

Isoldes Verklärung

In „**Liebestod**“ geht es um Richard Wagner und Giuseppe Verdi. Biographisch führt Autor Holger Noltze zu den Schlüsselstellen ihrer Opern und entdeckt im „Liebestod“ das gemeinsame Motiv. Vor allem aber geht es um die Sprengkraft ihrer Werke – und was sie uns bis heute zu sagen haben. Eine Leseprobe.

Während die Musik aus einem feierlich tremolierenden Choral in eine sanfte Wellenbewegung übergeht, geschieht Unheimliches: Isolde meint zu sehen (und sie will, dass auch die anderen es sehen, also wir), wie der tote Tristan die Augen öffnet, wie sein Körper zu leuchten beginnt, wie das Herz ihm *mutig schwillt*, ja: *Wie den Lippen, wonnig mild, süßer Atem sanft entweht*. Der Tote atmet wieder. Und noch zweimal, weil es darauf sehr ankommt, wiederholt Isolde ihre Aufforderung an die Welt: *Seht ihr's nicht? ... Freunde! Seht! Fühlt und seht ihr's nicht?*

In dem allumgreifenden *Freunde!* steckt nicht nur die Aufhebung aller Widersprüche mit der Marke-Welt um sie herum (in vielen Inszenierungen ist diese bei Isoldes Finalgesang gar nicht mehr auf der Bühne), es ist auch eine Einladung zur Bildung einer Gemeinschaft mit den „Freunden“ im Parkett und auf den Rängen, Isoldes komplex-synästhetische Wahrnehmungen gegen alle medizinische Vernunft mitzuvollziehen, wie sie zu fühlen und zu sehen – und jetzt auch, zu hören:



Mariä Himmelfahrt – Isoldes Verklärung?
Tizians berühmte „Assunta“, entstanden von 1516 bis 1518, traf Wagner mitten ins Herz.

Denn aus des toten Tristans Mund entströmt nicht nur Luft, sondern Musik, eine *Weise, wundervoll und leise, Wonne klagend, alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend*.

Am Beginn des zweiten Akts hatte Isolde darauf bestanden, die Hörner von Markes Jagdgesellschaft nicht zu hören, gegen Brangänes (und unsere) deutliche Wahrnehmung. Nachdem wir die Ekstasen der Liebe, des gemeinsamen Denkens und Leidens miterlebt haben, sollen wir jetzt ganz und gar mit Isoldes Augen sehen, mit ihren Ohren hören. Ihre Entzücktheit, als um sie herum gerade noch der Kampf mit Markes Leuten tobte, war nur ein Übergang. Nicht mehr zu hören und zu sehen, was um sie geschah, war die Voraussetzung, anderes zu hören, zu sehen und zu fühlen. Isoldes „Verklärung“ ereignet sich über einer versinkenden Außenwelt. Das sind aber nicht mehr wir, die da versinken, denn wir sollen, dürfen, endlich *mild und leise*, im Übergang ins letzte H-Dur, die Verklärung miterfahren, umflossen von Klangwogen und mit Blick auf das Medium solcher All-Verklärung: Isolde. Es ist ein Andachtsblick.

Den lieben Gott oben im Bild soll man sich wegdenken, der hat Wagner gestört, auch das Getümmel der Engel fand er verzichtbar. Doch Mariä Himmelfahrt, wie sie 1516-1518 Tizian gemalt hat, scheint für Wagner ein ansonsten vollkommenes Kunstwerk gewesen zu sein. Er sah es erst Jahre nachdem der „Tristan“ komponiert war, doch unter delikaten Umständen: Im November 1861 reist er, mit Bahn und Dampfschiff, noch einmal nach Venedig, auf Einladung des Ehepaars Wesendonck. Er trifft sie, am Ort seiner glühendsten Depeschen an Mathilde, die Geliebte, in wohl auch demonstrativer ehelicher Eintracht und verlässt die Stadt bereits *nach vier äußerlich wahrhaft trübseligen Tagen* wieder. Doch die Wesendoncks hatten dem Gast, in der Absicht, ihn aufzuheitern, ein dichtes Kunstbesichtigungsprogramm verordnet, dem er größtenteils mit Teilnahmslosigkeit folgte. Doch Tizians berühmte „Assunta“ traf ihn ins Herz, *so daß ich seit dieser Empfängnis in mir meine alte Kraft fast wie urplötzlich wieder belebt fühlte*. Hier fand er sein Isolde-Bild. Bei späteren Venedig-Aufenthalten, dann an der Seite Cosimas, wird es mehrfach besucht und besprochen. Am 23. Oktober 1882 notiert das Tagebuch einiges über die Darstellungsmöglichkeiten der Malerei im Vergleich zur Musik: *doch leugnet R., daß die Assunta die Mutter Gottes sei, das sei Isolde in der Liebes-Verklärung*. Die Bezüge zu „Tristan und Isolde“ sind womöglich trivial: „In der Tat, Tizians Maria hat eine fatale Gesichtsähnlichkeit mit Mathilde“, spekuliert Martin Gregor-Dellin, „das kleine, runde Kinn, der süße Mund; und der Auffliegenden ist der Arm eines auf Erden Zurückbleibenden auffällig nachgereckt. Sein Thema?“

Das können auch Projektionen der Nachwelt sein; wichtiger ist, wie umstandslos Wagner den religiösen Gegen-

stand – Auffahrt der Maria – auf Isoldes Verklärung bezieht. Tizians Gottvater oben im Himmel stört ihn, wie gesagt, und dies aus nachvollziehbaren Gründen: In Wagners Himmel gibt es ihn nicht mehr. Seine Jenseitssphären sind anders beschaffen, auch wenn sie das Vokabular, die Liturgien und Bildvorstellungen des Religiösen übernehmen. Doch wie in Verdis „lassù in cielo-Momenten“ gibt es auch bei Wagner ein „oben“, denn: *Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen*

Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen. So der erste Satz der letzten größeren Abhandlung „Religion und Kunst“, 1880. Rettung des religiösen Kerns durch Kunst, das wirkt auch in der Gegenrichtung: Sakralisierung der Kunst.

Auch Isolde erlebt also eine veritable Himmelfahrt, wie schon Senta im „Holländer“. Diesmal aber sollen wir mitfliegen. Das wird möglich, wenn die Methode der Umdeutung von Realität hinreichend trainiert ist. Wer „gelernt“ hat, mit Tristan und Isolde den Tod als Ort einer absoluten Liebe zu ersehen, wer Tristans Schmerzen mitgelitten hat, dem ist es jetzt auch möglich, durch Isoldes Ohren, seinen Leichnam singen zu hören. Dieser Gesang, *alles sagend*, wird zunächst von Isolde empfangen (*in mich dringet*). Das sind nun wohl jene *geheimnisvollen Säfte*, die uns, wie er an Mathilde schrieb: ins *Lebensmark* gehen sollen.

Die symphonischen Wellen werden, in feinen Übergängen, drängender, und dann verwandelt sich Isolde vom

Der Zuhörer darf die Verklärung in H-Dur miterfahren, umflossen von Klangwogen

ISOLDES LIEBESTOD

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet:
seht ihr, Freunde,
seht ihr's nicht?
[...]

Immer lichter
wie er leuchtet,
wie er minnig
immer mächt'ger,
Stern-umstrahlet
hoch sich hebt:
seht ihr, Freunde,
seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
muthig schwillt,
voll und hehr
im Busen quillt;
wie den Lippen
wonnig mild
süßer Athem
sanft entweht: –
Freunde, seht –
fühlt und seht ihr's nicht? –
Höre ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend
Alles sagend,
mild versöhnend
aus ihm tönend,
auf sich schwingt,
in mich dringt,
hold erhallend
um mich klingt?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich athmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen,
süß in Düften
mich verhauchen?
In des Wonnemeeres
wogendem Schwall,
in der Duft-Wellen
tönendem Schall,
in des Welt-Athems
wehendem All –
ertrinken –
versinken –
unbewußt –
höchste Lust!

Buch-Tipp

Holger Noltze: Liebestod. Wagner. Verdi. Wir. Hoffmann & Campe, Hamburg 2013, 448 S., 24,99 Euro



Empfänger in einen Sender. Die Wunder-Weise schwingt sich, nachdem sie durch Isolde hindurchgegangen ist, auf und umhüllt ihren Körper mit Klang, so wie Wolken und Licht Tizians „Assunta“, so wie Wagners Musik uns.

Synästhetische Ekstasen: Alle Sinne sind im Spiel. Die Schallwellen sind zugleich *Wogen wonniger Düfte*. Jetzt singt Isolde davon, wie sie es auf diesen Wogen zugleich in die Lüfte nach oben und – *soll ich schlürfen, untertauchen?* – nach unten zieht. *In dem wogenden Schwall, / in dem tönenden Schall, / in des Welt-Atems wehendem All.* Alles ein Welt-Atem, der, wir erinnern uns, aus dem Leichnam Tristans strömt. Wagner verwandelt, auf offener Bühne, in Isoldes harfengestützter Halluzination, seinen toten Helden in eine Art kosmische Musik-Maschine. Die Orchesterwellen schlagen immer drängender, höher, bis zum Durchbruch in einem langen *Gis auf Welt(-atem)*. Dann nur noch: *ertrinken – , versinken – , unbewusst –*, und das letzte *höchste Lust* auf *Fis*. Die Geigen sollen dazu *pianissimo* und *dolce* spielen, das meint wohl ein *Pianissimo* wie nicht mehr von dieser Welt, und so auch Isoldes letzter, für Soprane so unendlich heikler Ton. Harfenarpeggios, dann langes *Morendo*, Ersterben, Aushauchen des Orchesters. Den finalen Akkord, den erlösenden H-Dur-Dreiklang spielt das ganze Or-

chester, leise, leise. Nur ein Instrument wird in den letzten drei Takten ausgelassen, das Englischhorn, das so sehr mit der Klageweise vom Beginn des dritten Akts und mit der Tristan-Sequenz am Anfang verbunden ist. Von der notierten Tonart a-Moll am Anfang des Vorspiels zum H-Dur am Ende ist es ein weiter Weg, ein Ganztonschritt nur auf der Skala, aber die weiteste Entfernung der tonartlichen Verwandtschaften im Quintenzirkel.

Isolde sinkt, wie verklärt, in Brangärens Armen sanft auf Tristans Leiche. – *Große Rührung und Entrücktheit unter den Umstehenden.* So steht es in der Partitur. Das heißt erstens: Wagner dachte sich die Umstehenden durchaus auf der Bühne; zweitens wählt er, einmal mehr, eine wohl kalkuliert verunklarende Formulierung für das, was Isolde widerfährt. Stirbt sie? Sie sinkt in Brangänes Arme,

das kann auch eine weitere Ohnmacht sein. Ist Isoldes Liebestod gar keiner? Die Bezeichnung „Liebestod“ für das Ende stammt von Liszt, der seine Klaviertranskription so betitelte; sie blieb haften. Wagner aber nannte das Vorspiel so, das Finale nennt er „Isoldes Verklärung“. Warum sinkt sie dann nicht einfach „verklärt“, sondern *wie* verklärt nieder? Alle Erfahrung mit Wagners Arbeitsweise spricht dagegen, hier Ungenauigkeiten zu vermuten. Warum also?

Weil wir Isoldes Tod eben doch sehen, selbst wenn wir ihn hinein-sehen, gegen den genauen Wortlaut des Werks. Vielleicht stirbt sie, vielleicht nicht. Wesentlich ist, dass wir ihren Tod zu sehen glauben. Nähme man Wahrscheinlichkeit als Kriterium, wäre zu fragen: Woran sollte Isolde in diesem Moment sterben? Ist es möglich, an der Liebe, aus Liebe zu sterben, dem Geliebten darin zu folgen? Dass Wagner in diesem Punkt, der keine Kleinigkeit ist, jede Eindeutigkeit verweigert, mag noch einen zweiten Grund haben: Es ist der Triumph eines Zauberers in der Kunst des unmerklichen Übergangs, des größten Illusionisten des musikalischen Theaters: Uns sehen zu machen, Isolde sei tot, und dass dieser Tod zugleich der denkbar größte Genuss ist: *höchste Lust!* – damit sind Wagners feinste Substanzen durch die Poren der Empfindung gedrungen. So hatte er es selbst formuliert. Diese Musik verspricht eine sinnliche Erfahrung von synästhetischer Totalität: untertauchen und abheben zugleich, Klang, Duft, Licht, jenes Selbst-Welt-Werden, das Tristan und Isolde im Liebesgesang erträumten. Es wird versprochen und sofort eingelöst: Das ist das Kunststück romantischer Weltverzauberung durch umdeutende Wahrnehmung, das Wagner an seinen Figuren so faszinierend immer neu vorgeführt hat, dass wir das nun auch können. Versinken. Ertrinken. – Können wir wieder auftauchen? ■

Diese Musik
verspricht eine
sinnliche Erfahrung
von synästhetischer
Totalität



Der Autor

Holger Noltze ist Musikjournalist und Professor für Musik und Medien an der Universität Dortmund. Er schreibt unter anderem für FONO FORUM und die „FAZ“. Von 2000 bis 2005 war er Ressortleiter „Aktuelle Kultur“ beim Deutschlandfunk, im WDR-Fernsehen moderiert er seit 2001 die Kultursendung „west art Talk“. Er hat Bücher geschrieben über Goethe (2007) und Wagner (2008) sowie „Die Leichtigkeitslüge. Über Musik, Medien und Komplexität“ (2010).

Flaschenpost aus dem 19. Jahrhundert

Herr Noltze, Ihr Buch heißt im Untertitel „Wagner – Verdi – Wir“. Was haben uns die Werke des 19. Jahrhunderts heute noch zu sagen?

Mir war wichtig, dass es nicht nur eine biographische Befassung mit historischem Material ist. Sondern dass die Frage „Was hat das mit uns zu tun?“ immer wach bleibt. Meine These ist: In diesen beiden Werkkomplexen ist das 19. Jahrhundert im Kern enthalten. Dass sich diese beiden Modelle von Musiktheater bis ins 21. Jahrhundert gehalten haben, liegt daran, zumindest glaube ich, dass im 21. Jahrhundert ein überraschend großes, wenn auch verborgenes Interesse, fast so eine Sehnsucht nach dem 19. Jahrhundert immer noch existiert. Und dass wir mehr 19. Jahrhundert mit uns herumtragen, als uns normalerweise deutlich wird, weil wir uns als entfremdete Wesen der Moderne begreifen. Aber in der Oper können wir uns sozusagen zurückträumen, man kann sich mit romantischer Unendlichkeit, mit dem ganz großen Gefühl befassen – und danach gibt es eine tiefe Sehnsucht.

Befriedigen diese Werke nur unsere Sehnsüchte, oder können wir noch etwas „Handfestes“ daraus lernen?

Unbedingt. Also einmal glaube ich, dass der wechselseitige Blick von Wagner auf Verdi uns tatsächlich noch etwas Neues über diese beiden Modelle von Musiktheater erzählt. Die erzählen uns aber auch etwas über unsere Sehnsüchte. Wagner zum Beispiel, der uns verspricht, auf einen anderen Planeten zu fliegen mit seiner Musik – es ist aber eigentlich ein Todesplanet. Weil die Liebe von Tristan und Isolde eben auf dieser Welt nicht funktioniert, erträumen sie sich sozusagen eine andere. Und die Musik zu Isoldes Verklärung, dem so genann-

ten „Liebestod“, ist so schön, dass wir das glauben wollen in dem Moment, dass wir in diesem H-Dur-Nirwana am Ende mit aufgehen wollen. Das kann man jetzt kritisieren, mit Adorno im Hinterkopf, als eine unzulässige Evasion, als eine Flucht aus dem wirklichen Leben. Aber man muss sich einmal klarmachen, mit was für außerordentlichen Mitteln Wagner diese immer noch faszinierende Wirkung erzielt. Wir werden auf etwas zurückgeführt, und das ist der aufklärerische Impuls, das viel mit den Kellergeschossen unserer Gefühle zu tun hat.

Was genau wirkt da auf uns, ist es das Werk, wie es in der Partitur fixiert ist? Ist es alleine die Musik? Ist es die szenische Interpretation auf der Bühne?

Das ist das Besondere an Opern: Man muss sie aufführen. Und das Szenische war beiden sehr wichtig, Wagner und Verdi, beiden geht es um die Gesamtheit der Mittel, die sich in ihrer Gesamtheit auch steigern kann zu einem Erlebnis, das existentiell sein kann. Wenn man versuchen will, zu verstehen, was da genau passiert, muss man die Einzelteile wieder ein bisschen auseinandernehmen. Man kann dann bei Wagner sehr schön beobachten, wie er es schafft, musikalische Verläufe so zu gestalten, dass der Zeitsinn des Publikums langsam ausgeschaltet wird. Die Dauer seiner Werke braucht er, um uns vergessen zu machen, dass wir in der Zeit sind. Verdi hingegen ist derjenige, der immer auf Kürze und Prägnanz zielt. Das Buch ist der Versuch, in das Betriebssystem dieser Werke einzusteigen.

Wie gehen wir dann mit Dingen um, die uns die historische Differenz zu den Opern Wagners und Verdis klar vor

Augen führen, etwa dem ungeschlüssigen Libretto im „Trovatore“ oder den problematischen Textpassagen in den „Meistersingern“? Stehen diese nicht als Hindernis zwischen den Werken und uns?

Das tun sie. Daher bin ich auch nicht für ein haltlos identifikatorisches Hören, sondern ich bin dafür, dass man sich schon mal mitreißen lässt, aber man soll

auch die andere Hirnhälfte eingeschaltet lassen. Daher denke ich, dass das Lesen und Nachdenken in Büchern ganz wesentlich ist. Das waren, was die Wagner-Rezeption angeht, die sicher noch viel problema-

tischer ist als die von Verdi, immer die interessanteren Zugänge: von Leuten, die sich kritisch mit Wagner auseinandergesetzt haben, von Nietzsche bis Adorno. Es ist der kritische Blick, der etwas sieht. Und der kritische Blick ist nicht zwangsläufig der nicht liebende Blick – das schließt sich nämlich gar nicht aus. Aber wir können Wagner nicht einfach unkritisch durch uns hindurchströmen lassen, sondern wir sollen diese Ströme durch unseren Verstand und durch unser historisches Bewusstsein laufen lassen. Einerseits haben wir in diesen Werken eine Flaschenpost aus dem 19. Jahrhundert, die wir öffnen können, an denen wir schnuppern können, die wir nutzen können als historische Quelle. Andererseits sind sie ästhetische Formationen, die uns immer noch ansprechen. Und zwischen beiden sitzt unser Verstand und damit die Möglichkeit, durch das Erhellern von Kontexten, durch das Verstehen von Wirkungsweisen dem auf die Spur zu kommen, was da so nachhaltig wirkt. Und das erhöht letztendlich auch, ganz hedonistisch gesagt, die Genussfähigkeit. ■

„Das Buch ist der Versuch, in das Betriebssystem dieser Opern einzusteigen“