

Abiturthema 1995: Grundkurs Musik, Thema 2 (Aufgabenart 2¹)

Thema: Erörterung von Texten zum (Musik)drama Wagners an Hand des Fliedermonologs aus der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg"

Aufgaben:

1. Erläutere die Aussagen Nietzsches und mache anhand des Fliedermonologs konkret deutlich, was er meint.
2. Kennzeichne den ästhetischen Standpunkt Nietzsches in Abgrenzung von dem Wagnerschen Denkansatz (Text 2). Diskutiere die zentralen Streitpunkte und belege Deine Meinung mit genauen analytischen Nachweisen im Fliedermonolog.

Arbeitsmaterial:

- Texte von Nietzsche und Wagner (s. u.)
- Notentext des Fliedermonologs (Klavierauszug von Kogel, Peters-Verlag, S. 198-203)
- Leitmotivtabelle
- Bandaufnahme des Fliedermonologs (Eugen Jochum, DG 415 178-2 GH4, Dauer: 5:50, aus dem Unterricht bekannt)

Arbeitszeit: 3 Stunden

T e x t e :

Friedrich Nietzsche:

"Womit kennzeichnet sich jede literarische décadence? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz heraus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen - das Ganze ist kein Ganzes mehr ... Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr: es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt (=Kunsterzeugnis). - Bei Wagner steht am Anfang die Halluzination: nicht von Tönen, sondern von Gebärden. Zu ihnen sucht er erst die Ton-Semiotik (= die Ton-"Zeichen"). Will man ihn bewundern, so sehe man ihn hier an der Arbeit: wie er hier trennt, wie er kleine Einheiten gewinnt, wie er diese belebt, heraufstreibt, sichtbar macht. Aber darin erschöpft sich seine Kraft; der Rest taugt nichts. Wie armselig, wie verlegen, wie laienhaft ist seine Art zu >entwickeln<, sein Versuch, das, was nicht auseinander gewachsen ist, wenigstens durcheinander zu stecken! ... Daß Wagner seine Unfähigkeit zum organischen Gestalten in ein Prinzip verkleidet hat, daß er einen >dramatischen Stil< statuiert, wo wir bloß sein Unvermögen zum Stil überhaupt statuieren, entspricht einer kühnen Gewohnheit, die Wagner durchs ganze Leben begleitet hat; ... Nochmals gesagt: bewundernswürdig, liebenswürdig ist Wagner nur in der Erfindung des Kleinsten, in der Ausdichtung des Details, man hat alles Recht auf seiner Seite, ihn hier als einen Meister ersten Ranges zu proklamieren, als unseren größten Miniaturisten der Musik, der in den kleinsten Raum eine Unendlichkeit von Sinn und Süße drängt. Sein Reichtum an Farben, an Halbschatten, an Heimlichkeiten absterbenden Lichts verwöhnt dergestalt, daß einem hinterdrein fast alle andern Musiker so robust vorkommen ... War Wagner überhaupt ein Musiker? Jedenfalls war er etwas anderes mehr: nämlich ein unvergleichlicher histrio (= Schauspieler), der größte Mime, das erstaunlichste Theater-Genie, das die Deutschen gehabt haben, S z e n i k e r par excellence ... Wagner war nicht Musiker von Instinkt. Das bewies er damit, daß er alle Gesetzlichkeit und, bestimmter geredet, allen Stil in der Musik preisgab, um aus ihr zu machen, was er nötig hatte, eine Theater-Rhetorik, ein Mittel des Ausdrucks, der Gebärden-Verstärkung, der Suggestion, des Psychologisch-Pittoresken. Wagner dürfte uns hier als Erfinder und Neuerer ersten Ranges gelten..."

Der Fall Wagner, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag S. 20ff.

Richard Wagner:

"Es fragt sich jetzt nur, wie es dem Musiker möglich gewesen sein sollte, der Oper die ideale Bedeutung zu geben, wenn der Dichter, in seiner praktischen Berührung mit ihr, nicht einmal die Anforderungen, die wir an jedes vernünftige Schauspiel machen, aufrecht erhalten konnte? Dem Musiker, der, stets nur in der Ausbildung eben jener rein musikalischen Formen begriffen, nichts Anderes als ein Feld zur Ausübung seines spezifischen musikalischen Talentes vor sich sah? ...

Um die für ihre Wirksamkeit so entscheidend gedachte Teilnahme des Dichters mir als eine freiwillige und von diesem selbst ersehnte darzustellen, beachtete ich vor allem die ... wiederholt und bedeutungsvoll ausgesprochenen Hoffnungen und Wünsche großer Dichter, in der Oper ein ideales Kunstgenre erreicht zu sehen. Ich suchte den Sinn dieser Neigung mir zu erklären und glaubte ihn in dem natürlichen Verlangen des Dichters zu finden,... das Material des abstrakten Begriffes, die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke ...; in seiner Sprache sucht der Dichter der abstrakten, konventionellen Bedeutung der Worte ihre ursprünglich sinnliche unterzustellen, und durch rhythmische Anordnung, sowie endlich durch den fast schon musikalischen Schmuck des

¹ = Erörterung fachspezifischer Texte. Dabei ist das untersuchte Musikbeispiel aus dem Unterricht bekannt.

Reimes im Verse, sich einer Wirkung seiner Phrase zu versichern, die das Gefühl wie durch Zauber gefangen nehmen und bestimmen soll. In dieser seinem eigensten Wesen notwendigen Tendenz des Dichters sehen wir ihn endlich an der Grenze seines Kunstzweiges anlangen, auf welcher die Musik unmittelbar bereits berührt wird, und als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde...

Gegenüber dieser unabwiesbaren Erkenntnis dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzlich Übertreten in des Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethovens erschlossen worden ist.

Den Weg hierzu wird die Poesie leicht finden und ihr letztes Aufgehen in die Musik als ihr eigenes, innigstes Verlangen erkennen, sobald sie an der Musik selbst ein Bedürfnis inne wird, welches wiederum nur die Dichtkunst stillen kann. Um dieses Bedürfnis zu erklären, bestätigen wir zunächst die unvertilgbare Eigentümlichkeit des menschlichen Wahrnehmungsprozesses, welche ihn zum Auffinden der Gesetze der Kausalität drängt, und vermöge welcher vor jeder eindrucksvollen Erscheinung er sich unwillkürlich fragt: Warum? Auch die Anhörung eines symphonischen Tonstückes bringt diese Frage nicht gänzlich zum Schweigen; ... Diese störende und doch so unerläßliche Frage ... zu beantworten, ... kann nur das Werk des Dichters sein. Nur aber demjenigen Dichter kann dies gelingen, welcher die Tendenz der Musik und ihres unerschöpflichen Ausdrucksvermögens vollkommen inne hat und sein Gedicht daher so entwirft, daß es in die feinsten Fasern des musikalischen Gewebes eindringen und der ausgesprochene Begriff gänzlich in das Gefühl sich auflösen kann. Ersichtlich kann daher keine Dichtungsform hierzu tauglich sein als diejenige, in welcher der Dichter nicht mehr beschreibt, sondern seinen Gegenstand zur wirklichen, sinnfällig überzeugenden Darstellung bringt; und dies ist nur das Drama. Das Drama, im Moment seiner wirklichen szenischen Darstellung, erweckt im Zuschauer sofort die intime Teilnahme an einer vorgeführten, dem wirklichen Leben, wenigstens der Möglichkeit nach, so treu nachgeahmten Handlung, daß in dieser Teilnahme das sympathische (=mitleidende, mitempfindende) Gefühl des Menschen bereits selbst in den Zustand von Ekstase gerät, wo es jenes verhängnisvolle Warum? vergißt, und somit in höchster Anregung willig sich der Leitung jener neuen Gesetze überläßt, nach welchen die Musik sich so wunderbar verständlich macht und - in einem tiefen Sinne - zugleich einzig richtig jenes Warum? beantwortet."

Zukunftsmusik. Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd 7, Leipzig 188 (Faksimile Hildesheim 1976, S. 100 - 231)

(David geht in die der Gasse zu gelegene Kammer ab.)
(Sachs legt sich die Arbeit zurecht, setzt sich an der Tür auf den Schemel,
Gut Nacht!

6 läßt aber die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Türladens gestützt, sich zurück.)
Sehr mäßig

11
pp Str. Orch. Hr. sehr weich

16 Sachs (sehr zart)
Was duft doch der Flie - der so mild, so stark und voll!

21 (sehr zart)
Mir löst es weich die Glieder, will, daß ich was sagen soll.

26 (sehr leise)
Etwas gedehnter Was gilt's, was ich dir sa-gen kann? Bin gar ein
Erstes Zeitmaß

31 Lebhafter immer be-
arm ein - fältig Mann! Soll mir die Ar-beit nicht schmecken, gäbst, Freund, lieber mich

35 wegter
frei, tät bes-ser, das Le - - der zu strecken, und ließ al-le Po-ë-te -

38 Lebhaft
(Er nimmt heftig und geräuschvoll die Schusterarbeit auf.)
rei!

41 (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinn't nach.)

45 *poco rall*

51 *Sehr mäßig* Sachs
Und doch, 's will halt nicht gehn: -

56 ich fühl's, und kann's nicht ver- stehn; - kann's nicht be- halten; - doch auch nicht ver-

59 *immer breiter* *rall* *Sehr breit*
ges-sen: und faß ich es ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

74 Wer ihn hört, und wahn - be-tört sän - ge dem Vo - gel

77 nach, dem brächt es Spott und Schmach. - *poco accel*

80 *Sehr breit*
Len-zes Ge-bot, die sü - ße Not, die legt es ihm in die

62 mes - sen, was un - - er - meß - lich mir schien.

65 Kei'n Re-gel woll - te da pas-sen, - und war doch kein Feh - ler

68 *Ein wenig belebend*
drin. Es klang so alt, und war doch so

71 neu, - wie Vo - gel sang im sü - ßen Mai!

85 *Mäßig bewegt*
Brust: nun sang er, wie er

89 muß; und wie er muß, so konnt er's, -

93 (belebend)
das merkt ich ganz be-son - ders. *rall.*
Etwas belebter

Leitmotivtabelle (Thema 2)

Schustermotiv, "Knierienschlagweis" (S. 60¹)



Leidenschaftsmotiv (S. 140: Walther von Stolzings Lied vor den Meistersingern)

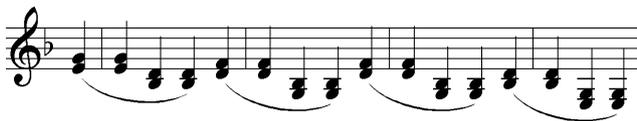


Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)



Je - rum! Je - rum! Hallo - hal-lohe! O - ho!

Lenzmotiv (S. 136: Walthers Probelied "Fanget an")



¹ Die Seitenzahlen beziehen sich auf den Klavierauszug der Meistersinger von Gustav F. Kogel Frankfurt a/M, 1942

Unterrichtszusammenhang (Thema 2):

Der Fliedermönolog ist den Schülern aus 12/II bekannt. In diesem Kurs wurden auch einige andere kurze Auszüge aus den Meistersingern unter dem Aspekt des Musikdramas und der Rolle der Leitmotivik unter Heranziehung von Texten (Adorno, Hanslick, Wagner) besprochen. In 13/I lernten die Schüler außerdem Vorspiel und Schluß des Tristan kennen. Die Problematisierung der neuen Musiksprache Wagners geschah an Hand von Texten, u. a. auch von Nietzsche. Die vorliegenden Texte von Nietzsche und Wagner sind für die Schüler neu. Die in ihnen angesprochenen Aspekte und Probleme sind ihnen aber vertraut. Der zentrale Streitpunkt "mechanisch-additives Zusammensetzen versus organisches Entwickeln" ist den Schülern in anderer Form auch in 13/I bei der Behandlung von Strawinsky und Mahler begegnet.

Erwartete Schülerleistung: (Thema 2)**zu 1:**

Preisgabe von Stil und Gesetzmäßigkeit, kein Ganzes

= keine Bindung an vorgegebene Formmodelle, Verletzung von Regeln:

Offenheit der Form, Anfang und Schluß nicht markiert, keine geschlossene "Nummer", Formteile bzw. Szenen gehen ineinander über; keine tonartige Geschlossenheit, kühne harmonische "Schnitte" (65/66, 74/75, 77/78)

Unorganisch, zusammengesetzt, künstlich, Miniaturist

= additives, 'mechanisches' Zusammenfügen kleiner Einheiten ohne übergreifenden 'Zug', Baukastentechnik:

Folge unterschiedlicher Strukturfelder (1-8/9-12/12-24/ usw.), die wie filmische Schnitte aneinandergereiht sind. Sie unterscheiden sich stilistisch sehr stark: "Arioso" (16ff.), "Rezitativ" (28ff.), "liedhafte" Orchesterpassage (T. 87ff.), "sinfonische" Passagen (62ff.); die Leitmotive selbst sind auch entsprechend ihrer Funktion stilistisch sehr unterschiedlich: Der poetischen Welt Walthers entspricht das 'romantische' Leidenschaftsmotiv und sein modulatorisch kühnes Weiterspinnen, der prosaischen Schusterwelt die quasi barocke Sequenzierungstechnik in einfacher Diatonik (T. 39ff)

kein Entwickeln, sondern Durcheinanderstecken

= formaler "Flickenteppich", Durcheinanderwürfeln kurzer Formsegmente:

Belege s. o.; auch die motivischen Prozesse (62ff.) sind durch endlose Reihung eines Gedankens (des Leidenschaftsmotivs) gekennzeichnet (vgl. auch Tristan-Vorspiel)

größter Miniaturist, bewunderswürdig in der Ausdichtung des Details, Reichtum an Farben

= präzises Erfassen von Ausdrucks- und Situationscharakteristik, raffinierte Instrumentation:

Leidenschaftsmotiv b) verdeutlicht suggestiv mit seiner starken harmonischen Spannung innerhalb eines unaufgelösten V7 - Grundklangs genau das Drängen der Leidenschaft. Sehr zahlreich sind die über Lagen-, Dynamik- und Instrumentationsänderung erreichten Ausdrucksnuancierungen: T. 9: tief, pp, fahle Instrumentation (Kl, Fg, H.) = erstes, noch undeutliches Auftauchen des "Gedankens" (Beschäftigung mit Walther), dann immer hellere und deutlichere Farben, schließlich T.78 Durchbruch des Motivs in der Singstimme ("klare Erkenntnis")

Szeniker par excellence, Theater-Rhetorik, Gebärden-Verstärkung, ancilla dramaturgica

= Wagner folgt einer Ausdrucksästhetik, Musik ist für ihn nur Medium, sie ist unautonom, fremdbestimmt, der Sprachaspekt der Musik wird ins Unermeßliche gesteigert, sie verliert aber, mit Adorno gesprochen, ihre Konsistenz.

Das ist zunächst im Grundansatz richtig, aber überpointiert (s. u.)

zu 2:

Nietzsche argumentiert von einer klassischen Formästhetik her und kommt von daher zu seinen sehr negativen Wertungen (schlechte Musik, Wagner kein Musiker von Instinkt). Die Musik folgt im Fliedermönolog in allen Einzelheiten dem Gedanken- und Gefühlsablauf in Sachsens Gehirn, also eben nicht musikimmanenten Gestaltungsprinzipien. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß sie als Musik damit sinnlos ist. Sinnlos ist sie vielleicht als rein sinfonische Musik, aber als solche ist sie ja nicht konzipiert. Nietzsche legt also eine Norm an, die für die Oper nicht paßt.

Wagner geht von einem ganz anderen Denkansatz aus. Er kritisiert gerade an der herkömmlichen Oper, daß die Musik nicht Mittel des Ausdrucks, sondern Selbstzweck ist. Hier wird die ästhetische Diskrepanz zwischen Nietzsche und Wagner deutlich. Wagner betont die Komplementarität von Musik und Sprache. Zu ihrem eigenen Schaden haben beide sich im Laufe der Zeit auseinander entwickelt: die Sprache wurde weitgehend zu einem abstrakt-unsinnlichen Informationssystem, die Musik zu einer 'bedeutungslosen', in festen Schemata erstarrten Tonspielerei. Beide Künste streben deshalb wieder zusammen. Der Dichter möchte seinen Begriffen wieder die sinnlich-emotionale Dimension hinzufügen, der Musiker möchte - nachdem die Musik bei Beethoven ein "unendliches (Artikulations-) Vermögen" erlangt hat - die Frage der Kausalität der Tonfolgen lösen: In der Verschmelzung von Dichtung und Musik bekommt die Musik durch die dichterische Idee Zusammenhang und

Richtung. Voraussetzung ist allerdings, daß der Dichter die Musik schon mitdenkt, ein Problem, daß Wagner in seinem Falle durch die Personalunion von Dichter und Musiker gelöst hat.

Wie einseitig Nietzsches Charakterisierung der Wagnerschen Musik ist, zeigt ein Blick auf den Fliedermonolog: Allein schon die Beschränkung auf wenige Motive und deren differenzierte Veränderung zeigt schon Wagners (an Beethovens Metamorphosentechnik orientiertes) Bemühen um einen a u c h musikalisch sinnvollen Zusammenhang. Dafür sprechen vor allem:

- die oben beschriebene motivische Arbeit mit dem Leidenschaftsmotiv
- die Verbindungen, die zwischen den heterogenen Teilen geschaffen werden:
 - Der D7-Akkord ist Grundlage des Schustermotivs in T. 1ff., des Leidenschaftsmotivs in T. 9ff. und des Lenzmotivs in T. 12ff.. Die 'Einheit' dieses Zusammenhangs wird zudem durch motivische 'Überblendung' - z. B. Schustermotiv in T. 11 - verstärkt.
- die 'Kunst der Übergänge' von einem Formteil in einen anderen:
 - z. B. die allmähliche Überführung des Schustermotivschlusses in das Leidenschaftsmotiv in T. 45 - 50
- überhaupt die Konzeption der Motive auf solche Möglichkeiten hin. Wagner hat die Leitmotive eben nicht nur als szenische Gebärden im Sinne Nietzsches konzipiert, sondern auch im Hinblick auf musikalische Zusammenhänge:

The image displays three musical score excerpts illustrating motivic connections. The top two excerpts show a bass clef staff with a D7 chord (F#4, C#5, G#2, F#3) and a treble clef staff with a melodic line. The first excerpt shows a melodic phrase in the treble staff that begins with a D7 chord, which is then followed by a sequence of notes. The second excerpt shows a similar melodic phrase, but with a different rhythmic pattern. The bottom excerpt shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The melodic line in the treble staff is a sequence of notes, and the bass line in the bass staff is a sequence of notes. The two staves are connected by vertical lines, indicating a harmonic relationship between the two parts.