Zögern Tristans als Reaktion auf Isoldes Einwand ausdrücken. Isolde, die sein innerliches „Schwanken“ nicht übersieht und seine weitere Schritte zum Freitod bremsen will, übernimmt zweitens die Konjunktivisierung Tristans (I). Es wird nun ersichtlich, wie Isolde mit dem Konjunktiv auf linguistischer Ebene den bevorstehenden gemeinsamen Freitod als unbestimmt und unsicher erscheinen lässt.

Tristans Todeslogik gegenüber erkennt man hier aber nicht nur die Liebeslogik Isoldes, mit der sie ihm mittels ihrer Rhetorik ihre Gegenposition zu erkennen gibt, sondern auch ihren vernünftigen und nüchternen Blick, der im Gegensatz zu Tristans Sentimentalität der Selbstbestimmung steht. Dieses Verhältnis könnte mit dem Übergang von der späten Romantik zum Realismus in Verbindung gebracht werden. Nun jedoch versucht Tristan durch die Verwendung des gleichen Verbs im selben Modus Isoldes Angst auf psychologische Weise zu entmachten: „So stürben wir...“ (J). Bei anderen Gesamtausgaben wird Tristans „stürben“ in den Begriff „starben“ umgeschrieben.¹⁹ Mit dieser Modusänderung vom Konjunktiv zum Indikativ des Präteritums scheint es, als ob Tristan schon den gemeinsamen Freitod ankündigen würde. Damit wird die aktive Entscheidung der beiden für den Tod hervorgehoben.

¹⁸ In Büchners *Dannton's Tod* findet man auch die Verwendung des Wortes „und“, „Das u n d dazwischen ist ein langes Wort, es hält uns ein wenig weit auseinander“ Vgl. Büchner, Georg: *Dannton's Tod* (1835). In: *Sämtliche Werke und Schriften*. Hrsg. von Burghard Dedner / Thomas Michael Mayer. Mainz 2000, Bd.3.2, S.7. Hier wird, im Vergleich zu Wagners *Tristan*, die unmittelbare Gemeinschaftsgründung ohne das Wort „und“ angedeutet. Obwohl Wagners Verhältnis zu Büchner zum großen Teil unbekannt ist, könnte die Gegensätzlichkeit bei beiden Verwendungen des Wortes „und“ berücksichtigt werden.

¹⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. 10 Bde. Leipzig 1873, Bd.7, S.67; ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 5.Aufl. Leipzig o.J., Bd.7, S.47.

Isolde, die von seinem überwältigenden Gesang verführt wird und mit ihrer Sensibilität „in sinnende Entrücktheit“ (51) verfällt, wiederholt schließlich die Verse Tristans: „So stürben wir...“ (K). So schließt sie durch die Repetition seiner Worte (B) den Rahmen diese von ihm ausgehenden Auseinandersetzung über Tod und Liebe mit dem Imperativ: „Laß mich sterben!“ (L) ab. Mit dieser Manifestation Isoldes kommt es entgültig zur Einigung und die Todeslogik siegt.

Wie gezeigt wurde, kristallisiert sich unter der Leitung Tristans die argumentative Selbstbestimmung der beiden, den Weg des Lebensendes frei zu wählen, heraus. Obwohl Borchmeyer Tristan meisterhaft als „einen umgekehrten Orpheus“ benennt, der aus dem nächtlichen Todesreich zurückkehrt, um Isolde aus der Tageswelt dorthin nachzuziehen,²⁰ beginnt seine Todesverführung für Isolde jedoch nicht erst zum dritten Aufzug, sondern schon im zweiten Aufzug und vollendet sich innerhalb desselben. Tristans Versuch der Einnahme des Gifttranks gilt eben dieser „Todeszeremonie“, um sich dadurch mit eigener Hand von der Verblendung durch die Ehre sowie vom trügerischen Schein der irdischen Welt zu reinigen: „den Becher nahm' ich nun, / daß ganz ich heut geneset!“ (34). Es verwundert nicht, dass für Tristan, der den Antritt der Reise ins Totenreich beschließt, diese Zeremonie zu einem seelischen Schaudererlebnis wird, das als traumatisches Ereignis fortan seinen Lebenswillen entreißt. Man könnte sagen, dass die daraus entstehende Neigung zum Tod seine Todeslogik entwickelt, die schließlich zum Logikwechsel der Liebenden führt, um so eine Gemeinschaftsidentität zu schaffen. Es ist allerdings nötig, in dieser Todeslogik, die Tristans Todessehnsucht vorantreibt, seinen angeborenen Suizidgedanken in Betracht zu ziehen. Damit stellt sich die Frage, woraus sein Suizidgedanke hervorgerufen wird, der letztlich ja seine Todeslogik konstruiert.

3. Analyse von Tristans Todessehnsucht anhand seiner Vorstellung von der Vergangenheit

Wie ich schon erwähnt habe, lässt sich Tristans Todeslogik auf seinen angeborenen Hang zum Tod zurückführen, den Nike Wagner als seinen „Todesegoismus“²¹

²⁰ Borchmeyer, S.277.

²¹ Wagner, Nike (1998), S.122.

bezeichnet hat. Das heißt, dass Tristan wegen seiner exzessiven Selbstliebe von der paranoischen Idee der Vernichtung seines Ich beherrscht wird. Diesen Wunsch Tristans nach der Selbsttötung sowie seinen Verlust des Lebenswillens hat Isolde schon früh bemerkt, wie die folgenden Verse belegen: „dem [Tristan] einzig am Tode lag,“ (47). Betrachtet man die Darstellung Tristans, der vom Tod besessen ist, so fällt es doch auf, dass diese sich wesentlich von der Darstellung der selben Person bei der mittelalterlichen höfischen Dichtung *Tristan* unterscheidet, die von Gottfried von Straßburg konzipiert, und zur Quelle Wagners wurde. Angesichts der dominierenden Idealisierungstendenz (bei der mittelalterlichen höfischen Literatur wird der edle und begabte Tristan als ideale Person dargestellt, die aufgrund äußerer wie innerer Vorzüge das Interesse und die Zuneigung anderer auf sich zieht – und so auch zum Objekt des Begehrens werden kann, wie bei seiner Entführung in der Kindheit) fällt doch auf, dass er nicht so ohne weiteres bereit ist, sein Leben für jemanden aufs Spiel zu setzen, selbst, wenn andere sich für ihn opfern: er verkörpert das mittelalterliche Bild des perfekten höfischen Ritters. Wie Philippe Ariès analysiert, lässt sich hier die mittelalterliche Situation berücksichtigen, in der die Menschen tatsächlich den Tod besser als heute kannten und somit der Tod nichts fremdes war.²² So stellt sich bei der höfischen Literatur im Kontrast zur Realität eine deutliche Trennung zwischen Leben und Tod heraus, wobei ihr die Rolle zugeschrieben wird, den Leser durch „die Verherrlichung des Lebens“²³ auf die Hoffnung für die Zukunft hinzuweisen. Gegenüber der Darstellung Tristans im Mittelalter, der eine Neigung zum Leben zeigt, steht bei Wagner der Tristan, der bekanntlich dreimal versucht, seinem Leben ein Ende zu setzen. Selbstverständlich findet man hier die Widerspiegelung von Wagners beträchtlichem Forschungsergebnis über die Philosophie Schopenhauers. In dieser Sichtweise versucht Tristan durch die Verneinung des Willens – obwohl dies bei Wagner auf die Verneinung des Lebens umgestellt wird – die Welt auf praktische Weise zu retten. Vor diesem Hintergrund solcher Überlegungen stellt sich jedoch hier die Frage, woraus Tristans Wunsch nach dem eigenen Tod – wenn dieser Wunsch wirklich

²² Ariès, Philippe: *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*. Seuil 1975, S.17-31.

²³ Hier wird auf Wapnewskis Betrachtung im Zusammenhang mit der höfischen Literatur verwiesen, dass das Mittelalter das Leben verherrlicht und es folgerichtig ängstlich gegen den Tod abzusichern versucht. Vgl. Wapnewski (2001), S.69.

in erster Linie in ihm selbst entstanden sein sollte – resultiert.

Ein Anhaltspunkt zur Beantwortung dieser Frage wird in seiner Vorstellung von der Vergangenheit gefunden. In der Erzählung wird seine Gedankenlandschaft durch die Erinnerung an seine eigene Vergangenheit immer wieder auf die Bühne gebracht, wie dies zuerst in der Szene, in der das geheime Stelldichein der Liebenden ans Licht kommt, gezeigt wird. Hier hält Tristan in seiner Bereitwilligkeit zum Sterben eine Rückschau auf sein bisheriges Leben:

(M) Wohin nun Tristan scheidet,
 willst du, Isold', ihm folgen?
 Dem Land, das Tristan meint,
 der Sonne Licht nicht scheint:
 Es ist das dunkel
 nächt'ge Land,
 daraus die Mutter
 mich entsandt',
 als, den im Tode
 sie empfangen,
 im Tod sie ließ
 an das Licht gelangen.
 Was, da sie mich gebär,
 ihr Liebesberge war,
 das Wunderreich der Nacht,
 aus der ich einst erwacht:
 das bietet dir Tristan,
 dahin geht er voran: (58)

Hier wird das wiederholte Erleben seiner traurigen Erinnerung über den Tod der Mutter bei seiner Geburt umgesetzt in die Absicht, wieder in seine praenatale Existenz zurückzukehren. Das Spezifische dieses Gedankens besteht hier nicht im Rückgriff auf die Idee der in den Körper abgesunkenen Mneme als einem Überbleibsel dieses Erlebnisses, sondern in der Vorstellung des „hervorgehobenen uralten

Gedächtnisses“ (l'immémorial)²⁴, als auf die Zeit vor der Geburt zurückführenden Erinnerung. Dieses uralte Gedächtnis, welches das Subjekt immer wieder zur Wiederkehr dorthin bringt, ist ein Ort, wo die fundamentale Selbstidentität vorhanden ist. So erfolgt, sobald das Subjekt Tristans auf den Grund des Gedächtnisses hinabtaucht, sein Kontaktversuch mit der Vergangenheit, um die Grundlage der eigenen Existenz ausfindig zu machen. Tristan schildert in der Darstellung seiner Mutter, die ihn zur Welt bringt, hierbei seine eigene Urszene.²⁵

Fernerhin findet bei ihm wiederholt eine Umstellung seiner Perspektive statt, als er in der Sphäre der Gegenwart seine Vergangenheit wieder aktuell werden lässt. Es wird auch tatsächlich darauf hingewiesen, dass in *Tristan* aus Gründen der Gefühlssteigerung die grammatikalischen Personenformen unbewusst verändert werden.²⁶ In diesen von mir durch Unterstreichung hervorgehobenen Stellen (siehe oben) wird gezeigt, dass Tristan eine Brücke von der Gegenwart zur Zeit vor seiner Geburt, die er nicht bewusst erlebt hat, herstellt, wobei, wie die Texte (M) zeigen, ein Wechsel seiner Perspektive von der dritten Person im Präsens (von den „Anderen“) in die erste Person im Präteritum (in das Ich) stattfindet, was ihm eine höhere Innenperspektive zukommen lässt. Eine solche Perspektivenänderung im Denkvorgang findet bei Personen, wie beispielsweise dem Titelheld in Shakespeares *Hamlet* (1600-02) ebenso wie bei der Figur des Franz in Schillers *Räuber* (1781) oder der Figur Walt in Jane Pauls *Fliegejahre* (1804) statt, insbesondere in einer Szene, in der das winzige Zeichen des Wahnsinns der betreffenden Personen in der Form des Selbstnarratives zum Ausdruck kommt. In der Tat ist im Verlauf der Erzählung die zunehmende Verrücktheit Tristans offensichtlich, woraus sich die Annahme ableiten lässt, dass in ihm wegen seines Urgedächtnisses eine gewisse Ich-Spaltung entsteht, aber auch, dass er zugleich seinen Doppelgänger in Isolde sieht, in dem er sein geteiltes

²⁴ Nancy, Jean-Luc: *Visitation (de la peinture chrétienne)*. Paris 2001, S.10.

²⁵ Iwao Sato verweist darauf, dass in einer solchen mehrschichtigen Struktur der Erinnerungen Tristans seine innerlichen Schichten zum Vorschein kommen, und so gelingt es dem Werk, den Ursprung der Welt Tristans, die Abgründe seiner Seele, darzustellen. Vgl. Sato, Iwao: Wagner no Tristan to Isolde. Romantik no Hitotsu no Shushion. [Wagners *Tristan und Isolde*. Ein Schlusston in der Romantik] In: Richard Wagner Gesellschaft Japan (Hrsg.): *Richard Wagner Jahrbuch*. Tokyo 1981, S.108-136, hier S.120f.

²⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. (Aus dem Deutschen übersetzt von Tomoyoshi Takatsuji) Tokyo 2005, S.27 u. 44.

Ich auf sie projiziert. Dies belegen die folgende Verse Tristans, als er dem Wahn verfällt: „Sie [Isolde] naht wie ein Held“ (73). Das Wort „Held“, wie es Wagner in seinem *Heldentum und Christentum* (1881) erläutert, ist nicht nur sein ganzes Leben lang einer seiner äußerst wichtigsten Begriffe, sondern zählt auch in *Tristan* zu einem der wesentlichsten. Obwohl das Wort „Held“ in *Tristan* meistens auf Tristan selbst verweist und er sich daher „Held“ nennt,²⁷ verwendet er jedoch an der oben genannten Stelle für Isolde nicht das Femininum „Heldin“, sondern belässt das Maskulinum „Held“, um sie als sein Spiegelbild erscheinen zu lassen.²⁸ Hinzu kommen Tristans Verse, die als Metapher aus dem Neuen Testament angedeutet werden.²⁹ In ihnen erscheint Isolde dabei als eine Art Christus: „Wie sie [Isolde] [...] / wandelt durch / des Meers Gefilde?“ (70). Bekanntlich spielt Tristan in der Erzählung zum Teil eine Rolle, die Ähnlichkeiten mit der Figur Jesus Christi aufweist, während Isolde teilweise eine Rolle als heilige Maria zugesprochen wird. Folgt man jedoch den vorliegenden Betrachtungen, so merkt man doch, dass an beiden obengenannten Stellen auf unnatürliche Weise durch Tristans Blick die zwei Christus-Figuren auf die Bühne gebracht werden. Ein solches im Werk verborgenes Doppelgängermotiv weckt eine Assoziation mit dem zumeist romantischen Thema der Ich-Spaltung einer Person, die den Doppelgänger entstehen lässt, bevor sie sich mit ihrem Liebesobjekt vereint.³⁰ Daher könnte gesagt werden, dass Tristans Ich-Spaltung sowie sein Doppelgänger in seinem wiederholungszwanghaften Versuch zum Selbstmord reflektiert wird, um die Vereinigung mit Isolde gerade kurz davor zu vermeiden.³¹

²⁷ Vgl. dazu die folgende Tristans Verse: „Tristan, der Held, / in jubelnder Kraft / hat sich vom Töd / emporgerafft!“ (73).

²⁸ In Wagners Tagebuchschreiben an Mathilde Wesendonk vom 3. September 1859 kommt das grammatische Geschlecht des Wortes „Held“ deutlich zum Ausdruck, in dem er Tristan als „Held“ und Isolde als „Heldin“ bezeichnet: „Nun wohlan! Held Tristan, Heldin Isolde! Helft mir!“. Vgl. Wagner, Richard: *Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe*. Leipzig 1915, S.112. Daraus schließt man auf Wagners Absicht, an der obengenannten Stelle im Text das Genus für Isolde zu ändern.

²⁹ Wapnewskie analysiert, dass diese Verse eine Verbindung mit einer Szene aus dem Neuen Testament (Matthäus 14, 25/26) haben und daher in Isolde die göttliche Figur reflektieren sollen. Vgl. Wapnewski (2001), S.116.

³⁰ Rank, Otto: Der Doppelgänger. In: *Imago* (1914). Rprt., Bad Feilnbach 1997, Bd.3, S.123 u. 152. Ebenso vgl. Freud, Sigmund: Das Unheimliche (1919). In: *Studienausgabe*. Hrsg. von Alexander Mitscherlich / Angela Richards / James Strachey. 8. korrigierte Aufl. Reutlingen 1994, Bd.4, S.257-259.

³¹ Dieter Schickling findet in Wagners Schreiben vom 18. September 1859 sein Geständnis, dass er nach seiner Trennung von Mathilde nicht länger am Zweispaht leidet. Die Erfahrung einer Spaltung des Ich

Ein solcher Versuch Tristans, durch den Perspektivwechsel das Subjekt an die Vergangenheit anzubinden und sich mithin in das praenatale Gedächtnis vor der Geburt zurückzusetzen, lässt sich besonders in den folgenden Versen erkennen:

(N) Durch Abendwehen
 drang sie [die alte Weise] bang,
 als einst dem Kind
 des Vaters Tod verkündet:
 Durch Morgengrauen
 bang und bänger,
 als der Sohn
 der Mutter Los vernahm.
 Da er mich zeugt und starb,
 sie sterbend mich gebär,
 die alte Weise
 sehnsuchtsbang
 zu ihnen wohl
 auch klagend drang,
 die einst mich frug,
 und jetzt mich fragt:
 zu welchem Los erkoren,
 ich damals wohl geboren?
 Zu welchem Los?

Nicht nur versucht er hier durch eine Rückblende, wie durch eine intensive retrospektive Erinnerung, seinen Ursprung sowie sein Schicksal in der bislang unerlebten Vergangenheit aufzufinden, sondern es widerfährt ihm zugleich der Perspektivwechsel vom „Anderen“ zum „Subjekt“ – dies zeigt sich in den Versen (N) –

des Komponisten, der damals wegen der Liebe zu ihr Qualen gelitten hatte, könnte in Tristan selbst reflektiert werden. Vgl. Schickling, Dieter: *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*. Stuttgart 1983, S.81. Dazu vgl. auch Wagners Schreiben: „Und dies eine weißt Du auch, dass ich seitdem nie mehr im Zwiespalt mit mir war.“ Vgl. Wagner, Richard (1915), S.118.

und er vermag sich dem Nukleus seines Gedächtnisses zu nähern.

Wenn man die obengenannten zwei Äußerungen Tristans noch weiter durchschaut, dann fällt ganz besonders sein extrem regressiver Geisteszustand auf. In seiner Identitätssuche, wobei er durch seine Gefühle in diesen Arbeitsprozess an der Identität hineingezogen wird, bindet er sich fest an seine verstorbenen Eltern und damit an die Vergangenheit. Dies erklärt auch seine Todessehnsucht, die ihm den einzigen Weg zur Identifikation mit seinen Eltern weist, was ihm sonst auf immer entrissen sein würde.³² In ihm werden nämlich Subjekt, Vergangenheit und Tod miteinander verknüpft und sie werden stets zusammen in den Vordergrund der Erzählung gebracht. Im Unterschied zu Gottfried im Mittelalter, bei dem es keine Beschreibung der inneren Tiefe Tristans gab, wurde bei Wagner die Dunkelheit im Herzen Tristans erstmals ans Licht gebracht. Angesichts der modernen Zeit mit seiner neuen Stellung des Ich und dem gesteigerten Bedürfnis nach der inneren Schilderung im Bereich der Kunst ist dies sicherlich auch als zeitgenössisches Phänomen einzuordnen. Dieser Umstand, in dem sein Subjekt zur Vergangenheit sowie zum Tod immer wieder zurückkehrt, ist für Tristan die feste Grundlage, auf der sein Wunsch zu sterben unerschöpflich aufbaut: dies zeigt sein Bekenntnis „Nirgends, ach nirgends/ find' ich Ruh“ (68). In diesem Zusammenhang, in dem Tristans Todessehnsucht entsteht, könnte Wagners Sehnsucht nach seiner eigenen Heimat – es war die Zeit seines Exils im Ausland – zum Ausdruck kommen. Dies darf man möglicherweise aus Wagners Schreiben an Mathilde Wesendonk vom 6. Juli 1858 dahingehend interpretieren.³³

Dem in der Vergangenheit retrospektiv lebenden Tristan gegenüber ist Isolde Leben eher der Gegenwart zugewandt und zukunftsorientiert, denn sie ruft ihre

³² Wulf-Volker Linder verweist aus psychologischer Sicht auf Tristans Sehnsucht nach der Vereinigung mit seinen verstorbenen Eltern. Vgl. Linder, Wulf-Volker: Die Macht der Liebe und die Ohnmacht der Liebenden. Überlegungen eines Psychoanalytikers zu Richard Wagners Tristan und Isolde. In: Bermbach, Udo / Borchmeyer, Dieter / Danuser, Hermann / Friedrich, Sven / Kienzle, Ulrike / Vaegt, Hans R. (Hrsg.): *Schwerpunkt / focusing on Tristan und Isolde. Wagnerspectrum*. Heft 1, Würzburg 2005, S.63-79, hier S.66. Schickling betrachtet ebenso die in Wagners Werke allgemeine „Sehnsucht nach den abwesenden Eltern“ im Zusammenhang mit seinen häufigen Wohnsitzwechseln in seiner Kindheit. Vgl. Schickling, S.78-79.

³³ „Mein Kind, die letzten Monate haben mir an den Schläfen das Haar merklich gebleicht; es ist eine Stimme, in mir, die mit Sehnsucht mir nach Ruhe ruft, – nach der Ruhe, die ich vor langen Jahren schon meinen *Fliegenden Holländer* sich ersehnen ließ. Es war die Sehnsucht nach – *der Heimat* –, nicht nach üppigem Liebesgenuß.“ Vgl. Wagner, Richard (1915), S.105.

uralten Erinnerungen kaum hervor und eine etwaige Sehnsucht nach der Vergangenheit ist ihr deshalb völlig fremd. Isolde, die sich auf einer anderen Zeitebene befindet als Tristan, wird Teilhaberin seines Gedächtnisses, weil er wünscht, sie, die eigentlich außerhalb seiner Erinnerungen stehende Fremde, in sein Inneres hineinzuziehen. Der gemeinsam unternommene Versuch, Tristans früheste Erinnerungen miteinander zu teilen, führt zur Gründung des gemeinsamen Ortes, worauf Isoldes Rezeption der Vergangenheit Tristans sowie die Akzeptanz der Zugehörigkeit zu seiner Heimat im Todesreich folgt. Hieraus vollzieht sich die Aufhebung der inneren Grenze. Hier muss dann die Frage gestellt werden, inwiefern das Verschwinden des Ich zur Gründung der Todesgemeinschaft letztlich beiträgt.

4. Vergessenheit im Reich der Nacht

Die Todesgemeinschaft ist die des Reiches der Nacht, durch das die Liebenden zur ewigen Ruhe eingehen. Dieses Reich kann als der Höhepunkt des „Nachtkultus“³⁴ verstanden werden, der romantischen Gegenbewegung zu dem alles erhellenden Licht der Aufklärung. Im Kontext mit dieser Zeitströmung spiegelt sich in Wagners Vorstellung von der Nacht manches aus den von ihm gerne gelesenen *Nachtstücken* E.T.A. Hoffmanns (1817) sowie aus Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1800) wider, und so kommt man im Dialog zwischen den Liebenden mehrmals mit diesem Reich der Nacht in Berührung. Deshalb soll im Folgenden auf dieses Thema näher eingegangen werden, vor allem auf die charakteristischen Attribute, die Wagner diesem Reich der Nacht zuordnet, wodurch sich dann mit Bezug auf die „Vergessenheit“ weitere Betrachtung anstellen lassen. An den Anfang meiner Interpretation möchte ich das folgende Duett der Liebenden stellen.

Oh sink' hernieder
Nacht der Liebe,
gib Vergessen,
daß ich lebe;

³⁴ Mann, Thomas: *Wagner und unsere Zeit*. Frankfurt a.M. 1983, S.97.

nimm mich auf
in deinen Schoß,
löse von
der Welt mich los! (49)

Die Anspielung in diesen Versen, mit der sich der Wunsch der Liebenden nach dem Vergessen im Reich der Nacht ausdrückt, um sich von allen Unterdrückungen in der irdischen Welt zu befreien, ist hier deutlich sichtbar. Dennoch dient dieses Vergessen nicht nur der Wirklichkeitsflucht, sondern sie hat noch eine tiefere Bedeutung, wie die folgenden Verse Tristans belegen:

Ich war,
wo ich von je gewesen,
wohin auf je ich geh':
im weiten Reich
der Weltennacht.
Nur ein Wissen
dort uns eigen:
göttlich ew'ges Urvergessen! (63)

Dieses „Urvergessen“ erscheint sowohl in der Bedeutung als Identitätsverlust, als auch in der Bedeutung des Auflösens der eigenen bisherigen konstruierten Geschichte. Ein solches grundsätzliches Vergessen muss wohl in einen Kontext der griechischen Mythologie gestellt werden: die Göttin des Vergessens sowie auch der Fluss Lethe, der Fluss der Unterwelt, der den ins Jenseits übergehenden Verstorbenen das Vergessen ermöglicht, spielen hierbei eine Rolle. Mit Blick auf das mit dem Tod untrennbar verbundene Motiv des Vergessens lässt sich sagen, dass demselbigen nach der Denkkritik der Aufklärung, in der ihm eine negative Konnotation zugeschrieben worden war, eine positive Bewertung beikommt.³⁵ In der Romantik wird nicht nur der traditionellen Verwendung dieses Motivs gefolgt, sondern es ist auch ein wesentliches

³⁵ Weinrich, Harald: *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*. München 2.Aufl. 1997, S.79-174.

Instrument, um alles andere auszuschließen und ganz im geliebten Subjekt / Objekt zu versinken. So wird beispielsweise in Hölderlins *Hyperion* (1797) oder in den Dichtungen der Karoline von Günderrode (*Der Kuß im Träume* (1804); *Lethe*) der Fluss des Vergessens besungen, der die Liebenden zur unio mystica im nächsten Leben geleitet. In Wagners *Tristan* wird der Liebestrank nie anders als des „Vergessens gütiger Trank“ (34) bezeichnet, der ein Bild von dem in Tristans Körper fließenden Strom des Vergessens evoziert: „Durch des Todes Tor, / wo er [der Trank] mir floß“ (47).³⁶ Dieser Trank des Vergessens veranlasst Tristan, das Leben in der Welt aufzugeben und sich stattdessen nach der Liebesvollendung mit Isolde bereits dem Tode nahe zu wähnen. Und gleichzeitig treibt der Trank ihn dazu an, auf alles, was ihn als öffentliche Person, eine Person des öffentlichen Lebens, ausmacht, wie Ehre, Stellung oder Beziehungen zu anderen Menschen in der materialistischen Gesellschaft, Verzicht zu leisten. Dies ist gewissermaßen der fundamentale Zusammenbruch seiner eigenen Geschichte. Dieses Motiv des Vergessens, das die Identität in seinen Grundfesten erschüttert, ist bei Wagner nur im *Tristan* zu finden. Das Vergessen spielt zwar auch sonst in seinen Werken eine zentrale Rolle, wie man bei Tannhäuser bemerken kann, der sich im Wunderreich von Frau Venus in Schwärmerei verliert, oder aber auch im Falle des durch den Trank des Vergessens betäubten Siegfried. In den letzteren Fällen entsteht jedoch ein exzessiver Lustgenuss bzw. die Einnahme eines betäubenden Rauschmittels wird dargestellt, so dass es sich hier lediglich eher um eine euphorische, temporäre Amnesie als um das vorübergehende Vergessen handelt – und es folglich nicht zur gänzlichen Selbstentsagung kommt. In *Tristan* hingegen wird die Betonung auf den Abbruch jeder Verbindung mit der Gesellschaft durch die Liebenden wie auch auf die Resignation ihrer Subjektivität gelegt. Dies bedeute, wie Roger Scruton meint, dass die Liebenden das „Vergessen des Todes“ selbst in sich vollziehen, indem sie den die Versöhnung bringenden Vergessenstrank einnehmen.³⁷

Dennoch folgt daraus, dass dieses ihnen letztendlich den Weg zum Erringen eines neugeborenen Ich bahnt. Gemeint ist hierbei, dass der Tod keinesfalls das

³⁶ Dazu kann man auf die Betrachtungen von Weinrich verweisen, dass in dem Bild und Bildfeld das Vergessen ganz in das flüssige Element des Wassers eingetaucht ist. Vgl. ebd., S.19.

³⁷ Scruton, Roger: *Death-Devoted Heart. Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde*. Oxford / New York 2004, S.48.

unwiderrufliche Ende bedeutet, sondern vielmehr als vorläufiges Durchgangsstadium gesehen wird, da ihr Leben drüben ad infinitum weitergeht. Oswald Panagle sieht darin die Reflexion der buddhistischen Philosophie der Seelenwanderung, die bei Wagner große Begeisterung geweckt hatte.³⁸ Man könnte sagen, dass ein solches Vergessen im Sinne von ewiger Wiederkunft eine Art von Ritual sein muss, wodurch der Mensch, der selbst die Welt verlässt, durch Liebe und Mitleid zu einer neuen und reinen Existenz erwacht. Hier lässt sich bereits Wagners späterer Gedanke der Regeneration, genauer gesagt, der eigenständigen und von innen realisierten Wiedergeburt erkennen, wodurch sowohl die Menschen als auch die Gemeinschaft von innen erlöst werden. Dies hat eine andere Qualität als die Erlösung „von außen“, die vom plötzlich und „zufällig“ geborenen Menschen wie z.B. Siegfried mit äußer Gewalt erreicht wird, was Wagner in seinen mittleren *Nibelungen* (1848) erläutert. Daraus ergibt sich, dass das Vergessen in *Tristan* auch eine Bedeutung im Sinne einer Regeneration des Menschen von innen hat, was die alte und herkömmliche Welt vernichtet und die neue gestaltet. So entsteht aus dieser ästhetischen Erfahrung des Todes die Todsgemeinschaft, die durch die Selbstvernichtung zustande kommt.

Nachwort

Wie die vorliegenden Betrachtungen zeigen, gehen die Liebenden nach der Aufhebung ihrer inneren Differenzierung in einen Ort ein, an dem sie ein neues Leben führen können. Laut Bernbach soll die interpersonale Gleichberechtigung in *Tristan* und *Isolde* über sich hinaus in die soziale Sphäre, d.h. in die Gemeinschaft übergehen.³⁹ Eine solche Gemeinschaft, die in der Verschmerzungen des Ich entsteht, verdeutlicht die Parallele zum modernen Nationalismus. Im modernen Staat werden außerhalb des Staates durch die Differenzierungspolitik gegen andere nach wie vor neue Grenzen gezogen, während innerhalb derselben die Abschaffung der Differenzierungen vorangetrieben wird, um eine eigene und konzentrierte Gemeinschaft zu bilden. Vor

³⁸ Panagl, Oswald: Wege und Umwege eines Musikdramatischen Entwurfs. Die *Sieger* und *Parsifal*. In: Müller, Ulrich / Panagl, Oswald (Hrsg.): *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“*. Würzburg 2002, S.248f.

³⁹ Bernbach (2003), S.160.

dem Hintergrund der Entwicklungen eines modernen Zeitalters mit seiner Mobilität, den Medien und der Errichtung des Bildungswesens, wird die Nation nicht nur zu einem Element, das stets dem Zwecke der Integration dienen soll, sondern auch wird seine Einheitlichkeit in Sprache, Geschichte und Kultur, ja sogar weit darüber hinaus in Religion oder Abstammung gefordert. Daher lässt sich sagen, dass das Ziel des Nationalismus in der Vollendung einer Gemeinschaft liegt, und gleichermaßen basiert dies auf der Abschaffung der inneren Differenzierung.

Dazu ist zu bedenken, dass *Die Meistersinger*, der neben *Tristan* gleichzeitig konzipiert wurde, im Kontext der zunehmenden Forderung der deutschen Einigung unter Führung Preußens stand, und so sieht man darin die Verehrung der „Lebensgemeinschaft“ im Foucaultschen Sinne, in dem das Leben der Menschen unter der Kunst zentralisiert verwaltet wird. Im Bezug darauf verwies Wagner in seinem Werk *Über Staat und Religion* (1864) konkret auf das Vorbild des Staates sowie dessen Oberhaupt. Es ist daher leicht denkbar, dass ihm die realistische Gemeinschaft, das Deutsche Kaiserreich, dessen Gesamtbild zunehmend klarer und fassbarer wurde, bereits in den Blick geriet, denn in den *Meistersingern* erscheint diese Gemeinschaft ja bereits als das Kunstkollektiv, in welchem sich die Form des Lebens mit unmittelbarer Klarheit darstellt. In Hinsicht auf die Schaffenszeit von *Tristan*, der in allen Punkten in einer Affinität zu den *Meistersingern* steht,⁴⁰ stößt man ein Bild, in dem alle Ideale und Visionen der „Deutschen Einigung“ aufgrund des Scheiterns der Revolution fast völlig aufgelöst sind. So konnte man – auf dem Weg zur Wiederbelebung der aufgelösten Ideen – bloß unter Zuhilfenahme einer abstrakten Form des „Todes“ einen Zugang zur Idee der zukünftigen idealen Gemeinschaft erhalten. Deshalb kann auch der Entstehung der „Todesgemeinschaft“ in *Tristan* eine reale Bedeutung zugemessen werden. Dabei wird in Wagners *die Kunst und die Revolution* darauf verwiesen, dass das Kunstwerk der Zukunft den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalitäten hinaus umfassen soll.⁴¹ Bezieht man sich auf diese Idee, in der die Schaffung der universalen und utopischen Gemeinschaft erläutert wird, so lässt sich sagen, dass es in *Tristan* des „Todes“, der die Abschaffung aller Differenzierung schnell und praktisch verwirklicht, bedurfte, um dort eine solche Gemeinschaft darzustellen.

⁴⁰ Wapnewski (2001), S.109.

⁴¹ Wagner, Richard: *Die Kunst und die Revolution*. In: GSB, Bd.10, S.35.

Die Liebenden in *Tristan*, die sich in der Konfrontation zwischen Tag und Nacht befinden, finden daher nicht in dem Licht des weltlichen Tages, sondern in der jenseitigen Nacht ihre wahre Existenz. Es ist nicht verwunderlich, dass bereits hier der Nationalismus nur als verborgenes nationales Bewusstsein der Einheit eines Landes auftreten kann, was die vorhergehenden Betrachtungen aufzuzeigen versucht haben.