

Der Vergleich dieser beiden Kammermusikversionen, einmal mit hohem und einmal mit tiefem Baß, zeigt, daß das klangliche Ergebnis primär durch den Verlauf der Baßstimme mit ihren spezifischen harmonischen Schritten und erst sekundär durch die Lage der Baßstimme festgelegt wird. Demgegenüber spielt die — je unterschiedliche — Stimmlage der Baßstimme als typbildendes Merkmal eine entscheidende Rolle in Boccherinis Konzerten für Violoncello und Orchester, wie oben dargelegt, während die adäquate Übernahme der — etwas kunstvoller gearbeiteten — Baßpartie der beiden Kammermusikversionen für die Konzertifassung von zweitrangiger Bedeutung gewesen zu sein scheint. Darauf deuten nicht nur die regelwidrigen Quartan im Bratschenbaß (Boccherini hat sie sozusagen in Kauf genommen), sondern auch eine Primparallele an exponierter Stelle (T. 14) in jenem *Largo*, die zum Teil gegenüber den Kammermusikfassungen vereinfachte oder einfachere Harmonik und eine rhythmische Bewegung, die auf größere Gleichmäßigkeit hin angelegt ist. Die hier zu beobachtende kompositionstechnische Differenzierung als Ausdruck eines ausgeprägten Bewußtseins für die gattungsspezifischen Unterschiede zwischen Kammer- und Orchestermusik läßt sich im übrigen an einer Reihe von anderen Bearbeitungen eigener Werke von Boccherini nachweisen⁶⁷.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß das vorliegende Konzert aufgrund stilistischer Merkmale, der Konkordanz des Mittelsatzes mit einem Boccherini sicher zuzuschreibenden Satz und entsprechend der Titelangabe der Quelle beim gegenwärtigen Wissensstand wohl keinen begründeten Zweifel daran aufkommen läßt, daß es eine Komposition von Boccherini darstellt⁶⁸. Es gibt triftige Gründe für die Annahme, daß eine hier und in zwei weiteren Konzerten für Violoncello von Boccherini vorliegende Orchestersetzweise bei der Solobegleitung, die bislang in ihrer Auslegung umstritten war, zumindest im langsamen Mittelsatz dieses Konzerts kompositorischer Intention entspricht. Eine solche Intention auch für die beiden Ecksätze des Konzerts und die zwei genannten anderen *Konzerte für Violoncello* G 474 und 482 von Boccherini zu folgern, ist zwar nicht zwingend, aber nach diesen Ausführungen naheliegend.

Schon wieder: der (?) „Tristan-Akkord“ *

von Günter Hartmann, Lahnstein

Es erscheint beinahe nichts so überflüssig wie eine neuerliche Beschäftigung mit dem Tristanakkord (wie auch immer er definiert worden sein mag), der offenbar eine quasi magische Anziehungskraft auf musiktheoretisch Interessierte auszuüben vermag.

⁶⁷ C. Speck 1987, S. 95f

⁶⁸ Eine Edition des Konzerts befindet sich in Vorbereitung.

* Überschrift in Anlehnung an Dieter Gostomskys Aufsatz: *Immer noch einmal: der „Tristan-Akkord“*, in: *ZfMTh* 6 (1975), S. 22–27; vgl. auch Anm. 26.

Besonders das wissenschaftliche Werk Martin Vogels, das von der Faszination über die mathematische Existenz der Primzahl 7 seinen Ausgang nahm¹, fordert mächtig dazu heraus, diesem berühmten Akkord eine weitere Studie — gleichsam als Zeichen des Dankes für eine stets anregende Lehrtätigkeit — zu widmen, schrieb doch Vogel: „Der Tristan-Akkord ist gründlich mißdeutet worden. Was hier vorliegt, ist im Grunde nichts anderes als die Aufeinanderfolge 7U—O7 [...]“². Die Tristan-Harmonik und das, was sich auf ihr aufbaut, ist eben nur von der *S e p t i m e* aus zu verstehen“³; 1962 formulierte Vogel daher in diesem Sinne: „Der Tristan-Akkord ist der *U n t e r s e p t i m e n* akkord [*e i s g i s h d i s*] der Wechseldominantparallele [in *a*-moll die *H*-dur-Parallele], der in den *D o m i n a n t s e p t* akkord⁴ [*e g i s h d*] weitergeführt wird“⁵. Diese Akkordeutung hatte 1987 ihr Jubiläum. Vergegenwärtigen wir uns daher kurz, was in diesen letzten 25 Jahren zu unserem Problem zusammengetragen wurde: dies alles, ohne Vollständigkeit erreichen zu wollen. (Für die Jahre vor 1962 informiert ausgezeichnet Vogels bereits erwähntes Tristanbuch.)

Vorangestellt seien zunächst — da sie den Tonsatz direkt nicht betreffen — Beobachtungen Christoph Richters, der klar erkannte, daß die mannigfach verschiedenen harmonischen Analysen weniger das komponierte Werk im Auge haben könnten, „sondern versuchen, dessen harmonische Zustände und Entwicklungen an den Rastern von Tonsatzsystemen zu messen, welche sie mit Hilfe der Komposition bestätigen wollen. [...] Oft ist gar nicht das Stück der Gegenstand der Untersuchung [...]; sondern [...] eigentlich die Harmonie- oder Formenlehre“⁶; und 1963 lieferte Horst Scharschuch den besten Beweis — eine vollständige (!) Umsetzung der Wagner-Partitur in eine Privat-Klangschrift — für Richters These: „Die gängige Theorie war im Prinzip seit dem Auflösen der Generalbaß-Praxis trotz einzelner sehr ernstzunehmender Studien steckengeblieben“⁷, und Scharschuch analysierte am Tristanakkord dennoch durchaus ‚gängig‘: „T 1: *t a*-Moll [...]; T 2: *gis*‘ kann als unterer Halbton zu *a*‘ gehört werden, wodurch sich die 2. Dominante über *h* mit $5b = f$ und der Septe *a* ergäbe [...]. Die Töne *f h d i s g i s* bilden aber in ihrem Zusammenhang den sogenannten ‚Tristan-Akkord‘ in der traditionellen Gestalt eines Moll-Unterdominant-Septakkordes⁸ [zu *dis*-moll], hier *gis-h-dis-eis*, oder *f* statt *eis*“⁹.

1966 untersuchte Ernst Tittel Konstanten in der Wiener musiktheoretischen Schule und fand, Sechter gehe „sehr sorgfältig auf die Rückführung chromatischer Phänomene auf diatonische Grundformen ein“¹⁰. [...] Dabei wird es ihm möglich, ‚wagnerische

¹ M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Diss. Bonn 1954.

² Unterseptakkord — Oberseptakkord.

³ M. Vogel, *Die Lehre von den Tonbeziehungen*, Bonn 1973, S. 441

⁴ M. Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf 1962, S. 93.

⁵ Hervorhebungen vom Verf.

⁶ Christoph Richter, *Hermeneutische Grundlagen der didaktischen Interpretation von Musik, dargestellt am Tristan-Vorspiel (2. Teil)*, in: *MuB* 15 (1983), Heft 12, S. 20–27, hier S. 20.

⁷ Horst Scharschuch, *Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“*, Regensburg 1963, S. 9.

⁸ *Immer noch einmal* Der Akkord aber heißt original *f h dis' gis'*

⁹ H. Scharschuch, a. a. O., S. 25.

¹⁰ Ernst Tittel, *Wiener Musiktheorie von Fux bis Schönberg*, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von M. Vogel, Regensburg 1966, S. 163–201, hier S. 185.

Bildungen' streng fundamentalbaßtheoretisch zu erklären"¹¹; und Friedrich Eckstein erinnerte daran, „daß Richard Wagner sie [Sechters Theorie] als die Grundlage zum tieferen Musikverständnis betrachtet hat [...]“¹². „Karl Mayrberger [...] versuchte¹³ [...] die Akkordbildungen des ‚Tristan‘ mit Zugrundelegung des Sechterschen Zwischenfundaments und einer hieraus abgeleiteten neuen Theorie der ‚harmonischen Ellipsis‘ zu deuten“¹⁴: Hier bleibt wesentlich, daß von Mayrberger richtig *gis'* als Vorhalt und H^7-E^7 als Progression der phrygischen Anfangskadenz erkannt wurde.

Werner Breigs Artikel von 1967 wies für das anscheinend unlösbare Problem einer Tristanakkord-Definition den richtigen Weg, danach fordern „leitmotivische' Bedeutung und funktionaler Zusammenhang zwei verschiedene Arten des Hörens und Analysierens: für jene hat der Tr.-A. als ursprünglicher, unabgeleiteter Akkord [*f ces' es' as'*] von ‚absoluter Klangwirkung' [...], für diesen als durch Vorhalt und Alteration modifizierte Darstellung [*f h dis' gis' (a')*] einer einfachen Funktion zu gelten“¹⁵. 1969 machte dann Martin Geck darauf aufmerksam, daß es Wagner selbst war, der „mehrfach den Namen und die Musik Johann Sebastian Bachs mit dem Tristan in Verbindung gebracht hat [...]. [Bei solchem Vergleich ist] selbst das Schwärmen erlaubt, sofern es sachbezogen geschieht und vor der Partitur standhält“¹⁶; eine solche Prüfung soll am Ende dieses Aufsatzes der Leser unternehmen können. Ebenso wie Geck richtete auch Carl Dahlhaus (1971) den Blick auf die enge Durchdringung von Harmonik und Linearität: „Die Momente greifen ineinander, ohne daß es sinnvoll wäre, entscheiden zu wollen, welches primär und welches sekundär ist“¹⁷. Heinrich Poos' Anliegen hingegen bestand 1972 weniger darin, eine neue Deutung des berühmten Akkordes vorzustellen, als vielmehr — wegen des Mißlingens „aller bisherigen Versuche, mit den Schwierigkeiten der zweiten Sequenz“¹⁸ (= T. 10—11 der *Tristan*-Einleitung) fertig zu werden — durch Aufzeigen harmonischer Modelle einen „übergeordneten Zusammenhang“ für die ersten 16 Einleitungstakte aufzuzeigen.

1975 publizierte Dieter Gostomsky seinen Beitrag; er erinnerte an die enharmonische Tritonus-Identität¹⁹ — eigentlich eine Septverwandtschaft — von Dominanten: „Eine wichtige Rolle spielt für die erste Akkordgruppe [der *Tristan*-Einleitung] das Verhältnis der Tonarten a-moll und dis/es-moll [...]. Arend²⁰ hat sie hellsichtig als iden-

¹¹ Noch Karg-Elert wies solche Phänomene — sehr zum Ärger — an Regers Harmonik nach; vgl. Sigfrid Karg-Elert, *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig 1931, S. 112—118.

¹² Nach Tittel, a. a. O., S. 187

¹³ Carl Mayrberger, *Die Harmonik Richard Wagners an den Leitmotiven des Vorspiels zu „Tristan und Isolde“ erläutert*, in: *Bayreuther Blätter* 4 (1881), S. 169—180.

¹⁴ E. Tittel, a. a. O., S. 186.

¹⁵ W. Breig, Art *Tristan-Akkord*, in: *Riemann Musiklexikon, Sachteil*, Mainz 1967, S. 987—988.

¹⁶ M. Geck, *Bach und Tristan — Musik aus dem Geist der Utopie*, in: *Bach-Interpretationen*, Göttingen 1969, S. 190—196, hier S. 190f.

¹⁷ C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, darin: *Tristan und Isolde*, S. 54—66, hier S. 65.

¹⁸ H. Poos, *Zur Tristanharmonik*, in: *Festschrift Ernst Pepping zum 70. Geburtstag*, Berlin 1972, S. 269—297, hier S. 269.

¹⁹ S. Karg-Elert, a. a. O., S. 201 „Tritonanten / ergeben sich durch mediantische Weitung der Doppeldominante, z. B.

Des = (F =) Gdur"

←

²⁰ M. Arend, *Harmonische Analyse des Tristanvorspiels*, in: *Bayreuther Blätter* 24 (1901), S. 160—169. Im Riemannschen ‚Stellvertretungs'-Sog behauptete er voreilig — ohne die theoretischen Mittel zu besitzen: „Welche Beziehung hat dieser es-moll-Akkord zur a-moll-Tonika? Er ist — sie selbst!“ (S. 168).

tisch bezeichnet²¹; wichtig war ferner Gostomskys erneuter (?) Hinweis, daß nun — neben dem ausgebeuteten Verminderten Septakkord — auch der Tristanakkord selbst in enharmonische Umdeutungen einbezogen wird. Die *Harmonielehre* von Diether de la Motte bot 1976 ein kleines Kapitel „Der Tristan-Akkord“²². Zuvor teilte dieser Autor Wagners bevorzugte Vierklänge in vier Gruppen ein: z. B. 1: *h d' f' as'*, 2: *h d' f' a'*, 3: *h d' fis' a'* und 4: *h dis' fis' a'*; späterhin wird der Tristanakkord *f h dis' gis'* „für die Dauer von fünf Achteln bestimmt von einem Klang der Gruppe 2“, aber Wagner komponierte *f*, nicht *eis*.

Dahlhaus' Aufsatz von 1978²³ fügte sich gut an Breigs knappe Darstellung von 1967 an, er kam endlich — wenn auch noch vorsichtig — zum Kernpunkt der Problematik um diesen Klang: „Die Gewohnheit, den ersten Zusammenklang des Vorspiels als ‚Tristanakkord‘ zu bezeichnen, ist scheinbar unverfänglich, in Wahrheit jedoch paradox. Denn es steht keineswegs fest, ob er ein selbständiger oder ein unselbständiger [...] Akkord ist [...]. Gemeint ist jedenfalls, wenn vom ‚Tristanakkord‘ die Rede ist, nicht der Klang [...] *f-as-ces-es* oder *eis-gis-h-dis* [...], sondern der Klang im Kontext von *a-Moll* [...]. Anders als durch Vermittlung von *f-h-dis-a* läßt sich *f-h-dis-gis*, wie es scheint, nicht in *a-Moll* integrieren [...]. Die beiden Momente, die Wagner im ‚Tristanakkord‘ paradox zusammenzwang: daß der Akkord selbständig ist wie in *es-Moll* und dennoch rätselhaft ist wie in *a-Moll*, daß er isoliert als ‚Leitklang‘ zu fungieren vermag, obwohl er der Anlehnung an *f-h-dis-a* seine Färbung verdankt“²⁴, beinhalten die Möglichkeit zur Auflösung der über 100 Jahre alten Antinomie, eine Auflösung, die im Grunde zumindest von Ernst Kurth bereits 1920 gesehen wurde²⁵. Durch Serge Gut geriet dann 1981 Mayrberger-Sechters ‚Zwitterakkord‘ — *h dis f a*: wahlweise beziehbar auf die 2. Stufe von *a-moll* (*h[d] f a*) oder auf die 5. Stufe von *e-moll* (*h dis[dis] a*) — wegen psychologisch-symbolischer Aspekte neuerlich ins Blickfeld: „il personifie ‚à la fois‘ Tristan et Isolde“²⁶. Nach Gut soll *a-moll* auf die Person Tristans, *e-moll* jedoch auf die Isoldes hinweisen, wobei diese bedenkenswerte Deutung vor allem anhand der letzten sechs Takte des Gesamtwerkes theoretisch plausibel gemacht werden soll.

Auch Franz-Josef Tondorf kam 1986 zu dem gleichen Ergebnis wie Breig und Dahlhaus, daß offenbar *e i n e* Sichtweise nicht ausreichen könne, vereinige doch der Tristanakkord „zwei gegensätzliche (?) harmonische Weltbilder, wie von einem Januskopf gesehen, dessen eines Gesicht in der Geschichte rückwärts blickt auf die Funktionsharmonik [nicht nur!] und eine geschlossene Tonalität [...], dessen anderes Gesicht vorwärts blickt in einen offenen Horizont frei assoziierter (?), ‚impressionistischer‘ Klangkombinationen [...]“²⁷; aber auch dieser Verfasser konnte nicht davon

²¹ Vgl. D. Gostomsky, a. a. O., S. 25.

²² D. de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 225–228.

²³ C. Dahlhaus, „Tristan“-Harmonik und Tonalität, in: *NZM* 139 (1978), S. 215–219, hier S. 218.

²⁴ Ebda., S. 219.

²⁵ E. Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920.

²⁶ S. Gut, *Encore et toujours „L'accord de Tristan“*, in: *L'avant-Scène: le journal du théâtre. Opéra* 34/35 (1981), S. 148–151, hier S. 151.

²⁷ F.-J. Tondorf, *Richard Wagner: Tristan und Isolde, Vorspiel*, in: *Werkanalyse in Beispielen*, Regensburg 1986, S. 168–178, hier S. 175.

Abstand nehmen, eine weitere Lösungsvariante zur Akkordanalyse — wieder einmal wird unreflektiert *eis = f* gesetzt — vorzustellen²⁸, danach könnte „der Klang am Anfang des ‚Tristan‘ ein unvollständiger, nämlich grundtonloser Nonakkord über *Cis*“ sein, also (*Cis*) *eis gis h dis*: und dies in einer *a*-moll-Kadenz.

Es ist gut, Richters Rat zu folgen und zunächst noch einmal nachzuschauen, welche Akkordtöne in diesem Zusammenhang wirklich komponiert wurden: und dies — nach guter philologischer Art — unter genauer Berücksichtigung der Orthographie und im Vertrauen darauf, daß Wagner sehr wohl wußte, welche Noten er niederschrieb: nämlich *f h dis' gis'*. — Weiterhin ist es angebracht, darauf hinzuweisen, daß hier nicht die These aufgestellt werden soll, es bestünde — z. B. wegen des weiter unten verwendeten Terminus ‚pathopoietischer Sekundschritt‘ — eine ungebrochene Tradition zur musikalischen Rhetorik: Schon Poos lenkte bei der Betrachtung chromatischer Viertonfolgen den Blick zurück auf den barocken *passus duriusculus*, aber zugleich für seinen gewagten „interpretatorischen Anachronismus“ milde Nachsicht erbittend²⁹. Und Elmar Seidel erkannte: „Gewiß ist die Tonsprache der deutschen Klassik und Schuberts insgesamt nicht mehr von Ausdrucksfiguren geprägt [vielleicht ist schon bei der Johann Sebastian Bachs die Figurenlehre mit Vorsicht anzuwenden³⁰], dafür ist sie zu individuell. Aber Relikte dieser Ausdrucksfiguren finden sich noch in musikalischen Sätzen der Klassiker und ihrer Zeit“³¹, — man darf ohne Übertreibung hinzufügen, zumindest noch Wagner wußte um die Existenz solcher „Relikte“.

Nun endlich zu den Eröffnungstakten von Wagners *Tristan*-Einleitung: Eine „durch die aufwärts springende Sextam minorem“ (Walther 1732) *a—f'* gekennzeichnete *exclamatio* im Alt führt unmittelbar zu einer absteigenden Viertonfolge (= Leidensmotiv: *f' e' dis' d'*), während deren Ablauf mit dem ersten Akkord im Sopran eine aufsteigende Viertonfolge (= Sehnsuchtsmotiv³²: *gis' a' ais' h'*) einsetzt; zugleich hat mit diesem ersten Akkordeinsatz eine phrygische Kadenz mit dem charakteristischen pathopoietischen Sekundschritt (hier *f—e*: geradeso wie es im untransponierten 3. Kirchenton sein sollte) als Baßklausel begonnen: *exclamatio*, chromatische Lamentogänge und phrygische Wendung³³ als bestens bewährte Requisiten zur Darstellung sehnsüchtig banger Fragen nach erhoffter Liebe; zudem beginnt Wagners *Einleitung* — nicht *Vorspiel* — „langsam und schmachtend“, — der Affekt ‚Sehnsucht‘ ist somit überdeutlich festgelegt.

²⁸ Ebda., S. 172.

²⁹ H. Poos, a. a. O., S. 278.

³⁰ Vgl. dazu Arno Forchert, *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jb.* 1985/86, S. 5—21

³¹ E. Seidel, *Ein chromatisches Harmonisierungs-Modell in Schuberts „Winterreise“*, in: *AfMw* 26 (1969), S. 285—296, hier S. 291

³² Motivbenennung nach Dahlhaus (Anm. 17), dort S. 64.

³³ „In dem Fragecharakter liegt die formale Bedeutung dieses harmonischen Topos“, so Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, München u. Kassel 1987, S. 156.

Notenbeispiel 1

Langsam und schmachtfend

R. Wagner
Tristan, Einleitung, T. 1–3
 (1857)

J. S. Bach
Matthäuspassion BWV 244/71 (61b)
 (1729)

transponiert

J. S. Bach
h-Moll-Messe BWV 232/16 (T. 15f.)
 (1748)

Kantate BWV 12 (T. 11f.)
 (1714)

transponiert
 Fundamentbaß

J. S. Bach
Liedsatz BWV 342
Heut' triumphieret Gottes Sohn

Fundamentbaß

Andante con moto

C. Ph. E. Bach
Clavier-Sonate VI G-dur Wq 55,6
 (1779)

Fundamentbaß

transponiert

Aber Wagner wendet in diesen ersten drei Takten weitere Mittel zur musikalischen Steigerung der Empfindung ‚Sehnsucht‘ an. Gleich dreimal erklingen pathopoietische Sekundschritte, nämlich im Alt $f'-e'$ — sich in der phrygischen Baßklausel $f-e$ leicht augmentiert wiederholend —, dann im Sopran $gis'-a'$ und $ais'-h'$, — der vierte Halbtonschritt (nicht leittönig als Sekunde abwärts notiert, sondern als Prime $dis'-d'$) wird eher als farbliche Koppel (aber nicht als Septparallele) zur Baßklausel denn als selbständiger Schritt gehört. Dreimal³⁴ erscheint die phrygische Kadenz mit den halbschlüssigen Dominanten E^7 , G^7 und H^7 , mit ihren Grundtönen also einen e -moll-Dreiklang bildend; unter Umständen wird man ferner die Akkordprogression H^7-E^7 als *d r e i f a c h e* dissonante Spannungssteigerung zur Darstellung unerfüllter Sehnsucht auffassen dürfen: im Akkord unter gis' eine milde, unter a' eine geschärfte und unter ais' die hier stärkste Dissonanz, die sich aber nicht zu einem vollkommen konsonanten Klang lösen darf. Schließlich hält der noch stets sogenannte Tristanakkord ein *d r e i f a c h e s* Streben seiner Tonmitglieder — raffiniert wie der 4. Ton (h) an leittöniger Fortschreitung gehindert wurde, obschon es dazu mehrfache Wege gäbe — bereit: gis' nach a' , dis' nach d' und f nach e . Und genau an dieser Stelle ist es notwendig, nach Kurths Erkenntnissen bei der Einstufung der Tristanharmonik zu fragen: „Wie jeder Ton einer melodischen Strecke [Sehnsuchts-, Leidensmotiv] seine fortweisende Bewegungskraft [linear: kinetische Energie], so enthält jeder Akkord seine bestimmte Spannungsform, die aus ihm hinausdrängt [harmonisch: potentielle Energie]“³⁵. Und nun nenne man im Anschluß daran diesen strebenden, leittönigen, auf H^7 bezogenen Vorhaltsklang ‚Sehnsuchtsakkord‘, das unaufhörliche Sehnen, „die Tragik der ganzen Dichtung liegt in ihm symbolisiert“³⁶, und gerade wegen der in ihm liegenden Kräfte dürfen die für diese Takte von Wagner gewählten pathopoietischen Schritte nicht durch orthographische und klangliche Umdeutungen aufgehoben werden: f (nicht eis) ‚sehnt‘ sich klagend nach e , gis' (als Nicht-Akkordmitglied) ‚sehnt‘ sich fragend nach a' .

Betrachten wir nun eine mögliche enharmonische Wandlung ($fces' es' as'$) des Sehnsuchtsakkordes, sie ist „nur der Ausdruck einer Wandlung in den inneren Kräfteverhältnissen [...], welche die Abhängigkeit von linearen Spannungen und Zusammenhängen abstreift und seiner Klangform die Bedeutung eines unabhängigen Akkordgebildes gibt“³⁷: Und diesen enharmonisch gewandelten, jetzt ruhenden, leittonfreien Klang nenne man ‚Todesakkord‘, das unerfüllbare Sehnen findet sich in ihm symbolisiert, die in ihm liegenden Kräfte ruhen, sie können durch keine pathopoietischen Schritte mehr weitergeleitet werden. Dieser ‚Todesakkord‘ darf — im Unterschied zum ‚Sehnsuchtsakkord‘ — durchaus als dualistischer Unterseptklang aufgefaßt werden; dennoch könnte diese Akkordform in einen Kontext gebracht werden, der Leittöne fordert. Beethoven beispielsweise löst im 1. Satz seines Klavieropus 31,3 den

³⁴ Vorzüglich weist Emil Platen in seinen Bonner Formenlehre-Seminaren auf solche ‚Dreischritt‘-Phänomene hin.

³⁵ E. Kurth, a. a. O., S. 11

³⁶ Ebda., S. 65.

³⁷ Ebda., S. 60f.

Klang *f ces' es' as'* nach *f ces' d' as'* auf, somit liegt hier kein Vorläufer des Tristan-,Todesakkordes' vor.

Als Nächstes sollen einige Kompositionsbeispiele der Familie Bach vorgestellt werden: Johann Sebastians Vertonung der Frage des scheinbar verlassenen Jesus am Kreuz — wie im Tristanstoff endet (menschlich geredet) auch Jesu Liebes-Sehnsucht im Tod — zeigt mit Wagners Aussage Gemeinsamkeiten: die phrygische Formel, die dem ‚Sehnsuchtsakkord‘ ähnliche, aufsteigende Stimmführung (*gis* über *F*) bei „asab-thani“, die dem ‚Leidensmotiv‘ ähnliche, absteigende Linie — sie ergibt sich aus der Umsetzung der B. c.-Ziffern 6-6-5-6 quasi zwangsläufig — und eine — wenn auch nicht stetige — Spannungssteigerung der Akkorde (der eigentlich nach $\frac{5}{3}$ aufzulösende ‚milde‘ $\frac{6}{4}$ -Akkord wird zunächst in den ‚schärferen‘ Sekundakkord weitergeführt). Hochinteressant ist das darauf folgende Beispiel: Ein Lamentobaß mündet in die nun bekannte phrygische Formel. An dieser Stelle komponierte Bach 1714 den durch Hinzufügung des Tones *h* („Weinen“) nach Rameau doppeldominantisch wirkenden Subdominantsextakkord *f a d*, 1748 erschien dann, nach der Übernahme in die *h-moll-Messe*, am gleichen Ort der übermäßige Terzquartakkord, Wagners Auflösungs-harmonie des ‚Sehnsuchtsakkordes‘; die Doppeldominantfunktion ist nun eindeutig und darf getrost den Fundamentbaßbuchstaben *H* tragen. Weiter zeigt das Ende des Liedsatzes BWV 342, daß hier kein *gis-moll*-Akkord gehört werden darf, sondern ein Vorhalt (*gis'*) zur Septime *a'* — genau wie in Wagners zweitem Einleitungstakt. Carl Philipp Emanuel faßte dann zusammen, was er bei seinem Vater gelernt hatte, der ‚Sehnsuchtsakkord‘ — mit Umordnung hier als *f gis dis' h''* — erscheint: wiederum in fragender, phrygischer Kadenz.

Eine weitere, schon lange bekannte Zwischenstufe auf dem Weg zu Wagners ‚Sehnsuchtsakkord‘ findet sich bei Louis Spohr³⁸. Sechters danach notiertes Konstruktionsbeispiel verblüfft im Vergleich zu Wagners tatsächlich auskomponierter Tristanstelle „Nicht ihres Zaubers Macht?“. Der Fundamentbaß darf nach Sechters Meinung auch rein fiktiv mitgedacht werden, die Ähnlichkeit zum Tristanausschnitt wird dadurch nur sinnfälliger; und Mayrbergers Postulat des *gis'*-Vorhalts zu Beginn der *H⁷-E⁷*-Abfolge ist eine notwendige Folgerung aus Sechters Theorie, die sogar die alte Streitfrage, ob der alterierte Auflösungsakkord von *h d f a* oder von *h dis fis a* abstamme, auch ohne neuen Hinweis auf Rameaus Akkord des „double emploi“ ad absurdum führt: Der gemeinsame Fundamentbaß *H* zwingt beide Sichtweisen zusammen; Karg-Elert konnte dann mit seiner Definition des „Septgegenklanges“ beide Septakkorde theoretisch verknüpfen. Weiter unten wird sich dann diese Definition an einer entscheidenden Akkordverbindung in Wagners Tristanhandlung als äußerst nützlich erweisen. Das nächste Notenbeispiel demonstriert, wie über den gemeinsamen ‚Sehnsuchtsakkord‘ das sogenannte ‚Verhängnismotiv‘ mit dem ‚Sehnsuchtsmotiv‘ verbunden ist.

³⁸ Zit nach Kurth, a. a. O., S. 71 (Beispiel 16).

Notenbeispiel 2

A-ben-ha-met!

L. Spohr
Der Alchymist
(1830)

S. Sechter
Grundsätze I, S. 187
(1853)

Fundamentbaß

Isolde: Nicht ihres Zau - - bers Macht?

II/1
Ob Klar
Fag
F
VI
Pos
H
E

R. Wagner
Tristan und Isolde
(~ 1859)

Fundamentbaß

Isolde: Tod - ge - weih - - tes Herz

II/2 Klar
D
H
E (A)

R. Wagner
Tristan und Isolde
(1857)
transponiert

Fundamentbaß

(2. Satz) 25

Ob
Klar
Fag
D
H
E
Str.
Hr.
(G)

A. Bruckner
III. Symphonie
(1873)

transponiert

Fundamentbaß

Allgemein wird angenommen, daß Wagner „1880/1881 durch Karl Mayrberger eine erste Analyse der ‚chromatischen Harmonik‘ des ‚Tristan‘ zur Begutachtung vorgelegt wurde“³⁹; aber schon 1873 ließ Anton Bruckner u. a. seine noch unvollendete *Dritte Symphonie* durch Wagner prüfen, und man sollte annehmen, daß Bruckner sich in seinen Vorlesungen darüber geäußert haben könnte: Aber er behandelte nur Konstruktionsbeispiele, die getreu Sechters Vorbild zumeist die Stufen-, Tabulatur’ 1 4 7 3 6 2 5 1 zugrundelegten, daraus allerdings die Konstellationen $\begin{smallmatrix} F & H & E & A \\ 6 & 2 & 5 & 1 \end{smallmatrix}$ und $\begin{smallmatrix} D & H & E \\ 4 & 2 & 5 \end{smallmatrix}$ (mit den Baßtönen *f e*: phrygische Wendung) herausziehend⁴⁰. Dies scheint direkt auf eines der Wagner-Zitate dieser Brucknerschen ‚Wagner-Symphonie‘ (2. Satz, Takt 25) hinzuweisen. Diese von Bruckner auch im Sinne von Wagners Einleitung instrumentierte — nur hat das Bruckner-Orchester kein Englischhorn — phrygische Kadenz der Takte 25f. zeigt gerade durch Verschweigen des charakteristischen Vorhaltstones *gis*’ deutlich, wie er Wagners Anfangsharmonik analysiert hätte, nämlich genau wie Mayrberger als Abfolge *H⁷-E⁷*; daß sich Bruckner außer durch die Fundamenttöne *D H E* auch durch die Leittöne *ais h / c h* (vgl. Sehnsuchts- mit Verhängnismotiv) von Wagner anregen ließ, darf man vermuten, obendrein taucht die verminderte Terz in der Verengung *e gis / eis g / fis* wieder auf. Sechters Theorie soll ja zum Teil von J. S. Bachs Kompositionen und Carl Philipp Emanuels Schriften inspiriert worden sein. Zwei Exempel aus des Bachsohnes Unterweisung zeigen, wie die Generalbaßlehre zu beinahe allen bisher diskutierten Beispielen in Beziehung treten könnte:

Notenbeispiel 3

$\begin{matrix} 4\# & 6 & 4 & 7 & 8 \\ & & 3 & 6 & 5 \\ & & 4 & \# & \end{matrix}$

$\begin{matrix} 6 & 4 & 6 & 8 \\ & 3 & 4 & \# \end{matrix}$

A D H E D H E A

C. Ph. E. Bach
Versuch II, S. 80
(1762)

Fundamentbaß

³⁹ M. Vogel, *Der Tristan-Akkord*, S. 10.

⁴⁰ A. Bruckner, *Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt*, hrsg. von Ernst Schwanzara, Wien 1950, Beispiel 152a und 174.

Zurück zu Wagners *Tristan*-Einleitung: Ausgehend von Exclamatio und Sehnsuchtsakkord ist die gesamte Einleitung bis zu *d e r* Stelle, die Alban Berg mit ‚Höhepunkt‘ (T. 83) bezeichnet hätte, ein fast konstanter musikalischer Anstieg zur Symbolisierung sehnlicher Erwartung, der doch zum Liebestod führen muß, charakterisiert durch das dreimalige Anrennen gegen den Todesakkord. Wagner schreibt dazu: „So ließ er [der Musiker, d. h. Wagner] denn nur einmal [...] das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis [Sehnsuchtsakkord, T. 2] [...] bis zum mächtigsten Andrang [Todesakkord, T. 81-82-83] [...] Umsonst! [...] da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist [gleichzeitig: Sehnsuchtsakkord in T. 83]“⁴¹. Nun wird es klar: aus Gründen des dramatischen Aufbaus von Wagners ‚Handlung‘ — nicht Musikdrama — darf nie von *d e m* Tristanakkord gesprochen werden — Kurth und (deutlicher) Breig und Dahlhaus machten bereits darauf aufmerksam —, sondern vom unselbständigen (Vorhalts)-, Sehnsuchtsakkord‘ und vom selbständigen ‚Todesakkord‘. Auch sollten zunächst nur die Grundformen *f h dis' gis' / f ces' es' as'* mit diesen Begriffen belegt werden, nicht auch sogleich weitere enharmonische Umdeutungen — klanglich dem sogenannten Tristanakkord gleich — und Umkehrungen: Man bedenke, der Sehnsuchtsakkord gehört in den Bereich von *H*-dur, der Todesakkord in den von *es*-moll; Karg-Elert noch wußte vom Geheimnis der Tonartenverwendung: „Unter *Ces* dur verstehen wir eine Fernregion von ungewöhnlicher Entspannung (7 ♭ ↓, äußerst dunkel!) [Region des Todesakkordes], und umgekehrt *Cis* dur wird als Fernregion von ungewöhnlicher Spannung (7 # ↑, äußerst hell!) [Region des Sehnsuchtsakkordes] verstanden. [...] Man wende nicht ein, diese Differenzierungen hätten nur eine rein-theoretische Bedeutung, denn in der Praxis sei ‚keine Nachfrage nach Komma-Werten‘“⁴². Zumindest seit Kurth wird über den Takt 83 der *Tristan*-Einleitung zu ungenau referiert, das Orchester bringe hier zugleich die Töne *es* und *dis*, *as* und *gis*, *h* und *ces*, „und zwar nicht einmal nach Instrumentalgruppen gesondert“⁴³, aber teilweise gerade doch: Sehnsucht—Tod mit den Symbolen Todesakkord (*f ces es as*) und Blechbläser bzw. Tod—Sehnsucht mit den Symbolen Sehnsuchtsakkord (*f h dis gis*) und Rohrbläser. Es wäre faszinierend, die vielen Wandlungen des Sehnsuchts- und des Todesakkordes anhand der *Tristan*-Dichtung durchzusehen. Nur wenige Beispiele seien hier erwähnt: In *I/4* erklingen zwei Sehnsuchtsakkorde (siehe Notenbeispiel 4b: *I u. II*) hintereinander, während der erste als ‚reiner‘, transponierter Sehnsuchtsakkord — nach *c*-moll strebend — komponiert wurde, offenbart der untransponierte zweite — durch die verwandelten Töne *es'* und *as'* —, daß Todesabsichten im Spiele sind. Obendrein wird er durch Fundamentierung mit *G* zur Dominante der *C*-Tonalität, die auf die Schifffahrt zu König Markes Heimat hindeutet; vgl. die Umfärbung des ‚originalen‘ Sehnsuchtsakkordes zur *C*-dur-Dominante in den Takten 101 bis 103 der Einleitung.

In *I/5* findet sich ein weiteres Beispiel für die exakt ‚handlungs‘-bedingte Anwendung der akkordlichen Orthographie durch Wagner: *Isolde* ist bereit, die andere Hälfte

⁴¹ Zit. nach Richard Wagner. *Tristan und Isolde*. Goldmann-Schott Opernführer, München 1983, S. 337

⁴² S. Karg-Elert, a. a. O., S. 113.

⁴³ E. Kurth, a. a. O., S. 63.

Notenbeispiel 4

R. Wagner
Einleitung, T. 82–84

Tonsatz zusammengezogen

Fundamentbaß

Isolde: für ungebüßte Schuld, die böt' ihm meine Huld

Fundamentbaß

Isolde: Ich trink' sie dir!

Tonsatz zusammengezogen

Fundamentbaß

Tristan: Mei - ne Herde? Isolde: Tri - - - stan!

des vermeintlichen Todestrankes zu empfangen (Tutti: Todesakkord), aber es wurde der Liebestrank gereicht (Rohrbläser: Sehnsuchtsakkord), und die unstillbare Sehnsucht kann erwachen. Wie bekannt, können selbst einzelne Töne Symbolcharakter haben; in III/1 wird aus dem Todesakkord — für Tristan gibt es keine Hoffnung auf Leben mehr — das *as* in den Auflösungsakkord hinübergenommen, der eigentlich weiterstrebende Sehnsuchts-Halbschluß auf E^7 ist durch einen ‚Todeston‘ getrübt; in III/2 deuten die zwei Töne *es'* und *as'* im Sehnsuchtsakkord darauf hin, daß Tristans Sehnsucht nach Isolde längst vom unausweichlichen Tode bedroht ist.

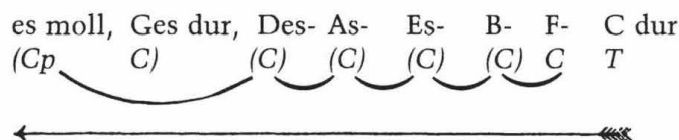
Notenbeispiel 5

R. Wagner
Schmerzen
(1857)

Bereits in der Vertonung von Mathilde Wesendonks Gedicht *Schmerzen* zeigt Wagner — quasi als weitere *Tristan*-Vorstudie — ganz deutlich die Sorgfalt seiner symbolischen Akkordwahl: Unter dem Wort „Wonnen“ steht der Todesakkord, dazu Leidens- und Sehnsuchts-Motiv, die an ihm ihren Ausgang nehmen. Zu den oben schon ange deuteten Septgegenklängen Karg-Elerts soll im Zusammenhang mit dem *Tristan* dieser Theoretiker selbst zu Wort kommen:

„Selbstredend lassen sich die Septverwandten durch Terzverwandte ‚ersetzen‘, wie diese durch Quintverwandte. Aber dann tritt anstelle eines ‚Einfachen mit gesteigerten Mitteln‘ ein ‚äußerst Kompliziertes mit primitiven Mitteln‘. Und das ist sehr beachtlich! Man denke z. B. an die Verbindung C dur es moll!

Durch Verwandte 1. Ordnung aufgestellt: welcher Weg!



Die Verwandten 2. Ordnung kürzen den Weg: $T = \downarrow C$ dur
 $t = \downarrow c$ moll \rightarrow Es dur = D_M (od. t^p)
 \downarrow es moll = D_m (od. t^p)

Aber Wagner erfüllte ein Anderes, als er im ‚Tristan‘ (letzter Aufzug) folgende Stelle schrieb, nein — schreiben mußte:

Tristan: Die Leuchte erlischt!....

Tristan: I - sol - de! [er stirbt] (Isolde: Ha!)

Welche Auffassung! Die Fackel kehrt um, das Symbol des Todes. Dieser es moll Klang kann gar nichts anderes, als ein Septgegenklang sein. Das ist keine ‚Akkordfolge‘ oder ‚Harmonieverbindung‘ im landläufigen Sinne; es ist ein Symbol! Die gleiche Stelle kehrt einige Takte später wieder:

„Isolde kam, mit Tristan

treu zu ster-ben‘ (Leben und Tod)

Unübersehbar viel Beispiele aus der Literatur aller Zeiten und Stilarten ließen sich anführen, in denen die Harmonie und das harmonische Geschehen die Hermeneutik herausfordern. Symbole überall — doch muß man die Mittel haben, sie objektiv zu deuten!“⁴⁴

Auch der oft mißdeutete Höhepunkt des Taktes 83 läßt sich durch Karg-Elerts Theorie der septverwandten Tritonanten gut beherrschen. Tritonanten wie *B*-dur und *E*-dur sind also durch den gemeinsamen Restkern der Dominanten *F*-dur und *H*-dur, der enharmonisch umzudeuten ist, aufeinander bezogen: *a es / a dis*; der Sechtersche Fundamentbaß ergibt selbst hier noch eine leicht verständliche Progression. Ferner stehen zwischen den beiden Dominanten die enharmonisch gleichen Akkorde *f ces es as* und *f h dis gis*: eben Wagners Todes- bzw. Sehnsuchtsakkord mit den Fundamentbaßtönen *F* und *H*. Johann Philipp Kirnberger machte neben anderen den theoretischen Versuch, die übermäßige Sexte auf die Naturseptime zu beziehen, er zeigt in den *Vermischten Musikalien* (1769), „wie er sich die praktische Anwendung der Naturseptime denkt. Im Takt 11 des Adagio der Flötensonate setzte er sie an die Stelle der übermäßigen Sexte“⁴⁵, als Ton *i*:

⁴⁴ S. Karg-Elert, a. a. O., S. 54.

⁴⁵ M. Vogel, Diss. 1954, a. a. O., S. 193.

Notenbeispiel 6

a

J. Ph. Kirnberger
(1769)

transponiert

Fundamentbaß

7 $\frac{6}{5}$ 6 $\frac{6}{5b}$ 3 7b 7i - 6 4 #
A C F H E A

b

Bach

Wagner

J. Ph. Kirnbergers
i-Klang

septverwandte
Tritonanten

Fundamentbaß

B F H E

Diese Kirnbergersche Anregung führt uns zum Abschluß an eine ‚unerhörte‘ Stelle in Bachs Kantatenwerk, zu einem Chorsatz, „dessen Harmonisierung und polyphone Auflockerung den Text in einer Weise transparent werden läßt, wie es auch einem Bach nicht immer gelingt“ (Alfred Dürr)⁴⁶:

⁴⁶ A. Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach*, Bd. 2, München 1971, S. 520.

Notenbeispiel 7

mein gros-ser Jam-mer bleibt hie - nie - den

J. S. Bach: BWV 60/5
(1723)

transponiert

Fundamentbaß nach Sechter
Septgegenklänge nach Karg-Elert

16

A D H E A D A D -

(I) ← (II)

G-dur: (D) D (D⁷) D⁷ (d⁷) D⁷ (D⁹) D⁶ 5

7 3 5> 7 5> 3 4 3

4# 6 7b 7 4 7 7 6 5

2 # 3 4 3

Funktionssymbole nach Maler

Generalbaßbezeichnung

Lars Ulrich Abraham stand ratlos vor dieser Harmonik und meinte nach Untersuchung der Takte 15/16 dieses Schlußchorals, es bleibe „eine Gruppe von drei Akkorden übrig, die — funktional oder nichtfunktional bewertet — unerklärbar bleiben“⁴⁷. Sollte Bach hier wirklich den Kirnbergerschen Naturton i komponiert haben? Vielleicht, um die Tenorlinie *cis d es d/c d e d* herauszuarbeiten? Der Vergleich mit C. Ph. E. Bachs oben zitierten Generalbaßbeispielen legt nahe, daß die Spekulation zur bewiesenen Behauptung werden könnte. Dieser schrieb zum Gebrauch des übermäßigen Terzquartakkordes in phrygischer Kadenz, der Baß *f—e* gehe „hernach mit der Terz zugleich um eine Stufe [*a—gis*] herunter [...]“. Bey der dreystimmigen Begleitung kann die Quarte [*h*] gar wohl wegbleiben“⁴⁸, und genau in dieser Art wird der Akkord im Schlußchoral BWV 60/5 eingesetzt.

Es ist doch erstaunlich, wie dieses kleine Beispiel auf den Anfang der *Tristan*-Einführung vorausweist: Dieser Zusammenhang wird vor allem durch die Anwendung mehrerer Theorien augenfällig, ein „Gemisch aus Stufen- und Funktionstheorie, teilweise aus monistischer und dualistischer, ja polaristischer [Karg-Elert!] Theorie: das eben ist dem heutigen Stand der Harmonielehre völlig angemessen!“⁴⁹. Geck glaubte, daß Wagner erst im *Tristan* die Komposition der „unendlichen Melodie“ gelungen sei,

⁴⁷ L. U. Abraham, *Harmonielehre, Der homophone Satz*, Köln 21965, S. 164–165.

⁴⁸ C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2. Teil, Berlin 1762, S. 80.

⁴⁹ D. Gostomsky, a. a. O., S. 27 (dort Anm. 21).

„er führt — wie Bloch bemerkt — Bachs harmonischen Kontrapunkt fort. [...] Der Tristan-Akkord ist ja einmalig in der Musikgeschichte durch die raffinierte Ambivalenz von Harmonik und Stimmigkeit“⁵⁰. Dieselbe Raffinesse jedoch zeigen auch die vorgeführten Takte aus Bachs Chorsatz, dazu auch denselben — allerdings nicht auf e i n e n Menschen fixierten — Sehnsuchtsaffekt: „Mein großer Jammer bleibt hienieden“, nur der Liebes-Tod erlöst davon. Zusammenfassend ist als Ergebnis festzuhalten: Es gibt in Wagners Handlung *Tristan und Isolde* nicht d e n Tristanakkord, daher gibt es dort auch keine Krise in Harmonik und Harmonielehre; es gibt den Sehnsuchts- und den Todesakkord samt ihren vielen Varianten, beide der physikalischen Akustik wegen durch kommabehaftete Abgründe voneinander getrennt: Der berühmte Takt 83 macht deutlich, daß beide Akkorde in Reiner Stimmung niemals zusammenkommen könnten und auch — wegen ihrer Symbolik der ‚Handlung‘ gegenüber — gar nicht sollten. Tristan bekennt in der ersten Szene des dritten Aktes: „Die alte Weise sagt mir's wieder: mich sehnen — und sterben! [...] Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!“ In der Existenz des Paares Tristan und Isolde (oder wenn man lieber will: Richard Wagner und Mathilde Wesendonk) und ihrer Liebesbeziehung zueinander liegt wahrhaft die Krise: Zum Symbol für ihr Wandern zwischen Sehnsucht und Tod hat Wagner in genialster Weise je einen Akkord gleichen Klanges für die gleichstufige 12-Ton-Temperierung geschrieben.

⁵⁰ M. Geck, a. a. O., S. 194.