

Vorspiel und Isoldens Liebestod.

Das Tor zur Zukunft

Mit nur einem einzigen Akkord war es Richard Wagner gelungen, die gesamte Musikgeschichte aus den Angeln zu heben. Der „**Tristan-Akkord**“ gilt als der große Ausgangspunkt für die musikalische Moderne. Stephan Schwarz über ein wahres Phänomen.

Foto: Archiv



Richard Wagner zur Entstehungszeit seines Musikdramas „Tristan und Isolde“.

An und für sich weisen die Töne f, h, dis und gis keine große Besonderheit auf. Es sei denn, man schichtet sie übereinander. Dann entsteht ein Akkord, um den sich mindestens so viele Sagen ranken wie um Loch Ness oder die Loreley. Was isoliert betrachtet wie ein Moll-Dreiklang mit Sixte ajoutée klingt, wächst sich im Zusammenhang mit dem Anfang von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ zum musikwissenschaftlichen Rätselraten aus, die berühmte Frage „Was wollte uns der Künstler damit sagen?“ brachte schon zu Lebzeiten des Meisters die Fachwelt auf Trab. Derart viele Versuche hat man bis heute unternommen, den berühmten „Tristan-Akkord“ funktionsharmonisch, psychologisch, philosophisch, gendertheoretisch und sonst wie zu deuten, dass man meinen könnte, der Komponist habe ihn nur notiert, um auch in ferner Zukunft noch Musikolo-

gen Auftreten, im zweiten Takt des Vorspiels von Oboen, Englischhorn, Klarinetten, Fagotten und dem Cello vorge tragen, schwebt der „Tristan-Akkord“ wie ein hingeseufztes Motto in der Luft, nach Erlösung heischend (im Sinne einer harmonischen Auflösung), wie überhaupt alles in Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“ drei Akte lang nach Erlösung heischt: das große Thema, so sinnfällig in ein einziges musikalisches Symbol verpackt, dass es jeder beim ersten Wahrnehmen begreifen kann – auch wenn ihm gerade entfallen sein sollte, was eine Tritonussubstitution ist.

Noch deutlicher als heutige Hörer dürften Besucher der Münchner Uraufführung 1865 bemerkt haben, wie neuartig und radikal Wagner in der Ton sprache seines „Tristan“ verfährt. In der

erkennen gibt. Ganz im Gegenteil fließt die Harmonie sehr weich, es gibt feine und feinste Übergänge, in denen keineswegs die traditionelle Dur-Moll-Harmonik außer Kraft gesetzt wird, wie viele meinen. Wagner erweitert sie lediglich, indem er seine Musik weniger auf die Grundlagen fester Tonarten und deren Funktionen baut, dafür aber die weniger

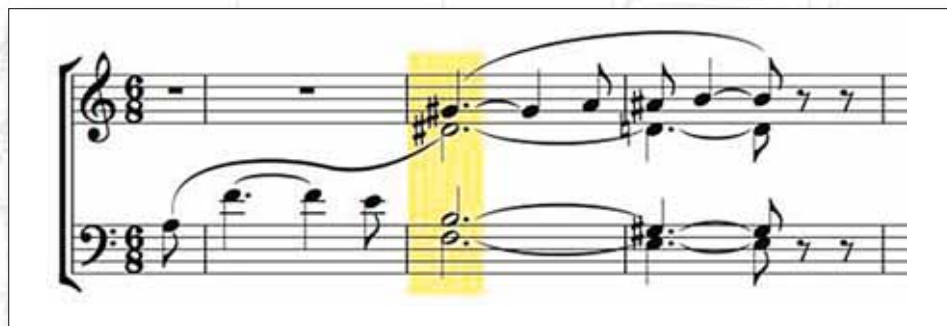
bis gar nicht gebräuchlichen Halbtöne der chromatischen Skala stärker in das harmonische Geschehen mit einbindet.

Natürlich hatte sich Wagner der Chromatik nicht ohne Not zugewen-

det. Sie war Teil eines Programms, das der Meister zuvor in seinen Schriften angekündigt und dessen Inhalt nun im „Tristan“ zum ersten Mal hörbare Gestalt angenommen hatte. Das „Gesamtkunstwerk“, in dem alles mit allem zusammenhängt, hatte die Bühne betreten, und während der äußere Ausdruck der Handlung den Protagonisten vorbehalten bleibt, spielt sich deren Seelendrama im Orchester ab. Das rastlose Herumgeistern in den Harmonien ist eine übersteigerte Darstellung der inneren Zerrissenheit Tristans und Isolde, ihrer Leidenschaften und Sehnsüchte, die sich im herkömmlichen Tonika-Dominante-Schema kaum adäquat darstellen ließen.

Man kann nicht behaupten, Wagners Werk habe keinen großen Einfluss auf das Schaffen seiner Zeitgenossen und deren Nachfolger gehabt. Umso weniger verwunderlich, dass gerade auch die harmonischen Neuerungen, die der Meister unter seiner Samtkappe ersonnen hatte, schnell Einzug in das Schaffen anderer Komponisten fanden. Auch wurde man immer kühner im Erfinden neuer Harmonieverbindungen, so dass man kurz nach Beginn des 20. Jahrhunderts den absoluten Grenzen der Dur-Moll-Tonalität verdächtig nahe gekommen war. Jetzt musste sich nur noch ein Mutiger finden, der sie überschritt. Schon Franz

**Das große Thema,
so sinnfällig
in ein einziges
musikalisches
Symbol verpackt**



So unscheinbar der Akkord aus den Tönen f, h, dis und gis auch aussehen mag, trägt er doch eine enorme Sprengkraft in sich: Nach dem „Tristan-Akkord“ war die Musik nicht mehr das, was sie einmal war.

gen eine Daseinsberechtigung zu geben. Ob es sich nun um die zweite Umkehrung der Doppeldominante mit tiefalterierter Quint, einen vagierenden Akkord, der sich unter Ausschöpfung enharmonischer Verwechslungen in mehrerlei Richtungen auflösen lässt, oder gar um einen „androgynen Akkord“ handelt, ist für den durchschnittlichen Hörer dabei relativ uninteressant. Wie so oft in der Musik, reicht die Fachsprache nicht aus, um die starke, unbewusste Wirkung des Tongebildes zu erklären. Schon beim ers-

Schwüle des von unstillbarem Liebes- und Todesverlangen durchtränkten Opus zerfließen reihenweise auch die bekannten Regeln der Harmonielehre und lösen sich auf in ebenso ungehörte wie ungehörige Harmoniefolgen. Der Komponist selbst befürchtete (oder hoffte insgeheim), dass er damit seine Zuhörerschaft in den Wahnsinn treiben könnte. In der Tat kam es bei nicht wenigen zu Verstörungen, auch wenn sich die „Modernität“ des „Tristan“ nicht in besonderen harmonischen Schroffheiten zu

„TRISTAN-Akkord“ in der Philharmonie Essen

Zum 200. Geburtstag Richard Wagners im Jahr 2013 stellt die Philharmonie Essen den wohl berühmtesten Akkord der Musikgeschichte ins programmatische Zentrum. In der Reihe „TRISTAN-Akkord“ präsentiert das Konzerthaus Werke des prominenten Jubilars sowie Komponisten, die ihn beeinflusst haben oder von ihm beeinflusst wurden.

16.9., Münchner Philharmoniker, Lorin Maazel (Schubert: Sinfonie Nr. 4, Wagner: Vorspiel und Liebestod aus Tristan und Isolde, Strauss: Also sprach Zarathustra)

6.10., Jörg Widmann, HR-Sinfonieorchester, Paavo Järvi (Mozart: Klarinettenkonzert, Schönberg: Pelleas und Melisande)

11.11., Daniel Hope, Russisches Nationalorchester, Mikhail Pletnev (Elgar: Violinkonzert, Rachmaninow: Die Toteninsel, Skrjabin: Poème de l'extase)

14.4., Evgeny Bozhanov (Klavierwerke von Liszt und Skrjabin)

18.5., Jörg Dürrmüller, WDR-Rundfunkchor, WDR-Sinfonieorchester Köln, Jakub Hrusa (Wagner: Siegfried-Idyll, Liszt: Eine Faust-Sinfonie)

Liszt, Wagners Schwiegervater, Freund, Förderer und musikalischer Wegbereiter, hatte in seinen späten Klavierkompositionen auf „atonalem“ Feld operiert (was beim Schwiegersohn den bestürzten Verdacht einer beginnenden Demenz auslöste). Auch der gigantomatisch-genialische Russe Alexander Skrjabin hatte wenig später (allerdings auf ganz eigenen Wegen) damit begonnen, ein harmonisches System zu installieren, das erheblich vom althergebrachten abwich. Doch erst im ersten Jahrzehnt des neuen Säkulums trat der Wiener Arnold Schönberg mit Kompositionen an die Öffentlichkeit, die sich völlig außerhalb der bisher gebräuchlichen Tonalität bewegten.

Natürlich war der Aufschrei des Entsetzens laut. Schönberg hatte, so sahen es die meisten, mit allem gebrochen, was der Musikwelt heilig gewesen war. Der so beschuldigte Komponist war freilich anderer Auffassung, fußte seine Musik doch nach eigenem Verständnis durchaus auf der Tradition. Was die Harmonik angeht, besonders auf der Tradition Wagners, die Schönberg immer wieder als Referenz angab – wobei er sich in im Wesentlichen auf den „Tristan-Akkord“ berief. In der Tat könnte dieser auch einem frühen Klavierstück von Schönberg entsprungen sein. Ein Klang, der isoliert betrachtet keiner anderen Gesetzmäßigkeit unterworfen ist als der seines inneren Ausdrucks – womit er voll und ganz dem künstlerischen

Ziel der Komponisten Schönberg entsprechen würde (siehe hierzu auch FF 3/08).

Vermutlich wäre die Eroberung neuer musikalischer Kontinente auch ohne das Wirken Richard Wagners weiter vorangeschritten. Eine Entwicklung, wie sie in den letzten 150 Jahren stattgefunden hat, wäre ohne ihn allerdings nicht denkbar gewesen. Und es ist, als habe er mit dem ersten Einsatz des „Tristan-Akkords“ ein Tor aufgestoßen zur Musik der Zukunft. Gleichzeitig steht das Ton-symbol aus dem „Tristan“-Vorspiel auch für das Ende einer vorangegangenen musikalischen Welt, das der Wagner-Bewunderer Antonín Dvorák im Credo seiner D-Dur-Messe (möglicherweise in leicht ironischer Absicht) beklagt, wenn er beziehungsreich bei den Worten „passus et sepultus est“ („gestorben und begraben“) den „Tristan-Akkord“ zitiert. Der ebenfalls mit dem Wagner-Antipoden Brahms befreundete Böhme war im Übrigen nur einer von vielen Komponisten, in deren Werk der Akkord als wörtliches

Zitat auftaucht. So hatte etwa Hans von Bülow, erfolgreicher Uraufführungsdirigent des „Tristan“ und damals noch eng mit Wagner verbandelt, den Vierklang in seiner 1866 entstandenen Tondichtung „Nirwana“ verwendet. Weniger ernsthafte Beispiele des „Tristan“-Zitats finden sich dagegen bei Debussy („Golliwogg's Cakewalk“, sozusagen die Minstrel-Variante einer „Tristan“-Aufführung) und Ende der vierziger Jah-

re in Benjamin Brittens Kammeroper „Albert Herring“, wobei sich hier der Bezug eher aus der Bühnensituation ergibt (der Dorfflümmel Sid reicht Albert einen „Zaubertrank“, enthemmenden Rum, mit dem er ihm die vielversprechende Karriere als „Maikönigin“ versaut). Als Ausdruck besonders starker emotionaler Betroffenheit lässt Alban Berg den Akkord in seiner Mitte der zwanziger Jahre entstandenen Lyrischen Suite für Streichquartett aufklingen – und schafft es dabei, ihn in den Rahmen eines streng zwölftönigen Satzes einzubinden.

Wenn man sich den normalen Dur- oder Moll-Dreiklang wegdenkt, ist der „Tristan-Akkord“ vermutlich der berühmteste Akkord der Welt. Längst ist er zum Symbol für eine der grundlegendsten Erneuerungen der Musik geworden. Ob Richard Wagner, der sich erbittert gegen den polemisch verwendeten Begriff „Zukunftsmusik“ zur Wehr setzte, wohl geahnt hatte, auf welche Bahnen er die Tonkunst damit brachte? Bei der Auflistung der verschiedenen Zitate des „Tristan-Akkords“ darf eines natürlich nicht fehlen: das Selbstzitat, das Wagner in den dritten Akt seiner „Meistersinger von Nürnberg“ einarbeitete, und zwar bei den Worten: „Mein Kind, von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig' Stück.“ Der, der es singt, ist niemand anders als der Hauptprotagonist Hans Sachs, als historische Figur selbst Verfasser eines „Tristan“-Stücks. Im Musikdrama erfüllt der Nürnberger Schuhmacher und Meistersinger hier die Rolle von Wagners Alter Ego, der sich – anders als König Marke im „Tristan“ – von Anfang an klug aus den Angelegenheiten der Jungen, Eva und Walther von Stolzing, heraushält. Im übertragenen Sinne sah sich Wagner selbst als Stolzing seiner Zeit. Allerdings lebte er nicht im Irrglauben, es würde keine nach ihm geben. Mit dem „Tristan-Akkord“ hatte er denen, die nach ihm kamen, den Weg gewiesen. ■

„Mein Kind,
von Tristan
und Isolde kenn'
ich ein traurig'
Stück“