



RICHARD WAGNER

TRISTAN UND ISOLDE

Handlung in drei Aufzügen



DEUTSCHES NATIONALTHEATER
WEIMAR

Arnold Schönberg

Der Hauptvorteil dieser Methode mit zwölf Tönen zu komponieren, ist ihre vereinheitlichende Wirkung. Vor Richard Wagner bestanden die Opern fast ausschließlich aus selbständigen Stücken, deren gegenseitige Beziehung keine musikalische zu sein schien. Ich persönlich weigere mich zu glauben, daß in den großen Meisterwerken die Stücke lediglich durch den oberflächlichen Zusammenhang des dramatischen Geschehens verbunden sind. In der Musik gibt es keine Form ohne Logik und keine Logik ohne Einheit. Ich glaube, daß Richard Wagner, als er – zu dem gleichen Zwecke wie ich meine Grundreihe – sein *Leitmotiv* einführte, gesagt haben mag: „Es werde Einheit.“

Wagner hat uns drei Sachen – der Hauptsache nach, soweit er für die moderne Entwicklung in Betracht kommt – hinterlassen: Erstens die reiche Harmonik, zweitens die kurzen Motive, mit ihrer Möglichkeit, den Satz so rasch und so oft zu wenden, als es das kleinste Stimmungsdetail erfordert und drittens gleichzeitig die Kunst, großangelegte Sätze zu bauen, und die Perspektive, diese Kunst weiterzuentwickeln.

Gerald Thomas

Zur Weimarer Inszenierung von „Tristan und Isolde“

Die Einladung, „Tristan und Isolde“ zu inszenieren, löst immer wieder einen Schock aus. Ablehnung würde Flucht gerade vor dem bedeuten, was einen Kunstschaffenden in dieser Zeit am meisten umtreibt: das Paradox der Moderne, das den Künstler dem aristotelischen Universum entfremdet und ihn dem Dekonstruktivismus angenähert hat und damit dem Fragmentismus, der Konzept-Art und auf diese Weise schließlich dem schöpferischen Intellekt. Die Einladung annehmen heißt dagegen, die Geschichte von Liebe und Liebestod als eine Art Reise durch die Rekonstruktion der Moderne zu entwickeln und die „Zukunft der Vergangenheit“ aufzuspüren, die mit „Tristan und Isolde“ Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Anfang nahm.

Als ich die Einladung erhielt, „Tristan und Isolde“ am Deutschen Nationaltheater Weimar zu inszenieren, habe ich erstmal zwei Tage gebraucht, um den Schock zu verdauen. Schließlich ist bei meiner Arbeit für das Schauspiel wie für die Oper immer eine große Obsession gewesen, einige von der Geschichte hervorgebrachte Mythen aufzugreifen und sie in ein Reibungsverhältnis mit der Zukunft zu setzen. Metasprache? Vielleicht. Was mich am meisten interessiert hat, war die Sicht auf „Tristan und Isolde“ durch diese Art Prisma, wie die beiden Figuren langsam von der Zukunft durchdrungen werden, die sie selbst in der Geschichte in Gang gesetzt haben. Von einer theoretischen, existenzialistischen, fragmentarischen, zynischen, trivialen, entindividualisierten und virtuellen Zukunft.

Obwohl es keineswegs Absicht des obsessiv romantischen Wagner gewesen ist, war die Zukunft der von ihm entwickelten künstlerischen Architektur auf Virtualität ausgerichtet, auf den unerreichbaren Traum, auf die Vorstellung von einer inszenierten, fabrizierten, trügerischen Perfektion. Was aber steckte nun hinter dieser Idee vom „Kunstwerk der Zukunft“? Nichts ist schockierender als jene 70 Jahre, die „Tristan und Isolde“ von ihrer finsternen, zweifelbeladenen und todbringenden Zukunft trennten. Man denke nur an die Musik Schönbergs, das Werk Duchamps und die Literatur von Joyce. Es gibt kein Aufeinanderprallen von Ideen und Werken vergleichbaren Ausmaßes in diesen 70. 80 Jahren, die uns heute von diesen drei exemplarischen Vertretern der Moderne trennen.

