

Abiturthema 1996: Grundkurs Musik, Thema 2 (Aufgabenart 2¹)

Thema: Erörterung eines Textes von Tibor Kneif zum (Musik)drama Wagners an Hand des "Fliedermonologs" aus der Oper "Die Meistersinger von Nürnberg" (T. 1 - 88)

- Aufgaben:**
1. Erläutere die Aussagen Kneifs anhand Deiner Kenntnisse aus dem Unterricht.
 2. Überprüfe die zentralen Aussagen am Fliedermonolog.

Arbeitsmaterial:

- Leitmotivtabelle
- Text von Tibor Kneif (s. u.)
- Notentext des Fliedermonologs, (nach dem Klavierauszug von Kogel, Peters-Verlag, S. 198-203)
- Bandaufnahme des Fliedermonologs: Eugen Jochum, DG 415 178-2 GH4, Dauer: 5:50 (Das Stück ist aus dem Unterricht bekannt.)

Arbeitszeit: 3 Stunden

Leitmotivtabelle (Thema 2)

Schustermotiv, "Knierienschlagweis" (S. 60¹)



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



Eva-Lied des Hans Sachs (S. 241)

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

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

(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!

läßt aber die Arbeit wieder liegen, und lehnt, mit dem Arm auf den geschlossenen Unterteil des Türladens gestützt, sich zurück.)
Sehr mäßig
Kl. Hr. u. Str. *pp* *gedehnt*

11
Sachs (sehr zart)
Was duftet doch der Flie - der so mild, so stark und voll!

16
21
(sehr zart)
Mir löst es weich die Gli - der, will, daß ich was sa - gen soll.

41
(Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinn't nach.)
poco rall
dim. *pp* *dolce*

45
51
Sehr mäßig
Sachs
Und doch, 's will halt nicht gehn -

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

59
immer breiter
ges - sen: und faß iches ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

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

65
Kein' 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

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

31
Lebhafter
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.)
prel!
Hr. u. Str. *pp* *marcato*

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

65
Kein' 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 - Ben Mai!

41 (Er läßt wieder ab, lehnt sich von neuem zurück, und sinnt 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 iches ganz, kann ich's nicht messen! Doch wie wollt ich auch

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

65
Kein'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!

Text (Thema 2):**Tibor Kneif:**

Die Idee des Organischen bei Richard Wagner.

In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, Gustav Bosse Verlag

(S. 64f.)

"Nach der herrschenden Auffassung des Zeitalters ist das Zusammengefügte >mechanisch<, eine bloße Addition der Teile; das Ganze dagegen, das Gestaltvolle, das von einem Punkt aus überblickt werden kann, >organisch<. Wohl lasse sich das organische Produkt nötigenfalls analytisch zerlegen, nicht jedoch aus seinen Bausteinen wieder aufbauen. . . Organismus ist, sofern mit dem Wort ein Kunstwerk umschrieben werden soll, das Ergebnis bewußter Organisation, und letzteres weist sich als ein rational gerichtetes Verhalten aus. Weit entfernt somit davon, schlechthin >irrational< zu sein, zeichnet sich die organische Kunstform durch eine totale Rationalisierung der Gestaltteile aus. Gleichzeitig jedoch muß sie sich den Anschein geben, daß sie spontan und wie ein Naturgewächs entstanden sei; andernfalls würde sie, als ein allzu offenkundiges Produkt von Berechnung, um ihre ästhetische Glaubwürdigkeit gebracht...

Wie kein zweiter Komponist des neunzehnten Jahrhunderts machte Wagner die organische Betrachtungsweise in seinen Anschauungen über Kunst wie über Gesellschaft fruchtbar...

(S. 69)

Das Problem organischer Einheit wird von Wagner besonders am Verhältnis von Dichtung und Musik erörtert. Wort und Ton seien untrennbar, und die Entstehung der Oper lasse sich aus dem unheilvollen Vorgang ableiten, daß von den Aristokraten - gemeint ist wohl symbolisch die Florentiner Camerata - die Melodien des Volkes enteignet, für sich festgehalten und in den Dienst einer frivolen (= leichtfertigen) Gattung gestellt worden seien. Die erneute Vereinigung beider setzt sich Wagner zum Programm, und die kunstvolle Verwebung von Wort und Ton bezeichnet er geradezu als das Geheimnis seines Schaffens...

Um zu versinnbildlichen, wie eng Sprache und Musik miteinander verbunden sind und sich gegenseitig ergänzen, zieht Wagner das biologische Verhältnis der Geschlechter zum Vergleich heran. >Wie die lebendige Volksmelodie untrennbar vom lebendigen Volksgedichte ist, abgetrennt von diesem aber organisch getötet wird, so vermag der Organismus der Musik die wahre, lebendige Melodie nur zu gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet wird<. Die Musik gleiche dem Weib, der Gebälerin - die Dichtung dem Mann, dem Erzeuger ...

(S.70)

Die Schwierigkeit, die Wagner das Problem des Überganges beim Komponieren zu bereiten pflegte, zeugt von dessen außerordentlicher Wichtigkeit für seine Musik. Hierin liegt ein weiterer Aspekt des Organischen verborgen. Betrifft dessen Forderung zunächst die Beziehung der Formglieder zum Werkganzen sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik, so ist mit ihr des weiteren die nahtlose und psychologisch motivierte Überleitung von einem Formabschnitt zum anderen gemeint, . . .

(S. 71)

>Einer Eigenschaft<, heißt es hier (in einem Brief vom 29. 10. 1859 an Mathilde Wesendonck), >die ich mir in meiner Kunst erworben, werde ich mir jetzt immer deutlicher bewußt, da sie auch für das Leben mich bestimmt. In meiner Natur liegt es ursprünglich, schnell und stark in den Extremen der Stimmung zu wechseln: die höchsten Spannungen können fast kaum auch anders, als nah sich berühren; darin liegt oft sogar die Rettung des Lebens. Im Grunde hat auch die wahre Kunst keine andren Vorwürfe (= Aufgaben), als diese höchsten Stimmungen in ihrem äußersten Verhalten zu einander zu zeigen: das, worauf es hier einzig ankommen kann, die wichtige Entscheidung, gewinnt sich ja nur aus diesen äußersten Gegensätzen. Für die Kunst entsteht aus der materiellen Verwendung dieser Extremitäten (= extremen Gegensätze) leicht aber eine verderbliche Manier, die bis zum Haschen nach äußerlichen Effecten sich verderben kann. ... Ich erkenne nun, daß das besondere Gewebe meiner Musik... seine Fügung namentlich dem äußerst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mit auf Vermittlung und innige Verbindung aller Momente des Überganges der äußersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Übergängen: das Schrofne und Jähe ist mir zuwider geworden.<

(S. 72f.)

... Die Forderung einer organischen Musik richtet sich ... nicht mehr nur auf die Verbindung der einzelnen selbständigen Teile, sondern auf die Entstehung der Teile selbst. Hierbei tritt ein neuer Aspekt der Organismusidee, derjenige der Entwicklung, zutage: die Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen. Im Blick auf Themenbildung solcher Art konnte sich Wagner auf Beethoven berufen und ihm nachrühmen, er habe die Entfaltung der Melodie selbst vor Augen geführt.

Unterrichtszusammenhang (Thema 2):

Der Fliedermönch ist dem Schüler aus 12/II bekannt. In diesem Kurs wurde neben anderen kurzen Auszügen aus den Meistersängern auch die Szene (Probesingen Walthers), die im Fliedermönch reflektiert wird, unter dem Aspekt des Musikdramas und der Rolle der Leitmotivik erarbeitet. In 13/I lernte der Schüler außerdem Vorspiel und Schluß des Tristan kennen. Die Problematisierung der neuen Musiksprache Wagners geschah an Hand von Texten (Adorno, Hanslick, Nietzsche, Wagner). Der vorliegende Text von Tibor Kneif ist für den Schüler neu. Die in ihm angesprochenen Aspekte und Probleme sind ihm aber vertraut. Der zentrale Streitpunkt "mechanisch-additives Zusammensetzen versus organisches Entwickeln" ist dem Schüler in anderer Form auch bei der Behandlung Strawinskys (13/I) und Mahlers (13/II) begegnet.

Erwartete Schülerleistung:

zu 1:

Das "mechanische" Komponieren beruht darauf, daß Teile addiert werden. Für Wagner war die Nummernoper deshalb eine Fehlentwicklung, weil sich die musikalischen, in der Tradition festgelegten Formen vor die dramatische Wahrheit schoben. Das "Frivole" der Gattung Oper bestand darin, daß man Melodien "für sich festgehalten" und als Hülse für die Texte des Librettos in die Oper übernommen hat, ohne zu berücksichtigen, daß z. B. die Reprisebildung in einer Arie genauso einer organisch-kontinuierlichen Entwicklung der dramatischen Handlung widerspricht wie die Reihung isolierter Nummern.

"Organisches" Komponieren sieht demgegenüber anders aus:

1. Das Ganze "wächst" aus wenigen Keimen. Das setzt eine "höchste Durchorganisation" im Sinne motivisch-thematischer Arbeit voraus, die nicht nur die einzelnen Teile umfaßt, sondern als "Gewebe" das ganze Werk durchzieht (Leitmotivtechnik). Hier kann sich Wagner auf Beethoven berufen, der solche Prinzipien in seinen Sinfonien schon verwirklicht hat. (D. h. die musikalische Entwicklung ist an sich schon weiter als die Opernkomponisten der Zeit nach Wagners Meinung es sind.) Der zentrale Begriff ist der der "Entwicklung": Musik wird nicht in erster Linie im Sinne der Formästhetik als klingende Architektur aufgefaßt, sondern als Prozeß. Der Zuhörer betrachtet nicht eine abgeschlossene Form, sondern erlebt einen "progressiven Gestaltwandel".
2. Die treibende Kraft für eine organische Entwicklung stellen "äußerste Gegensätze" dar. Dieses Prinzip erkennt Wagner in seiner eigenen Psyche als bestimmenden Faktor, und er postuliert es auch für die "wahre Kunst". Dabei könnte Wagner sich wieder auf Beethoven berufen, dessen Formen auch häufig aus dualistischen Themenkomplexen sich entfalten. Um aber diese gegensätzlichen "äußersten Stimmungen" zu einer organischen Einheit zu führen, bedarf es der "Kunst des Übergangs", der Vermittlung. Denn ohne eine solche "innige Verbindung aller Momente" bliebe das Werk (als mechanisch zusammengesetztes) auf der Stufe plakativer Effekthascherei stehen, ihm fehlte der quasi "natürliche", gewachsene Zusammenhang.
3. Auch die einzelnen Elemente des Dramas (Text, Musik, Gebärden usw.) verbinden sich zu einer organischen Einheit (Gesamtkunstwerk). Für die Musik bedeutet das, daß sie nicht nach rein musikalischen Schemata und Prinzipien komponiert wird, sondern aus der dichterischen Idee ihre Gestalt gewinnt. Das ist idealiter eigentlich nur in der Personalunion des Dichter-Komponisten zu gewährleisten, wie sie bei Wagner gegeben ist. Wagner vertritt einen inhaltsästhetischen Standpunkt: die musikalischen Entwicklungen sind nicht rein musikalisch, sondern von der dichterischen Idee her motiviert.

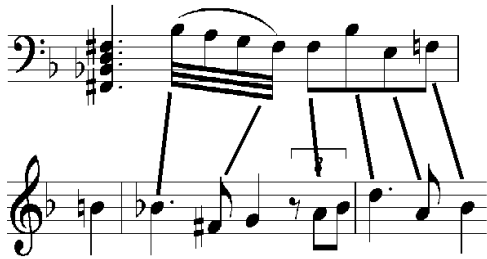
zu 2

Der Fliedermönch zeigt in der formalen Offenheit - Anfang und Schluß sind nicht markiert, es gibt keine in sich geschlossenen Formteile, die Szenen gehen ineinander über, es fehlt eine tonartliche Geschlossenheit - die Abkehr von der Nummernoper. Diese Abkehr ist allerdings, anders als der Text von Kneif vermuten läßt, nicht total: deutlich lassen sich Reste alter Opernstilistik erkennen: "Arioso" (17ff.), "Rezitativ" (32ff.). Neu im Sinne Beethovens sind "sinfonische" Passagen (54ff.), bei denen die Trennung der rezitativisch/deklamatorisch geführten Singstimme vom Motivgewebe des Orchesters auffällt, weil sie den Aussagen des Textes von Kneif (organische Verbindung von Wort und Ton) vordergründig widerspricht. In der heterogenen Gestaltung der Teile spiegeln sich die "extremen Gegensätze" zwischen der poetischen Welt Walthers (romantische Harmonik, Prinzip der Motiv-Entwicklung) und der nüchtern-handwerklichen Welt der Meistersänger (Rezitativ, Gassenhauer - T. 41ff. -). Sachs empfindet schmerzlich seine Unfähigkeit zum Schaffen nach dem (organischen) Prinzip des Lenzes, der Natur, wie Walther es verkörpert. "Jäh" wie Filmschnitte prallen diese Gegensätze zunächst aufeinander (1-12/13-16/16-24/ usw.). Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber Wagners "Kunst des Übergangs":

Am Anfang werden Schustermotiv und Leidenschaftsmotiv durch die Technik des Überblendens verbunden: Der Liegeton d (T. 6) und der chromatische Abwärtsgang (8/9) nehmen wesentliche Elemente des Leidenschaftsmotivs (13/14) vorweg. Danach erscheint noch einmal das Schustermotiv als ferne Reminiszenz. Das folgende Lenzmotiv ergibt sich organisch aus dem Leidenschaftsmotiv, da es wie jenes auf dem D7-Klang ruht.

Symbolisiert dieser Übergang das unmerkliche Eindringen der poetischen Idee in das Alltagsgeschäft des Schusters, so verkörpert der harte Schnitt in T. 32 die jähe, verzweifelte Erkenntnis seiner Unfähigkeit. Übergänge und Schnitte der Musik sind also von der dichterischen Idee motiviert.

Besonders suggestiv ist der Übergang (T. 48-54) von dem groben Gassenhauer zur endgültigen Überwältigung durch das Leidenschaftsmotiv gestaltet: das Schustermotiv wird durch Abspaltungsprozesse unmerklich in das Leidenschaftsmotiv überführt. Das ist nur möglich, weil Wagner in "totaler Rationalisierung" die Leitmotive so konzipiert hat, daß solche quasi natürlichen Prozesse möglich werden:



Die Musik folgt im Fliedermonolog in allen Einzelheiten dem Gedanken- und Gefühlsablauf in Sachsens Gehirn, also eben nicht musikimmanenten Gestaltungsprinzipien. Von hier aus erklärt sich auch die Tatsache, daß die motivischen Entwicklungsprozesse des Leidenschaftsmotivs - es taucht zunächst aus dem Unterbewußtsein immer wieder und immer deutlicher auf (13, 29, 54, 57), beginnt dann zu wuchern, in sequenzierenden Fortspinnungen (60), Diminuierungen (65ff.) und Abspaltungen (82) immer übermächtiger sich aufzudrängen - erst in Takt 83 die Singstimme erreichen, genau an dem Punkt, wo Sachs die Antwort auf seine drängenden Fragen findet. Der über die ganze Oper sich erstreckende Zusammenhang wird durch die Leitmotive gewährleistet. Das Leidenschaftsmotiv z. B. vergegenwärtigt im Fliedermonolog die Situation des Probesingens, verweist über sich hinaus auf das vergangene Geschehen, das hier reflektiert wird. Durch solche szenenübergreifende Verweisungen werden der Zusammenhang des Ganzen und gleichzeitig die Sprachfähigkeit der Musik möglich.