Sullivan-Journal

Sullivan-Journal Nr. 12 (Dezember 2014)

Die aktuelle Ausgabe des *Sullivan-Journals* widmet sich ausschließlich Arthur Sullivans Auseinandersetzung mit der Musik aus deutschsprachigen Ländern.

Da für Sullivan Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* eine wichtige Inspirationsquelle war, ist es angebracht, sein Verhältnis zu diesem deutschen Komponisten näher zu untersuchen und sich eingehender mit dem Gehalt und dem Humor in den *Meistersingern* zu befassen.

Auch der Beitrag über die bekannte Melodie in Rebeccas Arie aus dem 2. Akt von *Ivanhoe* verweist auf eine Anregung aus Deutschland.

Leider müssen wir die Auswertung des von uns wiederentdeckten Leipziger Tagebuchs von Sullivan (vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 10, S. 3) auf eine der nächsten Ausgaben verschieben, weil die Redaktion die Kopien von der Morgan Library & Museum in New York nicht rechtzeitig erhalten hat. Auch der zweite Teil des Beitrags über Sullivan und Schubert (vgl. *Sullivan-Journal* Nr. 11, S. 62-72) wird in einer der folgenden Ausgaben erscheinen.

Inhalt

Vorbemerkung 1
Albert Gier: *Die Meistersinger von Nürnberg* – Komödie als Ideendrama 2
Norbert Abels: Betrachtungen zum Komischen bei Richard Wagner 32
Meinhard Saremba: Wagner, Bayreuth und Sullivan 45
Meinhard Saremba: Rebeccas Melodie 72

Albert Gier

Die Meistersinger von Nürnberg: Komödie als Ideendrama

[Erstmals veröffentlicht in *Musicorum – Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, Nr. 12, Université François-Rabelais de Tours 2012. Der Abdruck erfolgt mit der freundlichen Genehmigung des Verfassers.]

Ein „überdimensioniertes Lustspiel“, so hat Thomas Mann die *Meistersinger* einmal genannt[1]. Die Aufführungsdauer beträgt etwa viereinviertel Stunden[2], das ist beinahe das doppelte deutscher, italienischer oder französischer komischer Opern des 19. Jahrhunderts, deren Spielzeit sich gewöhnlich zwischen anderthalb (Auber, *Le Domino noir*) und zweieinhalb Stunden (Lortzing, *Zar und Zimmermann*, *Der Waffenschmied*; Meyerbeer, *Le Pardon de Ploërmel*, und auch Mozarts *Entführung aus dem Serail*) bewegt[3].

Anläßlich der Wiener Erstaufführung 1870 hat Eduard Hanslick Wagner denn auch die Länge der Oper zum Vorwurf gemacht:

> Erzählen wir jemandem die Handlung der *Meistersinger*, was mit wenigen Worten getan ist, so wird er kaum begreifen, wie daraus eine Oper von größerem Umfang als der *Prophet* und die *Hugenotten* entstehen konnte. Diese gewaltsame Dehnung und Zerrung einer kleinen, ärmlichen Handlung, die, ohne spannende Verwicklung und Intrige, fortwäh-

---

[1] Brief an Friedrich Schramm erstmals in der *Theater-Zeitung* des Stadttheaters Basel, 17.9.1951, dann in: Th.M., *Nachlese. Prisa 1951-1955*, Frankfurt/M. 1956, S. 144 („von den *Meistersingern* (…) dem unglaublich frohmütigen Geschwisterwerk des *Tristan*, dem überdimensionierten Lustspiel einer urplötzlich von letzter Todestrunkenheit auf das C-Dur strahlender Lebenslust, pomphaft deutscher Biederkeit und Schalkheit sich perfekt umstellenden Genieseele“).

[2] So die Angabe in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper – Operette – Musical – Ballett*, hg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Bd 6, München – Zürich 1997, S. 582 (*Meistersinger*-Artikel von Egon Voss). Das entspricht z.B. genau der Dauer der Aufführung bei den Bayreuther Festspielen 1974 (Dirigent Silvio Varviso, Mitschnitt 4 CD Philips 434 611-2), während Heinz Knappertsbusch bei seiner berühmten Studio-Aufnahme mit den Wiener Philharmonikern (1950/51) fast eine Viertelstunde länger brauchte (wieder veröffentlicht 1994, 4 CD Decca 440 057-2). Die reine Spielzeit der Uraufführung in München 1868 betrug nach Auskunft des Kritikers Richard Pohl vier Stunden und drei Minuten (vgl. Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Michael von Soden (insel tb, 579), Frankfurt/M. 1983, S. 463).

[3] Alle Angaben nach *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (wie Anm. 2). Donizettis *Don Pasquale* dauert demnach eine Std. 45 Min.; Adams *Postillon de Lonjumeau*, Aubers *Fra Diavolo*, Donizettis *Fille du régiment*, Flotows *Martha* jeweils ca. 2 Std.; Rossinis *Barbiere di Siviglia*, *Viaggio a Reims*, *Le Comte Ory*, Donizettis *Elisir d'amore* sowie Lortzings *Hans Sachs* jeweils zwei Std. 15 Min.; Boieldieus *Dame blanche*, Rossinis *Cenerentola*, Lortzings *Wildschütz* 2 Std. 45 Min., Meyerbeers *L'Étoile du nord* ca. 3 Std., genau wie Mozarts *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* und *Zauberflöte*.

rend stillsteht und kaum hinreichenden Stoff für ein bescheidenes, zweiaktiges Singspiel bietet, ist der größte praktische Fehler der *Meistersinger*[4].

Reduziert man das *Meistersinger*-Buch auf die „Intrige", bleibt in der Tat eine Geschichte übrig, wie sie in der Mehrzahl der europäischen Komödien seit Aristophanes und in unzähligen komischen Opern dargestellt worden ist: Ein verliebtes Paar muß seinen Heiratswunsch gegen den Widerstand seiner Umgebung und eines zweiten Bewerbers um die Hand des Mädchens durchsetzen. Im Vergleich z.B. mit *Le Nozze di Figaro* ist auch das Fehlen „spannender Verwicklung" offensichtlich: Der Verbindung Stolzings und Evas steht nur ein Hindernis – Pogners Entschluß, seine Tochter niemand anderem als dem Sieger beim Preissingen zur Frau zu geben – entgegen, das allerdings unüberwindlich scheint, nachdem der Junker bei der Freiung „versungen" hat und somit beim Wettbewerb nicht teilnahmeberechtigt ist. Für dieses Dilemma hat Wagner zweifellos eine geniale Lösung gefunden, die allerdings – entgegen der konventionellen Finaldramaturgie der Buffa – das Tempo der Handlung nicht beschleunigt. Insofern ist Hanslicks Kritik nachvollziehbar, obwohl sie von eklatantem Unverständnis für die Dramaturgie eines Werkes zeugt, das sich eben nicht den Regeln der Intrigenkomödie unterwirft.

Mit den *Meistersingern* wird die Komödie zum Ideendrama und zum Welttheater. Stolzing, Sachs und die Meistersinger verkörpern je unterschiedliche Konzeptionen von Kunst und Dichtung, wobei Sachs zugleich für eine von Schopenhauer geprägte Philosophie steht. Den Rahmen für das Geschehen, das Stolzing zum Dichter macht, den künstlerischen Horizont der Meistersinger erweitert und wohl auch Sachsens Einsicht in das Wesen der Welt und der Menschen vertieft, bildet das bürgerlich geprägte Nürnberg des 16. Jahrhunderts, wie Wagner es sieht; die Stadt ist nicht nur Schauplatz, sondern – als überindividuelle Lebensform und Wertordnung – auch wichtiger (Kollektiv-)Akteur im Geschehen.

Im folgenden soll von Wagners Rezeption des romantischen Nürnberg-Mythos[5], der Fokussierung seiner politischen und kulturellen Reformvorstellungen der sechziger Jahre auf diese Stadt[6] und von dem Bild, das das *Meistersinger*-Buch von Staat und Gesellschaft der freien Reichsstadt vermittelt[7], nicht die Rede sein[8]. Wir wollen vielmehr untersuchen, wie sich Wag-

---

[4] „*Die Meistersinger* von Richard Wagner", in: E.H., *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Bd 1, Berlin 1875; hier zitiert nach: *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 468f.

[5] Vgl. dazu schon Hugo von Hofmannsthals Brief an Richard Strauss vom 1.7.1927, in: Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel* hg. von Willi Schuh, München – Mainz 1990, S. 576-578; sowie Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 207f., u.a.m.

[6] Vgl. dazu die im Kapitel „Der Nürnberger Gedanke" zusammengestellten Dokumente in: *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 375-413.

[7] Vgl. dazu z.B. Udo Bermbach, „Die Utopie der Selbstregierung. Politisch-ästhetische Aspekte der Meistersinger", in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele 1996*, S. 17-34 („Modell unpolitischer Selbstorganisation von freien Bürgern", S. 21); Ulrich Müller, „'…sein tön lieblich erhalle': Nürnberg, der Meistersang, Hans Sachs und Sixtus Beckmesser", ebd., S. 71-76; Dieter Borchmeyer, „Nürnberg als ästhetischer Staat. Die Meistersinger: Bild und Gegenbild der Geschichte", in: *Pro-*

ner den ganz konventionellen Komödienstoff anverwandelt und dabei durch scheinbar geringfügige Modifikationen den Sinn radikal verändert hat, um die trivial wirkende Geschichte in den Dienst seiner philosophisch-ästhetischen Aussageintention zu stellen. Zunächst wird das *Meistersinger*-Buch mit dem Schauspiel von Deinhardstein und dem Libretto zu Albert Lortzings Oper *Hans Sachs*, Wagners wichtigsten Stoffquellen, verglichen (I). Vor dieser Folie sollen anschließend Figurenkonstellation und Handlungsverlauf der *Meistersinger* als eines Ideendramas in Komödienform analysiert werden (II). Daraus ergibt sich eine in manchen Aspekten neue Sicht auf Stolzings dichterische Entwicklung und sein Verhältnis zu Beckmesser und den Meistersingern (III).

I

Johann Ludwig Deinhardsteins Schauspiel *Hans Sachs*[9] (1827), das im 19. Jahrhundert viel gespielt wurde[10], läßt den jungen Sachs selbst die Rolle Stolzings spielen: Kunigunde, die Tochter des reichen und stolzen Goldschmieds Meister Steffen (im letzten Akt wird er zum Bürgermeister gewählt) liebt ihn, weiß aber, daß ihr Vater nie einen Schuster als Schwiegersohn akzeptieren wird[11]. Warum nicht nur der Goldschmied, sondern alle „Meistersänger“, die sämtlich Handwerker sind, derart verächtlich auf den Schuster herabsehen, ist schwer zu be-

---

grammbuch Bayreuther Festspiele 1998, S. 78-89 [wieder in: D.B., *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt/M. – Leipzig 2002, S. 235-255] etc.etc.

[8] Zu Nürnberg in den *Meistersingern* vgl. den Beitrag von Frank Piontek, in *Musicorum - Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, Nr, 12, Université François-Rabelais de Tours 2012, S. 29-36.

[9] [Johann Ludwig] Deinhardstein, *Hans Sachs*. Dramatisches Gedicht in vier Acten. Zum ersten Mahle aufgeführt im k.k. Hof-Theater nächst der Burg, den 4. October 1827, Wien 1829; abrufbar unter http://books.google.de/books/about/Hans_Sachs.html?hl=de&id=Nk8uAAAAYAAJ (29.8.2014).

[10] Zu Deinhardstein vgl. Oswald Georg Bauer, „Rezeption und Geschichtsbewußtsein. Materialien zur Hans Sachs-Rezeption des 19. Jahrhunderts“, in: *Programmheft Bayreuther Festspiele 1975* III: *Die Meistersinger von Nürnberg*, S. 1-13: 2/6; Rita Fischer, „Hans Sachs und die Meistersinger in der Oper des 19. Jahrhunderts“, in: Katalog *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute*. Eine Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg (…) 10. Juli bis 11. Oktober 1981, Nürnberg 1981, S. 69-78: 69; Borchmeyer 1998 (wie Anm. 7), S. 81-84. – Vgl. auch Frank Piontek, „Ein altes Buch, vom Ahn vermacht. Friedrich Furchaus *Hans Sachs* [Romanbiographie, 1819/29] und andere Quellen der *Meistersinger*“, in:F.P., *Plädoyer für einen Zauberer. Richard Wagner: Quellen, Folgen und Figuren*, Köln 2006, S. 171-191; allgemein zur Sachs-Rezeption auch ders., „Der Dichter als Bürger und Socialdemokrat. Hans Sachs im Jahrhundert Richard Wagners“, ebd., S. 192-203.

[11] Im II. Akt (8. Szene) will sie Sachs dazu bringen, sein Gewerbe aufzugeben, als er ablehnt, beschimpft sie ihn: „Die Grobheit und der Unverstand / Sind mit dem *Schuster* blutsverwandt“ (S. 62), ähnlich wie Wagners Eva Sachs vorwirft: „Da riecht’s nach Pech, daß Gott erbarm‘“ (II, 1157), nachdem er erklärt hat, Stolzing nicht helfen zu wollen (das *Meistersinger*-Buch wird zitiert nach: Richard Wagners *Gesammelte Schriften*, hg. von Julius Kapp, Fünfter Bd, Leipzig o.J., S. 81-182; angegeben sind jeweils Akt [römische Ziffer] und Verszahl(en) [arabische Ziffern]).

greifen[12]. Da Deinhardstein die Regelpoetik der Meistersinger nach den Maßstäben der Genieästhetik beurteilt, kann sie ihm nur lächerlich erscheinen[13]; Sachs, „zu einer Zeit, welche alles that, die Dichtkunst zu verderben, der einzige Dichter“[14], stört die Routine der Zunft auf ganz ähnliche Weise wie später Wagners Junker:

Wir
Versteh’n auch unsern Reim, wie irgend Einer,
Wir zählen uns’re Sylben sorgsam ab,
Wir bau’n im Bar die Stollen schulgerecht,
Den einen wie den andern, fügen mühsam
Das Abgesetz daran, allein der Sachs
Dem war nichts gut genug, der wollte immer
Hoch oben ’naus; er hat ja nicht einmahl
Leges tabulaturae stets befolgt;
Die alten Weisen waren ihm zu schlecht.
Die krumme Zinken- und die Ampferweise,
Wollt’ immer was *erfinden* (…)[15]

---

[12] So auch Borchmeyer 1998 (wie Anm. 7), S. 83.

[13] Vgl. ebd., S. 81. In der Vorrede zu *Hans Sachs* (wie Anm. 9, XII) schreibt Deinhardstein: „Die Meistersänger waren steife, förmliche, lächerliche Gesellen, ihre Art, die Kunst zu behandeln, schadete der deutschen Kunst in ihrem Entwicklungsgange, da sie Förmlichkeit und Zwang dort einführen wollte, wo nur ein freyes Regen geistiger Anlage zum Ziele führt.“

[14] Ebd. – In der ersten Szene sitzt Sachs im Gärtchen bei seinem Haus unter einem „Blüthenbaume“ und hängt seinen Gedanken nach: „Komm’ doch zur Ruh’ bewegt Gemüth! / Du mußt dieß Treiben unterlassen; / Wenn’s gar so heftig in dir glüht, / Kann ich’s ja nicht in Worte fassen. – / Undenkbar fast erscheint es mir, / Wie and’re oft so ruhig dichten; – / Die volle Brust zersprengt mir’s schier, / Muß ich den Sinn auf Höh’res richten. –“ (S. 3). Trotz der höchst bescheidenen Qualität der Verse ist die Parallele zum Fliedermonolog in den *Meistersingern* (II, 1025-1058) unübersehbar, obwohl Wagners Sachs über die Verse Stolzings, Deinhardsteins Protagonist über eigene poetische Versuche nachsinnt. – Vgl. auch Sachsens Vergleich von Stolzings Lied mit „Vogelsang im süßen Mai“: „Lenzes Gebot, / Die süße Not, / Die legt es ihm in die Brust: / Nun sang er, wie er mußt’! / Und wie er mußt’, so konnt’ er’s“ (II, 1044 / 1049-1053) mit dem Monolog, den Deinhardsteins Sachs beim Abschied von Nürnberg spricht: „Hab ich’s gesucht, hab ich’s gewollt, / Daß ich ein Dichter werden sollt’! / Wie Gott der Blume gibt den Duft, / Wie Er den Baum mit Früchten schmückt, / Hat gnädig er auf mich geblickt (…) Was ich vermag, begehrt’ ich nie, / Mir ward’s ich selber weiß nicht wie?!“ (III 2, S. 70).

[15] So der „Erste Meistersänger“, III 5, S. 104f. – Schon vorher (I 5, S. 13) hatte er gelästert: „Wir brauchen kein Talent, Tabulaturam / Soll er befolgen, die Aequivoca, / Die Relativa, und die blinden Worte / Soll er vermeiden, keine Milben brauchen, / Glatt singen soll er, das begehren wir, / Nicht aber dabey zucken, wie er’s thut [vgl. Kothner über Stolzing: „Und gar vom Singstuhl ist er gesprungen!“ I, 761] / Das macht den Dichter und nicht das Talent.“ – Sachsens Einwände gegen die Kritik Beckmessers und der Meister an Stolzings Probegesang (I, 764-773) nimmt ein vom „Zweyten Meistersänger“ berichteter Auftritt in der Singschule vorweg (Deinhardstein II 1, S. 39): Sachs

Daß es ausgerechnet ein verachteter Schuster ist, der sich derart als „Gelehrter“ (vgl. I 5, S. 12) aufspielt, macht es natürlich noch schlimmer.

Als Bräutigam für Kunigunde hat Meister Steffen Eoban Runge, einen Ratsherrn aus Augsburg, ausersehen, einen eingebildeten, dabei feigen und hinterlistigen Gecken, der aber wohl über seinen Rivalen triumphieren würde, käme nicht der Kaiser (Maximilian I., unter dessen Namen der Ritterroman *Teuerdank* überliefert ist) nach Nürnberg, der den Dichter Sachs hochschätzt, ohne ihn noch persönlich zu kennen, und als Deus ex machina für das glückliche Ende sorgt: In der Schlußszene krönt Kunigunde ihren Bräutigam mit einem Lorbeerkranz, den der Kaiser ihr übergeben hat[16].

Deinhardtsteins Schauspiel war die Vorlage für Albert Lortzings Komische Oper *Hans Sachs*[17] (1837), der von dem Schauspieler Philipp Salomon Reger unter Beteiligung des Komponisten[18] verfaßte Text führt einige neue Elemente ein, die sich z.T. bei Wagner wiederfinden[19]: Erst in der Oper bekommt Meister Sachs einen Lehrbuben (Görg), den er auch im Singen unterrichtet. Görg liebt Kordula (eine Kusine von Sachsens Kunigunde), und um sie zu beeindrucken, eignet er sich ein Gedicht an, das sein Meister zum Geburtstag seiner „geliebten K.“ verfaßt hat (I 2)[20]. Sachs wird von einem Unbekannten aufgesucht, der ihm von der Wertschätzung des Kaisers für seine Dichtungen erzählt (I 4) – später wird sich herausstellen (der Zuschauer ahnt es bereits), daß der Besucher niemand anders als Maximilian selbst war. Der

---

„nahm das Wort, und just, als ob er Euch / In seiner Werkstatt vor Gesellen stände, / Sprach er mit uns, verwies uns uns’re Art / Bey Wahlen vorzugeh’n, die er pedantisch, / Einseitig nannte, das Talent verschüchternd, / Und Alles deßhalb, weil wir einem Burschen, / Den er in Schutz nimmt (…) / Die Aufnahm’ weigerten.“

[16] Damit erfüllt sich für Sachs ein Traum, an den er sich vorher, als für ihn alles verloren schien, erinnert hat (III 7, S. 106f.): „Wie leer erscheint mir jetzt der Traum, / Als einmahl unter’m Blüthenbaum / Sich mir der Dichtkunst Muse zeigte, / Den Lorbeer mir herunter neigte; / Dieß schöne Bild der Fantasie, / Es wich aus meiner Seele *nie* (…) Zwar wagt’ ich’s niemals zu gesteh’n, / Doch hofft’ ich fest, es wahr zu seh’n (…)“. Die Erscheinung der Muse verweist zurück auf Goethes Gedicht *Erklärung eines alten Holzschnittes vorstellend Hans Sachsens poetische Sendung*, vgl. dazu z.B. Borchmeyer 1998 (wie Anm. 7), S. 82. Die Vorstellung der Traumvision könnte Wagner die Anregung zu Stolzings Morgentraum gegeben haben.

[17] *Hans Sachs.* Komische Oper in drei Aufzügen von Albert Lortzing. Text nach Deinhardsteins dramatischem Gedicht frei bearbeitet von Philipp Reger. Vollständiges Buch hg. von Georg Richard Kruse (RUB, 4488), Leipzig o.J.

[18] Vgl. Robert Didion, „Lortzing: Hans Sachs“, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* (wie Anm. 2), S. 563.

[19] Zu Lortzings *Hans Sachs* vgl. Bauer (wie Anm. 10), S. 6; Fischer (wie Anm. 10), S. 74-76; Borchmeyer 1998 (wie Anm. 7), S. 82-85.

[20] Die Verse erinnern eher an den Stil der Gelegenheitsdichtung des 18. (und auch noch des 19.) Jahrhunderts als an den spätmittelalterlichen Meistersang: „An dem Tag, der dich gegeben / Dieser Welt voll Sorg und Pein, / Möchte ich, mein süßes Leben, / Dir ein Lied der Liebe weihn. (…)“ (I 2, S. 37). – Musikalisch faßt Wagner das ‚Altdeutsche‘ „im instrumentalen Kontrapunkt, nicht im Meistergesang“, wie Fischer (wie Anm. 10), S. 70 feststellt.

Ratsherr, den Meister Steffen zum Mann seiner Kunigunde bestimmt hat, heißt hier Eoban Hesse; diesen tüchtigen Humanisten (1488-1540) scheint einzig sein preziöser Vorname zur Rolle der Witzfigur bestimmt zu haben[21] (außerdem schrieb er natürlich lateinisch, was ihn in der Sicht patriotisch gesinnter Hans Sachs-Bewunderer disqualifizieren mußte).

Um die Vorurteile des Goldschmieds gegen den Schuster zu entkräften, will Sachs an der Meistersingerwahl teilnehmen und hofft, den Preis zu erringen (I 10, S. 55). Sein Gegner ist Eoban (II 1), der die Gunst der „Meistersänger und Merker" genießt, während sich das Volk für Sachs erklärt[22]; da der Preis letztlich Eoban zuerkannt wird, beschließt Sachs enttäuscht, seine Heimatstadt zu verlassen (II 2/3). Auf der Festwiese (II 5) erntet Jörg viel Lob für das entwendete Gedicht[23], verliert aber die Handschrift, die dem (inzwischen mit Gefolge in Nürnberg angelangten) Kaiser zugespielt wird. Dieser wünscht den Dichter kennenzulernen (III 4), was den neuen Bürgermeister und die Ratsherren in größte Verlegenheit bringt: Alle sind sich einig, daß nur Sachs der Verfasser sein kann[24], den aber hat Steffen aus Nürnberg ausgewiesen, als er ihn mit Kunigunde überraschte (II 9). Um dem Wunsch des Kaisers zu entsprechen, gibt Eoban (in der Hoffnung auf reichen Lohn) die Verse als sein Werk aus; er wird jedoch entlarvt, da er nicht in der Lage ist, das Gedicht aus dem Gedächtnis zu rezitieren[25], und aus dem Rat der Stadt Augsburg ausgestoßen. Dem endlich rehabilitierten Sachs dagegen erweist der Kaiser höchste Ehre, so daß ihm der neue Bürgermeister die Hand seiner Tochter nicht länger verweigern kann.

---

[21] Ein gebildetes Publikum konnte auch hinter Deinhardsteins „Eoban Runge" unschwer Hesse erkennen.

[22] Wenn die beiden Rivalen zum Improvisieren aufgefordert werden, preist Sachs „Der Liebe Glück, das Vaterland" (S. 63), während Eoban die biblische Geschichte von Absalom in Reime faßt (S. 64); die Verse „Es blieb der Tropf mit Zopf und Kopf / An einem Baume hangen" klingen vielleicht in Beckmessers verballhorntem „Auf luft'ger Steige kaum, – / Häng' ich am Baum" (III, 2760f.) nach.

[23] Er singt außerdem ein Schusterlied (Nr. 11, S. 73f.), das Berührungspunkte mit dem nächtlichen Gesang von Wagners Sachs (II, 1316-1331) aufweist: „Die Schusterzunft bleibt immer doch / Die wichtigste von allen, / Sonst müßten alle Menschen noch / Barfuß durchs Leben wallen. / So aber gibt der Schuh allein / Vor jedem Dorn und manchen Stein / Uns Sicherheit und Schutz. (…)"

[24] Vor diesem Hintergrund wirkt es einigermaßen unwahrscheinlich, daß keiner der Bürger auf der Festwiese Jörgs Hochstapelei durchschaut haben sollte (II 5).

[25] Schon in der Uraufführungsfassung (S. 102) ist angedeutet, daß Eoban beim Vortrag das Lied Sachsens und sein eigenes Absalom-Gedicht durcheinanderbringt; in der zweiten Fassung des Finales von 1845 ist der daraus resultierende komische Effekt verstärkt: „An dem Tag – der dich gegeben – / Dieser Welt voll – Spieß und Schwert – / Sie jagten ihn mit Schopf und Kopf – / Mit Schopf und Kopf – und Spieß – und Schwert –" (S. 98). – Bei Deinhardstein (III 10, S. 86) hat Eoban gegenüber Steffen (fälschlich) den Eindruck erweckt, dessen Wahl zum Bürgermeister wäre sein Werk, so daß der Goldschmied sich seinem künftigen Schwiegersohn verpflichtet fühlen muß; dieses Element übernehmen Reger und Lortzing nicht.

Nicht als Liebhaber, sondern als Vaterfigur erscheint Sachs in einem „romantisch-komischen Singspiel“[26], das Albert Gyrowetz (1763-1850), seit 1804 Kapellmeister an der Wiener Hofoper, wohl nach seinem Ausscheiden aus dem Dienst 1831[27] komponierte[28]. Der verwitwete Sachs ist hier Vater einer Tochter, die er mit seinem Gesangsschüler Willibald verheiratet (der nicht, wie zunächst vermutet wird, adliger Abstammung, sondern der Sohn eines Nürnberger Patriziers ist). Eine geplante Inszenierung in Dresden kam offensichtlich nicht zustande; Teile des Werkes wurden jeweils am 26. Dezember 1836 und 1837 konzertant in Wien aufgeführt[29].

Als Kapellmeister in Dresden (seit 1843) hätte Wagner Zugang zu Gyrowetzens Partitur in der Hoftheater-Bibliothek gehabt[30]; möglicherweise verdankte er ihr die Anregung, nicht wie Deinhardstein oder Lortzing den jungen, sondern den gealterten Sachs zur Hauptfigur einer Oper zu machen. Freilich berichtet Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde*[31] und später in *Mein Leben*[32], er habe die Handlung seiner *Meistersinger* während eines Kuraufenthalts in Marienbad spontan („ohne irgend Näheres von Sachs und den ihm zeitgenössischen Poeten noch zu kennen“[33]) entworfen, ausgehend von der Szene, in der Sachs als ‚Merker‘ die Fehler Beckmessers mit Hammerschlägen auf den Leisten bezeichnet. Der in Marienbad entstandene erste Prosaentwurf[34] stimmt im Verlauf der (äußeren) Handlung mit der vertonten Fassung weitgehend überein. Daß Wagners Aussagen zu den (dramatischen oder musikalischen) Einge-

---

[26] Vgl. Uwe Harten, „Adalbert Mathias Gyrowetz“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearb. Aufl. hg. von Ludwig Finscher, Personenteil, Bd 8, Kassel etc. 2002, Sp.318-328: 323; Harten gibt als Titel *Hans Sachs im vorgerückten Alter* (mit Fragezeichen) an und präzisiert: „geplant 1833 Dresden, nicht aufgeführt“.

[27] Harten, ebd., Sp. 321, präzisiert, Gyrowetz sei 1821 pensioniert worden, aber bis 1831 weiter an der Hofoper tätig gewesen.

[28] Vgl. Bauer (wie Anm. 10), S. 6; Fischer (wie Anm. 10), S. 76-78 (nach Kurt Mey, der Anfang des 20. Jahrhunderts die Partitur in Dresden auffand, vgl. ebd., S. 76).

[29] Hinweis bei Didion (wie Anm. 18). – In seinen Erinnerungen (*Biographie des Adalbert Gyrowetz*, Mechitharisten-Buchdruckerei, Wien 1848; Volltext unter http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10271240_00007.html, 3.11.2014) erwähnt Gyrowetz zwar die „kurz vor seinem Abgang vom k.k. Theater am Kärnthnertore“ (1831) entstandene Oper *Felix und Adele* (S. 94), nicht aber den *Sachs*.

[30] So Fischer (wie Anm. 10), S. 78, die *Hans Sachs. Im vorgerückten Alter* (sic) als „eine unbekannte Vorlage zu Wagners *Meistersingern*“ bezeichnet (ebd., S. 76). Manfred Eger („Der Not erwachsen Flügel. Zur Entstehungsgeschichte der *Meistersinger*“, in: *Die Meistersinger und Richard Wagner* [wie Anm. 10], S. 11-22: 12) nimmt an, Wagner habe Gyrowetzens Oper „möglicherweise“ gekannt.

[31] Richard Wagners *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 11), Erster Bd, S. 57-173: 113-115.

[32] *Mein Leben*. Erste authentische Veröffentlichung [hg… von Martin Gregor-Dellin], München 1963, S. 357. – Die Meistersinger und die ‚ergötzliche‘ Figur des Merkers hatte Wagner durch die Literaturgeschichte von Gervinus kennengelernt, vgl. dazu Hor**st** Brunner, „Spießbürgerschaft und produktiver Volksgeist. Gervinus und die Entstehung der *Meistersinger*“, in: *Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1982*, IV: *Die Meistersinger von Nürnberg*, S. 19-34.

[33] *Mein Leben* (Anm. 32), S. 357.

[34] Abgedruckt in *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 144-157.

bungen, die seinen Werken zugrundelagen, mit größter Skepsis zu betrachten sind, ist allgemein bekannt; sollte ihm allerdings Sachs als Protagonist einer komischen Oper erstmals in Marienbad vor Augen getreten sein, hätte er keinen Grund gehabt, sich vorher für Gyrowetzens Partitur zu interessieren (zu Wagners Dresdner Zeit lagen die großen Erfolge des Komponisten mehr als dreißig Jahre zurück, eine nachträgliche Aufführung des *Sachs* stand daher wohl kaum zur Debatte). Sollte er sie nach seinem Kuraufenthalt eingesehen haben, hätten die Parallelen ihn in seiner Entscheidung, Sachs zu einer Vaterfigur zu machen, bestätigen können; daß Gyrowetz und sein (unbekannter) Librettist maßgeblichen Einfluß auf Wagners Konzeption hatten, ist allerdings wenig wahrscheinlich.

II

Wagners Sachs ist es, der den Unterschied zwischen den *Meistersingern* und einer konventionellen Komödie ausmacht. Das übrige Personal könnte, so scheint es zumindest bei oberflächlicher Betrachtung, aus der Commedia dell'arte stammen: Stolzing und Eva sind die Innamorati, das Liebespaar, das den Widerstand des Vaters (Pogner, ein Pantalone) gegen ihre Verbindung überwinden muß; Beckmesser, der Rivale, ist als Intellektueller (Stadtschreiber) ein Dottore[35]. David und Magdalene wären das Dienerpaar[36].

Freilich erweisen sich schon diese Zuordnungen als problematisch. Nicht bei Stolzing: Der ist ein Ritter ohne Furcht und Tadel (mit manchen Zügen Don Quijotes[37]), der sich in der ihm fremden Welt des bürgerlichen Nürnberg in Eva verliebt hat und um jeden Preis ihre Hand gewinnen will. Um ihren Vater für sich einzunehmen, unterwirft er sich den (aus seiner Sicht) bizarren Regeln der Meistersinger-Zunft, nachdem das schiefgegangen ist, will er die Geliebte entführen, was sich dank Sachsens Hilfe als unnötig erweist. Auch Beckmesser spielt im wesentlichen die ihm zugewiesene (lächerliche) Rolle: Daß er zu alt für Eva ist[38], will er nicht einsehen. Allerdings scheint er zumindest zu ahnen, daß er auf die „Pognerin" nicht besonders anziehend wirkt – statt sein Glück bei ihr zu versuchen, bemüht er sich, ihren Vater auf seine Seite zu ziehen (I, 311-322). Vielleicht reizt ihn auch weniger die Braut als das Vermögen des Goldschmieds – die zweite Strophe seines Werberlieds scheint in dieser Hinsicht verräterisch[39]:

---

[35] Daß Beckmesser dem Pedanten der frühneuzeitlichen Gelehrtensatire und dem Dottore der Commedia dell'arte entspricht, hat Dieter Borchmeyer wiederholt hervorgehoben, vgl. *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 5), S. 220; „Beckmesser – der Jude im Dorn?", in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele 1996*, S. 89-99: 95 [wieder in: *Richard Wagner* (wie Anm. 7), S. 255-275].

[36] Zum Verhältnis zwischen dem „Burschen" und der „alten Jumbfer" als Spiegelung der „hocherotischen Vater-Tochter-Beziehung" zwischen Sachs und Eva vgl. Peter Wapnewski, *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister*, Berlin 2010, S. 103-105.

[37] Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 5), S. 212.

[38] Auf der Festwiese fordert ihn Kothner zum Singen auf: „Der Ältest' sich zuerst anläßt!" (III, 2726).

[39] Borchmeyers Formulierung, Wagner habe auf das Motiv der Habgier des gealterten Freiers „verzichtet" (*Richard Wagner* [wie Anm. 7], S. 271f.), scheint insofern überspitzt, obwohl das Motiv in den *Meistersingern* zugegebenermaßen nur angedeutet wird.

Will heut mir das Herz hüpfen,
Werben um Fräulein jung,
Doch tät der Vater knüpfen
Daran ein' Bedingung
Für den, wer *ihn beerben*
Will, und auch werben
Um sein Kindelein fein. (II, 1573-1579, Hervorhebung A.G.)

Pogner dagegen, der nach der klassischen Komödien-Konstellation den von dem Mädchen ungeliebten Freier favorisieren müßte[40], zöge offensichtlich Stolzing vor („Als Eidam wär' er mir gar wert", I, 863)[41]. Der Auftritt des Ritters macht ihm klar, daß er in mehrfacher Hinsicht unüberlegt gehandelt hat, als er Evas Hand zum Preis im Wettsingen aussetzte[42]: Zwar hat er seiner Tochter das Recht zugestanden, dem Sieger ihre Hand zu verweigern (um den Preis, lebens-

[40] So verhält sich Meister Steffen bei Deinhardstein und Lortzing; Pogner erklärt sich zwar bereit, bei Eva für Beckmesser zu sprechen („Das tu' ich gern", I, 323), gibt ihm aber (mit Recht) zu bedenken: „Könnt Ihr der Tochter Wunsch nicht zwingen, / Wie möchtet Ihr wohl um sie frein?" (I, 317f.)

[41] Daß Eva bei der ersten Begegnung (Magdalene zu Eva: „Sahst ihn doch gestern zum erstenmal?", I, 72) tiefen Eindruck auf den Junker gemacht hat, ist Pogner offenbar nicht entgangen, wodurch er einen für Komödien-Väter durchaus ungewöhnlichen Scharfblick unter Beweis stellt. Er erkennt auch sofort, daß Stolzings überraschender Wunsch, in die Zunft der Meistersinger aufgenommen zu werden, mit dem bevorstehenden Wettsingen um Evas Hand zusammenhängen muß. (Im Marienbader Entwurf hieß es, der Junker sei „nach Nürnberg gekommen, sich um die Aufnahme in die Zunft der Meistersinger zu bewerben", *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 144-157: 145), d.h. sein Entschluß war bereits gefaßt, als er die Tochter des ‚Alten' kennenlernte. Dagegen ist Stolzing, wenn er Pogner im ausgeführten Libretto erklärt: „Gesteh' ich's frei, vom Lande fort / Was mich nach Nürnberg trieb, / War nur zur Kunst die Lieb'" [I, 330-332], zumindest nicht ganz ehrlich, denn wir haben gehört, daß er vor allem „als Meister [Eva] ersingen" will [I, 122])

[42] Es scheint, daß Wagner hier Anregungen aus Lortzings Oper und aus E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen* (1818) miteinander verknüpft: Bei Lortzing gibt es ein Wettsingen, an dem sowohl Sachs wie Eoban teilnehmen; der Sieger erwirbt nicht das Recht, um Kunigunde zu werben, aber Sachs hofft, durch einen Erfolg die Anerkennung ihres Vaters zu erringen (s.o.). E.T.A. Hoffmanns Meister Martin will seine Tochter Rosa nur mit einem besonders tüchtigen Küfermeister verheiraten, weil er die Prophezeiung seiner Großmutter in ihrer Todesstunde (fälschlich) so deutet, daß der ihr bestimmte Ehemann Küfer sein müsse; sie hat das Recht, seinen Favoriten abzulehnen („Vorausgesetzt, daß ihn meine Tochter mag, denn zwingen werde ich mein liebes Kind zu nichts in der Welt (…)", benutzte Ausg.: E.T.A. Hoffmann, *Die Serapionsbrüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen* (Ges. Werke in Einzelausgaben, 4), Berlin – Weimar [1994], S. 512), aber der Heirat mit einem Bewerber, der kein Küfer ist, wird er seine Zustimmung verweigern (bis sich die Prophezeiung zuletzt auf von Meister Martin nicht vorhergesehene Weise erfüllt). Da zur gleichen Zeit drei Bewerber um Rosas Hand als Gesellen bei ihm eintreten, findet eine Art inoffizieller Wettstreit statt, für dessen Ausgang sich allerdings die handwerklichen Fähigkeiten der Küfer aus Liebe letztlich als belanglos erweisen.

lang unvermählt zu bleiben[43]), er scheint aber nicht bedacht zu haben, was für einen Eklat dies auf der Festwiese, vor der versammelten Nürnberger Bürgerschaft, bedeuten würde[44]. Davon abgesehen scheint Pogner wie viele bürgerliche Aufsteiger bestrebt, adlige Gepflogenheiten nachzuahmen[45]: Das Preissingen entspricht dem Turnier, in dem ledige Ritter um die Hand der Erbin eines Reiches (eines Herzogtums, einer Grafschaft…) kämpfen. Auch im Mittelalter kamen solche Turniere in fiktionaler Literatur ungleich häufiger vor als in der gelebten Wirklichkeit, wo sie aber immerhin eine gewisse Berechtigung hatten: Da eigene kriegerische Aktivität mit der traditionellen Frauenrolle nicht vereinbar ist, braucht eine Fürstin den Mann an ihrer Seite, der ihr Erbteil gegen eroberungswillige Nachbarn zu schützen vermag; ob der Sieger im Turnier notwendigerweise auch ein tüchtiger Heerführer ist, sei dahingestellt, er wird aber zumindest kein Schwächling sein. In die bürgerliche Sphäre freilich läßt sich dieses Auswahlprinzip nicht ohne weiteres übertragen: Die Fähigkeiten, die die Meister an einem Sänger schätzen, qualifizieren diesen weder zu Pogners Erben noch zu Evas Ehemann[46]. Sicher würde der Goldschmied sein unbedachtes Angebot gern zurücknehmen[47]; abends spielt er mit dem Gedanken, Sachs aufzusuchen (II, 967f.), zweifellos um ihn zu fragen, wie er das anstellen soll, entscheidet sich allerdings letztlich dagegen (II, 970-976).

Statt dessen ist es Eva, die sich hilfesuchend an Sachs wendet, wobei sie sich für eine *Innamorata* einigermaßen seltsam verhält. Vordergründig ist es ihr nur um verläßlichen Bescheid zu tun, ob Stolzing unter die Meistersinger aufgenommen wurde oder nicht – dabei hat David, der immerhin beim Probesingen dabei war, Magdalene doch bereits berichtet, der Junker habe „vertan“ (II, 1007). Was genau sich „lieb’ Evchen“ von ihrem alten Freund erhofft, scheint ihr selbst nicht klar zu sein: Sie drängt ihn, beim Preissingen mitzumachen, weil sie fürchtet,

---

[43] I, 468-470: „Wem ihr als Meister den Preis zusprecht, / Die Maid kann dem verwehren, / Doch nie einen andren begehren.“

[44] Erst nachdem Stolzing versungen hat, stellt Pogner sich die bange Frage: „Nenn’ ich den Sieger jetzt willkommen, / Wer weiß, ob ihn mein Kind begehrt!“ (I, 864f.). Daß ihm nicht mehr wohl bei der ganzen Sache ist, zeigt auch sein Versuch, Evas Einstellung dazu zu erkunden (II, 987-996: „O Kind, sagt dir kein Herzensschlag, / Welch Glück dich morgen treffen mag, / Wenn Nürenberg, die ganze Stadt, / Mit Bürgern und Gemeinen, / Mit Zünften, Volk und hohem Rat, / vor dir sich soll vereinen, / Daß du den Preis, / Das edle Reis, / Erteilest als Gemahl / Dem Meister deiner Wahl?“ – womit er ihre Lage natürlich allzu günstig darstellt, denn Eva kann nicht ‚wählen’, sondern nur Ja oder Nein sagen).

[45] Im Marienbader Entwurf heißt es (deutlicher als später in Pogners Ansprache), der ‚Alte‘ wolle zeigen, „daß die Zunft auch noch alte Rittersitte pflege“ (*Die Meistersinger* [wie Anm. 2], S. 146).

[46] Pogner verhält sich nicht anders wie König Clistene in Pietro Metastasios *Olimpiade* (1733), der als Schirmherr der Olympischen Spiele dem Sieger die Hand seiner Tochter Aristea (die als Erbin des Reiches gilt, da ihr Bruder Filinto verschollen ist) verspricht, als ob ein guter Ringer oder Läufer notwendigerweise auch ein guter Herrscher werden müßte. (Ob Wagner, der Metastasio nur einmal en passant erwähnt [*Oper und Drama*, in: *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 11), Elfter Bd, S. 22], das *Olimpiade*-Buch kannte, scheint allerdings zweifelhaft.)

[47] Das vermutet zumindest Stolzing im Gespräch mit Eva („kann nicht zurück, möcht’ er auch gern!“, II, 1218).

Beckmesser könnte sonst Sieger bleiben (II, 1085-1095); zweifellos würde Sachs den Merker ausstechen, aber wenn ihm der Preis zuerkannt würde, wären Eva und Stolzing von ihrem Ziel weiter entfernt als zuvor! Entweder hat das „Müssen“, der „Zwang“ ihrer Liebe zu Stolzing (vgl. III, 2501) die Neigung zum Idol ihrer jungen Jahre noch nicht ganz verdrängt, und Evas Geständnis: „Da dacht’ ich aus, / Ihr nähmt mich für Weib und Kind ins Haus?“ (II, 1105f.) wäre dann mehr als bloße Koketterie; oder sie hofft insgeheim, daß Sachs ihr Problem errät *und* eine Lösung findet, ohne daß sie sich erklären muß – ihre Frage „So sagt mir noch an, / Ob [Stolzing] keinen der Meister zum Freund gewann“ (II, 1141f.), läßt sich vielleicht in diesem Sinn verstehen. Auf seine abschätzigen Reden über den „Junker Hochmut“ reagiert sie dann empört (und bestätigt ihm so, was er bereits ahnte; II, 1143-1159), womit sie sich, dächte Sachs ernsthaft daran, um sie zu werben, sein Wohlwollen wohl endgültig verscherzt hätte[48].

Auch der Fluchtplan des Liebespaars scheint wenig durchdacht, offenbar vermögen weder Stolzing (vgl. II, 1231ff.) noch Eva (II, 1284-1286) die Konsequenzen ihres Vorhabens abzuschätzen: Nach dem Skandal, den die Abwesenheit der Braut auf der Festwiese notwendigerweise verursachen müßte, wäre eine gütliche Einigung mit Pogner kaum noch möglich. Wo aber sollten sie hin? Sein Gut, den Familiensitz, hat Stolzing verkauft (I, 350), außerdem sind die Zeiten, da adlige Wegelagerer und Frauenräuber ungestraft Recht und Gesetz mißachten konnten, wohl vorbei. Sichere Zuflucht könnten die Liebenden vermutlich nur fern von Nürnberg finden, etwa jenseits der Alpen in Italien; ob Stolzings Kapital (die Summe, die er für sein Gut erhalten hat) wohl ausreichend wäre, um sich dort gegebenenfalls eine neue Existenz aufzubauen?

Auch das Probesingen geht Stolzing erstaunlich sorglos an (bedenkt man, was dabei für ihn auf dem Spiel steht). Da er unmittelbar, bevor die Zunftversammlung zusammentritt, erfährt, daß er Eva „als Meister (…) ersingen“ muß (I, 122), hat er natürlich keine Zeit, sich gründlich vorzubereiten; vor allem aber unterschätzt er das Selbstbewußtsein, die Ernsthaftigkeit – und die Pedanterie der Nürnberger Dichter. Ein „Singgericht“, „wo die Richter Handwerker“ (I, 145f.) sind, vermag er offenbar nicht ernst zu nehmen. Auf Davids irritierte Frage „Und so gradhin wollt Ihr Meister werden?“ antwortet er fast naiv: „Wie machte das so große Beschwerden?“ (I, 151f.). David, der im folgenden die Regeln, das „endlos Tönegeleis’“ (I, 219) der Weisen, die Rangstufen und Gebräuche der Zunft aufzählt (I, 155-235), bestätigt den Junker noch in seinem Eindruck, daß er da in eine leicht groteske Versammlung verschrobener älterer Herren geraten ist, die von Dichtung keine Ahnung haben – das liegt auch daran, daß der Lehrbub den Fremden mit seinem (theoretischen) Wissen über die schwere Kunst zu beeindrucken sucht, statt ihn auf das, was ihm bevorsteht, vorzubereiten[49].

---

[48] Schon vorher verrät sie sich, wenn sie auf Sachsens Feststellung, nur ihr Vater könne sie vor einer Verbindung mit Beckmesser bewahren, antwortet: „Käm’ ich zu Euch wohl, fänd’ ich’s zu Haus?“ (II, 1117).

[49] Nur in dieser Szene agiert David fast wie der typische Commedia dell’arte-Diener, dessen Ideen und gute Ratschläge seinen Herrn dem angestrebten Ziel nur ausnahmsweise näherbringen; meist scheitern seine Pläne so wie die des Brighella-Nachfahren Figaro in Beaumarchais *Barbier de Séville* und Rossinis Opernversion. Später steht David weder Stolzing noch Sachs zur Seite, aus dem einfa-

Mit jugendlicher Unbekümmertheit entscheidet sich Stolzing, die Zunftregeln zu ignorieren und in seinem Lied spontan dem Gefühl Ausdruck zu geben, das ihn ganz erfüllt:

Wie ungewohnt mir alles schien,
Ich sang voll Lieb' und Glut,
Daß ich den Meisterschlag verdien'. (II, 1220-1222)

Dabei ist er offenbar selbstbewußt (oder arrogant) genug anzunehmen, die Meister würden, wenn sie nur einmal echte, aus dem Herzen kommende Poesie vernehmen, ihrem ausgeklügelten Regelwerk abschwören und ihm, dem wahren Dichter, die gebührende Ehre erweisen – daß Menschen sich üblicherweise nicht so verhalten, hat er anscheinend noch nicht gelernt. Er hat sich auch nicht überlegt, daß er mit seinem Auftritt ein sehr hohes Risiko eingeht, denn er hat nur diese eine Chance, sich für das Wettsingen zu qualifizieren. Nachdem er sie nicht nutzen konnte, fällt ihm nichts Besseres ein, als mit Eva zu fliehen.

Beckmesser dagegen scheint weniger unbedacht als mit Blindheit geschlagen: Daß er Sachsens Schrift nicht zu entziffern vermag und somit beim Vortrag das Preislied in blühenden Unsinn verwandelt, bedeutet, daß ihm das Wesen von Stolzings Poesie veren bleibt[50]. Der Stadtschreiber kennt zweifellos alle Meistertöne[51], wenn er sie auch nicht angemessen zu singen vermag. Da er sich – anders als Stolzing – den Titel des Meistersingers nicht erst erwerben muß, braucht er sein Werbelied nicht auf eine eigene (neue) Melodie zu singen, er könnte aus den Weisen der alten Meister die passendste auswählen. Statt dessen entscheidet er sich für die unpassendste, die Melodie nämlich, die ihm zu seinem eigenen, von Sachsens Hammerschlägen demolierten Gedicht[52] eingefallen ist. Daß das nicht gutgehen kann, ist voraussehbar, aber Beckmesser hofft in seiner Verblendung bis zuletzt, sich Evas Hand zu ersingen.

Komödientypische Verwicklungen können sich unter diesen Umständen nicht ergeben. So gibt es keinen Konflikt zwischen Stolzing und Pogner, denn der Junker wird – sehr zu Pogners Bedauern (s.o.) – allein durch das Reglement des Wettsingens aus dem Kreis der Bewerber um Evas Hand ausgeschlossen. Außerdem ahnt der Goldschmied zwar, daß die jungen Leute sich zueinander hingezogen fühlen[53], er merkt aber nicht, was zwischen ihnen vorgeht; selbst wenn

---

chen Grund, weil er weder Stolzings Heiratspläne (vgl. seine Reaktion II, 931-942) noch Sachsens feingesponnene Intrige durchschaut (daß er mit seinem Angriff auf Beckmesser die Prügelei auf der Gasse auslöst – II, 1640f. –, ist zwar dem Plan seines Meisters förderlich, aber das ahnt David nicht).

[50] Vgl. auch seine Bemerkung zu Sachs unmittelbar vor dem Wettgesang: „Das Lied – bin's sicher – zwar niemand versteht; / Doch bau' ich auf Eure Popularität" (III, 2721f.).

[51] Vgl. seine Kritik an Stolzings Probegesang: „Welch tolles Gekreis' / Aus ‚Abenteuer'-, ‚Blau-Rittersporn'-Weis' / ‚Hoch-Tannen'-, ‚Stolz-Jüngling'-Ton!" (I, 751-753).

[52] Vgl. Beckmessers impliziten Vorwurf an Sachs (III, 2289-2292): „Erseh' ich doch mit Schmerzen, / Das Lied, das nachts ich sang, – / Dank Euren lust'gen Scherzen! – / Es machte der Pognerin bang."

[53] Vgl. o. Anm. 42.

er Lene „in Evas Kleidung“[54] (II, nach 1408) vom Fenster wegzieht (II, nach 1844), fällt ihm nicht auf, daß es sich nicht um seine Tochter handelt (und wenn er während der Prügelei statt Lene „die halb ohnmächtige Eva“ „am Arm ins Haus zieht“, II, nach 1847 / nach 1848, erkennt er sie ebensowenig).

Es kommt auch nicht zu einer Konfrontation zwischen den Rivalen Beckmesser und Stolzing[55]: Bei der ersten Begegnung in der Singschule erkennt der Stadtschreiber in dem „Menschen“, der ihm nicht „gefällt“ (I, 345/347), wohl einen Konkurrenten und kritisiert seinen Vortrag deswegen ungewöhnlich scharf[56]; aber da Stolzings Vorstellung von Poesie derjenigen Beckmessers diametral entgegengesetzt ist, hätte sein Urteil auch, wenn Stolzing doppelt so alt und extrem unattraktiv wäre, kaum freundlicher ausfallen können. Die folgende Auseinandersetzung führt der Junker auch nicht mit Beckmesser allein (der „Eule“ aus der dritten Strophe seines Liedes, I, 869), sondern mit dem Kollektiv der Meistersinger („Der Raben heis’re[r] Chor“, I, 871), und bei der abendlichen Begegnung mit Eva richtet sich sein Unmut gegen „diese Meister“ (II, 1223), nicht gegen den Merker im besonderen. Wenn er Beckmesser in dem Serenadensänger erkennt, will er ihn ‚kaltmachen‘ (II, 1311) – zweifellos, um sich für die erlittene Demütigung zu rächen, vor allem aber, um Eva und sich selbst einen Fluchtweg zu öffnen; auf ihren Einspruch hin gibt er diese Absicht sofort auf. In der Massenprügelei sieht er nur eine günstige Gelegenheit, mit der Geliebten zu entkommen, Beckmesser, der von David attackiert wird (vgl. II, nach 1645), scheint er völlig vergessen zu haben. Dieser wiederum braucht sich um den Junker nicht mehr zu sorgen, der ja beim Wettsingen nicht teilnahmeberechtigt ist; in der Schusterstube (III, 2194ff.) konzentriert sich seine Eifersucht ganz auf Sachs. Auf der Festwiese hört Stolzing (in der Menge unsichtbar, vgl. III, nach 2809) Beckmessers Niederlage mit an, sein Rivale dagegen „verliert sich unter dem Volke“ (III, nach 2782), ehe der Ritter zu singen beginnt.

„Spannende Verwicklung und Intrige“, deren Fehlen Eduard Hanslick bemängelte[57], hätte sich z.B. durch Einführung einer weiteren weiblichen Rolle, z.B. einer Edelfrau, die Stolzing gefährlich werden und Evas Eifersucht wecken könnte, erzeugen lassen; Wagner verzichtet darauf und nimmt das eklatante Ungleichgewicht von nur zwei weiblichen gegenüber fünfzehn

---

[54] Das ist um so auffälliger, als David aus weit größerer Entfernung Lene sofort erkennt (II, 1637). – Daß die Amme die Rolle Evas spielt, um Beckmesser zu täuschen, mag von der Ariodante-Episode in Ariosts *Orlando Furioso* (V 23-51) angeregt sein, dessen Kenntnis der junge Wagner seinem Onkel Adolf (der Ariosts Dichtung ediert hatte, vgl. *Il Parnasso italiano*, Leipzig 1826) verdankte; neben dem Werk des Onkels hatte er in seiner Leipziger Bibliothek auch die *Orlando Furioso*-Übersetzung von Gries, vgl. Curt von Westernhagen, *Richard Wagners Dresdener Bibliothek 1842-1849. Neue Dokumente zur Geschichte seines Schaffens*, Wiesbaden 1966, S. 12; Katalog Nr. 4. S. 84; Nr. 19, S. 87.

[55] Bei Deinhardstein (wie Anm. 9, I 13/14) endet eine entsprechende Szene mit dem vollständigen Sieg Sachsens über Eoban, der sich von Kunigunde verspotten lassen muß.

[56] Das unterstellt ihm zumindest Sachs: „Geht [der Merker] nun gar auf Freiersfüßen, / Wie sollt’ er da die Lust nicht büßen, / Den Nebenbuhler auf dem Stuhl / Zu schmähen vor der ganzen Schul’?“ (I, 794-797).

[57] (wie Anm. 4).

männlichen Rollen[58] in Kauf. Auch Stolzing ist nicht eifersüchtig, weil er der Liebe Evas sicher ist[59] und Beckmesser nicht zu fürchten braucht – daß es mit Sachs einen weiteren, ungleich ernster zu nehmenden Rivalen gibt, erfährt er erst, nachdem die endgültige Entscheidung gefallen ist[60].

Alles in allem haben sich Pogner wie Stolzing selbst unbedacht in ausweglose Situationen gebracht. Beckmesser schätzt sich selbst, seine Fähigkeiten[61] und auch seine Wirkung auf andere gänzlich falsch ein. Eva, deren Vorstellungen von einem ruhigen, beschaulichen Glück mit Sachs durch die aufflammende Leidenschaft jäh über den Haufen geworfen wurden, scheint kaum zu zielgerichtetem Handeln fähig. Daß drei dieser vier einen Ausweg aus ihrem jeweiligen Dilemma finden und daß die Geschichte damit zu einem guten Ende gelangt, ist allein Sachsens Verdienst.

In der klassischen Komödien-Konstellation ist seine Rolle nicht vorgesehen. Der Tradition verpflichtete Dichter wie Deinhardstein führen den lieto fine z.B. mittels eines Deus ex machina herbei: Kaiser Maximilian tritt (zunächst incognito) auf, belohnt Sachs, der seine Kunigunde zur Frau bekommt, und stellt den Widersacher Eoban bloß[62]. Obwohl eben erst in Nürnberg angekommen, scheint der Kaiser über alles, was vorgefallen ist, bestens informiert[63]. Die absolute Macht des Herrschers trennt ihn von den anderen Menschen; sein Wohlwollen strahlt auf Sachs wie das Licht der Sonne, daß er sich herabläßt, persönlich in das Schicksal des Schuster-Poeten einzugreifen, ist eine unerhörte, einmalige Ausnahme. Wagners Sachs dagegen steht nicht außerhalb, sondern im Zentrum der Beziehungen zwischen den Figuren: Zu Pogner (dessen Problem er löst, ohne daß dieser es auch nur ausgesprochen hätte, vgl. III, 2887f.) hat er ein nachbarlich-freundschaftliches Verhältnis. Für Eva ist er ein zweiter Vater und potentieller Ehemann. Stolzing findet in Sachs einen väterlichen Freund – nicht nur, weil er der „Rechte“

---

[58] Auch wenn man das Kollektiv der Meistersinger (neben Sachs, Pogner und Beckmesser) und den Nachtwächter abzieht, bleibt ein Mißverhältnis von vier größeren männlichen *vs.* zwei weiblichen Rollen, das freilich durch die Bedeutung der gemischten Chöre teilweise kompensiert wird. (Die in den 1860er Jahren noch keineswegs obsolete Lösung, aus David eine Hosenrolle zu machen, kam für Wagner natürlich nicht in Frage.)

[59] Hat sie ihm doch gleich in der ersten Szene versichert, sie werde „Euch, oder keinen!“ wählen, I, 69.

[60] Vgl. ihre an Sachs gerichteten Worte in der Schusterstube (III, 2493-2496): „(…) hatte ich die Wahl, / Nur dich erwählt’ ich mir; / Du warest mein Gemahl, / Den Preis reicht ich nur dir.“

[61] Vgl. seine Reaktion auf Sachsens Mahnung, auf den Vortrag des Preislieds besondere Sorgfalt zu wenden: „Freund Sachs, Ihr seid ein guter Poet; / Doch was Ton und Weise betrifft, gesteht, / Da tut mir’s keiner vor!“ (III, 2327-2329)

[62] (wie Anm. 9) IV 10 (letzte Szene). Eobans Behauptung, er hätte Meister Steffen zum Bürgermeisteramt verholfen, wird als Lüge entlarvt (S. 119f.), und der „Erste Kämmerling“ des Kaisers fordert ihn auf, sich fortzumachen; Lortzings Eoban wird aus dem Rat von Augsburg ausgestoßen (wie Anm. 17, Uraufführungsfassung der Schlußszene, S. 102).

[63] Bei Deinhardstein (III 2) hat Sachs selbst dem Kaiser, dessen wahre Identität er nicht kennt, seinen Fall geschildert (IV 3); Lortzings Kaiser sucht Sachs schon im ersten Akt incognito in seiner Werkstatt auf (I 3/4).

für Evchen ist (vgl. III, 2508), sondern auch (und vor allem), weil Sachs, der Fliedermonolog zeigt es (II, 1025-1058), als einziger das Neue und (für den Meistersang) Zukunftsweisende in Stolzings Probelied erkannt hat. Beckmesser ist auf Sachs als das Objekt seines Neides[64] und heimlicher Bewunderung[65] fixiert.

Beide, Beckmesser, der etwas blutleere, regelgläubige Intellektuelle und Sachs, der nach neuen Wegen suchende, der „Natur" mehr als den Regeln verpflichtete populäre Dichter (vgl. I, 497-500), sind Außenseiter unter den Meistersingern, der eine verkörpert gleichsam den toten Buchstaben, der andere den lebendigen Geist[66]. Dabei ist Sachs der heimliche Kopf und das künstlerische Gewissen der Zunft; sein Vorschlag, das Volk über den Sieger im Wettsingen (mit-)entscheiden zu lassen (I, 475-484; 493-512), findet unter den Meistern keine Mehrheit, aber später auf der Festwiese bestätigen sie das Urteil der Volksmenge (III, 2879-2886).

Hier zeigt sich der Unterschied zu einem Deus ex machina-Schluß: Anders als der Kaiser kann Sachs nicht befehlen, was zu geschehen hat; er muß die Meister überzeugen. Da ihm das nicht gelungen ist, muß er sie überfahren: Nachdem Beckmesser mit dem angeblich von Sachs stammenden Lied versungen hat, kommt Stolzing nicht als Teilnehmer am Wettbewerb, sondern als „Zeuge" zu Wort, der den Beweis für die Schönheit des Liedes und zugleich für seine Verfasserschaft erbringen soll[67]. Wenn das Volk ihn per Akklamation zum Sieger kürt (V. 2881-2883), ist von der fehlenden Teilnahmeberechtigung nicht mehr die Rede[68].

Ein Deus ex machina ist unparteiisch, denn er steht über den (gewöhnlichen) Menschen. Sachsens enge Beziehungen zu Pogner und Evchen machen ihn angreifbar: Beckmesser unterstellt ihm implizit, er wolle die Wahl des besten Sängers dem Volk überlassen, weil die einfachen Leute, denen seine „Gassenhauer" (I, 518) gefallen, ihn zum Sieger küren würden:

Daß sich Herr Sachs erwerbe
Des Goldschmieds reiches Erbe,
Im Meisterrat zur Hand
Auf Klauseln er bestand (…) (III, 2220-2223)

---

[64] Den er spiegelbildlich Sachs unterstellt, vgl. II, 1469, 1471/72: „Daß andre auch was sind, ärgert euch schändlich (…) Daß man Euch noch nicht zum Merker gewählt, / Das ist's, was den gallichten Schuster quält."

[65] Vgl. seine Reaktion, nachdem sein Kontrahent ihm die Handschrift des Preislieds überlassen hat: „Ein Lied von Sachs, (*gleichsam pfeifend*), das will 'was bedeuten!" (III, 2286).

[66] Vgl. auch (etwas anders akzentuiert) Dieter Borchmeyer, „Aufhebung der Schrift. Über Geist und Buchstabe in Wagners *Meistersingern*", in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele* 2007, S. 40-51: 49.

[67] Den Meistern entgeht keineswegs, daß Sachs sie überrumpelt hat, aber sie machen gute Miene zum bösen Spiel: „Ei, Sachs, Ihr seid gar fein! / So mag es heut geschehen sein" (III, 2814f.).

[68] Stillschweigend wird auch Einigkeit darüber erzielt, daß die übrigen Bewerber gar nicht erst angehört werden müssen. (Man fragt sich übrigens, wer die Konkurrenten sein mögen, da bis auf den kranken Niklaus Vogel [vgl. I, 377] offenbar alle Meister an der Versammlung in der Katharinenkirche teilgenommen haben, von denen doch wohl nur Beckmesser und Sachs zu den „ledig' Mann" (I, 452) zählen, und der Wettbewerb nur Meistersingern offensteht; aber jedenfalls ist Beckmesser zwar der älteste (s.o. Anm. 37), doch nicht der einzige Kandidat.)

Sachs muß sich entscheiden: Wenn er sein Ziel erreichen will, die in Routine erstarrte Meistersinger-Kunst neu zu beleben, darf er nicht selbst um Eva werben; nur so kann er beweisen, daß seine Motive uneigennützig sind. Wenn sich der Vorhang hebt, ist seine Entscheidung aber bereits gefallen. Beckmesser glaubt seinem Kontrahenten nicht, wenn dieser erklärt: „Aus jüngrem Wachs / Als ich und ihr muß der Freier sein, / Soll Evchen ihm den Preis verleihn“ (I, 528-530), aber Sachs meint es genauso, wie er es sagt.

In der Figurenkonstellation der *Meistersinger* ist erstaunlich wenig Konfliktpotential angelegt: Zwischen Pogner, Eva, Stolzing und Sachs gibt es keine tieferen Gegensätze; David und Lene sind in die Haupthandlung gar nicht involviert. Der einzige Antagonist ist Beckmesser, der zu mindestens fünf der sechs anderen Figuren in Opposition steht, sogar zu David, der ihm Absichten auf seine Lene unterstellt, und zu dieser selbst, die den Stadtschreiber aus Solidarität zu Eva nicht leiden kann (vgl. II, 1177f.); ob er Pogner als Schwiegersohn wirklich recht wäre, muß offenbleiben, scheint aber zweifelhaft.

Daß ein glückliches Ende zunächst nahezu unmöglich scheint und letztlich nur dank Sachsens ingeniösem Trick erreicht wird, obwohl fast alle Figuren von Beginn an dasselbe wollen (oder beinahe), ist die Folge des „Wahns“. Mit diesem Begriff bezieht sich Wagner auf die Philosophie Schopenhauers[69]: Wahn, wie ihn Sachs versteht, entspricht Schopenhauers *Willen* (zum Leben)[70], der selbstsüchtig danach strebt, sich (auch, aber nicht nur sexuelle) Lust zu verschaffen und jede Art von Unlustempfinden, Schmerz etc. zu meiden. Da der Wille nie zur Ruhe kommt, die Erfüllung unserer Wünsche jeweils nur kurzfristig Befriedigung verschafft, ist menschliches Leben wesentlich Leiden, Glück nicht mehr als eine Illusion.

Eva und Stolzing, aber auch David und Lene sind beherrscht von der stärksten Ausprägung des Willens, dem zur ‚Liebe‘ idealisierten Sexualtrieb[71], den Schopenhauer – im Gegensatz zu Wagner – uneingeschränkt negativ beurteilt. Evas Beschreibung ihrer Leidenschaft für Stolzing ist bezeichnend:

Doch nun hat’s mich gewählt
Zu nie gekannter *Qual*;
Und werd’ ich heut vermählt,
So war’s ohn’ alle Wahl!
Das war ein *Müssen*, war ein *Zwang*!
Euch selbst, mein Meister, wurde bang. (III, 2497-2502; Hervorhebungen A.G.)

[69] Vgl. Ulrike Kienzle, „Nürnberg als *Wille und Vorstellung*. Auf den Spuren der Philosophie Schopenhauers in Wagners *Meistersinger*-Dichtung“, in: *Programmbuch Bayreuther Festspiele* 1997, S. 106-116.

[70] „Der *Wahn* ist gleichsam dessen Transformation von der Naturphilosophie auf das Gebiet des gesellschaftlichen und politischen Handelns“, ebd., S. 108.

[71] Vgl. ebd., S. 109.

Ob Beckmesser Evchen oder eher „Des Goldschmieds reiches Erbe“ (III, 2221) begehrt, ist schwer zu entscheiden, macht aber letztlich keinen Unterschied. Pogner, seine Ansprache vor den Zunftgenossen (I, 418-443) beweist es, strebt nach Anerkennung für den Bürgerstand, seine Heimatstadt, die Zunft der Meistersinger und auch für sich selbst. Sie alle täuschen sich über den Wert dessen, wonach sie verlangen, und werden notwendigerweise früher oder später enttäuscht werden; denn sie haben nicht erkannt, „daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben“, anders gesagt: „daß die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht werth sei“[72].

Um an sein Ziel zu gelangen, schreckt der Wille auch vor Gewalt nicht zurück: Der eifersüchtige David, der annehmen muß, Beckmesser wollte Lene ein Ständchen bringen, geht mit einem Knüppel auf den Stadtschreiber los (II, 1636-1641); daraufhin entladen sich die unterdrückten Aggressionen der Nachbarn in einer Massenschlägerei. Am nächsten Morgen reflektiert Sachs über die Ursachen des selbstzerstörerischen ‚Wahns‘:

(…) Warum gar bis aufs Blut
Die Leut’ sich quälen und schinden
In unnütz toller Wut?
    Hat keiner Lohn
    Noch Dank davon;
    In Flucht geschlagen,
    Wähnt er zu jagen;
    Hört nicht sein eigen
    Schmerzgekreisch’,
Wenn er sich wühlt ins eigne Fleisch,
Wähnt Lust sich zu erzeigen[73]. (III, 1942-1952)

Beim Ausbruch des Wahns, so Sachs, spielt jedenfalls triebhafte Sexualität eine Rolle: „Ein Glühwurm fand sein Weibchen nicht; / Der hat den Schaden angericht’“ (III, 1981f.).

Sachs selbst ist dem ‚Wahn‘ in ungleich geringerem Maße unterworfen als die übrigen Figuren, weil er seine Umwelt mit dem interesselosen Blick des Künstlers betrachtet; in der „ästhetischen Betrachtungsweise“ verbinden sich, so Schopenhauer,

> die Erkenntniß des Objekts, nicht als einzelnen Dinges, sondern als Platonischer *Idee*, d.h. als beharrender Form dieser ganzen Gattung von Dingen; sodann das Selbstbewußtseyn

[72] Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke.* Nach der ersten, von Julius Frauenstädt besorgten Gesamtausgabe neu bearb. und hg. von Arthur Hübscher, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zweiter Bd., Wiesbaden [2]1949, S. 495 (Drittes Buch, Kap. 37).

[73] Zum Wahn-Monolog und den Beziehungen zu Schopenhauer vgl. Kienzle (wie Anm. 68), 108.

des Erkennenden, nicht als Individuums, sondern als *reinen, willenlosen Subjekts der Erkenntniß*[74],

d.h. der Betrachter vergißt sich selbst, seine Individualität (und damit auch sein Leiden), und wird „das *eine* Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt“[75]. Ein genialer Künstler wie Sachs vermag das Geschaute dann mit Worten, Farben oder Tönen auszudrücken.

III

Das ‚Paradies‘ der ästhetischen Kontemplation[76], von dem Sachsens Schusterlied spricht[77], unterscheidet sich nun freilich grundlegend von dem Gesang „voll Lieb’ und Glut“ (II, 1221), mit dem Stolzing in der Singschule zu bestehen hoffte. In den je unterschiedlichen Vorstellungen Stolzings, Sachsens und auch Beckmessers von Dichtung und Gesang ist der Ideengehalt von Wagners „philosophisch aspektreichstem Werk“[78] aufgehoben, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Abgesehen vom „Wach’ auf“-Chor, dessen Text vom historischen Hans Sachs stammt[79], werden in den *Meistersingern* ausschließlich Lieder gedichtet und gesungen. Das Lied aber nimmt nach Schopenhauer eine Sonderstellung unter den Formen der Poesie ein:

> (…) das eigenthümliche Wesen des Liedes im engsten Sinne [ist] folgendes. – Es ist das Subjekt des Willens, d.h. das eigene Wollen, was das Bewußtseyn des Singenden füllt, oft als ein entbundenes, befriedigtes Wollen (Freude), wohl noch öfter aber als ein gehemmtes (Trauer), immer als Affekt, Leidenschaft, bewegter Gemüthszustand. Neben diesem jedoch und zugleich damit wird durch den Anblick der umgebenden Natur der Singende sich seiner bewußt als Subjekts des reinen, willenlosen Erkennens, dessen unerschütterliche, sälige Ruhe nunmehr in Kontrast tritt mit dem Drange des immer beschränkten, immer noch dürftigen Wollens: die Empfindung dieses Kontrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und überhaupt den lyrischen Zustand ausmacht. In diesem tritt gleichsam das reine Erkennen an uns heran, um uns vom Wollen und seinem Drange zu erlösen: wir folgen; doch nur auf Augenblicke: immer von neuem entreißt das Wollen, die Erinnerung an unsere persönliche Zwecke, uns der ruhigen Be-

---

[74] *Die Welt als Wille und Vorstellung* (wie Anm. 71), Erster Bd, Nachdruck Wiesbaden 1961, S. 230 (§ 38).

[75] Ebd., S. 233 und f. – Vgl. Kienzle (wie Anm. 67), S. 111f.

[76] Vgl. Kienzle, ebd., S. 112.

[77] II, 1398-1403: „Die Kunstwerk’ [!], die ein Schuster schuf, / Sie tritt die Welt mit Füßen! / Gäb’ nicht ein Engel Trost, / Der gleiches Werk erlost, / Und rief’ mich oft ins Paradies, / Wie ich da Schuh und Stiefel ließ’!“ (zu dieser Stelle s.u.).

[78] So von Soden, in: *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 10.

[79] „Es handelt sich, mit geringen Veränderungen, um den Anfang von Hans Sachsens Gedicht *Die wittenbergische Nachtigall*“, Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben – Sein Werk – Sein Jahrhundert*, München 1983, S. 486.

schauung; aber auch immer wieder entlockt uns dem Wollen die nächste schöne Umgebung, in welcher sich die reine willenlose Erkenntnis uns darbietet. Darum geht im Liede und der lyrischen Stimmung das Wollen (das persönliche Interesse der Zwecke) und das reine Anschauen der sich darbietenden Umgebung wundersam gemischt durcheinander: es werden Beziehungen zwischen Beiden gesucht und imaginirt; die subjektive Stimmung, die Affektion des Willens, theilt der angeschauten Umgebung und diese wiederum jener ihre Farbe im Reflex mit: von diesem ganzen so gemischten und getheilten Gemüthszustande ist das ächte Lied der Abdruck[80].

Der Frankfurter Philosoph beharrt insistierend auf der dialektischen Spannung von subjektiver und objektiver Erkenntnis: Den genialen Künstler zeichnet die Fähigkeit aus,

sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als *rein erkennendes Subjekt*, klares Weltauge, übrig zu bleiben[81].

Den Liederdichter zeichnet nun aus, daß er und nur er die Welt in objektiver Ruhe des Gemüts anzuschauen vermag, ohne darüber sein eigenes Wollen ganz zu vergessen.

Nur unter dieser Voraussetzung sind beim von Pogner initiierten Wettsingen überhaupt ästhetisch überzeugende Ergebnisse zu erwarten: Natürlich können die Teilnehmer von ihren „persönlichen Zwecken“, dem Wunsch, Eva zu besitzen, nicht abstrahieren. Das „reine Erkennen“ wird um so eher an sie herantreten, als sie die Gesetzmäßigkeiten der ihrem Wesen nach objektiven künstlerischen Form verinnerlicht haben. Daß Stolzing die Regeln intuitiv erfaßt hat, beweist er bei der Freiung durch seine Antworten auf Kothners Fragen (I, 569-626), denen er die traditionelle Barform gibt[82], wie Kunz Vogelgesangs Kommentar – „Zwei art’ge Stollen faßt’ er da ein“, I, 594 – unterstreicht. Hier bricht Wagner aus der Opernkonvention aus: Die Meister bedienen sich eines Mediums, das man in Anlehnung an den Komponisten Grétry als ‚Singen-Sprechen‘[83] bezeichnen könnte; daß die Zunftgenossen in Versen und singend debattieren, hört das Publikum, hören auch die beteiligten Sänger, nach der Wahrnehmung der von diesen verkörperten *Figuren* dagegen wird die Diskussion in gesprochener, alltagsnaher Prosa geführt, ‚Gesang‘ wäre innerfiktional nur Stolzings Probelied. Würde sich der Junker in die

[80] *Die Welt als Wille und Vorstellung* (wie Anm. 71), Erster Bd, S. 294f. (§ 51).

[81] Ebd., S. 219 (§ 36).

[82] Die beiden Stollen, zu je acht Versen (I, 571-578, 583-590); sind gleich gebaut [für jeden Vers sind die Zahl der Hebungen, m = männlicher, b = weiblicher Ausgang sowie der Reim – Majuskel – angegeben]: 4mA 4mA 4mB 4mB 4mB 3wC 4mA 3wC / 4mA 4mA 4mB 4mB 4mB 3wD 4mA 3wD; der Abgesang ist mit sechzehn Versen doppelt so lang: 2mB 2mB 3wE 4mB 3wE 2mF 2mF 2mG 2mG 3wH 4mI 3wH 4mI 3wK 4mI 3wK.

[83] Vgl. Albert Gier, „Volkslied und Bänkelsang. Einlagelieder von Grétry bis Jacques Offenbach“, in: *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert.* Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994, hg. von Herbert Schneider und Nicole Wild, Hildesheim – Zürich – New York 1997, S. 169-190: 169.

Versammlung einführen, indem er in Versen spräche oder gar sänge, müßte solch exzentrisches Verhalten eigentlich Kommentare provozieren, die aber ausbleiben. Offenbar nehmen die Meister die poetische Form von Stolzings Antworten zugleich wahr – siehe Vogelgesang – und nicht wahr. Der junge Mann ist damit von Beginn an als Außenseiter gekennzeichnet, der aber in der gleichen (mittelalterlichen) dichterischen Tradition steht wie die Meistersinger selbst.

In den Stollen bekennt sich Stolzing zu zwei in der Poetik der Frühen Neuzeit allgemein anerkannten Prinzipien: der *imitatio auctorum* und der *imitatio naturae* (Mimesis)[84]. Im Abgesang kündigt er an, eine Synthese aus Gelesenem, Geschautem und Erlebtem schaffen zu wollen: „Zu *eignem* Wort und *eigner* Weis' / Will einig mir es fließen" (I, 623/24, Hervorhebung A.G.). Hier weicht er erstmals von den Prinzipien ab, die David expliziert hat:

Und dann erst kommt der „Abgesang";
Daß der nicht kurz, und nicht zu lang,
Und auch keinen Reim enthält,
Der schon im Stollen gestellt. (I, 189-192)

Den doppelten Umfang eines Stollens sollte der Abgesang wohl eher nicht erreichen (im Preislied ist das Verhältnis 7:11), und zu Beginn wiederholt Walter rekapitulierend nicht nur den Reim, sondern sogar die Reimwörter *Winternacht* : *Waldespracht.* Der Gedanke an Eva („Gilt es des Lebens höchsten Preis / Um Sang mir einzutauschen", I, 621/22) begeistert ihn, läßt ihn ausführlicher, und sprachlich schwieriger, werden; Beckmessers Frage: „Entnahmt ihr was der Worte Schwall?" (I, 627) zeugt von Voreingenommenheit, scheint aber nicht völlig unberechtigt, während ihm die beiden Stollen keine Angriffsflächen boten.

Mit insgesamt 81 Versen ist Stolzings Probegesang (I, 676-726, 868-898) ungleich umfangreicher und komplexer als seine Antworten auf die Fragen Kothners. Daß der Junker improvisiert, zeigt sich daran, daß er mit dem ersten Vers das „Fanget an!" des Merkers aufnimmt und Beckmesser, dessen „heftiges Anstreichen mit der Kreide" deutlich zu vernehmen ist (I, nach 697) als ‚grimm-bewehrten Winter' portraitiert[85] (I, 701). Als „völlig freie Phantasie"[86] eines Dichters, der „gänzlich seinen Augenblickseingebungen, unbekümmert um die Formerwartungen der Meistersinger" folge[87], kann man das Lied allerdings nicht bezeichnen: Der Ritter singt

[84] Vgl. u.a. Heinz Entner, „Imitatio", in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft.* Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd II, hg. von Harald Fricke, Berlin – New York 2000, S. 133-135, und die dort angegebene Literatur.

[85] Vgl. Borchmeyer (wie Anm. 5), S. 214.

[86] Ebd.

[87] So Borchmeyer (wie Anm. 64), S. 49. – Borchmeyer (ebd., S. 48) verweist u.a. auf eine von Cosima notierte Äußerung Wagners („Was ist das Geschriebene gegen die Inspiration, was ist gegen das Phantasieren das Notieren", 4.12.1870, Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd I, hg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München – Zürich 1976, S. 319), die von einem „Aufstand gegen die Verschriftlichung der Musik" (ebd., 46) zeuge; freilich ist Stolzing (und sind die Meistersinger) nicht nur Musiker, sondern auch Dichter, der einem „alten Buch, vom Ahn' ver-

Fanget an !	2m a	Doch: fanget an !	2m a	Auf da steigt	2m z
So rief der Lenz in den Wald,	3m **b**	So rief es mir in die Brust,	3m **o**	Mit goldnem Flügelpaar	3m aa
Daß laut es ihn durchhallt :	3m **b**	Als ich noch von Liebe nichts wußt'.	3m **o**	Ein Vogel wunderbar ;	3m aa
Und wie in fernren Wellen	3w c	Da fühlt' ich's tief sich regen,	3w p	Sein strahlend hell Gefieder	3w bb
Der Hall von dannen flieht,	3m d	Als weckt' es mich aus dem Traum ;	3m q	Licht in den Lüften blinkt ;	3m cc
Von weither naht ein Schwellen,	3w c	Mein Herz mit bebenden Schlägen	3w p	Schwebt selig hin und wieder,	3w bb
Das mächtig näher zieht ;	3m d	Erfüllte des Busens Raum ;	3m q	Zu Flug und Flucht mir winkt.	3m cc
Es schwillt und schallt,	2m **b**	Das Blut, es wallt	2m **b**	Es schwillt das Herz	2m dd
Es tönt der Wald,	2m **b**	Mit Allgewalt,	2m **b**	Vor süßem Schmerz,	2m dd
Von holder Stimmen Gemenge ;	3w e	Geschwellt von neuem Gefühle ;	3w r	Der Not entwachsen Flügel :	3w ee
Nun laut und hell	2m f	Aus warmer Nacht	2m s	Es schwingt sich auf	2m v
Schon nah zur Stell',	2m f	Mit Übermacht	2m s	Zum kühnen Lauf,	2m v
Wie wächst der Schwall !	2m g	Schwillt mir zum Meer	2m t	Zum Flug durch die Luft	2m ff
Wie Glockenhall	2m g	Der Seufzer Heer	2m t	Aus der Städte Gruft,	2m ff
Ertost des Jubels Gedränge !	3w e	In wildem Wonnegefühle ;	3w r	Dahin zum heim'schen Hügel,	3w ee
Der Wald,	1m **b**	Die Brust,	1m **o**	Dahin zur grünen Vogelweid',	4m gg
Wie bald	1m **b**	Mit Lust,	1m **o**	Wo Meister Walter einst mich freit' ;	4m gg
Antwortet' er dem Ruf,	3m h	Antwortet sie dem Ruf,	3m h	Da sing' ich hell und hehr	3m hh
Der neu ihm Leben schuf,	3m h	Der neu ihr Leben schuf :	3m h	Der liebsten Frauen Ehr' :	3m hh
Stimmte an	2m a	Stimmt nun an	2m a	Auf dann steigt,	2m z
Das süße Lenzeslied ! –	3m x	Das hehre Liebeslied !	3m x	Ob Meisterkrähn ihm ungeneigt,	4m z
				Das stolze Liebeslied.	3m x
In einer Dornenhecken,	3w i	Aus finstrer Dornenhecken	3w i	Ade, ihr Meister, hienied' !	3m x
Von Neid und Gram verzehrt,	3m k	Die Eule rauscht' hervor,	3m u		
Mußt' er sich da verstecken,	3w i	Tät rings mit Kreischen wecken	3w i		
Der Winter, grimm-bewehrt :	3m k	Der Raben heisren Chor :	3m u		
Von dürrem Laub umrauscht	3m l	Im nächt'gen Heer zu Hauf,	3m v		
Er lauert da und lauscht,	3m l	Wie krächzen all' da auf,	3m v		
Wie er das frohe Singen	3w m	Mit ihren Stimmen, den hohlen,	3w w		
Zu Schaden könnte bringen.	3w m	Die Elstern, Krähen und Dohlen !	3w w		

macht" (I, 575), das die Gedichte Walters von der Vogelweide enthielt, entscheidende Anregung verdankt.

zunächst zwei parallel gebaute Strophen zu je einundzwanzig ein-, zwei- oder dreihebigen Versen, die erste ist dem Wiedererwachen der Natur im Frühling, die zweite der Liebessehnsucht des lyrischen Ichs gewidmet. Die Unmutsäußerungen des Merkers veranlassen ihn, einen Kommentar (acht dreihebige Verse) einzuschieben. Die kontroverse Diskussion unter den Meistersingern gibt Anlaß zu einem weiteren Kommentar (wiederum acht dreihebige Verse, gleiches Reimschema), in dem Beckmesser mit einer Eule, die Meister mit krächzenden Raben verglichen werden; dann folgt die dritte Strophe (22 Verse plus ein Vers Abschiedsgruß, zwei- bis vierhebige Verse, abweichendes Reimschema), in der der Liebende, geleitet von einem goldenen Vogel, zum Dichter und Sänger wird. Sachs betont völlig zu recht, daß der Junker „fest und unbeirrt" voranschreitet (I, 769).

Vermieden ist allerdings die Gleichmäßigkeit des jambischen Rhythmus, den Walters Antworten an Pogner noch ostentativ herausstellen:

Am st**i**llen H**e**rd in W**i**ntersz**ei**t,
Wann B**u**rg und H**o**f mir **ei**ngeschn**ei**t,
Wie **ei**nst der L**e**nz so l**ie**blich l**a**cht',
Und w**ie** er b**a**ld wohl n**eu** erw**a**cht' (…) (I, 571-574)

Im Probelied sind in von Strophe zu Strophe variierender Folge daktylische Metren[88] eingestreut[89]. Zusammen mit der ständig wechselnden Verslänge läßt diese Unregelmäßigkeit eine ‚quadratisch'-symmetrische Periodik kaum zu; Stolzings Gesang ist musikalische Prosa, die in der Tat nicht „nach (der Meister) Regeln Lauf"[90] zu messen, aber für den Ausdruck triebhaften Begehrens, das in der Natur wie in der menschlichen Seele wirkt, also des Willens zum Leben (um mit Schopenhauer zu sprechen) durchaus passend ist.

Schon bevor Stolzing auftrat, hat Sachs empfohlen, die Zunftregeln auf den Prüfstand zu stellen, „Ob in der Gewohnheit trägem Gleise / Ihr' Kraft und Leben sich nicht verlier'" (I, 493/94). „Des Ritters Lied und Weise" (I, 766), so scheint es, bieten möglicherweise einen Ansatzpunkt für die Überwindung der sinnentleerten Routine:

[88] In der Übersicht durch Unterstreichung hervorgehoben.

[89] Ein Eindruck von Unregelmäßigkeit entsteht auch dadurch, daß der in der ersten Strophe zweimal wiederholte *-alt/-ald*-Reim in der zweiten Strophe nur an der zweiten Stelle aufgegriffen, an der ersten und dritten dagegen durch einen anderen (*-ust*) ersetzt wird.

[90] So Sachs, I, 771. Vgl. die Kommentare der Meister: „Man ward nicht klug! Ich muß gestehn, / Ein Ende konnte keiner ersehn" (I, 749f.), „Kein Absatz wo, kein' Koloratur, / Von Melodei auch nicht eine Spur!" (Beckmesser, dem Wagner hier wohl Vorwürfe in den Mund legt, die ihm selbst häufig gemacht wurden; I, 755f.), etc.

Es klang so alt, und war doch so neu,
Wie Vogelsang im süßen Mai!
Wer ihn hört,
Und wahnbetört
Sänge dem Vogel nach,
Dem brächt' es Spott und Schmach.
Lenzes Gebot,
Die süße Not,
Die legt es ihm in die Brust:
Nun sang er, wie er mußt'!
Und wie er mußt', so konnt er's;
Das merkt' ich ganz besonders.
Dem Vogel, der heut sang,
Dem war der Schnabel hold gewachsen;
Macht' er den Meistern bang,
Gar wohl gefiel er doch Hans Sachsen. (II,1043-1058)

Nicht erst in den letzten vier Versen werden Stolzing und der Vogel identisch: Wer von beiden „sang, wie er mußt'"? Dem syntaktischen Zusammenhang nach der Vogel, aber der übernächste Vers („Das merkt' ich ganz besonders") zeigt, daß der Junker zumindest mitgemeint ist. Das ‚Müssen', das im jungen Mann (und der jungen Frau[91]) wie im Vogel wirkt, ist der Sexualtrieb als wirkmächtigste Form des Willens[92]. Freilich, der Mensch ist kein Vogel: „Spott und Schmach" müßte ernten, wer den Gefiederten einfach ‚nachsingen' wollte. Am nächsten Morgen, in der Schusterstube, wird Sachs Stolzing belehren:

Mit solchem Dicht- und Liebesfeuer
Verführt man wohl Töchter zum Abenteuer;
Doch für liebseligen Ehestand
Man andre Wort' und Weisen fand. (III, 2027-2030)

Der seinem Wesen nach egoistische Wille kann nicht Basis einer dauerhaften Lebensgemeinschaft sein – ebensowenig wie die Liebe (also das sexuelle Begehren, d.h. der Wille) für sich allein gehaltvolle Dichtung hervorzubringen vermag.

Wir haben gesehen, daß für Schopenhauer das ‚eigentliche' Lied immer zugleich subjektives Wollen und objektive Erkenntnis zum Inhalt hat. Wie jedes Ding hat auch das Liederdichten seine Zeit, denn

[91] Vgl. Sachsens Kommentar zu Stolzings Gesang mit Evas Aussage, ihre Liebe zu Stolzing „war ein Müssen", III, 2501 (s.o.).

[92] Vgl. Kienzle (wie Anm. 67), S. 106 zu „Materie, Pflanze, Tier und Mensch als *Objektivationen des Willens*".

> Im Verlaufe des Lebens treten [das Subjekt des Erkennens und das Subjekt des Wollens] oder, popular zu reden, Kopf und Herz, immer mehr auseinander: immer mehr sondert man seine subjektive Empfindung von seiner objektiven Erkenntniß. Im Kinde sind beide noch ganz verschmolzen (…) Im Jüngling wirkt alle Wahrnehmung zunächst Empfindung und Stimmung, ja vermischt sich mit dieser (…) Eben daher haftet der Jüngling so sehr an der anschaulichen Außenseite der Dinge; eben daher taugt er nur zur lyrischen Poesie, und erst der Mann zur dramatischen. Den Greis kann man sich höchstens noch als Epiker denken, wie Ossian, Homer: denn Erzählen gehört zum Charakter des Greises[93].

Sachs hatte also ganz recht, kein Werbelied zu dichten; in seinem Alter wird er sich an jene Liedformen zu halten haben, „die sich schon einer andern Gattung, etwan der Romanze, der Elegie, der Hymne, dem Epigramm u.s.w. irgendwie nähern“[94]. Beckmesser ist etwas jünger[95], aber die Zeit der Liebeslieder hat auch er hinter sich. Als Werber muß er schon deshalb scheitern, weil er die „Pognerin“, wie er sie nennt, nicht liebt (und also nicht singt, „wie er mußt’“): Der alte Junggeselle sucht wohl eine Frau, die ihm ein behagliches Heim schafft, wobei Pogners Vermögen nicht von Nachteil wäre. Sein Lied (II, 1545-1629) spricht vom Wettsingen und von Beckmessers Nöten beim Dichten, aber nicht von der Braut oder von seiner Liebe zu ihr.

Als ob das noch nicht genug wäre, um ihn zu diskreditieren, läßt Wagner ihn nun aber die unwahrscheinlichsten Barbarismen und Prosodiefehler begehen[96] („Darf ich Meist**é**r mich nennen, / Das b**é**währ ich heut gern, / Weil ich nach d**é**m Preis brennen / Muß, dursten und hung**é**rn“, II, 1610-1613). Beckmesser ist die Karikatur des modernen (journalistischen) Kritikers, jenes Eunuchen der Kunst, der (so das gängige Vorurteil) unfähig ist, selbst auch nur eine Szene eines Dramas oder ein kleines Gedicht zu verfassen. Eduard Hanslick, der nicht dichtende Kritiker, hatte allen Grund, beleidigt zu sein, auch wenn er nicht gewußt haben sollte, daß Wagner seinen Merker eine Zeitlang „Hanslich“ nennen wollte[97]. Die Prügel, die der Merker

---

[93] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Bd (wie Anm. 72), S. 296 (§ 51).

[94] Ebd., S. 294.

[95] So wird man seine beleidigte Reaktion auf Sachsens Bemerkung „Aus jüngrem Wachs / Als ich und ihr muß der Freier sein, / Soll Evchen ihm den Preis verleihn“ (I, 528-530) zu verstehen haben: „Als wie auch ich? – Grober Gesell!“ (I, 531).

[96] Hermann Danuser, „Universalität oder Partikularität? Zur Frage antisemitischer Charakterzeichnung in Wagners Werk“, in: *Richard Wagner und die Juden*, hg. von Dieter Borchmeyer, Ami Maayani und Susanne Vill, Stuttgart – Weimar 2000, S. 79-102: 94 erkennt als „Referenzpunkt für die Beckmessersche Unkunst“ „die negierte musikalische Poesie, in Wagners Verständnis eine von der dichterisch-musikalischen Inspirationsquelle losgelöste, ‚absolute‘ Musik“. Auch Borchmeyer, *Richard Wagner* (wie Anm. 7), S. 271, geht davon aus, daß Wagner „die Kunstübung Beckmessers“ als „Zerrbild“ der „absoluten Musik“ darstellen wollte.

[97] Vgl. den zweiten Prosaentwurf des Librettos (November 1861), *Die Meistersinger* (wie Anm. 2), S. 161. Wagner nennt eine Vorlesung des *Meistersinger*-Librettos in Wien (1862) als Auslöser der Feindschaft Hanslicks gegen ihn, vgl. *Mein Leben* (wie Anm. 32), S. 815. – Daß Hanslick „als

von David bezieht, und die Blamage auf der Festwiese[98] machen die Sache natürlich nicht besser.

Sachs, der einzige der auftretenden historischen wie fiktiven Meistersinger, dessen Ruhm die Zeiten überdauert hat, schreibt im Verlauf der Opernhandlung kein neues Gedicht: Die Nürnberger könnten ihm nicht mit dem „Wach auf"-Chor (III, 2663-2670) huldigen, wenn der nicht längst allgemein bekannt und populär wäre. Auch das Schusterlied, mit dem er Beckmesser ärgert (II, 1316-1408), singt er nicht zum ersten Mal[99]. Das Schusterhandwerk steht hier und auch sonst in den *Meistersingern* „als Symbol für die stofflich-materielle Seite der Lebensbewältigung"[100]: Sachs klagt über das Schicksal der aus dem Paradies vertriebenen Menschheit, die „An Steinen (…) sich stößt die Zeh'" (II, 1328), und über sein hartes Los, das ihn zu dauernder, mühseliger Arbeit verdammt, für die er ebensowenig geschaffen scheint wie der Engel, der auf Gottes Befehl hin den ersten Menschen Schuhe machen mußte (II, 1323-1331). Es gibt freilich einen Ausgleich für die alltägliche Misere:

Gäb' nicht ein Engel Trost,
Der gleiches Werk erlost,
Und rief' mich oft ins Paradies,
Wie ich da Schuh' und Stiefel ließ'!
Doch wenn mich der im Himmel hält,
Dann liegt zu Füßen mir die Welt,
Und bin in Ruh'
Hans Sachs ein Schuh-
Macher und Poet dazu! (II, 1400-1408)

---

dogmatische[r] Kritiker" und „unbedingter Verfechter der ‚absoluten Musik'" von Wagners Satire „mitbetroffen" war, stellt auch Borchmeyer, *Richard Wagner* (wie Anm. 7), S. 271 fest.

[98] Die u.a. von Ernst Bloch („Über Beckmessers Preislied-Text", in: *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, hg. von Wieland Wagner, München 1962, S. 126-131, Zitate S. 131) vertretene These, das deformierte Preislied des „alten Beckmesser, der plötzlich über alle Stränge schlägt, viel weiter als der kühne Stolzing", und etwas „wie erste[n] Dadaismus" produziere, hat Borchmeyer (wie Anm. 5), S. 220, mit Recht „eine geistreiche Torheit" genannt: Es handelt sich um ein Sprachspiel, bei dem die Sprache mit Beckmesser spielt (ihm einen Streich spielt), nicht umgekehrt. Im übrigen ist dieser Unsinnstext keineswegs „fast traditionslos" (so Bloch, ebd.), er erinnert vielmehr an Formen mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Unsinnsdichtung wie die alfranzösischen *Fatrasies*, von denen zur Zeit Wagners allerdings keine deutsche Übersetzung vorlag (vgl. jetzt Ralph Dutli, *Fatrasien. Absurde Poesie des Mittelalters*, Göttingen 2011). Wenn man die Tradition der Unsinnsdichtung in die Betrachtung einbezöge, würden sich die scheinbaren Bezüge der Preislied-Travestie zum Dadaismus rasch relativieren.

[99] Evchen erklärt Walter: „Ich hört' es schon: 's geht nicht auf mich" (II, 1336).

[100] Kienzle (wie Anm. 67), S. 111.

Das ‚Paradies' ist das „Reich der *ästhetischen Kontemplation*"[101]: Im Sinne Schopenhauers wird der Dichter zum „klaren Weltauge"[102], während er schaut und das Geschaute in Sprache faßt, schweigt der Wille.

In Stolzings Liedern drückt sich sein Wollen (Begehren) aus, die Lieder Sachsens suchen Erkenntnis in Worte zu fassen – ganz wie es ihrem jeweiligen Lebensalter entspricht. Das bedeutet nun aber auch, daß Sachsens Gedichte in einem höheren Maße Kunst sind als jene des Jüngeren:

Mein Freund! In holder Jugendzeit,
Wenn uns von mächt'gen Trieben
Zum sel'gen ersten Lieben
Die Brust sich schwellet hoch und weit,
Ein schönes Lied zu singen
Mocht' vielen da gelingen:
Der Lenz, der sang für sie.
Kam Sommer, Herbst und Winterzeit,
Viel Not und Sorg' im Leben,
Manch ehlich Glück daneben,
Kindtauf', Geschäfte, Zwist und Streit:
Denen's dann noch will gelingen
Ein schönes Lied zu singen,
Seht, Meister nennt man die! (III, 2039-2052)

„Affekt, Leidenschaft, bewegter Gemüthszustand", kurz: „das eigene Wollen" des jungen Künstlers[103], das ihn daran hindert, zu vollständig objektivierter Erkenntnis zu gelangen, schlägt sich im Werk als Spontaneität, Experimentierfreude und Risikobereitschaft nieder – Qualitäten, die nach Sachsens Auffassung der sklerotische Meistersang seiner Zeit bitter nötig hätte. Mit den „hochbedürft'gen Meistern" früherer Zeit (II, 2063), die die Regeln schufen, haben die Zunftgenossen des Schusters wenig gemeinsam[104]; die Regeln aber sind – immer noch – ein Instrument, mittels dessen sich Gedachtes und Empfundenes objektivieren, also in Kunst verwandeln läßt. Sachs empfiehlt dem begabten jungen Mann:

[101] Ebd., S. 112.
[102] (wie oben Anm. 79).
[103] (wie oben Anm. 78).
[104] Im Marienbader Entwurf (wie Anm. 34, S. 153f.) prophezeit Sachs dem noch namenlosen „jungen Mann" „den nahe bevorstehenden Untergang des letzten traurigen Restes der alten Dichtkunst, der Meistersingerei". – Gervinus, dem Wagner die erste Anregung zu den *Meistersingern* verdankte, schätzte die Situation der Literatur in seiner Gegenwart ganz ähnlich ein, vgl. dazu Brunner (wie Anm. 32), S. 24.

Die Meisterregeln lernt beizeiten,
Daß sie getreulich Euch geleiten
Und helfen wohl bewahren,
Was in der Jugend Jahren
    Mit holdem Triebe
    Lenz und Liebe
Euch unbewußt ins Herz gelegt,
Daß Ihr das unverloren hegt. (III, 2055-2062)

Daß die Lehren des Älteren auf fruchtbaren Boden gefallen sind, zeigt sich, wenn Stolzing, aufgefordert, die Erzählung seines Traums Gedicht werden zu lassen, fragt: „Wie fang' ich nach der Regel an?" (III, 2089). Sachsens Antwort – „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann" (III, 2090) – verweist auf das dialektische Verhältnis von Freiheit und Zwang: Die Phantasie des Dichterkomponisten unterliegt keinen Einschränkungen, aber der melodische Einfall, der am Anfang des Gedichts steht, muß prägnant genug sein, um die regelhaften Wiederholungen – zwei gleiche Stollen, Abgesang „Den Stollen ähnlich, doch nicht gleich" (III, 2119) – zu tragen.

Für die Entstehung des Liedes scheint die bloße Anwesenheit des Schusters, der Stolzings Verse mitschreibt, wichtiger als die Ratschläge, die er ihm gibt: In der Katharinenkirche hatte der Junker sein Publikum schnell aus den Augen verloren –auf die Kritik Beckmessers und der Meister hatte er zwar reagiert, aber er war weder willens noch in der Lage, sich ihnen verständlich zu machen. Jetzt gibt er seinem Wunschtraum die traditionelle, seinem privilegierten Zuhörer Sachs wie den Meistersingern und den Nürnberger Bürgern natürlich vertraute Form der Allegorie[105].

Wie im Schusterlied ist auch im Preislied vom Paradies die Rede. Wir haben gesehen, daß ein Engel Sachs das Paradies ästhetischer Kontemplation aufschließt: „wenn mich der im Himmel hält, / Dann liegt zu Füßen mir die Welt" (II, 1404/05). In Stolzings Paradies[106] gibt es keinen Engel, sondern eine Eva:

    Gleich einer Braut
Umfaßte sie sanft meinen Leib;
    Mit Augen winkend,
    Die Hand wies blinkend,
Was ich verlangend begehrt,
Die Frucht so hold und wert
    Vom Lebensbaum. (III, 2129-2135)

---

[105] Vgl. Hans Mayer, „Parnaß und Paradies. Gedanken zu den *Meistersingern von Nürnberg*", in: Katalog *Die Meistersinger und Richard Wagner* (wie Anm. 10), S. 53-63: 56f.

[106] Zu Goethes Hans Sachs-Gedicht als Quelle des Preislieds vgl. Wapnewski, *Richard Wagner. Die Szene und ihr Meister* (wie Anm. 36), S. 96-100.

Was hier geschieht, ist offensichtlich kein Sündenfall: Das lyrische Ich wird nicht vertrieben, es bleibt in dem Garten, bis es dunkel wird, und will nichts weiter als „Aus ihren Augen / Wonne saugen“ (II, 2150/51) – diese Augen können, so scheint es, nur dem „Weib“ gehören, das beim Lebensbaum stand. „Auf stiller Höhe“ „rauscht“ „lieblich ein Quell“ (II, 2161/62), und statt vom Lebensbaum ist jetzt von einem „Lorbeerbaum“ die Rede (2171) – der Gedanke an die den Musen geweihte Kastalia-Quelle und an den Tempel des Apollo, dem der Lorbeerbaum heilig ist, in Delphoi drängt sich auf. Der dritte Bar (III, 2419-2445) beschreibt dann, wie die hehrste Frau „den Kranz“ (vermutlich einen Lorbeerkranz, was allerdings nicht explizit gesagt wird) „um das Haupt dem Gemahl“ flocht (III, 2437/40), ihn also zum Dichter krönte[107].

Auf der Festwiese zieht Stolzing das Lied zu einem einzigen Bar zusammen (der erste Bar wird zum ersten, der zweite zum zweiten Stollen, der dritte Bar zum Abgesang; III, 2826-2878). Zugleich formuliert er (mit Rücksicht auf das literarisch weniger gebildete Publikum?) expliziter: „Eva im Paradies“ und „Die Muse des Parnaß“ werden ausdrücklich benannt und fallen zusammen in der Frau, die „kühn von [ihm] gefreit“ wird (III, 2838/57/75).

Stolzings ‚Paradies‘ ist wie dasjenige Sachsens das Paradies der Dichtung. Der Jüngere ist allerdings noch nicht zur Einsicht in die Flüchtigkeit und Unzuverlässigkeit alles Irdischen gelangt: Statt sich mit interesseloser Anschauung zufrieden zu geben, erhofft und erstrebt er für sich Liebesglück und Dichterruhm. Folgen wir Schopenhauer, wird er nur allzu bald in seiner Liebe[108] wie in seinem Ehrgeiz enttäuscht werden. Fürs erste allerdings dichtet er noch Lieder, sogar Liebeslieder, während Sachs neben erzählenden Gedichten allenfalls noch Dramen verfassen mag; und beides scheint dem Lauf der Welt zu entsprechen.

Nachdem Stolzing per Akklamation zum Sieger erklärt wurde, lehnt er die Aufnahme in „der Meister Gild‘“ ab (III, 2897/98). Als Absage an die Regeln, die Sachs ihn gelehrt hat, oder gar an die Kunst überhaupt[109] wird man das nicht verstehen dürfen; er will wohl eher der Tabulatur, dem Singstuhl, dem Merker und dem ganzen pedantischen Zeremoniell der Meistersinger-

---

[107] Mayer (wie Anm. 105), S. 58 stellt fest, das Preislied folge „im ersten Entwurf noch der Traumerscheinung; sie wird beschrieben, doch nicht gedeutet, oder auch nur verstanden“. Erst auf der Festwiese treibe Stolzing „die Inspiration, und eine tiefe Hybris (…) weg vom eigenen und durch Sachs bestätigten allegorischen Entwurf“: „Das Paradies ist hier. Der Traum wurde Wirklichkeit“, der Abgesang behaupte „die Synthese des glückhaften Augenblicks, der beides in einem Menschenbild inkarniert und damit ins Gegenwärtige holt: Parnaß und Paradies“ (ebd., S. 60). Angesichts der universellen Bekanntheit der biblischen Geschichte vom Sündenfall wie auch der auf Apollo und die Musen bezogenen mythologischen Tradition scheint mir allerdings auch die in der Schusterstube vorgetragene Version vom ersten Bar an diese Deutung nahezulegen (für den dritten Bar stellt Mayer selbst fest, daß hier „das paradiesische Weib gleichzeitig zum Glück der Liebe und zur künstlerischen Erfüllung“ werde, ebd., S. 59).

[108] *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zweiter Bd (wie Anm. 71), S. 618f. (Kap. 44: „Metaphysik der Geschlechtsliebe“).

[109] So faßt es Mayer (wie Anm. 105), S. 60 auf: „Nun lehnt er den Parnaß ab, will bloß noch mit Eva im Paradies leben“ – nichts deutet darauf hin, daß Stolzing, der allein für sich gedichtet hat, ehe er nach Nürnberg zog, das nicht weiterhin zu tun beabsichtigt.

Zunft aus dem Weg gehen. Sachs widerspricht; die Schwächen seiner Kollegen kennt er besser als jeder andere, aber die Ironie, die im Marienbader Entwurf seine Haltung gegenüber den Zunftregeln prägt[110], ist skeptischer Sympathie gewichen. Obwohl der Schuster selbst die Kunst längst als Gegenwelt zum irdischen ‚Wahn' schätzen gelernt hat[111], führt er ein Argument an, das Stolzing, der seine Illusionen noch nicht verloren hat, einleuchten muß:

Nicht Euren Ahnen, noch so wert,
Nicht Euren Wappen, Speer noch Schwert,
    Daß Ihr ein Dichter seid,
    Ein Meister Euch gefreit,
Dem dankt Ihr heut Eu'r höchstes Glück.
Drum, denkt mit Dank Ihr dran zurück,
Wie kann die Kunst wohl unwert sein,
Die solche Preise schließet ein? (IIII,2904-2911)

Auch jenes höchste Glück ist Wahn – Stolzing wird es früh genug erfahren. Radikaler Pessimismus taugt aber nicht als Grundlage für eine Komödie. Und deshalb ist das junge Paar am Ende glücklich, die Meistersinger (Beckmesser ausgenommen) und die Nürnberger Bürgerschaft sind sich für diesmal einig, und Sachs nimmt die Ovationen des Volkes entgegen, obwohl er genau weiß, was sie wert sind.

Die Versöhnung der Gegensätze ist allenfalls scheinbar: Ob „die neue Kunst", für die Walthers Preislied steht, wirklich „nicht mehr von einer privilegierten Schicht, sondern vom Volk getragen" wird[112], scheint höchst zweifelhaft, denn dem „etwas simplen melodischen Einfall" stehen „ein Text und [ein] poetisches Konzept" gegenüber, „die alles sein mögen, doch gewiß nicht simpel und schlicht"[113] – ein volkstümlicher Dichter wie Sachs wird der Junker wohl niemals werden.

Gewiegt wie in den schönsten Traum,
Hör' ich es wohl, doch fass' es kaum! (III, 2879)

– krönt das Volk, das seinen Eindruck so zusammenfaßt, den Dichter oder eher den Liebenden, der durch äußere Erscheinung und Art des Vortrags den größtmöglichen Kontrast zu Beckmesser (der „nicht der Rechte" für Eva schien, III, 2729) bildet? Das würde bedeuten, daß Stolzing

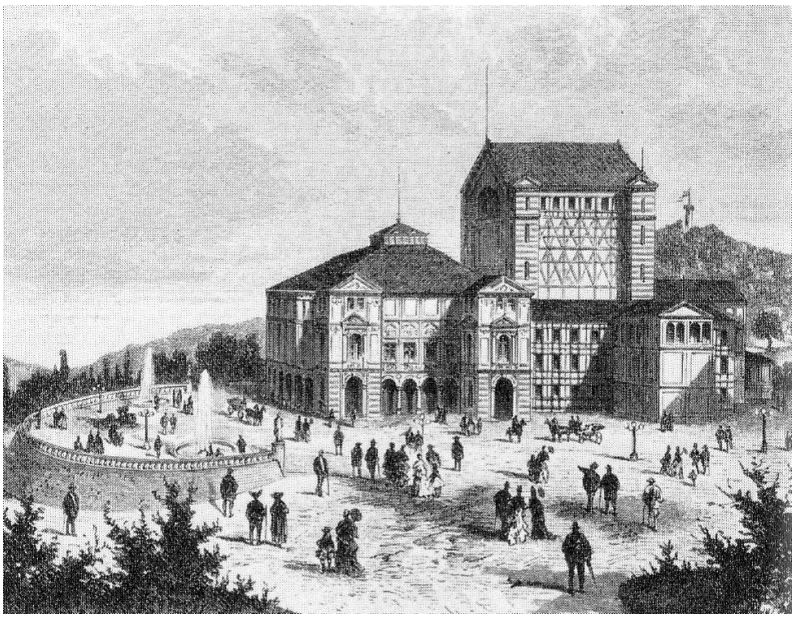
[110] (wie Anm. 34), 146 (Sachs „muß dem jungen Mann [die Gesetze der Zunft] verlesen, und auf alle Erfordernisse aufmerksam machen. *Hans Sachs* tut dies alles mit Beimischung von Ironie"), 147, 157 (Sachs „beginnt in einem kräftigen Ton das Lob der Meistersingerzunft, halb ironisch, halb ernst, zu singen, hebt darin ihr Gutes hervor und das Tüchtige, was durch sie erhalten und gepflegt worden ist").

[111] Vgl. Mayer (wie Anm. 105), S. 61.

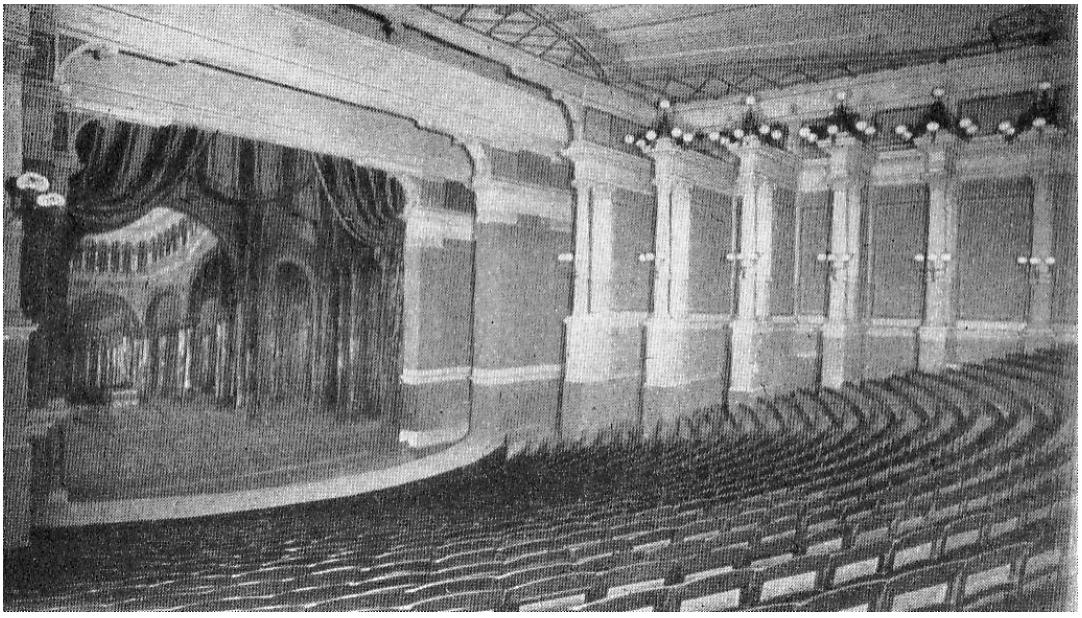
[112] So Borchmeyer, *Richard Wagner* (wie Anm. 7), S. 252.

[113] So Mayer (wie Anm. 105), S. 55.

seinen Dichterruhm dem Liebesglück verdankt, nicht umgekehrt; das Volk, so steht zu befürchten, hat weniger Sinn für die interesselose Anschauung der reinen Kunst als für den halb unbewußten Gesang von „Lenz und Liebe“ (vgl. III, 2060), in dem es den eigenen Willen zum Leben ausgedrückt findet. Wäre das so, dann stünde Sachs mit seinem Lob der Meisterkunst auf verlorenem Posten; und vielleicht merkt er das und weiß sich keinen anderen Rat, als ziemlich unmotiviert[114] die „heil’ge deutsche Kunst“ gegen „welschen Dunst mit welschem Tand“ auszuspielen (III, 2928/2939), um über die Abwehr des Fremden die Identifikation mit dem Eigenen zu provozieren und ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, das sich prompt in Jubel entlädt. Aber das ist ein anderes Thema.



Wagners Bayreuther Festspielhaus 1876



[114] Bekanntlich fehlt die Warnung vor dem „welschen Dunst mit welschem Tand“ im 1862 verfaßten Textbuch, sie wurde erst bei der Überarbeitung 1868 eingefügt; vgl. dazu Klaus Schultz, „Zur Schlußansprache des Sachs“, in: Katalog *Die Meistersinger und Richard Wagner* (wie Anm. 10), S. 65-68.

Norbert Abels

Hohn und Lohn

Lose Betrachtungen zum Komischen bei Richard Wagner

Offenbar wird der Affe durch Zuckergenuß munter.
Gottfried Benn

[Erstmals veröffentlicht in *Musicorum – Richard Wagner: Die Meistersinger von Nürnberg*, Nr. 12, Université François-Rabelais de Tours 2012. Der Abdruck erfolgt mit der freundlichen Genehmigung des Verfassers.]

I.

Der Humor, sagt Schopenhauer, sei wie die Vernunft ausschließlich der menschlichen Natur zueigen. Wahrscheinlich hat er originär sogar etwas mit der menschlichen Vernunft zu tun. Das Lachen etwa über Tiere setzt den vorausgegangenen Akt einer Anthropomorphisierung voraus. Das Lachen der Tiere selbst aber, welchen man weder die kognitiven Kategorien des *homo sapiens* noch seine Lust an Fabeln unterstellen sollte, wäre dann weiterhin *terra incognita*, auch wenn wir inzwischen wissen, dass Orang-Utans das Lachen der Menschen verdächtig perfekt zu imitieren imstande sind. Humor aber ist etwas anderes und nicht eine fiktionale Anmaßung wie etwa bei der unternehmungslustigen Affengang in Kiplings *The Jungle Book*: „Now we are talking just like men. / Let's pretend we are… never mind".[115]

Es ist ein interessantes Phänomen, dass, was erst durch den Verstandesapparat geschleust wird, hernach eine befreiende und unaufhaltsame Lust erzeugen kann. Das spezifische Verhältnis, das Intellektualität und Emotionalität dabei einnehmen, ergibt als Drittes den Eindruck des komischen Objektes, das also, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (§ 54) das „Vergnügen aus dem Lachen" und die „Lust am Spiel mit Gedanken" genannt hat. Im Lachen verbinden sich so Leib und Vorstellung.

Thomas Hobbes lange vor Bergsons Betrachtungen zum Lachen durchgeführte Untersuchung der Wirkung des Komischen in *On Human Nature* (1650) fixierte vorrangig das Verlachen im Augenblick eines Eindruckes der Fehlbarkeit oder Minderwertigkeit des Anderen. Genau diese Präferenz des Lachens als *Auslachen* und *Verlachen* begegnet uns im Werke Richard Wagners. Das Komische erscheint als Gewahrwerden der Inkongruenz von Idee und Erscheinung, die die Bagatellisierung oder Ridikülisierung eines sonst vielleicht sogar erhabenen Objektes hervorruft.

Das Lachen über etwas ist immer ungerecht. Es kann nichts objektiv Komisches geben. Das Komische ist wie das Erhabene immer subjektive Setzung, hat es nie mit dem Absoluten, sondern immer nur mit dem Relativen zu tun. Es ist nicht der abstrakten Idee, sondern der sehr

[115] Rudyard Kipling, *The Jungle Book / Das Dschungelbuch*, Zürich 1987, S. 66.

wackligen empirischen Wirklichkeit verpflichtet. In den Katalog solcher Komik gehören das Auslachen des menschlich Gebrochenen, die spezifische Unzulänglichkeitskomik, die reine Negativität des Spottes. Das Komische als Negation einer als logischer Ordnung gehorchend vorgestellten Welt hat es immer mit der Wirklichkeit zu tun, und diese Wirklichkeit bewahrt nichts vor dem Scheitern. Alles sei närrisch auf dieser Welt, schrieb in Anlehnung an Shakespeare Giacomo Leopardi in seinen skeptischen Aufzeichnungen.[116] Zu ihrem Wesen gehört es, nie vollendet zu sein. Die Wirklichkeit weist mehr komische als tragische Züge auf. Unsere alltägliche Welt ist voll von banalen Widersprüchen und Sinnlosigkeiten. Der Umgang mit ihnen erfordert eine Gelassenheit, die nicht selten auch die Züge der Heiterkeit annimmt. Verdis Schlussfuge im *Falstaff*, nicht der Gegenentwurf, sondern der äußerste Gegensatz zu Wagners meisterlicher Prügelfuge, reklamiert genau das.

Dennoch: Für Bergsons Vermutung, dass das Leben eher einer Komödie als einer Tragödie gleicht, spricht wenig und am allerwenigsten die Wirklichkeit selbst. Ratsam mag es dennoch sein, nach einer Mischform Ausschau zu halten, die beide Formen in sich schließt. Unmittelbar gerät die wohl erstmals von Plautus im *Amphitruo* so getaufte *Tragikomödie* ins Blickfeld, über die uns sein Mercurius bereits ausreichend informiert:“ Was? Runzelt ihr die Stirn, / Weil ich da von Tragödie sprach? Ich bin ein Gott, / Ich werde sie sofort verwandeln. / Ich mache, wenn ihr wollt, aus Tragödie Komödie, / Und alle Verse sollen bleiben. / Soll ich’s tun, oder wollt ihr’s nicht? Doch ich Tor, / Ich stelle mich, als wüßte ich euren Willen nicht, / Und bin ein Gott; ich weiß, wie ihr darüber denkt. / Ich mache sie gemischt: es sei eine Tragikomödie. / Denn dass gerade sich zur Komödie / Ein Stück soll machen lassen, wo sich Könige / Und Götter produzieren, deucht mir ungereimt“.[117]

Erinnert sei gleichermaßen an Shakespeares ausgefeiltes kontrastdramaturgisches Verfahren, das nicht nur überreich an oxymoronalen Wendungen ist, sondern auch in der Stückarchitektur zur Anwendung gelangt. *Romeo und Julia* kann bis zum Tode Mercutios durchaus als Komödie betrachtet werden. Wer lacht nicht über die, sogar selbst über das Wesen lustiger Tragik schwadronirende, Amme, wenn sie etwa kalkuliert: „I’l lay forteen of my teeth– / And yet to my teen be it spoken I have but four“.[118]

Oder auch umgekehrt. Inmitten des *Midsummer Night’s Dream* spielen die Athener Handwerker ihr trauriges Doppel- und Liebestod-Spiel von *Pyramus und Thisbe*. „Well done, Lion“, heißt es darin dem wunden- und tränenreichen Bericht Ovids zum Trotz. Die der Tragikomödie eigene wechselseitige Erhellung zeigt die bisweilen durchaus erwünschte, oft aber auch Verzweiflung indizierende Relativität unseres Daseins. Manche Menschen müssen lachen, wenn sie Zeugen eines Unglücksfalles werden; manche weinen Tränen der Rührung, wenn etwas besonders Heiteres geschieht. „Je ris en pleurs et attends sans espoir […] Je m’ejouis et n’ai plai-

[116] Vgl. Giacomo Leopardi, *Das Gedankenbuch*, München 1985, S. 522.
[117] Plautus, *Komödien in zwei Bänden*, Stuttgart 1974, Erster Bd.: Amphitruo, Prolog, S. 10.
[118] *Romeo and Juliet*, I 3, in: William Shakespeare, *Complete Works*, London 1984, S. 830.

sir aucun“[119], formulierte Villon einst in seiner Ballade vom Dichterwettstreit in Blois, bei dem er, immerhin von Charles d´Orléans an den Hof geladen, freilich nicht so meisterhaft zu brillieren verstand wie rund sechzig Jahre später Walther von Stolzing in Wagners *Meistersingern*.

In der Tragödie, sagte Heiner Müller, feiere man den Tod. Man verlangt ihn als Apotheose und ist beglückt, wenn seine Darstellung ins Gemüt dringt. Wer sich – vor allem in der Oper – gegen solchen Pawlowschen Mechanismus wehrt und etwa, auf den Todessprung verzichtend, Tosca zur Nora macht, die den Schauplatz des Schreckens selbstbewusst verlässt, vergeht sich gegen die Normativität eines sanktionierten ästhetischen Programms. Verdruss und Wut stellten sich ein, als Franz Xaver Kroetz es wagte, aus Hebbels düsterer *Maria Magdalena* eine Komödie zu *destillieren*. Wütend reagierten die Bayreuther Schlachtenbummler, als Nietzsche es wagte, das Bühnenweihfestspiel Parsifal als „Operetten-Stoff *par excellence*“[120] zu entmystifizieren. Hören wir Nietzsches Worte über den Humor in Wagners Erlösungsdrama:

> […] war dieser Parsifal überhaupt ernst gemeint? Denn daß man über ihn *gelacht* hat, möchte ich am wenigsten bestreiten […] Man möchte es nämlich wünschen, daß der Wagnersche Parsifal heiter gemeint sei, gleichsam als Schlußstück und Satyrdrama, mit dem der Tragiker Wagner gerade auf eine ihm gebührende und würdige Weise von uns, auch von sich, vor allem *von der Tragödie* habe Abschied nehmen wollen, nämlich mit einem Exzeß höchster und mutwilligster Parodie auf das Tragische selbst, auf den ganzen schauerlichen Erden-Ernst und Erden-Jammer von ehedem, auf die endlich überwundene *dümmste Form* in der Widernatur des asketischen Ideals.“[121]

Molière war ein Virtuose des tragisch gebrochenen Humors. Seine die derangierte *honnêteté* scharf und unermüdlich attackierenden Sitten- und Situationskomödien mit all den manischen Verstiegenheiten der Hauptfiguren überschritten gezielt die rigorose, klassische Gattungsgrenze und gelangten dabei tief ins Tragische. John Drydens kecke Komödienreform in der Restaurationszeit konnte hier bruchlos anknüpfen wie später Kleist, der in Alkmenes *Ach* am Ende des Lustspiels der Regie und dem Publikum die Wahl lässt, ob man diese Interjektion komisch oder traurig zu verstehen hat. Dass der keineswegs mehr ungebrochen erhabene Olymp der Götter „öde ohne Liebe“ und dröge ohne Spaß wird, zeigte sich auch gute siebzig Jahre später in den wenig lustigen Szenen einer Götterehe in Wagners *Rheingold* sowie – ungleich drastischer noch – in dem gänzlich humorresistenten Gattenkrieg der *Walküre*, wenn es um Wotans jupiterhafte amouröse Seitensprünge geht – wobei deren autobiographischer Gehalt kaum verhüllt ins nicht ohne Ironie lächelnde Auge sticht; vor allem, wenn man noch das Lachen hinzuaddiert, dass sich hemmungslos einstellt, wenn man Wagners am Lebensende noch verfassten und

---

[119] „[I]ch lache weinend, harre hoffnungslos, / getröstet nur in der Verzweiflung Schoß“, vgl. François Villon, *Sämtliche Werke*, München 1992, S. 206/ 207.

[120] *Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973, S. 141.

[121] Ebd.

tatsächlich ernstgemeinten Beitrag zur damaligen Genderdebatte auch als kathartische Kur eigenen, fast zum *Verderben* geführt habenden Handelns zu verstehen sich entschließt.

> Hiergegen nun wäre zu behaupten, daß die Ausscheidung des Menschen aus dem thierischen Gattungsgesetze zuerst sich dadurch vollzog, daß die Brunst in ihm als leidenschaftliche Zuneigung auf das Individuum sich wandte, in welcher der bei den Thieren so entscheidende mächtige Gattungs-Instinkt vor der idealen Befriedigung des Geliebtseins von diesem einen Individuum bis zur Unverständlichkeit sich herabstimmt: mit Naturkraft scheint dieser nur im Weibe, in der Mutter gesetzgebend fortzuwalten, wodurch sie, andererseits durch die auf ihre Individualität gerichtete ideale Liebe des Mannes verklärt, jener Naturkraft selbst verwandter bleibt als der Mann, dessen Leidenschaft der gefesselten Mutterliebe gegenüber jetzt zur Treue wird.
>
> Liebestreue: Ehe; hier liegt die Macht des Menschen über die Natur, und wir nennen sie göttlich. Sie ist die Bildnerin der edlen Racen. Leicht dürfte das Hervorgehen dieser aus den zurückbleibenden niedereren Racen durch das Hervortreten der Monogamie aus der Polygamie erklärt werden können; gewiß ist, daß die edelste weiße Race in Sage und Geschichte bei ihrem ersten Erscheinen monogamisch auftritt, als Eroberer durch polygamische Vermischung mit den Unterworfenen sofort aber ihrem Verderben entgegen geht.[122]

II.

Die tönenden, den muntren Klang der Jugend wieder zurückrufenden Osterglocken halten Goethes Faust davon ab, das Leben zu verlassen. Forttönen sollen diese Himmelslieder, denn: „Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!“ Richard Wagner, während eines Italienaufenthaltes wieder einmal von Attacken des Leibes heimgesucht, äußerte nach deren Abklingen in heiterer Stimmung: „Der Witz ist da, die Erde hat mich wieder.“

Diese lustige Paraphrase des berühmten Ausspruches wirft Licht auf die Selbstwahrnehmung des Komponisten. Er hielt sich für einen humorvollen Menschen. In seinem Werk indessen sucht man fast vergeblich nach wirklichem Humor.

Die mit einem glücklich vereinten und zur Hochzeit rüstenden Liebespaar endenden *Meistersinger von Nürnberg*, deren mäßig bewegter, gleichwohl strahlender erster Takt bereits eine durchaus witzige Umkehrung des Hochzeitsmarsches aus dem tragisch endenden *Lohengrin* präsentiert, geraten da als schlagendes Gegenbeispiel in den Sinn. In dieser Oper also, in der am Stückbeginn sogleich entflammten Liebesgeschichte zwischen einem verarmten Adelssprößling und einem bürgerlichen Preismädchen, wird es, so steht’s zu erwarten, munter und

---

[122] *Über das Weibliche im Menschlichen*, in: R.W., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Zwölfter Band, Leipzig [1914], S. 342f., vgl. Richard Wagner, Werke, Schriften und Briefe [= WSB], CD-ROM-Edition der Digitalen Bibliothek, Berlin 2004, S. 6623.

heiter zugehen. Der Ritter als Adept eines durchs zünftige Leistungsprinzip sich definierenden sozialen Standes, das große Stadtvolk als Chorkulisse eines nach geradezu klassischem Schema gebauten lieto fine, die Einheit von altem und neuem Stil, von individuellem und kollektivem ästhetischen Ideal im Zeichen einer den Zerfall des heiligen römischen Reiches überlebenden, nicht minder heiligen deutschen Kunst: all diese Elemente erklingen am Ende in der hellsten aller Tonarten, machen die nächtlichen Gewaltexzesse mit Hieben, Knüppeln, „Stoß und Dreschen“ in den Gassen vergessen, verdrängen die Erinnerung an den geborenen Verlierer, der eben noch „versungen“ hat und sich unter den Hohnsalven der Aufmarschierten noch gerade davonmachen konnte.

Am Ende wird hier alles gut, verglimmen der Weltenbrand und die in den müden Menschenhirnen knisternden Feuerfunken. Zur Ruhe kommt der Koboldswahn der vorausgegangenen Johannesnacht, einer Nacht zwar nicht der langen Messer, wohl aber der sich zur Faust ballenden Hände. „Heil Sachs!“ wird, vom breitem crescendo des Tutti-Orchesters akkompagniert, im strammen Unisono angestimmt; dazu, auf der Bühne zu spielen, tatsächlich Pauken und Trompeten. Wagner, dem sonst – man denke bloß an den im 16. Jahrhundert noch unbekannten Flieder[123] – einige kaum beabsichtigte Schnitzer beim Epochenkolorit unterliefen, setzt hier mit historischer Stimmigkeit sogar die alte Rührtrommel ein, die in Sachsens Zeit als Landsknechtstrommel aufgekommen war. Der angestrebte glückliche Ausgang der Oper mag nicht jedermann glücklich erscheinen – auch wenn man für einen Moment vergessen will, dass man das heitere Werk in späteren Zeiten als Festakt für die ersten Friedensfestspiele nach dem großen Krieg aufzuführen gedachte: „wir möchten die endgültige Entscheidung in Deine Hände legen“ , schrieb Wagners Schwiegertochter ihrem geliebten Freund an dem Tag, an dem die deutschen Schlachtschiffe die Straße von Dover passierten und der Krieg seinem Kulminationspunkt entgegeneilte.

Das im Mai 1880 paraphrasierte Faust-Zitat erfuhr zur allgemeinen Erheiterung am Mittagstisch noch eine etwas makaber dünkende, für Wagner freilich nicht untypische Variation: „Das würde mein größter Triumph sein, wenn ich euch alle in meiner Todesstunde zum Lachen brächte“.[124]

Man weiß, dass der nachmittägliche Tod in Venedig, ein schwerer und abrupter Herzanfall, anders verlief und keinen zum Lachen einlud. Im Gegenteil: „Triste, Triste, Triste. Wagner è morto!“, äußerte entsetzt Giuseppe Verdi.

Einig mit dem italienischen Komponisten war Wagner in seiner schrankenlosen Bewunderung für das Werk William Shakespeares. „Dieses wunderbare witzige Lächeln am Shakespeare! Diese göttliche Weltverachtung! – Es ist wirklich das Höchste, wozu der Mensch aus dem Elend sich aufschwingen kann: das Genie kann es nicht weiter bringen: – nur der Heilige!

---

[123] Der außerdem im Juni längst verblüht wäre. Wagner könnte allerdings an den in manchen Gegenden Deutschlands ‚Flieder‘ genannten Schwarzen Holunder gedacht haben.

[124] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Bd. II, S. 533f., vgl. WSB, S. 39466.

Der braucht dann allerdings keinen Witz mehr“[125], verriet er seiner Freundin Mathilde Wesendonck.

III.

Wagners komische Ader, seine elementare Witzbereitschaft wie seine gelegentlich auch vor tragischem Hintergrund sich entladende Lachlust sind breit dokumentiert. Es schien ihm dabei die Verwunderung der anderen nichts auszumachen. Über Nietzsche, dem dergleichen suspekt erschien, schrieb er an dessen Schwester: „manchmal schämt er sich ordentlich, was ich für Witze mache – und dann treibe ich‘s immer toller“.

Wir wissen von zahlreichen Momenten der Entladung, von purer Nonsensseligkeit, gröbstem Unfug; wissen von Luftsprüngen, Kopfständen oder mit wieherndem Gelächter quittierten Proben seiner mimetischen Virtuosität. Sie vollzogen sich stets coram publico und vor dem Hintergrund einer Seelenbefindlichkeit, die allemal nicht zur milden Gelöstheit, zum Loslassen, zur Ataraxie neigte. „Ich sehe nur, daß der meiner Natur – wie sie sich nun einmal entwickelt hat – normale Zustand die Exaltation ist, während die gemeine Ruhe ihr anormaler Zustand ist. In der Tat fühle ich mich nur wohl, wenn ich ‚außer mir‘ bin“.[126]

Exaltiertheit als Aggregatzustand des Gemütes manifestierte sich bei Wagner als abgrundtiefe Hassbereitschaft oder irreversible Gegnerschaft nach einer erfahrenen narzisstischen Kränkung. Auf fehlende Idolatrie ihm gegenüber stand die Strafe ewiger Idiosynkrasie. Apostaten durften gelegentlich nicht einmal durch Aussprechen ihrer Namen wieder im eigenen Wahrnehmungsbreitengrad auftauchen. Nicht gedacht werden sollte ihrer – so internalisierte es devot die bis zur Selbstaufgabe gehende opportunistische Gemeinde des Meisters.

Bisweilen aber, in späten Jahren immer weniger, vermochte er von solchem Nimbus durchaus zu abstrahieren. Es gelang ihm dann für einen Moment, die unselige hypertrophe Autophilie zu objektivieren, damit einhergehend zu relativieren, um überrascht dabei ein ganz anderes Ich zu entdecken, das der mit ihr einhergehenden Megalomanie – unbezwingbares Revers eines Inferioritätsbewußtseins – Paroli zu bieten vermochte. Vielleicht rührte aus Situationen eines solchen *Bei-Sich-Seins* das künstlerische Ingenium. „Von Neuem erstaune ich darüber, wie wenig Einen eigentlich die Menschen kennen können. Wie ganz anders bin ich, wenn ich für mich bin, und wenn ich zu Andren trete. Ich muss oft über das Gespenst lachen, was dann vor die Leute tritt! – “.[127] Autognosien dieser Art treten bei Wagner nicht häufig auf. Den ehernen Panzer von Eitelkeit und Hoffart mochten sie nur für Augenblicke zu lösen.

Mit dem Lachen, auch dem sich selbst als Phantom wahrnehmenden Lachen, ist es bei Wagner eine eigene Sache. Vielen seiner Figuren misslingt es. Einige verdammen es. Hier nur eini-

---

[125] *Briefe in Originalausgaben*: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, S. 153; vgl. WSB, S. 18609.
[126] WSB, S. 51346.
[127] *Sämtliche Briefe*, Bd. 13: Briefe des Jahres 1861, S. 179; WSB, S. 16494.

ge Beispiele: Jesus von Nazareth etwa droht: „Weh euch, die ihr hier lachet, denn ihr werdet weinen und heulen.“ Tristan, dem einst unbeschwert Heiteren, gilt nunmehr die lachende Sonne als leuchtendes Täuschmanöver. „Mit wütendem Lachen“ richtet sich der gedemütigte Alberich vor den betrügerischen Göttern vom Boden auf und parodiert das revolutionäre Pathos der Unterdrückten mit den Worten: „Bin ich nun frei? wirklich frei?“ Mime, der Zwerg, streicht sich vor Schmerzen heulend den malträtierten Rücken. „Die Götter lachen“, lautet dazu Wagners szenische Anweisung. Wütend auf jede Form von Gelöstheit verbietet Hagen seinen Mannen gar ganz das Lachen.[128] „Klipp’ und Sturm […] Jollohohe! Lachen wir aus!“, gröhlt des Holländers Mannschaft und äfft dabei dessen Hybris in kollektiver Mimikry nach.

Kundrys ekstatisches Lachen schließlich schlägt jäh in spastisches Wehgeschrei um. Es ist das Golgatha-Trauma, das immer wiederkehrt und den dämonischen Wiederholungszwang auslöst:

Kenntest du den Fluch,
der mich durch Schlaf und Wachen,
durch Tod und Leben,
Pein und Lachen,
zu neuem Leiden neu gestählt,
endlos durch das Dasein quält! –
Ich sah – Ihn – Ihn –
und – lachte...
da traf mich sein Blick. –
Nun such‘ ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Noth –
wähn’ ich sein Auge schon nah’,
den Blick schon auf mir ruh’n: –
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, –
ein Sünder sinkt mir in die Arme!
Da lach’ ich – lache –,
kann nicht weinen:
nur schreien, wüthen,
toben, rasen
in stets erneu’ten Wahnsinn’s Nacht.[129]

---

[128] *Götterdämmerung* II 3, nachdem er das Gefolge zu Gunthers Hochzeit gerufen hat: „Hagen (der immer sehr ernst geblieben, ist zu den Mannen herabgestiegen und steht jetzt unter ihnen). Nun laßt das Lachen, / mut’ge Mannen! […]“.

[129] *Parsifal, Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Zehnter Bd. (Anm. 122), S. 360f.; WSR, S. 5303.

IV.

Im dramatischen Werk Richard Wagners heißt Lachen zumeist Auslachen. Es ist das Lachen der Karikatur, der Schadenfreude, der Spott über Gebrechlichkeiten, Verunstaltungen und Behinderungen, die Lust an der Ridikülisierung des Fremden. Gelegentliche autodestruktive Varianten treten hinzu. So klagte er in einem Brief an Franz Liszt, dessen Geduld mit dergleichen Ausbrüchen man nicht genug bewundern kann: „kürzlich blätterte ich in meiner partitur vom Lohengrin; sie erweckte mir geradesweges ekel – und mein ab und zu ausbrechendes lachen war nicht erheiternder art".[130]

Gleichfalls scheint Wagners Komik dem, der im Wesen des Humors nicht nur die Häme dingfest machen will. Henri Bergson hat sechzehn Jahre nach Wagners Tod in seinen großartigen Essays über die Bedeutung des Komischen die Demütigung als einen Grundzug des Lachimpulses ausgewiesen. „Komisch" in diesem Sinne, schreibt Bergson, sei im Grunde „ jedes Geschehnis, das unsere Aufmerksamkeit auf das Äußere einer Person lenkt, während es sich um ihr Inneres handelt".[131] Die physische Lächerlichkeit als Ferment des Lachimpulses: Mime und sein Bruder Alberich rücken sofort ins Bild. Ebenso aber, und mit noch offenkundigerer Bosheit konzipiert, der strauchelnde und hinfallende Beckmesser, den die Buben schon schallend auslachen, während die um ihr Wohlergehen besorgten Älteren vorderhand noch ihre Lachlust zurückhalten – „Macht keinen Witz: / der hat im Rate Stimm' und Sitz". Am Ende seines Preislieds geschieht, was sich auch beim stammelnden und faselnden Mime wiederholt. Die Sprache verwirrt sich, die Worte werden zum mechanisch und unkontrolliert ausgestoßenen Ausdruck einer niedrigen Seele. Aus Lorbeerbaum wird Leberbaum und alles bricht in lautes, schallendes Gelächter aus.

Die Wagner-Gemeinde versucht bis zum heutigen Tag, das destruktive Potential dieser Figurenzeichnung zu verharmlosen. Dass Beckmesser sich nach seinem Versagen „unter dem Volke" verliert, gilt dann als verdienstvoller Gnadenakt; er hätte ja auch der tumultuösen Lynchlust dieses Volkes anheimfallen können, die am Tag nach der großen Prügelfuge mit ihren zermalmenden Sechzehntelsalven, *immer stark und kräftig gestoßen*, noch im Raume hängt. Gar einen antizipatorischen Zug attestierte man dem abgründigen Vorgang, diagnostizierte darin vorausgenommenen Dadaismus und dergleichen mehr.[132]

Zum Wesen des Humors der *Meistersinger* gehört die Entblößung. Eine stereotyp gewordene, im kollektiven Ritual sedimentierte Technik der Schmähung will das Objekt klein, niedrig, versagend und verächtlich. Axiomatisch hat Freud das in seiner psychogenetischen Untersu-

---

[130] *Sämtliche Briefe*, Bd. 3: Briefe Mai 1849 bis Mai 1851, S. 543; WSB, S. 9676.

[131] Henri Bergson, *Das Lachen*, Zürich 1972, S. 40.

[132] So erstmals Ernst Bloch, *Über Beckmessers Preislied-Text*, in: *Richard Wagner und das neue Bayreuth*, hg. von Wieland Wagner, München 1962, S. 126-131; vgl. dazu auch den Beitrag von Albert Gier in dieser Ausgabe.

chung über den Witz und seine Beziehung zum Unbewußten so formuliert: „Jede Entblößung, zu deren Zuschauer oder Zuhörer […] wir von Seite eines Dritten gemacht werden, gilt gleich einem Komischmachen der entblößten Person“.[133]

V.

Beliebe sich, so soll der von Wagner verspottete Musikkritiker Eduard Hanslick einmal geäußert haben, der Heilige Geist höchsteigen in Taubengestalt heute auf die zwölf Apostel niederzusenken, so würde er sich sogleich nach ihrer Meinung über Richard Wagner erkundigen. Solche spitze, aber keineswegs ungerechtfertigte Polemik wäre mit vielen Werken des sächsischen Tonsetzers in Verbindung zu bringen – am besten freilich mit den Meistersingern. Dort wird dem spätmittelalterlichen Nürnberger Musikkritiker Hanslich – später Beckmesser genannt –, der einer der zwölf Meister, aber leider auch ein Verräter an der hochheiligen Kunst ist, so übel mitgespielt, dass einem das unzweifelhaft angestrebte Lachen im Halse stecken bleibt, sollte es zuvor überhaupt als Impuls verspürt worden sein. Die Komik des als satirisches Intermezzo geplanten Werkes vermisst am wenigsten, wem ihre Provenienz unbedenklich erscheint. Wagners Komik jedenfalls dünkt mich alles andere als komisch im Gegensatz zu dem nicht schlecht geschliffenem Bonmot seines „bissigsten Gegners“, der ihn, wie Frau Cosima getreulich notierte, bis in den Traum hinein zu verfolgen imstande war.

Die zwölf historischen alten Meister (*zwelf erwelte dichter*), die allesamt dem Mittelalter angehören, hatten bei allem Amüsement stets auch den rechten Glauben zu vertreten – ganz so wie Wagners Jünger in seiner biblischen Scene für Männerstimmen und großes Orchester *Das Liebesmahl der Apostel*: „Der uns das Wort, das herrliche, gelehret, / giebt uns den Muth, es freudig kund zu thun!“[134]

Der historische, mit Wagners Figur gelegentlich durchaus konvergierende Hans Sachs, der in seinen Spielen außer einem falschen Jesus auch einmal zwölf Gauner, die sich als Apostel ausgeben, oder zwölf Blinde, die ein Schwein erschlagen sollen, auftreten ließ, mag damit vielleicht seine eigenen Vereinsbrüder – wiederum gut apostolisch zwölf an der Zahl – nicht eben ohne Komik auf die Schippe genommen haben. Wagners humoristisch gemeinter Ausspruch „Ein für allemal will ich der Dreizehnte sein!“ entsprang vielleicht ähnlichen Absichten. Mit wem er sich dabei mehr oder weniger versteckt identifiziert haben wird, zeigt die gerade Linie, die von dem frühen Prosaentwurf *Jesus von Nazareth* aus der Revolutionszeit bis zum Erlöserdrama *Parsifal* reicht, wo am Ende wahrscheinlich in einer Art von Gleitflug tatsächlich eine Taube bei bengalischer Beleuchtung aus der Theaterkuppel „schwebt“, um – kein leichtes Unterfangen – *über* Parsifals Haupt sakramental, doch schön zu verweilen. Man erinnert sich nicht ohne lächelnde Vergnügtheit, was einst der Sechsunddreißigjährige sich als Erlösung ausge-

[133] Sigmund Freud, *Psychologische Schriften*, Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt/M. 1970, S. 206.
[134] *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 122), Elfter Bd.; WSB, S. 5736.

dacht hatte, schon damals in einer Art von Bergpredigt das Geschäft eines berufenen Verkündungskünstlers fixierend: „Und seht, die Scharen, auf den Hügeln, sie liegen lautlos auf den Knieen, sie lauschen in stummer Verzückung, und wie der sonnverbrannte Boden die kühlenden Tropfen des Regens, so saugt ihr vom heißen Jammer verdorrtes Herz die Laute des brausenden Sturmes ein, und neues Leben quillt durch ihre Adern“.[135]

VI.

Wenn Hegel dem Dichter Hans Sachs vorwerfen konnte, er habe alle fremden Einflüsse unverzüglich vernürnbergert, könnte man mit gleichem Recht Wagner vorwerfen, die Stadt an der Pegnitz zum Modellraum seiner politischen Idee der Dialektik von Künstlertum und Volksgeist gemacht oder vielmehr verpflichtet zu haben.

Der historische Sachs war keineswegs ein harmloser und biederer Verseschmied. Seine als Spruchgedichte geformten Meisterlieder, die – so sahen es die Regeln der Zunft vor – nicht im Druck erscheinen durften, besaßen politische Sprengkraft. Die provokative Brisanz der scharfzüngigen, oft als Allegorien camouflierten Texte wirkte noch nach seinem Tode nach, als man daran ging, die bitterbösesten unter ihnen zu beschlagnahmen und der Nachwelt vorzuenthalten. Sachsens kurzweiliger Anspruch war es, mit munteren Knittelversen melancholischen Gemütern einige Herzensfreuden zu verschaffen. Sein an Äsop, an den alten Eulenspiegeleien wie an Boccaccio geschulter Humor bediente sich der gängigen Themen: Verwechslungsgeschichten, das missglückte nächtliche Rendezvous, die fehlende Schlafgemachillumination, der durch sich selbst geprellte Geizhals, der seiner eigenen Doppelmoral in die Falle gegangene Habsüchtige, das grobianistisch keifende Gesinde, die missgünstigen Nachbarn und immer wieder das Hauptschlachtfeld des aus dem Paradiese vertriebenen Menschen: der quer durch die Stände diskreditierte Ehebund.

Bei Wagner wird all das erheblich überboten und verformt. Sachs wird zum Propheten, dessen Vorname Johannes deshalb auch mit deutlichem Hinweis auf den einst kommenden Erlöser konnotiert wird. Wagners irreführende Idealisierung einer vermeintlichen Harmonie zwischen den Ständen endlich offenbart ohne jede Einschränkung die allgemeine Mittel- und Spätmittelalterstilisierung der Romantik. Man scherte sich um keinerlei historische Genauigkeit, begnügte sich mit der Anverwandlung des Kolorits. Die Wirklichkeit sah völlig anders aus. Die soziale Schichtung reichte von der rechtlosen Prostituierten über den bettelarmen Gelegenheitsarbeiter bis zum steinreichen Kaufmann, der eine reiche patrizische Kulturpraxis pflegen konnte. Allein die Unterschicht machte gut 30 % der Bevölkerung aus. Wagners Festwiese ist nichts anderes als das Wunschbild einer restaurativen Utopie. „Ich faßte Hans Sachs als die letzte Erscheinung des künstlerisch produktiven Volksgeistes auf, und stellte ihn mit dieser Geltung der meister-

[135] *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 122), Zwölfter Bd., S, 249; WSB, S. 6464.

singerlichen Spießbürgerschaft entgegen, deren durchaus drolligem, tabulatur-poetischem Pedantismus ich in der Figur des ‚Merker's' einen ganz persönlichen Ausdruck gab".[136]

Thomas Mann sprach zur Charakterisierung des deutschen Wesens einmal von „machtgeschützter Innerlichkeit", und Kurt Tucholsky notierte zum gleichen Thema: „Die Revolution findet wegen schlechten Wetters im Saale statt." Vielleicht aber – und nicht eben ungefährlich – auch in der Musik, möchte man argwöhnen beim Anhören des letzten Meistersinger-Bildes. Darin erweist sich ein deutscher Meister als ein Romantiker, der seine Lehrzeit in der Schule des florentinischen Staatsmannes und Historikers Machiavelli mit seiner Kunst der politischen Technik absolviert haben könnte.

Zur Situation: Eben noch, während des Straßentumultes der Johannisnacht, hat man sich gegenseitig die Köpfe blutig geschlagen. Nur einer, der dichtende Schuster Hans Sachs, hat einen kühlen Kopf bewahrt und nur als unbewegter Beobachter – „ungesehen, stets durch eine kleine Öffnung" – den in der Prügelfuge kulminierenden, in unaufhaltsam rasenden Achteln sich kundtuenden Exzess des außer Rand und Band geratenen Volkes verfolgt. Dem unbeliebten und stark malträtierten Stadtschreiber Sixtus Beckmesser gelingt gerade moch die Flucht durch die Menge. Während schließlich Lehrbuben, Nachbarn, Gesellen und Meister das Weite suchen, erweist Sachs sich als einzig ordnungsstiftende Instanz. Den zuvor an erster Stelle randalierenden und aufhetzenden Lehrling David, den er dennoch am nächsten Tage zum Gesellen machen wird, hat er mit einem Fußtritt ins Haus getrieben. Auch den von der Panik überraschten Ritter Stolzing, den künftigen Preisträger, konnte er in seinen Laden ziehen. Den jämmerlich zerschlagenen Beckmesser schließlich, den verspotteten Verlierer des nächsten Tages, hat er zuvor aus Davids Würgegriff befreit. Er hat die Ruhe, die der Nachtwächter hernach zur elften Stunde verkündet, wieder hergestellt. Der deutsche Meister offenbart sich als Stratege der Mehrheitsfindung, als dem Gedeihen des Ganzen dienender Politiker, der zudem im Verzicht auf Eva sein persönliches Glück dem Allgemeinwohl opfert. Unter der so anrührenden und gelegentlich zur Melancholie neigenden Erscheinungshülle eines Gelegenheitskünstlers, Schuhmachers und handwerklichen Ausbilders steckt ein eloquenter Praktiker der Interessenskanalisierung, einer, der für sein politisches und ästhetisches Ideal virtuos auf der Klaviatur der zweckdienlichen Mittel zu spielen versteht.

Als er am Morgen nach der Nacht des Straßentumultes allein in seiner Stube darüber sinniert, dass „wohin ich forschend blick'" nichts als Wahn „und überall Wahn!" zu finden sei, entfährt ihm am Schluss seiner Meditation ein Wort, das die kollektive Festspielordnung am Ende der Oper als großangelegten Aufmarschplan bereits bündig zusammenfasst: „Nun aber kam Johannistag! – / Jetzt schaun' wir, wie Hans Sachs es macht, / daß er den Wahn fein lenken kann".

---

[136] *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (Anm. 122), Vierter Bd, S. 284f.; WSB, S. 2078.

Schon am Vortage war es sein Ziel gewesen, den von der Zunft auserwählten Sieger im Wettsingen gleichsam durch ein Plebiszit in der Öffentlichkeit einer Volkszusammenkunft bestätigen zu lassen. Das Volk solle einmal im Jahr erleben dürfen, dass die Kunst des Meistersangs lebendig und wirksam sei. Ihm wird die festliche Gelegenheit konzediert, zu feiern, was bei der „Taufe“ der „seligen Morgentraumdeut-Weise“ des fremden Ritters durch den Schuster bereits als Siegeslied feststand.

Man erinnere sich an die erste Szene, in der im Choral Johannes der Täufer, „Christ's Vorläufer“, besungen wird, während der am Folgetag auserkorene neue Meister, akkompagniert vom eingesprengten Liebesbegehrensmotiv bereits einen Blick auf die schöne Jungfrau wirft, der seine ganze Inbrunst genau an der Stelle entfaltet, an der vom Chor das Reimpaar „Opfertod“ und „Heils Gebot“ gesungen wird.

Spiegelbildlich versammelt das Schlussbild der Oper noch einmal alle Elemente dieser Motivik. Im „Schauspiel des Volksjubels“ wird der gefeiert, der sein eigenes Interesse dem Kollektiv geopfert hat. „Heil Sachs! Heil dir, Sachs“, wird im „Wach auf-Chor“ angestimmt. Der Gefeierte selbst aber scheint das nicht wahrzunehmen. Mäßig und zögernd setzen die Streicher ein und Sachs, „der unbeweglich, wie geistesabwesend, über die Menge hinweg geblickt hatte, richtet endlich seine Blicke vertrauter auf sie und beginnt mit ergriffener, schnell sich festigender Stimme“ seine Ansprache, in der er, zunächst *poco ritenuto*, seine Verdienste schmälert und übermäßige Ehrbezeugungen abwehrt. In direkter Proportionalität mit dem anschwellenden Orchesterklang steigert sich des Redners Emphase. Am Ende der Rede aber vereinigen sich das Nürnbergmotiv und das Johannestagsmotiv.

Kein Zweifel: hier handelt es sich um ein Meisterstück politischer Rhetorik. Alles strebt von nun an dem großen C-Dur Finale zu, bei dem Sachs in einer Art von Gegenmarseillaise nochmals die Angst vor dem so undeutschen wie politisch zu bekämpfendem Geist in die Worte faßt: „und welschen Dunst mit welschem Tand / sie pflanzen uns ins deutsche Land“.

Ganz am Ausgang des Stückes spielt das nur noch pantomimisch agierende Liebespaar keine Rolle mehr. Eva ist mit einem Kompliment für die Werbungskunst des Bräutigams verstummt; von diesem selbst hören wir keine eigene Passage mehr. Zur Dramaturgie der durchgeplanten Volksversammlung gehört auch noch die Demontage des Entstellers und Versagers Beckmesser, dessen Untergang von Sachs gar nicht mehr in Worte gefaßt zu werden braucht. Es genügen die unsichtbaren, gleichwohl aber harten rhythmischen Schläge des Schustermotivs, um den noch von den Prügeln des Vorabends gezeichneten Mann – „Der find't wohl seinen Lohn: / bald hängt er am Galgen“ – von der Szene zu schleudern – ein Opfer ganz anderer Art.

Noch- und letztmals *Heil*: Das letzte von dem gewaltigen Chor angestimmte und vom Riesenorchester in einem gewaltigen Crescendo aller Klangkörper begleitete Wort der Oper heißt „Sachs“. Das ihm jauchzend entgegengetragene „Heil“ wird in einer bezeichnenden Assonanz zum Manifest einer restaurativen Utopie, eines Paradefalles politischer Romantik. Mit einer signifikanten Trinität der Silbe *Heil* wird Sachs, der die Myrten- und Lorbeerkrone auf der

Stirn trägt, gefeiert, als sei der Tag der Auferstehung bereits angebrochen: „ zerging' in Dunst / das *Heil*'ge Röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die *heil*'ge deutsche Kunst! / *Heil* Sachs!".

Das Lachen, das bei diesen Zeilen sich heute trotz der abgrundtiefen Erfahrung zweier Weltkriege einstellen will, ist kein Auslachen Wagners. Es ist vielmehr ein aufatmendes Lachen darüber, dass kein vernunftbegabter, sagen wir ruhig ernsthafter Mensch diese Worte noch ernst nehmen kann.

Arthur Sullivan (Mitte) und Richard Wagner (rechts hinter ihm mit Taktstock):
Eine Karikatur in der Zeitschrift *Musical World* aus dem Jahr 1886
zeigt Sullivan während der Arbeit an *Ruddigore* und *The Golden Legend*.

Meinhard Saremba

„Wie fang' ich nach der Regel an?"

Wagner, Bayreuth und Sullivan

Von der zweiten Hälfte des 19. bis noch ins frühe 20. Jahrhundert hinein führte an Richard Wagner (1813-1883) kaum ein Weg vorbei. Musiker *mussten* sich mit ihm auseinandersetzen, sei es, um sich inspirieren zu lassen oder auch, um bewusst andere Richtungen einzuschlagen. Erst ein Künstler wie John Cage konnte es sich nach dem Zweiten Weltkrieg leisten, im Umfeld seiner *Europeras I & II* (1987) damit zu kokettieren, Wagner völlig zu ignorieren und nichtsdestotrotz als progressiv betrachtet zu werden.

Arthur Sullivan hatte ein ambivalentes Verhältnis zu Wagner. Einerseits galt ihm die Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* als „Wagners Meisterwerk" und „die größte komische Oper, die je geschrieben wurde",[137] andererseits hielt er ein Stück wie *Siegfried* für „unerträglich fade und schwerfällig"[138] und so manches Erzeugnis der neuen deutschen Schule für „metaphysische Musik".[139] Letzten Endes trug die Auseinandersetzung mit Wagner mit dazu bei, seine eigene Ästhetik zu formen.

Wagner und England

Persönlich hat Arthur Sullivan den Deutschen nicht kennengelernt. Selbst 1877, als sich bei Richard Wagners Londoner Konzerten am ehesten die Möglichkeit geboten hätte, war er, abgesehen vom Komponieren, zu sehr damit beansprucht, nach dem Tod seines Bruders im Januar die Familie zu versorgen und seine neu gegründete National Training School for Music aufzubauen. Durch seine engen Kontakte zum Musikleben muss sich Sullivan aber von Jugend an des Namens bewusst gewesen sein. Erstmals erwähnt wurde Wagner in der britischen Presse bereits bevor Sullivan auf die Welt gekommen war. Im Mai 1833 berichtete man in der Zeitschrift *Harmonicum* über die Aufführung seiner Sinfonie in C-Dur in Leipzig.[140] Zu den Orchesterwerken der frühen Jahre gehörte auch Wagners 1837 im Jahr der Krönung von Queen Victoria entstandene zehnminütige Konzertouvertüre *Rule, Britannia*.[141] Wagner schickte sie an Sullivans späteren Lehrer George Smart (1776-1867), den Vorsitzenden der Philharmonic Society in London, von der er sich vergeblich eine Aufführung erhoffte. Zum ersten Aufenthalt in London kam es im August 1839, als Wagner und seine Frau Minna von Riga über Ostpreu-

---

[137] Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London 1870–1900*, London 1903, S. 196.

[138] Sullivans Tagebuch vom 16. August 1897.

[139] *San Francisco Chronicle*, 22. Juli 1885, zitiert nach Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan – A Victorian Musician*, Rickmansworth 1992, S. 222–223.

[140] Zur Wagner-Rezeption in Großbritannien siehe Anne Dzamba Sessa: *Wagner and the English*, London 1979.

[141] Bei der Melodie von „Rule, Britannia" handelte es sich ursprünglich um die Schlussnummer aus der 1740 uraufgeführten Masque *Alfred* von Thomas Arne (1710–1778) mit einen Text von James Thomson und David Mallet.

ßen und die englische Hauptstadt nach Paris reisten. In England blieben sie etwa eine Woche. Wagner versuchte, George Smart und Edward Bulwer-Lytton, den Verfasser des 1835 erschienenen und bereits im Folgejahr ins Deutsche übersetzten Romans *Rienzi, The Last of the Roman Tribunes*, zu treffen, doch beide befanden sich gerade nicht in London. So verweilte er längere Zeit beim Shakespeare-Denkmal in der „Dichterecke", der Poets' Corner in Westminster Abbey. Nicht minder inspirierend war für ihn die stürmische Seepassage nach London – sie wirkte sich anregend für die Arbeit an der Oper *Der fliegende Holländer* aus.

Fünf Monate nach Sullivans Geburt erregte im Oktober 1842 die Uraufführung von Wagners Oper *Rienzi* in Dresden die Aufmerksamkeit der Fachmagazine *Musical World* und *Musical Examiner*. Als Sullivan im Alter von acht Jahren mit „By the Waters of Babylon" sein erstes Anthem komponierte, brachte Liszt in Weimar *Lohengrin* heraus und Wagner arbeitete an seiner Schrift *Oper und Drama*, die 1852 in Leipzig erschien. Sullivan war gerade zwölf Jahre alt, als Wagner 1855 auf Einladung der Philharmonischen Gesellschaft von März bis Juni acht Konzerte in London leitete. Dabei bot er unter anderem Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Marschner und Spohr, aber auch eine Sinfonie von Sullivans Lehrer Cipriani Potter (1792-1871) stand auf dem Programm. Hinzu kamen Auszüge aus Wagners eigenen Kompositionen wie *Tannhäuser* und *Lohengrin*. Dennoch blieb der Deutsche den Briten anfangs vornehmlich als Dirigent im Bewusstsein.

Vollständige Opern Wagners konnte man in London erst ab 1870 erleben. Doch die Sprache in der Welt der Oper war zu jener Zeit nicht die Verkehrssprache des britischen Weltreichs, Englisch, sondern Italienisch – selbst von Mozarts letzter Oper schrieb Sullivan noch als *Il flauto magico*. Und so wurde am Theater Drury Lane Wagners Oper *Der fliegende Holländer* als *L'Olandese dannato* erstaufgeführt. Italienisch galt als die für den Gesang am besten geeignete Sprache; zudem war sie allen internationalen Stars vertraut.

In den folgenden Jahren setzte eine intensive englische Wagner-Rezeption ein, vor allem angeregt durch den deutschstämmigen Pianisten und Musikpädagogen Edward Dannreuther (1844-1905), der sich 1863 in England niedergelassen hatte. Dannreuther war – vorübergehend zeitgleich mit Sullivan – von 1859 bis 1863 Student von Moscheles, Hauptmann und Richter am Leipziger Konservatorium. Im Jahr 1872 publizierte er in dem Magazin *Monthly Musical Record* eine Reihe von Artikeln über Wagner unter dem Titel „Wagner and the reform of opera", auf deren Grundlage er ein Jahr später das erste wichtige Buch über Wagner in englischer Sprache herausbrachte: *Richard Wagner – His Tendencies and Theories*. 1873 gründete Dannreuther die erste englische „Wagner Society". Noch zu Lebzeiten des Komponisten wurden im Mai 1875 *Lohengrin* erstmals vollständig am Opernhaus Covent Garden in London aufgeführt und 1882 in Londons Drury Lane-Theater *Die Meistersinger von Nürnberg*. In welchem Maße Wagner allmählich Anerkennung fand, zeigt unter anderem, dass bereits im Jahr der Uraufführung, 1868, der „Einzug der Meistersinger" bei einem von August Manns geleiteten Konzert am Crystal Palace erklang, im März 1874 *Lohengrin* – in italienischer Sprache – auch an der Academy of Music gegeben wurde, 1876 *Tannhäuser* auf Italienisch am Opernhaus Covent Garden, 1882 *Der Ring des Nibelungen* im Her Majesty's Theatre und 1884 *Parsifal* konzertant in der Albert Hall. Richard Wagner besuchte Großbritannien noch einmal im Mai 1877, diesmal zusammen mit Cosima, wobei der gesundheitlich angeschlagene Komponist bei acht Kon-

zerten bis Juni von dem Dirigenten Hans Richter unterstützt wurde.[142] Drei Monate nach Wagners Tod wurde Sullivan für seine Verdienste um die Musik in Großbritannien im Mai 1883 von der Königin zum Ritter geschlagen. Wenige Jahre später sollte nach vorangegangenen Einzelveröffentlichungen auch Wagners umfangreiches Gedankengut erstmals umfassend der englischsprachigen Welt zugänglich gemacht werden. Der glühende Wagner-Verehrer William Ashton Ellis (1852–1919), der eigentlich Arzt war, praktizierte zwischen 1887 und 1915 nicht mehr, sondern widmete sich ausschließlich der Verbreitung von Wagners Werk durch Artikel und Übersetzungen der Schriften und Briefe. In den frühen 1890er Jahren erschienen von ihm die ersten englischen Übertragungen der gesammelten Texte Wagners, die bis 1899 in einer achtbändigen Ausgabe vorlagen. Als erster Band kam *The Art-Work of the Future, etc.* (1892) heraus, gefolgt von *Opera and Drama* (1893) und dem umfangreichen Essay „Judaism in Music“ [143] in *Volume 3: The Theatre* (1894). Zwischen 1900 und 1908 publizierte Ellis die englische Version von Carl Friedrich Glasenapps (1847-1915) sechsbändiger Wagner-Biographie als *The Life of Richard Wagner*. Ellis gewann das Wohlwollen von führenden Wagnerianern wie dem sozialistisch gesinnten George Bernard Shaw (1856-1950) und dem rassistischen Ideologen Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), der bereits 1897 in den *Bayreuther Blättern* Beiträge veröffentlichte, jenem Jahr, in dem Sullivan Bayreuth besuchte.[144] Ellis war auch Mitglied der Theosophischen Gesellschaft, deren Vorstellungen seine Wagner-Interpretationen beeinflussten.

---

[142] Am 17. Mai 1877 wurde Wagner von Königin Victoria auf Schloss Windsor empfangen. „Nach dem Essen kam der große Komponist Wagner, auf den die Leute in Deutschland ziemlich verrückt sind“, notierte sie in einem Brief. „Ich hatte ihn zuletzt mit dem lieben Albert 1855 gesehen, als er ein Philharmonisches Konzert dirigierte. Er ist alt und beleibt geworden und hat ein kluges, aber kein angenehmes Gesicht. Er floss vor Dankesbezeugungen über, und ich sagte es tue mir leid, bei keinem seiner Konzerte dabeigewesen zu sein.“ Ungeachtet seiner Speichelleckerei war die englische Königin, laut Cosima, für Wagner nur „eine dumme Büchse“ (zitiert nach Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner*, München 1991, S. 746). Wagner lernte auch den englischen Goethe-Biographen George Henry Lewes sowie die Schriftstellerin George Eliot und den Dichter Robert Browning kennen. Mit 700 Pfund Gewinn aus den Londoner Konzerten konnte Wagner ein Zehntel des Defizits abdecken, das durch die ersten Bayreuther Festspiele im Vorjahr entstanden war.

[143] Die englischen Textversionen von Ellis sind nicht unumstritten: Beispielsweise wählte er den Titel „Judaism in Music“, was sich jedoch eher auf die Praktiken der jüdischen Religion bezieht. Deswegen bevorzugen andere Autoren eher die Übersetzung „Jewishness in Music“ (Barry Millington) oder „Jewry in Music“ (David Conway). Siehe Barry Millington (Hrsg.): *The Wagner Compendium – A Guide to Wagner's Life and Music*, London 2001; und David Conway: *Jewry in Music – Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge 2011.

[144] Die *Bayreuther Blätter*, die zwischen 1878 und 1938 herausgegeben wurden, waren laut Untertitel eine „Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners (Mitteilungen des Verwaltungs-Rates der Bayreuther Bühnenfestspiele, der Deutschen Festspielstiftung Bayreuth, des Allgemeinen Richard-Wagner-Vereins, des R. Wagner-Verbandes Deutscher Frauen, des Bayreuther Bundes und des Bayreuther Bundes der Deutschen Jugend)“.

Wagners Ideengut dürfte Arthur Sullivan allerdings schon durch seine Erfahrungen während seiner Studienzeit in Leipzig vertraut gewesen sein, wo er unmittelbar die Auseinandersetzungen zwischen den klassisch-romantisch ausgerichteten Vertretern der deutschen Musik um Ignaz Moscheles sowie der „Neudeutschen Schule“ um den Publizisten Franz Brendel und den Musiker Richard Wagner miterlebt hatte.[145] Letztere war nicht allein künstlerisch oder philosophisch motiviert, sondern auch getragen von einem stark antisemitischen Impetus. Für Sullivan ist dies insofern relevant, als er in Leipzig und selbst später engen Kontakt zu jüdischen Kreisen, wie etwa den Rothschilds, pflegte und ihm auch jüdische Wurzeln zugeschrieben wurden.[146] Inwiefern der Engländer bereits in Sachsen Wagners antisemitische Schriften kennenlernte, ist nicht bekannt. Zwar erschien Ellis' englische Übersetzung erst in den 1890er Jahren[147], doch Sullivan konnte gut genug Deutsch, um die Originale zu lesen. Obwohl die antisemitische Hetzschrift „Das Judentum in der Musik“ im Spätsommer 1850 unter dem Pseudonym K.[Karl] Freigedank zunächst anonym in der *Neuen Zeitschrift für Musik*[148] erschienen war – erst 1869 brachte Wagner eine überarbeitete Neuausgabe unter eigenem Namen heraus –, ahn-

---

[145] Zu Sullivans Erfahrungen in seiner Studienzeit in Leipzig siehe Meinhard Saremba, „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik‘ (Teil 1) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig“, in *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 2–58; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 10, Dezember 2013, S. 2–30, und Teil 3 in *Sullivan-Journal* Nr. 11, Juni 2014, S. 2-48.

[146] „Der einzige Mensch in England, dem gestattet wird, in einem hauptsächlich aus ihm selbst entsprungenen Stil zu schreiben, ist der irische Jude Sir Arthur Sullivan“, behauptete der Schriftsteller Samuel Butler (1835-1902). Nach Sullivans Tod wurde der Aspekt am 30. November 1900 auch in dem Magazin *Jewish Chronicle* angesprochen. Der Verfasser behauptete, er habe „vor 25 Jahren“ von Sullivans Bruder Fred erfahren, dass der Komponist jüdischer Abstammung sei. Es lassen sich indes keine Belege hierfür finden. Siehe zu diesem Aspekt den Beitrag „The Supposed Jewish Connection“, in Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 454-455.

[147] Siehe Anne Dzamba Sessa: *Wagner and the English*, London 1979; Barry Millington (Hrsg.): *The Wagner Compendium – A Guide to Wagner's Life and Music*, London 2001; und David Conway: *Jewry in Music – Entry to the Profession from the Enlightenment to Richard Wagner*, Cambridge 2011. Immerhin hat Ellis nicht wie der deutsche Literaturwissenschaftler Dieter Borchmeyer 1983 bei seiner zehnbändigen Jubiläumsausgabe (zum 100. Todestag) von „Richard Wagner: Dichtungen und Schriften“ den Text von „Das Judentum in der Musik“ einfach unterschlagen.

[148] „Das Judenthum in der Musik“ (so die originale Schreibweise) erschien in *Neue Zeitschrift für Musik* (Leipzig), 17. Jg., 33. Bd., Nr. 19, 3. September 1850, S. 101–107, und Nr. 20, 6. September 1850, S. 109–112. Des Studierens wert ist die kritische Ausgabe von Jens Malte Fischer: *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*, Frankfurt 2000. Wichtige Publikationen zu diesem Aspekt sind z. B. auch: Jacob Katz: *Richard Wagner, Vorbote des Antisemitismus*, Königstein/Ts. 1985; Annette Hein: *„Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner“*, Tübingen 1996; Paul Lawrence Rose: *Wagner – Race and Revolution*, London 1992; Marc A. Weiner: *Antisemitische Fantasien – Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin 2000 (englische Ausgabe: *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, London 1998); und Jens Malte Fischer: *Richard Wagner und seine Wirkung*, München 2013, sowie ders.: „Nazihafte und sonnige Totschlagehelden – Wie stark prägte Richard Wagner, was man später den ‚antisemitischen Code' der Epoche genannt hat? Über die dunklen Judengestalten in seinen Werken“, in *Süddeutsche Zeitung*, 11./12. Mai 2013, S. 15.

ten viele, dass Wagner der Urheber gewesen sein muss. Sullivan dürfte zumindest durch die Zusammenkünfte mit seinen Lehrern Rietz, Moscheles und David mit den Hintergründen vertraut gewesen sein und im Rahmen der Gespräche bei den Mahlzeiten oder bei Spaziergängen wurden die unübersehbaren antisemitischen Ressentiments gegen Musiker mit Sicherheit angesprochen.[149] In England war Wagners Haltung schon vor der Wiederveröffentlichung von dessen Pamphlet bekannt. Bereits in der Besprechung von Wagners erstem Konzert mit dem Orchester der Philharmonic Society in London schrieb der später mit Sullivan gut bekannte Kritiker I. W. Davidson am 17. März 1855 in *The Musical World* über die Darbietung von Mendelssohns „Overture, ‚The Caves of Fingal'" (gemeint ist die Konzertouvertüre Nr. 2 in h-Moll, *Die Hebriden*, op. 26):

> „Was Mendelssohns Ouvertüre betrifft, jene prächtige jüdische Inspiration – (man stelle sich einen *Juden* vor, der sich an der Fingalshöhle zu schaffen macht und eine so herrlich poetische Darstellung seiner Eindrückt hinterlässt) sie wurde zu Anfang langsamer genommen als nötig und schneller als möglich am Schluss. Es war eine Art ‚Zick-Zack'-Aufführung, doch wunderbar energisch und anregend. Die Piani (Pianissimi erwarten wir erst gar nicht) wurden von Anfang bis Ende missachtet; dies wirkte sich besonders nachteilig auf die beiden großen Crescendi zu Beginn aus, auf den Mittelteil und die Coda der Ouvertüre. Vielleicht glaubt Herr Wagner, die Musik von Juden müsse immer so monoton sein wie das ‚Clo'-clo'-clo'!', das den Dichter auf den Straßen martert."[150]

Herman Klein (1856-1934), der Musikkritiker der *Sunday Times*, schrieb 1903 in seinen Erinnerungen über die zurückliegenden Jahrzehnte:

> „Damals konnte man Gegner und Befürworter der Wagnerschen Kunst in London in drei unterschiedliche Lager einteilen: Da gab es (1) jene, die seine Musik kategorisch ablehnten, (2) diejenigen, die alles bis inklusive *Tannhäuser* und *Lohengrin* akzeptierten, und (3) jene, die stets und überall ihrem Idol huldigten."[151]

Bei aller Wertschätzung wahrte Sullivan gegenüber Wagner zumeist eher Distanz. Bis jetzt ist keine direkte Äußerung von Sullivan darüber bekannt, ob das auch mit Wagners Antisemitis-

---

[149] Siehe Meinhard Saremba, „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik' (Teil 1) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig", in *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 2–58; und Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 10, Dezember 2013, S. 2–30, und Teil 3 in *Sullivan-Journal* Nr. 11, Juni 2014, S. 2-48.

[150] *The Musical World*, Bd. 33, 17. März 1855, S. 171. Die Wendung des Rufs „Clo'-clo'-clo'!" (für „Clothes!") muss im 19. Jahrhundert speziell in Verbindung mit Juden verwendet worden sein, insbesondere für jüdische Altkleiderhändler. In „London at Five in the Morning – Air ‚The Honeymoon'" (aus dem Buch *Universal Songster, or Museum of Mirth: Forming the most complete, extensive, and valuable collection of ancient and modern songs*, Band III, London 1826, S. 241) findet sich die Passage: „Spoken (as a Jew clothesman): ‚Clo'-clo'-clo'!'" (Boy): ‚I say, Moses, have you come from the Old Baily?' (Jew): ‚Vhy so?' (Boy): Who was hung there last week? […]" etc. Siehe auch Henry Mayhew: *London Labour and the London Poor*, London 1851.

[151] Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London 1870–1900*, London 1903, S. 67.

mus zusammenhing. Inwiefern dies unausgesprochen mit eingeschlossen ist in Sullivans Kritik an der „metaphysischen Musik“ und der „Philosophie“ der „neudeutschen Schule“ ist weiterer Erforschung wert. Dennoch bewunderte Sullivan *Die Meistersinger von Nürnberg*, obwohl die Oper in zeitlich enger Verbindung steht zu der Neuveröffentlichung von Wagners Kampfschrift „Das Judentum in der Musik“. Das Bühnenwerk wurde im Juni 1868 in München uraufgeführt und bringt nach Ansicht etlicher Exegeten mit der Figur des Beckmesser das Portrait eines Juden auf die Bühne, bei dem er den „zischenden, schrillenden, summsenden und murksenden Lautausdruck der jüdischen Sprechweise“[152], die ihn anwiderte, exemplifizierte.[153] Falls sich

[152] Die entsprechende Passage in *Das Judentum in der Musik* lautet: „Im Besonderen widert uns nun aber die rein sinnliche Kundgebung der jüdischen Sprache an. Es hat der Cultur nicht gelingen wollen, die sonderliche Hartnäckigkeit des jüdischen Naturells in Bezug auf Eigenthümlichkeiten der semitischen Aussprechweise durch zweitausendjährigen Verkehr mit europäischen Nationen zu brechen. Als durchaus fremdartig und unangenehm fällt unsrem Ohre zunächst ein zischender, schrillender, summsender und murksender Lautausdruck der jüdischen Sprechweise auf: eine unsrer nationalen Sprache gänzlich uneigenthümliche Verwendung und willkürliche Verdrehung der Worte und der Phrasenconstructionen giebt diesem Lautausdrucke vollends noch den Charakter eines unerträglich verwirrten Geplappers, bei dessen Anhörung unsre Aufmerksamkeit unwillkürlich mehr bei diesem widerlichen *Wie*, als bei dem darin enthaltenen *Was* der jüdischen Rede verweilt. Wie ausnehmend wichtig dieser Umstand zur Erklärung des Eindruckes namentlich der Musikwerke moderner Juden auf uns ist, muß vor Allem erkannt und festgehalten werden. Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede.“

[153] Dafür sprechen unter anderem beispielsweise Beckmessers heimtückisches Gebaren sowie seine Verballhornungen von Ständchen und Preislied, die den gängigen Klischees entsprechen. Siehe unter anderem Marc A. Weiner: *Antisemitische Fantasien – Die Musikdramen Richard Wagners*, Berlin 2000 (englische Ausgabe: *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, London 1998); Jens Malte Fischer: *Richard Wagner und seine Wirkung*, München 2013, sowie ders.: „Nazihafte und sonnige Totschlagehelden – Wie stark prägte Richard Wagner, was man später den ‚antisemitischen Code’ der Epoche genannt hat? Über die dunklen Judengestalten in seinen Werken“, in *Süddeutsche Zeitung*, 11./12. Mai 2013, S. 15. Wagner schrieb in *Das Judentum in der Musik*: „Macht nun die hier dargethane Eigenschaft seiner Sprechweise den Juden fast unfähig zur künstlerischen Kundgebung seiner Gefühle und Anschauungen durch die Rede, so muß zu solcher Kundgebung durch den Gesang seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein. Der Gesang ist eben die in höchster Leidenschaft erregte Rede: die Musik ist die Sprache der Leidenschaft. Steigert der Jude seine Sprechweise, in der er sich uns nur mit lächerlich wirkender Leidenschaftlichkeit, nie aber mit sympathisch berührender Leidenschaft zu erkennen geben kann, gar zum Gesang, so wird er uns damit geradesweges unausstehlich. Alles, was in seiner äußeren Erscheinung und seiner Sprache uns abstoßend berührte, wirkt in seinem Gesange auf uns endlich davonjagend, so lange wir nicht durch die vollendete Lächerlichkeit dieser Erscheinung gefesselt werden sollten.“ „Der Jude“, so Wagner, „[ist] an sich unfähig […], weder durch seine äußere Erscheinung, noch durch seine Sprache, am allerwenigsten aber durch seinen Gesang, sich uns künstlerisch kundzugeben. […]. *Was* der gebildete Jude in seiner bezeichneten Stellung auszusprechen hatte, wenn er künstlerisch sich kundgeben wollte, konnte natürlich eben nur das Gleichgültige und Triviale sein, weil sein ganzer Trieb zur Kunst ja nur ein luxuriöser, unnöthiger war. Jenachdem seine Laune, oder ein außerhalb der Kunst liegendes Interesse es ihm eingab, konnte er so, oder auch anders sich äu-

Sullivan der Judenportraits bei Figuren wie Beckmesser, Alberich, Mime, Klingsor und Kundry bewusst gewesen sein sollte, könnte seine Darstellung der Rebecca in *Ivanhoe* ein bewusster Gegenentwurf gewesen sein.

Sullivan als Wagner-Dirigent

Arthur Sullivan zeigte sich stets interessiert an den unterschiedlichsten Ausprägungen der Musik und hielt es für notwendig, diese dem Publikum zu präsentieren. „Stelle Dir vor, man sieht in England Schumann und Wagner in dem gleichen Programm", schrieb er aus Leipzig an seinen Vater. „Ich hoffe, dass diese Zeit noch kommen wird."[154] In den 1860er Jahren gab Sullivan zusammen mit Josiah Pittman für „Boosey's Royal Edition" unter anderem den Klavierauszug zu *Lohengrin* heraus. Auch als Dirigent sollte Sullivan dazu beitragen, Wagners Musik in England zu verbreiten. Sein Repertoire war dabei allerdings ausgesprochen selektiv.[155]

ßern; denn nie drängte es ihn, ein Bestimmtes, Nothwendiges und Wirkliches auszusprechen; sondern er wollte gerade eben nur sprechen, gleichviel was, so daß ihm natürlich nur das Wie als besorgenswerthes Moment übrig blieb. Die Möglichkeit, in ihr zu reden, ohne etwas Wirkliches zu sagen, bietet jetzt keine Kunst in so blühender Fülle, als die Musik, weil in ihr die größten Genies bereits das gesagt haben, was in ihr als absoluter Sonderkunst zu sagen war. War dieses einmal ausgesprochen, so konnte in ihr nur noch nachgeplappert werden, und zwar ganz peinlich genau und täuschend ähnlich, wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln, aber ebenso ohne Ausdruck und wirkliche Empfindung, wie diese närrischen Vögel es thun. Nur ist bei dieser nachäffenden Sprache unsrer jüdischen Musikmacher eine besondere Eigenthümlichkeit bemerkbar, und zwar die der jüdischen Sprechweise überhaupt, welche wir oben näher charakterisirten. Wenn die Eigenthümlichkeiten dieser jüdischen Sprech- und Singweise in ihrer grellsten Sonderlichkeit vor Allem den stammtreu gebliebenen gemeineren Juden zugehören, und der gebildete Jude mit unsäglichster Mühe sich ihrer zu entledigen sucht, so wollen sie doch nichtsdestoweniger mit impertinenter Hartnäckigkeit auch an diesem haften bleiben." Die jüdische Sing- und Sprechweise, wie Wagner sie sieht, gestaltete er beispielsweise bei Figuren wie Mime (*Siegfried*) und Beckmesser (*Meistersinger*). Beckmesser entwendet im 3. Akt eine Dichtung des Ritters Stolzing – ein Motiv, das Wagner aus Lortzings Oper *Hans Sachs* übernommen hat, doch Wagner wandelt es dahingehend ab, dass er dadurch belegen kann, inwiefern man den Juden „zur künstlerischen Aeußerung seines Wesens überhaupt ebenfalls nicht für befähigt halten" darf, wie es in dem Begleitessay zur Oper heißt. Schon im Vorspiel kontrastiert das prachtvolle Motiv der deutschen Meistersinger mit „mauschelnden" Staccato-Passagen im Mittelteil – die später Beckmessers Auftritt beim Preissingen begleiten –, zu denen ab Takt 139 instrumental das „Scheint mir nicht der Rechte!"-Motivs des Chors aus dem 3. Akt zitiert wird, wenn Beckmesser zum Preislied antritt, bei dem Wagner ihn „wie Papageien menschliche Wörter und Reden nachpapeln" lässt (vgl. Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*; Dir.: Georg Solti (1995), Decca 470 800-2, CD 1 Track 1: 5:10 ff. / 5.48 ff. und CD 4 Track 9: 1:39 ff. / 2:05 ff.).

[154] Arthur Lawrence: *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 43 f.

[155] Siehe „Sullivans Repertoire als Dirigent", in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 43-47; und John Sands, „Sullivan and the Covent Garden Promenade Concerts", in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 83, Winter 2013/14, S. 15-21.

Es umfasste

- die Ballettmusik aus *Rienzi*,
- die Ouvertüre zu *Der fliegende Holländer*,
- den 3. Akt aus *Tannhäuser*,
- die Ouvertüre und Auszüge aus *Die Meistersinger von Nürnberg*,
- den Walkürenritt aus *Die Walküre*,
- und den Trauermarsch aus *Götterdämmerung*.

Sullivan war als Wagner-Dirigent nicht unumstritten. Der Kritiker des *Manchester Courier* hielt nicht viel von seinen Interpretationen und stellte ihm Hans Richter (1843-1916) als seiner Meinung nach positives Beispiel entgegen.[156] Doch der Rezensent des *Musical Standard* nannte sie eine der besten Leistungen, die er geboten hatte. Im *Daily Telegraph* hieß es anlässlich von Sullivans Wagner-Dirigat beim Festival in Leeds 1898:

> „Es gibt jene, die Sir Arthur Sullivans Fähigkeiten als Wagner-Dirigent anzweifeln. Wären solche Leute heute Abend anwesend gewesen, hätten sie gehört, wie des Bayreuther Meisters Musik mit wahrem Verständnis und einem absoluten Gespür für ihre vielfältigen Schönheiten erklang.“[157]

Selbst in der *Birmingham Post*, keinem großen Liebhaber des Festivals der Konkurrenzstadt Leeds, war man geneigt zuzugeben, dass „Sir Arthur Sullivan durchweg in einem meisterlichen Stil dirigierte“. Der Cousin des Komponisten, Benjamin William Findon (1859-1943), der für *The Echo* berichtete, schwärmte: „Er [Sullivan] war ohne Frage in allem, was er unternahm, erfolgreich“, hieß es bei ihm. „Sowohl als Chor- als auch Orchesterleiter fühlte er sich gleich wohl und es gab nicht diese merkwürdige Unausgewogenheit, die Dr. Richters Dirigat bei den letzten Festspielen in Birmingham charakterisierte.“[158] (Richters mitunter mangelnde Sorgfalt bei der Einstudierung schwieriger Kompositionen führte schließlich am 3. Oktober 1900 zu der misslungenen, weil schlecht vorbereiteten Uraufführung von Elgars Oratorium *The Dream of Gerontius*.)

---

[156] Der österreichisch-ungarische Dirigent Hans Richter war einer der wichtigsten Wagner-Interpreten – 1876 studierte er die Uraufführung von *Der Ring des Nibelungen* bei den ersten Bayreuther Festspielen ein. Im nächsten Jahr begleitete er Richard Wagner auf einer anschließenden Konzertreise nach England, die dazu beitragen sollte, das finanzielle Defizit der ersten Festspiele abzutragen. Dadurch wurde Richter auch in Großbritannien bekannt und erhielt weitere Einladungen zu Konzertveranstaltungen. Er leitete unter anderem das Hallé-Orchester in Manchester, das London Symphony Orchestra und die Musikfestspiele in Birmingham. Richter brachte auch Werke von Edward Elgar zur Uraufführung, darunter die *Enigma-Variationen*, das Oratorium *The Dream of Gerontius* und die 1. Sinfonie, die Richter gewidmet ist.

[157] Zitiert nach Anne Stanyon: „Das große Leeds-Komplott – Sullivan, das Festival von 1898 und danach“, in *Sullivan-Journal* Nr. 4, Dezember 2010, S. 27-42 (englische Version: Anne Stanyon: „The Great Leeds Conspiracy – Sullivan, the 1898 Festival, and Beyond“, in *Sir Arthur Sullivan Society Magazine*, Nr. 31, Winter 1990, S. 9-18).

[158] Ebenda.

Abwägend urteilte schließlich der Berichterstatter des Blattes *Athenaeum*:

> „Den Verzicht auf alle Show-Effekte bei seinen Dirigaten kann man leicht als Kälte missdeuten, jedoch mögen solche Eindrücke hier, wie auch anderswo, täuschen. Sir Arthur ist aufgrund seiner Kenntnisse, raschen Auffassungsgabe und Erfahrung einer der sichersten Dirigenten überhaupt und einer der sichersten englischen Dirigenten, vielleicht sogar der beste.“[159]

Sullivans Stellungnahmen zu Wagner

Obgleich Arthur Sullivan die Leistungen Richard Wagners schätzte, stand er ihnen keineswegs unkritisch gegenüber. Nur der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* brachte er uneingeschränkte Bewunderung entgegen. Bezeichnend ist eine kleine Episode, von der der mit Sullivan befreundete Hermann Klein, erzählte, der den Komponisten einmal in Covent Garden traf, wo er, die Partitur vor sich ausgebreitet, die Aufführung verfolgte. „Wie Sie sehen, nehme ich gerade Unterricht“, sagte Sullivan. „Nun, warum auch nicht? Dies ist nicht nur Wagners Meisterwerk, sondern die größte komische Oper, die je geschrieben wurde.“ [160] Auch Wagner selbst hatte eine hohe Meinung von diesem Werk. Nach Vollendung des Vorspiels zum 3. Akt schrieb er an seinem Geburtstag, dem 22. Mai 1862, an Mathilde Wesendonck: „Es ist mir nun klar geworden, dass diese Arbeit mein vollendetes Meisterwerk wird und – dass ich sie vollenden werde.“[161]

Andere Stücke Wagners sah Sullivan mit weniger Vergnügen. Auf der Rückreise von Wien hatte er sich im Oktober 1867 bei einem Abstecher nach Dresden noch einen Eindruck von Wagners *Rienzi* an der Stätte der Uraufführung verschaffen können. Dieser fiel allerdings keineswegs positiv aus – für ihn war dieses Stück lediglich „eine Mischung aus Weber, Verdi und ein bisschen Meyerbeer“.[162] Von einer Aufführung der *Götterdämmerung* am Her Majesty’s Theatre bekam Arthur Sullivan laut einem Tagebucheintrag vom 9. Mai 1882 „fürchterliche Kopfschmerzen“, wonach er mit seinen Notizen sofort nahtlos zu seiner Leidenschaft, dem Glücksspiel, überging: „Bei Tom Chappell etwas niedrig gespielt – 18 Pfund gewonnen.“[163]

Im November 1884 nutzte er die Gelegenheit, die erste Auslandsaufführung von *Parsifal* zu begutachten.[164] Das Werk wurde in London mit Gästen aus Deutschland in den Hauptrollen

---

[159] Ebd.

[160] Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London 1870–1900*, London 1903, S. 196.

[161] Peter Wapnewski: *Richard Wagner – Die Szene und ihr Meister*, München 1978, S. 64.

[162] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 47.

[163] Ebd., S. 383.

[164] Weitere konzertante Aufführungen gab es in New York 1886, Boston 1891 und Amsterdam 1896. Zu nicht genehmigten Bühnenaufführungen vor dem Stichtag am 31. Dezember 1913 kam es in New York (1903), Boston 1904 (in englischer Sprache), Amsterdam (1905), Monte Carlo (1913) und Buenos Aires (1913 in italienischer Sprache). Weil nach Schweizer Recht die Schutzfrist bereits im April 1913 endete, wurde das Werk schon in diesem Monat im Opernhaus Zürich gegeben. Die ersten rechtmäßigen Aufführungen außerhalb Bayreuths erlebte man in Barcelona in der Nacht vom

konzertant gegeben, da Wagner verfügt hatte, das Werk solle bis dreißig Jahre nach seinem Tod szenisch nur in Bayreuth gespielt werden. Sullivans Eindruck war zwiespältig:

> „Ging in die Albert Hall, um *Parsifal* zu hören. Barnby dirigierte. Hauptdarsteller: Th. Malten, Hein. Gudehus, Schnegraf, Scaria (sang a. in Bayreuth)[165]. Finale des 1. Akts sehr eindrucksvoll und erhaben. ‚Blumen'-Szene ansprechend und mit zarter Anmut instrumentiert – andere kleine Stückchen hier und da sind von großer Schönheit und Originalität. Aber das Ganze ist schwer, düster, ausdruckslos und hässlich – sehr undramatisch, denn abgesehen von dem abgenutzten Trick mit den ‚Leitmotiven', gibt es nichts Charakteristisches in der Musik der einzelnen Figuren. Die Musik eines jeden von ihnen würde sich für jemand anderen ebenso gut eignen."[166]

Auch in Deutschland fand diese Aufführung Aufmerksamkeit. Die *Neue Zeitschrift für Musik* berichtete zunächst nüchtern in einer Kurzmeldung: „Die erste Parsifalaufführung [*sic*] in London hatte ein Auditorium von 6.500 versammelt."[167] Allerdings wurde das Stück zwei Mal gegeben, womit man letztendlich in London 15.000 Menschen erreichte. Erst vier Wochen später ging man näher auf die Aufführungen ein, obwohl es „jedem Wagnerianer […] in jeder Hinsicht als Mißgriff erschien", dass „*Parsifal* als Oratorium gegeben" wurde.[168] Für lobenswert befand man aber, dass es „reiner Kunstenthusiasmus war", durch den dem Unterfangen und dem Werk „tiefgefühlte Anerkennung […] zu Theil" wurde, obwohl ein „Teil der Presse feindlich" gesinnt war.[169]

31.12.1913/1.1.1914 und am Deutschen Opernhaus in Berlin am 1. Januar 1914 (vgl. Horst Seeger: *Das große Lexikon der Oper*, Berlin 1985, S. 427).

[165] Der Engländer Joseph Barnby (1838-1896), der sich als Komponist und Dirigent einen Namen machte, war im Sommer 1856 einer der stärksten Konkurrenten Sullivans um das Mendelssohn-Stipendium gewesen. Er machte sich um die Bach-Renaissance in Großbritannien verdient und engagierte sich in den 1880er Jahren mit Sullivan und anderen Künstlern dafür, eine Vereinigung zu organisieren, die die Rechte von Berufsmusikern vertreten sollte. Bei den Sängern konnte Sullivan einige Solisten erleben, die noch mit Wagner gearbeitet hatten. Der Gurnemanz-Darsteller der Uraufführung vom 26. Juli 1882, der Österreicher Emil Scaria (1838-1886), war nach Umwegen über Pest, Dessau, London, Dresden und Leipzig vornehmlich in Wien tätig. Malten und Gudehus gehörten zur Zweitbesetzung der ersten *Parsifal*-Aufführungen. Die Kundry-Darstellerin Therese Malten (1853-1930) kam von der Dresdner Hofoper, wo sie zwischen 1873 bis zu ihrem Abschied von der Bühne 1903 sang. Der Tenor Heinrich Wilhelm Gudehus (1842-1909) wirkte auch vornehmlich in Dresden, gastierte aber weltweit und sang in Bayreuth auch noch die Rollen des Tristan und Stolzing.

[166] Sullivans Tagebuch vom 15. November 1884.

[167] *Neue Zeitschrift für Musik*, 51. Jg., 80. Bd., Nr. 49, 28. November 1884, S. 515.

[168] *Neue Zeitschrift für Musik*, 51. Jg., 80. Bd., Nr. 52, 19. Dezember 1884, S. 545.

[169] *Neue Zeitschrift für Musik*, 51. Jg., 80. Bd., Nr. 52, 19. Dezember 1884, S. 545. Dort hieß es: „Als ich vor einem Vierteljahrhundert dem Meister prophezeite: daß er in England sein enthusiastischtes Publicum dereinst finden würde, wollte ers nicht glauben, und hielt meinen Grund – daß nämlich eine – freilich etwas tief liegende – poetische Ader bei dem Briten ihn vor den strohfeuerähnlichen Ausbrüchen des continentalen Enthusiasmus bewahrt, daß aber auch deshalb gerade mehr anhalten-

Am 7. April 1889 sah Sullivan eine Aufführung von *Lohengrin* in Wien. „Sehr gut gemacht“, hieß es im Tagebuch. „Die kleine Lola Beath als Elsa. Von Dyck als Lohengrin.“ Doch sicher nicht alle Besuche von Wagner-Opern sind im Tagebuch verzeichnet. Unter anderem findet die Begegnung mit Hermann Klein bei einer *Meistersinger*-Aufführung keine Erwähnung. Unmittelbar auf Wagner Bezug nahm Sullivan in einem Interview des *San Francisco Chronicle* vom 22. Juli 1885:

„Was ich von der Wagner’schen Episode halte? Ich werde es Ihnen sagen. Wagners Erfolg beruhte größtenteils auf seinem persönlichen Einfluss, seinem eisernen Willen und seinem unermüdlichen Fleiß. Sein Hauptverdienst besteht darin, der Musikwelt die Möglichkeiten der Opernmusik aufgezeigt zu haben. Er hat uns die Verbindung von Drama und Oper gezeigt, ist aber von seiner Theorie abgewichen oder hatte in der Praxis unrecht

---

de Wärme in ihm zu finden sei – für partheiisch. Als ich ihm geschichtliche Beweise anführte, konnte er seine Zustimmung nicht vorenthalten, machte aber seinem liebenswürdigen neckenden Humor Luft, indem er spöttisch den brittischen Enthusiasmus verwarf und bemerkte, daß die Tantième (die hier nicht existiert) ihm lieber sein würde. Seitdem, hatte der Meister selbst Gelegenheit, sich von der Wahrheit meiner Voraussage zu überzeugen […] Wer aber hätte ein solches Resultat erwarten können, wie es zwei Concerte, in denen *Parsifal* als Oratorium gegeben wurde, bewirkten?! Es versteht sich ja von selbst, daß jedem Wagnerianer eine solche Ausführung in jeder Hinsicht als Mißgriff erschien, der umsomehr [*sic*] hätte vermieden werden sollen – da er schnurstracks gegen den Willen Wagner’s lief. Dies einmal festgestellt, kann man doch nicht umhin, das colossale Factum anzustaunen: daß die zwei in Albert Hall stattgefundenen Concerte, 15000 Menschen zusammenbrachten, welche die erhöhten Preise willig zahlten, und wovon die größte Anzahl sich mit Clavierauszügen versehen hatte, und trotz des sich immer steigernden Enthusiasmus während der Aufführung jeden Ausbruch unterdrückte, um in den Zwischenakten einer wirklich nie dagewesenen freudigen Aufregung Luft zu machen. Nimmt man selbst an, daß der Name ‚Oratorium‘ (bei den Britten [*sic*] noch immer von besserem Klang – als irgendwo) mitgeholfen habe, so muß man dann auch wieder bedenken, daß die Anathemen gewisser Journale, welche sich hinter puritanische Pallisaden versteken, um ihre anti-wagnerischen Tendenzen zu beschönigen, welche in ihrem heiligen Grimme sich nicht scheuten, den Text mißzudeuten, um doch wo möglich das Aufkommen Wagner’scher Werke zu verhindern, sehr entgegen wirkten. Hätte man nicht schon von vornherein ein ganz anderes Gefühl für diese Unglücklichen, man möchte versucht sein, sie wie ihre Brüder in Dantes ‚Inferno‘ zu bemitleiden! Jedes dieser Parsifalconcerte kostete 1200 Pfund Sterling, trotz des unbezahlten Chores, der aus gutgeschulten Liebhabern besteht, welche seit Jahren unter der Leitung von Barnby’s die Händelschen und Mendelssohnschen Oratorien mit achtungswerther Präcision singen. Mit welchem Eifer die Herren Gudehus, Scaria und Fräulein Malten ihr Bestes thaten – brauche ich gar nicht zu sagen – jeder von ihnen verdiente in reichsten Maße die tiefgefühlte Anerkennung, die ihnen zu Theil wurde. Der Chor der Blumenmädchen hätte man wohl besser wünschen können, auch war das Orchester nicht vollkommen – jedoch muss man vor allem die beharrliche Energie Barnby’s lobend anerkennen, der es sich zur Pflicht gemacht hatte, dies colossale Kunstwerk in etwas nackter Form zwar – dem englischen Publikum vorzuführen. Da es reiner Kunstenthusiasmus war, welcher ihn zu diesem Unternehmen trieb – welcher ihn auch noch den Teil der Presse feindlich machte, der es sich vorgesetzt hat Allem feindlich entgegenzutreten, was nicht im alten Gleise fährt, so kann man ihn schon deshalb hochachten.“

damit, alle dramatischen Effekte in den Orchesterpart seines Werks zu legen und die Bühne und die Handlung dem Orchester unterzuordnen. Er hat uns ein Bild gezeigt, das man malen kann, aber er hat es nicht selbst gemalt.“

Nach Sullivans Auffassung wird „die Oper der Zukunft“ einen „Kompromiss“ darstellen. Weder die französische noch die italienische Schule werden sie allein hervorbringen können und sie werde auch nicht entstehen „aus der Wagner’schen Schule mit ihrer Düsterkeit und den ernsten, ohrenzerfetzenden Arien, mit ihrem Mystizismus und ihren unechten Empfindungen“. Und er führte weiter aus:

„Ich glaube nicht an Opern, die auf Göttergestalten und Mythen aufbauen. Das ist die Schuld der deutschen Schule. Es ist metaphysische Musik – es ist Philosophie. Was wir brauchen sind Handlungen, die Charaktere aus Fleisch und Blut ermöglichen, mit menschlichen Gefühlen und menschlichen Leidenschaften. Musik soll zum Herzen sprechen und nicht zum Kopf.“[170]

Immerhin hielt sich Sullivan beim Weiterentwickeln der Tradition zumeist an die Maxime von Hans Sachs, der, als er in Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* von Stolzing gefragt wird: „Wie fang’ ich nach der Regel an?“, entgegnet: „Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann.“

Sullivans Besuch in Bayreuth

Im Sommer 1897 absolvierte Sullivan zusammen mit seinem Sekretär Wilfred Bendall (1850-1920) den seinerzeit für jeden angesehenen Musiker unumgänglichen Besuch in Bayreuth. Dieser Ort war den Eindrücken der Komponistin Ethel Smyth (1858-1944) zufolge „ein Jahrmarkt der ganzen Welt“ geworden,[171] dennoch hatte er allein aus künstlerischen Gründen einiges zu bieten. Die von Wagner als „Bühnenweihfestspiel“ charakterisierte Oper *Parsifal* war szenisch auf seinen Wunsch hin nur in Bayreuth zu erleben.[172] Zudem boten die Stadt- und Hoftheater Wagner-Opern vielfach in gekürzten Fassungen oder mit reduzierter Orchesterbesetzung.

---

[170] Zitiert nach Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 222 f.

[171] Ebd., S. 382.

[172] Nach dem ausdrücklichen Willen Wagners und seiner Erben sollte *Parsifal* ausschließlich in Bayreuth zur Aufführung kommen. Kurz nach dem Tod des Komponisten wurde von seiner Nachlassverwalterin Cosima eine Sonderaufführung in München für König Ludwig II. gestattet. Die erste szenische Aufführung außerhalb Bayreuths, die Heinrich Conried am 24. Dezember 1903 ohne Genehmigung Cosima Wagners an der Metropolitan Opera in New York durchführte, verärgerte Wagners Witwe derart, dass der Dirigent der Aufführung, Alfred Hertz, künftig von allen deutschen Bühnen verbannt wurde (Felix Mottl, der die Oper ursprünglich einstudiert hatte, war als Dirigent im letzten Augenblick zurückgetreten). Als 1913 der Urheberrechtsschutz für das Werk auslief, bemühte sich Cosima Wagner nachdrücklich, diese Frist um mindestens zwanzig Jahre verlängern zu lassen. Nachdem dies gescheitert war, richtete sie eine Petition an den Reichstag, das ausschließliche Aufführungsrecht für Bayreuth zu sichern. Der Reichstag lehnte diese als „Lex Cosima“ bespöttelte Sondergesetzgebung allerdings ab. Zumindest vordergründig fanden wegen dieses „*Parsifal*-Raubes“ – ausgerechnet in einem Wagner-Gedenkjahr – keine Festspiele in Bayreuth statt.

Unter dem allerhöchsten Protectorate

Seiner königl. Hoheit des Prinzregenten Luitpold von Bayern.

Bühnenfestspiele Bayreuth 1897.

Acht Aufführungen des Bühnenweihfestspieles

Parsifal

am 19., 27., 28., 30. Juli; 8., 9., 11., 19. August

Drei Aufführungen des Bühnenfestspieles

Der Ring des Nibelungen.

Erste Aufführung.

Mittwoch,	21. Juli:	**Rheingold.**
Donnerstag,	22. „	**Die Walküre.**
Freitag,	23. „	**Siegfried.**
Sonnabend,	24. „	**Götterdämmerung.**

Zweite Aufführung.

Montag,	2. August:	**Rheingold.**
Dienstag,	3. „	**Die Walküre.**
Mittwoch,	4. „	**Siegfried.**
Donnerstag,	5. „	**Götterdämmerung.**

Dritte Aufführung.

Sonnabend,	14. August:	**Rheingold.**
Sonntag,	15. „	**Die Walküre.**
Montag,	16. „	**Siegfried.**
Dienstag,	17. „	**Götterdämmerung.**

Verzeichniss der Mitwirkenden.

(Namen in alphabetischer Reihenfolge.)

Orchester-Leitung:

Felix Mottl,	Generalmusikdirector,	Karlsruhe.
Dr. Hans Richter,	Hofcapellmeister,	Wien.
Anton Seidl,	Capellmeister,	Newyork.
Siegfried Wagner,		Bayreuth.

Bühnenleitung:

Julius Kniese,	Musikdirector,	Bayreuth.

Solorepetitoren und musikalische Assistenz auf der Bühne:

Beidler, Franz,	Capellmeister,	Bayreuth.
Hausegger v., Sigm.,		Graz.
Kähler, Willibald,	do.	Regensburg.
Merz, Oscar,		München.
Pohlig, Carl,	do.	London.
Porges, Heinrich,	kgl. Musikdirector,	München.
Radig, Paul,	Capellmeister,	Nürnberg.
Risler, Eduard,		Paris.
Schumann, Paul,	Regisseur,	Hamburg.

Regie:

Fuchs, Anton,	k. Kammersänger und Hofopernoberregisseur,	München.

Inspicienten:

Hoffmann, Leopold,	Inspicient,	Dessau.
Wirk, W.,	Opernsänger,	Nürnberg.

Technisches Personal
unter Leitung von

Kranich, Friedr.,	Obermaschinendirector,	Dresden.

Die Decorationen zu Parsifal sind nach Entwürfen von Paul v. Joukowsky und den Professoren Gebr. Brückner, herzogl. Hofmaler in Coburg, von letzteren ausgeführt; die zum Ringe des Nibelungen sind entworfen und ausgeführt von Herrn Professor Brückner, herzogl. Hofmaler in Coburg. —

Die Costüme zu Parsifal sind ausgeführt nach Entwürfen des Herrn Paul v. Joukowsky; die Costüme zum Ringe des Nibelungen sind nach Entwürfen von Hans Thoma in Frankfurt a/M. und Arpad Schmidhammer in München, und unter Leitung des Herrn A. Schmidhammer ausgeführt von J. Scholz, Inspector am Stadttheater in Leipzig.

Darstellendes Personal:

Parsifal.

Parsifal:		
van Dyck, Ernest,	Kammersänger,	Wien.
Grüning, Wilhelm,	do.	Hamburg.
Kundry:		
Brema, Marie,	Opernsängerin,	London.
v. Mildenburg, Anna,	Opernsängerin,	Hamburg.
Gurnemanz:		
Grengg, Carl,	Hofopernsänger,	Wien.
Wachter, Ernst,	Hofopernsänger,	Dresden.
Amfortas:		
Perron, Carl,	Kammersänger,	Dresden.
van Rooy, Anton,		Rotterdam.

(Quelle: Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth)

Sullivan besuchte in Bayreuth folgende Aufführungen:

11. August 1897 – Parsifal
14. August 1897 – Das Rheingold
15. August 1897 – Die Walküre
16. August 1897 – Siegfried
17. August 1897 – Götterdämmerung
19. August 1897 – Parsifal (100. Aufführung)

Beim Bayreuther Zyklus *Der Ring des Nibelungen*, der im Vorjahr von Cosima Wagner (1837-1930) neu in Szene gesetzt worden war, stand Siegfried Wagner (1869-1930) am Pult des Festspielorchesters.[173] Die *Parsifal*-Aufführungen dirigierte Anton Seidl (1850-1898), der bei den ersten Festspielen 1876 noch assistiert hatte, dann die vier Teile von *Der Ring des Nibelungen* mit dem reisenden Wagnerensemble des Impresarios Angelo Neumann (1838-1910) auch nach England brachte – wobei ihn Sullivan 1882 erstmals erlebte – und sich schließlich als Dirigent an der Metropolitan Opera sowie bei den Philharmonikern in New York unentbehrlich machte. Bei *Parsifal* handelte es sich noch um die gleiche Produktion, die Richard Wagner im Jahre 1882 mit dem Bühnenbild von Paul von Joukowsky (1845-1912) herausgebracht hatte. Ausgeführt wurden die Bühnenbilder von den Hof- und Theatermalern Max und Gotthold Brückner (1836-1919 und 1844-1892) aus Coburg.[174]

Anno 1897 gab es noch keine Besetzungslisten für die Aufführungen an den einzelnen Tagen. Alle Künstler – inklusive Chor und Orchester – wurden im vierseitigen „Mitwirkendenverzeichnis der Bühnenfestspiele Bayreuth 1897“ aufgeführt (siehe Abbildung).

Während bei *Parsifal* keiner der Solisten der Uraufführung beteiligt war, konnte Sullivan bei der *Ring*-Tetralogie zwei Sänger erleben, die bereits 1876 in Bayreuth auftraten: Heinrich Vogl, der Loge (*Rheingold*) und alternierend auch Siegmund (*Walküre*) sang, sowie Johannes Emblad, der bei der Uraufführung als Zweitbesetzung für die Rolle des Donner (*Rheingold*) mitwirkte und 1897 als Fafner (*Rheingold*, *Siegfried*) auf der Bühne stand.

Sullivan erreichte Bayreuth nach einem Besuch von Nürnberg[175] am Mittwoch, dem 11. August 1897. Seine Eindrücke von den Festspielen hielt er in knappen Eintragungen fest:

---

[173] Mit 164 Aufführungen bis 1931 war dies die *Ring*-Inszenierung, die sich am längsten im Programm der Bayreuther Festspiele hielt.

[174] Die erste Neuinszenierung des *Parsifal* in Bayreuth gab es erst 1934 unter der Regie von Heinz Tietjen mit dem Bühnenbild von Alfred Roller.

[175] Sullivan erlebte Nürnberg etwa zwanzig bis dreißig Jahre nach der Entstehung der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg*. Er besuchte die Stadt 1883, 1896 und 1897 (siehe auch „Sullivan in deutschsprachigen Ländern“, in *Sullivan-Journal* Nr. 1, Juni 2009, S. 46-47). Welche Verbindung Wagner zu dem Nürnberg seiner Zeit hatte, wird dargestellt in dem Band Peter P. Bär: *Wagner - Nürnberg - Meistersinger – Richard Wagner und das reale Nürnberg seiner Zeit*, Nürnberg 2013.

11. August 1897

Schöner Tag. Ank. Bayreuth um 1:30. Ausgezeichnete Zimmer in „Die Bahnhof Hotel“[176]. Natürlich teuer. Mittag gegessen, luftige Kleidung angezogen + zur Aufführung von *Parsifal* gegangen. Obwohl viele Aspekte stark zu kritisieren sind, haben mich das Werk + die Aufführung außerordentlich beeindruckt. Das Theater, das über 1.600 fasst, ziemlich voll. Viele englische Freunde gesehen, darunter P und P[ss] von Wales, [177] Lady de Grey[178], Bully Oliphant[179], A.J. Balfour[180], Charley Wortley & seine Frau[181], Mr. Wagg + Elsie[182] etc.

---

[176] Im Original Deutsch geschrieben.

[177] Prince und Princess of Wales, also der spätere König Eduard VII. (1841-1910). Nach dem Tod von Königin Victoria im November 1901 folgte er ihr auf den Thron. Er war seit 1863 verheiratet mit Prinzessin Alexandra von Dänemark (1844-1925).

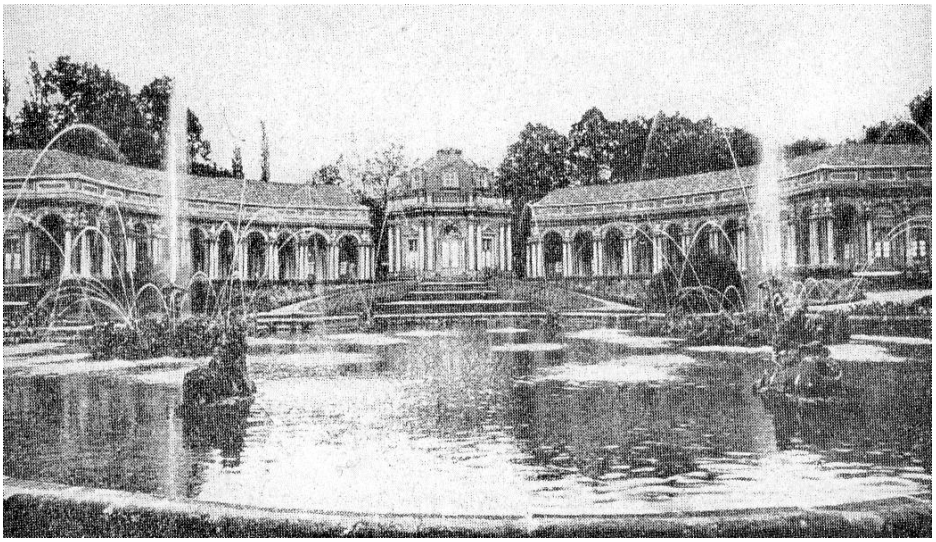
[178] Constance Gwladys Robinson (1859-1917) – Lady de Grey, später Marchioness of Ripon – war eine britische Kunstmäzenin. Sie war mit Oscar Wilde gut bekannt, der ihr sein Stück *A Woman of No Importance* widmete. Durch ihre Unterstützung für das Royal Opera House Covent Garden zwischen den 1880er Jahren und 1914 war sie auch befreundet mit Nellie Melba, Nijinsky und Diaghilew.

[179] Die Oliphants waren im 19. Jahrhundert eine namhafte britische Militaristenfamilie, deren Mitglieder auch vielfach in Indien gedient hatten. Möglicherweise handelt es sich bei der von Sullivan erwähnten Person um General Sir Laurence James Oliphant (1846-1914). Das musische Talent der Familie, Thomas Oliphant (1799-1872), starb unverheiratet.

[180] Arthur James Balfour, 1. Earl of Balfour (1848-1930) war ein britischer Tory-Politiker und Premierminister von 1902-1905. Balfour stammt mütterlicherseits aus der einflussreichen Politikerfamilie Salisbury. Von 1878 bis 1880 war er Privatsekretär seines Onkels Lord Salisbury, den er unter anderem 1878 zum Berliner Kongress begleitete. 1891/92 und von 1895 bis 1902 wurde Balfour zum Sprecher des Unterhauses gewählt.

[181] Charles Beilby Stuart-Wortley, 1st Baron Stuart of Wortley (1851-1926) war ein britischer Politiker. Er war nach dem Tod seiner ersten Frau in zweiter Ehe verheiratet mit Alice Sophia Caroline Millais (1862–1936), der Tochter des mit Sullivan gut bekannten Malers John Everett Millais. Alice war ab 1902 befreundet mit Edward Elgar. Die talentierte Amateurpianistin nahm regen Anteil an der Entstehung von Elgars Violinkonzert und ermutigte den Komponisten, wo sie konnte. Schließlich benannte Elgar einige der musikalischen Themen nach seinem Kosenamen für die Freundin „Windflower“ (Windröschen waren ihre Lieblingsblumen). Sie tauchen erstmals in den zweiten Geigen im ersten Satz (bei Ziffer 2) und in der Soloklarinette (fünf Takte nach Ziffer 4) auf. Jedes Jahr ließ er ihr die ersten Windröschen, die er bei Spaziergängen fand, zukommen, sprach in Briefen mehr als einmal vertraulich von „unserem Konzert“ und gestand ihr 1912: „Ich habe mir die Seele aus dem Leib geschrieben für das Konzert, die zweite Sinfonie und *The Music Makers* – Du weißt, dass ich mich in diesen drei Werken selbst offenbart habe.“ (Zitiert nach Ray Monk: *Edward Elgar – Music and Literature*, London 1993, S. 80 und 75).

[182] Der Bankier Arthur Wagg (1842-1919) war verheiratet mit Mathilde Merton (1846-1917); Elsie war wahrscheinlich eine der Töchter.



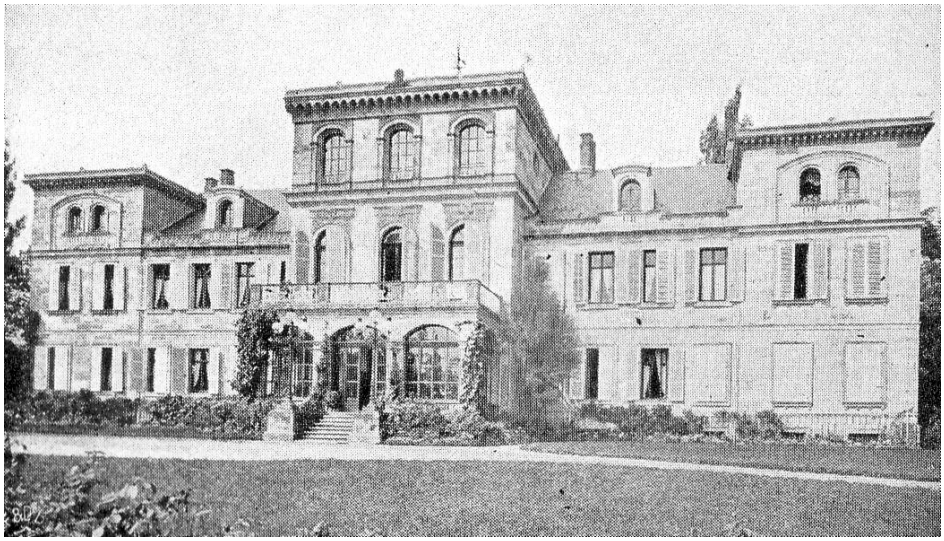
Die Eremitage in Bayreuth

12. August 1897
Bayreuth
Keine Aufführung. Sehr heiß. Hinausgefahren zur Eremitage.[183] Wortley, Marie Leslie etc. auch da. Bei meiner Rückkehr habe ich meine Karte bei Mad. Wagner hinterlassen. Abendessen bei „Lonner“ im Garten.

13. August 1897
Bayreuth
Keine Aufführung. Schöner Tag, also hinausgefahren nach Berneck, etwa 9 Meilen. Idyllisches altes Dorf. Hatte Kaffee + dann zurückgekehrt zum Abendessen im Berliner Royal. Sehr gut, aber teuer.

14. August 1897
Sehr heiß. Mittagessen beim „Künstler-Verein“ Garten (oder so ähnlich).
Auftakt der *Ring*-Aufführungen. *Rheingold*.
Begann um 5 + dauerte ohne irgendeine Pause bis 7:30.
Dann heim zum Abendessen. Sehr enttäuscht von den Ausführenden.
Von allen. Orchester schlecht + stümperhaft dirigiert von Siegfried Wagner. Gesangssolisten (mit Ausnahme von Brema, Rooy, der eine schöne Stimme hat, + Burgstaller, der auch eine Stimme hat, die aber noch nicht „sitzt“) unter aller Kritik.
Manchmal ist das Spiel auf der Bühne gut, aber vieles ist konventionell + kindisch.
Es ist schwer zu begreifen, wie Wagner bloß Enthusiasmus oder Interesse für solch einen lügnerischen, diebischen und gemeinen Haufen niederer Kreaturen, als der sich die Figuren in seiner Oper entpuppen, aufbringen konnte.

[183] Die Eremitage, eine historische Parkanlage vor den Toren der Stadt, bot ein Refugium für das höfische Leben.



Schloss Fantaisie bei Bayreuth

15. August 1897

Glühend heiß.

Vorstellung von *Walküre*.

Hinausgefahren nach „Fantaisie“ (Privathaus, das Singer gehört – nicht das öffentliche Restaurant) zum Mittagessen. Hausparty (Lady de Grey, Emily Yznaga[184], A. F. Balfour etc., ebenso P und P^ss^ nachher). Sehr angenehme Feier, gutes Essen. Um 3:15 zurück. Bin leider eingeschlafen + nicht aufgewacht bis 5 + so den 1. Akt verpasst. Viel Schönes in der Oper, weniger düster ausstaffiert als die anderen.

16. August 1897

Heiß.

Aufführung von *Siegfried*. Für mich ist sie unerträglich fade und schwerfällig, und so undramatisch – nichts als „Konversation“, und ich bin der Leitmotive überdrüssig.

Burgstaller (Tenor) ist jung, gutaussehend + hat eine sehr hübsche Stimme, aber er wird sie ruinieren, wenn er weiterhin Siegfried + ähnliche Rollen singt. Am Schluss der Oper war er total erschlagen. Was für eine sonderbare Mixtur aus Erhabenheit + absolut kindischem Gefasel sind all diese Wagner-Opern. Manchmal wären die Geschichte + die Handlung sogar für eine Pantomime am Surrey[185] eine Schande.

---

[184] Emily Yznaga war die Tochter des kubanischen Diplomaten Don Antonia Yznaga del Valle und von Ellen Clement, sowie Schwester von Consuelo, der Herzogin von Manchester.

[185] The Surrey Theatre war ein bekanntes Unterhaltungstheater in der Blackfriars Road nahe der Westminster Bridge Road in Lambeth. Es bot Platz für über 2000 Zuschauer. Bis 1924 fanden darin Aufführungen statt, 1934 wurde der Bau dann abgerissen. Ähnliche Vergleiche zu dem im Surrey Theatre aufgeführten „pantomimes“, den spektakulär in Szene gesetzten Weihnachtsstücken, gab es bereits, als Wagner am 1. Mai 1854 seine Ouvertüre zu *Tannhäuser* dirigierte. Dem Kritiker der *Times* scheint sie nicht gefallen zu haben, wie aus folgenden Sätzen zu entnehmen ist: „Die zum ersten Male einer englischen Zuhörerschaft vorgeführte, beinahe unmögliche Ouvertüre des Herrn Richard Wagner würde vortrefflich für eine Pantomime oder ein Osterschauspiel geeignet sein. Sie ist eine

17. August 1897

Heiß + schwül.

Letzte *Ring*-Aufführung. *Götterdämmerung*.

1. Akt, 4 bis 6: Fade und düster. 2. Akt, 6.30 bis 8: Ebenso fade und düster. 3. Akt, 8.45 bis 10: Sehr schön und eindrucksvoll. Die Leitmotive wirken alle ganz natürlich und nicht so an den Haaren herbeigezogen; der ganze Akt ist wesentlich dramatischer + musikalisch besser als die anderen.

Mit Ethel Smythe[186] gesprochen.

18. August 1897

Glühend heiß. Keine Aufführung. Somit um 12:30 mit netter Gesellschaft rausgefahren zum „Fantaisie“ (hübsche Fahrt durch die Wälder) zum Frühstücken. Heimwärts um 4. Ausgeruht. Um 7 wieder ausgefahren zur „Eremitage“. Habe die Herzogin von Mecklenburg dort gesehen (die junge + hübsche). Zurück zum Abendessen ins Royal. Dann zurück zum Bézique.[187] Brief von Cl. – schrieb ihr auch + schickte ein Telegramm.[188]

19. August 1897

Letzte Aufführung – 100. Auff. von *Parsifal*.

Nicht so gut wie die vorangegangene. Kundry gesungen von [Leerstelle][189] nicht annähernd so gut wie Brema und Grüning reicht längst nicht an van Dyck als Parsifal heran. Das Orchester (wieder unter Seidl) ziemlich schlampig.

Insgesamt 2. Aufführung nicht so eindrucksvoll wie die 1., die ich gehört habe. Heim zum Abendessen + Bett.

Es gibt einen Streit zwischen Mad. Wagner + Brema.

---

schwache Parodie nicht Hektor Berlioz’, sondern seiner schlechtesten Nachahmer. Soviel Lärm um Nichts, eine solche pomphafte und leere Alltäglichkeit haben wir selten gehört.“ Zitiert nach Wilhelm Tappert (Hrsg.): *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten – Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, München 1983, S. 80.

[186] Die englische Komponistin Ethel Smyth (1858-1944) – ohne *e* wie in Sullivans Schreibweise – machte sich auch einen Namen als Autorin (auf Deutsch erschien: *Ein stürmischer Winter – Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin. Auszüge aus den autobiografischen Büchern von Ethel Smyth*, hrsg. v. Eva Rieger, Kassel 1988). Zu ihren wichtigsten Werken gehören Kammermusik, die Messe in D und die Oper *The Wreckers* (Strandräuber), die 1906 in Leizig uraufgeführt wurde.

[187] Bézique (auch: Bésique, Bésigue oder Bézigue) war ein gegen Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Frankreich und Großbritannien populäres modernes Kartenspiel.

[188] Wahrscheinlich handelt es sich um Korrespondenz mit Sullivans Lebensgefährtin Mary Frances Ronalds, genannt „Fanny“ (1839-1916), mit der er nach seinem Bayreuth-Besuch in die Schweiz reiste. In seinen Tagebüchern verwendete Sullivan verschiedene Abkürzungen für sie wie beispielsweise „D. H.“ für „Dear Heart“, „L. W.“ für „Little Woman“ oder „Cad. Pl.“ für „Cadogan Place“, die Adresse seiner Gefährtin.

[189] Sullivan hat den Namen nicht ergänzt. Die Solistin war Anna von Mildenburg (1872-1947).

20. August1897

Bayreuth München.

Alles bezahlt (absurd hohe Kosten) + um 1:43 per Zug abgereist. Angenehme Fahrt nach München, Ank. München 8:15 (verspätet), abgestiegen im Hotel de Baviere (Bayerischer Hof). Beste Zimmer im Haus natürlich. Im Restaurant gegessen. Dann Bézique + zu Bett. 100 £ von Feustels Bank (durch Schulz Curtius).[190]

P.S. Obwohl ich am Tag nach meiner Ankunft meine Karte bei Mme. Wagner abgegeben hatte, hat sie davon keinerlei Notiz genommen. Ich weiß nicht warum.

Im Anschluss an die Bayreuth-Visite verbrachte Sullivan noch einen Urlaub mit Fanny Ronalds in Splügen, Thusis und Disentis in der Schweiz, bevor er sich nach seiner Rückkehr nach England Anfang September wieder seiner Arbeit zuwandte.

Sein Eindruck von Bayreuth und Wagners Werken scheint letzten Endes eher zwiespältig gewesen zu sein. „Ich fange an, die Leitmotive zu hassen", schrieb er an seinen Neffen Herbert. „Jede Oper hat ungefähr ein Dutzend Phrasen, die in verschiedenen Rhythmen und Formen ständig wiederholt werden, bis man ihrer wirklich überdrüssig wird. *Parsifal* ist mit Abstand die beste, reizvollste und eindrucksvollste."[191] Mit seinen kritischen Äußerungen stand Sullivan nicht allein. Hatte schon Hanslick sich nach der Münchener *Rheingold*-Aufführung 1869 über den „musikalischen Gänsemarsch" beklagt, so nervte den Rezensenten des *Berliner Tageblatts* 1877 „die musikalische Massenbalgerei der ‚Nibelungen'".[192] Auch in Großbritannien blieb Wagner nicht unumstritten. Für den *Daily Telegraph* war 1882 *Die Walküre* „eine Schande für die Bühne und für jene, welche die Aufführung genehmigten", denn: „Die schöne Musik umgibt den Text, wie Blumen einen Misthaufen."[193] Sullivans Kritik an einigen der Interpreten, die er in Bayreuth erlebt hatte, wurde selbst von einem Wagner-Verehrer wie George Bernard Shaw geteilt, der wenige Jahre zuvor vom „Bayreuther Gebell" schrieb und davon träum-

---

[190] Der Bankier Friedrich (von) Feustel (1824-1891) war Reichstagsabgeordneter und ein wichtiger Förderer der Bayreuther Festspiele. Bei Alfred Schulz-Curtius (1853-1918), alias Alfred Curtis, handelt es sich um einen deutschen Musikimpresario, der zwischen den 1870er Jahren bis in die 1910er Jahre hinein vornehmlich in Mitteleuropa und Großbritannien aktiv war. Er betrieb eine Agentur im Londoner West End (44 Regent Street, Piccadilly Circus) und engagierte sich sehr für das Werk von Richard Wagner. Er arbeitete vornehmlich mit Künstlern wie Hermann Levi, Felix Mottl, Percy Pitt, Hans Richter, Henry Joseph Wood, Ferruccio Busoni, Jan Kubelík und Nellie Melba zusammen.

[191] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 383.

[192] Wilhelm Tappert (Hrsg.): *Hurenaquarium und andere Unhöflichkeiten – Richard Wagner im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, München 1983, S. 43 und 72. Diese Textsammlung erschien erstmals 1876 unter dem Titel „Richard Wagner im Spiegel der Kritik – Wörterbuch der Unhöflichkeit, enthaltend grobe, höhnende, gehässige und verleumderische Ausdrücke, die gegen den Meister Richard Wagner, seine Werke und seine Anhänger von den Feinden und Spöttern gebraucht wurden; Zur Gemütsergötzung in müßigen Stunden gesammelt von Wilhelm Tappert".

[193] Wilhelm Tappert (Hrsg.): *Hurenaquarium*, München 1983, S. 74.

te, auf dem „Richmond Hill“, 14 Kilometer südwestlich von London,[194] ein englisches Bayreuth zu errichten, denn „so bewundernswert das Bayreuther Orchester ist, wir können es in London übertreffen“.[195]

In historischen Aufnahmen kann man sich einen Eindruck verschaffen von der Qualität der damaligen Künstler. Auch von einigen der Solisten, die Sullivan in Bayreuth erlebte, sind Einspielungen überliefert (siehe die CD-Box „100 Jahre Bayreuth auf Schallplatte – The Early Festival Singers 1876-1906“, Gebhardt Musikvertrieb JGCD 0062-12, 12 CDs). In diesen kann man jene Stimmen erleben, die der Engländer mochte bzw. ablehnte. Der von ihm geschätzte niederländische Bariton Anton van Rooy (1870-1932) gehörte vor allem in der Rolle des Wotan zu den führenden Wagner-Sängern seiner Zeit. Der dunkle Ton seines mächtigen Organs und seine elegante Phrasierung beeindruckten nicht nur Sullivan. Als van Rooy 1903 in der nicht genehmigten Aufführung von *Parsifal* an der New Yorker Metropolitan Opera mitwirkte, wurde er allerdings vom Grünen Hügel in Bayreuth verbannt. Das gleiche Schicksal ereilte den beliebten belgischen Tenor Ernest van Dyck (1861-1923), den Sullivan als Lohengrin und Parsifal erlebt hatte. Die von Sullivan bewunderte Fricka-Darstellerin Marie Brema (1856-1925) hat ihre Stimme anscheinend leider nicht in Aufnahmen dokumentiert. Dafür aber Sullivans Siegfried-Darsteller Alois Burgstaller (1871-1945), der weltweit einer der gefragtesten Interpreten von Wagner-Helden wurde. Auch von anderen Künstlern, die Sullivan im Sommer 1897 (in den in Klammern genannten Rollen) hörte, sind in historischen Einspielungen erhalten: Hans Breuer (Mime), Wilhelm Grüning (Parsifal), Ellen Gulbranson (Brünnhilde), Luise Höfer (zweiter Knappe), Anna v. Mildenburg (Kundry), Thila Plaichinger (Solo-Blumenmädchen, Rossweisse, Norne), Luise Reuß-Belce (Gutrune, Norne), Ernestine Schumann-Heink (Erda, Waltraute, Norne), Heinrich Vogl (Siegmund) und Ernst Wachter (Fasolt).

Im Orchester wirkte bei den Cellisten auch ein Künstler wie Eduard Rosé (1859-1943) mit, ein Freund Gustav Mahlers und Bruder von Arnold Rosé, der 1882 das namhafte Rosé-Quartett gegründet hatte (von dem es auch etliche Aufnahmen gibt). Durch seine Arbeit beim Boston Symphony Orchestra ab 1891 und seine Tätigkeit als Konzertmeister der Cellogruppe des Weimarer Hoftheater-Orchesters von 1900 bis 1926 blieb Eduard Rosé nur noch wenig Zeit, in dem Quartett mitzuwirken. Er wurde 1942 in das Ghetto Theresienstadt deportiert, wo er Anfang des folgenden Jahres fast 84jährig verstarb.

Einspielungen des Dirigenten Siegfried Wagner sind ebenfalls zahlreich vorhanden, während der österreichisch-amerikanische Orchesterleiter und Hans Richter-Schüler Anton Seidl im März 1898 vor der Ära der regelmäßigen Tonaufzeichnungen verstarb.

---

[194] Richmond Hill ist ein Hügel in Richmond, einem Ort südwestlich von London, der sich sanft nördlich des alten Weidelands an der Themse beim Richmond Palace erhebt.

[195] Arthur Jacobs: *Arthur Sullivan*, Aldershot 1992, S. 383.

Bezüge zu Wagner in Sullivans Œuvre

Bislang wurden Bezugnahmen von Arthur Sullivan auf Wagners Schaffen zumeist unter dem Blickwinkel des Parodistischen und einfacher Analogien betrachtet. Bezogen auf die Zusammenarbeit mit Gilbert hieß es bereits 1875 in der *Times* über die durchkomponierte einaktige komische Oper *Trial by Jury*:

> „In der Tat hat Mr. Sullivan seine Aufgabe bei dieser Extravaganza [*sic!*] so glücklich gelöst, dass es scheint – um ein paar höhere Stufen zum Himmel zu erklimmen –, als ob wie in den großen Wagner'schen Opern Dichtung und Musik gleichzeitig aus ein und demselben Geist hervorgegangen seien."[196]

Ob die Parallele so glücklich gewählt war, sei dahingestellt. Die Herren der Presse glaubten unter anderem bei *Iolanthe* Wagner-Anspielungen wahrzunehmen. So hieß es in der Zeitschrift *Theatre*:

> „Die Parodie von ‚Die alte Weise' [aus *Tristan und Isolde*, 3.Akt], die erklingt, während sich Iolanthe aus ihrem Wassergefängnis erhebt, erschien mir außergewöhnlich geistreich."

Auch nach Sullivans Tod verwiesen Beobachter auf Bezüge zu Wagner. Thomas Dunhill machte auf die Parallelen von Phoebes Spinnlied zu Beginn von *The Yeomen of the Guard* „zu Schuberts ‚Gretchen' (dem bedeutendsten aller Vorbilder), Wagners Chor in *Der fliegende Holländer* und Mendelssohns weniger bekanntem Beispiel in *Die Heimkehr aus der Fremde*" aufmerksam.[197] Ein Vierteljahrhundert später verwies Audrey Williamson auf die Verwendung „der gleichen technischen Mittel" beim „Sighing softly to the river" des Generalmajors Stanley in *The Pirates of Penzance* und den Klängen des Waldes in *Siegfried*.[198] Für Gervase Hughes war „When the night wind howls" aus *Ruddigore* „fraglos das schönste Beispiel für deskriptive Musik bei Sullivan, und darin Schuberts *Erlkönig* und Wagners Ouvertüre zum *Fliegenden Holländer* ebenbürtig".[199] Hingegen witterte Gayden Wren gerade in *Iolanthe* einen zunehmenden Einfluss Wagners, der – wie er meinte – „Sullivan mehr Spielraum zum manövrieren lässt".[200] Gerade die Oper *Iolanthe* wurde ein besonders beliebtes Beispiel, indem man vor allem Bezüge von den Feen zu den Rheintöchtern und von der Feenkönigin zu Brünnhilde herstellte. Diese Verbindungen ergaben sich in erster Linie dadurch, dass bei der Uraufführung 1882 das Kostüm der Feenkönigin an eine Wagner'sche Walküre erinnerte (siehe Abbildung). Der Musikwissenschaftler James Brooks Kuykendall widerspricht den meisten anderen Kom-

---

[196] Arthur Lawrence: *Arthur Sullivan*, London 1899, S. 105.

[197] Thomas Dunhill: *Sullivan's Comic Operas – A Critical Appreciation*, London 1928, S. 160.

[198] Audrey Williamson: *Gilbert & Sullivan Opera – A New Assessment*, London 1953, S. 75.

[199] Gervase Hughes: The Music of Sullivan, London 1960, S. 55.

[200] Gayden Wren: *A Most Ingenious Paradox – The Art of Gilbert and Sullivan*, New York 2001, S. 131.

mentatoren, indem er auf die Anspielungen in der Inszenierung verweist, aber ansonsten feststellt: „Es gibt keine Wagner-Verweise in der Musik.“[201]

Kostümentwurf für die Feenkönigin in *Iolanthe* (1882)
und Kirsten Flagstad als Brünnhilde in einem traditionellen Kostüm

Man muss nach komplexeren und subtileren Bezügen suchen, um Klarheit darüber zu gewinnen, was Sullivan gemeint haben könnte, als er Hermann Klein sagte, er „nehme gerade Unterricht“ bei dem Besuch einer Wagner-Oper. Auch Benjamin Britten hatte sich für die *Meistersinger von Nürnberg* begeistert, ohne dass sie zu unmittelbaren Einflüssen im Werk führten. Seine Oper *Gloriana* steht als „Nationaloper“ Sullivans *Ivanhoe* näher als den *Meistersingern*.[202] Anlässlich einer Aufführung dieser Wagner-Oper 1934 in München zeigte sich Britten von „der Fülle der herrlichen Melodien, dem Humor, dem Pathos im besten Sinne“ äußerst angetan.[203] Sein Musikgeschmack stand zu jener Zeit unter dem Einfluss des – so Britten – „Wagner-Fiebers“ und er zeigte sich äußerst beeindruckt von Beechams Aufführung vom *Ring des Nibelungen* am Opernhaus Covent Garden in London.[204]

Sullivans Auseinandersetzung mit Wagner wird eher an Details deutlich. Der Musikwissenschaftler Richard Silverman nahm dabei ein Werk unter die Lupe, das bei den Betrachtungen bisher vernachlässigt wurde:

---

[201] James Brooks Kuykendall: „Musical contexts I: motives and methods in Sullivan’s allusions“, in David Eden/Meinhard Saremba (Hrsg.): *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge 2009, S. 131.

[202] Martin Yates: „Men of the Theatre – Arthur Sullivan and Benjamin Britten“, in Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven – Arthur Sullivans Opern, Kantaten, Orchester- und Sakralmusik*, Essen 2012, S. 315-334.

[203] Donald Mitchell (Hrsg.): *Letters from a Life – The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, Band I, London 1991, S. 57.

[204] Humphrey Carpenter: Benjamin Britten, London 1992, S. 73.

„Während die chromatische Harmonik von *The Golden Legend* an Liszt erinnert, zeigt die Textur des Orchesters Sullivans Vertrautheit mit Wagner. Bis 1897 hatte er noch nicht den gesamten *Ring*-Zyklus gehört, aber er konnte selbstverständlich die Partitur der *Götterdämmerung* studieren, die 1877 in Deutschland von B. Schott's Söhne veröffentlicht worden war – noch vor der Komposition von *The Golden Legend*. […] Der dritter Akt von *Götterdämmerung* wurde zum Vorbild für einige Stellen in *The Golden Legend*. Die Orchesterpassage, die Elsies ‚When Christ ascended triumphantly' in der zweiten Szene vorausgeht, mit ihren nervösen, geteilten hohen Streichern über den ausgehaltenen Noten in Englischhorn und Bassklarinette, ist einer Stelle aus der 2. Szene des 3. Aktes von Wagners *Götterdämmerung* nachempfunden, die mit Siegfrieds ‚Mime hieß ein mürrischer Zwerg' beginnt. Nachdem er von der Tötung des Drachens berichtet hat, erläutert Siegfried, wie er die Sprache der Vögel erlernte (‚Auf den Ästen saß es und sang'), während ihn aufgeregt flatternde hohe Streicher mit Haltetönen in den Celli begleiten.[205]

Später in der gleichen Szene fragt Hagen, kurz bevor er Siegfried von hinten ersticht: ‚Errätst du auch dieser Raben Geraun'?', während Streicher und Holzbläser aufsteigende chromatische Läufe spielen. In der vierten Szene von *The Golden Legend* hört man erregte chromatische Läufe in den oberen Streicherregistern, die Prinz Henrys ‚Why did you not lay hold of her and keep her from self destruction' vorangehen und begleiten und mit ‚Murderer' (Mörder) enden."[206]

Konzeptionell stand Sullivan den Opern Wagners eher fern. Wenn er im Tagebuch beklagt, es sei beim *Ring des Nibelungen* „schwer zu begreifen, wie Wagner bloß Enthusiasmus oder Interesse für solch einen lügnerischen, diebischen und gemeinen Haufen niederer Kreaturen" aufbringen konnte und warum er daraus „eine sonderbare Mixtur aus Erhabenheit + absolut kindischem Gefasel" produzierte, muss man bedenken, dass es in Großbritannien zwar Märchenerzählungen und die halbwegs realistischen Geschichten um Artus und seine Gefolgsleute gab, aber keinen Urmythos im Stile der Nibelungensage. Erst John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973) schuf ab den 1930er Jahren mit *The Lord of the Rings* (Der Herr der Ringe) eine englische Mythologie in den Dimensionen skandinavischer, teutonischer und Wagner'scher Überlieferung. Arthur Sullivan begeisterte sich für das Ethos des Artus-Mythos, wobei er nach dem frühen Tod von Lionel H. Lewin (1848-1874) keinen geeigneten Librettisten für eine Oper finden konnte, sodass lediglich das Lied „Guinevere" (1872) und die Bühnenmusik zu Carrs Schauspiel *King Arthur* (1895) entstand.[207] Als Beispiel für Sullivans „Kompromiss" zwischen

[205] Vgl. Wagner: *Götterdämmerung*; Dir.: Marek Janowski, Eurodisc GD69007, CD 4 Track 5: 2:06 ff.; Sullivan: *The Golden Legend*, Dir.: Ronald Corp, Hyperion CDA67280, CD 1 Track 12.

[206] Richard Silverman: „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation", in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 97 f. Vgl. Wagner: *Götterdämmerung*; Dir.: Marek Janowski, Eurodisc GD69007, CD 4 Track 6: 3:11 ff.; Sullivan: *The Golden Legend*, Dir.: Ronald Corp, Hyperion CDA67280, CD 2 Track 5: 0:32-0:54.

[207] Siehe Selwyn Tillett: „Arthur Sullivans Bühnenmusik zu *King Arthur*", in *Sullivan-Journal* Nr. 7, Juni 2012, S. 30-45.

der französischen, italienischen und deutschen Schule kommt vor allem der Oper *Ivanhoe* besondere Bedeutung zu. In der zeitgenössischen Presse sah dabei der Rezensent der *Times* das Werk durchaus als eine Kampfansage an die Wagner'sche Schule:

„Der allgemeine Aufbau des Werkes bietet ein merkwürdiges Beispiel für den Übergang zwischen zwei gegensätzlichen Systemen, von denen jedes zu seiner Zeit unbestrittene Meisterwerke hervorgebracht hat. Die schönsten Szenen, beispielsweise jene mit dem großen Duett, zeigen durch die zusammenhängende, ununterbrochene Behandlung, dass sich der Komponist die modernen Methoden zu eigen gemacht hat und dass jede Szene, wenn nicht gar jeder Akt, als vollständige Einheit betrachtet wird; die Bedeutung, die er den Rezitativen beimisst, und der unverkennbare Einfluss von Berlioz sowie – in geringerem Maße – Wagner auf Orchestrierung und Themenbehandlung bestätigen diese Auffassung. Andererseits finden wir in vielen Szenen eine Reihe von Nummern, die bei einer etwas konventionelleren Durchführung auf einer Stufe mit den Versatzstücken der altmodischen Oper stehen würden. Dieser Eindruck wird bestätigt durch die ständigen Ganzschlüsse, denen zumeist eine Fermate auf einer effektvollen Note für die Stimme vorangeht, was den Fortgang der Handlung unterbricht. Seltsam ist auch, dass keine zwei Szenen durch Musik verbunden werden; in einem Fall gibt es nicht einmal hinsichtlich der Tonart einen Zusammenhang zwischen zwei aufeinanderfolgenden Abschnitten des gleichen Aktes. Falls – was derzeit sehr wahrscheinlich ist – die modernen Theorien zur dramatischen Musik allgemeine Anerkennung finden sollten, wird *Ivanhoe* schwer zu kämpfen haben, um sich auf Dauer halten zu können. Natürlich wird es sich aufgrund der Qualitäten des 2. Akts behaupten. […] Seine besten Teile [stehen] so weit über allem anderen, was Sir Arthur Sullivan der Welt geschenkt hat, und besitzen so viel Kraft und Größe, dass es nicht schwerfällt, die Nachteile zu vergessen."

Laut Silverman finden sich in *Ivanhoe* weitere Spurenelemente Wagners wieder:

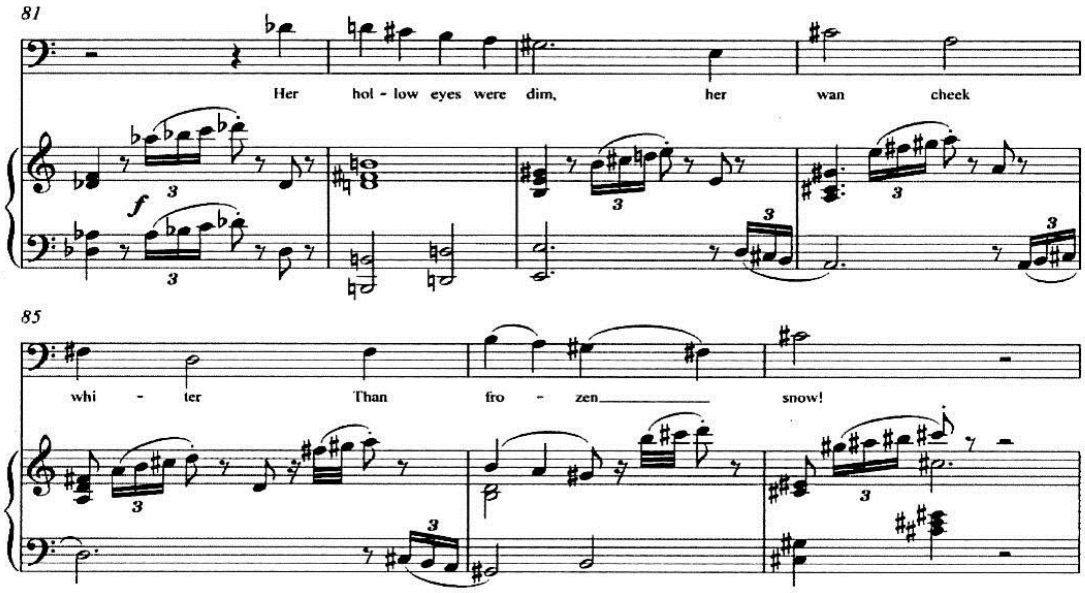
„Das umfangreiche Orchester in *Ivanhoe* benötigt Englischhorn und Bassklarinetten. Zwar gibt es keine Wagnertuben, aber Sullivan teilt Wagners Interesse an der Basstrompete. Modelle in F wurden eigens für *Ivanhoe* entwickelt. Wie in *The Golden Legend* tritt das Englischhorn in Passagen hervor, in denen die Gläubigkeit eine Rolle spielt (gemäß Berlioz' Charakterisierung: ‚melancholisch'). Rebeccas Arie ‚Lord of our chosen race' (2. Akt) ist hinsichtlich des obligaten Englischhorns, das die erste Strophe begleitet, besonders beachtenswert.

Wagners Umgang mit Leitmotiven im *Ring* fand Sullivan ermüdend. Trotzdem setzt er sie selbst in *Ivanhoe* ausgiebig ein. Sie werden als musikalische Erkennungszeichen für Personen, Orte und Prinzipien verwendet, beispielsweise Ritterlichkeit und Kampf. Sullivans Orchester charakterisiert (mitunter sogar ziemlich versteckt) Figuren, die sich auf der Bühne befinden oder von denen die Rede ist. Ein entsprechendes Leitmotiv kann sich verändern, um einen Statuswandel zu kennzeichnen, wie beispielsweise die Verwandlung des ritterlichen Themas von De Bracy während ihm auf der Waldlichtung der Prozess gemacht wird (3. Akt, 2. Szene), als seine Schande offenbar wird. Ein Leitmotiv kann sich auch in seiner Bedeutung entwickeln. Das Thema des Herolds im

1. Akt, mit dem die Herausforderer beim Turnier zum ritualisierten Kampf gerufen werden, wird für beide Seiten zum Schlachtgesang, wenn bei der Erstürmung von Torquilstone ein realer Krieg ausgefochten wird (3. Akt, 1. Szene).“[208]

Von den nach Sullivans Bayreuth-Besuch geschriebenen Opern verdient 1898 *The Beauty Stone* besondere Aufmerksamkeit. Martin Yates wies bei seiner Analyse bezüglich der Figur des Bürgermeisters von Mirlemont, Nicholas Dircks, auf eine bedenkenswerte Parallele zu Wagners *Meistersingern von Nürnberg* hin:

„Die wichtigtuerische Selbstgefälligkeit von Dircks wird genauestens dargestellt durch die aufgeregten und geschäftigen Streicherfiguren, insbesondere in den Celli und Kontrabässen, sowie den harmonischen und melodischen Tonfolgen.



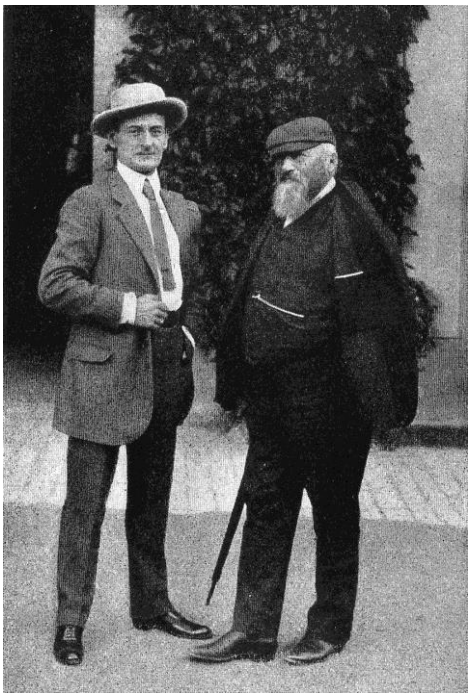
Dieser barock-artige Einschlag der Musik legt nahe, dass sie bewusst nach einer früheren Zeit klingen soll. Mit wahrscheinlich den gleichen Absichten verwendete Wagner Sequenzierungen in der Einleitung zu Hans Sachs’ ‚Als Eva aus dem Paradies‘ im zweiten Akt von *Die Meistersinger von Nürnberg*.“[209]

---

[208] Richard Silverman: „Stilelemente von Sullivans Musik und deren Interpretation“, in Ulrich Tadday (Hrsg.): *Arthur Sullivan*, München 2011, S. 98 ff. Basstrompete (auf der Bühne) vgl. Sullivan: *Ivanhoe*, Dir.: David Lloyd-Jones, Chandos CHAN 10578(3), CD 1 Track 14: 1:45 ff. Zum Englischhorn vgl. Sullivan: *The Golden Legend*, Dir.: Ronald Corp, Hyperion CDA 67180, CD 1 Track 12: 2:16 ff. / 15: 3:12 ff.; Sullivan: *Ivanhoe*, Dir.: David Lloyd-Jones, Chandos CHAN 10578(3), CD 2 Track 12. Ritterliches Thema: Sullivan: *Ivanhoe*, Dir.: David Lloyd-Jones, Chandos CHAN 10578(3), CD 1 Track 4: 0:12 ff. und CD 3 Track 8. Thema des Herolds vgl. Sullivan: *Ivanhoe*, Dir.: David Lloyd-Jones, Chandos CHAN 10578(3), CD 1, Track 14: 1:38 ff. / 2:37 ff. und CD 3 Track 3: 3:46 ff. und Track 5: 0:15 ff.

[209] Martin Yates: „The Music of The Beauty Stone”, in Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor (Hrsg.): *SullivanPerspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*, Essen 2014, S. 140 f. Vgl. Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*; Dir.: Georg Solti (1995), Decca 470 800-2, CD 2 Track 14; Sullivan: *The Beauty Stone*, Dir.: Rory Macdonald, Chandos CHAN 10794(2), CD 1, Track 19: 1:13-1:24 und 1:35-1:44.

In Anbetracht dieser Einzelbeobachtungen stellt sich die Frage: Was konnte Sullivan von den *Meistersingern* lernen? Die Ähnlichkeiten der *Yeomen*-Ouvertüre mit dem *Meistersinger*-Vorspiel sind eine eher vordergründige Verbindung; auch weist Yates zu Recht darauf hin, dass beispielsweise der Trauermarsch im Finale des 1. Akts von *The Yeomen of the Guard* „vom Komponisten mit viel Gespür entwickelt wird, wenn auch ohne Wagners Muskelspiel. Fairfax ist kein Siegfried – hier geht es darum, das drohende Verhängnis eines Gefangenen darzustellen, nicht den Tod eines Helden.“[210] (Letztendlich finden sich zudem Beispiele für Trauermärsche in Mozarts *Maurerischer Trauermusik* und dem zweiten Satz von Beethovens 3. Sinfonie.)



Berühmte Wagner-Dirigenten: Karl Muck und Hans Richter in Bayreuth
Karl Muck leitete 1895 die deutsche Erstaufführung von Sullivans Oper *Ivanhoe* in Berlin.

In konzeptioneller Hinsicht verweist Sullivans Bewunderung für Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* etwas von seinem Anspruch an dieses Genre des Heiter-Philosophischen. Neben Sachs und Stolzing – der Figur, die Gassenhauer zur Kunst erhob, und jener, die mit künstlerischer Noblesse die Herzen des Volkes erobert – dürfte ihn dabei besonders die „melancholisch-grundheitere“ Wesensfärbung angesprochen haben, die später Ernst Bloch dem Werk attestierte.[211] Hat Sullivan in dieser Oper jene „menschlich glaubwürdigen Charaktere“ gesehen, die er von Gilbert zumeist vergeblich forderte? Um einer Antwort näher zu kommen, muss man sich intensiver mit den Hintergründen der Entstehung des Werks auseinandersetzen

[210] Martin Yates: „Musical contexts II: characterisation and emotion in the Savoy operas“, in Eden/Saremba (Hrsg.): *Cambridge Companion to Gilbert and Sullivan*, Cambridge 2009, S. 146.

[211] Vgl. Ernst Bloch: „Über Beckmessers Preislied-Text“, in: Attila Czampai/Dietmar Holland (Hrsg.): *Die Meistersinger von Nürnberg*, Reinbek 1981, S. 257-262.

(siehe hierzu den Beitrag von Albert Gier) und dem spezifischen Humor der *Meistersinger von Nürnberg* (siehe den Beitrag von Norbert Abels).

Eine umfassende musikalische Analyse, die verdeutlicht, welche „Vorzüge“ der „deutschen Schule“, wie Sullivan es nannte, er in sein Werk integriert hat, steht noch aus.[212] Hierfür müssen aber nicht nur wie in den zurückliegenden Jahrzehnten, die üblichen Verdächtigen herangezogen werden, sondern vor allem Werke wie *The Martyr of Antioch*, *Ruddigore*, *The Golden Legend*, *The Yeomen of the Guard*, *Macbeth*, *Ivanhoe* , *Haddon Hall*, *King Arthur* und *The Beauty Stone*. Wünschenswert erscheint vor allem eine genauere Untersuchung der Behandlung des Sprechgesangs, des Orchestersatzes, des Kontrapunkts und der Harmonik. Dabei wird sich zeigen lassen, wie sich Sullivans künstlerische Fähigkeiten im Laufe seiner vier Jahrzehnte währenden Karriere durch die Auseinandersetzung mit Wagner entwickelten – sei es, indem er Anregungen von Wagners Werk in sein Schaffen integrierte oder sich von ihm distanzierte.

[Für wertvolle Hinweise, die Unterstützung bei der Recherche und die Genehmigung von Veröffentlichungen dankt der Verfasser Kristina Unger vom Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung in Bayreuth und Richard Meyer vom Richard Wagner-Verband in Mannheim.]

Bayreuth 2013: Arno Brekers Wagner-Büste umgeben von Tafeln einer Ausstellung zur Geschichte der Bayreuther Festspiele. Breker (1900-1991) ersetzte 1986 mit dieser Darstellung Richard Wagners in Bronze seine gleichartige Marmorplastik aus dem Jahr 1939, die die Stadt 1955 als Geschenk erhalten hatte. (Bild: Beate Koltzenburg)

[212] Einen ersten Ansatz zur weitreichenden Bedeutung der deutschen Oper für Sullivan bietet Meinhard Saremba: „‚…wie gute Werke gemacht sein sollten‘ – Sullivan, die komisch-romantische Oper in Deutschland und die Folgen“, in Albert Gier/Meinhard Saremba/Benedict Taylor (Hrsg.): *Sullivan-Perspektiven II – Arthur Sullivans Bühnenwerke, Oratorien, Schauspielmusik und Lieder*, Essen 2014, S. 25-66.

Meinhard Saremba

Rebeccas Melodie

Dreißig Jahre nach seinem Studium in Leipzig (1858-1861)[213] wurde Arthur Sullivan auf eine bestimmte melodische Wendung in der Arie der Rebecca – „Lord of our chosen race“ in der 3. Szene des 2. Akts seiner Oper *Ivanhoe* (1891) angesprochen und entgegnete: „Die Phrase auf den Worten 'guard me' [beschütze mich], auf die Sie sich beziehen, stammt eigentlich gar nicht von mir. Als ich noch Mendelssohn-Stipendiat war und in Leipzig lebte, ging ich ein oder zweimal in die alte jüdische Synagoge und unter den vielen östlichen Melodien, die der Geistliche sang, kam diese seltsame Fortschreitung in Moll so oft vor, dass ich sie nie vergessen habe. Gerade für diese Stelle ist sie nun ganz besonders geeignet.“[214]

Natürlich stellt sich die Frage, ob es ein konkretes Vorbild für diese Melodie gibt. Als Sullivan in Leipzig war, erschien 1860 in der Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* eine Besprechung des neuen Buchs *Schire beth adonai – Tempelgesänge für den Gottesdienst der Israeliten*, komponiert und herausgegeben von H. Weintraub, dem Kantor der Königsberger Synagoge. Auch Elgar hat sich gut zehn Jahre später bei seiner Arbeit an dem Oratorium *The Apostles* (1903) von einem vergleichbaren Werk anregen lassen. Er hatte, ähnlich wie er ja bewusst auf der Suche nach gregorianischen Quellen war, sich eine Sammlung mit hebräischen Melodien besorgt, die sogar noch erhalten (und von ihm annotiert) ist: *Zemiroth Israel, traditional Hebrew melodies chanted in the synagogue and the home edited*, für das Klavier harmonisiert und arrangiert von Ernst Pauer (1896 erscheinen beim Londoner Verlag Augener).[215]

Bei Sullivan lagen die Dinge anders. Nach längeren Recherchen und Anfragen bei verschiedenen Kantoren konnte nun Prof. Andor Izsák vom „Europäischen Zentrum für Jüdische Musik“ in Hannover (www.villa-seligmann.de) nähere Informationen zu den Hintergründen geben. In seinem Schreiben vom Mai 2014 weist er darauf hin, dass ihm die Melodie nicht bekannt sei, doch „eins ist aber klar und eindeutig: sie klingt jüdisch. Der Grund dafür könnte der Gebrauch von verminderten Terz- bzw. übermäßigen Sekundintervallen“ sein.

Entscheidend ist sein Hinweis: „Diese Art von Deklamation ist in der Synagoge häufig der Fall, am meisten als Improvisation. Diese improvisierten Gebetsrezitationen werden selten aufgeschrieben, da sie an Feiertagen entstehen, an denen das Schreiben verboten ist. Ob Sullivan diese Melodie in der Synagoge gehört hat? Es wäre möglich. Liszt, Schubert und noch viele Andere hörten einmal Gebete und vertonten sie. Warum sollte es nicht auch mit Sullivan passieren?“

Demnach basiert die berühmte Melodie aus Rebeccas Arie aller Wahrscheinlichkeit nach auf einer Improvisation, die Sullivan irgendwann zwischen 1858 und 1861 in der Leipziger Synagoge gehört hat.

---

[213] Zu Sullivans Erfahrungen in seiner Studienzeit in Leipzig siehe Meinhard Saremba: „Zwischen Tradition und ‚Zukunftsmusik‘ (Teil 1) – Sullivans Studienjahre und das Kulturleben in Leipzig“, in *Sullivan-Journal* Nr. 9, Juni 2013, S. 2–58; Teil 2 in *Sullivan-Journal* Nr. 10, Dezember 2013, S. 2–30, und Teil 3 in *Sullivan-Journal* Nr. 11, Juni 2014, S. 2-48.

[214] Hermann Klein: *Thirty Years of Musical Life in London: 1870-1900*, London 1903, S. 336.

[215] Für diesen Hinweis dankt der Verfasser Herrn Florian Csizmadia.