Die Meistersinger von Nürnberg

Richard Wagner

DEUTSCHE OPER BERLIN

Die Meistersinger von Nürnberg

Richard Wagner [1813 – 1883]

Oper in drei Aufzügen, WWV 96
Dichtung vom Komponisten

Uraufführung am 21. Juni 1868 im Nationaltheater München
Premiere am 12. Juni 2022 an der Deutschen Oper Berlin

DEUTSCHE OPER BERLIN

Handlung

Sergio Morabito

In Dr. Pogner's Privat-Konservatorium. Pogner möchte das von ihm gegründete und geleitete Institut der öffentlichen Hand übergeben. Sein Nachfolger soll am bevorstehenden Sankt Johannistag durch eine öffentliche Gesangsprüfung ermittelt werden. Letzte Bedingung des scheidenden Patriarchen: Sein Nachfolger muss in die Ehe mit seiner Tochter Eva einwilligen, über die er die Geschicke des Instituts auch nach seinem Rückzug mitzugestalten gedenkt. Dass Eva ein heimliches Verhältnis mit dem an seinem Institut angestellten Musik-Dozenten und Therapeuten Hans Sachs pflegt, weiß er nicht.

Erster Aufzug

Der Adlige Walther von Stolzing hat bei einem Besuch bei Pogner dessen Tochter kennengelernt, beide haben sich Hals über Kopf ineinander verliebt. Walther erfährt, dass um Evas Hand nur anhalten darf, wer die morgige Gesangsprüfung besteht. Für Walther, der bisher keinerlei musische Interessen verfolgt hat, eine unerwartete Hürde. Auf Bitten der Dozentin Magdalena versucht ihn David, ein Meisterschüler von Hans Sachs, in die Geheimnisse der Singkunst einzuführen.

Walther meldet bei Pogner den Wunsch an, sich für die morgige Gesangsprüfung zu qualifizieren. Pogner, der zunächst die Kandidatur des Leiters der Prüfungskommission Sixtus Beckmesser favorisiert hatte, entzückt der Prestigegewinn, den ein blaublütiger Nachfolger seinem Institut verschaffen könnte. Bei einer Konferenz des Lehrkörpers setzt er Walthers Kandidatur gegen alle hochschulinternen Bedenken durch. Unterstützt wird er dabei von Hans Sachs, der schon lange auf eine Demokratisierung der Prüfungsverfahren hinzuwirken versucht. Doch mit seinem improvisierten Gesangsvortrag scheitert Walther kläglich.

Zweiter Aufzug

Die Sankt Johannisnacht bricht an. Von David erfährt Magdalena von Walthers Versagen, für das sie David verantwortlich macht. Einmal mehr versucht Eva ihren Vater von der Verknüpfung ihrer Heirat mit seiner Nachfolge abzubringen – vergeblich. Um mehr über den Verlauf von Walthers Vorsingen zu erfahren, sucht sie Hans Sachs auf. Diesen hat Walthers Darbietung zutiefst beunruhigt, denn sie hat ihm die Grenzen seiner eigenen Kreativität sowie sein vorrückendes Alter bewusst gemacht. Eva und Sachs sondieren, wie sich das Erscheinen Walthers auf ihre Beziehung auswirken wird. Sachs' Eifersucht und Evas Zorn eskalieren. Eva trifft Walther, der sie von der Notwendigkeit überzeut, aus der Welt ihres Vaters zu fliehen. Doch Sachs hat sie belauscht und versucht, die Flucht zu verhindern. Dabei kommt ihm Sixtus Beckmesser gelegen: Dieser will Eva seinen morgigen Wettbewerbsbeitrag vorstellen und sich ihrer Zustimmung vergewissern. Er bemerkt nicht, dass es nicht Eva ist, sondern Magdalena, die mit Eva die Kleider getauscht hat, der er sein Ständchen darbringt. Hans Sachs unterbricht Beckmessers Vortrag immer wieder durch gezielte Störaktionen, die nicht nur Walthers und Evas Flucht verzögern, sondern auch David auf den Plan rufen, der Beckmesser als vermeintlich um Magdalenas Gunst buhlenden Rivalen attackiert. Das Geschehen weitet sich zu einem nächtlichen Eklat aus, in dessen Verlauf Sachs das Liebespaar gewaltsam voneinander trennt.

Dritter Aufzug

Sachs hadert mit den Ereignissen der vergangenen Nacht. Angesichts der Unausweichlichkeit, Eva an den jüngeren Mann zu verlieren, versucht er, nun diesen zu einer erfolgreichen Kandidatur zu ertüchtigen, um durch ihn die Hochschule nach seinen Plänen umgestalten zu können. Er vermag Walther zur Erfindung eines Lieds zu bewegen, mit dem er sich noch einmal bewerben könnte. Um die Voraussetzung hierfür zu schaffen, nutzt Sachs den Besuch des von David übel zugerichteten Beckmesser, der bei ihm Hilfe sucht und dabei auf Sachs' Mitschrift des von Walther gedichteten Liedes stößt. Sachs überlässt ihm die Mitschrift zur eigenen Nutzung und verspricht, niemals öffentlich Anspruch auf die Autorenschaft des Liedes zu erheben. Beckmesser, der nach den Ereignissen der vergangenen Nacht das Vertrauen in sein eigenes Lied verloren hat, ist überglücklich, sich mit dem vermeintlichen Produkt aus Sachs' populärer Feder bewerben zu können.

Am Sankt Johannistag öffnet Dr. Pogner's Konservatorium seine Pforten allen interessierten Besucherinnen und Besuchern. Beckmesser, der Sachsens Mitschrift nicht entziffern kann, improvisiert ein Lied, das zwar seiner eigenen Not Ausdruck verleiht, Publikum wie Jury aber überfordert: Das Unverständnis schlägt in Hohn um, Beckmessers Vortrag wird gewaltsam abgebrochen. Sachs behauptet nun, der schlechte Eindruck des Liedes habe nicht am Lied, sondern an dessen falschem Vortrag gelegen. Es gelingt ihm so, für Walther, den nicht teilnahmeberechtigten eingentlichen Verfasser, eine Auftrittsgenehmigung zu erwirken. Walthers Vortrag entzückt alle Anwesenden, doch die Pogner-Nachfolge schlägt Walther aus.

Aus dem Prosaentwurf für DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Richard Wagner

Der Merker tritt schüchtern ein. Er ist in großer Not, da er die Überzeugung gewonnen hat, dass er diese Nacht vor seiner Erwählten durchgefallen sei. Er möchte sich des Sachs versichern, weil er seinen großen Einfluss aufs Volk kennt.

[1] Der Merker erblickt das Lied auf dem Arbeitstische, liest es, findet es für sich passend – er ist im Zweifel, ob er es einstecken soll: – als Sachs eintritt, steckt er es unbewusst schnell in die Brust.

Verlegenheit des Merkers. Er fühlt, dass er sich des Gedichtes nicht bedienen kann ohne Sachs' Übereinstimmung; daher die sanfteren Saiten, die er bald aufzieht. Endlich gibt er dem Gewissen nach, bekennt Sachs den Diebstahl und erhält das Lied von ihm abgetreten. – Vielleicht kann sich Sachs stellen, als wisse er gar nicht, wem das Lied gehöre, – vielleicht dem jungen Manne, der schön längst über alle Berge ist. – „Es scheint ein verzaubertes Lied! Wenn nur die Weise dabei angegeben wäre! Beachtet ja, die rechte Weise zu finden."

[2] Sachs tritt wieder ein in Festkleidung. Er ist verwundert, den Merker zu sehen – ob an den Schuhen etwas nicht recht sei? Der Merker schüttet erst seine Galle aus wegen des Streiches, den ihm Sachs in dieser Nacht gespielt habe. Sachs verteidigt sich komisch. Dann geht der Merker über, zieht sanftere Saiten auf, und sucht Sachs für sich zu gewinnen: „Er habe ihm sein Lied verdorben, wo solle er nun in der Eile und der Aufregung ein anderes herbekommen?" Sachs macht ihn immer zutraulicher, der Merker: „Er fürchte sich nur vor dem Volke und der Braut, weil diese nun einmal von der Meistersingerei nichts verständen." Sachs bietet ihm endlich ein Lied an, was er selbst in seinen jungen Jahren gefertigt habe, und das niemand kenne. Der Merker fürchtet Verrat. – „Wie, wenn er ihn betrüge und im glücklichen Falle sich als den Dichter melde." Sachs beruhigt ihn: – „Was könne ihm, dem Graukopf, an dem Preise liegen? Sein Weib sei längst tot, und in seinem Alter noch zu freien, das könne nur einem Toren einfallen." Nach Überwindung aller Bedenklichkeiten nimmt der Merker das Lied (des jungen Mannes) an. Sachs unterweist ihn (boshaft) – wegen des Vortrages, usw. Beide trennen sich. –

„Wahrtraumdeuterei“

Ein Schriftwechsel von der Musikwissenschaftlerin Ulrike Kienzle und Sergio Morabito zu Wagners MEISTERSINGERN

Sergio Morabito

Wagners MEISTERSINGER sind ungeheuer im Anspruch, ungeheuer im Gelingen wie Misslingen, ungeheuer in der Wirkung. Wagner wendet sich mit den MEISTERSINGERN erstmals wieder dem „real existierenden“ Theater seiner Zeit zu. Anders als das monumentale RING-Projekt, das einer utopischen Bühne der Zukunft zugedacht ist, anders als der TRISTAN, der sich als zunächst unaufführbar erwiesen hat, entwickelt Wagner das neue Werk mit Rücksicht auf die Theaterkultur seiner Zeit und führt es zu einer umjubelten Premiere. Und die Zeit der MEISTERSINGER-Entstehung von 1861 bis 1865 führt Wagners Existenz insgesamt zu einer Wende. Die Amnestie von 1862 ermöglicht dem aufgrund der Teilnahme an der 1848er Revolution steckbrieflich Verfolgten und in die Schweiz Geflohenen die Rückkehr nach Deutschland. Im gleichen Jahr trennt Wagner sich endgültig von seiner ersten Frau Minna und verbindet sich mit Cosima Liszt-von Bülow. 1864 rettet ihn der frischgebackene, 18jährige König Ludwig II. von Bayern aus höchster finanzieller Bedrängnis und wird zu seinem wichtigsten Mäzen, der die Uraufführungen der MEISTERSINGER und des TRISTAN ermöglicht, die der fertiggestellten RING-Teile RHEINGOLD und WALKÜRE – gegen Wagners Willen – erzwingt und trotz manch weiterer Zerwürfnisse auch das Bayreuther Festspielunternehmen rettet, als öffentliche Spenden und Wagners eigene Mittel zu versiegen drohen.

Das 1845 erstmals angedachte Werk war zunächst als Satyrspiel zur TANNHÄUSER-Tragödie intendiert, als heiteres, bürgerliches Gegenstück zum feudalen SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG. Aber erst 1861, als Wagner sich des alten Komödienplanes erinnert, wird ihm bewusst, dass in der Gestalt des historischen Schusterpoeten Hans Sachs (1494 – 1576) eine Maske bereitlag, die ihm all das auszusprechen gestattete, was künstlerisch, philosophisch und ideologisch in ihm gärte. Alles historische, gesellschaftliche und politische Geschehen erscheint in die Sphäre des Wahns entrückt: „Wahn! Wahn! Überall Wahn! Wohin ich forschend blick’, in Stadt- und Weltchronik, den Grund mir aufzufinden, warum gar bis aufs Blut die Leut’ sich quälen und schinden in unnütz

toller Wut!“ sinniert der alternde Witwer Sachs, in seiner Werkstatt über einen Folianten gebeugt. Die dargestellte frühbürgerliche Welt des Stadtstaates Nürnberg in der Reformationszeit wird entwirklicht, indem sie als Fata Morgana illusionär vergegenwärtigt wird. Totalitär wird der Jubel der Massen, der dem Volkskünstler Sachs gilt, einerseits inszeniert und zugleich für nichtig erklärt. Denn erst die Entwertung der „Welt als Vorstellung“ macht die Versöhnung des Künstlerideologen Wagner mit ihr möglich: Die eigene, in den Wirren der 48er Jahre angestrebte Veränderung der Welt ist gescheitert, weil sie – so vermeint Wagner seiner Schopenhauerlektüre entnehmen zu dürfen – scheitern musste. Über die „Welt als Wille“, den blinden Kampf der Egoismen vermag nur die Kunst sich verklärend zu erheben: Wagners Theaterkunst. Den sublimen Taschenspielertrick, dessen sich Wagner zur Apotheose seines Schaffens bedient, hat Paul Bekker 1924 treffend pointiert: „[Wagner] eignet sich eine Philosophie an, die das Täuschende des realen Erscheinungslebens lehrt, um auf Grund dieser Lehre für sein Theater die Glaubwürdigkeit der Wahrheit fordern zu können.“

All die demagogischen Aspekte von Wagners Schaffen und nicht zuletzt seiner Musik, an denen sich seine bedeutendsten Interpreten immer wieder abgearbeitet haben, gipfeln in den MEISTERSINGERN in einer Proklamation „machtgeschützter Innerlichkeit“: „Zerging in Dunst das heil’ge röm’sche Reich, uns bliebe gleich die heil’ge deutsche Kunst.“ Die Fundierung nationaler Identität im vermeintlich politik- und geschichtsfreien Raum der Kunst machte die MEISTERSINGER für ihren Missbrauch möglicherweise noch anfälliger als die sie begleitende chauvinistische Attacke auf alles als „unecht“ und „welsch“ Gebrandmarkte. Bei aller posierten Einsicht in die Hinfälligkeit alles Zeitlichen: Der Wahn nationalistischer Ideologien wurde von Wagner nicht durchschaut, sondern fatal bestätigt.

Und die Widersprüche häufen sich. Wagners eigene Dramaturgie führt die behauptete Versöhnung von kultureller Tradition und Erneuerung ad absurdum. Wie stets bei Wagner entwertet die Vorentschiedenheit der Konflikte durch Polarisierung der Figuren in Sympathie- und Antipathie-Träger seine Lösungsangebote. Nachdem die bürgerliche, zunftmäßig organisierte Gesangsübung der Meistersinger nach Shakespeares Modell der Handwerkerszenen im „Sommernachtstraum“ parodiert und der amtierende Prüfungsvorsitzende Beckmesser vorgeführt und anschließend zusammengeschlagen wurde, soll sie im Finale als Garant national-kultureller Kontinuität herhalten. Sachs will durch die Hochzeit des genialischen Ritters von Stolzing mit der Goldschmiedstochter Eva ein Symbol der geglückten Verbindung von alt und neu ermöglichen, nein erzwingen. Denn die beiden jungen Leute wollen nichts anderes, als sich den gesellschaftlichen und ideologischen Zwängen ihrer Vätergeneration durch Flucht entziehen.

Ulrike Kienzle

Es ist natürlich gut, dass Du als Theaterschaffender den Finger auf die Wunde legst, während es mir primär darum geht, Wagners Intentionen zu verstehen. Ich sehe also durchaus – produktiven – Diskussionsbedarf. So glaube ich nicht, dass alles historische und politische Geschehen von Wagner in die Sphäre des Wahns entrückt wird – umgekehrt ist der „Wahn“, d. h. das, was Schopenhauer als „Wille“

definiert – eine metaphysische Gegebenheit, auf die der Mensch durch umsichtiges politisches Handeln reagieren muss. Tut er das nicht, versinkt die Welt – so wie wir es jetzt gerade in Russland und in der Ukraine sehen – in Machtgier, Gewalt und Zerstörung. Dieser „Wille" ist ein zerstörerisches, irrationales, triebhaftes Potential von ungeheurer Wucht.

Die Begegnung mit Schopenhauers Philosophie war für Wagner die entscheidende Wende. Stellen wir uns vor: Nachdem er als linksradikaler Revolutionär die Welt unter Einsatz seines Lebens verändern wollte, hält ihm der große Weise, der nicht nur Kant und Hegel, sondern auch Buddha und die Upanishaden gelesen hat, die metaphysische Bedingtheit seines Tuns vor. Durch Schopenhauer kommt Wagner zum ersten Mal ernsthaft in Kontakt mit der Erkenntniskritik Immanuel Kants: Wir sehen die Welt immer nur so, wie unsere Sinne und unser Denkvermögen sie uns vorspiegeln. „Die Welt ist meine Vorstellung" – ein ungeheurer Satz! An Kants Diktum, das „Ding an sich" sei unerforschlich, sind bekanntlich einige Genies der romantischen Generation zugrunde gegangen, denken wir an Heinrich von Kleist. Schopenhauer löst das Problem so: Alles, was existiert, ist eine Emanation des unpersönlichen „Willens zum Dasein", und der will nichts als leben, auch auf Kosten anderer seiner Hervorbringungen. So kommt das Leiden notwendig in die Welt.

Wagner suchte nach der Schopenhauer-Lektüre einen Ausweg aus dem Pessimismus Schopenhauers – und dies nicht nur in der Kunst, sondern auch und gerade in der Politik! Natürlich brauchte er dazu einen Partner, und den glaubte er in Ludwig II. gefunden zu haben, weil der junge König eben kein kalter Politiker war. Also verstand er sich als eine Art „Prinzenerzieher", der den Achtzehnjährigen beraten wollte. Dass Wagner sich in Ludwig getäuscht hatte, bezeugen nicht zuletzt einige höchst resignierte und bestürzte Äußerungen aus Wagners späterer Zeit, die Cosima aufgezeichnet hat. Wagner hat die ersten Pläne zu den MEISTERSINGERN in einer Zeit geschmiedet, als nach den Napoleonischen Befreiungskriegen die Hoffnung der Romantiker auf einen freiheitlichen, republikanischen deutschen Staat von Metternich mit Füßen getreten und das Ancien Régime wiederhergestellt wurde. Für die Generation der Romantiker war das die tiefste Enttäuschung, die sie sich vorstellen konnten. Viele Romantiker wurden aus Verzweiflung katholisch – Wagner dagegen ging auf die Barrikaden.

Die Revolution von 1848/49 versprach eine Neuauflage dieser Hoffnungen, aber auch sie wurde brutal zerschlagen. Ist es da ein Wunder, wenn ein Mann in Schopenhauers Metaphysik eine Erklärung für das Scheitern findet? Das hat ihn vor den schwersten Depressionen und posttraumatischen Belastungsstörungen gerettet und uns den TRISTAN geschenkt. Schopenhauers Erklärung hat etwas Unausweichliches: Die Welt wird von Egoismus und einem blind wütenden Triebwillen bestimmt, den Wagner „Wahn" nennt – der Begriff ist übrigens eine freie Übersetzung des indischen „maya" = Täuschung, den er aus den von Schopenhauer geschätzten vedischen Schriften herauslas. Dass er aber die Ausweglosigkeit der Schopenhauerschen Philosophie nicht einfach hinnehmen will, sondern trotzdem wieder ein soziales, gesellschaftliches Leben ermöglichen will, spricht durchaus für ihn. Für ein solches Modell in der Vergangenheit kommen als Vorbilder nur die Freien Städte in Frage, die nicht von Herrschern korrumpiert und tyrannisch regiert

wurden: Frankfurt zum Beispiel oder eben Nürnberg. Übrigens wollte er Ludwig II. dazu bewegen, seine Residenz nach Nürnberg zu verlegen.

In Wagners fiktivem Nürnberg spielt er die Möglichkeiten einer solchen Demokratie experimentell im Geiste durch, und das finde ich höchst spannend: Es gibt weder einen Kaiser noch einen Bürgermeister noch einen Priester, der hier etwas zu sagen hatte. Die Handwerker scheinen die Geschicke ihrer Stadt selbst zu lenken. Anhand der demokratischen Verfassung der Meistersinger mit Wahlen und Abstimmungen zeigt er Möglichkeiten und Gefährlichkeiten einer solchen demokratischen Ordnung auf, deren Funktionieren in der Praxis zur damaligen Zeit noch nirgends erprobt und bewährt war. Sehr hellsichtig hat er gesehen, dass selbst im „lieben Nürenberg“ (das deshalb „lieb“, d. h. geschätzt ist, eben weil es sich auf das demokratische Abenteuer eingelassen hat) Gewalt und Triebimpulse des „Willens“ (bei Wagner „Wahn“ genannt) noch immer durchbrechen. Der kluge Politiker (Hans Sachs) versucht, ohne Gewalt auszukommen, weshalb Sachs ja auch die Flucht Walthers und Evas vereitelt und versucht, das System von innen heraus zu revolutionieren und zu stärken: ohne Regelüberschreitung, ohne Entführung, ohne Gewalt, dafür mit der integrativen Kraft der Kunst. Denn jede Gesellschaft braucht ein Selbstverständnis, und das sieht er in der Kunst.

Leider funktioniert das nur bedingt. Beckmesser ist das Bauernopfer oder der Sündenbock (nach René Girard, „Das Heilige und die Gewalt“: Einer muss ausgeschlossen werden, damit die anderen sich wieder vertragen). Ziemlich nüchtern ist das gedacht, finde ich, und sehr „realpolitisch“. Deshalb – und nur deshalb – bleibt am Schluss die Hoffnung, dass in der Kunst eine Utopie formuliert werden kann, an der man sich in solchen Krisenzeiten orientieren kann. Oder wie würdest Du die Rolle der Kunst gerade heute – Klimawandel, Corona, Ukrainekrieg – sonst definieren? Würdest Du sie abschaffen, nur weil sie keine friedliche Welt hervorbringen kann? Nein, die Kunst zeigt uns ein „Bildnis“ (wie es im Kunstgespräch heißt), sie ist „Wahrtraumdeuterei“ (ein wunderbares Wort), indem sie in der Freiheit des Gedankens eine Welt imaginiert, an deren Realisierung wir immer wieder arbeiten müssen, auch wenn wir Rückschläge erleben. Und dazu gehört auch, gewisse Regeln zu kennen und sich ihnen probehalber erst einmal zu fügen (wie Walther von Stolzing das lernt), sie aber in genau dem Augenblick zu überschreiten, wenn etwas Neues entstehen will (wie Sachs ihm das zugesteht). Der Schlussgesang von Hans Sachs ist ein Appell, angesichts von drohenden Gewaltexzessen im Kleinen (Nürnberg) wie im Großen (Zerfall der politischen Ordnung) dennoch eine Utopie zu erschaffen, damit wir Menschen überhaupt weiterleben können und nach Möglichkeit an der Realisierung der Utopie arbeiten, ohne zu verzweifeln … Und das geht wiederum nur innerhalb eines gesteckten Horizonts, und den nennt Wagner die „deutsche Kunst“. Mit „welschem Tand“ und dem Zerfall des Reiches ist natürlich der Dreißigjährige Krieg gemeint, auf den der historische Hans Sachs hier hellsichtig vorausweist. Wie wir alle wissen, hat dieser sinnlose Krieg nicht nur zu unfassbarem Elend, sondern auch zu einer totalen Entfremdung zwischen dem absolutistischen Herrscher und den sogenannten „Untertanen“ geführt (was für ein schreckliches Wort). Dem stellt Wagner die Idee entgegen, dass die Bürger selbstbewusst ihre Tradition weiterpflegen, so gut es eben geht, das heißt manchmal verschroben und spießig, aber immerhin frei, um sich nicht unterkriegen zu lassen.

Sergio Morabito

Völlig richtig, aber eben doch nur die eine Seite der Medaille. Denn untrennbar davon ist das völkische Paradigma, das dieser Geschichtskonstruktion zugrunde liegt, nämlich die Abwertung und Abwehr jeglichen aufgeklärten staatlichen und gesellschaftlichen Denkens, das als Zivilisation die deutsche Kultur angeblich bedroht. Sachs singt in seiner „Habt Acht!“-Brandrede plötzlich wie Wotan. Ganz ähnlich wie das musikalische Säbelrasseln im ersten LOHENGRIN-Akt straft die Musik die angeblich defensive – hier: kulturelle – Selbstverteidigungs-Strategie Lügen. Und bereits der vorgeblich radikale Demokrat Wagner der Dresdner Zeit kam nicht ohne die Instanz des Königs aus. Seinen bayerischen Märchenprinzen sollte Wagner dann übrigens als „Ludwig der Deutsche“ titulieren.

Ulrike Kienzle

Nach Wagner gibt es das deutsche Volk im biologischen Sinne doch gar nicht, das wurde im Dreißigjährigen Krieg ausgerottet, wie er in „Was ist deutsch“ betont. Und noch am Ende seines Lebens hat Wagner sich von der Rassentheorie Gobineaus, die ihn zunächst interessierte, mit Entschiedenheit wieder abgewandt. Deutsch sein heißt, eine Sache um ihrer selbst willen zu tun, sagt er einmal sehr euphemistisch. Der Idealismus, der Kant und Schiller, Beethoven und eben auch Wagner selbst beseelt, ist ein Ersatz für die fehlende politische Macht, die ja erst 1871 geschaffen wurde. Was dann im Bismarck-Staat geschah, hat Wagner zutiefst erschüttert und mit Widerwillen erfüllt: Militarisierung, Tierversuche, Industrialisierung, Ausbeutung des Proletariats … Dem setzt er dann seine von Schopenhauer und dem Buddhismus inspirierte Mitleidsethik entgegen, siehe PARSIFAL.

Sergio Morabito

Ich denke, du hast gleich zu Beginn die Differenz benannt, die uns bewegt: Ich muss als Dramaturg und Regisseur die konzeptuellen Voraussetzungen für etwas schaffen, was jenseits der immanenten – tatsächlichen oder unterstellten – ästhetischen und philosophischen Wagnerschen Intentionen liegt, sonst kommt erfahrungsgemäß nur mehr oder weniger braves und bunt-dekoratives Bildungstheater heraus, im gediegensten Fall „Verflachung durch Tiefsinn“. Um mit Heiner Müller zu sprechen: Theater ist Konflikt und nichts anderes. Dass natürlich auch und gerade die Wagnerschen Intentionen nichts sind, was der Geschichte entzogen wäre, ist dir natürlich ebenso bewusst wie mir, und dass sie politisch gewirkt haben (und weiterwirken: aktuelles Beispiel die berüchtigten Wagner-Truppen, die ihren Namen der Vorliebe von „Putins Koch“ für den Bayreuther Meister verdanken), liegt daran, dass in ihnen die Saat für historisches gesellschaftspolitisches Unheil heranreifte. Russlands Angriffskrieg, den du angesprochen hast, wird propagandistisch mit einem zu schützenden nationalkulturellen Paradigma begründet, das dem Wagnerschen keineswegs unverwandt ist. Das entbindet uns selbstverständlich nicht von der strengsten und verantwortungsvollsten Lektüre „sine ira et studio“, deren Kunst du so vorbildlich beherrschst.

Ulrike Kienzle

An Wagner herumzukritisieren ist immer leicht. Ich will Wagner nicht verteidigen, sondern verstehen, und da bin ich – glaube ich – durchaus nicht harmoniebedürftig, sondern versuche zu differenzieren. Am leichtesten mit seiner Wagner-Kritik macht es sich übrigens Adorno …

Sergio Morabito

Offenbar nehmen wir Adorno sehr unterschiedlich wahr. Ihm gelingt es doch, das Unbehagen an Wagners autoritärem Charakter in der Fiber des Komponierten selbst nachzuweisen und zu objektivieren, jenseits des Wusts von Wagners pseudophilosophischen Ergüssen und ohne dabei seine bahnbrechenden musikdramatischen und kompositorischen Errungenschaften zu negieren.

Ulrike Kienzle

Seine These, dass Beckmesser eine Judenkarikatur sei, klingt zwar toll und macht viel Effekt, hat aber meines Erachtens keine Grundlage. Juden waren in Freien Reichsstädten in keinerlei Weise an der Verwaltung einer Stadt beteiligt.

Sergio Morabito

Wagner wusste genau, warum er die antisemitische Blaupause, die er dem Beckmesser unterlegt, nicht explizit gemacht hat. Das hat mit seinem idealistischen Kunstbegriff zu tun, der alle soziale und geschichtliche Realität ins mythisch überhöhte Gleichnis verwandeln möchte. Dass er der Uraufführung der MEISTERSINGERN 1868 die Neuauflage seines Pamphlets „Das Judentum in der Musik“ folgen ließ, ist kein Zufall. Jens Malte Fischer weist nach, dass zum Auslöser dieser Neuauflage Wagners Ärger über die – übrigens nach wie vor lesenswerte – MEISTERSINGER-Rezension des von einer jüdischen Mutter geborenen Musikkritikers Eduard Hanslick war. Und wir alle wissen, dass Beckmesser ursprünglich „Hans Lich“ heißen sollte.

Ulrike Kienzle

Ich sehe Beckmesser als eine tragische Figur, die sich in einem unheilbaren Dilemma verstrickt: Er will Eva heiraten, ohne ein echter Liebhaber zu sein, und wie in einer Art von Schizophrenie und Verkennung der Realität (auch eine Form von „Wahn“) kann er dann nicht mehr zurück, bekommt vor lauter Stress einen „Tunnelblick“ und macht dadurch auch für sich selbst alles kaputt. Johannes Martin Kränzle hat in der Bayreuther Inszenierung diese wachsende Angst und Verzweiflung großartig dargestellt, der Judenkarikatur bedarf es da nicht, auch wenn das In-die-Ecke-gedrängt-Werden natürlich ein soziales Phänomen ist, das den Juden angetan wurde – übrigens auch in den „Freien Städten“: Es gab zu Beginn der Neuzeit in Frankfurt ein Judenpogrom seitens der kleinen Handwerker. Sie plünderten die Judengasse und vertrieben die Juden aus der Stadt. Die Patrizier holten sie zurück, und der Kaiser stellte sie unter seinen besonderen Schutz. Eine Geschichte mit Happy End ist das

natürlich auch nicht gewesen, wie wir seit 1933 wissen. Die Verprügelung Beckmessers ist ein Dumme-Jungen-Streich eines Pubertierenden (David), der überhaupt nicht weiß, wen er vor sich hat. Und in der Prügelszene schlagen alle gegenseitig aufeinander ein. Das hat nichts mit einem Judenpogrom zu tun, sondern mit der schlummernden Aggressivität, die in jedem steckt. Beckmessers Scheitern bei der Brautwerbung ist übrigens berechtigt: Sein Lied ist unglaublich toll, aber eben kein Wettgesang um eine Braut, sondern DADA, moderne Kunst, Experiment, das nicht geschätzt werden kann. Bei der Entfernung Beckmessers geht es meines Erachtens um „Masse und Macht“ (Canetti) und um „Das Heilige und die Gewalt“ (Girard) – die Ausstoßung des Sündenbocks, um die Gesellschaft zu stabilisieren.

Sergio Morabito

Ja, das kann ich nur bestätigen. Es ist grandios, wie Beckmesser intuitiv seine Situation in Worte fasst, die einen viel modernen Kunstbegriff antizipieren, und den Du hier als DADA bezeichnest: Das Aufbrechen von syntaktischen Zusammenhängen zugunsten einer Sprache, in der die Not dieses Menschen zu einem verstörenden sprachlichen Ausdruck findet. Leider nur einen sprachlichen, denn kompositorisch lässt Wagner ihn mit den Floskeln seines Werbelieds aus dem 2. Akt verhungern. Und natürlich wird das „Unverständliche“ ausgeschieden – nach Wagners Definition lautet die Bedeutung von Deutsch: „das was uns, den in uns verständlicher Sprache Redenden, heimisch ist“. Wie in späteren totalitären Systemen wird das nicht unmittelbar Verständliche, das gegen künstlerische Konventionen wahrhaft Rebellierende ridikülisiert und pathologisiert. Während das angeblich Revolutionäre (beide Gesänge Walthers) von vorneherein auf seine niedrigschwellige musikalische Mehrheitsfähigkeit hin erfunden ist.

Ich würde sogar so weit gehen, in Beckmesser ein geheimes Selbstporträt seines Autors zu sehen. Adorno hat darauf verwiesen: Wagner ist ganz ebenso wie Beckmesser ein Spezialist, Spezialist für Bühnenwirkung und Orchesterklang. Beckmesser glaubt, nur durch seine musikalische Expertise die Hand Evas gewinnen zu können – und Wagner war von seiner Werk-Idee besessen und hat ihr ebenfalls alles untergeordnet und dienstbar gemacht. Nicht zuletzt seine Beziehungen zu Frauen, die er als Katalysatoren für den jeweiligen Schaffensprozess benutzt. Beide sind darin zutiefst neurotische und gewiss auch tragische Figuren. Um der unguten Vermischung von großer Kunst mit kultischem Ritual bei Wagner beizukommen, ist es meines Erachtens genau der falsche Weg, heute noch halbwegs vertretbar erscheinende „Botschaften“ aus seinen Werken und Schriften herauslesen und -filtern zu wollen, über die die Kunst ja heute insgesamt nicht mehr verfügt. Der Weg der radikalen Hinterfragung und Dekonstruktion der Wagnerschen „Lösungsangebote“ erscheint mir da deutlich gegenwartsnäher und zukunftshaltiger.

Ulrike Kienzle

Darüber könnten wir noch lange diskutieren! Halten wir fest: Die MEISTERSINGER sind ein grandioses Experiment in der Verkleidung der Dürerzeit. Lassen wir uns nicht blenden: Das Stück ist modern und betrifft uns alle, gerade in der jetzigen Situation!

Schauhaftes Scheinwesen, absolute Kunsthaftigkeit

Paul Bekker

Wagner ist der erste Vertreter jenes fanatischen Sektierer-Typs neuzeitlicher Prägung, der seine Heilssendung auf Feuer und Schwert gründet, Ausschließlichkeit der Geltung, Vernichtung alles anderen zur Voraussetzung seines Wirkens macht. Der Kunst gegenüber konnte sich dieser Machtwille nur im Begriff des Theaters erfüllen. Jede Regung und Leistung schöpferischer Art musste aus der Bezugnahme auf dieses Theater erfasst werden, weil nur das Theater sich der Steigerung zur Gipfelerscheinung diktatorischer Künstlerschaft fähig erwies. Gewiss war es eine Verfälschung, zumindest ein Missverständnis, zu behaupten, Wagner ließe niemand auch unter den großen Schaffenden neben sich gelten. Wohl aber musste er die Meinung hegen, alle Kunst der Neuzeit sei ein Suchen gewesen nach der von ihm gefundenen Schlüsselform. So erschien ihm alle Kunst seit der Antike, Shakespeare, Calderon, die deutschen und die französischen Klassiker, die bildende Kunst der Renaissance und darüber hinaus, die Kunst der Kirche und des Volkes bis zu Bach, Händel, Gluck, Mozart und Beethoven ungeachtet ihrer in sich beruhenden Schönheit als Vorbereitung seiner vollendeten Kunst. Diese Idee einer sich steigernden Entwicklung bis zum Kunstwerk von Bayreuth ist bei aller Ehrerbietung gegen Früheres in ihm lebendig. Sie muss es sein, denn nur von solcher Überzeugung aus war sein Schaffen möglich.

Hier schon zeigt sich die Grenze: dass dieses Schaffen für ihn selbst von einer Grundlage ausgehen und auf einer anderen Stufe stehen muss als für die Um- und Nachwelt. Ist ein Shakespeare denkbar, der in seinem Drama die Urweisheit der Welt, zugleich die höchste Kundgebung menschlich schöpferischer Wissensmacht, also eine Art Weltzweckerfüllung sieht? Er ist nicht denkbar, denn ein solches Bild widerspräche seiner heraklitischen Grundanschauung, und seine Kunst hätte sich anders gestalten müssen, als es der Fall ist. Das hat nichts zu tun mit Fragen menschlicher Eitelkeit oder ähnlichen banalen Gesichtspunkten. Es sind Symptome weit tiefer wurzelnder Antriebe. Hier ist ein Wille, der in die Wirklichkeit zu zwingen sucht, was nie in der Wirklichkeit sein kann, der durch seine Kunst das verbinden will, was im Leben nie verbunden sein kann. Bejahung des Lebens in der Kunst wird zur komplementären Ergänzung der Verneinung des Lebens in der philosophischen Erkenntnis. Dieser Wille ist kultisch ohne

die Grundlage eines wahrhaften Kultus, er ist imperialistisch im Bewusstsein des Nichtvorhandenseins eines Imperiums. Was ist er eigentlich? Er ist: *Theater*.

Alles Theaterspiel ruht auf einer Spielidee. Die Spielidee des Wagner-Theaters brachte den weitestreichenden Einsatz, der seit langem gewagt worden war, den Menschen als Objekt eines Kampfes von Sinneskräften, die sich aus dem dumpf sensualistischen Erlösungstrieb des liebesuchenden Dämons bis zur Regenerationsbotschaft des triebverneinenden Genius steigern. Wollen wir diesem Spiel glauben im Sinne einer konkreten Gegenständlichkeit? Oder sollen wir uns, sofern wir dieses nicht wollen, entrüsten darüber, dass hier mit ernstesten Gütern Spiel getrieben wird, Theaterspiel?

Hiermit sind jene beiden Strömungen angedeutet, die bis zur Gegenwart die Erscheinung Wagners in entgegengesetzten Richtungen umfließen und sich nicht ineinander verbinden können. Aber beide fassen das Wesen nicht. Weder bedingt es den Glauben, noch rechtfertigt es die Abwehr. Weder profaniert es heilige Dinge, noch heiligt es profane Dinge. Es hat lediglich eine neue Art des Theaterspiels geformt, und dafür musste es naturgemäß neue Stoff- und Ideenbereiche für das Theater erschließen.

Indem Wagner die tagesgebundene Enge dieses Stoffkreises durchstieß und sie zur Entwicklungsproblematik der menschlichen Natur ausweitetet, schuf er eine neue Ideologie des theatralischen Kunstwerkes. Er schuf sie, indem er gleichzeitig die theatralische Spielkraft der Musik neu erkannte. Aus dieser Übereinstimmung von Handlung und Musik erwächst das theatralische Gesetz, erwächst die Magie der Wagnerbühne, erwächst die Besonderheit ihrer in sich stets wahren, dabei doch stets im Bannkreis des theatralischen Spieles bleibenden Scheinhaftigkeit.

Stehen wir ihr heute, fünfzig Jahre nach Wagners Tod, fern genug, um dieses schauhafte Scheinwesen als solches richtig zu erkennen? Um es in seiner absoluten Kunsthaftigkeit zu trennen von allen Bemühungen zur praktischen Nutzanwendung gegenüber einer Wirklichkeit, mit der nur Selbsttäuschung aus Überschwang des Schaffensrausches sie in Verbindung setzen konnte? Der Mensch, der Denker, der Kämpfer Wagner hat lange Zeit zu sehr im Vordergrund der Betrachtung gestanden, der Musiker ist erst allmählich zur Würdigung gelangt. Aber der *Künstler des Theaters* ist erst der eigentliche, letzte, alles andere rechtfertigende Wesenskern, der große schöpferische Mime, der mit der Weltkugel spielt, doch nicht um diese zu erklären, denn das ist nicht seines Amtes, sondern um an ihr die Kunst seines Spieles zu zeigen.

Paul Bekker anlässlich des 50. Todestages Richard Wagners
in: NZZ 154. Jg., Nr. 261, 1. Sonntagsausgabe, 12. Februar 1933

Ironische Diminuition: Davids Doubles und die Philister

Melanie Wald und Wolfgang Fuhrmann

Fast die gesamte Gemeinde hat nach dem letzten Orgelton des Nachmittagsgottesdiensts zur Einleitung des Johannisfestes die Katharinenkirche zu Nürnberg wieder verlassen. Nur ein Ritter, eine Bürgerstochter und deren Amme stehen noch ins vertrauliche Gespräch vertieft. Just als dieses eine bedenkliche Wendung nimmt, betritt ein junger Mann, Lehrbube noch, die Kirche und macht sich daran, sie für die Versammlung der Meistersingerzunft vorzubereiten.

David scheint eine heitere, aber wenig belangvolle Nebenfigur in dieser Geschichte zu sein. So jung er ist, wir erwarten von ihm dereinst keine großen Leistungen als Meistersinger (und vielleicht nicht einmal als Schuster). Aber beim reifen Wagner gibt es keine belanglosen Figuren, keine Episoden ohne inneren Bezug zum Ganzen. Und so lernen wir an David in dieser ersten Szene ein Verfahren kennen, das grundlegende Bedeutung für die Komik der MEISTERSINGER VON NÜRNBERG auf musikalischer wie auch auf textlicher Ebene haben wird, und das man die Kunst der ironischen Diminution nennen könnte.

Mit Davids Auftritt wird das Hauptthema aufgerufen, das das Vorspiel eröffnete. Wir hören aber nicht den feierlichen Beginn dieses Meistersinger-Themas, sondern nur seine zweite Hälfte, den Nachsatz mit seiner lang auslaufenden Kette von melodischen Sequenzen, also auf- oder absteigend aneinandergereihten Formeln, die in ihrer gleichförmigen Rhythmik ein wenig hölzern-mechanisch wirken wie uninspirierte Orgelfigurationen – ein typisches Merkmal der Meister-Musik. Zudem hören wir dieses Fragment nicht in jenem feierlich-vollstimmigen, *sehr gehalten* vorzutragenden, gemischten Bläsersatz des Vorspiels, sondern im tieferen Register, im Piano und im Staccato der Streicher, mit Trillern im Violoncell und einem störrisch brummenden Basston in den Kontrabässen. Die Art und Weise, wie das Thema nun in verkürzter, nämlich halbierten Notenwerten auftritt bei dem ohnehin schon gegenüber dem Vorspiel *lebhafteren* Tempo, wie es also rhythmisch beschleunigt, verkleinert und verniedlicht wird, erinnert an die scherzoartige Episode in Es-Dur aus dem Vorspiel, die in Holzbläsern und Hörnern eine regelrechte Travestie des Meistersinger-Themas bot. Ganz so weit geht diese Passage nicht, sie bietet eine substanzielle Reprise des Themas; aber die parodistischen Merkmale sind deutlich; die Musik wirkt in ihrer

leeren Geschäftigkeit ebenso wichtigtuerisch wie der Lehrbube. Und durch die reduzierte Instrumentation wird sie auch klanglich verkleinert, wie durch ein umgedrehtes Fernrohr beobachtet – ein Verfahren, das Wagner auch in ganz anderen Zusammenhängen verwendet hat.

Und die Parodie geht noch weiter – freilich nicht im Medium der Musik, sondern auf der Ebene des kulturellen Gedächtnisses. Denn was Eva (mit Bezug auf ein fiktives Dürer-Bild, auch das eine Pointe) beschreibt, ist ja der junge David im Kampf gegen die Philister. Diese biblische Episode diente der romantischen Generation von Friedrich Schlegel bis zu E.T.A. Hoffmann zur Selbstvergewisserung: Der Kampf des jungen Hirtenknaben gegen den scheinbar übermächtigen Feind war die Chiffre für den Kampf des romantischen Künstlers gegen ein als spießbürgerlich empfundene Gesellschaft, die Kunst nur als Ornament der Geselligkeit betrachtete; als Harfenist und Psalmendichter war David auch Künstler.

In den Studentenverbindungen des 19. Jahrhunderts wurden jene Philister genannt, die ihr Studium abgeschlossen hatten und ins Berufsleben eintraten; also die von „Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit" in Anspruch genommenen Bürger. Und gerade der Lehrbube David hat den geringsten Anspruch darauf, mit dem David im Philisterkampf verglichen zu werden, zeigt er doch selbst die Züge eines ausgesprochenen Kunst-Philisters, kaum weniger als der Merker. Es ist kein Zufall, dass die Schleuder des biblischen David in Nürnberg durch jene Kreide an der Schnur ersetzt wird, die, an der Tafel befestigt, später Sixtus Beckmesser dienen wird, während das sonst nicht mehr auftretende Lineal gewiss für das von David später beschworene Wissen „was Maß, was Zahl" steht.

„Schuhmacherei und Poeterei, die lern' ich da alleinerlei; hab' ich das Leder glatt geschlagen, lern' ich Vocal und Consonanz sagen; wichst' ich den Draht gar fein und steif, was sich da reimt, ich wohl begreif'": Davids Verwirrung von Kunst und Handwerk mag komisch wirken – aber sie hat durchaus ihre innere Logik. Es ist die Logik der Meistersingerzunft insgesamt, deren Bändigung der potenziellen Anarchie poetischer „Wahrtraumdeuterei" durch die Pedanterie des Regelwerks jenen komischen Effekt zeitigt, den Henri Bergson die „mécanisation de la vie" nannte.

Wie hängen nun all diese scheinbar heterogenen Beobachtungen zusammen – verkleinerte und ironisierte Leitmotive, ein hintersinniges Spiel mit einer biblischen Gestalt, das paradoxe Verhältnis zwischen Handwerk und Kunst? Alle diese kompositorischen, textlichen, ästhetischen Pointen sind begründet in einem ganz spezifischen Verfahren: der Reflexion größerer Vorbilder in einer Art Hohlspiegel, der verkleinert und lustig verzerrt zugleich. Die Kunst der ironischen Diminution bestimmt die komischen Episoden wie den tieferen Sinn der MEISTERSINGER.

„Scheitern ist ein Komödienstoff. Man muss ihn nur ernst nehmen.“

Jossi Wieler, Anna Viebrock und Sergio Morabito im Gespräch mit Sebastian Hanusa

Sebastian Hanusa
Was stand am Anfang der Arbeit an Ihrem Regiekonzept? Gibt es so etwas wie eine These oder Fragestellung, mit der Sie an das Stück herangegangen sind?

Anna Viebrock
Man muss so ein Stück erst einmal richtig kennenlernen, und versucht zunächst, den ganzen Ballast vorangegangener Inszenierungen zu ignorieren, um mit einem freien Blick auf das Stück selbst zu schauen. Dabei half uns Paul Bekkers in den 1920er Jahren erschienenes Buch „Richard Wagner. Das Leben im Werke“. Und davon ausgehend der Gedanke, dass es in den MEISTERSINGERN erst einmal um das Singen geht, genauer um den Vortrag des zu Singenden und um dessen Darstellung und damit eigentlich um das Theater.

Jossi Wieler
Das hat sich im Verlauf der Arbeit bestätigt: Das zentrale Thema des Stückes ist das Singen und damit die Welt der Musik. Und diesem Aspekt wollen wir uns deutlicher öffnen, als man zunächst vermuten würde.

Sebastian Hanusa
Wie wollen Sie das machen, wo spielt das Stück in Ihrer Inszenierung?

Sergio Morabito
Wagner zeigt uns in den MEISTERSINGERN eine Welt, die sich der Musik verschrieben hat, und in der die Musik die Figuren ebenso miteinander verbindet als voneinander trennt. Daher entstand die Idee, das Stück in einer Musikhochschule spielen zu lassen, in Dr. Pogners Konservatorium. Dieser ist Gründer, Direktor und Mäzen in einer Person. Und nun hat er entschieden, sein Institut der öffentlichen Hand zu übergeben und in eine Stiftung zu überführen. Er verbindet dies lediglich mit der Bedingung, dass sein Nachfolger ein „Meister“ sein muss – und seine Tochter heiratet. Richtig „loszulassen" vermag er also offenbar nicht.

Jossi Wieler
Zugleich ist es an diesem Institut wie an jeder Musikhochschule: Professionelle Musikausübung ist grundsätzlich Hochleistungssport. Und das zeigen wir auch. Es gibt die Meister, die Professoren. Und es gibt die „Lehrbuben", also die Studierenden, die Meisterschülerinnen und -schüler, die in dieser Institution unter hohem Druck stehen. Man muss – auch über das „Meistersingen" hinaus – nach sehr strengen Regeln funktionieren. Die Probleme und Krisen, die die Figuren antreiben, sind daher allen Mitwirkenden bekannt.

Anna Viebrock
Es geht darum, wie man selbst Meister wird, mit allen Stadien des Lernens, des Niedergemacht-Werdens, des Vernichtet-Werdens, des Gelobt-Werdens, die dazu gehören. Aber dann geht es auch um diesen Lehrkörper. Was sind diese Professoren für Menschen und wie gehen sie miteinander um? Zu einer weiteren wichtigen Inspirationsquelle wurde „Die Klavierspielerin", sowohl der Roman von Jelinek als auch die Verfilmung durch Haneke. Die Beziehung der Dozentin Magdalena zum Meisterschüler David haben wir daran angelehnt. Davids Meister Hans Sachs ist ein Außenseiter, ein wenig der „bunte Hund", der die Gassenhauer komponiert. Er ist Schlagzeuglehrer und Musiktherapeut, der sich um das Körperliche kümmert, wenn es darum geht, die jungen Menschen zu fördern und zu prägen. Wobei dann auch gleich das Thema der Übergriffigkeit mitschwingt.

Sergio Morabito
Dann taucht plötzlich Walther von Stolzing auf. Er ist bisher noch nie durch besondere künstlerische Begabung oder Interessen aufgefallen, hat sich aber unsterblich in Pogners Tochter Eva verliebt und versucht jetzt im ersten Anlauf die Hürde des Meisterexamens zu nehmen und sich aus dem Stand in diese Konservatoriumswelt zu katapultieren.

Sebastian Hanusa
Nur ist Walther ja nicht als einziger in Eva verliebt, womit die Handlung des Stückes überhaupt erst in Schwung kommt …

Jossi Wieler
In der Tat. Es gibt noch Hans Sachs. Er versucht dieses Institut zu reformieren und zu verändern. Aber auch er verheddert sich emotional, da er mit der Tochter seines Direktors eine heimliche Liebschaft pflegt. Und auch Professor Beckmesser macht sich Hoffnungen auf Eva wie auf die Pogner-Nachfolge. Es gibt also drei Konkurrenten um Evas Liebe, was auch bei ihr zu sehr ambivalenten, emotionalen Konflikten führt.

Sebastian Hanusa
Die Welt einer Musikhochschule ist Ihnen, wie auch den mitwirkenden Sänger*innen, mehr als vertraut. Doch wie ermöglichen Sie den Nicht-Musiker*innen im Publikum den Zugang zu dieser sehr speziellen Welt der Musikhochschule?

**Mein Freund!
Das grad' ist
Dichters Werk,
dass er sein Träumen
deut' und merk'.
Glaubet mir,
des Menschen
wahrster Wahn
wird ihm im
Traume aufgetan –
all' Dichtkunst und
Poeterei ist nichts als
Wahrtraumdeuterei.**

Hans Sachs, 3. Aufzug, 2. Szene

Sergio Morabito
Das Schöne ist ja, dass dies im Stück selber thematisiert wird durch den Außenseiter Walther von Stolzing. Er kommt, wie jeder Zuschauer, unvorbereitet in eine Welt, die nach für ihn undurchschaubaren Regeln funktioniert. Und die Geschichte kann dadurch aus dieser Fremdperspektive, diesem Staunen, der Orientierungssuche und dem Wiedererkennen heraus erzählt werden.

Sebastian Hanusa
In Ihren Bühnenbildern zitieren Sie, Frau Viebrock oft real existierende Räume. Gilt das auch für die Bühne der MEISTERSINGER?

Anna Viebrock
Als wir anfingen, an dem Projekt zu arbeiten, wollte ich mir ganz viele Musikhochschulen anschauen. Dann kam der Lockdown dazwischen und man kam nirgends hin. Aber ich erinnerte mich an Fotos aus der Münchener Musikhochschule, die sich heute im früheren „Führerbau" befindet, einem Repräsentationsbau der NSDAP, der zwischen 1933 und 1937 gebaut wurde. Und daher habe ich an das Thema kontaminierter Räume und böser Orte anknüpfen können, das mich sehr interessiert. Ob eine Holzvertäfelung aus München, die ich im Bühnenbild zitiere, etwas von diesem furchterregenden, klaustrophobischen, beängstigenden Ort vermittelt – oder nur für denjenigen, der um seine Geschichte weiß? Wobei mein Bühnenraum zugleich ein Hybrid ist, durch die dort eingebauten, modernen Lehrerzimmern, die es so in München nicht gibt.

Sebastian Hanusa
In Wagners Text wird sehr viel vom „Wahn" bzw. dem „Wähnen" gesprochen, das in seinem Verständnis im Gegensatz zur „Wirklichkeit" steht und diese zu überschreiten und zu überwinden trachtet. Was heißt das konkret für eine Inszenierung, die zunächst einmal sehr realistische Koordinaten setzt?

Sergio Morabito
Wir haben in der Vorbereitung sehr viel über Kafka gesprochen und darüber, dass man hier eine Welt erlebt, die nach undurchschaubaren Spielregeln funktioniert. Aber eben auch das Surreale, das Unheimliche und Irreale umfasst, das dann speziell im zweiten Akt durchbricht, in der Johannisnacht, die ja zugleich Shakespeares „Mittsommernachtstraum" zitiert.

Anna Viebrock
Was dort passiert, nenne ich das Morphen meines Raumes. Man ist wie nachts eingesperrt in der Musikhochschule. Und auf einmal erscheint alles verändert und man bekommt den Eindruck, in einer Art kafkaeskem Labyrinth gefangen zu sein. Mit Gängen, die ins Nichts führen und Türen, hinter denen es einfach schwarz ist. Dr. Pogners Institut erscheint auf einmal wie ein seltsamer Traum. Und das gilt auch für die Zeit. Das Stück spielt ja ziemlich genau innerhalb von 24 Stunden. Auch mit dieser Echtzeit versuchen wir zu spielen und sie in die Schwebe zu bringen. Ich finde es ja immer schöner, aus sehr konkreten Elementen etwas Irrationales zu bauen. Das hat viel damit zu tun, was in dieser Nacht passiert. Und irgendwie meint der Wahn bei Wagner dann doch auch einfach das Theater. Dass das Theater funktioniert, dass dort etwas überspringt.

Sebastian Hanusa
Die MEISTERSINGER sind laut Untertitel eine Komödie. Doch ist es wirklich ein heiteres, oder gar lustiges Stück?

Jossi Wieler
Wagners Libretto ist dramaturgisch sehr gut gebaut und jede Figur ist fein ziseliert. Es gibt unglaublich viel Material für uns als Regisseure, und bis in kleinste Reaktionen sind die Figuren ausformuliert. Das wirkt in seiner Lakonik automatisch komisch. Durch den Ernst der Situation und natürlich auch durch die Musik.

Sergio Morabito
Zugleich ist Wagners Humor nicht zu trauen – er hat überwiegend mit Schadenfreude zu tun. Aber auch damit, dass Dinge außer Kontrolle geraten, nicht nur in der Johannisnacht sondern vor allem auch im Showdown am Ende, wo der Lack der Zivilisation plötzlich brüchig wird. Natürlich bringt unsere Inszenierung aber noch eine andere artistische Ebene ins Spiel, die wir uns bemühen, jenseits des monumentalen Anspruchs Wagners freizusetzen: Wir arbeiten mit den Sängerinnen und Sängern an der großmöglichsten spielerischen Leichtigkeit und Geistesgegenwart ihres Spiels. Dass schafft automatisch eine Heiterkeit, die umso größer sein kann, je abgründiger und schwerwiegender die verhandelten Inhalte sind.

Jossi Wieler
Es geht ums Scheitern. Vieles soll gelingen, bis hin zum „Meistersingen". Doch Walther von Stolzing scheitert daran, und selbst Beckmesser tut das. Sachs scheitert an seiner Liebe zu Eva, David an seiner Liebe zu Magdalena. Auf vielen Ebenen wird gescheitert. Und dieses Scheitern ist ein Komödienstoff. Man muss ihn nur ernst nehmen. Denn wenn man von außen draufschaut, ist es immer komisch. Und zugleich hat man mit Wagner und seiner nationalistischen und chauvinistischen Demagogie zu tun, die sich auch in einer Figur wie Hans Sachs wiederfindet. Dieser ist ein Reformer mit einer freiheitlicheren Gesinnung, der etwas verändern möchte in der Gesellschaft – oder zumindest in dieser Musikakademie. Und dann wird er zunehmend zum Ideologen seiner eigenen Lehre, der vom eigenen Pathos eingeholt und geradezu verschluckt wird. Auch das wollen wir erzählen, im Wissen um die Rezeption dieses Werks.

Mythos

Theodor W. Adorno

Nicht als bloße Metapher hat Wagner die Mythen zitiert: unter seinem Blick wird alles mythologisch und ganz gewiss der einzige neuzeitliche Stoff, den er bearbeitete. Die MEISTERSINGER kokettieren mit jenem Brauch der älteren Malerei, das räumlich und zeitlich Entlegene mit Spätgeborenen, Einheimischen zu bevölkern. Das Weib aus Nürnberg wird zu Johannes dem Täufer an den Jordan entsandt. Eine endlose Tradition von Kitsch hat an die Manier solcher Wagnerschen Allegorese aus zweiter Hand sich angeschlossen. Aber der Anachronismus ist mehr als gespielte Naivität und kunstgewerbliche Archaik. In jener heiteren Oper klingt jede Gegenwart, als wäre sie bereits Erinnerung. Der Ausdruck der süßen Sehnsucht verschmilzt mit der Lockung des Altbekannten, das Versprechen des Geborgenseins in der Heimat mit dem Gefühl des „Wann bin ich da schon einmal gewesen", und um die Archetypen der Bürgerlichkeit legt sich der Nimbus des Urvergangenen.

Das Werk verführt damit am Ende seine Hörer noch mehr als mit nationalistischer Selbstvergötzung und bestialischem Humor. Einem jeglichen erscheint es, als wäre es sein Eigentum allein, Botschaft seiner vergessenen Kindheit, und aus dem déjà vu aller schießt die Phantasmagorie des Kollektivs zusammen. Unwiderstehlich ist der in der Hexenküche destillierte Duft, weil er einen Drang aufrührt, befriedigt und auch noch ideologisch legitimiert, den das Dasein des Erwachsenen mühsam und nie ganz zu bändigen gelernt hat. Nicht Sachs allein, allen löst es die Glieder, und als Demagoge des Gefühls macht der Komponist allen die Reaktionen vor, in die sie einstimmen. Nirgends ist Wagner mythologischer als in der Moderne solchen Reizes. Er schmiegt der äußersten individuellen Differenzierung sich an, um das gestaltlose Glück des vorindividuellen Zustands zu bereiten. Was die Nürnberger Lebkuchenschachtel verheißt, wird als göttliches Ideenreich bestätigt. Die Wahrheit daran ist der Lüge untertan. Wagner unterschiebt die geschichtliche Existenz der deutschen Vergangenheit als Essenz. So hat er Begriffe wie denen des Volkes und der Ahnen jene Absolutheit eingehaucht, die sich im absoluten Grauen entlud. Das manipulierte Eingedenken ist das Widerspiel von Aufklärung.

Erste Hilfe

Singend über das Singen singen

Überlegungen zu Wagners DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Sebastian Hanusa

In seiner 1851 erschienenen „Mitteilung an meine Freunde" schrieb Wagner in Hinblick auf die ersten Entwürfe seines MEISTERSINGER-Vorhabens, er plane eine komische Oper „leichteren Genres". Und bei aller Tiefe und Ernsthaftigkeit hat die 1868 letztlich uraufgeführte Oper durchaus komische Momente – und dies auf unterschiedlichen Ebenen von Humor und Ironie. Es gibt den derben, teils brutalen Humor der Schadenfreude über das Scheitern anderer, etwa darüber, dass Beckmesser in den Augen des auf der Festwiese versammelten Publikums als Künstler versagt. Es gibt die Parodie der Meistersingerzunft und ihrer strengen, teils kuriosen, teils kleinbürgerlich-engen Kunstregulatur. Es gibt aber auch eine Form von immanenter Ironie, deren Grundlage eine semiotische Mehrdeutigkeit und ein hierauf basierender Schwebezustand des Bezeichnens und Bedeutens ist, der dem Stück mit einer schon im Titel angelegten dramaturgischen Grundkonstellation eigen ist.

Das Stück heißt DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG und benennt damit das Personal, den Ort und das soziale Umfeld der Bühnenhandlung. Zugleich könnte man aber spitzfindig anmerken, dass der Titel doch, insbesondere in seiner üblichen Kurzform MEISTERSINGER schlichtweg „doppelt gemoppelt" sei: Was anderes als Meistersinger – oder, seit kürzerem, Meistersinger*innen – erwartet das Publikum denn sonst, auf der Bühne zu erleben, gerade an einem renommierten Opernhaus wie der Deutschen Oper? Der „Meistertitel" im Sängerfach sollte Mindestvoraussetzung für einen Auftritt in einer Wagner-Oper sein und muss nicht im Titel der Veranstaltung noch einmal angekündigt werden!

Was zunächst wie der Versuch eines witzigen Sprachspiels erscheint, beschreibt einen dramaturgischen Kernbestand des Stückes, der durch die Regiesetzung des Teams Wieler/Viebrock/Morabito, dieses in einer Musikhochschule der 90er Jahre spielen zu lassen, lediglich auf die Spitze getrieben und zugleich näher an unsere heutige Lebensrealität herangerückt wurde: In den MEISTERSINGERN wird mit einer grundlegenden, über die Jahrhunderte ihrer Existenz immer wieder kontrovers diskutierten Grundkonvention der Gattung Oper gebrochen: Das, was in der Realität gesprochen wird, wird auf der Opernbühne gesungen.

Exemplarisch für die Auseinandersetzung mit dieser Tatsache sei Ferruccio Busoni zitiert, der 1907 in seinem „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“ gegen den Anspruch des damals in Italien entstandenen Verismo auf möglichst wahrheitsgetreue Nachahmung realen Lebens in der Oper polemisierte: „Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: aus diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in welcher die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubhafte, Unwahre, Unwahrscheinliche gestellt sein müssen, auf dass eine Unmöglichkeit die andere Stütze und so beide möglich und annehmbar werden.“

So sei der Oper demnach gerade nicht Ähnlichkeit zwischen Darstellung und Dargestelltem wesentlich – zumindest bezüglich des von Sängerdarsteller*innen entäußerten Wortes –, sondern der Bruch hiermit, das so komplett unrealistische Singen des eigentlich Gesprochenen. Dies gilt zumindest für durchkomponierte Werke, um die es hier ausschließlich gehen soll. So ist etwa der Wechsel zwischen Gesprochenem und Gesungenem in Musiktheaterformen wie dem deutschen Singspiel ein zentraler Gegenstand der theoretischen Auseinandersetzung mit jener Gattung. Das soll aber hier nicht weiter verfolgt werden.

Quer durch die Operngeschichte wird jedoch immer wieder auch singend gesungen, finden sich in eine Opernhandlung eingefügte szenische Gesangsstücke. Man denke etwa Don Giovannis „Deh, vieni alla finestra“ oder Almavivas morgendliches Ständchen „Ecco, ridente in cielo“, aber auch an diverse „Weisen“ in Richard Wagners Musiktheater, vom Lied der Steuermanns im HOLLÄNDER über die Hirtenweise im TRISTAN bis hin zu den Liedern des Sängerwettstreits im TANNHÄUSER, dem quasi Schwesterwerk der MEISTERSINGER, als welches diese, nach Wagners ersten Entwürfen als einer Oper „leichteren Genres“, parodistisch antworten sollten.

All die genannten Stücke sind auf ihre Weise integraler Bestandteil einer Bühnenhandlung, sind zugleich aber Sonderfälle, in denen ein Sänger singend „singt“ und nicht singend „spricht“. Formal handelt es sich dabei in der Regel um abgeschlossene musikalische Einheiten, die damit klar von Vorangehendem wie Nachfolgendem getrennt sind. Sie entsprechen mit ihrer musikalischen Form jenen Stücken – einem Lied, einem Ständchen oder einer Ballade – wie sie auch außerhalb der Oper, in der realen Welt als reales Ständchen etwa in Sevillas Straßen unter Rosinas Fenster erklungen sein könnte. Und hinzu kommt oftmals, zur eindeutigen klanglichen Kennzeichnung des jeweiligen Stückes, ein besonderes Begleitinstrument, oftmals ein gezupftes, das entweder im Orchester sonst gar nicht oder zumindest nicht derart exponiert eingesetzt wird. Im GIOVANNI ist dies die Mandoline, in Rossinis BARBIERE die Gitarre, bei Wagner sind es das Englisch Horn im TRISTAN oder die Harfe in den Wettbewerbsliedern des TANNHÄUSER.

Was in all den genannten Fällen geschieht, ist ein grundlegender Bruch mit der Opernkonvention und damit deren etabliertem Zeichensystem. Auf den verschiedenen Ebenen des multimedialen Kunstwerks Oper gibt es verschiedene Weisen der Bezeichnung und Darstellung. Im Fall der Sprache basiert dieses auf der Nichtähnlichkeit zwischen der Sprache in der Realität und der auf der Opernbühne und bildet damit die Grundlage für das von Busoni erwähnte „Unglaubhafte, Unwahre,

Unwahrscheinliche“: Dort wird gesprochen, hier gesungen. Wobei hiermit das Singen als Medium der Darstellung der gesagt-gesungenen Inhalte und Gefühle letztlich selber durchlässig sein sollte. Zur Implosion und zugleich zur Verdopplung des Systems kommt es aber, wenn singend etwas dargestellt wird, was in der „Realität“ ohnehin schon gesungen wird. Das auf der Bühne „gesungene“ Stück wird dabei als Fremdobjekt in den Kontext der Bühnenhandlung hineinimplantiert. Damit erfüllt es natürlich auch eine Funktion, etwa die des Lobpreises verschiedener Erscheinungsweisen der Liebe durch Wolfram, Tannhäuser und Walther, wird aber zugleich zum buchstäblichen Beispiel seiner selbst, zu einem exemplifizierenden Zeichen für „so ist Liebeslobpreis-Singen“. Das Gesungene selber wird als Gegenstand exponiert, ist nicht mehr nur transparent hinsichtlich eines zu besingenden Gegenstands, sondern zugleich selber Gegenstand der Bezeichnung – und dies paradoxerweise, indem der Sänger einfach so weitersingt, wie er es vorher auch bereits getan hat.

Auch in den MEISTERSINGERN wird sehr viel „Singen“ gesungen. Doch mit einer entscheidenden Akzentverschiebung gegenüber den genannten Beispielen, indem die fundamental gegensätzlichen Bezeichnungsweisen von gesungenem und gesprochenem Singen nun Akteure werden in einem Spiel mit und über Bezugnahme. Dabei werden die jeweiligen Bezeichnungsweisen zur Spielmasse innerhalb einer Bühnenhandlung, die gerade dieses zu ihrem Gegenstand macht: In den MEISTERSINGERN geht es darum, wie ein guter, wahrhaftiger, expressiver und zugleich geschmackvoller und ästhetisch schöner Gesangs – in einer Symbiose aus Komposition und Aufführung desselben – klingen soll. Und es geht darüber hinaus um die Begründung und Sinnhaftigkeit der zum Erreichen dieses Ziels aufgestellten Regeln – bis hin zur Frage, wie sich überhaupt Regelwerk und Phantasie und künstlerische Inspiration zueinander verhalten. Dies wird verhandelt, indem ständig zwischen gesungenem Singen und gesungenem Sprechen hin- und hergewechselt wird, zudem aber indem über lange Passagen hinweg das „sprechende“ Singen ein Sprechen über das Singen ist. Insgesamt wird in den MEISTERSINGERN deutlich mehr über das Singen „gesprochen“ als einfach nur „gesungen“. Während das dann dort implementierte „singende“ Singen wiederum innerhalb der Bühnenfiktion zur Exemplifikation etwa eines „man könnte es so singen – oder eben auch anders“ wird. Bis hin zu jener Szene, in der Sachs Walther im dritten Aufzug beibringt, wie man komponiert, wie also Gesungenes produziert wird, und dem Publikum dieses wiederum singend vorgeführt wird – während dies, so, wie immer, wenn Walther, Beckmesser oder Sachs jemand anderem etwas vorsingen, auch „einfach“ nur jener Sonderfall einer Exemplifikation singenden Singens ist …

Wagner selber scheint dieser Tanz der Bezugs- und Bedeutungsebenen nicht ganz geheuer gewesen zu sein. Und so hat er, stets pedantisch um Klarheit bemüht, im Libretto alle Passagen gesungenen Singens mit An- und Abführungszeichen markiert. Verhindern konnte er damit aber nicht, dass er in den MEISTERSINGERN ein Spiel mit semiotischer Mehrdeutigkeit entfacht hat. Und damit ein Spiel der Bezüge und Bezeichnung – ein Spiel, das Zwischenräume öffnet, das Uneindeutigkeit ermöglicht oder auch einfach nur Humor.

Ehrt eure deutschen Meister! Dann bannt ihr gute Geister; Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, zerging' in Dunst das heil'ge röm'sche Reich, uns bliebe gleich die heil'ge deutsche Kunst!

Hans Sachs, 3. Aufzug, Schlussmonolog

Ein Arbeitsplatz im Palast der Amtswalter

Willibald Sauerländer

„A haunted house". Man weiß nicht, wie man diese drei Worte im Deutschen wiedergeben sollte. Sie sind ein Widerhall aus den Kaminen und Gängen englischer Schlösser, in denen die Gespenster lauern. Schon rein akustisch beschwören sie die nächtliche Wiederkehr der „ghosts" auf eine Weise wie es wohl in keiner anderen europäischen Sprache möglich wäre. Stellen wir trotzdem die Frage: München, Meiserstraße 10, ehemals „Verwaltungsbau der NSDAP" mit einem 1947 gesprengten Totentempel gleich nebenan, ist das ein „haunted castle", ein von den bösen Geistern einer schlimmen Vergangenheit noch immer heimgesuchtes Haus? Gespenstergeschichten um dieses Gebäude gibt es ja genug: Furchterfülltes Geraune von unterirdischen Gängen, in denen sich Unheimliches, Konspiratives, vielleicht sogar Mörderisches zugetragen haben soll. Sensationslüsternes Gruseln beim Anblick des Klappenschrankes im Keller, einer Anlage, die einst dem „Großen Bruder", sprich der Gestapo, das Abhören aller im Haus geführten Telephongespräche ermöglicht haben soll, Überbleibsel der totalen Überwachung.

Man konnte sich, trat man täglich in diesem Gebäude zur Arbeit an, den depressiven Wirkungen dieser Legende, den Gespenstern von gestern nie völlig entziehen. Kein noch so tapferer Entschluss aufgeklärter Vernunft machte gegen die Massierung von deutscher Eiche und Untersberger Marmor immun. Überall hatte das „Dritte Reich" noch seine Koffer im Haus: unten im Vestibül, in den Amtsstuben, in der Bibliothek, im Keller und oben unter dem Dach. Immer wieder stolperte man über diese schaurigen Gepäckstücke, und dann schien es, als ob die Zeit seit 1945 stillgestanden hätte. Ich erinnere mich, wie ich kurz nach meinem Dienstantritt 1970 an einem Sonntagnachmittag allein in diesem weiträumigen Hause in alten Papieren stöberte und unvermittelt einen Aktenordner in der Hand hielt, welcher die Beschriftung trug: „Reichsleitung der NSDAP. Barackenbau Kattowitz 1941". Da roch es auf einmal nach Leichen. Suchte ich in der Bibliothek nach dem Werk eines befreundeten jüdischen Autors aus den zwanziger Jahren, stieß ich auf ein in rotes Leder gebundenes Exemplar, auf dessen Deckel ein Exlibris prangte, das Pallas Athene mit dem Hoheitsadler der Nazis vermählte: ein Emblem zwischen Griechentum und Nazizeit. Das dicke Maroquinleder sah plötzlich wie Blut aus.

Die Klavierspielerin (Auszug)

Elfriede Jelinek

Die Mutter stichelt Erika wegen zu großer Bescheidenheit an. Du bist immer die allerletzte! Vornehme Zurückhaltung bringt nichts ein. Man muss immer zumindest unter den ersten dreien sein, alles, was später kommt, wandert in den Müll. So spricht die Mutter, die das Beste will und ihr Kind daher nicht auf die Straße lässt, damit es an sportlichen Wettkämpfen nur ja nicht teilnimmt und das Üben vernachlässigt.

Erika fällt nicht gern auf. Sie hält sich vornehm zurück und wartet, dass andere etwas für sie erreichen, klagt das verletzte Muttertier. Die Mutter beklagt bitter, dass sie alles alleine für ihr Kind hat besorgen müssen, und stürzt sich jubelnd in den Kampf. Erika setzt sich nobel selbst hintan, wofür sie nicht einmal ein paar Geschenkmünzen für Strümpfe oder Unterhosen erhält.

Die Mutter klappert Freunden und Verwandten, und viele sind es nicht, denn man hat sich frühzeitig vollkommen von ihnen abgesondert und auch das Kind von ihrem Einfluss abgetrennt, eifrig entgegen, dass sie ein Genie geboren habe. Sie merke es immer deutlicher, kommt aus dem Schnabel der Mutter. Erika ist ein Genie, was die Betätigung des Klaviers betrifft, nur wurde sie noch nicht richtig entdeckt. Sonst wäre Erika längst, einem Kometen gleich, über den Bergen hochgestiegen. Die Geburt des Jesusknaben war ein Dreck dagegen.

Die Nachbarn pflichten dem bei. Sie hören gern zu, wenn das Mädchen übt. Es ist wie im Radio, nur kostet es keine Gebühren. Man braucht bloß die Fenster und eventuell die Türen zu öffnen, schon dringt Klang herein und verbreitet sich wie Giftgas in die letzten Ecken und Winkel. Die über Lärm empörte Umwelt spricht Erika auf Wegen und Stegen an und bittet um Ruhe. Die Mutter spricht zu Erika von der nachbarlichen Begeisterung wegen hervorragender Kunstausübung. Erika wird von einem schütteren Bächlein mütterlicher Begeisterung dahingetragen wie ein Patzen Spucke. Später wundert sie sich, wenn ein Anrainer sich beklagt. Von Klagen hat ihr die Mutter nie etwas berichtet!

Mit einfachen Menschen darf Erika nicht verkehren, doch auf ihr Lob darf sie immer hören. Die Fachleute loben Erika leider nicht. Ein dilettantisches, unmusikalisches Schicksal hat den Gulda herausgegriffen und den Brendel, die Argerich und den

Pollini u. a. Aber an der Kohut ging das Schicksal abgewandten Gesichts beharrlich vorüber. Das Schicksal will schließlich unparteiisch bleiben und sich nicht von einer feschen Larve täuschen lassen. Hübsch ist Erika nicht. Wollte sie hübsch sein, die Mutter hätte es ihr sofort verboten. Vergebens streckt Erika ihre Arme dem Schicksal entgegen, doch das Schicksal macht keine Pianistin aus ihr. Erika wird als Hobelspan zu Boden geschleudert. Erika weiß nicht, wie ihr geschieht, denn so gut wie die Großen ist sie schon lange.

Dann versagt Erika einmal bei einem wichtigen Abschlusskonzert der Musikakademie völlig, sie versagt vor den versammelten Angehörigen ihrer Konkurrenten und vor ihrer einzeln angetretenen Mutter, die ihr letztes Geld für Erikas Konzerttoilette ausgegeben hat. Nachher wird Erika von ihrer Mutter geohrfeigt, denn selbst musikalische Voll-Laien haben Erikas Versagen an ihrem Gesicht, wenn schon nicht an ihren Händen ablesen können. Erika hat zudem kein Stück für die breit sich dahinwälzende Masse gewählt, sondern einen Messiaen, eine Wahl, vor der die Mutter entschieden warnte. Das Kind kann sich auf diese Weise nicht in die Herzen dieser Masse schmuggeln, welche die Mutter und das Kind immer schon verachtet haben, erstere, weil sie immer nur ein kleiner, unscheinbarer Teil jener Masse war, letztere, weil sie niemals ein kleiner, unscheinbarer Teil der Masse sein möchte.

Unter Schimpf taumelte Erika vom Podium, unter Schande empfängt sie ihre Adressatin, die Mutter. Auch ihre Lehrerin, eine ehemalige bekannte Pianistin, rügt Erika auf das heftigste wegen Konzentrationsmangels. Eine große Chance ist nicht genützt worden und kommt nie mehr zurück. Es wird bald ein Tag herannahen, da Erika von niemandem mehr beneidet wird und der Wunsch von niemand mehr ist.

Was ist anderes übrig, als in das Lehrfach überzuwechseln. Ein harter Schritt für den Meisterpianisten, der sich plötzlich vor stammelnden Anfängern und seelenlosen Fortgeschrittenen wiederfindet. Konservatorien und Musikhochschulen, auch der private Musiklehrbereich, nehmen in Geduld vieles in sich auf, was eigentlich auf eine Müllkippe oder bestenfalls auf ein Fußballfeld gehörte. Viele junge Menschen treibt es immer noch, wie in alten Zeiten, zur Kunst, die meisten von ihnen werden von ihren Eltern dorthin getrieben, weil diese Eltern von Kunst nichts verstehen, gerade nur wissen, dass es sie gibt. Und darüber freuen sie sich so! Viele drängt die Kunst allerdingst wieder von sich ab, denn es muss auch Grenzen geben. Die Grenze zwischen den Begabten und den Nichtbegabten zieht Erika besonders gern im Laufe ihrer Lehrtätigkeit, das Aussortieren entschädigt sie für vieles, ist sie doch selbst einmal als Bock von den Schafen geschieden worden. Erikas Schüler und Schülerinnen sind gröbstens aus allen möglichen Sorten zusammengemischt, und keiner hat sie vorher auch nur andeutungsweise abgeschmeckt. Nur selten ist eine rote Rose darunter. Manchen entreißt Erika schon im ersten Lehrjahr mit Erfolg die eine oder anderen Clementi-Sonatine, während andere noch grunzend in den Czerny-Anfängeretüden herumwühlen und bei der Zwischenprüfung abgekoppelt werden, weil sie absolut kein Blatt und kein Korn finden wollen, während ihre Eltern fest glauben, bald werden ihre Kinder Pastete essen.

Aufnahmeprüfung Walther von Stolzing

*In seiner Funktion als Merker urteilt Sixtus Beckmesser über die im Rahmen der „Freiung" durchgeführten Aufnahmeprüfung Walther von Stolzings als Meister beziehungsweise, wie man neuerdings auch sagt, Composer-Performer in die Meistersingerzunft. Im Nachgang erschien uns Beckmessers Urteil jedoch durch private Beweggründe getrübt. Und so haben wir uns veranlasst gesehen, drei externe Gutachten bei namhaften Kolleg*innen in Auftrag zu geben. Leider kommen auch diese zu einem einstimmigen, abschlägigen Urteil. Um es nachvollziehbar zu machen, haben wir diese eigentlich vertraulich zu behandelnden Gutachten hier jedoch abgedruckt.*

Gutachten: Prof. Hans Thomalla

Sehr geehrte Kollegen,

bezüglich der Aufnahmeprüfung von Walther von Stolzing möchte ich der mündlichen Evaluation (und der lebhaften Diskussion) ein schriftliches Gutachten hinzufügen.

Aus verschiedenen Gründen stimme ich entschieden gegen eine Aufnahme Stolzings in unseren Studiengang Komposition. Er ist ohne Frage hochbegabt. Seine „Performance" am Tag der Aufnahmeprüfung war ein echtes „Event": Er hat uns ein Lied voll origineller Ideen und formaler und harmonischer Finessen mit ausgezeichneter Technik vorgetragen. Trotz all dieser Qualitäten kann man seinen Beitrag nur mit „Thema verfehlt" bezeichnen.

Die Aufgabenstellung war ein Bar, ein Probe-Lied, mit klar definierten Regeln: A-A-B-Form, die für Stollen typischen Reime, regelmäßige Versform, sowie – und zu der Bedeutung dieses Aspektes komme ich noch – eine harmonische-melodische Struktur, die das Gesagte und Gesungene durchs klare Schema, d.h. durch Wiederholung und Kadenz, objektiviert.

Walther hat all diese Regeln verletzt: Sein Lied war eine A-B-A-Form, wie unser Kollege Dahlhaus bemerkte (selbst wenn Stolzing noch versuchte, nach der Unterbrechung

durch Prof. Beckmesser diese in eine A(a-b)-A'(a'-b')-B-Form umzuwandeln). Seine Reimschemata und Versmaße erschienen mir so unübersichtlich (und oft zum Fremdschämen krude: „wie er das frohe Singen, zu Schaden könnte bringen"), wie die harmonisch-melodische Gestalt seiner Darbietung.

„Form matters" – sie gibt der individuellen Erfahrung allgemeine Bedeutung. Wichtiger als die formalen Fehler in der Bar Stolzings scheint mir aber seine ästhetische Position. An Stelle von Form und Schema als objektivierende Gestaltungskraft stellt er eine ich-bezogene Ausdrucksästhetik. Die Form des Minneliedes dient ihm nur als Folie, um sie mit individueller, dramatischer Steigerungsgestalt zu übertönen. Schematische Form ist ihm nicht Mittel, die eigene Natur- und Liebeserfahrung in einen allgemeinen Bezug einzubinden, sondern um sich über das Allgemeine hinwegzusetzen, und die eigene unreife Liebe zu hypostasieren. Stolzings Lied, mit seinen Modulationen, melodischen Steigerungen und seinem orchestral-dynamischen Aufbau hin zur Klimax ist kein Lied mehr, sondern emphatische Feier des Ichs. Oder, in Abwandlung von Adornos Bonmot zu Zerlina: Stolzing singt nicht mehr Lieder, sondern schreit schon Symphonien.

Hinter dieser Ästhetik steht ein verquerer Vitalismus: Die Kunst ist Leben, das Leben ist Kunst. Schon dass er sein Lied bewusst mit dem Satz beginnt, mit dem Kollege Beckmesser ihn zum Singen auffordert – „Fanget an" – ist nicht nur als augenzwinkernde Meta-Ebene zu verstehen oder als vorgetäuschte improvisatorische Spontaneität, sondern als Versuch, die geschlossene Form des Liedes hin zur Welt und zum Leben außerhalb dieser Form zu öffnen. (Genau so schien er fast auf eine Störung durch unseren Merker gewartet zu haben, da er sie als Antithese für seine Gestaltung brauchte!) „Meta is better" kommentierte in solchen Momenten immer sarkastisch meine Bekannte Lauren Berlant. Diese Haltung, ganz unabhängig vom „Thema Verfehlt" der Aufgabenstellung, ist nicht nur unreif bezüglich des Potentials von Form, sondern auch gefährlich, denn dieser Begriff des ichbezogenen Vitalismus führt, wenn man ihn weiterdenkt, zum gesellschaftlichen „Ich", zum spontan geäußerten „Volkswillen" (und wir alle haben in den letzten Monaten gesehen, wohin dieser Volkswille uns bringen kann). Und letztlich sind es immer die Studenten, die mit ihrem Genie-Kult eines übersteigerten Ichs all das ignorieren, was nach meiner Meinung eine erfolgreiche Kompositionsausbildung ausmacht: Fähigkeit zur Zusammenarbeit, Rücksicht auf die Anderen (und der Regeln, die man einem gemeinsamen Projekt gegeben hat), Zurücknahme der eigenen Stimme, um dem Anderen zuzuhören. Eine solche Position möchte ich nicht in unserer Kompositionsklasse vertreten sehen.

Mit freundlichen Grüßen,
Prof. Hans Thomalla

Der Komponist Hans Thomalla (*1975) studierte in Frankfurt und Stanford. Zu seinem umfangreichen kompositorischen Werk zählen unter anderem drei Opern sowie Kammermusik und Orchesterwerke. Zudem war er als Dramaturg an der Staatsoper Stuttgart tätig. Er unterrichtet als Professor für Komposition an der Northwestern University Chicago/Evanston.

Gutachten: Prof. Karola Obermüller / Prof. Peter Gilbert

Dieser junge „Composer-Performer“ zeigt trotz seines offensichtlichen Mangels an Erfahrung Potential! Ich bin jedoch nicht davon überzeugt, dass er schon gereift genug für die Aufnahme an einer Institution unseres Kalibers ist.

Seine Darbietung ist zweifellos kühn, und ich finde großen Gefallen an seinem Metakommentar: das „Fanget an“ unserer altbewährten Prüfungsstruktur hat Herr von Stolzing als eine Art heraldischen Schreis in seine Komposition hineingewoben, und zwar sowohl am Anfang als auch gegen Ende seines Werks. Dieses Durchbrechen der Vierten Wand demonstriert einen Willen, sich gegen die institutionalen Strukturen, die uns alle binden, und die wir allzu fraglos akzeptieren, aufzulehnen. Ich hoffe doch sehr, dass dies ein Zeichen seiner Fähigkeit ist, gegen die Fesseln der traditionellen hierarchischen Beziehung zwischen Publikum und Interpret*in zu kämpfen, im Sinne von: „Fanget an, ja, einen nicht-hierarchischen Dialog über den Zustand unserer Gesellschaft!“

Momentan allerdings ist all das nur ein kleiner gekeimter Samen, verloren inmitten von jugendlichem Mangel an Erfahrung und Technik. Selbst wenn man sich dieser Musik vom traditionell melodischen Standpunkt her nähert, so kann man doch nicht die amateurhaften kompositorischen Entscheidungen überhören. Herr von Stolzing baut emsig Phrase für Phrase für Phrase, nur um dann die finale Kraft und Gewichtung seiner Linie dem Wörtchen „an“ zu schenken. Wie kann es sein, dass sein grandioser Höhepunkt, für dessen Gestaltung er die gesamte Eloquenz der deutschen Sprache zu seiner Verfügung hat, auf einer Präposition verpufft, die zu allem Überfluss auch noch lediglich zwei Buchstaben hat?

Noch viel bedenklicher ist jedoch seine Verweigerung, sich mit den wirklichen Fragen des Texts auseinanderzusetzen. Sein Stück beginnt mit Poesie über die überschwänglichen Frühlingsgeräusche und Jubelrufe der Waldbewohner. Wo jedoch, wo sind die uvularen Triller, oder der extreme Einsatz von Vibrato, oder die wilden Glissandi, um den ursprünglichen Charakter dieser Freude zu verkörpern? Wo ist die klangliche Erforschung dieser ungestörten, vormenschlichen Stimme? Das Gedicht scheint zu fragen: Wie klingt der Frühling? Eine wunderbare Frage, die eine musikalische Komposition untersuchen könnte. Kehlkopfgesang der Inuit? Südindische Vokalpercussion? Wir werden es nie erfahren, weil sich dieser Komponist diese Frage nie gestellt hat.

Und später versteckt er sich im Winterkleid? Wie tönt der Klang dieses kalten Gefängnisses? Untertongesang? Gutturaler Gesang, „death growls“? Leider bleibt der Komponist zu diesem Thema stumm, und je länger das Stück dauert, desto mehr vertane Gelegenheiten sehen wir. Wenn das Herz pocht, warum nicht eine mit Tierhaut bespannte Rahmentrommel verwenden, um die „beats“ zu manifestieren? Wenn das Blut in Wallung gerät, warum nicht den Ton mit einer Hand vor dem Mund in schnellem Tremolo tirilieren? Warum nicht beim „Meer der Seufzer Heer“ einen im Publikum versteckten Staubsauger plötzlich anschalten, um das Werk auf einen schockierenden Höhepunkt zu bringen?

Vielleicht sollte Herr von Stolzing ein Jahr in diesen Wäldern leben und diese Klänge aufsaugen, damit er endlich das klangliche Potenzial seiner Ideen in einer vollendeteren musikalischen Form verwirklichen kann!

Karola Obermüllers (*1977) kompositorisches Schaffen konzentriert sich auf Musiktheaterwerke sowie auf Kompositionen für „gewöhnliche und ungewöhnliche" Instrumente in diversen Besetzungen. Sie studierte in Nürnberg am Meistersinger Konservatorium, in Salzburg, Saarbrücken und an der Harvard University. Aktuell ist sie Kompositionsprofessorin an der University of New Mexico in Albuquerque.

Peter Gilberts (*1975) Kompositionen sind oft Resultate einer Vermischung von Tradition und Experiment im Umgang mit Live-Elektronik, Improvisation, mittelalterlicher Harmonielehre und Kontrapunkt des 19. Jahrhunderts. Gilbert studierte Komposition am Cleveland Institute of Music und der Harvard University. Seit 2010 ist er Kompositionsprofessor an der University of New Mexico in Albuquerque.

Gutachten: Prof. Dr. Gordon Kampe

Sehr geehrte Deutsche Oper Berlin,
sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Kolleginnen und Kollegen,

gerne bin ich Ihrer Anfrage, ein Gutachten über Herrn Walther von Stolzing zu verfassen, nachgekommen. Ich kenne Herrn von Stolzing seit dem Frühsommer 1868 und er ist mir seitdem in unterschiedlichsten Zusammenhängen in seinem stets fleißigen Bemühen um die Musik immer wieder aufgefallen. Gerade in den letzten Jahren ist – es wird Ihnen nicht entgangen sein –, vermehrt die traditionelle Arbeitsteilung zwischen Komponist*innen, Dichter*innen und Interpret*innen ins Wanken geraten, mitunter wurde sie sogar aufgehoben. Herr von Stolzings Arbeiten gehen ebenfalls in die Richtung des sogenannten „Composer-Performers" und stehen exemplarisch für einen jener Paradigmenwechsel, die ja vom Feuilleton alle naslang gefordert werden.

Ein Blick in die konkrete Ausformung des Probelieds zeigt zum einen die offensichtliche Begabung, zum anderen aber auch den dornigen Weg, den Herr von Stolzing insbesondere im handwerklichen Bereich noch zu gehen haben wird. Zunächst zum Text: „So rief der Lenz" hebt Herr von Stolzing zwar an, bleibt aber eine Antwort schuldig und man möchte ihm fast zurufen: „So? Ja, wie denn genau?" Mangelnde Präzision – dies Beispiel sei als pars pro toto angeführt – findet sich reichlich. Zudem bemüht – ein Blick in die Harmonik soll genügen – Herr von Stolzing hier die pastorale Hobbygärtner-Tonart F-Dur. Anstatt dem Lenz, der ja für Aufbruch und Opfer gleichermaßen steht, etwas Neues abzugewinnen, bedient sich Herr von Stolzing lediglich formelhaft am klingenden Frühlingsrepertoire, das der Kollege van Beethoven nun bereits ausgereizt hatte.

Die dauerhafte Chromatik inmitten der schlichten Gesangsweise verdeckt zudem eher notwendige Klarheit und führt nur in ein vermeintliches Inneres, Authentisches – und huldigt so doch nur dem Zeitgeist. „Es schwillt und schallt, es tönt der Wald" – angeblich wie „Glockenhall". Hier geht es mit Herrn Stolzing wirklich durch: Im Deutschen Wald tönen bitte Hörner und ein paar Wildschweine und keine Glocken! Vielleicht war er einfach zu lange (vermutlich noch auf Staatskosten ...) in Rom. Zuletzt: Wer sich klar und verständlich ausdrücken möchte, wessen Gesang überhaupt hörbar sein will, der sollte auch ein begleitendes Orchester sach- und fachgerecht bedienen können. Herr von Stolzing unterbricht sich fortdauernd selbst und formuliert kaum einen instrumentalen Gedanken aus, die zudem noch oft in dumpf-dampfender Mittellage daherkommen. Kurz: der „Composer-Performer" von Stolzing will – und darin ist er nicht allein – von Allem etwas und kann von Vielem doch recht wenig. Ich bin mit Ihnen, geschätzte Kolleginnen und Kollegen, daher ganz d'accord und rate dringend von einer Aufnahme in Ihren erlauchten Kreis ab. In vorzüglicher Hochachtung und in freudiger Erwartung auf ein baldiges Wiedersehen verbleibe ich mit kollegialem Gruß und stehe für Rückfragen stets zur Verfügung

Ihr
Prof. Dr. Gordon Kampe

P.S.: Bitte unterrichten Sie mich gerne, wenn ein Platz frei wird. Ich ziehe eine eigene, zeitnahe Bewerbung durchaus in Betracht.

Gordon Kampe wurde 1976 in Herne geboren. Er studierte Komposition bei Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky und Nicolaus A. Huber sowie Musik- und Geschichtswissenschaften in Bochum (Promotion über Märchenopern im 20. Jahrhundert). Mit bis heute elf Werken für das Musiktheater stellt diese Gattung einen Schwerpunkt innerhalb seiner kompositorischen Arbeit dar, neben Instrumental- und Vokalwerken vom Solostück bis zum Orchesterwerk. Seit 2017 ist er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg.

Zeittafel

um 1500
Blütezeit des Meistergesangs, einer bürgerlichen Bewegung im mittel- und süddeutschen Raum im 15. und 16. Jahrhundert, in der sich Mitglieder des städtischen Bürgertums nach Vorbild der Handwerkerzünfte zusammengeschlossen haben, um innerhalb eines selbst gesetzten, strengen Regelkanons sich der Dichtkunst zu widmen. Zentren des Meistersingens sind Nürnberg, Augsburg, Straßburg und Frankfurt am Main.

5. November 1494
Geburt des Schuhmachers, Spruchdichters und Dramatikers Hans Sachs in Nürnberg. Er gilt als einer der wichtigsten Vertreter des Meistersingens und wird in Nürnberg ab den 1520er Jahren ein wichtiger Anhänger und Verfechter der Reformation. Von Sachs sind über 6000 Werke überliefert, zahlreiche, zumeist in Knittelversen verfasste weltliche wie geistliche Gedichte, Dramen, Prosadialoge, Schwänke und Fastnachtsspiele.

19. Januar 1576
Hans Sachs stirbt in Nürnberg.

22. Mai 1813
Geburt Richard Wagners in Leipzig

1827
Uraufführung des Theaterstücks „Hans Sachs“ von Ludwig Franz Deinhardstein, das Wagner ein Jahr später sieht und aus dem er einzelne Handlungselemente für seine MEISTERSINGER übernehmen wird.

1835
Georg Gottfried Gervinius „Die Geschichte der deutschen Nationalliteratur“ erscheint. Die Kapitel zum Meistergesang, zum Zunftwesen und zu Hans Sachs werden zu einer wichtigen Quelle für Richard Wagner.

23. Juni 1840
Uraufführung von Albert Lortzings auf Deinhardsteins Schauspiel basierender, komischer Oper HANS SACHS in Leipzig. Wagner lernt das Stück zwei Jahre später in Dresden kennen.

16. Juli 1845
Während eines Kuraufenthalts in Marienbad schreibt Wagner den Prosa-Entwurf der MEISTERSINGER-Handlung.

1851
In seiner „Mitteilung an meine Freunde" berichtet Wagner von seinem Plan zu den MEISTERSINGERN.

1861
Wagner nimmt die Arbeit an den MEISTERSINGERN wieder auf. Er studiert als weitere historische Quelle Johann Christoph Wagenseils „Von der Meister-Singer Holdseliger Kunst" (1697) und arbeitet einen weiteren Prosaentwurf aus.

Januar 1862
Niederschrift des Textbuchs

April – Juni 1862
Komposition des Vorspiels, das zusammen mit der Versammlung der Meister und Pogners Ansprache am 31. Oktober 1862 in einem Konzert unter Wagners Leitung uraufgeführt wird.

1862 – 1867
Von längeren Pausen unterbrochene Komposition der MEISTERSINGER.

1863
Erstdruck des Textbuchs bei Schott, nachdem zuvor bereits Auszüge in der Wiener Zeitung „Der Botschafter" erschienen waren.

24. Oktober 1867
Wagner stellt, laut Eintragung am Ende der Partiturreinschrift, „abends 8 Uhr" diese fertig.

21. Juni 1868
Erfolgreiche Uraufführung von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG am Münchner Königlichen Hoftheater unter der Leitung von Hans von Bülow.

1. April 1870
Die Berliner Erstaufführung an der Hofoper ist ein Misserfolg. Während der Prügelszene im zweiten Aufzug gibt es laut Presseberichten einen Tumult im Publikum mit Pfeifen, Toben und Schreien.

13. Februar 1883
Tod Richard Wagners in Venedig

1888
Erste Bayreuther Aufführung der MEISTERSINGER. Musikalische Leitung: Hans Richter, Inszenierung: Cosima Wagner/August Harlacher

21. Februar 1914
Premiere der ersten Produktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG am neu eröffneten Charlottenburger Deutschen Opernhaus. Musikalische Leitung: Rudolf Krasselt, Inszenierung: Georg Hartwig

12. Mai 1933
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG an der Städtischen Oper Berlin-Charlottenburg. Musikalische Leitung: Max von Schillings, Inszenierung: Hermann Gura

15. November 1935
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG am Deutschen Opernhaus in Berlin-Charlottenburg. Musikalische Leitung: Artur Rother, Inszenierung: Wilhelm Rode

9. Januar 1954
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG an der Städtischen Oper Berlin (im heutigen Theater des Westens). Musikalische Leitung: Karl Böhm, Inszenierung: Heinz Tietjen

22. Dezember 1962
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG an der Deutschen Oper Berlin (im neu eröffneten Haus an der Bismarckstraße). Musikalische Leitung: Heinrich Hollreiser, Inszenierung: Wieland Wagner

12. März 1976
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG an der Deutschen Oper Berlin. Musikalische Leitung: Eugen Jochum, Inszenierung: Peter Beauvais

1. Mai 1993
Premiere der Neuproduktion von DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG an der Deutschen Oper Berlin. Musikalische Leitung: Rafael Frühbeck de Burgos, Inszenierung: Götz Friedrich

Synopsis

Sergio Morabito

In Dr. Pogner's Private Conservatory. Pogner, the institute's founder and director, is planning to transfer it into public ownership. His successor is to be chosen at a public singing exam the next day, Midsummer Day. The last stipulation of the retiring patriarch is that his successor agree to marry his daughter Eva, through whom he hopes to exercise a measure of control over the institute even after his departure. He doesn't know that Eva is in a secret relationship with a music lecturer and therapist employed there, Hans Sachs.

Act One

On a visit to Pogner, the aristocrat Walther von Stolzing has got to know his daughter and the two of them have fallen head over heels in love. Walther discovers that only the winner of the following day's contest may ask for Eva's hand – an unexpected obstacle for Walther, who has made no study of music whatever. As requested by the lecturer Magdalena, David – a master student of Hans Sachs – tries to initiate Walther in the mysteries of the singers' art.

Walther informs Pogner of his desire to qualify for entrance to the singing exam. Pogner, who has so far favoured the candidacy of the head of the examination committee, Sixtus Beckmesser, is delighted by the added prestige a blue-blooded successor may bring to the establishment. At a conference of the teaching staff, Pogner forces through Walther's candidacy against all the reservations of his colleagues. He is backed up by Hans Sachs, who has long been aiming at a democratisation of the examination procedure. Walther improvises a song but is roundly rejected.

Act Two

It is Midsummer Eve. Magdalena learns of Walther's failure from David, and blames David for it. Once again Eva tries to dissuade her father from insisting her marriage be tied to the succession – but without success. To find out more about how Walther's audition went, she pays a visit to Hans Sachs. He is deeply unsettled by Walther's performance, since it made him aware of the limits of his own creativity as well as his advancing age. Eva and Sachs try to gauge what effect Walther's arrival will have on their relationship. Sachs's jealousy and Eva's anger escalate.

Eva meets the despondent Walther. Walther manages to persuade Eva of the need to escape from her father's world. However, Sachs has eavesdropped on their meeting and does all he can to prevent them escaping. Sixtus Beckmesser then makes a very opportune appearance. He has come to try out his competition entry on Eva to make sure she approves of it. He doesn't notice that the woman he is serenading is not Eva, but Magdalena, who has changed clothes with her. Hans Sachs keeps disrupting Beckmesser's performance with targeted outbursts that not only hinder Walther and Eva's escape but also bring David onto the scene, who takes Beckmesser to be a rival for Magdalena's affections and attacks him. As night falls the fracas develops into a free-for-all, in the course of which Sachs separates the two lovers by force.

Act Three

Sachs bemoans the events of the previous night. In view of the inevitability of losing Eva to the younger man, Sachs now attempts to make a success of his candidacy so as to be able to reform the conservatory according to his own plans by means of his influence over Walther. He encourages Walther to compose a song with which he may be able to take part in the contest after all. With this in mind, Sachs seizes the opportunity when Beckmesser, badly battered by David, comes to him seeking help. Beckmesser finds Sachs's transcript of the song Walther has composed, and Sachs allows him to take it for his own use, assuring him he will never publicly claim authorship of it. Beckmesser, who has lost confidence in his own song, is overjoyed that he will be able to compete with what he supposes to be a product of the popular Sachs's pen.

On Midsummer Day, Dr. Pogner's Conservatory opens its doors to all interested visitors, in front of whom the contest now commences. Beckmesser, unable to decipher Sachs's transcript, improvises a song that chiefly expresses his own acute discomfort, and leaves the audience and the jury mystified. Incomprehension turns to mockery, and Beckmesser's performance is forcibly terminated. Sachs declares the song had only made a bad impression because it was performed the wrong way. This enables him to secure admission for the song's composer, Walther. His rendition captivates everyone present, but Walther refuses to accept the now vacant post as Pogner's successor. Thereupon a self-empowering Hans Sachs takes over as director of the institute to public acclaim.

Impressum
Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2021/2022;
Redaktion: Sergio Morabito, Sebastian Hanusa; Gestaltung: Lilian Stathogiannopoulou; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

Textnachweise
Die Inhaltsangabe von Sergio Morabito, der Schriftwechsel zwischen Ulrike Kienzle und Sergio Morabito, der Beitrag von Sebastian Hanusa, die drei „Gutachten" und das Interview mit dem Regieteam sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Weiteres Textmaterial
S. 5: Richard Wagner, „Erster Prosaentwurf für DIE MEISTERSINGER VON NÜRNERBG", in: Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, hrsg. Von Michael von Soden, Frankfurt 1983, S. 154–155
S. 14–15: Paul Bekker, „Schauhaftes Scheinwesen, absolute Kunsthaftigkeit", Text anlässlich des 50. Todestages Richard Wagners, in: NZZ 154. Jg., Nr. 261, 1. Sonntagsausgabe, 12. Februar 1933
S. 16–17: Melanie Wald / Wolfgang Fuhrmann, „Die Kunst der ironischen Diminuition: Davids Doubles und die Philister", in: Melanie Wald-Fuhrmann / Wolfgang Fuhrmann, „Ahnung und Erinnerung. Die Dramaturgie der Leitmotive bei Richard Wagner", Kassel 2013, S. 128–132
S. 24: Theodor W. Adorno, „Versuch über Wagner", in: Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 114–115
S. 45: Willibald Sauerländer, „Erinnerungen an einen Arbeitsplatz im Palast der Amtswalter", in: Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption, München 1995, S. 181–189
S. 46–47: Elfriede Jelinek, „Die Klavierspielerin", Reinbeck bei Hamburg 2004, S. 28–31

Bildnachweise
Fotografien der Inszenierung stammen von Thomas Aurin.
Die weiteren Bilder sind entnommen aus: Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption, München 1995

Richard Wagner
DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Oper in drei Aufzügen, WWV 96
Dichtung vom Komponist
Premiere am 12. Juni 2022 an der Deutschen Oper Berlin
Musikalische Leitung: Markus Stenz; Inszenierung: Jossi Wieler, Anna Viebrock, Sergio Morabito; Ko-Bühnenbildner: Torsten Köpf; Ko-Kostümbildnerin: Charlotte Pistorius; Licht: Olaf Fresse; Chöre: Jeremy Bines; Dramaturgie: Sergio Morabito, Sebastian Hanusa
Hans Sachs: Johan Reuter; Veit Pogner: Albert Pesendorfer; Kunz Vogelgesang: Gideon Poppe; Konrad Nachtigall: Simon Pauly; Sixtus Beckmesser: Philipp Jekal; Fritz Kothner: Thomas Lehman; Balthasar Zorn: Jörg Schörner; Ulrich Eißlinger: Clemens Bieber; Augustin Moser: Burkhard Ulrich; Hermann Ortel: Stephen Bronk; Hans Schwarz: Tobias Kehrer; Hans Foltz: Byung Gil Kim; Walther von Stolzing: Klaus Florian Vogt; David: Ya-Chung Huang; Eva: Heidi Stober; Magdalene: Annika Schlicht; Ein Nachtwächter (eingespielt): Günther Groissböck; Lehrbuben: Oleksandra Diachenko, Agata Kornaga, Constanze Jader, Yehui Jeong, Freya Müller, Natalie Jurk, Michael Kim, Chunho You, Adrian Domarecki, Pablo Helmbold, Kyoungloul Kim, Sotiris Charalampous, Simon Grundberg; Opernchor, Extrachor, Statisterie und Orchester der Deutschen Oper Berlin