

Eine unendliche Geschichte Zur Tristan-Bearbeitung 2020 von Eberhard Kloke

Die grundsätzliche Vorentscheidung im Hinblick auf eine Tristan-Bearbeitung bestand darin, die Handlung auf mehrere Klangebenen aufzuteilen:

das Ensemble für die innere Handlung, Reflexion und Vorgeschichte,
das Orchester und die intervenierenden Bühnenmusiken für die äußere Handlung
und das Klangband für den finalen Schlussgesang der Isolde.

Die der Musik innewohnende Räumlichkeit wird durch die konkrete räumliche Trennung und Raum-Aufteilung von Hauptorchester (Graben), Ensemble auf der Bühne in wechselnden Positionen, Bühnenmusiken auf und hinter der Bühne, im Zuschauerraum und Foyer und Klangband auf der Bühne (Schluss) somit sinnlich erfahrbar.

Die entscheidenden Vorgänge der sog. „inneren“ Handlung erhalten eine kammermusikalische Ausführung, was zur Folge hat, dass die Stimmen dynamisch differenziert und sprachlich transparent eingesetzt werden können. Die „äußere“ Handlung (auch als gegenwartsbezogene Intervention von außen), erhält die plakativeren, an den realen Szenen und Szenenwechseln orientierten Passagen, welche sich auf das Hauptorchester und die Bühnenmusiken beziehen.

Die dritte Ebene der klanglichen Verräumlichung bildet Isoldes Schlussgesang (der sogenannte *Liebestod*) am Ende des Stückes, in dem in einer Art Conclusio wesentliche kompositorische Bausteine aus dem zweiten Akt in eine Schlussapothese münden. Hier werden sich auf die Bühne hinzutretende Instrumentalisten/Innen mit dem Orchester und dem Ensemble verbinden und eine Art „Klangband“ um die auf der Bühne isolierte Isolde bilden.

Herausragende Rollen nehmen das Englischhorn (Traurige Weise) und die Holztrompete (Heitere Weise) im dritten Akt ein.

Die Vorgespräche mit GMD Axel Kober, die Besichtigung des Düsseldorfer Opernhauses, (Bühne, Orchestergraben, Zuschauerraum und Foyer) führten dann zu der konzeptionellen Gesamtidee dieser Tristan-Neubearbeitung.

Tristan und Isolde, Handlung in drei Aufzügen von Richard Wagner

Tristan und Isolde, Handlung und Psychogramm für Soli, Chor ad. lib., kleines Orchester, Ensemble, Bühnenmusik I, II und III und Klangband (Schluss) op.100 von Eberhard Kloke

Im Auftrag der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg

Das umfassende Leitmotiv des ganzen Werkes sind die Anfangssequenzen des Vorspiels inklusive des Tristanakkordes. An zentralen Stellen des 1. Aktes (Ziff. 57 „Ich trink’ sie dir!“), des 2. Aktes Ziff. 112 „O König...“ und des 3. Aktes nach Ziff 61 (kurz vor Tristans Sterben) werden diese Passagen leitmotivisch überhöht und zusammengefasst. Dabei charakterisiert der Einsatz des Ensembles, insbesondere des Englischhorns, den jeweiligen musikalischen Brennpunkt.

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

Orchester = „äußere“ Handlung, Ensemble = „innere“ Handlung

Es wird eine klare Aufteilung von Orchester und Ensemble hergestellt, vorgegeben von der Dramaturgie in Handlungs-Gegenwart und Vorgeschichte. Deshalb besteht auch eine räumliche Trennung von Orchester (Graben) und Ensemble (Bühne/Zuschauerraum ggf. auch erhöht).

Der Auftritt Markes mit Gefolge wird dramatisch durch den Auftritt der Bläser auf die Bühne (Bühnenmusik) verstärkt.

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.

Die Klangsymbolik der Jagdgesellschaft Markes erfolgt durch eine Art „negativer Besetzung des Horntones“: der bedrohlich näherkommenden und wieder sich entfernenden Hornklänge.

Der zweite Akt, 2. Szene

Das Englischhorn des Ensembles ist oft isoliert, dann immer öfter in eine thematisch-motivische Verschränkung von Orchester und Ensemble verwoben. Deshalb sollte die Raumposition des Ensembles näher an das Orchester gelegt werden als in Akt I. In der nächtlich-narkotischen Zaubermusik erscheinen Tristan und Isolde in der Gegenwart angekommen, das Ensemble hat nur noch Kurz-Interpolationen (als Rückblick und Zweifel): „Bist du mein“? Hab’ ich dich wieder?“

Der Nachtgesang bildet das Herzstück des zweiten Aktes und ist das eigentliche Liebesduett. Es besteht aus zwei Hauptteilen (Strophen): „O sink’ hernieder“ und „Barg im Busen...“. Das als abgeschlossene Periode in den Nachtgesang geschobene Wächterlied Brangänes könnte als dritte Strophe gelten. Dem Dialog zwischen Tristan

und Isolde (Ensemble) ist Brangänes Warnung „Habet Acht!“ quasi von außen (Orchester) entgegengesetzt.

Bis zum Auftritt Melots und Markes (ab Ziff 94) werden Orchester und Ensemble gleichzeitig eingesetzt, die divisi-Streicher-Passagen werden auf beide Ensembles verteilt, wodurch eine räumliche Tiefenwirkung entsteht. Hinzuweisen sei auf die parallele Stelle am Anfang des zweiten Aktes: Brangänes „Meinst du Herrn Melot“ wird ebenso vom Ensemble (Streichquartett) begleitet.

Der zweite Akt, 3. Szene

Kulminationspunkt des zweiten Aktes ist die Schnittstelle zwischen Höhepunkt des Liebesduetts (Orchester) und Intervention Markes, Melots mit Kurwenal: die Bühnenmusik (Trompeten und Posaunen mit grobem ff) setzt den Schnittpunkt. Die nach „innen“ gerichtete Antwort Tristans wird durch den Einsatz des Ensembles aufgenommen.

Der dritte Akt hat als wichtige gestalterische Komponente die *Traurige Weise* des Englischhorns. Mit seinen Episoden, die auch vom Orchester aufgenommen werden, ist es Grundlage der Klangsymbolik des III. Aktes. Als Bühnenmusik kann sie, im Raum der Handlung vernehmbar, den agierenden Bühnenfiguren selbst zum Motiv der Vergegenwärtigung, der Erinnerung oder der Ahnung werden. Schon Carl Dahlhaus beobachtete, dass sich Wagners *unendliche Melodie* in seiner Weitläufigkeit „ihres archaischen Ursprungs“ bewusst werde. Die Traurige Weise des Hirten beschreibt aber nicht nur den Stillstand der Zeit, die Öde der Landschaft und die Qualen des Tristan, der nicht leben will und nicht sterben kann. Es schwingt auch ein verborgener Optimismus mit, der auf die *Heitere Weise* hindeutet.

Die Selbstreflexion Tristans („Dünkt dich das? Ich weiß es anders:...)“ wird durch den Wechsel und das Ineinandergehen des Ensembles mit dem Hauptorchester deutlich verstärkt. Dieses Prinzip gilt auch generell für den Einsatz von Hauptorchester und Ensemble im dritten Akt.

Entscheidender Punkt der „inneren Handlung“ ist der Augenblick der Ankunft Isoldes (III), in dem alle wesentlichen Motive wie im gegenwärtigen Brennspeigel zusammenfließen. Deshalb sind die Klangereignisse hier dem Hauptorchester anvertraut.

Eine weitere Klammer bildet Isoldes sogenannter *Liebestod* am Ende des Stückes, in dem in einer Art Conclusio wesentliche kompositorische Bausteine aus dem zweiten Akt in eine Art Schlussapotheose münden. Hier werden sich auf die Bühne hinzutretende Instrumentalisten/Innen mit dem Orchester und dem Ensemble verbinden und eine Art Klangband um die auf der Bühne isolierte Isolde bilden.

Orchesterbesetzung:

A: kleines Orchester = Hauptorchester

Flöte 1

Flöte 2 (auch Piccoloflöte und Altflöte in G)

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)

2 Hörner in F

1 Trompete

2 Tenorbassposaunen

Harfe

Pk/Schlagzeug

= 15 Bläser/Hfe

Streicher: 2-2-2-2-1 = 9

Kleines Orchester (= Hauptorch. im Graben) gesamt: 24 SpielerInnen. Ggf. können die Streicher um jeweils 1 Spieler aufgestockt werden.

B: kleines Ensemble auf der Bühne/Vorbühne/Zuschauerraum (unbedingt getrennt vom Hauptorchester): Streichquartett und Eh

C: Bühnenmusik-live:

BM I. Akt; live 3 Trp., 3 Pos.

BM II. Akt; live 6 Hörner, von ferne und näher kommend und live 3 Trp., 3 Pos.

BM III. Akt; Eh (Traurige Weise) und Holztrompete (Heitere Weise)

EH aus der Gruppe Ensemble übernimmt Part *Traurige Weise*

D: Klangband live:

Klangband ab Ziff. 84 für die Schluss-Szene III. Akt (*Liebested*), 18 MusikerInnen von der Seitenbühne in Richtung Hauptbühne dazukommend:

Bes.: Fl, Ob, Klar, Bassklar., Fg, 2 Hr, Trp, Pos, Tba; Streicher: 2-4,2-4,2-4,2-3,1-2

Das Ensemble (B) integriert sich in das Klangband.

Sechs Zitate aus der umfangreichen Sekundärliteratur zu Tristan seien angefügt, 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, Wagner Biographie Kap.10 „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*, Konzertzyklus der Bochumer Symphoniker/Eberhard Kloke 1990/91)

5“eine ganz und gar weltliche Handlung, die gleichwohl gottesdienstlichen Rang besitzt: das ist – neben der wörtlichen Eindeutschung des griechischen Wortes *Drama* – der Sinn der Genre Bezeichnung *Handlung* für „Tristan und Isolde“ (Ulrich Schreiber, Die Geschichte des Musiktheaters, Band III/1, S. 518)

6 Wagners *Kunst des Übergangs* besteht eben darin, dass jeder Ton zu einem unvorhergesehenen Leitton wird, dass in der durchgängigen Klangverknüpfung durch chromatische Stimmführung aus Zielklängen Leitklänge entstehen. Auf diese Weise wird aus dem intervallischen Material der Motive die Struktur des unendlichen Flusses. (Ulrich Schreiber, Die Geschichte des Musiktheaters, Band III/1, S. 526)

Eberhard Kloke, Stand 25.08.2020