

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Elisabeth Pütz

Wagners Tristan im Blickfeld der neuen Tonalität. Eine Betrachtung der V. Szene im Ersten Aufzug mit einer Anmerkung zur Semantik und Konnotation des Tristanakkordes

Dramaturgisch gesehen ist die V. Szene des Ersten Aufzugs eine der wichtigsten, da sich hier die Wendung vollzieht, in der die Handlung umschlägt und die überhaupt erst das weitere Geschehen motiviert. In dieser Szene stehen Tristan und Isolde einander erstmals Auge in Auge gegenüber und werden demnächst den vermeintlichen Todestrank einnehmen, der sich dann fatalerweise als Liebestrank entpuppen wird. Das Vorspiel ist der Moment von Tristans Eintreten.

Zu Beginn des Vorspiels wird nun eine Dominantfunktion¹ mit den Grundtönen *g–b–des–e* generiert (Abbildung 1), deren acht Töne vollständig durch das dreimal im Unisono erklingende Tristanmotiv² sukzessive hervortreten. Hierbei wird immer der letzte Ton des Motivs als Liegeton bis zum nächsten Eintreten des Tristanmotivs ausgehalten und wird schließlich zum neuen Anfangston. Das Motiv wird also stets um eine kleine Terz nach oben transponiert. Zunächst beginnt es auf dem Ton *f*, dann auf *as* und schließlich auf *b*. Da mit dem dritten und letzten Eintreten alle acht Töne der Funktion vorhanden sind, ist eine weitere Transposition nach *d* nicht mehr notwendig.

- 1 Zu grundlegenden Begrifflichkeiten der Tonfeld-Theorie Albert Simons siehe Bernhard Haas, *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern. Hören und Analysieren nach Albert Simon*, Wilhelmshaven 2004, sowie die Albert Simon gewidmeten Beiträge in *ZGMTH* 8/2 (2011).
- 2 Terminologie nach *Richard Wagner: Das Buch der Motive*, hrsg. von Lothar Windsperger, Mainz 1920.

Elisabeth Pütz

T. 1214-1215

Orgelpunkte

T. 1220-1221

T. 1214-1215

vollständige alternierende Achtstufigkeit

Abbildung 1: *Tristan und Isolde*, Erster Aufzug, V. Szene:
Reduktion der Takte 1207-1221.

Zu dem aus dem Tristanmotiv hervorgehenden Liegeton tritt ein mehrmaliger Akkordwechsel, der schließlich auf einem Dominantseptakkord stehen bleibt. In T. 1213 steht ein B-Dur-Septakkord als Dominante zur Tonika Es-Dur/Moll, ebenso steht in T. 1218 ein Cis-Dur-Septakkord zu Fis-Dur/Moll. Diese Dominanten werden jedoch nicht aufgelöst, sondern mit der Septime der Dominante (als Liegeton) erscheint direkt im Anschluss wieder das Tristanmotiv, welches ebenfalls dominantischer Natur ist. Es scheint, als verhindere das Tristanmotiv stets die Auflösung in eine Tonika. Das Tristanmotiv wird mit Isoldes Ausruf »Rache für Morold« textiert. Isoldes Bedürfnis nach Rache für Morolds Tod und der noch gegenwärtige anerzogene Sinn für Sitte und Anstand stehen also wie eine Mauer, die erst durch den Liebestrank eingerissen werden kann, zwischen der Liebe der beiden, die erst aufblühen kann, wenn Rache und Anstandsgefühl vergessen bzw. überwunden sind. Und genauso lässt sich das Tristanmotiv als musikalische Mauer auffassen, die kein Aufblühen ihrer Liebe, keine Auflösung in die Tonika zulässt. Denn es sei betont, dass diese tragische Liebesgeschichte der beiden eigentlich eine Ehebruchsgeschichte ist. Isolde ist einem anderen Mann versprochen worden, womit die Liebe der beiden gegen die Sitte und zudem Ehebruch wäre. An diesem Punkt sind beide noch zu sehr in ihren Moralvorstellungen gefangen, die weder echte Gefühle noch wahre Liebe oder Mitgefühl zulassen und durch das Erstarren in der Dominantfunktion dargestellt wer-

den. Nach der Einnahme des Trankes, die einen Bruch mit den Moralvorstellungen bedeutet, taucht in der Musik das Tristanmotiv nicht mehr auf. Deshalb ist das Tristanmotiv auch kaum als eine charakterliche Darstellung Tristans aufzufassen, denn andernfalls würde es jedes Mal mit dem Auftritt des Protagonisten in Erscheinung treten. Insofern erscheint der Terminus nicht sehr glücklich gewählt.

Wenn das Tristanmotiv ein drittes Mal erscheint, bleibt der letzte Ton nicht als Orgelpunkt stehen. Stattdessen vollzieht sich ab hier nun eine reale Quintfallsequenz, die ausgehend von der Cis^7 -Harmonie in T. 1219 über Fis^7 (T. 1224), H^7 (1226), E^7 (T. 1229), A^7 (T. 1232) und D^7 (T. 1236) bis zu G-Dur in Takt 1237 führt. Diese sechs Quintfälle bis G-Dur können funktional nicht mehr eingeordnet werden, wie es für eine Quintfallsequenz – und namentlich für eine aus Dur-Septakkorden bestehende – charakteristisch ist. Ab T. 1226 erscheint außerdem ein neues Motiv (Schicksalsmotiv), welches immer mit dem neuen Dominantseptakkord gespielt wird. Dieses in den Abgrund weisende Motiv scheint im Vordergrund nur den durch die Quintfälle evozierten harmonisch abgründigen Strudel zu bestätigen. Hier wird buchstäblich deutlich, wie Tristan und Isolde ihrem Untergang entgegengehen.

Die Dominantseptakkorde der Sequenz erscheinen nicht in unmittelbarer Abfolge, sondern werden vordergründig durch Zwischentakte vermittelt (Abbildung 2). Es zeigt sich hierbei stets die gleiche harmonische Konstellation (bis auf den letzten Quintfall), in der zum Dominantseptakkord weitere Töne der Dominantfunktion hinzutreten und diese somit stützen. Alle Grundtöne und zwei Quinttöne sind dabei vorhanden (in T. 1226 beispielsweise H^7 mit hinzutretendem c und d). Der nächste Septakkord, auf den sich die vorige Dominante bezieht, wird aber schließlich plagal durch seine eigene Subdominante erreicht. Hierbei entstehen also zwei plagale Schritte, nämlich zwischen Dominante und Subdominante und schließlich zwischen Subdominante und Tonika. Es ist deutlich zu sehen, wie die Quinttöne der Subdominante schließlich mit dem nächsten Dominantseptakkord zu (lokalen) Tonika-Grundtönen werden, die sofort als neue Dominante fungieren, womit sich der Kreis schließt und ein neuer Quintfall vorbereitet wird (siehe exemplarisch Abbildung 2). Es ist bemerkenswert, wie ein

Quintfall, also ein authentischer Schritt, durch zwei plagale Schritte ersetzt wird.

Übrigens ist dies paradigmatisch dafür, dass ein Leitmotiv bei Wagner einerseits selbst Tonalität generieren kann, wie es durch das Tristanmotiv zu Beginn der Szene geschieht. Andererseits kann ein Motiv aber auch in die Harmonik eingebettet sein, wie es beim Schicksalsmotiv der Fall ist.

(sopra)

pp *cresc.* *mf*

$H^7 (+c \text{ und } d)$ Dis^7 e^0 E^7
D-Funktion S-Funktion S-Quinttöne + *fis* T
(= neue D)

Abbildung 2: *Tristan und Isolde*, Erster Aufzug, T. 1226-1229.

Im Verlauf dieser 5. Szene nun werden die ersten Takte des Vorspiels wiederholt, und zwar genau an der Stelle, an der Tristan und Isolde den vermeintlichen Todestrank einnehmen, der sich dann als Liebesstrank entpuppt. Wie sich im Verlauf dieser Ausführungen zeigen wird, spielt der Tristanakkord hierbei eine Schlüsselrolle und offenbart gleichsam seinen leitmotivischen Charakter. Leitmotive bei Wagner haben es an sich, dass sie mindestens einmal im Werk in einer Gesangstimme erscheinen und somit textiert bzw. konnotiert werden. Genau dies geschieht auch mit dem Tristanakkord. Als melodische Gestalt (als halbverminderter Septakkord notiert) erscheint er zweimal textiert, und zwar einmal bei Brangänes Ausruf »unseligen Trankes« und einmal bei Tristans Ausspruch »O sink hernieder Nacht der Liebe« (Abbildung 3):

Wagners Tristan im Blickfeld der neuen Tonalität

2. Akt, T. 351/352



2. Akt, T. 1123ff.



Abbildung 3.

Der Tristanakkord erhält seine semantische Fixierung durch diese beiden Textierungen und ist dadurch musikalisch konnotiert mit dem Liebestrank. Auch wird stets, wenn von dem Trank die Rede ist, der Tristanakkord gebracht. Genau wie der Liebestrank, der nur als vermeintlicher Todestrank eingenommen werden kann, stellt der Tristanakkord ein »dialektisches Rätselbild« dar, wie es Dahlhaus formuliert hat.³ Denn auch der Tristanakkord hat zwei Kehrseiten, indem er in der Tonart a-Moll erscheint, aber auch nach dis/es-Moll passt. Im weiteren Handlungsverlauf fällt nicht nur die Mauer zwischen Tristan und Isolde, es kehren sich auch die Verhältnisse um hinsichtlich der äußeren und der inneren Sphäre, also Wirklichkeit und Traum. Ab dieser Schlüsselszene wird die Nacht zur inneren Sphäre, zur Wirklichkeit und Wahrheit erklärt gegenüber dem eitlen Wähnen des Tages, also der äußeren Sphäre, welche nur ein Trugbild aus falschen Werten transportiert. Für Tristan und Isolde wird die äußere Welt zum Trugbild, der innere Seelenraum aber zur Wirklichkeit. Dieses Vertauschen der Welten stellt sich direkt im Tristanakkord und seiner Auflösung dar (Abbildung 4).

3 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 1996, 79.

Elisabeth Pütz

The image displays a musical score for the Tristan chord. At the top, a piano accompaniment is shown in 6/8 time, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. Below this, two chord diagrams are presented on a five-line staff. The first diagram, representing the Tristan chord (F#m7b9), shows three notes marked with 'x' (F#, C, G) and one note marked with '*' (E), with a sharp sign (#) above the E. The second diagram, representing the resolution chord (F#m7), shows one note marked with 'x' (F#) and three notes marked with '*' (C, G, E), with a sharp sign (#) above the E. Vertical dashed lines connect the notes in the piano score to their corresponding positions in the chord diagrams.

3 Grundtöne,
1 Quintton

1 Grundton,
3 Quinttöne

Abbildung 4: Der Tristanakkord im Lichte der Tonfeld-Theorie.

Hier zeigt sich, dass der Tristanakkord ein aus drei Grundtönen und einem Quintton bestehender Akkord ist, während der Auflösungsakkord die Verhältnisse genau umkehrt, da er aus nur einem Grundton, aber drei Quinttönen besteht. Das heißt also, dass hier musikalisch etwas vertauscht wird. Somit wird das Bühnengeschehen zu »ersichtlich gewordenen Taten der Musik«, wie Wagner selbst es formuliert hat.⁴ Dies lässt sich auch deshalb besonders gut am *Tristan* festmachen, weil das Werk nur ein Minimum an äußerer Handlung aufweist und das eigentliche Drama in den seelischen Innenraum verlagert wird.

In engem Zusammenhang mit dem Vertauschen der Sphären steht nun auch die zweite Textierung, die nichts anderes als die Verherrlichung der Nacht bezeichnet. Die Worte »Oh sink hernieder Nacht der Liebe« leiten quasi den »Nachtgesang« ein, in dem Tristan und Isolde die Bedeutung der Nacht besingen. Der Tristanakkord, der ins Herz schneidende Klang, scheint hierbei die Hinwendung zur schmerzhaften Wahrheit zu verdeutlichen, die ins Bewusstsein drängt. Der Tristanakkord scheint also auch symbolisch für die Nacht zu stehen, in der erst ein spirituelles Erwachen und Bewusstsein möglich sind.

4 Richard Wagner, »Über die Benennung ›Musikdrama‹«, in: *Richard Wagner: Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Esther Drusche, Leipzig 1982, 253.

Wagners Tristan im Blickfeld der neuen Tonalität

Wie sich zeigt, kommen dem Tristanakkord mehrere Deutungsebenen zu, was auch seiner inneren Struktur entspricht. Der Tristanakkord als Einzelklang besitzt einen eigenen Stellenwert und motivisch-assoziativen Charakter und erscheint paradigmatisch für Wagners innovatives musikalisches Gedankengut.

© 2015 Elisabeth Pütz (elisabethpuetz@freenet.de)

Pütz, Elisabeth (2015), »Wagners Tristan im Blickfeld der neuen Tonalität. Eine Betrachtung der V. Szene im Ersten Aufzug mit einer Anmerkung zur Semantik und Konnotation des Tristanakkordes« [Wagner's Tristan in View of the New Tonality: A Consideration of the V. Scene in the First Act with a Note on the Semantics and Connotation of the Tristan Chord], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlothfeldt, Hildesheim: Olms, 337–343.
<https://doi.org/10.31751/p.159>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: dominant; Dominante; falling-fifth sequence; leitmotiv; Leitmotiv; Quintfallsequenz; Richard Wagner; Tristan chord; Tristan und Isolde; Tristanakkord

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015