

Altug Ünlü

Der ‚Tristan-Akkord‘ im Kontext einer tradierten Sequenzformel¹

Die Einleitungstakte 1-17 aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* beruhen auf einer tradierten Sequenzformel. Der ‚Tristan-Akkord‘, obwohl selbst ungewöhnlich (Ernst Kurth charakterisiert ihn bezeichnend als einen „wunderbar beängstigenden Klang“)², erscheint also im Rahmen eines durchaus gebräuchlichen harmonischen Modells. Wagner modifiziert jedoch die historische Vorlage hochgradig artifiziell; ihm gelingt das Kunststück innovativer Verfremdung.

Da die Fachwelt sich in der Regel vor allem der harmonischen Deutungsvielfalt³ des ‚Tristan-Akkords‘ widmet, wurde der sequenzielle Zusammenhang bisher kaum beachtet, wenngleich es bereits einige Hinweise und auch Interpretationsansätze gibt: So unterstellt Theodor W. Adorno eine variierte Sekundstiegssequenz;⁴ Arnold Schönberg erwähnt „zwei modulierende Sequenzen“⁵; Martin Vogel spricht vage von „drei sequenzartig geführten Akkordgruppen“⁶; Horst Scharschuch beschreibt eine Sequenz auf den Dreiklangstönen >E<⁷, >G<, >H<;⁸ Heinrich Poos schildert eine „steigende[...] Kleinterzsequenz“⁹; William Kinderman unterstreicht ohne nähere Kennzeichnung die Bedeutung der „Eingangssequenz“ als „musikalische[s] Strukturelement“.¹⁰ Offenbar bereitet die Sequenz größere Schwierigkeiten, als sie zunächst vermuten läßt: Sofern die Autoren im Einzel-

- 1 Der Verfasser hat die Kernaussagen dieses Beitrags bereits im Jahr 1991 in einem Typoskript formuliert.
- 2 Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Bern 1920, S. 42.
- 3 Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* („Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik“, Band 2), Düsseldorf 1962.
- 4 Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main 1952, S. 55-56.
- 5 Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie* (Aus dem Englischen übertragen von Erwin Stein), New York 1957, S. 75.
- 6 Wie Anm. 3, S. 8.
- 7 Im vorliegenden Text erscheinen alle Tonangaben von bestimmter Tonhöhe in geschlossenen, von unbestimmter Tonhöhe hingegen in offenen Winkelklammern; z.B.: <gis¹> (eingestrichenes Gis), >C< (der Ton C).
- 8 Horst Scharschuch, *Gesamtanalyse der Harmonik von Richard Wagners Musikdrama „Tristan und Isolde“ unter besonderer Berücksichtigung der Sequenztechnik des Tristanstiles* („Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft“, Band 12), Regensburg 1963, S. 25.
- 9 Heinrich Poos, *Zur Tristanharmonik*, in: *Festschrift Ernst Pepping zu seinem 70. Geburtstag*, hrsg. von Heinrich Poos, Berlin 1971, S. 271; die Deutung als „Kleinterzsequenz“ überzeugt vor allem deshalb nicht, weil zwischen dem hypothetischen Modell und Wagners Original in der Intervallstruktur zu große Diskrepanzen bestehen.
- 10 William Kinderman, *Das „Geheimnis der Form“ in Wagners „Tristan und Isolde“*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jahrgang 40, Heft 3, S. 176-177; Kinderman verweist vor allem auf die Beziehung zwischen der „Eingangssequenz“ und dem ‚Liebestod‘. Seine Ausführungen betreffen aber eher die inhaltliche Ebene und weniger den satztechnischen Hintergrund. Eine bisher unveröffentlichte Analyse von Christoph Hohlfeld durchleuchtet in diesem Zusammenhang die strukturellen Bezüge: *Wagner. Tristan und Isolde. Vorspiel und Liebestod*, Typoskript, Hamburg 1984.

fall überhaupt ein spezifisches Sequenzmodell nennen, so läßt dieses sich doch nur partiell und erst nach erheblichen Modifikationen auf das Original anwenden; keinem der Autoren gelingt eine durchweg überzeugende Beschreibung des Sequenzschemas, das die Einleitungstakte mit abschließender Kadenz umfaßt – im Hinblick auf eine kontextabhängige Betrachtung des ‚Tristan-Akkords‘ eine notwendige Voraussetzung. Da die Phänomene im Detail sich in Relation zum übergeordneten Konzept oft besser ergründen lassen, darf die Bedeutung des sequenziellen Zusammenhangs keinesfalls unterschätzt werden. Erst wenn er vollständig erfaßt ist, lassen sich wirklich gesicherte Erkenntnisse ableiten.

Die vorliegende Untersuchung entschlüsselt erstmals den übergeordneten sequenziellen Zusammenhang der Einleitungstakte 1-17. So läßt sich der harmonische Verlauf logisch nachvollziehen; einzelne Besonderheiten kristallisieren sich in Gegenüberstellung mit dem unterstellten Modell heraus. Insbesondere ergibt sich auch eine plausible Deutung des intervallisch modifizierten ‚Tristan-Akkords‘ in T. 10, der wegen seiner besonderen Problematik schon immer im Brennpunkt wissenschaftlicher Diskussion stand.¹¹

Eine Sequenzformel kann nur dann überzeugend als Erklärungsmodell für den Verlauf der Einleitungstakte fungieren, wenn sie im intervallischen Verschiebungsgrad ihrer Glieder von dem Original nicht abweicht. Im Hinblick auf eine größtmögliche Übereinstimmung erscheint es deshalb sinnvoll, das Modell aus dem Original zu extrahieren. Die Harmonik offenbart sich primär in Akkordfortschreitungen, weniger in linearen Verläufen. Die einstimmigen Passagen (T. /1+4/5+8/9)¹² sind Initialwendungen sowie Interpolationen (diese werden im weiteren Verlauf der Untersuchung in ihrer harmonischen und melodischen Qualität näher beleuchtet). Richtet sich das Augenmerk zunächst auf Akkordverbindungen mit abschließender Trugschlußkadenz (T. 2-3+6-7+10-11+16-17) abzüglich aller Wiederholungen (T. 12-15)¹³, ergibt sich ein komprimierter Gerüstsatz (s. Beispiel 1).

Beispiel 1: Die Einleitungstakte 1-17 in komprimierter Darstellung

Die Glieder einer Sequenzformel weisen idealtypisch kongruente Intervallstrukturen auf. Der Gerüstsatz offenbart bei näherer Untersuchung in der Tat Segmente identischer Formation (s. auch die

11 Martin Vogel beschreibt hinsichtlich konträrer Deutungsversuche die besondere Problematik des dritten ‚Tristan-Akkords‘; wie Anm. 3, S. 126.

12 Der Verfasser verwendet differenzierte Taktangaben nach folgendem Schema: Einem Auftakt folgt ein rechtsgeneigter Schrägstrich (/); ist etwa nur der Auftakt gemeint, so folgt dem Schrägstrich ein langer Querstrich (–); das Pluszeichen (+) steht für ‚und‘; z.B.: T. /1+4/5 (Takt 1 und Takt 5 jeweils mit Auftakt), T. 4/– (nur der Auftakt zum Takt 5). Die übrigen Abkürzungen entsprechen bestehenden Konventionen.

13 Die Takte 10-11 werden im Anschluß (T. 12-13) eine Oktave höher reflektiert; danach (T. 14-15) erklingt als partielle Wiederholung die Oberstimme aus T. 11 und T. 13. Sie wird dabei mit der Unteroktave gekoppelt und motivisch in den unmittelbar folgenden Kadenzvorgang (T. 16-17) integriert.

schematische Darstellung im Beispiel 2¹⁴). Allerdings verhält sich die harmonische Sequenz zu den drei Satzabschnitten (T. /1-3 und T. 4/5-7 sowie T. 8/9-11 [mit partiellen Wiederholungen in T. 12-15]; siehe den Originalnotentext) offenbar divergent. Deshalb ist die Sequenzformel im Original auf den ersten Blick kaum oder nur schemenhaft zu erkennen. Deutliche Zäsuren (die Pausen in T. 3/4 und T. 7/8) sowie melodische Korrespondenzen täuschen über grundlegende harmonische Zusammenhänge hinweg. An diesem Phänomen scheitern alle bisherigen Ansätze, von denen einige eingangs aufgeführt sind: Sie unterstellen irrtümlich, daß die drei Satzabschnitte grundsätzlich mit den harmonischen Sequenzgliedern übereinstimmen! Bei Wagner hingegen werden einzelne Satzabschnitte (T. /1-3 und T. 4/5-7 sowie T. 8/9-11) und die Trugschlußkadenz (T. 16-17) mittels der Sequenzformel miteinander verzahnt: Das zweite (T. 6-10) und das dritte (T. 10-16) Sequenzglied überschneiden sich in jenem intervallisch modifizierten ‚Tristan-Akkord‘ (T. 10), der wie ein Januskopf das Ende des einen und den Beginn des anderen markiert. Das zweite Sequenzglied erstreckt sich also – über die Zäsur (T. 7/8) hinweg – vom zweiten zum dritten Satzabschnitt, das dritte vom dritten Satzabschnitt bis zur Kadenzpenultima in T. 16. Der Kadenzansatz (T. 16) und die Sequenz (T. 2-16) sind ebenso miteinander verschränkt wie die Sequenzglieder 2 und 3 (s. mittels gestrichelter Klammern markierte Koinzidenzen im Beispiel 1 bzw. das ‚Konfliktfeld‘¹⁵ mit dem 3. ‚Tristan-Akkord‘; im Verlauf der vorliegenden Untersuchung offenbart sich unter Berücksichtigung der einstimmigen Passage in T. 4/5 auch die Verzahnung der ersten beiden Satzabschnitte mittels der Sequenzformel).

Zudem erklingt das erste Sequenzglied (ab T. 2) im Original unvollständig, da in T. 3 ein a-moll-Dreiklang dominantisch lediglich imaginär als ‚Fluchtebene‘¹⁶ angesteuert wird. Das Modell läßt sich indes anhand eines Vergleichs mit seinen intakten Gliedern durch Ergänzung des fehlenden Bausteins vervollständigen: Der a-moll-Dreiklang als ‚Fluchtebene‘ paßt exakt in die Intervallstruktur des ersten Sequenzglieds (s. im Beispiel 1 die gestrichelte Verlängerung der Klammer über die ‚Fluchtebene‘)! Die Frage, ob diese ‚Fluchtebene‘ sich „während der Pausen in der Vorstellung“¹⁷ des Hörers einstellt oder nicht, läßt sich nur subjektiv beantworten und ist deshalb in diesem Zusammenhang irrelevant (die Fortdauer der Dominantenspannung – gerade über die Pausen hinweg – entspricht offensichtlich der Intention des Komponisten – doch dazu später mehr).

14 Das Profil des harmonischen Sequenzschemas ist hier von der Baßstimme abgeleitet, weil diese primär auf Grundtönen basiert. Zur kongruenten Darstellung der Intervallstruktur zwischen den Sequenzgliedern ist die Baßstimme weitgehend oktaversetzt notiert (s. auch Beispiel 1 und Beispiel 4 sowie den Originalnotentext). Gemäß ihrer Fortbewegungstendenz sind die vorangestellten Gleittöne – als ‚Stützen‘ für die ‚Tristan-Akkorde‘ – mittels eines Abwärtspfeils visualisiert (plastische Notenschrift nach Christoph Hohlfeld).

15 Der Begriff ‚Konfliktfeld‘ geht auf Christoph Hohlfeld zurück; Christoph Hohlfeld, Reinhard Bahr, *Schule musikalischen Denkens. Der Cantus-firmus-Satz bei Palestrina*, Wilhelmshaven 1994, S. 26.

16 Die Begriffe ‚Fluchtton‘ („von offengelassener Hinwendung vorbereiteter Zielton, der eingelöst werden muß“) und ‚Fluchtebene‘ („Weitung des Fluchttons zur Ebene“) stammen von Christoph Hohlfeld; Christoph Hohlfeld, *Schule musikalischen Denkens Teil II. Johann Sebastian Bach: Das wohltemperierte Klavier 1722*, Wilhelmshaven 2000, S. 297.

17 Wie Anm. 8, S. 26.

Beispiel 2: Das Sequenzschema und die Trugschlußkadenz im Profil

The diagram illustrates a sequence of three Tristan chords (T. 2-3, T. 6-7+10, T. 10-11+12-13) leading to a deceptive cadence (T. 16-17). The notation shows the bass clef and the sequence of notes: G2, B2, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The first chord (T. 2-3) is G2-B2-D3. The second chord (T. 6-7+10) is G2-B2-D3. The third chord (T. 10-11+12-13) is G2-B2-D3. The deceptive cadence (T. 16-17) is G2-B2-D3. The diagram includes labels for '1. Sequenzglied', '2. Sequenzglied', '3. Sequenzglied', 'Konfliktfeld', and 'Trugschlußkadenz'.

Das Sequenzschema offenbart eine charakteristische Intervallstruktur (s. Beispiel 2). Die einzelnen Sequenzglieder sind jeweils um den ‚Tristan-Akkord‘ ‚erweitert‘ (die ‚einfache‘ Progression wäre nur zweiteilig); sie werden im intervallischen Verschiebungsgrad einer Terz aszendent aneinandergereiht (es handelt sich demnach offensichtlich um eine Terzstiegssequenz). Darüber hinaus wird deutlich, daß die Verzahnung der Sequenzglieder 2 und 3 im Kontext nur durch den dritten ‚Tristan-Akkord‘ (T. 10) möglich ist (s. den gestrichelten Rahmen im Beispiel 2).

Mittels einzelner Wiederholungen (s. Anm. 13) erstreckt sich die Terzstiegssequenz bis T. 16. Sie passiert dabei die diatonischen Tonzentren a-moll, C-Dur sowie zuletzt im Kadenzrahmen das dominante E-Dur, das bereits im ersten Sequenzglied (T. 3) verankert ist. Damit schließt sich vom Anfang bis zur Kadenz (T. 16-17) ein Bogen. Bemerkenswert ist, daß das Sequenzmodell in einen übergeordneten Prozeß integriert erscheint; es kristallisiert sich erst ganz allmählich heraus, löst sich nach und nach vom Schatten: Das erste Sequenzglied ist um die beschriebene ‚Fluchtebene‘ verkürzt, das zweite lediglich verschleiert, das dritte – an der Schwelle zur Kadenz – äußerst transparent. Das Ende der intakten Sequenzglieder 2 und 3 bzw. deren ‚Konfliktfeld‘ sowie die Verschränkung der Sequenz mit der Kadenz (mit anderen Worten: die Überlappungen an den Schnittstellen) werden dabei dynamisch einheitlich markiert (vgl. in T. 10 und 16 jeweils die Anweisung *sf*; Beispiel 1).

Die Terzstiegssequenz samt abschließender Trugschlußkadenz erweist sich schließlich als das übergeordnete Konzept der Einleitungstakte 1-17. Zwischen dem Ansatz und der abschließenden Kadenz spannt sie einen Bogen und determiniert den harmonischen Verlauf.¹⁸

Innerhalb dieses Spannungsbogens blieb der 3. ‚Tristan-Akkord‘ (T. 10) bisher harmonisch ein Geheimnis. Einige Forscher – so Werner Karsten und Heinrich Poos – vertreten die Ansicht, daß der Akkord „harmonisch überhaupt nicht selbständig deutbar“¹⁹ sei; manche glauben in ihm sogar einen Vorboten der „freie[n] Atonalität“²⁰ zu erkennen. Im hier beschriebenen sequenziellen Kontext gelingt indes – unter Berücksichtigung der besonderen Disposition der Einleitungstakte – durchaus eine plausible Deutung. Der Akkord zeigt sich überaus raffiniert; in seiner durch das ‚Konfliktfeld‘ bedingten Bivalenz erfüllt er zwei Kriterien: Er ist das Ende und der Anfang zugleich – gewissermaßen ein Knotenpunkt, in dem sich zwei verschiedene Tonzentren überlagern (deshalb auch die

18 Der Verfasser hat bereits in W. A. Mozarts *Adagio* h-moll nachgewiesen, daß eine Sequenzformel im Kontext durchaus zur strukturellen Grundlage avancieren kann; Altug Ünlü, *Das übergeordnete Konzept in W. A. Mozarts Adagio h-moll KV 540*, in: *Musiktheorie*, Jahrgang 17, Heft 4 (*Struktur und Ausdruck*, hrsg. von Clemens Kühn), Laaber 2002, S. 300-307.

19 Werner Karsten, *Harmonische Analyse des Tristan-Akkordes*, in: *Schweizerische Musikzeitung*, Jahrgang 91, Zürich 1951, S. 296; Heinrich Poos, wie Anm. 9.

20 Wie Anm. 9, S. 273.

intervallische Modifikation). In Bezug auf eines der Tonzentren ist der Akkord zwar harmonisch durchaus eindeutig, im Spannungsfeld der Tonzentren jedoch nicht. Darum erfuhr er stets widersprüchliche Interpretationen! Wie das Konstrukt im Beispiel 3 visualisiert, ließe er sich zwar auch ohne jegliche Modifikation in den Kontext einbetten, in dieser adäquaten Intervallstruktur zu vorausgehenden Akkorden (T. 2 sowie T. 6) wäre jedoch seine Zuordnung zum Tonzentrum des 2. Sequenzglieds nicht mehr möglich, infolgedessen auch das zweite Sequenzglied unvollständig und damit der bereits beschriebene Prozeß im Sequenzverlauf zerstört.

Beispiel 3: Der 3. ‚Tristan-Akkord‘ in adäquater Intervallstruktur als Konstrukt

T. 10-11

Konstrukt

Der 3. ‚Tristan-Akkord‘ ist folglich – im Rahmen des übergeordneten Sequenzschemas (s. T. 10 im Beispiel 1) – eine geschickte Simulation: Retrospektiv ist er noch Teil des 2. Sequenzglieds mit dem Tonzentrum C-Dur, deshalb einerseits – liest man $\langle \text{gis}^1 \rangle = \langle \text{as}^1 \rangle$ –²¹ ein dreifacher Vorhalt (Quartsextnonenvorhalt) bzw. ein Mollsubdominantsextakkord auf dem Grundton >C< ; andererseits – zu Beginn des dritten Sequenzglieds an der Schwelle zum dominantischen E-Dur – läßt er sich jedoch nicht demaskieren. Vieles spricht dafür, daß er in dieser Hinsicht tatsächlich „ein Ergebnis melodischer Stimmführung“²² ist. Max Arends Deutung als „Unter-Septimenakkord[...] von c-dur“ kommt im Sequenzverlauf von allen bisherigen Ansätzen der Wahrheit am nächsten, weil sie den Akkord zumindest dem Tonzentrum C-Dur zuordnet (ohne jedoch seine bivalente harmonische Disposition zu erfassen)²³. Ganz abwegig erscheint hingegen Arends These, daß C-Dur lediglich als Vertreter von a-moll zu verstehen sei, weil es sich bei dem zweiten Satzabschnitt ab T. 4/5 um eine Wiederholung des ersten handle: Den zweiten ‚Tristan-Akkord‘ (T. 6) deutet Arend deshalb – ebenso wie den ersten (T. 2) – als Subdominante von a-moll!²⁴

Auch die einstimmigen Passagen (T. 4/5+8/9) zwischen den Akkordgruppen lassen sich in das Schema der Terzstiegssequenz integrieren: Sie erhalten zwischen den Sequenzgliedern 1-2 sowie 2-3 die Dominantspannung aufrecht (s. die schematische Darstellung im Beispiel 4 und vgl. sie mit dem Originalnotentext; beachte auch die Anm. 14). Im ersten Sequenzglied sind die Töne $\langle \text{h-gis}^1 \rangle$ (T. 4/5), im zweiten $\langle \text{d}^1\text{-h}^1 \rangle$ (T. 8/9) dominantischer Bestandteil. Die anderen Töne sind (chromatische) Durchgänge. Das unvollständige erste Sequenzglied ist also mittels einstimmiger Interpolation (T. 4/5) mit dem zweiten Satzabschnitt (T. 4/5-7) verschränkt und erstreckt sich demzufolge über die Takte 2-4/5. Da das harmonische Sequenzschema selbst erst in T. 2 beginnt, steht die erste ein-

21 Constantin Floros verweist auf die semantische Eigenschaft der enharmonischen Verwechslung im ‚Tristan-Akkord‘ als „Wandlung des ‚Todestrotzes‘ in ‚Liebesglut‘“; Constantin Floros, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zürich/Hamburg 2000, S. 242.

22 Wie Anm. 19.

23 Arend deutet im 3. ‚Tristan-Akkord‘ $\langle \text{gis}^1 \rangle$ ursprünglich als $\langle \text{g}^1 \rangle$, das nach $\langle \text{a}^1 \rangle$ strebe; $\langle \text{d}^2 \rangle$ und das folgende $\langle \text{dis}^2 \rangle$ seien beide Vorhalte zu $\langle \text{e}^2 \rangle$; wie Anm. 24.

24 Max Arend, *Harmonische Analyse des Tristanvorspiels*, in: *Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners*, Jahrgang 24, 1901, hrsg. von Hans von Wolzogen, S. 163.

stimmige Passage (T. /1) als Initialansatz außerhalb des Sequenzschemas –²⁵ genauso wie die Kadenzultima in T. 17.

Beispiel 4: Das Profil der harmonischen Sequenzglieder 1 und 2 mit einstimmigen Interpolationen

In den Naturwissenschaften wird ein hypothetisches Modell danach beurteilt, wie gut es die Eigenschaften eines bestimmten Phänomens erklärt. Dieses Kriterium kann ebenso in der Musikwissenschaft gelten. Für die Einleitungstakte der Oper *Tristan und Isolde* erscheint das Modell der Terzstiegssequenz in der Tat am besten geeignet: Zum einen läßt es sich bis zum Kadenzrahmen in T. 16 verfolgen,²⁶ zum anderen erlaubt es (zumindest partiell) eine plausible harmonische Deutung des intervallisch modifizierten dritten ‚Tristan-Akkords‘ (T. 10). Das beschriebene Modell weicht von Wagners Original – wie aus dem zuvor abgebildeten Sequenzschema ersichtlich – nur geringfügig (in einem Punkt) ab (s. den eingeklammerten Notenkopf im Beispiel 2 bzw. die ‚Fluchtebene‘ im Beispiel 1). Keines der bisher unterstellten Modelle läßt sich so genau auf den Zusammenhang projizieren.

Für die Hypothese der Terzstiegssequenz spricht zudem, daß sie oft auch in den Werken anderer Komponisten zur Erklärung harmonischer Verläufe herangezogen werden kann, folglich traditionell tief verankert ist.²⁷

Fazit: Diese Untersuchung zeigt, daß in den Einleitungstakten 1-17 eine Divergenz zwischen melodischer und harmonischer Sequenzführung herrscht; anders als bisher allgemein angenommen stimmen die drei Satzabschnitte (T. /1-3 und T. 4/5-7 sowie T. 8/9-11 [mit partiellen Wiederholun-

25 Wie Ludwig Holtmeier zu Recht bemerkt, läßt sich der einstimmige Initialansatz (T. /1) nicht eindeutig einer bestimmten Tonart zuordnen; Ludwig Holtmeier, *Der Tristanakkord und die Neue Funktionstheorie*, in: *Musiktheorie*, Jahrgang 17, Heft 4 (*Struktur und Ausdruck*, hrsg. von Clemens Kühn), Laaber 2002, Anm. 5 auf S. 363.

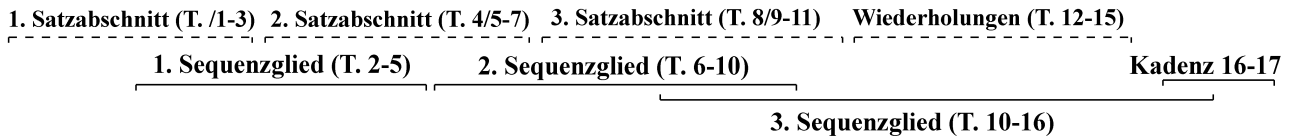
26 Die Verzahnung mit der Kadenz in T. 16-17 erfolgt nicht nur harmonisch, sondern – wie in der Anm. 13 beschrieben – auch motivisch.

27 Wie der folgende Klavierauszug des Verfassers demonstriert, ist der Beginn (T. 2-5) der Ouvertüre *Egmont* von Ludwig van Beethoven für die Terzstiegssequenz paradigmatisch.

Auch hier erscheinen die Sequenzglieder und die Kadenz miteinander verschränkt (s. Beispiel 1 sowie Beispiel 2 und vgl. vor allem die Baßstimme als Profil).

gen in T. 12-15]; siehe den Originalnotentext) nicht mit den harmonischen Sequenzgliedern überein (s. Beispiel 1, Beispiel 2 sowie vor allem das Formschema im Beispiel 5).

Beispiel 5: Das Formschema der Einleitungstakte 1-17



Verzerrt im ‚Konfliktfeld‘ des zweiten und dritten Sequenzglieds, erscheint der 3. ‚Tristan-Akkord‘ (T. 10) als Januskopf bivalent. Er ist in Bezug auf das Tonzentrum des 2. harmonischen Sequenzglieds (T. 6-10) eindeutig C-Dur zugeordnet. Andere Deutungen erscheinen im Hinblick auf das übergeordnete Sequenzschema nicht plausibel. Anders verhält es sich aber mit den ‚Tristan-Akkorden‘ 1 (in T. 2) und 2 (in T. 6). Sie sind und bleiben harmonisch mehrdeutig,²⁸ vielleicht sogar, wie Constantin Floros unterstreicht, „ursprünglich[...], nicht ableitbar[...]"²⁹. Die Deutung des dritten ‚Tristan-Akkords‘ ist hier auch nur aufgrund seiner besonderen Position im Sequenzschema möglich – und lediglich partiell, in der Retrospektive.

Wagner verfremdet und verschleiert das Modell der Terzstiegsequenz so stark, daß die Musik trotz ihres latenten historischen Ursprungs innovativ und zukunftsweisend wirkt. Das unterstellte Modell dient hier lediglich zum Verständnis kompositorischer Zusammenhänge. Die Kühnheit der ‚Tristan-Harmonik‘ wird dadurch keineswegs in Frage gestellt.

28 Wolfgang-Andreas Schultz spricht in diesem Zusammenhang von „Polyzentrik“; Wolfgang-Andreas Schultz, *Polyzentrik als Problem der Musiktheorie*, in: *Melodie und Harmonie. Festschrift für Christoph Hohlfeld zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Reinhard Bahr (Musik und. Eine Schriftenreihe der Hochschule für Musik und Theater Hamburg‘, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Wolfgang Hochstein, neue Folge, Band 3), Berlin 2002, S. 165.

29 Wie Anm. 21, S. 239.