

Nation und Kunstdiskurs

Zur Wirkungsgeschichte der *Meistersinger von Nürnberg*

Die Oper soll, so liest man's verwundert, „wie wir vernehmen, eine komische Oper sein; dieses Vorspiel aber mit seiner Aufgedunsenheit lässt in der Tat keinen günstigen Schluss auf die Fähigkeit“ des Komponisten „zur komischen Oper ziehen.“¹ „Ein Berg von Albernheit und Plattheit in Wort, Gebärde und Musik“.² „Zum Ende aller Musik sind wir gelangt, denn unmittelbar vor uns liegt das Chaos“.³ „Wenn Musik stinken würde, so würde man sich bei dieser 'Ecorcherie in Noten' die Nase zuhalten müssen.“⁴ „Eine grauenvollere Katzenmusik könnte nicht erzielt werden, und wenn sämtliche Leiermänner Berlins in den Renz'schen Zirkus gesperrt würden und jeder eine andere Walze drehte.“⁵

Hier ist – die Radikalität der Aussagen mag daran zweifeln lassen – nicht von einem Werk der strengen Atonalität oder der kompromisslosen Kakophonie die Rede. All diese Meinungen wurden über ein Werk ausgegossen, das heute zu den populärsten seines Schöpfers, ja der Operngeschichte zählt – doch nichts ist selbstverständlich. Die großen Kunstwerke, also die Werke, die wir heute als „Meisterwerke“ bezeichnen und in den bedeutenden Museen entdecken, zeichnen sich – so sagte einmal Picasso⁶ – dadurch aus, daß sie sich „am weitesten von jenen Regeln entfernten, die die Meister der betreffenden Epoche aufstellten“. Auch *Die Meistersinger von Nürnberg*, die heute als ausgesprochen *volkstümlich* gilt – ich weiß: das Volk ist nicht „tümlich“ – auch *Die Meistersinger* brachen jene Regeln der Meister, um zunächst einmal von einem wohl nicht ganz kleinen Teil des Publikums als schwierig, unverständlich, eben als „typisch wagnerisch“ gebrandmarkt zu werden. Der spätere, im Licht der Wirkungsgeschichte fast unselige Erfolg des Stücks lag ihm durchaus nicht sofort im Schoß. Daher muss jede Betrachtung über die durchaus vielfältige, niemals stillstehende Geschichte dieser Oper vom scheinbar Selbstverständlichen absehen: daß sie von je ein unproblematisches Stück war. Wer weiß, wie wir im Jahre 1868 die Uraufführung kommentiert hätten; wir Nachgeborenen sollten uns davor hüten, das selbstverständlich Populäre als immer schon gegeben hinzunehmen. Auch und gerade die *Meistersinger* mit ihrem angeblich „zeitlosen“ Gehalt sind ein Werk, das den historischen Zeitläuften nicht weniger ausgesetzt war wie etwa der gleichfalls problematische *Parsifal*.

Es ist schon bezeichnend, daß die *Neue Berliner Musikzeitung* seinerzeit auf einen eigenen Bericht zur Uraufführung verzichtete. Stattdessen reflektierte sie das, was man heute als „Presseecho“ zu bezeichnen pflegt, und kam zu einem bemerkenswerten Schluss: die aufgelesenen Presseberichte trügen „mit den seltensten Ausnahmen den Stempel der vorgefaßten Partheiansicht, die einen bieten entweder unbedingtes Lob, höchsten Preis, sie singen Triumphlieder zu Ehren des Meisters und der Parthei; die andern möchten das Ganze vernichten, da das aber, wie es scheint, nicht gut möglich ist, so quängeln und mäkeln sie so lange, bis sich dem Leser eine fischartige schleimige Kühle mitteilt, die ihn entweder gegen das Werk stimmt, oder ihn bewegt,

1 Signale, 6. 11. 1862, nach Wilhelm Tappert: Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten. Richard Wagner im Spiegel der Kritik. München 1968, S. 21.

2 Signale, nach: ebd., S. 17.

3 O. Gumprecht, in der National-Zeitung, Berlin 1870, nach: ebd., S. 29.

4 H. Truhn, in: Berliner Montagszeitung, nach: ebd., S. 50.

5 H. Dorn in der Montagszeitung, nach: ebd., S. 59.

6 Pablo Picasso: Über Kunst. Hrg. von Daniel Keel. Zürich 1982, S. 82.

das Blatt aus der Hand zu nehmen, um sich nicht nicht von vornherein jeden Antheil am künstlerisch bedeutenden Ereignis zu vergällen. Doch jedenfalls spricht selbst aus dem kühlsten Lobe die gezwungene Anerkennung eines bedeutenden Erfolges.“⁷

Mit dem „Erfolg“ war nun weniger die Wirkung des Stücks an sich – falls es so etwas im Theater überhaupt gibt –, also der Musik und der spezifischen, völlig aus dem Rahmen der zeitgenössischen Opernästhetik fallenden Wagnerschen Musikdramaturgie gemeint. Daß Wagner mit dieser Uraufführung den größten äußeren Erfolg nach dem umjubelten *Rienzi* erzielte, zeigt zunächst, daß die Bildwirkung und der Humor des vor allem als „heiter“ eingestuften Stücks sichtlich ankam – doch Wagners Leitmotivsystem, das in den *Meistersingern* zu einem eminent kunstreichen Höhepunkt fand, spaltete natürlich immer noch die Opernfreunde. Wagners Breitendimensionen ermüdeten natürlich immer noch viele Zuhörer, die kurze Szenen gewöhnt waren (und wer weiß, ob nicht auch wir die zwei Stunden des letzten Aktes kritisiert hätten?). Eduard Hanslicks bekannte Rezension, die Wesentliches zum Bild des ignoranten Kritikus beitrug – und dies mit Recht – war da nur die Spitze des Eisbergs. Hanslick monierte die Längen des Stücks, die ermüdende Handlung, die Abwesenheit dessen, was nach seinem klassischen, besser: klassizistischen Maß „Melodie“ und „Nummer“ hieß. Er selbst war übrigens so frei, später einzugestehen, daß er die Besprechung anders, freundlicher, ausgewogener angelegt hätte, wäre er nicht gezwungen gewesen, nach dem langen Abend sofort einen ausführlichen Bericht zu liefern: er könne nicht leugnen, „daß ich gerade von den Meistersingern heute viel besser denke als damals“, schrieb er 1894 in seinen Lebenserinnerungen⁸. Was gilt's? Die Worte stehen: „Die Aufführung der *Meistersinger* wird jedem Musikfreund ein denkwürdiges Kunsterlebnis bleiben, wenn auch keines von jenen, deren echter Schönheitssegen uns beglückend und läuternd durchs Leben begleitet. Wir erblicken in dieser Oper keine Schöpfung von tiefer Ursprünglichkeit, von bleibender Wahrheit und Schönheit, sondern ein geistreiches Experiment, das durch die zähe Energie seiner Durchführung und die unleugbare Neuheit nicht sowohl des Erfundenen als der Methode des Erfundenen frappiert. Die *Meistersinger* gehören für uns mit einem Worte zu den interessantesten musikalischen Abnormitäten. Als Regel gedacht würden sie das Ende der Musik bedeuten“ – aber nun macht Hanslick, immerhin in der Schlußrunde, eine bemerkenswerte Einschränkung: „während sie als Spezialitäten immerhin bedeutender und nachhaltiger anregen als ein Dutzend Alltagsopern.“⁹

Vergessen wir auch nicht, daß sich das Publikum über das bei Wagner auftretende „Gesindel“ der Handwerker mokierte. Es war besonders eine Szene, die in der Frühzeit der Aufführungsgeschichte die Gemüter bewegte: die Prügelszene. Sie schockierte das Publikum stellenweise so sehr, daß es hier und da zu Tumulten kam – ironischerweise, denn mit dieser Wirkung hatte Wagner bewiesen, daß seine Darstellung des entfesselten Volkes ausgesprochen realistisch angelegt war. Diese Wirkung und Kritik konnte indes nicht verhindern, daß schon bald nach der Uraufführung ein Rezensent anlässlich der Karlsruher Erstaufführung das Werk bereits als „deutsche Nationaloper“ und als „Denkmal deutscher Geistessouveränität“ bezeichnete.¹⁰ Darüber wird zu reden sein. Wie aber kam sie damals auf die Bühne?

7 Nach: Michael Petzet: Die Münchner Uraufführung der *Meistersinger* (19. Juni 1868), in: Die Meistersinger und Richard Wagner. Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1981, S. 23-34; hier: S. 30.

8 Aus meinem Leben. Hrg. von Peter Wapnewski. Kassel/Basel 1987, S. 326.

9 Nach: Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare. Hrg. von Attila Csampai und Dietmar Holland. Reinbek 1981, S. 227.

10 Nach: Stefanie Hein: Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext. Würzburg 2006, S. 182f.

Hans Mayer hat es 1963 leicht zynisch festgestellt, nachdem Wieland Wagner eine neue Deutung dieses Stücks auf der Bayreuther Festspielbühne herausgebracht hatte: „Wie eine wohlgefällige Meistersinger-Aufführung auszusehen hat, das weiß man natürlich.“¹¹ Natürlich: das neckische Gehupfe der Lehrbuben, die Ernsthaftigkeit von Hans Sachs, die festliche Wiese, Prügelspuck und Beckmesser als Zerrgestalt: so war man es gewohnt. Die Frage musste irgendwann einmal formuliert werden: „Kulinarisches Theater in Ehren: aber man sollte sich trotzdem fragen, welches Stück hier eigentlich gespielt wird.“ Hans Mayer hat 1963 den Substanzverlust beschrieben, der in der frühen Aufführungsgeschichte begründet liegt – ein Verlust, den man mit dem Begriff „altdeutsch“ umschreiben kann. Natürlich hatte Wagner genaue szenische Vorgaben gemacht, hatte das farbig ausgemalte Spätmittelalter der Reichsstadt Nürnberg in der Münchner Uraufführung wohl geschätzt – doch schon während des Kaiserreiches wurde das Mittelalterliche, das Wagner als Substanz seines Stoffes auffasste, zur wilhelminischen Stimmungskulisse, zum bloßen Dekor. Butzenscheiben und Flieder, Volksgewühle und „Heimeligkeit“. In München hatten Angelo II Quaglio und Heinrich Döll die Bilder entworfen: im Stil des puren Historismus. Diese Bilder wurden prägend und bindend bis tief hinein in das 20. Jahrhundert, so wie Alfred Rollers Entwürfe zum *Rosenkavalier* bis vor wenigen Jahren auf so ziemlich allen *Rosenkavalier*-Bühnen der Welt zu sehen waren. Kassel brachte derart im Jahre 1887 die *Meistersinger* heraus, in den Bühnenbilder eines Paul Oertel¹², ein Jahr, bevor Cosima Wagner, die Witwe des „Meisters“, das Werk in Bayreuth erstaufführen ließ. Max Brückner lieferte ihr die Szene, die der Münchner Bühne ähnelte, aber in einem Bild sich markant unterschied: der Kirchenraum des ersten Akts war einfacher gebaut, aber damit auch wirkungsloser als die Katharinenkirche der Uraufführung. Offensichtlich wollte man auch hier nur im Bayreuther Stil „andeuten“, aber fundamentale Änderungen blieben natürlich tabu. Im übrigen chargierte man, vielleicht nicht nur in Bayreuth, zwischen „handgreiflichem“ Naturalismus und unfreiwilliger Komik¹³. Hier wie anderswo dominierte ein historisch und lokal genau fixierter Historio-Naturalismus. Schaute man auf die Bühne, so entdeckte man dieselbe „neue“ Architektur, in der man gerade lebte. So schien sich das Stück, das immerhin zunächst als kunstrevolutionärer Diskurs gegen die altgewordene, erneuerbare Kunst konzipiert wurde, blendend gut in das ideologische Gefüge des Kaiserreiches einzugliedern. Die stilistischen Rückgriffe auf das Alte sollten ja auch die Existenz in der Moderne garantieren, die einem insgeheim unsympathisch war, obwohl man von deren Errungenschaften – von der Dampfmaschine und der Elektrizität, also dem technischen Fortschritt – profitierte. Daß es extrem moderne Mittel waren, die Wagner verwendet hatte, konnte leicht irgendwann leicht ausgeblendet werden, auch wenn Kaiser Wilhelm Wagner nicht mochte und lieber seine Dragonermärsche hörte. Auch mit Hilfe der *Meistersinger* wurde ein Repräsentationstheater geschaffen, vergleichbar dem Schnickschnack, den Wilhelm II. dann erfand. Da kam man angeblich her – aber kam man auch von Wagner, dem Kunstrevolutionär her, den die Städte Dresden und München vertrieben hatten? Der Respekt gegenüber dem Werk war im übrigen nicht so groß, daß man es ungeschoren und -geschnitten ließ: es wurde üblich, es zu kürzen (wie man auch die *Götterdämmerung* um wichtige Szenen beschnitt, weil sie angeblich zu umständlich und zu lang waren): vor allem in der David-Szene und der Schusterstube. So kam es, daß die Wiener Erstaufführung gerade einmal dreieinhalb Stunden dauerte, und der Wie-

11 Hans Mayer: *Meistersinger* ohne 19. Jahrhundert, nach: Csampai/Holland, S. 178.

12 Katalog, S. 149f.

13 Zu diesem Schluss kam der Rezensent Paul Marsop in seinen „Bayreuthiana. Betrachtungen eines Unabhängigen“, die 1889 in „Nord und Süd“ (Bd. 49) erschienen. Nach: Susanna Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse. Bd. 3/1. Regensburg 1983, S. 85.

ner Feuilletonist Daniel Spitzer vermerkte boshaft, daß die Zukunftsmusik „wie der Schwanengesang des gesunden Menschenverstandes“ klänge.¹⁴

Trotz alledem setzte sich das Werk schnell durch, und dies auch durch jene szenischen Allgemeinplätze.. Diese theatralische Einheitlichkeit sorgte auch für die Einheitlichkeit der Interpretationen der Oper als romantisches nationales Drama. So wurde das Werk *die* wilhelminische Festoper par excellence, aber auch außerhalb von Germanien kamen teilweise üppigste Ausstattungen auf die Bühne. Typisch ist die Mailänder Aufführung der Scala im Jahre 1898. Sachs' Werkstatt wurde hier zur großbürgerlichen Wohnhalle: sehr überladen, naiv und „putzig“.¹⁵ Alt-Nürnberg feierte Wiederauferstehung in einem gotisierenden Zuckerbäckerstil, einem reizvoll hybriden Stilmischmasch aus Alt-Nürnberg, dem alten Spanien und dem mittelalterlichen Portugal. Es ist bezeichnend, daß sich Adolphe Appia, der große, aufs einfache wie nicht-„realistische“ Bild hinzielende Bühnenbildreformer, zwar einige Zeichnungen zum Werk hinterließ, doch sich nie ernsthaft um die *Meistersinger* kümmerte.¹⁶

In den 20er Jahren aber, diesem Laboratorium der explodierenden Moderne, sollten selbst die scheinbar gegen alle Modernisierungen immunen *Meistersinger* einem gelinden Verschlankungsprozeß ausgesetzt werden, auch wenn es hier noch nicht zu einer ersten Entrümpelung kommen sollte. Das Prager Nationaltheater war einige der wenigen Bühnen, in denen die „neue Sachlichkeit“ – die weder neu noch sachlich war – auch in Bezug auf die *Meistersinger* Einzug hielt: 1926 fand an der Moldau eine Premiere statt, in der ein modernes, schlankes Bild besichtigt werden konnte.¹⁷ Moskau zog 1928 nach¹⁸, als Fjodor Fjodorowski¹⁹ eine Produktion ausstattete, die nicht gänzlich modern, aber mit ihren andeutenden Vereinfachungen doch sichtlich der sowjetavantgardistischen Gegenwart verpflichtet war, wie sie erst nach dem zweiten Weltkrieg zur Gewohnheit werden sollte. Der Vergleich mit der Kasseler Inszenierung 1968 von Ulrich Melchinger ist geradezu zwingend. Kassel war schon in den Zwanziger Jahren in Sachen *Meistersinger* modern: das Haus sollte in die erste Reihe der moderneren Bühnen rücken, als Paul Schönke im Jahre 1927 unter der Regie des Schauspielers und späteren Intendanten der Berliner Staatsoper, Ernst Legal, ein Nürnberg im Zeichen der expressionistischen Neugotik, ohne alle Zitate und Versatzstücke aus Alt-Nürnberg, auf die Bühne brachte.²⁰

In der Staatsoper Berlin entwarf dann im Jahr 1932 – ein Jahr, bevor mit derartigen Experimenten Schluss sein sollte – Otto Pankok einige Bauhaus-Häuser für die *Meistersinger*-Bühne. Darüber könnte fast vergessen werden, daß Sachsens Werkstatt inzwischen fast unbemerkt in die Mitte der Bühne gerückt war. Im Frankfurt des Jahres 1927 hatte der Bühnenbildner Ludwig Sievert diese Idee realisiert, die seitdem öfters begegnete. Inzwischen aber war die Oper zu jenem „Bild deutschen Bürgertums“ geworden, das der Musikschriftsteller Karl Stork um die Jahrhundertwende wie unter einem Brennglas beschrieben hatte: „Behaglichkeit, Arbeit,

14 Oswald Georg Bauer: Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute. Frankfurt am Main 1982, S. 173.

15 Entwurf: Carlo Ferrario. In: Bauer, S. 161.

16 Immerhin hat Oskar Wälterlin 1921 seine Basler Inszenierung nach den dreißig Jahre alten Skizzen von Appia ausgerichtet. Richard C. Beacham: Adolphe Appia. Berlin 2006, S. 256.

17 Bauer, S. 162.

18 Rosamund Bartlett: Wagner and Russia. Cambridge 1995, S. 263.

19 Er wurde in Wagners Sterbejahr geboren und starb 1955. 1907 bis 1914 war er Bühnenbildner an der Moskauer Simin-Oper, 1912 bis 1914 stattete er Sergej Diagilews *Ballet Russes* aus. Seit 1921 arbeitete er am Bolschoi, wo er später die Bühnenbildabteilung übernahm. J. M. Kostina schrieb seine Biographie: Fjodor F. Fjodorowski. Moskau 1960.

20 Katalog, S. 170.

kleine Sorgen, kleine Neidereien, alles klein, aber der Fliederbusch duftet vor der Türe, die Sonne glitzert durch die Butzenscheiben, das Ganze wird geadelt durch große Liebe, wahre herzensprungene Kunst, alles wird verklärt durch den goldenen Schimmer kernigen Humors“, und er kam zum Schluss, daß dies „die herrlichste, die deutscheste aller Opern“ sei.²¹

Man musste indes nicht dieser Meinung sein, auch wenn das „ganze deutsche Volk“ die *Meistersinger* okkupiert hatte. An den wechselnden Meinungen eines bedeutenden Autors, der die Gabe besaß, Musik zu beschreiben – auch Wagners –, kann gezeigt werden, daß man es, analysierte man das Werk einmal genau und psychologisch, auch der Kritik aussetzen konnte. 1912 sprach der bekannte Schriftsteller, der in seiner Jugend einige Werke Wagners sehr geschätzt hatte, von der „Künstler-Demagogie“, die in diesem Werk gepriesen würde, ja: hier herrsche geradezu „Charakterlosigkeit, Perversität, Verrat liegt in der Popularitätssehnsucht, dem Demagogismus, dem Volksschmeichlertum eines Künstlers.“²² Nun könnte man diese Meinung als überzogenes Statement eines Künstlers deuten, der sich betroffen fühlt, aber spätere musik- und theaterwissenschaftliche Deuter insbesondere der Figur des Hans Sachs sind ihm darin gefolgt. Dies ist eine jener Deutungsideen, die sich *auch* aus dem Werk herausholen lassen; kein Wunder also, daß dieser Widerspruch – hier die ungeheure Popularität der Oper, dort die angebliche „Charakterlosigkeit“ der Hauptfigur – mit dazu beitrug, das Werk als „problematischste“ Oper Richard Wagners zu sehen.

Thomas Mann also. Thomas Mann kämpfte lange auch mit dem Wagner der *Meistersinger*, woran natürlich auch die Umstände schuld waren. So wie sein Bruder Heinrich im Roman *Der Untertan* in einer köstlich spitzen Beschreibung einer kaiserzeitlichen *Lohengrin*-Aufführung die hohle Gesellschaft karikierte, so sehr war Thomas Manns differenzierte, sich über die Epochen entwickelnde Haltung zu Wagner auch eine Frage der Politik. Als er 1933, nachdem er vom Konservativen zum ehrlichen Demokraten mutiert war, seine große Rede *Leiden und Größe Richard Wagners* hielt, für die ihn die Richard-Wagner-Stadt München ausbürgerte, sah seine Sicht auf die Oper und insbesondere das heute so stark umstrittene Finale etwas anders aus. Er deutete nun die „Volksherrschaft“, also die *Demokratie*, als „milde, meisterliche Form der Volkstümlichkeit, wie sie als Ideal, Wunschtraum, romantisch-demokratische Kunst- und Künstlergesinnung mit so viel Biederkeit und herzlichem Pomp aus den Meistersingern spricht.“ Die Popularität des Sachs sei nur ein Wunschtraum, die Kunst ein „freier Appell an das Volksgefühl“.²³ Nichts also von jener Diktatur der Kunstrichter, die gerade in Deutschland heraufzog, um aus der Festwiese ein fahnenschwingendes Feld zu machen. Mann historisierte Sachs' nationalen Aufruf an das „Volk“ der Festwiese – „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister“ –, um das Unerlaubte zu markieren: nämlich „Wagners nationalistischen Gesten und Anreden den Sinn zu unterlegen, den sie heute hätten. Das heißt sie verfälschen und mißbrauchen, ihre romantische Reinheit beflecken.“ Wagner selbst hatte es ja deutlich gesagt, freilich nicht deutlich genug, um es auch noch den Kritikern der Gegenwart ins Stammbuch zu schreiben: „Deutscher Geist war ihm alles, deutscher Staat nichts“, so Thomas Mann 1937 in aller Klarheit, und er wies auf das „Keimwort“ der Meistersinger hin, in dem diese Botschaft mitgeteilt wird: „Zerging in Dunst, das Heil'ge Röm'sche Reich, so bleibe gleich die

21 Karl Storck: Das Opernbuch, nach: Katalog, S. 155.

22 Hans Rudolf Veget: Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Frankfurt am Main 1999, S. 32.

23 Ebd., S. 131f.

heil'ge deutsche Kunst“.²⁴

Man mag darüber streiten, ob die deutsche Kunst „heilig“ ist und ob die Ansicht aus dem tiefen 19. Jahrhundert, in dem derartige Nationalismen das gängigste Zahlungsmittel der Kulturpolitik waren, man mag darüber streiten, würde aber doch, wie Thomas Mann, nach sorgfältiger Prüfung der Unterlagen zum Ergebnis kommen, daß Wagners nationaler Kulturappell dem staatlichen Hegemonieanspruch entgegengesetzt ist – so wie Wagner, als er über den *Parsifal* nachdachte, an die Stelle eines anderen Hegemoniesystems, also der Religion, wiederum die Kunst setzen wollte, womit er natürlich zuallererst seine, Wagners Kunst meinte. Daß die höchste Kunst, also die Musik, „heilig“ sei, wie es der Komponist im Vorspiel zur Oper *Ariadne auf Naxos* emphatisch bekundet – dies war auch die Meinung eines Hugo von Hofmannsthal, der des Nationalismus gewiss unverdächtig ist.

Es wechseln die Zeiten... Mit ihnen ändern sich auch die Stücke, weil sich die Meinungen über die Stücke ändern. Das ist trivial, sollte aber nicht aus dem Auge gelassen werden, denn die Geschichtlichkeit, die die Stücke mit sich schleppen, wenn sie nur bedeutend genug sind, unterliegt dem steten Wechsel. 1939, im ersten Jahr des zweiten Weltkriegs, kam Thomas Mann in einem Aufsatz als Reaktion auf eine Arbeit von Peter Viereck, in der es um die Beziehung zwischen Wagner und Hitler ging, zur Überzeugung, daß im Stück selbst die Anlage steckte, „daß es den *Meistersingern* bestimmt war, zur Lieblingsooper unseres Herrn Hitler zu werden.“²⁵ Also kein Missbrauch, wie auch heute noch die Formel lautet, sondern eine bewusste Anknüpfung an einen Gegensatz, den schon Nietzsche postulierte, als er hier „das Deutsche gegen die Franzosen“ (also die „Civilisation“) entdeckte. Natürlich: die plötzliche Wendung in der Schlussrede – „Habt acht, es dräuen üble Streich“ – mit der sich unversehens auch das Klangbild eindunkelt, diese Wendung gegen die „falsche welsche Majestät“ ist ein deutlicher Hinweis, der ernst genommen werden muss. Wagner hat diese schwer umstrittene Stelle erst nachträglich in die Partitur eingefügt; es ist der musikalischen Faktur deutlich anzuhören, er tat es im Affekt gegen die Franzosen und die französische Kultur, worin die verletzte Eitelkeit eines zweimal in Paris gescheiterten Künstlers mitschwingen mag. Einige Jahre vor dem Deutsch-französischen Krieg konnte Wagner auf der Opernbühne wenigstens in einer kurzen Stelle alles ausdrücken, was ihm ästhetisch verhasst war: die falsche welsche Opernhure. Daß er selbst noch in der *Götterdämmerung* und dem *Parsifal* französische Opernmodelle benutzte, war ihm selbst vielleicht nicht bewusst.

Thomas Mann sah deutlich, daß jenes anti-„civilisatorische“ Moment den deutschen Interpreten in die Hände spielte, die in diesem Stück nur ein Werk der naiven Biederkeit sahen. Der Fall blieb schwierig: als Mann sich drei Jahre nach Beendigung des Krieges den dritten Akt anhörte – mit Festaufzug und Choral und Schlussrede –, da war ihm das alles widerlich geworden: „Teilweise entsetzt über die Demagogie. Das Schelmische, das Biedere, das National-Pomphafte, vermischt mit Parodie und schönster Musik. Es ist immer wieder ein schwieriger, anziehender und abstoßender Fall.“²⁶ Später nannte er das : „enthusiastische Ambivalenz“, eine Haltung, die ab 1933 tatsächlich die einzig ehrliche gegenüber dem Stück war, das, wie gesagt, seine Gestalt mit der Zeit verändert hatte. Das berühmte, vielzitierte Wort, es sei „viel 'Hitler' in Wagner“ – wobei die Anführungsstriche bei „Hitler“ keinesfalls unterschlagen werden dürfen –, dieses Wort findet sich bei Mann in Zusammenhang gerade mit den *Meistersingern*, konkret: „in Wagners Bramabasieren, ewigem Perorieren, Al-

24 Ebd., S. 172.

25 Ebd., S. 179.

26 Ebd., S. 199.

lein-reden-wollen, über alles Mitreden-wollen, eine namenlose Unbescheidenheit, die Hitler Vorbildet“.²⁷ Kein Wunder also, daß Thomas Mann bis zuletzt die Rede des Hans Sachs und die „ungeheuerere Biederkeit eines sehr großen Spitzbuben“ (womit er allerdings Sachs mit Beckmesser verwechselte, der stehlende und lügende Spitzbube heißt Beckmesser, nicht Sachs²⁸ – aber das ist schon ein Teil der Interpretationsgeschichte) unsympathisch blieb und er bei Beckmesser an das Märchen vom „Juden im Dorn“ dachte.²⁹

Thomas Mann hat allerdings, und auch dies bis zuletzt, die Schönheiten der Partitur wahrgenommen. Im 25. Kapitel seines Künstler- und Deutschlandromans *Doktor Faustus*, den er während des Krieges schrieb, läßt er seinen Helden Adrian Leverkühn ein Musikstück beschreiben, um uns die denkenden Ohren zu öffnen für derlei Klangmagie:

So geht es zu, wenn es schön ist: Die Celli intonieren allein, ein schwermütig sinnendes Thema, das nach dem Unsinn der Welt, dem Wozu all des Hetzens und Treibens und Jagens und einander Plagens bieder-philosophisch und höchst ausdrucksvoll fragt. Die Streicher verbreiten sich eine Weile weise kopfschüttelnd und bedauernd über dieses Rätsel, und an einem bestimmten Punkt ihrer Rede, einem wohl erwogenen, setzt ausholend, mit einem tiefen Eratmen, das die Schultern emporzieht und sinken läßt, der Bläserchor ein zu einer Choral-Hymne, ergreifend feierlich, prächtig harmonisiert und vortragen mit aller gestopften Würde und mild gebändigten Kraft des Blechs. So dringt die sonore Melodie bis in die Nähe eines Höhepunkts vor, den sie aber, dem Gesetz der Ökonomie gemäß, fürs erste noch vermeidet; sie weicht aus vor ihm, spart ihn aus, spart ihn auf, sinkt ab, bleibt sehr schön auch so, tritt aber zurück und macht einem anderen Gegenstande Platz, einem liedhaft-simplen, scherzhaft-gravitätisch-volkstümlichen, scheinbar derb von Natur, der's aber hinter den Ohren hat und sich, bei einiger Ausgepichtheit in den Künsten der orchestralen Analyse und Umfärbung, als erstaunlich deutungs- und sublimierungsfähig erweist. Mit dem Liedchen wird nun eine Weile klug und lieblich gewirtschaftet, es wird zerlegt, im einzelnen betrachtet und abgewandelt, eine reizende Figur daraus wird aus mittleren Klanglagen in die zauberischsten Höhen der Geigen- und Flötensphäre hinaufgeführt, wiegt sich dort oben ein wenig noch, und wie es am schmeichelhaftesten darum steht, nun, da nimmt wieder das milde Blech, die Choral-Hymne von vorhin das Wort an sich, tritt in den Vordergrund, fängt nicht gerade, ausholend wie das erste Mal, von vorne an, sondern tut, als sei ihre Melodie schon eine Weile wieder dabei gewesen, und setzt sich weihesam fort gegen jenen Höhepunkt hin, dessen sie sich das erste Mal weislich enthielt, damit die Ah!-Wirkung, die Gefühlsschwellung desto größer sei, jetzt, wo sie in rückhaltlosem, von harmonischen Durchgangstönen der Baßtuba wuchtig gestütztem Aufsteigen ihn glorreich beschreitet, um sich dann, gleichsam mit würdiger Genugtuung auf das Vollbrachte zurückblickend, ehrensam zu Ende zu singen.

27 Ebd., S. 204.

28 Dies beweist unwiderlegbar Uwe Faerber: Hans Sachs – der Feind Beckmessers. Eine Textanalyse ihres gegenseitigen Verhaltens. In: Richard Wagner Blätter 1-2 (1985), S. 14-32.

29 Tagebuch 26. 5. 1954, nach: Vaquet., S. 226.

Kehren wir noch einmal zurück in die Zeit der Weimarer Republik. Nach dem ersten Weltkrieg hatte sich, wie an einigen Bühnen zu beobachten war, eine leichte Versachlichung begeben, während Wagner inmitten der nachversailer Depression als einer der „Rechten“ gebraucht wurde. „Ist er nicht der Rechte?“, fragt das Volk am Ende und bekommt seit 1918 die Antwort, daß Wagner für die Rechten gerade der Rechte war. Während der Eröffnungsvorstellung der erstmals nach dem Krieg wieder spielenden Bayreuther Festspiele 1924 fühlte sich das zuhörende Volk ermutigt, sich von den Sitzen zu erheben und im Anschluss das Deutschlandlied zu singen. „Ein Volk zur Schaffung eines neuen Reiches“ in sozialem Sinn, diese Forderung stellte dagegen Bernhard Diebold, der Feuilletonredakteur der *Frankfurter Zeitung*, 1928 in seiner Broschüre *Der Fall Wagner* auf, indem er den einschichtigen Gebrauch, den Wagner durch die nationale Rechte erfuhr, links-liberal konterkarierte.³⁰ Was halfs? Die Inszenierungsgewohnheiten waren inzwischen fest eingeschliffen: Beckmesser war zur Karikatur, Sachs zum philosophischen Graubart geworden, dem man den Schalk ausgetrieben hatte, und Jung-Evchen war einfach „süß“, nicht das intelligente, junge Mädchen, das ihrem Vater den Gedanken eingegeben hatte³¹, ein Wettsingen zu veranstalten, auf daß der Beste – also der rüstige Witwer Sachs – sie ersänge: „Denn hatte ich die Wahl, nur dich erwählt ich mir“...

An den Verdickungen der Personenzeichnungen war – und auch dies ist ein gewichtiger, kaum je gewürdigter Teil der Wirkungsgeschichte – auch die Veränderungen Schuld, die an der Partitur vorgenommen wurden, die doch angeblich immer gleich bleibt. Erst nach der Publikation der *Meistersinger*-Bände innerhalb der Kritischen Wagner-Gesamtausgabe, die 1979 bis 1987 stattfand, konnte vermeldet werden, daß man es nun mit dem einzigen, dem „echten“ Text zu tun hätte. Zwischen Wagners Originalpartitur und dem ersten Partiturdruk hatten sich Fehler eingeschlichen, die erst über 100 Jahre nach der Uraufführung ausgebügelt werden konnten.³²: Fehler, die von Wagners Dirigentenfreunden und von Notenstechern verursacht wurden, was bis zu Eingriffen in die Substanz – siehe Streichungen – verkam. Die Kritische Ausgabe enthält keinen Takt mehr als die alte, aber die Unterschiede in Dynamik, Phrasierung und Artikulation betreffen sehr viele Stellen. Egon Voss hat die Situation prägnant beschrieben:

Was diese Bereiche anbetrifft, bietet die kritische Ausgabe ein völlig neues Bild, geeignet, das bisher herrschende Bewußtsein zu wandeln. Die *Meistersinger* werden gern mit Gründerzeit und Deutschem Reich in Zusammenhang gebracht, entsprechend als Manifestation von Pomp und Pathos aufgefasst und aufgeführt. Friedrich Nietzsche hat in seinem berühmten Text über das Vorspiel der *Meistersinger*, im achten Hauptstück von *Jenseits von Gut und Böse*, die einschlägigen Vokabeln geliefert. Da ist von „prachtvoller, überladener, schwerer Kunst“ die Rede; die Musik wird „derb und grob“ genannt, „etwas auf deutsche Art Vielfaches, Unförmliches“; es heißt, sie habe „nichts von südlicher feiner Helligkeit des Himmels, nichts von Grazie, kein Tanz [...] eine gewisse Plumpeheit sogar [...] eine schwerfällige

30 Katalog, S. 168.

31 Diese Deutung legt die präzise Analyse des Librettos nahe, die der (leider viel zu früh verstorbene) Jurist Klaus Kirschbaum 1990 vorgenommen hat: Die „verkaufte Braut“ – zur Vorgeschichte einer Auslobung. In: ders.: *Recht wagnerisch*. Köln 2002, S. 57-85.

32 Womit *Die Meistersinger* nicht allein stehen. Die Fehlerhaftigkeit von Partiturdrukken ist kein Spezifikum komischer Opern, aber es fällt auf, daß auch Giuseppe Verdis *Falstaff* – die einzige Komische Oper des Italieners (sieht man einmal vom kaum gespielten Frühwerk *Un giorno di regno* ab, so wie man im Falle Wagners stets das *Liebesverbot* vergisst, wenn es um die „einzige komische Oper“ im Oeuvre dieser Komponisten geht) – bis vor einiger Zeit unendlich viele, auch winzige, aber im Ganzen prägende Fehler im Notendruck aufwies.

Gewandung, etwas Willkürlich-Barbarisches und Feierliches.“ Dieses Bild von der Musik der *Meistersinger*, zweifellos bewußt parteiisch und provokant, dennoch aber bis heute als zutreffend und genau beobachtet gerühmt, dürfte seine Wurzel nicht zuletzt im ersten Partiturdruk haben. Dessen Unterschlagungen und Einebnungen haben zu jenem Eindruck geführt, den Nietzsche, der selbstverständlich nur Aufführungen nach dieser Partitur erlebt haben kann, formuliert hat. Die kritische Ausgabe weist die *Meistersinger* als eine sehr viel differenziertere Partitur aus, geprägt von ungleich mehr Feinheit und Vielfalt des Charakters.³³

Nein, die Musik der *Meistersinger* *schwitzt* nicht, wie das Nietzsche gesagt haben würde, sie ist bedeutend leichter und zugleich aggressiver, spitzer und spröder als vormals meist gehört, mit einem Wort: farbenreicher, schneller und weniger pathetisch. Eine komische Oper eben, wenn auch mit Tiefgang. Nur nebenbei: dieser Klangcharakter und Ausdruck ist in Bayreuth, unter den Bedingungen des klangverschmelzenden, weil verdeckten Orchestergrabens, nicht hinzubekommen. Ernst Bloch hat es schon früh erkannt: „Ein kammermusikalischer Teppich hat zugrunde zu liegen; der Dirigent, der schmiert, mit Lärm verschmiert, tunlichst auf die Pauke haut, ist ein Feind Wagners.“³⁴

Es war auch der Jude Ernst Bloch, der allen Grund gehabt hätte, eine direkte Verbindung zwischen Wagner und Hitler zu ziehen – doch war auch er differenziert genug, um das Problematische, gleichsam Vor-Nazistische des Wagnerschen Wesens vom Kern der Sache zu trennen. In einem berühmt gewordenen Bonmot, geäußert im Jahre 1939 in einem Vortrag zu den *Wurzeln des Nazismus*, hat er den Nicht-Zusammenhang auf den Punkt gebracht: „Die Musik der Nazis ist nicht das Vorspiel zu den Meistersingern, sondern das Horst Wessel-Lied; andere Ehre kann und soll ihnen nicht gegeben werden.“³⁵ In der Tat: „Völlig unsinnig ist es, sich durch den Nazi um irgendein deutsches Kulturerbe betrügen zu lassen.“³⁶ Gleichwohl gilt es heute noch als ausgemacht, daß *Die Meistersinger*, als „deutscheste“ aller Wagneroperen, nicht nur prädestiniert war, zur einzigen Festoper auch des „Dritten Reiches“ ernannt zu werden, sondern gewichtige Inhalte der Nazi-Ideologie vorwegnimmt. Diese Meinung hat die Rezeptionsgeschichte bis heute entscheidend geprägt; noch immer scheint kaum eine Inszenierung der letzten Jahre ohne den zum Gemeinplatz geronnenen Nazihammer auszukommen: gleich, ob er, wie in Bayreuth, furchtbar grell geschwungen wird, oder, wie bei Konwitschny, ins traurige Licht einer melancholischen deutschen Geschichte gerückt wird.

Tatsache ist, daß die Oper und die Stadt Nürnberg, als Stadt der historischen und der Wagnerschen Meistersinger, im Dritten Reich eine Auferstehung aus dem Geist der nationalen Kultur erlebten, die die Linie des späten 19. Jahrhunderts konsequent weiterführte. *Was deutsch und echt*: betont wurde das Deutsche, weniger der Umstand, daß es Wagner – man kann es im Textbuch nachlesen – nicht darum ging, einen neuen deutschen Staat zu gründen: und wenn, dann doch nur einen aus der Kunst geborenen, aller Politik abholden. Es

33 Egon Voss: Keine *schwitzende* Musik. *Die Meistersinger von Nürnberg* nach der kritischen Ausgabe der Richard Wagner-Gesamtausgabe. In: ders.: „Wagner und kein Ende“. Betrachtungen und Studien. Zürich/Mainz 1996, S. 307-309; hier: S. 308.

34 Ernst Bloch: Paradoxa und Pastorale bei Wagner, in: Literarische Aufsätze (Werkausgabe 9). Frankfurt am Main 1985, S. 294-332; hier: S. 298.

35 Ernst Bloch: Politische Messungen, Pestzeit, Vormärz (Werkausgabe 11). Frankfurt am Main, 1985, S. 320.

36 Ebd.

ist bezeichnend, daß am Ende der Oper nur das „Volk“ und die Meister und die Künstler auf der Bühne stehen, nicht aber – wie in Wagners unmittelbaren Vorlagen – der Rat der Stadt Nürnberg oder gar der Kaiser eines Heiligen Römischen Reiches. An die Stelle des Staates rückt bei Wagner die Zunft, und auch sie hat ihre festen Regeln – die freilich reformierbar scheinen.³⁷ *Zerging in Dunst*: der Konjunktiv musste ernst genommen werden, wurde es aber offensichtlich zwischen 1933 und 1945 gerade nicht. Für den Chefideologen der Nazis, Josef Goebbels, war das Stück ein Ausdruck des Volkscharakters, der gegen allen Individualismus gerichtet war. Der „Wach-auf“-Chor, in Goebbels Diktion ein „Massenchor“, wurde als „greifbares Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des Novembers 1918 empfunden.“ „Volkstum“: der Begriff stand nun im Zentrum der Werkdeutung, die 1933 über die Radiokanäle lief. Wagners Werk sei „bewußt und vorbehaltlos deutsch“, die Oper natürlich die „deutsche“, also solche „eine geniale Zusammenfassung von deutscher Schwermut und Romantik, von deutschem Stolz und deutschem Fleiß, von jenem deutschen Humor, von dem man sagt, daß er mit einem Auge lächle und mit dem anderen weine.“ Herbe, keusche Tragik, gepaart mit der Lebensbejahung der Renaissance, Pathos und rauschendes Volksfest.³⁸

Goebbels' Deutung wäre weniger falsch – gewiss: sie erfasst einige Eigenheiten des Stücks, um wesentliche andere auszublenden: die Lust zur Intrige, der Spaß am Überraschenden, das hintergründig Schillernde –, sie wäre weniger falsch, verbände sich mit ihr nicht die unausgesprochene Idee, daß das Deutsche hier nur darum am „deuthesten“ sei, weil es etwas gibt, was als nicht-deutsch definiert werden kann. Dieses Nicht-Deutsche ist für den Nazi natürlich das Judentum – womit wir das heikelste, umstrittenste Gebiet der Wirkungsgeschichte der *Meistersinger* betreten. Es ist unmittelbar verständlich, wieso – natürlich – diese Oper 1935 als Festvorstellung während des Reichsparteitages in Nürnberg gebracht werden konnte. Wagner, Hitler und die Juden – das ist ein weites Feld, aber um es in Bezug auf die *Meistersinger* zu verstehen, muss man noch einmal ein paar Jahre zurückgehen, in die ersten Jahre der Aufführungsgeschichte. Die Wiener Premiere, zwei Jahre nach der Münchner Uraufführung, sah im Zuschauersaal tumultartige Szenen, während Beckmesser sein Ständchen sang. Einige Zuschauer, offensichtlich Juden, protestierten, weil sie glaubten, daß Wagner in der jämmerlichen Musik des Beckmesser die jüdische Musik parodiert und verspottet, also auch sie, die Juden, karikiert hätte.³⁹ War dies nur eine überzogene Reaktion des jüdischen Publikums? Man musste mit Recht annehmen, daß Wagner eine derartige Verzeichnung des jüdischen Gesangs intendiert hatte, denn im Jahr zuvor hatte er – diese Publikation wurde weithin diskutiert – sein fast vergessenes Pamphlet *Das Judentum in der Musik*, versehen mit einem verschärfenden neuen Vorwort, wieder zum Druck befördert. Man muss diesen Neudruck mit jenen umfangreichen Schriften in Verbindung setzen, die er Mitte der Sechziger Jahre über *Deutsche Kunst und Politik* verfasst hatte; auch hier ging es um jene „deutsche Kunst“, mit der nach Wagners Meinung das unmusische, da seelenlose und konstruierte Schaffen der Juden nichts zu tun habe. Wobei an die Ironie erinnert werden muss, daß Wagners reife Musik selbst, als Produkt einer außerordentlich intellektuellen

37 Wolfgang Schild geht dagegen davon aus, daß Wagner durchaus den Staat der *Meistersinger* auf die Bühne brachte und weit davon entfernt war, ihn abschaffen zu wollen: Wagners *Meistersinger* als NS-Festoper, in: Das (Musik-)Theater in Exil und Diktatur. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions. Hrg. von Peter Csobádi u.a.. Anif/Salzburg 2005, S. 239-261; hier: S. 251f.

38 Goebbels' Rede „Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit“ findet sich im Materialienband von Csampai/Holland, S. 194-199.

39 Ludwig Nohl: *Die Meistersinger* in Wien. In: Neue Zeitschrift für Musik 66, 11. 3. 1870, S. 104f.

Konstruktion, mit seinem hochdifferenzierten Leitmotivsystem – damit auch und gerade die *Meistersinger* – ein Werk der höchsten Bewusstheit, der absoluten Reflexion ist. Eigentlich hätte diese denkbar „undeutsche“ Musik aufgrund der Kriterien, die sie gegen die moderne, jüdisch „entartete“ Kunst aufstellten, von den Nazis verboten werden müssen.

Das Sensorium für einen möglichen (doch musikalisch abzuweisenden) Zusammenhang zwischen dem eigentümlich formulierten Beckmesser-Ständchen und dem von Wagner verabscheuten Synagogen-Gesang besaßen also die jüdischen Zuhörer. Im Sinne von Wagners völlig unhaltbarer Volks- und Kunsttheorie musste der zur wahren Kunst unfähige Nachahmer Beckmesser als Vertreter des jüdischen, im Sinne des Finales „welschen“, also französisch-jüdischen Modetums deutbar sein. Was deutsch und echt ist, glaubte Wagner in diesen Jahren noch zu wissen, erst 1878 hat er in der Neuveröffentlichung seiner Schrift *Was ist deutsch* bekannt, daß er unfähig sei, diese Frage zu beantworten. Wagner hat freilich an keiner Stelle seiner Selbstkommentare den Beckmesser als einen jüdischen Typus, ja eine jüdische Karikatur bezeichnet. Trotzdem hat man schon damals, auch durch die sofort folgenden Parodien, die *Meistersinger* als Auseinandersetzung mit den Juden gesehen und den Antisemitismus wiederum karikiert. War auch das überzogen? In der Forschung der letzten 20 Jahre, in denen die für die Werkdeutung entscheidende Frage „Ist Beckmesser ein Jude oder nicht?“ diskutiert wurde, stehen sich inzwischen zwei Positionen streng gegenüber: zum einen die Befürworter Wagners, die den Beckmesser in einer ausschließlich literaturwissenschaftlichen Lesart als traditionellen Komödientypus, als „Pedanten“ interpretieren, da Wagner, wie gesagt, mit keinem Wort einer Deutung des Stadtschreibers als Jude Vorschub geleistet habe⁴⁰, zum anderen die Kritiker Wagners, die davon ausgehen, daß allein durch die Art und Weise, wie der Musiker und Textdichter diese Figur gezeichnet habe, Beckmesser als Jude kenntlich gemacht worden sei, denn über die kulturellen Codes, die die Deutung eines Juden auf einer Bühne eindeutig machten, musste man sich seinerzeit nicht unterhalten: sie waren, durch Gebärden, Sprache und Ton, allen geläufig, die von einem „Juden“ auf einer Bühne sprachen.⁴¹ Daß Autoritäten wie Thomas Mann und Theodor W. Adorno⁴², auch Ernst Bloch⁴³ in den *Meistersingern* Grimms Märchen vom „Juden im Dorn“ erkannten, mag ein philologisch schwaches Argument sein, aber es weist doch elementar darauf hin, daß einem Zuschauer und Hörer die Ähnlichkeit mit dem Juden auffallen musste. Von hier aus versteht es sich, daß auch die sogenannte christliche Seite, in diesem Fall: die nationalsozialistische, den Bezug zum Antisemitismus herstellen musste, auch wenn man nicht so weit gehen muss, im NS-Staat jenen Meistersinger-Staat verwirklicht zu sehen, den sich Wagner angeblich erträumte, und den Hitler nach den Vorgaben seines Meisters konstruierte.⁴⁴ Steilvorlagen aber hat Wagner schon mit seiner nachträglich eingeschobenen Schlussrede geliefert. Das Dritte Reich konnte die Oper zwanglos als Festoper benutzen und zum Reichsparteitag einsetzen, weil es mit Ideen der NS-Ideologie – die gegen das feindliche Ausland zusammengeschweißte Volksgemeinschaft – harmonierte. Leicht übersehen werden konnte, daß in den *Meistersingern* gerade nicht das Führerprinzip, sondern das Volksvotum verteidigt wurde. Auch ist es nicht bezeugt, daß Beckmesser auf

40 Dieter Borchmeyer: Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen. Frankfurt am Main 2002; S. 255-275.

41 Marc A. Weiner: Antisemitische Fantasien. Die Musikdramen Richard Wagners. Berlin 2000.

42 Versuch über Wagner, in: Die musikalischen Monographien (Gesammelte Schriften 13). Frankfurt am Main 2003, S. 20 (im 1. Kapitel *Sozialcharakter*).

43 Bloch: Paradoxa und Pastorale, S. 306.

44 Joachim Köhler: Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker. München 1997S. 347-382. Gegen Köhlers außerordentlich zuspitzende Deutung hat Alexander Schmidt eine kleine, aber konzise Studie verfasst: Braune Brüder im Geiste? Volk und Rasse bei Wagner und Hitler – ein kritischer Schrift-Vergleich. Marburg 2007.

einer deutschen Bühne der Jahre zwischen 1933 und 1945 jemals als ausdrücklich jüdische Karikatur dargestellt wurde. Andererseits hat Richard Wilhelm Stock 1938 in seinem berüchtigten, schwer antisemitischen Buch über *Richard Wagner und die Stadt der Meistersinger* ein Kapitel eingerückt, bei dem man natürlich an den Merker der Oper denken musste: „Jüdische Kritiker über Richard Wagner.“ Wir wissen allerdings von Bühnenbildern und sogar einem Filmdokument, wie zumal die Schlusszene und -ansprache gelegentlich inszeniert wurde: die Festwiese der Nürnberger Inszenierung ähnelte, entworfen vom „Reichsbühnenbildner“ Benno von Arent, mit ihrer mächtigen Fahnenstrasse in erstaunlicher Wiese jener Inszenierung, die gerade auf dem Reichsparteitagfeld stattfand⁴⁵ – eine Ausstattung, die stilbildend wurde.⁴⁶ Die Masse macht's. Kurze Zeit später wurde im Charlottenburger Opernhaus die Schlusszene von einer Kamera eingefangen: Hans Sachs wendet sich statt zu Walther von Stolzing sofort zum Publikum, um als Volkstribun „mit überdimensionalen Gesten um Verständnis bei dem riesigen Choraufgebot heischt, wobei der rechte Arm sicher nicht aus Zufall mehrmals die Grenze zum sogenannten 'deutschen Gruß' streift.“ So konnte, in einem seltenen Fall, eine bestimmte Passage einer Wagner-Oper der NS-Propaganda szenisch angenähert werden.⁴⁷

Die Verwendung der Oper als NS-Festoper (eine Festoper aber war sie schon vorher und noch lange danach) muss, so der Jurist Wolfgang Schild, „ein bleibender Schatten bleiben, auch wenn sie sich im Grunde nur auf einige wenige, 1867 eingefügte Zeilen in der Schlussansprache des Sachs gründen konnte. Mehr wollten die Nationalsozialisten von diesem Werk auch nicht, konnten auch nicht mehr von ihm gewinnen.“⁴⁸

„Es muß endlich Schluß gemacht werden mit dem Popularität heischenden Kreisleiter Sachs!“⁴⁹ Bevor der kategorische Imperativ des Bayreuther Stürmers und Neugründers Wieland Wagner in Szene gesetzt wurde, wurschtelte man erst einmal so weiter, wie man es kannte, nachdem das „liebe Nürnberg“ gründlich zertrümmert worden war. Im Wiederaufbau besann man sich zunächst auf die altdeutschen Tugenden einer kulinarischen Ausstattungsooper: auch in Bayreuth. Als wäre nichts gewesen. Die Stunde Null sollte erst im 1956 anbrechen, und diesmal mit einem tobenden Aufschrei des Publikums. Dabei hatte Wieland Wagner, dem *der* Paradigmenwechsel – wie das neudeutsche Wort zu lauten hat – in Sachen *Meistersinger*-Inszenierung zu verdanken ist, dabei hatte der Enkel doch „nur“ auf Stilmittel zurückgegriffen, die Adolphe Appia um die Jahrhundertwende erfunden, und die in den sogenannten neusachlichen Bühnen der Zwanziger Jahre realisiert worden waren. Wieland Wagner aber ging noch weiter: er unterwarf das Werk seines Großvaters der Entrümpelung. An die Stelle des Dekors, des Ornaments und der tandhaften Ausstattung setzte er das „Reinmenschliche“, von dem Richard Wagner einmal in einem unbedachten Moment geträumt hatte, als er sich ein Theater der Zukunft imaginierte, das unsichtbar sein sollte. Wieland Wagner folgte ihm genau, indem er – der die Arbeiten Appias vielleicht gar nicht so genau kannte – auf die totale Vereinfachung der Szene, damit aber auch auf eine neue Psychologisierung setzte. Koseequenterweise waren seine späteren Bilder, die er

45 Kein Zufall: Arent gestaltete auch die Feststraßen bei großen NS-Aufmärschen. Er sollte auch 1939 das Kleine Festspielhaus in Salzburg erneuern, nachdem man im Foyer die Fresken Anton Faistauers abgetragen hatte.

46 Csampai/Holland, S. 201 (Nürnberg), Katalog, S. 183 (Dessau 1938, Ausstattung: Gustav Singer).

47 Jens Malte Fischer: Wagner-Interpretation im Dritten Reich. In: Richard Wagner im Dritten Reich. Hrg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen. München 2000, S. 142-164, hier: S. 157.

48 Schild, S. 261. Hier auch die wesentliche Literatur zum Thema.

49 Wieland Wagner, nach: Berndt W. Wessling: Wieland Wagner. Der Enkel. Köln 1997, S. 261.

für den *Ring* und für den *Tristan* entwerfen ließ, angefüllt mit gleichsam archetypischen Figuren und Architekturelementen.

Was also sah man am Nachmittag des 24. Juli 1956? Walter Erich Schäfer hat die Szene genau beschrieben: 1. Akt: „Die Bühne war ganz in Gold und zartem Kobaltblau gehalten und wurde von einem wundervollen gotischen Gehänge beherrscht, unter dem der Chor, frontal zum Zuschauer gewandt und durch die einheitliche Kostümierung, den gotisierenden Faltenwurf und den expressiven Körpergestus zu machtvoller Eindringlichkeit gesteigert, den Choral sang.“ 2. Akt: „Ein irrales Nocturno, koboldisch-unwirklich, aber auch 'wahnhaft' verschattet: violettblau der leere Horizont, riesig im Raum schwebend halblinks eine Holunderdolde, ihr gegenüber am rechten Bühnenausschnitt eine kleinere, niedrigere, und ein sich nach vorne verbreiterndes, gepflastertes Spielpodest, die vielverschriene 'Niere', auf der zwei Bänke die einzigen realistischen Versatzstücke waren.“ 3. Akt: Ein „Mediziner-Hörsaal, keine Festwiese“, also eine amphitheatralisch steil ansteigende Tribüne, „auf der Wieland Wagner den Chor, in festliches Weiß gekleidet und zu strenger Einheitlichkeit des Gestischen angehalten, postiert hat.“⁵⁰ Dieser Chor hätte auch Beethovens *Hymne an die Freude* singen können: derart abstrahierend war nun die Schlußszene ausgefallen, mit einer „allumfassenden“, nicht mehr einer „deutschen“ Gemeinschaft.⁵¹ Keine Butzenscheiben, nirgends. Die Reaktionen waren eindeutig: „Wer schützt Wagner in Bayreuth?“ – diese Frage betraf ebenso das Befragte wie die, die da fragten.

Wieland Wagner nannte seine erste *Meistersinger*-Lösung, die ein gewaltiger Wurf gewesen sein muß, eine „spirituelle“.⁵² Damit wurde das Stück deutlich entnazifiziert, was langfristig übrigens in Bayreuth nichts ver schlug, denn Katharina Wagners Inszenierung von 2007 holte den „Kreisleiter“, ja den „Führer“ Sachs wieder auf die Bühne zurück: in vorgeblich „kritischer“ Absicht. Assistiert wurde Wieland Wagner von Autoren wie Hans Mayer, die – jüdisch und einst emigriert – sich nun um ein Wagner-Bild bemühten, das dem der letzten 80 Jahre völlig entgegengesetzt war. Sie setzten auf den linken Wagner, den Wagner auch einer genauen philologischen Analyse, wie sie Hans Mayer in zwei späteren Bayreuther Programmheftbeiträgen vornahm. Ernst Bloch kümmerte sich um den Wagner der Paradoxien, der Moderne, der Überraschungen, des „Unverabredeten“⁵³, der dem Nazi-Wagner konträr ist.⁵⁴ Er wies auf die Subtilitäten der Komposition hin, auf die Volten, die Wagners Musik schlägt, auf die Hintergründigkeit insbesondere des Beckmesser-Liedes, das ihm wie ein Vorschein von Dada erschien.

1963 sollte Wieland Wagner zu einer völlig neuen szenischen Lösung finden, die wieder heftig kritisiert wurde. Es sah wie eine Abwendung vom symbolistischen Theater und dem „Mysterienspiel“ aus. „Auf dem

50 Walter Erich Schäfer: *Wieland Wagner. Persönlichkeit und Leistung*. Tübingen 1970, S. 198f. Der Band bietet auch hervorragende, monumentale Abbildungen der einzelnen Inszenierungen, die filmisch kaum dokumentiert wurden, was auch für Wieland Wagners zwei *Meistersinger*-Inszenierungen gilt. Im *Meistersinger*-Programmheft von 1957 kommentierte Emile Vuillermoz unter dem völlig richtigen Titel *Revolution in Bayreuth* die vorjährige Inszenierung, die 1957 bereits dekorativ angereichert, also abgeschwächt wurde – vergleichbar den Eingriffen, die Heiner Müller und sein Bühnenraumerfinder Erich Wonder ein Jahr nach der Premiere ihrer eindringlichen, strengen Bayreuther *Tristan*-Inszenierung von 1993 vornahmen.

51 Wieland Wagner: „Ein Kind ward hier geboren“, in: *Die Meistersinger von Nürnberg*. Programmheft der Bayreuther Festspiele 1957, S. 21.

52 Ebd., S. 84.

53 Bloch: *Paradoxa und Pastorale*, S. 304.

54 Ernst Blochs wichtiger Essay „Paradoxa und Pastorale in Wagners Musik“ erschien 1960 im Programmheft der Bayreuther Festspiele, „Über Beckmessers Preislied-Text“ im darauf folgenden Jahr, „Sachsens Anrede an den Flieder“ 1964: ein Jahr nach der Premiere der zweiten Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung Wieland Wagners.

'Brettergerüst' des Shakespeare- und des Hans-Sachs-Theaters – also auf einer mittelalterlichen Bühne, als Theater auf dem Theater – spielen die Meistersinger 1963 in Bayreuth“: dies die konzise Auskunft im Programmheft, doch sonderbar: hatte man vormals gegen Wielands Abstraktionismus protestiert, so erhob sich nun das Gejohle gegen die handfesten Allegorien der Handwerker-Renaissance, die das Stück in seine historische Spielzeit versetzte – um zugleich listig, also mit den Versatzstücken eines historistischen Ausstattungstheaters, darauf hinzuweisen, daß das Stück eben nicht im Nürnberg des 16. Jahrhunderts, sondern immer nur heute, auf dem Theater spielen kann. Man protestierte insbesondere gegen die Mummenschanz der Festwiese, den tanzenden Tod, die allegorischen Figuren von Gott Apoll und König David – die doch nur für die Einheit von antikem Parnas und christlichem Paradies stehen, wie sie im Preislied besungen wird. Man verabscheute die drastische Prügelei, den derben Humor, den sogenannten „Kitsch“, die Entromantisierung. Eine Debatte in der *Zeit* bewies die Relevanz der Inszenierung: Joachim Kaiser forderte mehr Zeitkonkretheit (seltsam angesichts der eindeutigen Verweise), Marcel Reich-Ranicki kritisierte die „Entdeutschung“, der Regisseur habe gegen die Partitur inszeniert, und Theodor W. Adorno focht für Wieland Wagner, indem er die Aktualität des Werks im experimentellen Charakter der Veranstaltung verwirklicht sah: mit allen Brüchen, die dem Werk anhafteten und sichtbar gemacht wurden. Sein Plädoyer für den offenen Umgang mit Wagners historischen Regieanweisungen, um den „geschichtlich verfallenen Zeitkern“ aufzusprengen, bleibt sinnvoll selbst da noch, wo offenkundig Unsinn getrieben wird mit Wagners Wünschen.⁵⁵ Einig waren sich Befürworter und Gegner der Inszenierung aber darin, daß Wagner, will man ihn ernstnehmen, verändert werden darf und muß.

Daß *Die Meistersinger* kein Stück von gestern sind, konnte der Regisseur fast nebenbei belegen, indem er im Programmheft Richard Wagners Bericht über eine miterlebte Nürnberger Prügelei einen Zeitungsreport über die Schwabinger Krawalle folgen ließ. Wie man sieht, ist die „Aktualisierung“ keine Erfindung des Gegenwartstheaters. 1969 gelang es dann dem Altphilologen Wolfgang Schadewaldt, in einem Bayreuther Beitrag den Zusammenhang zwischen den *Meistersingern* und den antiken Griechen zu ziehen, womit das Werk endgültig aus der engen Sphäre des Nationaldeutschen befreit werden sollte.⁵⁶ Sachs als Sokrates: es machte Sinn, weil schon Wagner den Areopag in Aischylos' *Orestie*, die Gründungsversammlung des Athener Rats, mit der Schlußrede des Hans Sachs in Verbindung gebracht hatte.⁵⁷ Gleichzeitig machte der Musikschriftsteller Karl H. Wörner die Beobachtung, daß Wagners *Meistersinger*-Musik mitnichten so „deutsch“ ist wie angenommen: die Ouvertüre verdankt ihre Form etwa der französischen Ouvertüre des Barock⁵⁸ – womit Sachs'-Wagners Polemik gegen das „Welsche“ einfach ad absurdum geführt wird.

55 Csampai/Holland, S. 186-193.

56 Wolfgang Schadewaldt: Der „homerische“ Charakter der Meistersinger. In: Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Bayreuther Festspiele 1969, S. 1-6. Er ließ ihr 1964 eine „Nachlese“ folgen (zu den *Meistersingern* S. 11-18).

57 Cosima Wagner: Tagebuch, 25. Juni 1880. Diese Idee nahm der Regisseur Nikolas Lehnhoff 2010 in seiner Züricher Inszenierung auf: er „ließ den letzten Akt vor Schinkels Monumentalgemälde *Blick in Griechenlands Blüte* spielen. Der Chor war wie im antiken Amphitheater angeordnet, Sachs stand auf einem Säulenstrunk, wurde singendes Denkmal und wendete sich nach den 'Heil'-Rufen auf ihn ab – nahm die Antike also in den Blick, zeigte der Welt den Rücken, ging ein ins hellenische Ideal eines Einklangs von Kult und Politik, Poesie und Polis.“ (Alexander Kissler: Kunst als Verkehrswissenschaft betrachtet. <http://www.theeuropean.de/alexander-kissler/2821-richard-wagner-und-die-zuercher-meistersinger>, 13. 4. 2010)

58 Karl H. Wörner: Geschichte im Rampenlicht – die historischen Hintergründe der *Meistersinger*-Musik. In: ebd., S. 26-35; hier: S. 31f.

Allein Wieland Wagner hat die realistischen *Meistersinger* nicht erfunden. Bereits 1960 hat der wichtige, weil denkende Leipziger Regisseur Joachim Herz, mit seinem Bühnenbilder Rudolf Heinrich, eine Inszenierung verwirklicht, die die Hans-Sachs-Renaissance aus dem Blickwinkel des 19. Jahrhunderts präsentierte: als Komödie, in der die Frage um die Kunst ins Zentrum geriet. Herz ging es auch, in genau dieser Frage des Diskurses über die Kunst, um eine Aufwertung des Stadtschreibers und Merkers Beckmesser, der im Lauf der Aufführungsgeschichte bisweilen zu einer nur komischen Figur degeneriert war, woran auch die Bayreuther Auffassung von 1888: Beckmesser als relativ tragischer Typ, nichts ändern konnte. Herz sah auch die Widersprüche in diesem Stück, als er „die Gestalten der Meister und ihre Zunft“ analysierte: „Bewahrer handwerklichen Könnens, bereiten sie den Boden, auf dem allein das Genie sich entfalten kann, so wie ohne die thüringischen Kantoren ein Johann Sebastian Bach undenkbar wäre. Zugleich zeigen sie, welche Gefahr der Kunst droht, wenn sie in ihrer freien Gestaltung gehemmt und eingeengt wird. Für eine Sternstunde gelingt Hans Sachs der Ausgleich, Genieblitz und Ordnung der Zunft vereinen sich zu einem Gleichgewicht, das immer neu errungen und täglich neu erkämpft werden muß.“⁵⁹ Die Figur des Beckmesser und seine textliche Gestaltung waren Anfang der 60er Jahre schon von Ernst Bloch gewürdigt worden, und 1974 rehabilitierte der Rhetorikprofessor Walter Jens in einem freilich überpointierenden Aufsatz⁶⁰ den Mann, der nach Jens' Meinung am Ende noch gebraucht wird – darum in verschiedenen Inszenierungen auch Beckmesser am Ende wieder mit Handschlag in die Meisterrunde aufgenommen wird und sich nicht, wie es bei Wagner heißt, „unter dem Volk verliert“ (womit freilich die bewusst kompromißlose Entscheidung des Komödienfinales bedeutend abgeschwächt wird). Beckmesser: das konnte auch, etwa in der Bayreuther Inszenierung Wolfgang Wagners, die eher das harmonisch-gemütvolle Element betonte, in der Besetzung von Hermann Prey ein eleganter Lyriker sein, er konnte auch einmal – Björn Waag hat ihn so 1997 in Kassel gespielt, auch Espen Fegran 2010 am gleichen Ort – als unvergesslich bemitleidenswerter, gleichfalls eleganter Intellektueller auftreten, der während des Schlusschors verstört über den Vordersteg läuft. Wer sich 1977 die Inszenierung von Götz Friedrich in Stockholm ansah, konnte durchaus einen Schüler von Joachim Herz und Wieland Wagner am Werk sehen: eine problembewußte Interpretation des Stücks und seiner mehrdeutigen Figuren in Verbund mit einem relativ traditionellen, galeriegestuften Bühnenraum.

Neben und zwischen Wieland Wagners Mysterienspiel und dessen und Herz' realistischer Lesart aber gab es, wie schon 1957 in Düsseldorf und 1961 in Frankfurt⁶¹, bereits – das sollte nicht vergessen werden – abstrahierende Lösungen, die das gewohnte Genrebild von Alt-Nürnberg fast vergessen ließen. Im Lauf der Zeit sah man, daß die Abwendung vom Pseudospätmittelalterdekor nicht mit dem Verlust dessen erkaufte war, was einige Teile des Publikums als „Werktreue“ deklarierten. Die *Meistersinger* funktionieren auch ohne Historismus. Der Durchbruch zu einer Gegenwart aber fand wieder in Kassel statt, wo Ulrich Melchinger und sein Ausstatter Thomas Richter-Forgách die Wende aller Sehgewohnheiten vollzogen, wie sie nur der Bayreuther Revolution von 1956 vergleichbar ist. Lediglich einige genau gearbeitete Architekturelemente innerhalb eines Pop-Art-Bildes erinnerten noch an die „alten“ *Meistersinger*. Spätgotik als Zitat, Renaissance als museales, fragmentarisches Museumsstück: deutlicher konnte man kaum auf die Geschichtlichkeit des Stoffes ver-

59 Joachim Herz: „Die Meistersinger von Nürnberg“ – Komödie in der Zeitenwende, in: Walter Felsenstein / Joachim Herz: Musiktheater. Leipzig 1976, S. 234f.

60 Ehrenrettung eines Kritikers: Sixtus Beckmesser, in: Csampai/Holland, S. 249-257.

61 Düsseldorf: Regie: Heinz Arnold, Bild: Franz Mertz. Katalog, S. 210; Frankfurt: Regie: Arno Assmann, Bild: Max Bignens. Katalog, S. 217.

weisen, die zugleich – im bunten Rahmen – eine neue Aktualität ermöglichte.

Von hier war es nicht mehr weit zu jenen Lösungen, die das Stück in genau der Zeit spielen ließen, in der es entstand: also im tiefen 19. Jahrhundert. *Die Meistersinger* also als Parabel über die Wagner-Zeit, als Spiegel von Wagners zeitverhaftetem, sich auch seiner Zeit verdankendem Bewusstsein. Erstmals wurde diese Lösung 1971 ausprobiert: sinnigerweise in Nürnberg. Hier aber probierte man schon einen jener Brüche aus, die sich durch die weitere Inszenierungsgeschichte ziehen sollten, indem Stolzing, der Repräsentant des Neuen, auch im neuen Kostüm, also als Rocker auftrat. Durch diese Annäherung an die Gegenwart des Zuschauers sollte ihm, dem Zuschauer, natürlich auch die Lust ausgetrieben werden, sich allzu lustig zu machen mit Wagners bösen Scherzen. Die komische Oper firmierte jetzt oft als pessimistische Grotteske, als deutsches Trauerspiel, als Lehrstück über ein sehr ernstes Thema, dem man den Witz auszutreiben drohte. Ging man vormals vielleicht allzu harmonistisch zu Werk, so liebte man es jetzt betont problematisch; Herbert Wernickes Inszenierung spielte 1984 in einem öden Bretterhaus, einem großen Schuhkarton, in dem es zumal im zweiten Akt hart herging. Elmar Fulda ließ 1997 in Kassel – in einer klugen Inszenierung über die altgewordenen, einst neuen Meister – den missmutigen Hans Sachs am Ende von der Bühne verschwinden. Claus Guth inszenierte 2007 in Dresden einen zweiten Akt, in dem Beckmesser während des blutigen Karnevals einer Mittsommernacht (das machte in Bezug auf Wagners Shakespeare-Assoziationen Sinn) entmannt wurde. Während Nike Wagner, hierin Theodor W. Adorno folgend, den denunzierenden Witz der *Meistersinger*, damit die unutilgbaren, beängstigend zweideutigen Schärpen der Oper entdeckte, näherten sich die Inszenierungen immer mehr der Gegenwart an: als Hans Neuenfels das Werk 1994 in Stuttgart inszenierte, sah man in Nürnberg das wiedervereinte Berlin samt Brandenburger Torbaustelle, um mit Blick auf das Heute die Frage, was denn „deutsch und echt“ sei, zu beantworten, und dies durchaus komisch: Sachs als Lenker der Quadriga. Auch der Nazi-Kontext musste irgendwann auf die Bühne gebracht werden: mit lehrerhaft erhobenem Zeigefinger bei Götz Friedrich, in seiner Berliner Inszenierung von 1993, als schon während des in C-Dur erstrahlenden Vorspiels Filmaufnahmen vom zerstörten Nürnberg anno 1945 zu sehen waren: ein Kontrast, der (zumindest mich) durch seine holzhammerartige Besserwisseri unangenehm berührte. Dagegen setzte der Meisterregisseur Peter Konwitschny 2002 in seiner Hamburger Arbeit die Projektionen des zerstörten Nürnberg zur Musik des Vorspiels des Dritten Aktes in Szene: eine ergreifende Trauermusik für einen deutschen Irrtum, genau in der Waage zwischen Anklage und leidvollem Erinnern. Im übrigen gelang es Konwitschny, dem von uninformatierten Zuschauern gern das Schlagwort vom „Regietheater“ entgegen geworfen wird, eine innige wie spannungserfüllte Schusterstube und mit seinem poetischen Aufmarsch der Wagner-Figuren vor dem Dürer-Rasen ein sehr komisches Finale – bis zur spektakulären Unterbrechung der Schlussrede des Hans Sachs. Konwitschny griff in die Partitur ein, um auf der Bühne eine inszenierte Diskussion über diese vieldiskutierte Stelle vom Zaum zu brechen: eine natürlich umstrittene Möglichkeit, mit den Belastungen, die diese Rede erfahren hat, umzugehen.

Pogromstimmung herrschte allerdings am Ende des zweiten Akts. Bevor Nürnberg zerstört wurde, mussten andere Dinge geschehen; Konwitschny rückte die Prügelei in die unmittelbare Nähe zur Judenverfolgung. In diesem Sinn brachte auch Christoph Nels die *Meistersinger* als Antisemitismus-Farce auf die Bühne. Der Höhepunkt dieser Inszenierungslinie fand in Bayreuth statt, als Katharina Wagner, die Urenkelin des Komponisten, sich 2007 daran machte, die Oper umzudeuten. Am Ende konnte man, nachdem sich das Unglück

schon im Zwischenspiel ankündigte, Hans Sachs als wiedererstandenen Führer am Rednerpult entdecken. Dämonisches Licht von unten, hinten zwei gigantische, im Stile des Nazibildhauers Josef Thorak gebildete „Klassiker“-Figuren. Begründung: in Bayreuth sei „der Umgang der Nazis mit dem Werk stets erfolgreich ausgeblendet worden“.⁶² Damit nazifizierte sie gründlich das Stück: vorgeblich ein Versuch, nur die Wirkungsgeschichte darzustellen (dazu wurde oben das Nötige gesagt). Für Katharina Wagner ist das Werk zuallererst ein Kunstdiskurs, in dem es um den Kampf des sogenannten Neuen gegen das sogenannte Alte geht, was trivial ist, halt: was trivial wird, wenn man sich die Strategie der Inszenierung vergegenwärtigt. Diese nämlich beruht auf der puren Umkehrung all dessen, was bislang zu sehen war. Der Dramaturg Robert Sollich, der ursächlich für das „Konzept“ verantwortlich ist, beschrieb⁶³ also Walther von Stolzing als einen „zunächst [...] genialischen Revolutionär, den die von ihm so arg bekämpften (sozial-)ästhetischen Normen und Konventionen auf der Festwiese wieder einholen“. Der Modernismus des Hans Sachs' schlage dann, „nachdem der Streit um die Kunst in einem offenen Gewaltausbruch mündete, in einen durchaus aggressiven Konservativismus um.“ Sixtus Beckmesser, der „verstockte Traditionalist“, avanciere dagegen „im Stückverlauf zum (wenngleich 'unfreiwilligen') Vertreter einer Zukunftsmusik, in dessen musikalischen Idiomen das 20. Jahrhundert Prinzipien des Dadaismus und der freien Atonalität vorweggenommen sah.“ Womit er auf Ernst Blochs Beckmesserdeutung zurückkam – aber vollkommen übersah, daß sich Bloch nur auf den Text, nicht auf die dürftige, schulmäßige Beckmesser-Musik bezog.

Der Skandal dieser Inszenierung bestand weniger in der Deutlichkeit, mit der die Thesen vorgetragen wurden, als in der beweisbaren Tatsache, daß die Figurendeutungen, die hier behauptet wurden, weder aus dem Text noch – was nicht weniger wichtig ist, aber gern übersehen wird – aus der Musik begründbar waren. Katharina Wagner hat einfach keine Ahnung, wovon sie redet, wenn sie im derart szenisch manipulierten Kunstdiskurs die einzige Hauptsache der Oper sieht. Daher war sie auch völlig unfähig, die mit diesem Diskurs zusammenhängende, ausgepichte Liebesmetaphysik auch nur ansatzweise zu inszenieren. Daß sie gerade an der unendlich delikaten Schusterstube scheiterte, ist somit kein Zufall: sie passte halt nicht in das Konzept, das von bloßen Behauptungen ausging. Das Preisingen geriet zum bloßen „Deutschland sucht den Superstar“-Wettbewerb, die Umdeutung des Sängers Stolzing in einen Maler und Bühnenbildentwerfer zur puren, unverständlichen Absurdität, die Umpolung Beckmessers zum Avantgardisten zum Hokusfokus einer entfesselten Performance. Auf diese Ideen könnte man tatsächlich kommen, wenn man partout alles „neu“ machen will – gemäß dem missverstandenen Motto „Kinder, macht Neues!“ – und die differenzierten Analysen der Musik-

62 Die Meistersinger von Nürnberg. Programmheft der Bayreuther Festspiele 2010, S. 7. Psychologisch ist diese Aussage sehr interessant, denn so würde es sich erklären, daß sich die Inszenierung von 2007 zuallererst gegen die – nicht zu Unrecht – als bieder verschrienen Inszenierungen ihres Vaters Wolfgang Wagner richten. Ein inszenierter Vatermord also.

63 In seinem Beitrag im Programmheft der Bayreuther Festspiele 2007: „Hier gilt's der Kunst – aber welcher?“ S. 6-15. Es genügt hier, Peter Uehling zu zitieren, der am 27. 7. 2007 in der *Berliner Zeitung* Katharina Wagners *Meistersinger*-Inszenierung präzise beschrieb: „Dass vom Schuhemachen und von der Liebe nicht unprominent die Rede, auf der Bühne jedoch nichts davon zu sehen ist, lässt weite Teile der Musik sinnlos vorüberziehen. Vor allem werden auf diese Weise Ambivalenzen kassiert. Lösen die Schuhe und das Schustertum im Stück weitverzweigte Anspielungen aus, so stehen sie hier lediglich für Anpassung, zudem in einer dramaturgisch unvermittelten Symbolhaftigkeit. Katharina Wagner setzt negative Vorzeichen vor Momente, die bei ihrem Urgroßvater gar nicht so eindeutig positiv gemeint waren, jetzt aber jede Mehrdeutigkeit eingebüßt haben. Ihre schlichte Lösung des Kunstdiskurses ist sauberer und damit spießiger als die des Stücks: Hier der dumme Mainstream, dort der gute Avantgardist. Der Klamauk, den sie statt einer Komödie inszeniert, ist dabei selbst der grässlichste Mainstream.“

wissenschaftler⁶⁴ nicht zur Kenntnis nimmt, die in Beckmessers Liedchen das Alte und in Walthers Preislied das unkonventionell Neue, eben nicht den „Schlager“ sehen, den er angeblich nur singt, um der blöden Masse zu gefallen. Noch ein letztes Beispiel: eine der Vortragsanweisungen für die inkriminierte Schlussrede lautet: *Leicht und dolce*. Das alles soll, Egon Voss hat darauf hingewiesen, nicht pompös herausknallen: auch nicht szenisch. Noch die sanft (!) gestoßenen Akkorde der Bläser betonen, daß hier eben kein Militärmarsch angestimmt wird. Nein, Sachs ist kein Demagoge, er bleibt auch nach dieser brutal einschichtigen Missdeutung ein Verfassungspolitiker, kein Bonapartist.⁶⁵

Ja, es gibt objektiv, also nachprüfbar falsche Deutungen des Stücks, die immer dann auftreten, wenn sich die Regie über die Mehrdeutigkeiten, über das Gegeneinander der Affekte, hinwegsetzt – und wenn das Wichtigste, über das hier *nicht* die Rede war, zugunsten einer bloßen Idee ignoriert wird: die Musik⁶⁶. In ihr steckt immer noch, die verschiedensten Auslegungen künden davon, jene Kraft, jener Humor und jener Zauber, jene Tiefsinnigkeit, die alle platten Deutungen von vornherein entblößt. Es bleibt, getreu den Zeiten, mit denen sich das Stück verändert, immer noch genug an Wirkungsmöglichkeiten übrig.

Frank Piontek, 30. 4. 2010 (Opernforum Hofgeismar, 1. 5. 2010)

64 Vor allem Paul Buck: Richard Wagners Meistersinger. Eine Führung durch das Werk. Frankfurt am Main 1990; Arne Stollberg: Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker. München 2006, S. 205-231. Siehe auch die Analysen von Wörner, der die übernationalen Elemente der angeblich „deutschen“ Musik betonte.

65 Friedrich Dieckmann: Bilder aus Bayreuth. Festspielberichte 1977 – 2006. Berlin 2007, S. 176.

66 Besonders eindringlich hat Ernst Bloch auf die Überraschungen und Schönheiten der Musik hingewiesen: Paradoxa und Pastorale, S. 304-308.