

Zweihundertundfünftes Neujahrsblatt
der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich
auf das Jahr 2021

Claus-Dieter Osthöener

ERLÖSUNG DER KUNST

Richard Wagners
«Die Meistersinger von Nürnberg»

AMADEUS

Wären die *Meistersinger*¹ kein Musikdrama, könnte man einen Bildungsroman in ihnen vermuten, denn (fast) alle Beteiligten machen auf mehr oder minder radikale Weise eine Wandlung durch und entwickeln sich weiter. Zwar das Volk, es schlägt sich (II. Akt) und es verträgt sich (III. Akt) – doch werden immerhin, wie es sich für die Gattung der Komödie schickt, die Exponenten des Volkes, David und Magdalene, am Ende einander versprochen. Die Hauptdarsteller aber wandeln sich in je unterschiedlicher Weise: die Titelhelden, die Meistersinger, werden aus pedantischen Regelwahrern zu Schützern der wahren Poesie, der ritterliche Galan Walther von Stolzing wird volkstümlich, Eva wird erwachsen und Hans Sachs, der heimliche Held des Dramas, er wird welthellsichtig, wie es anderwärts heisst, er durchschaut das bunte Treiben als Auswuchs des Wahns und gibt sich drein, entsagt. Mit all diesem ist nun wahrlich ein ausreichendes Tableau skizziert, um die reichlich vier Stunden ohne leere Stelle zu lassen; und doch ist von der eigentlichen Handlung, dem wahren Bildungsprozess noch gar nicht die Rede gewesen: es wird ein Meisterlied verfertigt. Dieser nur vordergründig triviale Sachverhalt stellt nachgerade das organisierende Zentrum des ganzen Dramas dar. In keiner anderen seiner Opern – auch nicht in *Lohengrin* und *Tannhäuser* – hat Wagner die künstlerische Produktion so explizit thematisiert und vor allem: so vielschichtig in ihrer Genese, den inneren und äusseren Widerständen und Hindernissen, vor Augen geführt wie eben in den Meistersingern. Mit gutem Grund heisst denn das Musikdrama eben auch «*Die Meistersinger*» und nicht etwa «Hans Sachs» oder «*Der Meistersinger*». Denn der Hauptstrang der Handlung wird stets, sei's kritisch, sei's affirmativ, von der Kunst der Meistersinger grundiert und läuft am Ende schlicht darauf hinaus, dass ein neues Mitglied in die Zunft aufgenommen wird.

¹ Vgl. insbesondere die Beiträge von Peter Wapnewski, *Die Szene und ihr Meister*, München 1978, S. 49–76; ders., *Der traurige Gott*, München 1978, S. 89–113; ders., *Die Oper Richard Wagners als Dichtung*, in: Ulrich Müller und Peter Wapnewski (Hrsg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 318–331.

Das Lied, das Walther von Stolzing am Ende auf der Festwiese dem ergriffenen Volke zu Gehör bringt, hat eine höchst wechselvolle Genese hinter sich, die über zweimal zwei Stationen schliesslich ins gelingende Kunstwerk mündet.² Der Hauptstrang besteht in der Dreiersequenz von des Junkers erstem Auftritt vor den Meistern am Ende des ersten Aktes über die Überführung des Morgentraums in ein poetisches Gedicht zu Beginn des dritten Aktes bis zum schliesslichen Triumph im Finale. Begleitet oder vielmehr durchbrochen wird diese Sequenz durch die verdeutlichende Spiegelung in der Figur des Sixtus Beckmesser, der den nämlichen Zweck verfolgt, Eva zu gewinnen, und bei dieser Gelegenheit von Wagner einigermaßen schamlos dazu missbraucht wird, um zu zeigen, wie man es nicht macht. Er – nicht etwa Sachs – ist die tragische Figur dieses Stücks, weil ihm die eingangs skizzierte Entwicklung versagt wird, indem ihm als einzige Funktion das Scheitern zugedacht ist, das nicht einmal – wie im Falle des Junkers – ein produktives, nämlich stets auf neue Stufen führendes Scheitern ist.



Abb. 1: *Die Meistersinger*: Bühnenmodell zum 3. Akt, 2. Szene («Festwiese»), Bayreuth 1888

² Zeitweise überlegte Wagner, mit dem Lied die Oper schliessen zu lassen (vgl. Wapnewski, *Die Oper Richard Wagners*, wie Anm. 1, S. 326).