

Die Intellektuellen und die anderen –

Katharina Wagner multipliziert die MEISTERSINGER mit minus eins

Selten habe ich die Kluft zwischen dem Bildungsbürger und den Intellektuellen so hart erlebt wie in der Auseinandersetzung um die diesjährige Inszenierung der Bayreuther „Meistersinger“. Wo ein sicher nicht unkundiges Publikum am Ende des 3. Aktes die Regisseurin mit einem gnadenlosen Buh empfängt, da wird in einem zweitägigen Symposium, in dem Wissenschaftler verschiedener Disziplinen sich zwischen den Polen *Archiv und Erneuerung* u.a. mit der Inszenierungsproblematik auseinandersetzen, „die umstandslose Inauguration der Infantin durch die Intellektuellen“ gefeiert („Heil dir, Katharina“ in: Die Welt vom 20.08.2007).

Auch die Kritiker unserer großen Zeitungen, der Frankfurter Allgemeinen („*Und wurden da nicht, in einem atemberaubenden Akt der Anklage, Gewohnheiten zerstört, Ikonen demontiert...?*“), der Süddeutschen Zeitung („...*eine erfrischende Neudeutung*“) und der WELT („*Die 29-jährige Tochter von Wolfgang Wagner geht mit den "Meistersingern von Nürnberg" ihren eigenen, ziemlich konsequenten Regieweg*“) sehen trotz aller Vorbehalte gegenüber wesentlichen Details der Inszenierung keinen Grund, das der Inszenierung zugrunde liegende Konzept zu befragen geschweige denn zu hinterfragen. Zählt die Quelle, der Text und die Musik mit ihrer rationalen und emotionalen Aussagekraft, gar nicht mehr? Ist denn Dieter Borchmeyer der einzige gewesen, der die Mutation des Beckmessers zum Neuerer im Text nicht gedeckt fand? Und beklagte außer ihm niemand, wie die Inszenierung die große Idee des Werkes, die „*Utopie, diesen schönen Menschheitstraum*“, in dem „*die politischen und sozialen Trennungen zwischen Mensch und Mensch, Künstler und Gesellschaft*“ aufgehoben sind (vgl. Welt am Sonntag vom 12.08.2007), liquidiert?

Dass ich recht verstanden werde: Nicht Nürnberg vermisse ich auf der Bühne, nicht den Flieder oder die Schusterstube. Ich habe auch keine wesentlichen Einwände gegen einen barfüßigen und kettenrauchenden Hans Sachs und stoße mich ganz und gar nicht an Stolzings „Outfit“. Aber die radikale Umkehrung und Umwertung der Protagonisten führt zu Konsequenzen, die mit der Intention der *Meistersinger* nichts mehr zu tun haben.

Wir haben gelernt, Texte beim Wort zu nehmen, sie auf ihre Ernsthaftigkeit ebenso abzuhorchen wie auf ihren ironischen Gehalt, haben aber auch gelernt, sie im Kontext ihrer Zeit und ihrer gesellschaftlichen Bedingungen zu sehen. So verstehen wir – und mit uns unzählige Werkinterpreten – Hans Sachs zum ersten als einen für das Neue aufgeschlossenen Künstler, der als einziger seiner Runde bereit ist, sich auf noch nie Gehörtes einzulassen und ihm gerecht zu werden („*Kein´ Regel wollte da passen / und war doch kein Fehler drin*“). Die Art und Weise, wie er in der Schusterstube dem emphatischen Ausdrucksvermögen Stolzings zur Form verhilft, hat nichts mit Bevormundung zu tun, sondern versteht sich als behutsamste Geburtshilfe. Und ebenso pädagogisch erweist er sich, als er dem Heißsporn Stolzing bedeutet, was dieser der Kunst der Meistersinger zu verdanken habe.

Weiter lesen wir von einem Sachs, der die Tradition achtet, indem er den Gesetzen der Meistersinger-Kunst den ihnen gebührenden Raum zuspricht. Sein Bild als ein vom Volk Geliebter könnte von Wagner nicht eindrucksvoller und ergreifender dargestellt werden als durch die Huldigung, die ihm die Nürnberger mit dem Wach-auf-Chor darbringen. Wer diesen an die Choraltechnik Johann Sebastian Bachs erinnernden Hymnus mit „*affirmativ*

Dur-jubelnden Massenchören“ (FAZ) assoziiert, sollte sich Ernst Blochs Worte über die „Morgenröte“ in Erinnerung rufen.

In Bayreuth lesen wir alles anders. Dort begegnen wir im 3. Akt einem an den Allgemeingeschmack Angepassten, einem reaktionären Konservativen, der – zum Entsetzen Beckmessers - zur Feier der „heil’gen deutschen Kunst“ aufruft. Die allerdings findet in dieser Inszenierung nicht mehr statt. Ihre totale Demontage spiegelt sich in den albern herumtanzenden Karnevalsfiguren, in denen wir unsere deutschen Meister erkennen sollen.

Auch für den Walther von Stolzing werden wir ein neues Rollenverständnis aufbringen müssen. Der durchaus selbstbewusste, sich genialisch aufmüpfig benehmende Jungkünstler verkümmert im 3. Akt zu einem Star des Showgeschäfts, der sich medien- und honorarbewusst von seinen Fans feiern lässt. Ebenso neu ist die Erkenntnis, Walthers Kunst als *oberflächlich auf Effekte versessen* zu begreifen. Der Vorwurf der Regisseurin, er habe sich dem „Mainstream“ angepasst, ist absurd: Wie er auf der Festwiese aus den drei in der Schusterstube gesungenen Strophen seines Preisliedes eine vierte improvisierend gewinnt, sie gewissermaßen als Synthese aus den voran gesungenen destilliert, das ist genial. Zu fragen wäre auch, aus welchen Quellen ein Autor in dem Pausengespräch zwischen dem 2. und 3. Akt geschöpft hat, wenn er Walter von Stolzing als einen reinen Mitgiftjäger denunziert, von dem anzunehmen sei, dass er nach erfolgreicher Heirat das Geld seines reichen Schwiegervaters in der Kneipe versaufen werde. Abgesehen von dieser spekulativen Prophezeiung, für die es im Text keinen einzigen Beleg gibt, lässt sich schlicht feststellen, dass sie mit der Thematik der Oper rein gar nichts zu tun hat. Nachweisen allerdings lassen sich zu Hauf Stolzings emphatische Bekenntnisse zur Liebe (z.B. „*Was heilig mir, der Liebe Panier...*“ oder „*Für dich, Geliebte, sei’s getan*“ oder „*Ich lieb ein Weib...*“). Es fällt übrigens auf, daß in der gesamten Diskussion die Liebe kaum eine Rolle spielt. Dabei findet sie doch ihren Ausdruck in einem der bedeutendsten Motive des Werkes, in der vom nachsinnenden Sachs gefundenen Formel: „*Lenzes Gebot, die süße Not...*“ Hier, am Ende des Fliedermonologs, sowie in Walther von Stolzings Preislied erleben wir die Liebe und Kunst vereint als *unio sancta*, auf der Festwiese in das Bild „Parnass und Paradies“ gebannt.

Ist Eva eine „dumme Pute“, wie die Regisseurin sie in einem Interview charakterisiert? Gewiss ist sie’s und zwar in der besagten Inszenierung – ein alberner, herumhopsender kichernder Backfisch. Wagner sah sie anders: Wenn sie ihren Geliebten zur Mäßigung rät („*Geliebter, spare den Zorn...*“) oder in den umwerfenden und verzweifelten Stoßseufzer ausbricht: „*Was mit den Männern ich Müh doch hab*“, erkennen wir sie als eine selbstbewusste junge Frau. Wie sie in der Schusterstube den verzweifelten Sachs tröstet und zwischen „gewählt“ und „erwählt“ unterscheidet, das ist einfach erschütternd. Und nicht zuletzt würde der Schuster keiner dummen Pute den Taufspruch, mit dem das unsagbare Quintett einsetzt, anvertrauen.

Die Wandlung des gelehrten Pedanten Beckmesser zum Performance-Künstler ist die radikalste in Katharina Wagners Inszenierung und zugleich die unverständlichste. Wie kein zweiter ist Beckmesser den Regeln der Tabulatur verpflichtet, wie kein zweiter steht er als Konservativer gegen den Fortschritt. Sein Ständchen im 2. Akt, bar jeglicher Intuition, erfüllt nur vordergründig die Gesetze des Meistergesangs – das macht Sachs als aufmerksamer Zuhörer überdeutlich. In der Prügelszene soll sich nun sein Charakter verändert haben. Wie und wodurch denn wohl so etwa? Es ist erstaunlich, dass eigentlich niemand dieser Frage

nachgeht. Man nimmt hin, dass da einer mit einem geklauten Text, den er nicht versteht oder nicht lesen kann, zu einem fortschrittlichen Künstler hochstilisiert wird, ungefähr nach dem Motto: Je absurder und schriller, desto größer die Kunst. Der Verweis auf die sogenannte *Fortschrittliche Musik* entstand wohl aus einem Irrtum: Nicht auf Beckmessers Lied mit seinen simplen Sequenzen und Wiederholungen, seiner einfallslosen Diatonik zielt dieses Wort, sondern es meint die Musik zur Pantomime, in der Wagner collagenartig die verschiedensten Motive zitiert, sie manchmal harmonisch und rhythmisch verfremdet und in unterschiedlichsten Tempi ein Psychogramm des geschundenen Beckmessers erstellt.

Da ist noch das Volk: Wagner will ihm ein Mitspracherecht bei der Erteilung der Meisterwürde zugestehen. Es gehöre sich – so meint er –, dass die Regeln des Meistergesangs sich vor dem Volk zu bewähren hätten. Wenn es auf der Festwiese vor den Meistern dem Walther akklamiert, so steht hinter dieser Tatsache Wagners Idee von dem Mitspracherecht des Volkes, eine Idee, die seinem Polis-Verständnis Rechnung trägt. Und es wählt – zumindest in der Wagnerschen Version – richtig. Was aber, wenn es, dressiert und einheitlich gekleidet, nicht der Kunst, sondern dem Schein, nicht dem wahren Künstler, sondern dem Rattenfänger verfällt? Dann ist letztlich auch die politische Idee Wagners weginszeniert zugunsten eines Festivals der Beliebigkeit. Ist damit die Politik zurückgenommen, weil das Volk seine Glaubwürdigkeit verloren hat? Oder sollte gerade in seinem Versagen der Betrachter ein Menetekel erkennen? Das wäre gar zu billig. Nein, in dieser Inszenierung hat das Volk abgedient und steht nicht mehr für die Kunst ein. Sixtus Beckmesser ist ihr neuer Vertreter. Sonderbar: Die im Verständnis der Meister und des Volkes zu bewahrende Kunst geht am Ende den Orkus hinab, und herauf zieht eine, deren Vertreter resignierend die Bühne verlässt. Wie kann das gut gehen?

Werner Hahn, im August 2007