

Tristan und kein Ende

Zur Tristan-Transkription 2018

Eberhard Kloke

Vorbemerkungen:

- Mit *Tristan und Isolde* hat sich Wagner am weitesten von der herkömmlichen Oper entfernt. Der weitgehenden Statik des Werkes ist entgegengesetzt größtmögliche musikalische Ausdruckstiefe durch detaillierte Instrumentationsdifferenzierung.
- Vergleicht man die Tristan-Audioeinspielungen der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, ist schnell festzustellen, dass nur durch Mikrophonie/Audiomischung die SängerInnen überhaupt durchgehend zu vernehmen sind – bei fast nicht vorhandener Textverständlichkeit. In Live-Aufführungen verstärkt sich eher noch das Missverhältnis der Balance zwischen Bühne und Orchestergraben.
- Die akustischen Bedingungen im Bayreuther Festspielhaus kommen zwar den Rezeptionsvoraussetzungen entgegen, jedoch muss eindeutig festgestellt werden, dass die Tristan-Partitur nicht im Hinblick auf die akustischen Gegebenheiten des Festspielhauses konzipiert worden war (siehe Briefe Wagners).
- Der statische Charakter des Werkes *Tristan und Isolde* mit nur reduzierter „äußerer“ Handlung und minimierten szenischen Vorgängen benötigte eher einen installativen szenischen Ansatz (wie ihn z. B. Heiner Müller/Erich Wonder 1993 in Bayreuth modellhaft umsetzten).

Aspekte der persönlichen Wagner-Aufführungspraxis und Tristan-Interpretation

Die persönliche Erfahrung mit Wagner, insbesondere mit *Tristan* als Dirigent und Programmkonzipierer, ist gekennzeichnet durch Realisierung von drei *Tristan*-Produktionen auf der Opernbühne (Freiburg, Berlin und Nürnberg, Modell A), mehreren neuartig programmierten Projekten mit Wagners Werk (siehe Modell B) und Programmen mit diversen Ring-Teilen (siehe Modelle C1+2).

Ein spezielles Projekt mit *Tristan* in neuer, den statischen Charakter der „Handlung“ betonenden Form des 1. Aktes – abgestimmt auf die räumlich-akustischen Verhältnisse der Bochumer Jahrhunderthalle – führte 1992 zu einer konsequenten Aufteilung der *Tristan und Isolde*-Szenen (Akt I) in eine *innere* und *äußere Handlung*. Dies war dann auch Auslöser zur Wahl einer entsprechenden Sängerbesetzung und zur Aufteilung von Orchester 1 (innere Handlung, Vorgeschichte) und Orchester 2 (äußere Handlung).

In Richtung Neufassung/Transkription von *Tristan und Isolde*

Bei einer schriftlichen Neufassung/Transkription von *Tristan*, galt also, die allgemeinen szenisch-akustischen Problemstellungen, die sich aus der Realisierung von Wagners Partitur ergeben, und die persönlichen Erfahrungen als Dirigent und Wagner-Interpret, Wagner-Rezipient und transkribierender Komponist einzubeziehen. Daraus könnten sich Realisierungsmöglichkeiten mit entsprechend neuem interpretatorischem Ansatz ergeben, die der *Tristan*-Rezeption des 21. Jahrhundert neue Perspektiven aufzuzeigen in der Lage wäre.

Vier Modelle A-D der praktischen Arbeit an und mit Wagners Werk

MODELL A: Drei Tristan-Opernproduktionen als Dirigent in Freiburg, Berlin und Nürnberg 1984-1993

MODELL B: Wagner und ... 123

Dieses Wagnerprojekt stellt Wagnersche Werkausschnitte in neue Programmkontexte. Musiktheaterkompositionen, also für die Bühne geschriebene Werke, werden fragmentarisiert und ergeben zusammen mit Kompositionen anderer Provenienz verschiedene Programmmodule. Dies gilt für die Kombinatorik und Abfolge der Werke wie auch für die jeweiligen aufführungspraktischen Konsequenzen bezogen auf Raum, Aufführungsansatz, Interpretationsmodell oder Kooperationsmodul.

Die Wagner-Veranstaltungsabfolge reicht von einem reinen Orchesterkonzert „klassischer“ Prägung über ein Raum-Konzert bis hin zu einer Art neuem Musiktheatermodell „Paradigma versus Contraparadigma“.

Wagner und ... 123

I Klang: Ein Exempel von Zeitfarbenkunst

Das Irisieren der Fläche oder Smaragde und Sirenen

Richard Wagner, *Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck*, für eine Frauenstimme (1857/58), Instrumentation von Felix Mottl

Claude Debussy, *Trois Nocturnes* für großes Orchester und Frauenchor (1897–99)

Richard Wagner, *Parsifal* I (1882), Vorspiel

Olivier Messiaen, *Chronochromie* für großes Orchester (1959/60)

II Raum: Die klingende Raumzeit 1 + 2

1 Richard Wagner, *Götterdämmerung* III, *Trauermusik*, „Siegfrieds Tod“ (1876)

Wolfgang Rihm, *Dämmerung und Umriss* für großes Orchester (1985/87)

2 Iannis Xenakis, *Terretektorh* für großes, im Raum verteiltes Orchester (1966)

Richard Wagner, *Parsifal* I, *Verwandlungsmusik* (1882): Realisierung in der Raumaufteilung von *Terretektorh*

III Paradigma versus contraparadigma

1 Die Errettung der Welt oder Tod ohne Verklärung

2 „SPES CONTRA SPEM“

1 Richard Wagner, *Lohengrin*-Vorspiel (1848)

Richard Wagner, *Der Fliegende Holländer* (1843), Sentas Ballade

Richard Wagner, *Tristan und Isolde* (1865), Isoldes „Liebestod“

Richard Wagner, *Götterdämmerung* (1876), Brünnhildes Schlussgesang

2 Klaus Huber, SPES CONTRA SPEM, Contra-Paradigma für Sänger, Schauspieler und großes Orchester,

Auftragswerk des Landes NRW (1987/88)

Produktion Bochumer Symphoniker / Düsseldorfer Schauspielhaus;

Schroeter / Barsacq / Kloke

Aufführungsserien 1989-91 in Köln-Philharmonie, Düsseldorf-Schauspielhaus, Bochum-Schauspielhaus und Audimax der Ruhruniversität

Modell C1: Raum-Konzert: Freiburg, Stadthalle; Zyklus Götterdämmerung, Spielzeit 86/87

Stockhausen, Karlheinz, Luzifer-Gruß (Samstags-Gruß, 1984)

Ives, Charles, The Unanswered Question (1908)

Gabrieli, Giovanni, In Ecclesiis für Soli, Chor und Orchester – aus *Sacrae Symphoniae* (1615)

Mussorgskij, Modest (Ravel, Maurice, *Catacombae, Sepulchrum Romanum, Cum mortuis in lingua morta* (aus: *Bilder einer Ausstellung*, 1874 /1922)

Brahms, Johannes, Schicksalslied für Chor und Orchester op. 54 (1871)

Müller-Siemens, Detlev, *Arioso* für Sopran, Tenor, Solohorn, 4 Chorgruppen und Orchester nach einem Textfragment von Franz Kafka (UA 1986)

Wagner, Götterdämmerung, 2. Akt, konzertant in räumlicher Anordnung

Modell C2: Die Enden der Welt

Dritter Tag: ANKOMMEN, 12.07.1992, Jahrhunderthalle, Bochum

Heinrich Schütz, „Saul, Saul, was verfolgst du mich?“, Konzert aus *Symphoniae sacrae III*, SWV 415 (1650)

Heinrich Schütz, „Ist nicht Ephraim mein teurer Sohn?“, SWV 40 (1619)

Alexander Mosolov, *Die Eisengießerei*, *Maschinenmusik*, op. 1 (1926)

Heiner Müller: HERAKLES 2 ODER DIE HYDRA, aus *Zement*(1972)

Richard Wagner, Siegfried III. Akt, Szene 3: „Erweckung, Weltbegrüßung“ (1869)-konzertant

George Crumb, *A Haunted Landscape* für Orchester (1984)

Modell D Zyklus *Ein Deutscher Traum*

April 1992 Leipzig Messehalle 3 und Jahrhunderthalle Bochum:

Projekt Tristan und Isolde für Soli, Chor und 2 Orchester mit Stockhausens *Gruppen* für 3 Orchester

Bochumer Symphoniker und Orchester des Leipziger Rundfunks, Leitung Kloke, Neumann, Mounk

Das Programm wurde speziell für den Zyklus „Ein deutscher Traum“ unter besonderer Berücksichtigung der Aufführungsräume – Messehalle 7 in Leipzig und Jahrhunderthalle Bochum – konzipiert. Es markiert den entscheidenden Wendepunkt, politische Ereignisse bei der Konzipierung von Programmen zu berücksichtigen. Die räumliche Umsetzung spielt den entscheidenden Part bei der Realisierung, da die äußeren Rahmenbedingungen direkten Einfluss auf die Interpretation im Sinne der Ausführung hatten.

Wagner, Tristan und Isolde (1865), I. Akt: in raumszenischer Installation

Ein Psychogramm für Soli, Chor und 2 Orchester

Innere Handlung: Orchester I

Äußere Handlung: Orchester II

Stockhausen, Karlheinz, *Gruppen* für drei Orchester (1958)

Zur Tristan-Transkription 2018 von Eberhard Kloke

Drei Zitate aus der umfangreichen Sekundärliteratur zu Tristan seien vorangestellt, da sie den inhaltlichen Kern und den Ansatz zur Intention meiner Tristan-Transkription gut umschreiben.

1 „Indem Wagner sein Werk schlicht „Handlung“ nennt, macht er unmissverständlich deutlich, dass die von ihm gewählte Bezeichnung „musikalisches Drama“ hier nicht infrage komme: Nicht die dramatische Konstruktion ist formprägend, sondern ein Geschehen, das die ohnehin spärliche Bühnenaktion in eine Sphäre transzendiert, in der Agieren und Sich-Ausliefern zu einem „Handeln“ verschmelzen, das sich begrifflich nicht fassen lässt, vielmehr dem Strom der Töne folgt.“ (in Martin Geck, „Eine mythische Grube zur Freude einzelner“: Tristan und Isolde, S. 249)

2 Richard Wagner an Liszt (28.6.1857): ...“Ich habe den Plan gefaßt, Tristan und Isolde in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen auszuführen...“, ...“ein durchaus praktikables Opus, wie der Tristan werden wird...“, ...“ob mir dann meine Nibelungen wieder ankommen, kann ich allerdings nicht voraussehen“; aus „Zukunftsmusik“ (1860): „...Die äußerliche Veranlassung zu dieser Unterbrechung in jener großen Arbeit war der Wunsch, ein seiner szenischen Anforderungen und seines kleineren Umfanges wegen leichter und eher ausführbares Werk zu liefern...“

3 „Die Konsequenz der „Emanzipation der Dissonanz“ ist, dass nicht mehr zwischen Konsonanzen und Dissonanzen unterschieden wird, alle Zusammenklänge vielmehr gleichrangig nebeneinanderstehen. So oft demgegenüber Wagner dissonanten Klänge unaufgelöst lässt, so unmissverständlich ist doch, dass sie nach wie vor als Dissonanzen gemeint sind.“ (in Egon Voss, Wagner und kein Ende, *Tristan* ohne Mythos), S. 114

4 „Auf der Stufe der Tristan-Partitur wurde die in der abendländischen Musik traditionelle Vorherrschaft der Tonhöhenstruktur vor den anderen Komponenten des musikalischen Satzes relativiert zugunsten einer auf die Ganzheit der musikalischen Wirkung zielenden Klangimagination. Und das einige Zeit vor Bayreuth und seinem „mystischen Abgrund“ des verdeckten Orchestergrabens“ (in Jürgen Maehder, Orchestrationstechnik und Klangfarbendramaturgie in Wagners „Tristan“-Partitur, S. 182, in: Ein deutscher Traum)... und das einige Zeit vor Bayreuth und seinem verdeckten Orchestergraben (dem sog. „mystischen Abgrund“).

Die grundsätzliche Vorentscheidung im Hinblick auf eine Tristan-Bearbeitung bestand darin, die innere und äußere *Handlung* auf 2 Orchesterebenen aufzuteilen: Kammerorchester I für die innere *Handlung* und Vorgeschichte und mittelgroßes Orchester II für die äußere Handlung.

Dem Kammerorchester (I) mit 21 Spielern steht gegenüber ein mittleres Orchester (II), bei dem der Holzbläsersatz auf eine 2-fache Besetzung und der Blechbläsersatz um die dritte Trompete und die Tuba reduziert wurden, nur das Kammerorchester beinhaltet die Mitwirkung einer Harfe, nur das mittelgroße Orchester Pauken und Schlagzeug. Die Gesamtbesetzung beider Orchester übersteigt generell somit nicht die Stärke einer üblichen Tristan-Orchesterbesetzung.

Die entscheidenden Vorgänge der sog. „inneren“ Handlung erhalten somit kammermusikalische Ausführung, was zur Folge hat, dass die Stimmen und somit die Sprache unforciert und dynamisch differenziert eingesetzt werden können. Die „äußere“ Handlung als gegenwartsbezogene Intervention von außen, erhält die plakativeren, an der realen Szenen und Szenenwechsel orientierten Passagen. Die sänger-besetzungstechnischen Vorteile liegen auf der Hand, schlankere Stimmen könnten zum Einsatz kommen.

Im ersten Akt ergeben sich „innere“ und „äußere“ Handlung aufgrund der Szenenanlage und -abfolge wie von selbst.

Orchester I = innere Handlung, Orchester II = äußere Handlung

Klarer Positionswechsel von Orchester I und II, vorgegeben von der „Handlung“ in Vorgeschichte und aktueller? Gegenwart

Im zweiten Akt, 1. Szene gehen die Handlungsstränge oft ineinander über, die Übergänge sind somit mehr fließend, die Abfolge der „inneren“ und „äußeren“ Handlung wesentlich kürzer als im ersten Akt. Die Bühnenmusik= 6 Hr wird gesetzt als bedrohliches Klangereignis von außen mit direkter Wirkung auf die Klangereignisse der Handlung. So erfolgt die bruchlose Transformation von Jagdklängen zum Naturgeräusch, also von der Bewegung der fernen Hörner in das Sextolentremolo der Klarinetten. Der Jagdhornklang wird aufgesogen von der Klangwelt der nächtlichen Szene, in der Isolde sehnsüchtig Tristan erwartet (BM II. Akt siehe auch unten)

Der Monolog Isoldes (Orchester I) wird von Brangäne Interventionen („Von Tristan zu Marke ist Melot's Weg...“ „Des unseligen Trankes!“) unterbrochen (Orchester II).

Der zweite Akt, 2. Szene gliedert sich in drei Teile als Schlagabtausch dialektischer Bilder und Erfahrungen der Tages- und Nachtwelt.

1. Teil: Part. S. 172 – 187, gegenseitige Versicherung der Liebe von Tristan und Isolde

2. Teil: Part. S. 187 – 227, „Tagesgespräch“ als „bizarrer bis obskurer“ Diskurs über Liebe mit allgemeinem, eher abstrakterem Charakter

3. Teil: Part. S. 227 – 281, eine Art Reprise: nächtlich-narkotische Zaubermusik

Dem Dialog zwischen Tristan und Isolde (Orchester I) ist Brangänes Warnung „Habet Acht!“ quasi von außen (Orchester II) entgegengesetzt.

Kulminationspunkt des zweiten Aktes ist die Schnittstelle zwischen Höhepunkt des Liebesduetts (Orchester I und Intervention Markes, Melots mit Kurwenal (Orchester II)). Die nach innen gerichtete Antwort Tristans entspricht wieder Orchester I.

Der dritte Akt hat als wichtige gestalterische Klammer die *Traurige Weise* des Englischhorns. Mit mehreren Interventionen ist es Grundlage der Klangsymbolik des III. Aktes. Die andere Klammer bildet Isoldes sogenannter *Liebested* am Ende des Stückes, in dem in einer Art Conclusio wesentliche kompositorische Bausteine aus dem zweiten Akt in eine Art Schlussapothese münden. Bedeutendster Punkt der „inneren Handlung“ ist der Augenblick der Ankunft Isoldes (III), in dem alle wesentlichen Motive wie im Brennspeigel (Analogie *Wozzeck*: Mord an Marie) zusammenfließen.

Vom dritten Akt werden 2 Fassungen erstellt: eine radikalere Fassung (siehe Anmerkung 1: „Wieso brauchen wir eigentlich einen dritten Akt in dieser Oper? – Martin Geck – und Anmerkung 2:...“Die Geschichte war doch ausgestanden...“ – Nike Wagner –), also eher eine durch größere Sprünge gestraffte Kurzfassung und eine größere Fassung mit alternativen Sprung-Vorschlägen.

In der kurzen Fassung existiert darüberhinaus die Option eines Sprunges im 2. Akt: der etwas unglückliche, trotzdem oft praktizierte, sogenannte „Tag-Nacht-Sprung“.

Sonderfall Chor und Bühnenmusik:

Der Einsatz des Herren-Chores im ersten Akt kann gegebenenfalls durch eine Einspielung (Aufnahme) erfolgen, die Bühnenmusik am Ende des ersten Aktes (3 Trp., 3 Pos) ist durch Aufnahme oder elektronische Klangerzeugung zu erstellen.

Der Bühnenmusik des 2. Aktes (6 Hörner) sollte große Aufmerksamkeit gelten. Die Klangsymbolik der Jagdgesellschaft Markes erfolgt durch eine Art „negativer Besetzung des Horntones“ (Maeder), umso mehr könnte der „Sound“ des Hörnerensembles elektronisch generiert und verfremdet werden.

Die BM des dritten Aktes (Englischhorn und Holztrompete) sollte in jeden Fall „live“ realisiert werden.

Orchesterbesetzungen von Wagners *Tristan und Isolde* in der
Transkription für Soli, Chor ad lib., Bühnenmusik und 2 Orchester op. 88
von Eberhard Kloke

Besetzung Kammerorchester I:

Flöte (auch **Altflöte in G?** und Piccoloflöte)
Oboe 1
Oboe 2 (auch Englischhorn)
Klarinette 1 in B-A
Klarinette 2 in B-A (auch Bassklarinette in B)
Fagott (auch Kontrafagott)
2 Hörner in F
1 Trompete
1 Tenorbassposaune
Harfe
= 12 Bläser/Hfe
Streicher: 2-2-2-2-1 = 9
Kammerorchester I gesamt: 21 SpielerInnen

Besetzung Orchester II:

Flöte 1
Flöte 2 (auch Altflöte in G und Piccoloflöte)
Oboe 1
Oboe 2 (auch Englischhorn)
Klarinette 1 in B-A
Klarinette 2 in B-A (auch Bassklarinette in B)
Fagott 1
Fagott 2 (auch Kontrafagott)
4 Hörner
2 Trompeten
3 Tenorbassposaunen
Pauke/Perc (Becken, Triangel): 2 Spieler;
= 19 Bläser, Perc
Streicher: 10-8-6-5-4 oder 12-10-8-6-5 = 33/41
Orchester II gesamt: 52/60 SpielerInnen

BM: 3 Trp., 3 Pos: I. Akt (Aufnahme oder elektronische Klagerzeugung), 6 Hörner: II.
Akt (Aufnahme oder elektronische Klagerzeugung), Eh und Holztrp.: III. Akt, live

Hfe in Orchester 1
Pk/Schlagzeug in Orchester 2

EK, Stand 16.08.2018