Peter Berne

Wagner

zwischen Todessehnsucht und Lebensfülle

Tristan und *Meistersinger*

HOLLITZER

Wagner zwischen Todessehnsucht und Lebensfülle
Tristan und *Meistersinger*

Peter Berne

WAGNER
ZWISCHEN TODESSEHNSUCHT UND LEBENSFÜLLE

Tristan und *Meistersinger*

HOLLITZER

Coverabbildung:
Porträt Richard Wagner (1862) von Ludwig Angerer (1827–1879)
Archiv Peter Berne

Peter Berne:
Wagner zwischen Todessehnsucht und Lebensfülle. Tristan *und* Meistersinger
Hollitzer Verlag, Wien 2020

Alle Rechte vorbehalten.
Satz und Umschlaggestaltung: Nikola Stevanović
Druck und Bindung: EU

© Hollitzer Verlag, Wien 2020

www.hollitzer.at

HOLLITZER

ISBN 978-3-99012-853-4

Aus der Nebeneinanderstellung des europäischen und des indischen Denkens wird deutlich,
dass das große Problem des Denkens überhaupt darin besteht,
zu einer Mystik ethischer Welt- und Lebensbejahung zu gelangen.
Noch ist es dem Denken nicht gelungen, die der Art nach vollendete und die dem Inhalt nach
wertvollste Weltanschauung miteinander zu einer einzigen zu vereinigen.
Der rätselhaften Schwierigkeiten, die dieser scheinbar so einfachen Synthese entgegenstehen,
wird es nicht Herr. Aber darum darf es doch nicht davon ablassen,
auf jene allein wirklich befriedigende Weltanschauung auszugehen.
Viel zu wenig hat es bisher sein Streben auf sie gerichtet.

Albert Schweitzer, *Die Weltanschauung der indischen Denker*

Für das Korrekturlesen und für viele wertvolle Hinweise und Anregungen danke ich meinen Freunden Robert Reimer sowie Renate und Einhard Weber.

INHALT

Vorwort ..... Seite 11

VERSUCH ÜBER *TRISTAN* ..... Seite 15

Erlösung durch Eros? ..... Seite 17

Die Handlung ..... Seite 20
Die Offenbarung der „Nacht“ durch die Musik ..... Seite 23
Die „Tristansche Sehnsucht“ und das I. Vorspiel ..... Seite 29
Schopenhauer und die Weltverneinung ..... Seite 35
Liebe oder Begierde? ..... Seite 39
Die Überschwemmung durch die Begierde ..... Seite 42
„Vor Sehnsucht nicht zu sterben“ ..... Seite 44
Parsifal sucht Tristan auf ..... Seite 46
Die Nacht: Religion oder Regression? ..... Seite 47
Das Streben nach dem Unbedingten ..... Seite 50
Die Entwertung des „Tages“ ..... Seite 51
„Tristan der Held!“ ..... Seite 54
Eros: ein Weg zum Heil? ..... Seite 58
Gibt es eine Erlösung durch den Tod? ..... Seite 62
Isoldes „Liebestod“ ..... Seite 64
Eros und Ethos ..... Seite 69
Biographischer Exkurs: Richard-Tristan Wagner ..... Seite 73
Ausblick: Heitere Resignation ..... Seite 78

DIE MEISTERSINGER ..... Seite 85

ERSTER TEIL
Trotz Wahn die Welt bejahen ..... Seite 87

Einleitung ..... Seite 89
(Die Handlung – Zur Entstehungsgeschichte – Heiterkeit –
Vertiefte Weltbejahung)

Das *Meistersinger*-Vorspiel ..... Seite 105
(Das Prinzip der Synthese – Die Sonatenform – Der Hauptsatz –
Der Seitensatz – Die Durchführung – Die Reprise)

Der „Wahn" und seine Bewältigung ..... Seite 117
(Der Wahn als Weltengrund – Die Prügelszene als Offenbarung des Wahns –
„Des Tages eitles Wähnen" – Die Umdeutung des Wahns ins Positive –
Den Wahn „fein lenken")

Die Natur ..... Seite 130
(Der Zauber der Johannisnacht – „Nun aber kam Johannistag!" –
Der „Lenz" in Natur, Kunst und Liebe – Der „Fliedermonolog")

Die Kunst ..... Seite 142
(Warum Kunst? – „Dann liegt zu Füßen mir die Welt" –
Erziehung in der Schusterstube – Das Wesen der künstlerischen Inspiration –
Die „Regel" – Kunst als Überwindung der Vergänglichkeit)

Die Liebe ..... Seite 161
(Liebe - nicht nur erhaben – Echte Liebe und ihre Gefahren –
Die Ehe als „Regel" – Hans Sachs lenkt den Liebeswahn)

Heitere Resignation ..... Seite 169
(Entsagung als Weg zur Höherentwicklung –
Hans Sachs überwindet seinen persönlichen Wahn –
Trotz „Wahn" die Welt bejahen –
Das Vorspiel zum III. Akt - Resignation und ethisches Wirken)

ZWEITER TEIL

Eine deutsche Nationaloper? ..... Seite 189

Wie „deutsch" sind die *Meistersinger?* ..... Seite 191
(Wagner und das Nationale – „Was ist Deutsch?" –
„Deutsche Kunst und deutsche Politik" – Das Werk)

Die Gestalten des Dramas als Spiegel deutschen Wesens ..... Seite 206
(Pogner, Nürnberg und das deutsche Bürgertum – Die Meister –
Walther von Stolzing und Eva Pogner – Beckmesser Pogner – Hans Sachs)

Die Schlussansprache des Hans Sachs ..... Seite 229
„Eine Anrede des Dichters an das Publikum" – Wagner und das Jahr 1866 –
Sachs-Wagners Mahnung an die Deutschen

Anmerkungen ..... Seite 243

Literaturverzeichnis ..... Seite 273

Quellennachweis der Notenbeispiele ..... Seite 275

Daten zur Entstehungsgeschichte von *Tristan* und *Meistersinger* ..... Seite 277

Der Autor ..... Seite 281

VORWORT

Der unmittelbare Anlass für mich, dieses Buch zu schreiben, war ein Gespräch, das ich vor ein paar Jahren mit einer Wagner-begeisterten Freundin führte. Sie hatte gerade eine Aufführung der *Meistersinger* erlebt und bat mich, ihr etwas über den tieferen gedanklichen Inhalt des Werkes zu erzählen. Wir kamen bald auf jene Idee zu sprechen, die mich immer in besonderer Weise begeistert hat – eine Idee, die meines Wissens nirgends sonst in dieser Form zur Darstellung gelangt ist. Ich meine die den ganzen *Meistersingern* zugrunde liegende Überzeugung, dass es drei Dinge gibt, die nur in der Welt der vielfältigen Erscheinungen, also im Leben hier auf der Erde, verwirklicht werden können, und die so schön und beglückend sind, dass sie uns dazu bringen, dieses Leben *trotz* seiner offensichtlichen Mängel und Unvollkommenheiten zu bejahen: die Natur, die Liebe und die Kunst. Meine Gesprächspartnerin war von diesem Gedanken so fasziniert, dass sie sogleich ausrief: „Das musst Du aber aufschreiben!" Und diesem Ausruf verdankt das vorliegende Buch seine Entstehung.

Ich hatte allerdings schon seit längerer Zeit vor, die Darstellung von Wagners Gedankenwelt, die ich mit meinen Büchern über den *Ring* und *Parsifal* begonnen hatte, durch ein Buch über die beiden Werke der Lebensmitte, *Tristan* und *Meistersinger*, zu ergänzen. Doch es gab für mich ein fast unüberwindlich scheinendes Hindernis, das mich von der Ausführung dieses Planes abhielt: die weltverneinende Tendenz, die dem *Tristan* zugrunde liegt und das ganze Werk als Todessehnsucht durchzieht. Wie kann man – so musste ich mich fragen – die totale Abwertung der Sinnenwelt, des „Tages", die Wagner dort zum Ausdruck bringt, mit der welt- und lebensbejahenden, auf Ganzheitlichkeit hinzielenden Aussage seiner anderen Werke in Einklang bringen? Und welchen Sinn hätte es, wenn ich versuchte, anderen Menschen diese pessimistische Einstellung, die, anstatt unser Leben zu vertiefen, uns ihm entfremdet, durch eine philosophisch orientierte Werkerklärung näherzubringen?

Seitdem ich als junger Student am Salzburger Mozarteum das unschätzbare Glück hatte, durch den großen Wagner-Kenner Kurt Overhoff, der als Lehrer Wieland Wagners sich jahrelang mit der geistigen Aussage von Wagners Werken auseinandergesetzt hatte, in die tieferen Gedanken dieser Werke eingeführt zu werden, ist es mir ein innerstes Anliegen gewesen, etwas dazu beizutragen, diese Gedanken, die heute mehr denn je durch mangelnde Kenntnis, sowie durch einen wahren Berg an Vorurteilen und Missverständnissen verschüttet sind, bekannt zu machen, damit die in ihnen liegenden, positiven ethischen Impulse ihre Wirkung entfalten können. Gerade in den *Meistersingern* sind solche Impulse in höchstem Maße enthalten. Intuitiv fühlte ich jedoch, dass *Tristan* und *Meistersinger* zusammengehören, und dass es nicht möglich wäre, Wagners heiterstes, am meisten dem

Leben zugewandtes Drama gerecht zu behandeln, wenn ich dessen Vorgänger einfach ausklammerte. Ja, ich ahnte auch, dass der *Tristan*, der als Kunstwerk ohne Zweifel einen Gipfelpunkt in Wagners Schaffen darstellt, auch vom philosophischen Standpunkt aus gesehen mehr beinhalten müsste als eine Aufforderung, sich vom Leben abzuwenden und in die „Nacht" des Todes und des Nicht-Seins zu versinken. Die Auseinandersetzung mit der geistigen Aussage des *Tristan* war also nicht zu umgehen. Und das bedeutete zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Problem der Weltverneinung.

Nun könnte man meinen, dass die Frage, ob man die Welt und das Leben bejaht oder verneint, in einer Zeit wie der unseren, die durch Materialismus und hedonistischen Sinnengenuss gekennzeichnet ist, obsolet sei, da die meisten Menschen heute nur diese Welt und dieses irdische Leben als Wirklichkeit anerkennen. Dies scheint mir jedoch ein Fehlschluss zu sein. Nicht nur, dass sich immer mehr Menschen in auffallender Weise Religionen und Philosophien zuwenden, die eine Befreiung aus der Welt der Dualitäten mit ihrem unvermeidlichen Leid und ihren schmerzlichen Konflikten anstreben und eine Erlösung im Jenseits oder *„Nirwana"* versprechen; auch diejenigen Menschen, die nicht auf diese Weise versuchen, der Welt, sowie den Anforderungen, die sie an den Menschen stellt, zu entfliehen, scheinen mir weit davon entfernt, diese Welt und das Leben in ihr zu *bejahen*. Nach Albert Schweitzer, der sich wie kaum ein anderer mit diesem Thema beschäftigt hat, besteht Welt- und Lebensbejahung darin,

> *„dass der Mensch das Sein, wie er es in sich erlebt und wie es sich in der Welt entfaltet, als etwas Wertvolles ansieht und dementsprechend bestrebt ist, es in sich zur Vollendung kommen zu lassen und es um sich her, soweit sein Wirken reicht, zu erhalten und zu fördern."*[1]

Die heutige Menschheit bewegt sich dagegen ganz offensichtlich in der umgekehrten Richtung. Nicht nur, dass die meisten Menschen durch ihr Hinabsinken in billigen Hedonismus eine tiefgehende Verachtung des eigenen Lebens zum Ausdruck bringen; sie sind auch auf dem besten Weg, ihre eigene Lebensgrundlage zu zerstören, indem sie das Leben, das in den Bereich ihres Wirkens tritt, keineswegs „zu erhalten und zu fördern" bestrebt sind, sondern ihm im Gegenteil nicht wiedergutzumachenden Schaden zufügen.

Ich bin mit Schweitzer der Auffassung, dass die tiefe, im wörtlichen Sinne lebensbedrohende Krise, in der sich die moderne Menschheit befindet, im Grunde genommen eine weltanschauliche ist, die ihre letzte Ursache in dem *Fehlen* wirklicher Welt- und Lebensbejahung hat – d. h. einer Weltanschauung, die den Trieb in sich schließt, „das Sein, soweit es von uns beeinflussbar ist, auf seinen höchsten Wert zu bringen".[2] Deshalb ist die Frage: Weltbejahung oder Weltverneinung, wie sie durch den *Tristan* und die *Meistersinger* aufgeworfen wird, kein bloßes Ge-

dankenspiel, sondern ein Anliegen von existentieller Bedeutung, das gerade heute jeden Menschen angeht.

Deshalb habe ich dieses Thema zum Ausgangspunkt meiner Betrachtungen über jene beiden Werke gemacht. Da ich aber mit diesem Buch zugleich eine allgemeine Werkeinführung bieten möchte, habe ich versucht, von diesem zentralen Thema ausgehend auch die anderen wichtigen Aspekte der Werkaussage zu beleuchten. Das betrifft vor allem die *Meistersinger*, die neben ihrer optimistischen Grundhaltung auch tiefgreifende Gedanken über die Kunst und über die menschliche Natur enthalten und nicht zuletzt auch ein Spiegel des deutschen Wesens sind. Da gerade dieser Aspekt des Werkes seit jeher in besonderem Ausmaß Missverständnissen ausgesetzt gewesen ist, habe ich der Frage, inwieweit man die *Meistersinger* als deutsche Nationaloper betrachten kann, eine ausführliche Behandlung gewidmet.

Wie in den Büchern über *Ring* und *Parsifal* habe ich auch hier, um möglichst authentisch und vorurteilsfrei zu sein, auf Sekundärliteratur verzichtet und lasse das Werk größtenteils selbst sprechen – unterstützt durch Wagners eigene schriftliche Äußerungen, soweit diese als Erklärungshilfe dienen können. Da Wagners vornehmstes Ausdrucksmittel die Musik war, und da es diese ist, in der die tiefsten Gedanken des Werkes zum Ausdruck kommen, habe ich sie natürlich in meine Werkdeutung mit einbezogen. Doch ich habe die Musikbeispiele auf ein Minimum beschränkt, damit auch der nicht musikalisch ausgebildete Leser der Darstellung der *Gedankenwelt*, auf die es mir vor allem ankommt, mühelos folgen kann. Und um auch all jenen Menschen, die für große Ideen empfänglich sind, jedoch keine Kenntnisse über Wagners Werke besitzen, den Zugang zu den darin enthaltenen Gedanken zu erleichtern, habe ich den beiden Teilen dieses Buches jeweils eine Inhaltsabgabe des behandelten Werkes beigefügt, die von den Werkkennern einfach übersprungen werden kann.

Biesenthal bei Berlin, Juni 2020

VERSUCH ÜBER *TRISTAN*

ERLÖSUNG DURCH EROS?

„Tristan – *die allerletzte Conclusion von Schiller und Goethe und die höchste Erfüllung der 2000-jährigen Entwicklung des Theaters.*" – Dieser kaum zu übertreffende Superlativ – von einem ausgesprochen, der am besten dazu befähigt war, darüber zu urteilen, nämlich Richard Strauss[3] – erscheint keineswegs übertrieben, wenn man bedenkt, dass es sich beim *Tristan* nicht nur um ein Drama handelt, das sich mit den größten der Weltliteratur messen kann, sondern dass dort auch die unvergleichliche musikalische Kunst Wagners hinzukommt, die gerade in diesem Werk den Höhepunkt ihrer Ausdruckskraft erreicht. Jedenfalls steht die künstlerische Bedeutung des *Tristan* heute außer Frage. Vielen gilt er als das vollkommenste Werk Wagners; und da er frei ist von dem, was die Wagnergegner gerne „Ideologie" nennen, bleibt er auch unberührt von jener Kritik, die sich an politischen oder zeitgeschichtlichen Fragen entzündet und die meisten anderen Werke Wagners zu einem Gegenstand heftiger Kontroversen gemacht hat.

Was die Musik anbelangt, ist es vor allem die alles Vorangegangene weit übertreffende Kühnheit der Harmonie, die den *Tristan* zu einem epochemachenden Werk macht und ihm einen wichtigen Platz in der Musikgeschichte zuweist. Denn in der *Tristan*-Partitur vollzog sich zum ersten Mal der Durchbruch zur Chromatik: ein wahrhaft revolutionäres Ereignis, das für die gesamte darauf folgende Musik von grundlegender Bedeutung werden sollte. Weniger bekannt, doch auch von großer Bedeutung ist die Tatsache, dass Wagner im *Tristan* eine ganz neue Art der Kontrapunktik entwickelte, die es ihm ermöglichte, viele verschiedene Themen, die aufgrund ihres kontrastierenden Charakters sich „reiben", gleichzeitig erklingen zu lassen – so dass er die verschiedenen Vorstellungen und Gefühle, die sowohl im Bewusstsein als auch im Unbewussten der handelnden Personen auftauchen, durch entsprechende musikalische Leitmotive gleichzeitig mitteilen konnte. So wurde die Musik zum Künder komplexer psychologischer Vorgänge, was von nicht geringer Bedeutung für die nachfolgende Entwicklung des musikalischen Dramas sein sollte.[4]

Doch auch die Dichtung des *Tristan* trägt den Stempel des Besonderen. Die Form ist von äußerster Konzentration; alles Überflüssige ausschließend, beschränkt sich das Drama auf wenige Hauptmomente, die den nötigen Rahmen für die Entfaltung der Musik schaffen. Die Sprache ist von großer Schönheit; archaisierend, ohne damit aufdringlich zu sein, besticht auch sie durch höchste Konzentration. Obwohl die Wort-Dichtung schon bei ihrer Konzeption in enger Verbindung mit der Musik gestanden ist, weshalb sie immer als *gesungene* Sprache betrachtet und beurteilt werden sollte, besitzt sie über weite Strecken auch eigenständigen poetischen Wert. Musik und Wort stehen in vollkommener Kongruenz; nicht nur findet jedes Wort seinen adäquaten musikalischen Ausdruck, sondern

umgekehrt wird auch an vielen Stellen die Musik in Sprache umgesetzt, und manches, was als reine Sprachdichtung durch die aufs Höchste gesteigerte Expressivität übertrieben wirken könnte, erweist sich bei richtiger Betrachtungsweise als geniale Umsetzung der gesungenen Melodie in das Medium des Wortes.[5]

Das Drama selbst gehört zu den großen Liebesdramen der europäischen Literatur, und die Tragödie, die sich in ihm abspielt, zieht uns mit unwiderstehlicher Gewalt in ihren Bann. Wir erleben dort die Tragik zweier außergewöhnlicher Persönlichkeiten, welche versuchen, ihre als schicksalhaft empfundene Liebe gegen die Widerstände der äußeren Welt durchzusetzen, und, da dies nicht gelingt, lieber gemeinsam in den Tod gehen, als getrennt voneinander zu leben. Durch ihre unbedingte Treue leben sie in eindringlicher Weise eine Wertordnung vor, in der Inneres den Vorrang vor dem Äußeren behauptet. Vor der echten Substanz der Liebe verschwinden Scheinwerte wie Ehre, Macht und Besitz wie „eitler Staub" und werden in ihrer Hohlheit und Nichtigkeit schonungslos entlarvt. Diese innere Einstellung der beiden Protagonisten teilt sich auch den Zuschauern mit: Sie werden aus den Niederungen des Alltäglichen emporgehoben und gewinnen eine neue Sicht der Wirklichkeit, in der ihnen das Wesentliche als solches erkennbar wird. Und indem sie das Leiden der beiden Liebenden miterleben, erfahren sie jene heilsame Katharsis, welche seit jeher das Ziel der Tragödie bildet.

Doch das größte Verdienst des *Tristan* – das, was ihm einen dauerhaften Ehrenplatz nicht nur in der Musikgeschichte, sondern in der Kulturgeschichte überhaupt sichert – ist, dass Wagner in ihm die Tiefendimension des Seins erschlossen hat. Das, was Novalis in seinen „Hymnen an die Nacht" als Dichter geleistet hat – die Darstellung der verborgenen Untergründe der sichtbaren Welt als zweite, tiefere Wirklichkeit – führt Wagner zur Vollendung, indem er dafür die einzig angemessene Sprache verwendet: die Sprache der Musik. Denn allein die Musik ist imstande, in das innerste Wesen der Erscheinungen zu dringen und das, was dem Verstande ewig Geheimnis bleiben muss, dem Gefühl zu offenbaren; und allein sie kann in das Innerste der Seele hinabtauchen, um den Menschen in der letzten Tiefe seines Wesens zu ergreifen, so dass – um mit Goethe zu reden – das „Unbeschreibliche" zum unmittelbaren „Ereignis" wird. Diese Erschließung des Seinsgrundes ist das große Geschenk, das Wagner der Menschheit mit der *Tristan*-Partitur beschert hat.

Die außergewöhnliche Wirkung der *Tristan*-Musik ist so stark, dass selbst Menschen, die Wagner sonst fernstehen, sich dazu gezwungen fühlen, ihm als Künstler ihre Bewunderung zu zollen. Doch ist es nicht gerade dieses Überwältigen durch die Kunst, das Wagners Kritiker ihm oft vorwerfen? Dass er seine Zuhörer durch die Ausdrucksgewalt seiner Musik zu willenlosen Objekten mache, die er nach Belieben manipulieren könne? Dieser Vorwurf geht ins Leere. Denn jedes große Kunstwerk überwältigt den Menschen; wenn es dies nicht tut, ist das

einfach ein Zeichen minderer Qualität. Denn Kunst spricht zum Gefühl; und nur wer sich der Wirkung eines Kunstwerkes ganz hingibt, kann es in seiner ganzen Tiefe erfassen. Dies gilt insbesondere für die Musik, die bei aller rational erfassbaren Struktur primär eine Sprache des Irrationalen ist. *Nach* dem künstlerischen Erlebnis steht es allerdings jedem Menschen frei, über den empfangenen Eindruck nachzudenken und sich darüber ein eigenes Urteil zu bilden. Gerade das ist aber beim *Tristan* gefragt. Denn wenn er auch keine „Ideologie" enthält, so ist er ganz offensichtlich ein Ideendrama. Dies erkennt man schon an der Sprache der Dichtung, die oft genug kryptisch ist und gedankliche Durchdringung verlangt. Im II. Akt z. B. ergehen sich die Protagonisten in regelrechten philosophischen Erörterungen über Tod, Liebe und Individualität; und auch die Klage Tristans im III. Akt, dass das Leben einzig und allein aus „Sehnen und Sterben" bestehe, ist reine Philosophie. Ja mehr noch, diese Aussage ist ein weltanschauliches Bekenntnis ersten Ranges, das zur prüfenden Betrachtung geradezu herausfordert.

Tristan besitzt also wie alle Werke Wagners über das rein Ästhetische hinaus auch eine philosophische Aussage, und wer sich ernsthaft mit dem Werke beschäftigt, kommt nicht umhin, über diese nachzudenken. Hier beginnt das Werk aber problematisch zu werden. Denn das, was es uns vorführt, ist alles andere als eine einfache Verherrlichung der Liebe, wie wir es in unzähligen anderen Opern erleben, deren Handlung auf dem Konflikt zwischen Liebe und Gesellschaft beruht. Zwar erscheint auch in Wagners Werk die Liebe als höchster Wert, vor dem alle anderen Rücksichten zurückzutreten haben, und auch in ihm wird dieser Wert dadurch besiegelt, dass die beiden Protagonisten lieber in den Tod gehen, als aufeinander zu verzichten. Doch im *Tristan* wird nicht das Scheitern eines bestimmten Liebesverhältnisses an den ihm entgegentretenden, besonderen Hindernissen geschildert, sondern es wird darin die *prinzipielle* Unerfüllbarkeit des „Sehnens" in der Welt dargestellt; und wenn die beiden Liebenden in den Tod gehen, ist es nicht nur, weil ihnen aufgrund einer zufälligen gesellschaftlichen Konstellation die Erfüllung im Leben verwehrt bleibt, sondern vielmehr weil ihnen der Tod *an sich* als einzig wünschenswert erscheint. Im *Tristan* wird also nicht nur ein individuelles Drama vor Augen geführt, sondern auch eine Weltsicht vermittelt. Und diese Sicht ist allem Anschein nach durch tiefe Welt- und Lebensverneinung bestimmt.

Diese weltverneinende Haltung ist die Kehrseite der Erschließung der Tiefendimension. So beglückend und bereichernd das Erlebnis dieser Tiefe auch ist: man darf sich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie die Gefahr in sich birgt, den Menschen der diesseitigen irdischen Wirklichkeit zu entfremden. Ja, die Entwertung des Diesseitigen geht im *Tristan* so weit, dass auch das Ethische seinen Wert verliert – was aber in starkem Widerspruch zu den anderen Werken Wagners steht, so dass es schwierig wird, *Tristan* in das Gesamtwerk einzuordnen.

Das ist aber nicht das einzige Problem, das auftaucht, wenn man beginnt über den Inhalt des Werkes bewusst nachzudenken. Wagner wollte nach eigener Aussage mit dem *Tristan* der Liebe ein Denkmal setzen. Gewiss bildet der Eros das zentrale Thema des Dramas; doch er erscheint dort keineswegs als etwas Herrliches, sondern hat vielmehr verheerende Auswirkungen auf das Leben der Menschen und verursacht nicht Glück, sondern unermessliches Leid. Wagners „Denkmal" scheint also eher eine Warnung vor der Liebe als eine Verherrlichung derselben zu sein. Und wie steht es mit dem Titelhelden, mit Tristan selbst, der sich nicht nur wenig heldisch, sondern oft genug – und dies gerade den Personen gegenüber, die ihm am meisten bedeuten – vom moralischen Standpunkt aus gesehen, sogar verwerflich verhält? Alle diese Fragen fordern dazu auf, über die geistige Aussage des *Tristan* tiefer nachzudenken.

Doch bevor wir uns dem philosophischen Aspekt des Werkes zuwenden, wollen wir uns vergegenwärtigen, was sie uns als reines Drama zu sagen hat.

Die Handlung

Die eigentliche Bühnenhandlung des *Tristan* ist denkbar einfach. Sie entspricht in vorbildlicher Weise Wagners Konzept des musikalischen Dramas, nach dem das dramatische Geschehen aus wenigen charakteristischen Szenen bestehen soll, die der Musik den Raum geben, den sie braucht, um die jeweilige Hauptstimmung bis in ihre letzte Tiefe auszuschöpfen. Diese sichtbare Bühnenhandlung beruht allerdings auf einer komplizierten Vorgeschichte, die der Zuhörer nur stückweise aus einzelnen Erzählungen erfährt. Diese Vorgeschichte muss er kennen, um das seelische Geschehen, das er während des Dramas unmittelbar erlebt, verstehen zu können.

Beginnen wir mit dem allgemeinen Hintergrund und den Personen des Dramas. Die Zeit ist sagenhaft; Schauplatz sind die beiden Königreiche Irland und Kornwall, die sich um die Vorherrschaft im gälischen Raum streiten. In Kornwall herrscht der alternde König Marke; ihm zur Seite stehen zwei ehrgeizige Vasallen, Melot und Tristan. In Irland lebt die Königstochter Isolde, eine wilde Schönheit, die dem Helden Morold als Braut versprochen ist. Neben diesen Hauptpersonen gibt es auch zwei Nebenfiguren, die eine entscheidende Rolle in der Bühnenhandlung spielen: Kurwenal, der Diener Tristans, und Brangäne, die Dienerin Isoldes.

Seit langer Zeit ist Kornwall dem mächtigeren Irland tributpflichtig gewesen. Doch eines Tages weigert sich Kornwall, den Tribut zu entrichten. Es kommt zum Krieg, und das irische Heer unterliegt. Tristan tut sich im Kampf besonders hervor; er ist es, der den bedeutendsten Helden der Iren, Morold, tötet. Doch er begnügt sich nicht mit dieser Heldentat; im Übermut des Sieges schickt er Isolde den abgeschlagenen Kopf ihres Verlobten, um sie und ihr Volk zu demütigen.

Aus diesem Kampf ist jedoch Tristan nicht unversehrt hervorgegangen; er hat durch Morold eine schwere Wunde empfangen, die nicht heilen will. Der dahinsiechende Held, dem jede Hoffnung auf Genesung geschwunden ist, überlässt sich dem Schicksal und lässt sich in einem Kahn aufs Meer hinaustreiben. Dieser landet an der irischen Küste; dort bringt man den Unbekannten zu Isolde, die sich als Heilkundige seiner annimmt. Da Tristan sich verstellt – er hat auch seinen Namen verdreht und nennt sich „Tantris" – weiß Isolde nicht, wen sie vor sich hat. Eines Tages aber, da sie ihn pflegt, entdeckt sie in Tristans Schwert eine Scharte, in die sich genau ein Splitter fügt, den sie einst im abgeschlagenen Haupt Morolds gefunden hat. Der ihr völlig ausgelieferte Kranke ist also der Mörder ihres Verlobten und der Verhöhner ihres Volkes! Von Rachelust erfüllt, hebt sie das Schwert und will Tristan damit erschlagen. Da geschieht aber das entscheidende Ereignis des Dramas: Tristan erhebt die Augen und sieht sie an; ihre Blicke treffen sich; und aus dem tiefsten Grund der Seele steigt in beiden schicksalhaft die Liebe empor. Erschüttert lässt Isolde das Schwert sinken. Sie pflegt Tristan gesund und entlässt ihn, damit er nach Kornwall zurückfahren kann und so aus ihrem Gesichtskreis verschwindet. Denn sie weiß, dass die Liebe zu einem Vasallen, der darüber hinaus sie und ihr Volk aufs Schwerste beleidigt hat, nie erfüllt werden kann. Diese Liebe bewahrt sie aber rein in ihrem Herzen.

Tristan dagegen hat das schicksalhafte Erlebnis verdrängt und setzt seine Laufbahn als heldenhafter Vasall König Markes fort. Diesem dient er mit solchem Mut und solcher Treue, dass der kinderlose König ihn zum Erben seines Reiches machen will. Da erheben sich aber böse Gerüchte: Tristan, so heißt es, wolle sich mit seinen mutigen Taten nur in Markes Gunst einschmeicheln, damit er den König beerben könne. Um diese ehrenrührigen Anschuldigungen zu entkräften, beschließt Tristan, selbst auf eine Heirat des Königs zu drängen – und zwar mit Isolde. Denn eine Verbindung mit der irischen Königstochter wäre nicht nur für Marke persönlich ein Glück, sondern würde endlich auch die alte Feindschaft zwischen Kornwall und Irland beseitigen. Doch er geht noch weiter: Er will selbst nach Irland fahren und für Marke um Isolde werben. Und so geschieht es auch. Isolde ist aber durch das Verhalten Tristans, der sie gleichsam als Ware behandelt hat, tödlich verletzt. Bleich und düster besteigt sie das Schiff, das sie zusammen mit Tristan nach Kornwall bringen soll.

An diesem Punkt setzt die Bühnenhandlung ein. Der I. Akt spielt auf dem Schiff. Tristan, der sich allmählich seiner Schuld bewusst wird, hält sich mit Kurwenal auf dem Hinterdeck auf, von Isolde weit entfernt, und blickt düster brütend ins Meer. Isolde, die sich mit Brangäne auf dem Vorderdeck befindet, ergeht sich in wilden Zornesausbrüchen, die von dumpfen Klagen über die verratene Liebe unterbrochen werden. Da das Schiff seinem Ziel immer näherkommt, ist es höchste Zeit zu handeln. Isoldes Mutter hat ihr verschiedene Zaubertränke auf die Rei-

se mitgegeben, unter denen sich auch ein Liebes- und ein Todestrank befinden. Da befiehlt Isolde der entsetzten Brängäne, den Todestrank vorzubereiten, und lässt Tristan rufen. Nachdem dieser widerstrebend erschienen ist, wirft sie ihm seine Schuld vor und verlangt, dass er den Trank, den sie ihm darbietet, als Sühne trinken soll. Er willigt ein; doch bevor er ausgetrunken hat, reißt sie ihm die Schale aus der Hand und leert sie selbst. Beide meinen nun im Todesreich zu sein, wo die trennenden Schranken, die bisher zwischen ihnen standen, nicht mehr vorhanden sind. Deshalb überlassen sie sich ihren tieferen Gefühlen und fallen sich mit leidenschaftlicher Glut in die Arme. Doch welche Täuschung! Brangäne hat in ihrer Angst statt des Todestrankes den Liebestrank zubereitet. Tristan und Isolde befinden sich also noch im Leben – und sind einer verzehrenden Leidenschaft preisgegeben, die gerade im Leben nie befriedigt werden kann. Das Schiff kommt an; König Marke naht, um seine Braut in Empfang zu nehmen. Die Liebenden werden getrennt.

Der II. Akt spielt in Kornwall, am Hofe Markes. Tristan und Isolde haben die Abwesenheit des Königs, der mit seinem Gefolge zur Jagd aufgebrochen ist, benützt, um eine heimliche nächtliche Zusammenkunft zu organisieren. Nach einer stürmischen Begrüßung lassen sich die beiden Liebenden zu einer langen Zwiesprache auf eine Bank nieder. Dort leben sie alle Qualen und Wonnen der Liebe durch – vom Schmerz über die Trennung, über selige Weltvergessenheit, bis hin zur heftigsten erotischen Leidenschaft. Doch all dies ereignet sich nur in ihrer Seele; die körperliche Annäherung geht nie über die Umarmung hinaus, und wir erfahren nur durch die Musik von dem inneren Drama, das sich hier abspielt. Da bricht jedoch jäh die äußere Wirklichkeit ein: Marke, dem Melot das heimliche Treffen verraten hat, ist zurückgekehrt und überrascht das weltvergessene Liebespaar. Fassungslos beklagt der König den unerhörten Treuebruch und Freundesverrat, den Tristan an ihm begangen hat. Doch dieser, anstatt zu antworten, wendet sich zu Isolde und fordert sie dazu auf, ihm in das „dunkel nächt'ge" Land zu folgen, in das er nun gehen wird. Er zieht das Schwert und tut, als ob er sich auf Melot stürzen wollte; da dieser ebenfalls das Schwert zieht, wirft sich Tristan ihm entgegen und lässt sich widerstandslos niederstrecken.

Der III. Akt spielt in Tristans heimatlicher Burg, wohin dieser – der statt des erhofften Todes eine unheilbare Wunde empfangen hat – von Kurwenal gebracht worden ist. Der Akt ist beinahe zur Gänze ausgefüllt durch die Darstellung von Tristans Leiden. Es sind nicht nur die körperlichen Schmerzen der Wunde, die ihn quälen; vielmehr leidet er an der unerfüllbaren, heftigen Sehnsucht nach Isolde. Dieses „Sehnen" macht ihm das Leben zur Qual; doch er kann auch keine Erlösung im Sterben finden, da Isolde noch im Leben weilt, und der Tod ihn von ihr trennen müsste. Zuletzt steigern sich seine Qualen bis zu einer solchen Unerträglichkeit, dass er sich selbst verflucht – und zugleich auch die Liebe, die ihn in solch

unermessliches Leid gestürzt hat. Da taucht plötzlich ein Schiff am Horizont auf. Kurwenal hat nach Isolde geschickt, und nun kommt sie, um ihrem Geliebten in diesem letzten Kampf beizustehen. Tristan gerät bei dieser Nachricht in eine an Wahnsinn grenzende Ekstase; doch wie Isolde endlich erscheint, verlassen ihn seine Kräfte. Er bricht zusammen und stirbt in ihren Armen.

Da wird noch die Ankunft eines zweiten Schiffes gemeldet; es ist Marke mit seinem Gefolge. Brangäne hat den König vom verhängnisvollen Liebestrank erzählt, und dieser ist nun gekommen, um Tristan zu verzeihen und den Liebenden seinen Segen zu erteilen. Kurwenal weiß jedoch nichts von dieser Absicht; er befürchtet einen feindlichen Angriff und setzt sich zur Wehr. Es kommt zum Kampf zwischen ihm und Melot, bei dem Tristans treuer Diener den Verräter tötet; doch er selbst erliegt auch seinen Wunden. Erschüttert steht Marke, der Versöhnung stiften wollte, zwischen den Toten. Da beginnt sich Isolde, die bis jetzt ohnmächtig auf Tristans Leiche gelegen ist, langsam emporzurichten. In völliger Entrückung sieht sie, wie Tristan wiederaufersteht und wie sich seine körperliche Erscheinung allmählich in Licht und Klang, Atem und Duft auflöst – und wie diese, sich immer weiter ausdehnend, schließlich zu den Sternen emporsteigen und mit der kosmischen Unendlichkeit eins werden. Von diesem All-Einheits-Erlebnis überwältigt, sinkt Isolde in einer letzten, höchsten Verklärung zu Boden.

Soweit die dramatischen Ereignisse. Was haben sie aber für eine tiefere Bedeutung? Welche Gedanken will Wagner mit ihnen zum Ausdruck bringen? Wir wollen unsere Untersuchung des geistigen Gehalts des *Tristan* nicht mit den problematischen Seiten der Werkaussage beginnen, sondern richten unsere Aufmerksamkeit zunächst auf das Erhebende und Beglückende, das wir ihr unmittelbar entnehmen können: die Erschließung der „Nacht“, die in den Klängen der *Tristan*-Musik zum unmittelbaren Erlebnis wird.

Die Offenbarung der „Nacht“ durch die Musik

Die „Nacht“: Das ist im *Tristan* das Reich jenseits der sinnlich wahrnehmbaren Welt – ein Reich der Dunkelheit, in dem alle Konturen verschwimmen und alle Grenzen verschwinden. Weil in der Nacht alle Dinge zu einer Einheit verschmelzen, ist sie ein Reich des Friedens und der Geborgenheit, in dem es keine Trennung zwischen den einzelnen Wesen gibt und daher auch keinen Streit und kein Leid. Sie ist die Mutter, die alles gebiert, der dunkle Schoß, aus dem alles Seiende hervorgeht. Und sie ist das Reich des Todes und des Eros. Sie ist die eigentliche Wirklichkeit

Das Gegenteil der „Nacht“ ist der „Tag“: die von der Sonne hell beschienene Welt der sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen. Im Tag treten die Konturen der einzelnen Dinge scharf hervor. Dadurch werden sie voneinander getrennt;

und durch die Trennung entsteht Leid. Der Tag ist bloße Täuschung ohne eigentliche Substanz; und er hindert die Menschen daran, die tiefere Wirklichkeit, die der sichtbaren Welt zugrunde liegt, wahrzunehmen.

Mit dieser Verherrlichung der Nacht erweist sich Wagner als Vollender der deutschen Romantik. Schon ein halbes Jahrhundert vor der Entstehung des *Tristan* hat Novalis in seinen für die Geistesgeschichte so bedeutsamen „Hymnen an die Nacht" die dunkle Tiefendimension des Seins als die eigentliche Wirklichkeit verherrlicht. Und bei Novalis fließen, wie bei Wagner, Nacht, Liebe und Tod zusammen und bilden zusammen ein geheimnisvolles Reich der Wollust, das in scharfem Gegensatz zum Tag steht:

> *„Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht* […] *Wie arm und kindisch dünkt mir das Licht nun – wie erfreulich und gesegnet des Tages Abschied* […] *Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk* […] *aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter* […] *Welche Wollust, welchen Genuss bietet dein Leben, die aufwögen des Todes Entzückungen?"*

Noch auffallender sind die Parallelen zu Friedrich Schlegels Roman *Lucinde*[6], in denen Sätze stehen, die nicht nur dem Inhalt, sondern sogar dem Wortlaut nach in Wagners Dichtung stehen könnten:

> *„Nur in der Ruhe der Nacht glüht und glänzt die Sehnsucht und die Liebe hell und voll wie diese herrliche Sonne* […] *Nur in der Nacht, Lucinde, strömet tiefe Liebesglut und kühne Rede göttlich von den Lippen, die im Geräusch des Tages ihr süßes Heiligtum mit zartem Stolz verschließen* […] *Lass ruhen in Nacht, reiß nicht ans Licht, was in des Herzens stiller Tiefe heilig blüht* […] *O ew'ge Sehnsucht! – Doch endlich wird des Tages fruchtlos Sehnen, eitles Blenden sinken und erlöschen und eine große Liebesnacht sich ewig ruhig fühlen."*

Die deutsche Romantik hat also lange vor Wagner das Reich der Nacht durch die Dichtung verkündet. Doch ihm war es vorbehalten, dieses Reich durch die Sprache der Töne voll zu erschließen. Was ist aber diese übersinnliche Tiefendimension des Seins, vor welchem sich die sichtbare Welt wie „eitles Blenden" gleichsam in Nichts auflöst? Welche Wirklichkeit verkündet uns die *Tristan*-Musik?

Die Transzendenz – d. h. das Sein jenseits der Sinnenwelt – kann nach zwei Seiten hin gedacht werden: nach unten oder nach oben. Denkt man sie nach oben, ist das Ziel der reine Geist; denkt man sie aber nach unten, so gelangt man immer mehr zum innersten Ursprung der Natur. Wagner hat diese beiden Aspekte im *Tannhäuser* symbolisch durch zwei „Göttinnen" dargestellt: die Jungfrau Maria, die gleichsam körperlos hoch oben im Himmel herrscht, und Venus, die in der dunklen Höhle wie in einem gebärenden Mutterschoß thront. Beide Bereiche

können durch die Musik, wenn sie sich zu ihrer höchsten Potenz steigert, geoffenbart werden. Die obere, geistige Transzendenz erleben wir wohl am reinsten in der lichten Musik Bachs, und zwar dort, wo sie in ihrer objektiven Gesetzmäßigkeit die ewigen Gesetze, die alles Seiende bedingen, widerspiegelt. Doch auch die großen, durch Polyphonie beherrschten Kammermusikwerke der Wiener Klassik, wie die letzten Quartette Mozarts oder das unvergleichliche Streichquintett von Schubert, können als Offenbarung dieser höheren Transzendenz angesehen werden, wie auch die Symphonien Bruckners.

Die Musik des *Tristan* wendet sich jedoch nach unten, in die Dunkelheit, zum Seinsursprung hin; die Einheit, die wir dort erleben, ist nicht die durch Gesetzmäßigkeit bedingte höhere Harmonie, sondern ein Zerfließen des Einzelnen, seine Auflösung in die große Formlosigkeit der Ur-Einheit. Und sie führt uns zunächst nicht über die Welt hinaus, ins rein Objektive, sondern tief ins Innere der Welt, ins Subjektive. Kann man Bachs Musik als Klang gewordenes Ethos bezeichnen, so ist die *Tristan*-Musik Klang gewordener *Eros*. Und wie bei Novalis, so ist auch bei Wagner das Merkmal der Nacht die Verquickung des befreienden Erlebnisses der All-Einheit mit dem Erotischen, der „Wollust" und den „Entzückungen" des Todes.

Wie die Gesetze des „Himmels" als für alles Seiende geltende, allgemeine geistige Prinzipien angesehen werden können, so umfasst auch die Tristan'sche Nacht, als Offenbarung des Seinsursprungs, alle Bereiche des Seins. In der Natur ist sie die Nacht im wörtlichen Sinne. Dunkelheit legt sich über die sichtbare Welt und löst allmählich die einzelnen Erscheinungen auf, die immer mehr ineinander fließen und zu einer einzigen, großen Einheit verschmelzen. Das wahre Sein, das dem Sichtbaren zugrunde liegt, tritt hervor, von Ruhe und Frieden durchdrungen: Es ist der Welteneros, der geheime Wille zur Verschmelzung und zur Zeugung, der alles Leben hervorbringt. Tatsächlich ist die Nacht der Natur von geheimen Lebenstrieben erfüllt; deren Symbol ist im *Tristan* die Quelle, die „sanft rieselnde Welle" der unsichtbaren, unterirdisch gebärenden Kräfte. Herrscherin über diese Kräfte ist „Frau Minne", „des Welten-Werdens Walterin", die alles Leben durchdringt, und der „Leben und Tod untertan" sind. Diese geheimnisvoll waltende Macht erleben wir in den Klängen, die nach Isoldes Ausruf „Frau Minne kenntest du nicht? Nicht ihrer Wunder Macht?" aus dem Orchester emporsteigen. Der aus aufsteigenden Sehnsuchts-Sekunden und schwerelos schwebenden Todesmotiven gewobene Klangteppich, der uns dort entgegenklingt, gehört zu den zauberhaftesten Stellen der *Tristan*-Partitur. Ähnliches erleben wir bei Brangänes Ruf „Einsam wachend in der Nacht": Während die tagesverhaftete Dienerin vor der Gefahren der Nacht warnt, schildert das Orchester mit sanftem Auf- und Abwallen das ruhige Weben des Welteneros, der, alles durchdringend, die nächtliche Quelle allen Lebens ist.

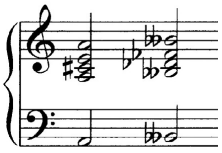
Eros ist aber nicht nur Weltengrund, sondern auch Grund des menschlichen Lebens. Er ist es, der des Menschen Handeln bestimmt und „kühnsten Mut" entfacht; vor ihm müssen alle Werke widerstandslos zurücktreten, die der verblendete Mensch – in der Täuschung, des Lebens Lauf eigenmächtig bestimmen zu können – „vermessen zur Hand" nimmt. Hier leuchten Erkenntnisse der Tiefenpsychologie auf, die Wagner lange vor deren wissenschaftlicher Erforschung intuitiv ahnte. Denn der Tag des hellen Bewusstseins, das mit seiner unterscheidenden Klugheit wie Brangäne überall Gefahr wittert und andere Menschen als Feinde ansieht, bildet nur die Oberfläche der Seele. Darunter liegt das unermessliche Reich des Unbewussten, in das man eintaucht, wenn man die „Fackel" des Tagesbewusstseins löscht; und dort löst sich jeder „Neid" in Liebe auf. Das ist die Nacht der Seele.

So mannigfaltig und widersprüchlich die dunklen Tiefen der Psyche sind, so verschieden erscheint die Tristan'sche Nacht an den Stellen, an denen sie sich als Seelisches in der Musik offenbart. Da sind die Paroxysmen der verlangenden Leidenschaft, wie sie in den überhitzten Klängen nach dem Genuss des Liebestrankes am Ende des I. Aktes oder beim ersten Zusammentreffen der beiden Liebenden im Garten hervorbrechen – eine Leidenschaft, die sich bis zur heftigsten sexuellen Erregung steigern kann, wie dies am Ende des großen Liebesduetts geschieht, das fast bis zum musikalischen Orgasmus führt. Ganz anders dagegen der selige Frieden, welche die Musik bei den Worten „O sink hernieder, Nacht der Liebe" verströmt; hier ist die heftige Begierde zur Ruhe gekommen, und die beiden Liebenden genießen für einen kurzen Augenblick die Wonne des Ineinander-Verschmolzen-Seins.

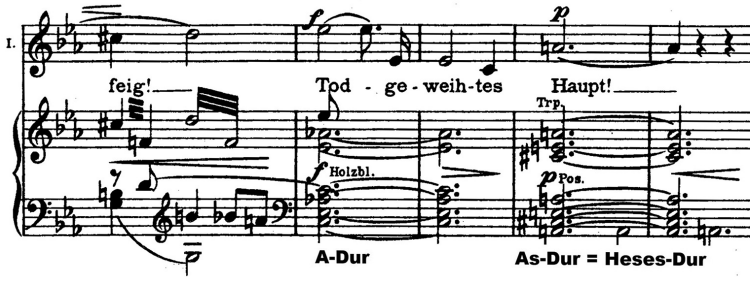
Tiefer tauchen wir in das „Wunderreich der Nacht" hinab, wenn Tristan seinen Hymnus auf das „nächt'ge Land, daraus die Mutter mich entsandt'" singt. In den abgründigen, dunklen Klängen, die hier den Raum erfüllen, erleben wir die alle Trennung auflösende Einheit als den mütterlichen Urgrund der Seele, als Mutterschoß, aus dem alles Leben entspringt. Diese Ur-Einheit bezeichnet aber nicht nur den Zustand vor der Geburt oder nach dem Tod; vielmehr ist sie die allgegenwärtige Tiefendimension des menschlichen Daseins überhaupt, die nur durch das täuschende Tagesbewusstsein verdeckt wird: jenes „Reich der Weltennacht", wo – wie Tristan im III. Akt sagen wird – „ich von je gewesen, wohin auf je ich geh'".

Dieser Gang in die Tiefe ist ohne Ende. Ja, die Auflösung aller Trennung kann sogar einen Punkt erreichen, an dem der Unterschied zwischen oben und unten, Licht und Dunkel, geistige Vollendung und Lebensursprung verschwindet. Auf dieser Stufe vollendet sich die *coincidentia oppositorum*, das „Zusammenfallen der Gegensätze", welches das höchste Ziel der Mystik ist. Eine solche Stufe wird in der Musik schon im Todesmotiv angedeutet, das zum ersten Mal zu Isoldes Worten: „Todgeweihtes Haupt! Todgeweihtes Herz!" erklingt. Dieses für die *Tristan-*

Partitur hochwichtige Klangsymbol beginnt mit einem Oktavsprung nach unten, in dem wir den sogenannten „Todesoktav" erkennen können, die schon in Mozarts *Don Giovanni* den Auftritt des todbringenden steinernen Gastes begleitet. Diese abstürzende Oktav beruht auf einem As-Dur-Akkord, der aber nicht festgehalten wird, sondern im nächsten Takt in einen „neapolitanischen" Dreiklang einmündet, der als A-Dur notiert wird. In der Hamonielehre ist dieser neapolitanische Akkord jedoch kein A-Dur-Dreiklang, sondern vielmehr die tiefalterierte 2. Stufe von As-Dur, also Heses-Dur: ein Akkord, der so dunkel ist, dass er in unserer gewöhnlichen Notenschrift gar nicht vorkommt:



Was hier zunächst als trockene Musiktheorie erscheint, hat, philosophisch betrachtet, eine tiefe Bedeutung. Denn die Dunkelheit dieses Akkordes ist so stark, dass sie sich gleichsam *selbst aufhebt* und ins Gegenteil umkippt – weshalb das Heses-Dur ins lichte A-Dur enharmonisch umgedeutet wird:

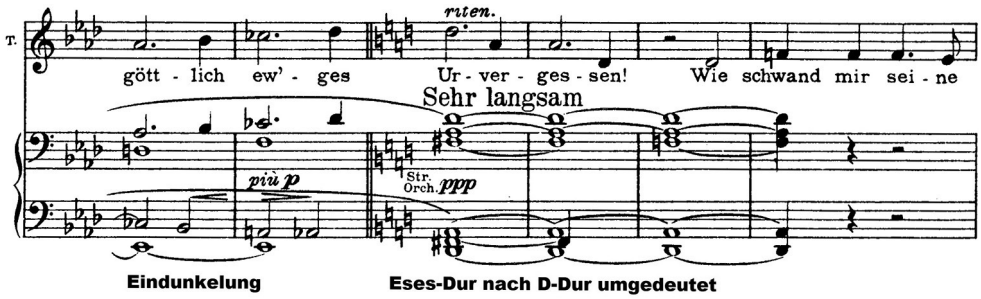


Die tiefste Dunkelheit und das hellste Licht: Hier erscheinen sie nicht mehr als Gegensätze, sondern werden beide aufgehoben in etwas, das jenseits von beiden ist. Beim Anhören dieses Motivs hat man tatsächlich das Gefühl, als ob im zweiten Takt mit dem A-Dur-Dreiklang das Tor zu einem mystischen Bereich aufgestoßen wird, in dem alle Grenzen aufgehoben sind.[7]

Dieses allertiefste– oder soll man sagen: allerhöchste? – Erlebnis wird in der *Tristan*-Dichtung mit dem Wort „Ur-Vergessen" umschrieben. In diesem totalen Vergessen, das den tiefsten Punkt des Abstiegs in die Nacht bedeutet, erreicht die *Tristan*'sche Sehnsucht ihr letztes Ziel. Welt, Leben, Seele: Alles löst sich dort

völlig auf und verschwindet in jener großen Leere, die nach der Lehre des Buddha zugleich die größte Fülle ist, und in der sogar der Gegensatz von Sein und Nicht-Sein zu bestehen aufhört. Hier gibt es keinen Tag und keine Nacht mehr sondern nur – das „Unbeschreibliche".

Wie Kurt Overhoff nachgewiesen hat, findet auch beim Wort „Ur-Vergessen" eine harmonische Eindunkelung statt, die zu einem Punkt hinführt, der so dunkel ist, dass der Unterschied zwischen Licht und Dunkel verschwindet:



Was geschieht hier? Aus dem tiefinnerlichen, dunklen As-Dur-Bereich – es ist die Tonart von „O sink hernieder" und von „Das Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint" – moduliert die Musik über as-moll nach Eses-Dur, einer Tonart, die, wie das Heses-Dur des Todesmotivs, so dunkel ist, dass es sie gar nicht gibt, so dass sie sich wie von selbst enharmonisch in das helle D-Dur umdeutet. In Wirklichkeit ist dieser Akkord weder Eses-Dur noch D-Dur, sondern sowohl das eine wie das andere: Licht und Dunkelheit heben sich gegenseitig auf und werden zu etwas, das beides gleichzeitig umfasst. Man könnte auch sagen: Man ist durch die Finsternis zum Licht gelangt.[8]

Wer an den Stellen, an denen die Nacht tönend wird, sich ganz öffnet und die Töne tief in seine Seele einströmen lässt, der hat das Gefühl, diese andere Dimension des Seins als unmittelbare Wirklichkeit tatsächlich zu erleben. Für ihn ist die Tristansche Nacht kein bloßes Postulat eines Philosophen und kein Phantasieerzeugnis eines Dichters, sondern sie wird ihm zur erlebbaren inneren Gewissheit. Und was wird ihm nicht alles dadurch geschenkt! Seine Weltsicht erfährt eine ungeahnte Ausweitung, und er fühlt sich als vergängliches Wesen in einem Größeren, Umfassenden, Zeitlosen geborgen. Vor allem aber: Der Tod verliert seinen Schrecken.

Das ist das große Geschenk der *Tristan*-Musik an die Menschheit.