

## „Unruhestifter in jeder Beziehung“ – Der Tristan-Akkord als Herausforderung für die Musiktheorie

*Der Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 22. Mai 2013 in der Musikakademie der Stadt Kassel „Louis Spohr“ im Rahmen einer Veranstaltung zum 200. Geburtstag Richard Wagners gehalten wurde.*

Der sogenannte „Tristanakkord“, der als erster Akkord der Oper „Tristan und Isolde“ erklingt und auch in ihrem weiteren Verlauf eine gewichtige Rolle spielt, ist zu ein Kristallisationspunkt der Harmonielehre geworden. Unzählige einander ergänzende oder widersprechende analytische Deutungen hat dieser Klang provoziert; über ihn wurden nicht gerade ganze Bücher, aber mehrere Male ganze Buchkapitel sowie eigene Artikel in Musiklexika verfasst, von einer bis heute nicht versiegten Flut von Aufsätzen ganz zu schweigen.

Die Bedeutung des Akkords soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden, aber um die riesige Bandbreite der möglichen Deutungen in Erinnerung zu rufen, seien hier die wichtigsten Konfliktlinien skizziert.

- Umstritten ist schon die Frage, ob der Klang  $f - h - dis' - gis'$ , den man mit „Tristan-Akkord“ meint, im engeren Sinn als „Akkord“ gelten darf. Sind alle vier Töne wesentliche Bestandteile, oder ist z. B. das  $gis'$  „nur“ ein Vorhalt, der Klang damit eine Ableitung des eigentliche Akkords  $f - h - dis' - a'$  am Taktende?
- Der Klang wurde als funktionell eindeutig, als Träger einer klar zielgerichteten kadenziellen Spannung beschrieben, oder aber als „ein merkwürdiges exterritoriales und doch spannungsvolles Für-sich-Sein, das Beispiel einer gleichsam funktionslosen Klanghaftigkeit, das Gegenbeispiel eines dynamischen, zielgerichteten Strebeklangs.“<sup>1</sup>
- Autoren, die die Spannung als zielgerichtet beschreiben, sind sich wiederum nicht einig über die Funktion: der Akkord wurde oft als Doppeldominante, aber auch als Subdominante oder als einfache Dominante in a-Moll eingeordnet.
- Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass der gleiche Klang in enharmonisch verwechselter Gestalt als halbverminderter Septakkord eine vielfältige, ja geradezu alltägliche Verwendung in anderen Tonarten findet, z. B. als Septakkord der II. Stufe in es-Moll (in dieser Rolle wird er von Wagner am Höhepunkt des Tristan-Vorspiels selbst verwendet), was die Frage aufwirft, ob eine Ableitung von diesem statthaft ist bzw. wie zwingend die Schreibweise des Akkords ist.
- Für die erste Phrase des Vorspiels als ganzer Gestalt wurde auf die Nähe zum jahrhundertealten Modell der „phrygischen Kadenz“ hingewiesen. Diese wiederum ist in ihrer historischen Grundform eher kontrapunktisch als akkordisch bestimmt; auch bei dieser Betrachtungsweise steht in Frage, ob wir es beim ersten Klang überhaupt mit einem „Akkord“ zu tun haben. Überhaupt ist ja mehr als fragwürdig, ob sich die stark polyphon-kontrapunktisch geprägte Kompositionsweise des Tristan-Vorspiels ohne

---

<sup>1</sup>Ludwig Holtmeier: Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie. In: Musiktheorie, 17. Jahrgang 2002, Heft 4, Seite 363 f.

Sinnverlust auf die Aufeinanderfolge von Akkorden reduzieren, ob sich ihr Wesentliches also in einer rein harmonischen Analyse darstellen lässt.

Es geht, wie gesagt, hier nicht darum, die verschiedenen Deutungen zu diskutieren. Vielmehr möchte ich die Frage erörtern: Welche Haltung nimmt man als Musiktheoretiker zu einer solchen Mehrdeutigkeit und Komplexität ein? Drei Möglichkeiten möchte ich als idealtypische Skizzen vorstellen:

1. Manche Autoren entscheiden sich klar für eine Deutung, die sie als die Richtige präsentieren, und lehnen andere Deutungen ab.
2. Manche Autoren nehmen eine ironische Distanz zum Problem ein. Sie bezweifeln, dass es wichtig sei, welche Deutung stimmt, und sie belächeln den Ernst, mit dem die Kollegen sich an diesem Akkord abarbeiten.
3. Es gibt schließlich Autoren, die versuchen, ein Gesamtbild zusammenzusetzen. Sie begreifen grundsätzlich die verschiedenen theoretischen Deutungen nicht als Konkurrenten, die man zu bewerten und zwischen denen man eine Wahl zu treffen habe, sondern als sich ergänzende Facetten desselben schillernden Gegenstands.

Es dürfte nicht schwer zu erraten sein, dass ich für die dritte Möglichkeit plädieren möchte. Aber auch die beiden erstgenannten Haltungen sind nicht einfach voreilig oder dumm, sondern entstehen aus bestimmten Motiven und haben eine gewisse Berechtigung, und wir sollten versuchen, sie zu verstehen.

## I.

Die erste Möglichkeit: ich entscheide mich klar für eine der Deutungen des Tristan-Akkords und verwerfe die anderen. Bei **Ernst Kurth**, einem der Klassiker der analytischen Tristan-Literatur, finden wir die kategorische Aussage:

„Die Grundform dieser ersten Kadenz ist  $H^7-E^7$ .“<sup>2</sup>

und:

„Über den ersten Akkord des ‚Tristan‘ ist ... viel geschrieben worden, seine richtige Erklärung findet man selten.“<sup>3</sup>

Es gibt also eine eindeutig „richtige“ Bedeutung des Tristanakkords, und andere sind falsch. Immerhin nimmt sich Kurth mehrere Druckseiten Zeit dafür, seine Deutung auszuführen und zu entfalten, und dabei Alternativen immerhin zu erwähnen und gegen sie zu argumentieren. Bei **Wilhelm Maler** dagegen ist eine Diskussion nicht mehr vorgesehen: Hier steht unter dem ersten Akkord der Oper einfach nur noch das Funktionssymbol „DD“ mit den entsprechenden Zusatzziffern, ganz ohne Kommentar, und ohne auch nur in einer Fußnote darauf hinzuweisen, dass andere Deutungen existieren, geschweige denn dass sie von seriösen Kollegen vertreten wurden. Nicht immer so extrem lapidar, aber doch im Prinzip ähnlich verfahren bis heute viele der in Malers Nachfolge stehenden praktischen Harmonielehren. Wie kommt es zu einer so radikalen Vereinfachung eines komplexen Sachverhalts?

---

<sup>2</sup>Ernst Kurth: Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. Bern 1920, S. 44

<sup>3</sup>Ebenda, S. 48, Fußnote 1

Zugegeben: Vereinfachung gehört durchaus zum Geschäft des Musiktheoretikers, insbesondere dann, wenn seine Arbeit – wie bei Maler – nicht wissenschaftlich, sondern pädagogisch ausgerichtet ist. Die meisten Deutungen des Tristanakkords sind legitime Versuche, ihn zurückzuführen auf etwas Bekanntes, ihn als Variante, als Ableitung von etwas Einfachem darzustellen. Analyse bedeutet immer auch Reduktion, und da, wo es gut läuft, ist es eine Reduktion auf das Wesentliche.

Nun hat sich aber gerade zum Tristan-Akkord in über 150 Jahren des Fachdiskurses kein Konsens gebildet, was an ihm wesentlich und was akzidentiell sei. Dennoch behaupten Harmonielehren wie die Genannten, eigentlich sei die Sache doch ganz einfach.

Es dürfte kein Zufall sein, daß das Sich-Begnügen mit einer einzigen „richtigen“ Deutung besonders in funktionstheoretisch orientierten Werken auftritt. Erinnern wir uns an einige axiomatische Grundlagen der harmonischen Funktionstheorie. Zu ihren Grundideen gehört,

- dass jeder Akkord eine eindeutig bestimmbare Funktion, d. h. eine festliegende Bedeutung innerhalb der Tonalität, trage,
- dass diese Funktion unabhängig von der Stimmführung bestimmbar sei,
- dass es nur drei im Wesen verschiedene harmonische Funktionen gibt und jeder Akkord eine dieser drei Funktionen repräsentiert.

Alle diese Axiome sind geprägt von der Grundhaltung, Musik sei im innersten Wesen eigentlich einfach. Aufgabe der Musiktheorie wäre es demnach, diese Einfachheit freizulegen und zu formulieren.

Tatsächlich war dies die erklärte Ansicht des Begründers der harmonischen Funktionstheorie, Hugo Riemann. Er war überzeugt, die Kunst folge natürlichen und im Kern einfachen Gesetzen, welche durch Forschung ergründet werden und systematisch und logisch dargestellt werden könne, und er glaubte, mit der funktionellen Harmonielehre sei ihm das im Wesentlichen gelungen. Eine so selbstbewusste Einschätzung des eigenen Denkens mag uns Heutigen als Hybris erscheinen: an die eine große Theorie, die uns die Musik (gemeint war tatsächlich: jede Musik!) ohne Rest erklären kann, glauben wir nicht mehr. Für Riemanns Epoche war sie nicht ungewöhnlich; er teilt sie mit den Urhebern anderer großer musiktheoretischer Entwürfe, z. B. mit Heinrich Schenker.

Die Vorstellung, Akkorde trügen immer einfache und von der Stimmführung unabhängige Funktionen, wie auch die Vorstellung, es sei überhaupt Aufgabe der Musiktheorie, die Musik logisch und systematisch zu erklären und zu begründen, sind Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, aber sie sind bis in die Gegenwart tief wirksam. Diese Art von Musiktheorie lebt zum Teil aus einem Abwehrimpuls: Mehrdeutigkeit wird nicht als künstlerischer Reichtum wahrgenommen, sondern als zu klärendes Problem. Und das Problem wird geklärt, und dann ist die Nuss geknackt und das Rätsel gelöst. Wollen wir das? Wollen wir eine Musiktheorie, die uns die Rätsel der Kunst löst? Für mein Empfinden liegt in solchen Darstellungen ein unguter Pragmatismus; ich meine jene Art von Pragmatismus, der Spannung nicht aushalten kann und deshalb eine schnelle und vordergründige Lösung der weiteren Suche vorzieht.

Historisch ist diese Abwehr des Mehrdeutigen allerdings in gewisser Weise verständlich. Es ist ja kein Zufall, dass die Funktionstheorie gerade in jener Zeit entwickelt wurde, als die Komponisten die Tonalität nach und nach aufgaben. Ziel dieser Theorie ist, die Einheitlichkeit

und Geschlossenheit der Tonart eines Stücks auch dann noch nachweisen, wenn sie im unmittelbaren Hören nicht mehr zu erkennen ist. Und dies gilt nun gerade in besonderem Maße für die Harmonik des „Tristan“, die die Tonalität in bis dahin unerhörter Weise weitet und in Frage stellt. Selbst wenn sie letztlich hier nicht aufgegeben wird, war diese Musik für Hörer der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in einem Maße beunruhigend, ja explosiv, wie wir uns das überhaupt nicht mehr vorstellen können. Als Reflex darauf entstand eine Theorie, die versucht, Akkorde sozusagen zu domestizieren, das Mehrdeutige und tonal Instabile durch ein Symbol aus Buchstaben und Zahlen zu bannen und zu entkräften. Die Befürchtung mancher Musiker, Theorie könne die Musik „entzaubern“, könne das unmittelbare Erleben von Musik schwächen, ist hier tatsächlich begründet: diese Art von Musiktheorie versucht, einer beängstigenden Musik das Unheimliche zu nehmen, und formuliert in ihren Symbolen auf paradoxe Weise die Angst, das das alles irgendwann einmal zu weit gehen könnte. Heute wissen wir: in der Musik ist das alles noch viel, viel weiter gegangen, als Wagner es sich hätte träumen lassen, aber der Himmel ist dabei nicht eingestürzt. Eine musikalische Analyse, die sich vor Mehrdeutigkeit fürchtet, sollten wir heute nicht mehr nötig haben.

## II.

Eine zweite mögliche Haltung zur großen Menge an Analyseversuchen ist Indifferenz und ironische Distanz.

**Diether de la Motte**, dessen Harmonielehre man eigentlich keine Angst vor einer dezidierten Meinung nachsagen kann, streicht beim Tristanakkord von vornherein die Segel; er zitiert die wichtigsten Kollegen und verzichtet vollständig auf eine Bewertung oder nur einen Kommentar dazu.

Freundlichen Spott über die Ernsthaftigkeit, mit der mancher Theoretiker in den Disput geht, finden wir in der Harmonielehre von **Arnold Schönberg**. Dieser schreibt über den Tristanakkord:

„Es ist viel darüber gestritten worden, welcher Stufe er angehört; ich hoffe aber am besten zur Entwirrung dieser Frage beizutragen, wenn ich keine neue Ableitung gebe. Ob man nun das gis für einen Vorhalt aufwärts zu a ansieht, ... oder, was auch ginge, das a für einen Durchgang ins h (über ais), oder aber ob man gleich das Schlimmste annimmt, nämlich: er stamme (wenn er schon durchaus stammen muß) wirklich aus es-moll und wird, da er ein vagierender Akkord ist, umgedeutet und auf a-moll bezogen ..., scheint ... belanglos ...“<sup>4</sup>

Für Schönberg genügt die Feststellung, der Tristanakkord sei ein Vagierender Akkord, d. h. ein Akkord, der keiner Tonart eindeutig angehöre, sondern dessen Wesen gerade die Vieldeutigkeit sei. Für die Frage, welche seiner Bedeutungen die Richtige oder die Eigentliche sei, zeigt Schönberg kein Interesse. Über Vagierende Akkorde führt er weiter aus: sie sind

„heimatlos zwischen den Gebieten der Tonarten herumstreichende Erscheinungen von unglaublicher Anpassungsfähigkeit und Unselbständigkeit; ...; Unruhestifter in jeder Beziehung, aber vor allem: höchst amüsante Gesellen.“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup>Arnold Schönberg: Harmonielehre. Wien 1922, Auflage 1986, S. 310

<sup>5</sup>Ebenda, S. 311

Eingefleischte Wagnerianer wie auch eingefleischte Funktionstheoretiker mögen zusammenzucken, wenn der Tristanakkord als „amüsanter Geselle“ bezeichnet wird. Für mich ist an dem Zitat Folgendes wichtig: Als „Unruhestifter“ sieht Schönberg unseren Akkord ausschließlich im Blick auf die Tonalität, und dort als „Unruhestifter in jeder Beziehung“. Als Unruhestifter im musiktheoretischen Diskurs dagegen akzeptiert er den Tristanakkord nicht. Schönberg mag sich gar nicht erst einlassen auf eine solche Diskussion; in der Bezeichnung „vagierender Akkord“ erschöpft sich bereits, was er über den Klang zu sagen hat.

Wollen wir das? Wollen wir eine Musiktheorie, die alle Deutungen belächelt und sich über den fachlichen Disput erhebt? Diese Haltung befriedigt mich auch nicht. In der scheinbaren Klarheit der Funktionstheorie, die ich oben als vordergründig angeprangert habe, steckt nämlich ein Moment, das ich durchaus schätze und bei Schönberg vermisste: ein entschiedener Erkenntniswille, die Bereitschaft, sich über einen Klang den Kopf zu zerbrechen und sich auf die Suche nach seiner Bedeutung zu machen.

Riemann hatte den Anspruch, die Musik vollständig zu erklären; in der historischen Rückschau sagen wir: seine Erklärungen sind manchmal hilfreich, manchmal aber auch irreführend und bestimmt nicht allgemeingültig. Schönberg versucht erst gar nicht, zu erklären, und spricht auch aus, warum nicht:

„Es ist selbstverständlich, dass hier Akkorde vorkommen, die auch anders aufgefasst werden können. Aber, da wir ja nicht Analyse betreiben, ist uns das gleichgültig. Bei uns handelt es sich ja nur um ein System, das anregt ...“<sup>6</sup>

Schönbergs „Harmonielehre“ ist keine Anleitung zur harmonischen Analyse, sondern ein Anregungsbuch für Komponisten! Das Zitat gibt Schönbergs Haltung eine plausible Rechtfertigung, aber bestätigt indirekt, dass man sich diese Indifferenz bei analytischer Arbeit nicht leisten sollte. Die Unruhe, die der Akkord tatsächlich in der Musiktheorie gestiftet hat, ist ja eine überaus produktive Unruhe; über den Akkord nachzusinnen und zu diskutieren, führt kaum dazu, ihn erschöpfend zu verstehen, aber durchaus dazu, immer mehr Aspekte an ihm in das eigene Verständnis zu integrieren. Wer wie Schönberg entschlossen ist, sich nicht aus der Ruhe bringen zu lassen, der verzichtet auf diesen Lerngewinn.

### III.

Was wäre nun die dritte Möglichkeit, die Haltung, für die ich werben möchte? Auf eine einfache Formulierung gebracht: ich wünsche mir eine Musiktheorie, die die Musik nicht erklärt, aber die sie so eingehend wie möglich beschreibt. Die die Musik nicht enträtselt, aber sich auf die Rätsel einlässt und ihnen nachspürt. Sie soll verschiedene Deutungsmöglichkeiten ernst nehmen, dabei aber auch die Prämissen, auf denen sie beruhen, bewusst reflektieren.

Dieser Punkt – das Reflektieren der Prämissen – ist von überragender Bedeutung, weil zu den Argumenten, die man in der Diskussion benutzt, auch recht subjektive gehören, insbesondere der Verweis auf die Übereinstimmung einer theoretischen Analyse mit dem Hörerlebnis. Tatsächlich lautet eine gängige Argumentationsfigur, eine bestimmte Deutung sei abzulehnen, weil „man das nicht so hört“. In der Harmonielehre von **Michael Dachs** und **Paul Söhner** finden wir die Gegenüberstellung von zwei verschiedenen Deutungen des Tristanakkords, und am Ende als Fazit die Entscheidung für die zweite Interpretation mit dem Satz:

---

<sup>6</sup>Ebenda, S. 307

„Diese zweite Deutung entspricht auch dem Wesen der romantischen Tristan-Harmonik ..., und die Kenner der Oper werden diesen ersten Akkord als ... hören.“<sup>7</sup>

Ich paraphrasiere: wer den Akkord anders hört als wir, ist kein wahrer Kenner der Oper! Hier wird der kollegiale Diskurs unfair.

Jedem, der zu einer der Deutungen des Tristan-Akkords sagt: „das hört man nicht so“, möchte ich antworten: das kann man üben! Wenn ein Kollege oder eine Kollegin, denen ich unterstellen darf, dass sie sich mit demselben Ernst und demselben Zeiteinsatz wie ich mit einem musikalischen Phänomen beschäftigt haben, dieses anders hören als ich, dann besteht meine Herausforderung doch nicht darin, das polemisch abzuwehren, sondern zu versuchen, ob ich diese andere Wahrnehmung nicht auch im Hören entdecken kann. Dass ich Musiktheorie treibe, soll mein Hörerleben doch nicht kanalisieren und in bestimmte Bahnen lenken, sondern weiten und bereichern.

Wo finde ich solche Darstellungen zum Tristan-Akkord – engagiert und vom Willen zu verstehen getrieben, aber mit Bewunderung für den Beziehungsreichtum guter Musik und Respekt für die verschiedenen Deutungen und Hörweisen, die sich daraus ergeben? Für diejenigen, die es detailliert wissen wollen, empfehle ich den Artikel „Tristan-Akkord“ in der MGG von Hermann Danuser. Als Einstieg für diejenigen, die einen knappen Überblick gewinnen möchten, empfehle ich zu meiner eigenen Verblüffung den Eintrag „Tristan-Akkord“ in der Wikipedia<sup>8</sup>. Das sind Darstellungen, die verschiedene Deutungen nebeneinander präsentieren und gelten lassen; die ernsthaft versuchen, jede zu verstehen, aber auch bei jeder die Grenzen aufzeigen und diskutieren. Es sind Darstellungen, die sich einlassen auf die produktive Unruhe, die der Tristan-Akkord bis heute zu stiften vermag.

---

<sup>7</sup>Michael Dachs, Paul Söhner: Harmonielehre für den Schulgebrauch und zum Selbstunterricht. Zweiter Teil. Neu bearbeitet 1951. München <sup>5</sup>1979, S. 57

<sup>8</sup>Der Artikel „Tristan-Akkord“ ist, wie alles auf Wikipedia, ständigen Bearbeitungen und Veränderungen unterworfen, an denen sich nicht nur Fachleute und nicht nur Akteure ohne persönliche Interessen beteiligen. Meine Empfehlung, 2013 ausgesprochen, möchte ich inzwischen (September 2022) nicht ohne Einschränkungen wiederholen. Ungeachtet inhaltlicher Schwächen bleibt dem Artikel jedoch die Qualität, verschiedene Deutungen als Facetten des Gegenstands darzustellen, die sich ergänzen und nicht ausschließen.