

### Über den Tristan – Akkord

Im Allgemeinen sind große Kunstwerke das Ergebnis von bescheidenen Absichten. "Der Ehrgeiz – schreibt Thomas Mann – sollte nie am Anfang, vor dem Werk stehen; er muss mit dem Werk wachsen. (...) Es gibt nichts Verfehlteres als den ziellosen, abstrakten Ehrgeiz, den Ehrgeiz an sich (...), den fahlen Ich-Ehrgeiz." Richard Wagner komponierte *Tristan und Isolde*, um sich von der gewaltigen Anstrengung zu erholen, die der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, seinem eigentlichen Anliegen, galt. Er war sich bewusst, dass er mit dieser Schöpfung die künftigen Weichen des Musikdramas stellte. Anfänglich hatte er auf "ein Werk, das wegen seiner szenischen Anforderungen und seines geringeren Umfangs leichter und aufführbarer sei" spekuliert, also einem, das einfacher aufzuführen sei als die Tetralogie. So kam Wagner gar nicht auf den Gedanken, irgendetwas zu revolutionieren, während er *Tristan und Isolde* komponierte. Er war lediglich, wie Wilhelm Furtwängler schreibt, "daran interessiert, den passenden Ausdruck zu finden. Die Tatsache, dass er auf diese Weise das chromatische System 'entdeckte', mit all seinen vielversprechenden Aussichten, war für ihn zweitrangig, ein reiner Zufall." Sei es aus Zufall, sei es, weil diese kühne Anwendung der Chromatik, der Modulation und der harmonischen Unbeständigkeit mit größter Wucht jene unmögliche Liebe der Protagonisten ausdrückte, die sich nur jenseits des irdischen Lebens verwirklichen kann, fest steht, dass Wagner die Türen öffnete für das, was dann zum Zerschlagen des tonalen Systems Ende des 19. Jahrhunderts führte.

Über den Tristan-Akkord ist unendlich viel geschrieben worden, weil man in dieser thematischen Kernzelle DAS Ende der traditionellen Harmonie gesehen hat. Der Akkord verweigert sich der Klärung seiner Tonart, die unbeständig und zweideutig bleibt, und steht allen Postulaten feindlich gegenüber, mit denen die klassische Harmonielehre jede Partitur beurteilte. Dieser Akkord, und ganz allgemein, die brüchigen Kadenz des restlichen Vorspiels, wecken im Zuschauer ein Gefühl von Unruhe, von ewiger Wiederkehr, von Unfähigkeit aus einer obsessiven, süchtig machenden, vielleicht erotischen Nebelwolke herauszufinden. Es vermittelt ein Gefühl von Transzendenz, von fehlendem, Beruhigung erlaubendem Halt, von der Unmöglichkeit zur Ruhe zu kommen. Wagner gelingt etwas Erstaunliches und das mit einer noch erstaunlicheren Einfachheit: der Aufhebung der Funktionen des tonalen Systems, die dem Musikschiff seit dem 18. Jahrhundert vorgestanden hatten. Und dieser Akkord, der über den Zeitraum der fast fünf Stunden dauernden Aufführung unaufgelöst bleibt, erlaubt uns erst dann zur Ruhe zu kommen, wenn wir in den Schlussnoten der Oper begriffen haben, dass die Stärke der Liebe von Tristan und Isolde, dieser Liebe, die alle Regeln verletzt und die weder zurückgehalten werden kann durch die Loyalität des Untertanen, noch durch göttliche Strafe, erst jenseits des Todes zum Stillstand kommt.

"Ich habe zum ersten Mal das Vorspiel von *Tristan* spielen lassen und ich begriff, wie wenn mir Schuppen von den Augen fielen, in welchen unerreichbar weiten Abstand zur Welt ich in den letzten acht Jahren gekommen bin", schrieb Wagner an Mathilde Wesendonck, "Dieses Vorspiel ist so unverständlich und neu für die Musiker, dass ich meine Leute von Note zu Note führen musste, so als wenn ich ihnen Edelsteine im Schatz entdeckte." Ángel-Fernando Mayo fragte sich, was wohl bei dieser Probe geschehen sei. "Die französischen Musiker, die in der üblichen diatonischen Sprache aufgewachsen waren, und, allerhöchstens mit den Dissonanzen vertraut waren, die Meyerbeer strategisch in seinen Opern einstreute als "Wirkung ohne Ursache" (Wagner dixit), konnten einfach nicht auf Anhieb die Natur und die Absicht der neuen konsequent chromatischen wagnerischen Schreibweise verstehen. Wie sollte man zulassen, entgegen jeder Konsonanzregel, dass nach den ersten drei Noten der Violoncelli (A-F-E) ein Akkord aus diesen folgte und ganz ungewohnt zwei Oboen (F-H-Dis-Gis) zur Unterstützung, um den aufsteigenden und gleichzeitig diffusen Satz aufzulösen. Nach dem Konzert in Paris wurde das Vorspiel von *Tristan und Isolde* von Berlioz als "rätselhaft" erklärt, ein besonders treffender Begriff, um auszudrücken, wie beunruhigend die Oper durch ihre innere Spannung war, durch die Wirkung der turbulenten Bewegungen, die fraglos mit der statischen Bühnenregie kontrastierten. Die Geschehnisse, die die dramatische Situation nach dem Vorspiel der Oper bestimmen, haben vorher stattgefunden oder begeben sich ohne weitere Folgen: alles eigentliche dramatische Geschehen findet im Innern statt und das eigentliche Schauspiel beruht nicht auf der spektakulären Handlung sondern auf der Stärke der inneren Gefühle, die mit ihr einher gehen.

Es ist vollkommen legitim, sich diesem Akkord über ein anderes Kunstwerk, das dem wagnerischen Musikdrama fremd ist, zu nähern, um sein Ausdruckspotenzial auszuloten. Wie sagte Hegel, in völliger Übereinstimmung mit dem romantischen Geschmack seiner Generation, "Musik ist die Kunst des Subjektiven *par excellence*. Die Musik besteht ohne Begriffe. Darauf beruht ihre Macht und ihre Ohnmacht." Und Carl Dahlhaus und Hans Heinrich schreiben: "Ihre Macht ist derart, dass sie sich auf die ganze menschliche Existenz ausdehnen kann, auf alle Tätigkeiten und alle Gefühlszustände des Menschen. Und ihre Ohnmacht ist derart, dass man sie benutzen, sie funktionell machen und sie beliebig umfunktionieren kann." Vacca hält den Tristan-Akkord für ein "kulturelles Gen, das man, hat man es einmal gehört, nie mehr vergisst." Er reicht über Wagner selbst hinaus. Und der Künstler lädt zu einer Wiederholung des Akkords ein, "wie einer musikalischen Schleife, die es wagt, die Zeit selbst aus den Angeln zu heben."

**Joan Matabosch**  
Künstlerischer Leiter des Teatro Real (Madrid)

