

»Meck! Meck! Meck!«

Historische und historisierende Kostüme auf der Opernbühne am Beispiel von Barrie Koskys Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung

Jens Roselt

Richard Wagner war einkaufen. Er hat ein Paar neue Schuhe erworben. Zumindest kann man diesen Eindruck zu Beginn von Barrie Koskys Bayreuther Inszenierung von *Die Meistersinger von Nürnberg* (2017) haben.¹ Denn zum Vorspiel erscheint der Meister höchstpersönlich auf der Bühne, welche die zentrale Wohnhalle der Villa Wahnfried in Bayreuth darstellt. Nicht nur die beiden Neufundländer an der Leine, sondern vor allem das Kostüm und die Maske machen Michael Voller, den der Programmzettel als Hans Sachs annonciert, als Figur Richard Wagner kenntlich. Er trägt eine weiße Hose und eine Weste, dazu einen dunklen Frack, das Barett und den typischen Unterkinnbart, der aus den Koteletten zu wuchern scheint. Zur Musik des Vorspiels füllt sich der Raum nach und nach mit der bekannten Wagner-Entourage. Frau Cosima (Anne Schwanewilms) erscheint, Franz Liszt (Günther Groissböck) gibt sich die Ehre und der Kapellmeister Hermann Levi (Johannes Martin Kränzle) kommt zu Besuch. Dabei trudelt auch eine Reihe von Lieferungen ein, die Wagner offenbar bestellt hat und die er sogleich in Augenschein nimmt, während Cosima genervt die beiliegenden Rechnungen überfliegt. Darunter ist auch das besagte Paar Schuhe, das Wagner begeistert anprobiert und stolzierend probelaßt. Ein kostbar wirkendes Tuch gehört ebenfalls zu den Lieferungen. Wagner zeigt es herum, drapiert es erst um sich und dann um einen Sessel.

Das szenische Vorspiel läßt sich wie ein Satyrspiel begreifen, in dem Richard Wagner als infantiler Luxuskonsument auftritt, der vor allem Kleidung wirkungsbewusst und oberflächlich als Mittel des Selbstaussdrucks einzusetzen weiß. Die

1 Die folgenden Überlegungen gehen von einem Aufführungsbesuch am 31. Juli 2017 aus. Außerdem wurde für die Inszenierungsanalyse auf die Videofassung der Bayreuther Festspiele desselben Jahres zurückgegriffen: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

satirische Zuspitzung macht auch vor den anderen Figuren nicht halt. Franz Liszt etwa wird als gewiefter Selbstdarsteller vorgeführt, der auch in der häuslichen Situation stets bemüht zu sein scheint, jenes Antlitz von sich herzustellen, das Portraits von ihm zeigen. Erkennbar wird er an der weißen Mähne. Auch er trägt eine dunkle Hose, eine zugeknöpfte Weste und den Frack. Im Gegensatz zur agilen Wagnerfigur, die stets in Bewegung ist, Aktionen ausführt und andere Figuren adressiert oder berührt, ist das Körperschema der Figur Liszt auf die Posen des Virtuosen konzentriert. Nimmt er beispielsweise am Klavier Platz, werden die Schöße des Fracks mit großer Geste schwingvoll über den Hocker geworfen.

Im Gegensatz dazu zeigt Hermann Levi als dritter Mann im Künstlerbunde ein anderes Verständnis von Männlichkeit. Auch er trägt dunkle Hose, zugeknöpfte Weste und den Frack. Doch die Aufmerksamkeit der Figur richtet sich nicht auf sich selbst und schon gar nicht auf ihre äußere Erscheinung, sondern auf die Noten, die Wagner ihm zeigt, oder auf das Spektakel, das die anderen in Wahnfried aufführen. Während die Selbstbezüglichkeit der Figuren Wagner und Liszt darstellerisch durch Eigenberührungen hergestellt wird, die häufig durch das Kostüm motiviert werden, berührt sich Levi so gut wie nie. Diese Praxis der Verkörperung gibt der Figur eine dezent wirkende Selbstverständlichkeit, der gegenüber Wagner und Liszt als aufdringliche Rampensäue erscheinen. Man könnte sagen Levi ist am ehesten mit sich identisch, deshalb muss er körperlich und gestisch keinen Bezug zu sich herstellen; er wirkt in diesem Sinne authentischer als Wagner und Liszt.

Die Rahmenhandlung um die Villa Wahnfried setzt sich im 1. Aufzug fort. Wagner inszeniert und improvisiert mit seinen Gästen eine Privataufführung der *Meistersinger*. Die Möbel der Wohnhalle werden als die Sitzbänke der Katharinenkirche geordnet. Wagner selbst erscheint als Regisseur, der den anderen ihre Rollen zuweist und Handlungsanweisungen gibt. Liszt kommt als Veit Pagner, Cosima spielt Eva, das Dienstmädchen tritt als Magdalene auf, Levi hat die Rolle Beckmessers zu geben und Wagner übernimmt selbstredend die Hauptrolle des Hans Sachs. Die Verwandlungen der Figuren werden wesentlich durch Veränderungen der Kostüme gezeigt. Die Lehrbuben, die Meistersinger und Veit Pagner etwa erscheinen in Wahnfried in historischen Kostümen, die auf die Sachszeit verweisen. Die am Ende des Vorspiels etablierte Doppelkonstruktion der Figuren (Wagner/Sachs, Liszt/Pagner, Levi/Beckmesser, Cosima/Eva, Dienstmädchen/Magdalene) macht sich im Laufe der gesamten Inszenierung immer wieder geltend. In der Perspektive des Publikums kann jede Figur zwischen der frühneuzeitlichen Handlung und der Entstehungszeit des Werkes changieren. Hierdurch wird der Effekt erzielt, dass die unterschiedlichen Zeitebenen stets aufeinander verweisen und dabei – nicht zuletzt – die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* zu schillern beginnen kann. Dabei treibt die Inszenierung durchweg ein ironisches Spiel mit der Verhüllung und Verkleidung. Die Frage nach der Musikgeschichtsschreibung auf der Bühne soll deshalb mit Blick auf die Kostüme untersucht werden und das

Kostümbild des Kostümbildners Klaus Bruns als ein wesentliches Mittel der Repräsentation von Geschichtsbildern in der Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung verstanden werden. Die Ausgangsüberlegung ist, dass die unterschiedlichen Zeitebenen, mit denen Koskys Inszenierung auf die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* verweist, wesentlich durch die Kostüme anschaulich werden. Diese historische Dimension führt auch das Vorspiel schlagartig vor Augen. Die Handlung bekommt ein eindeutiges Datum, das vor das Bühnengeschehen projiziert wird: 13. August 1875. An diesem Tag soll die Begegnung zwischen Liszt und Levi in Wagners Villa stattgefunden haben. Die Kostüme und die Ausstattung der Gesellschaft in der Villa Wahnfried entsprechen dieser Zeitangabe: dunkle Fräcke für die Herren und üppige Kleider mit Krinoline und Turnüre für die Damen. In diesem Sinne könnte man sagen, die Inszenierung verfare historisch korrekt. Das meint, die einzelnen Kostüme und der Raum sind plausibel, kohärent und widerspruchsfrei. Die Zeichen bedeuten, dass die Handlung 1875 stattfindet. Doch schon der Auftritt der Lehrbuben und der Meistersinger ruft eine zusätzliche Zeitebene auf, die durch opulente historische Kostüme die Pracht der Zünfte auf die Bühne bringt. Damit kommt eine zweite Zeitebene ins Spiel, die freilich während des Vorspiels und zu Beginn des ersten Aufzugs noch in die Rahmung ›Hausaufführung bei Wagners‹ passt. Doch diese Rahmung wird im Laufe der Inszenierung komplett aufgegeben. Das Besondere der Kosky-Inszenierung ist also weniger die Auswechslung oder Verlegung der Zeit der Handlung als mehr die Verschachtelung von zwei Zeitebenen, zu denen sich im Laufe der Aufführung noch weitere gesellen werden.

Im Folgenden wird der Gedanke verfolgt, dass man bei der Darstellung von Geschichte auf der Bühne zwischen einer historischen und einer historisierenden Funktion der Kostüme unterscheiden kann. Während historisch korrekte Kostüme angemessen, plausibel, einheitlich und widerspruchsfrei sein sollen, setzt die historisierende Funktion auf Kontrast, Gegensatz, Brüche, Zitate und Mehrdeutigkeit. Historisierende Kostüme wären in diesem Sinne als ästhetische Mittel der Musikgeschichtsschreibung auf der Bühne zu verstehen. Die These in Hinblick auf die Kosky-Inszenierung soll deshalb lauten, dass hier historische Kostüme so miteinander kombiniert werden, dass sie sich gegenseitig historisieren und damit als Kommentar auf die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* lesbar werden.²

Die Untersuchung geht in zwei Schritten vor: Zunächst soll die theatergeschichtliche Bedeutung und Entstehung des Konzepts der historisch korrekten Kostüme dargelegt werden, um sodann aufführungsanalytisch die unterschiedlichen Zeitebenen der vorliegenden Inszenierung zu untersuchen.

2 Zu musikalischen Aspekten von Barrie Koskys *Meistersinger*-Inszenierung vgl. auch den Beitrag von Gesa zur Nieden in diesem Band.

Historisch korrekte Kostüme

Die Forderung, dass die Ausstattung einer Inszenierung sich an den historischen Anforderungen des Dramas bzw. Librettos zu orientieren habe, war eine theaterpraktische Innovation der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Norm durchsetzte. Bis dato wurden auf der Bühne zeitgenössische Gewänder getragen, die allenfalls durch mehr oder weniger phantastische Zusätze und Kombinationen zu sogenannten fremden Kostümen umgemodelt wurden, die lapidar auf vergangene Zeiten verwiesen.³ Da die Schauspieler diese Veränderungen nach ihrem eigenen Gutdünken vornehmen konnten, gab es in einzelnen Inszenierungen kein kohärentes Kostümbild. Es musste die Zuschauer also nicht verwundern, wenn eine griechische Tragödin im Reifrock auftrat oder ein Othello in Husarenuniform über die Bühne ging.⁴ Johann Christoph Gottsched geißelte diese Praxis bereits 1730 als »lächerlich«,⁵ da sie gegen die Wahrscheinlichkeit der Darstellung verstoßen würde, die im Zuge der Aufklärung das Richtmaß theatraler Repräsentation werden sollte.

Den Kostümen kam in der Folge die ästhetische Funktion zu, die individuelle zeitliche und soziale Verfasstheit einer Rolle zeichenhaft zum Ausdruck zu bringen, um dergestalt als historisch korrekt zu gelten. Die Durchsetzung dieses Anspruchs im Theaterbetrieb verlief nicht zufällig parallel zur Professionalisierung der Tätigkeit des Regisseurs, die im deutschsprachigen Raum in den 1770er Jahren einsetzte.⁶ Beide Entwicklungen sind wesentlich den Einflüssen der Pariser Bühnen geschuldet. 1756 wagte es dort eine Schauspielerin, eine Bäuerin zu spielen ohne das bis dato übliche zeitgenössische »Ataskleid, weiße Handschuhe, Frisur und rothe Absätze unter den zierlichen Schuhen«.⁷ Im selben Jahr löste Hippolyte Clairon eine heftige Debatte aus, als sie auf der Bühne in türkischer Kleidung und sogar »im Kostüm einer Sklavin, mit zerzausten Haar und Händen in Ketten« erschien.⁸ 1774 konnte man dann auch auf der Berliner Hofbühne bei einer Aufführung der Kochschen Truppe einen Götz von Berlichingen in einem historischen Kostüm be-

3 Winfried Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, Berlin 1931, S. 41f.

4 Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Wien 1939, S. 195f.

5 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 12-196, hier S. 174.

6 1771 wird in Wien erstmals der Begriff Regisseur als Berufsbezeichnung für eine Tätigkeit im Theater des deutschsprachigen Raums verwendet. Vgl. hierzu: Jens Roselt: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 9-73, hier S. 15.

7 L.S. [Ludwig Storch?]: »Costüm«, in: Robert Blum u.a. (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 2, Altenburg und Leipzig 1839, S. 234.

8 Joachim Fiebach: *Welt Theater Geschichte*, Berlin 2015, S. 143.

wundern, das der Kostümzeichner Johann Wilhelm Meil entworfen hatte.⁹ Dass die individuellen Kostümattraktionen zum Exempel einer Kunst der Inszenierung werden konnten, wurde vor allem durch umfängliche Publikationen gewährleistet, die vorbildliche Kostüme in colorierten Abbildungen zeigten und in Texten beschrieben. Der Intendant der Berliner Hofbühne August Wilhelm Iffland ließ die *Kostüme auf dem königlichen Nationaltheater* zwischen 1802 und 1812 in handkolorierten Radierungen publizieren.¹⁰ Seine Kleiderordnung von 1802 verbot jedwede ahistorische Kombination von fremder und zeitgenössischer Kleidung auf der Bühne.¹¹ Auch Ifflands Nachfolger Graf Brühl setzte sich für die »vollkommenste Uebereinstimmung aller Kostüme in einem und demselben Stücke«¹² ein. Es durfte nicht mehr passieren, dass in einer Inszenierung »altdeutsche, altspanische, altenglische Kostüme, von verschiedenen Jahrhunderten zusammengestellt«¹³ wurden. Dass ein weiterer Nachfolger Ifflands als Intendant in Berlin, nämlich Graf Redern, 1858 »die historisch treuen Costüme«¹⁴ einer Londoner *Macbeth*-Inszenierung lobte, mag als Beleg dafür gelten, wie sehr historische Korrektheit das ästhetische Gebot der Stunde im europäischen Theater geworden war.

Das *Allgemeine Theater-Lexikon* von 1839 stellte klar, dass die wesentliche Funktion des Kostüms im Theater darin zu bestehen habe, »Zeitalter, Nationalität und Charakteristik«¹⁵ einer Figur zu bedeuten. Damit ging der Anspruch einher, »genaue[...] Forschung« zu betreiben, um im Kostümbild »wahr und richtig zu sein.« Das »historisch richtige Costüm«¹⁶ war erst vom »wissenschaftlichen Standpunkt« aus zu erkennen. Das bedeutete auch, dass ein historisch korrektes Kostüm nicht die individuelle künstlerische Leistung eines Kostümbildners war, sondern die akademisch plausible und objektive Darstellung eines historischen Vorbilds.¹⁷

Ansichtig konnten den Theaternachmachern solche Vorbilder in monumentalen Publikationen werden, die im Laufe des 19. Jahrhunderts erschienen.¹⁸ Sie stehen für

-
- 9 Julia Burde: »Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung«, in: Florence von Gerkon und Nicole Gronemeyer (Hg.): *Kostümbild* (Lektionen 6), Berlin 2016, S. 106-189, hier S. 145.
 - 10 Klaus Gerlach: »Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen«, in: ders. (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*, Berlin 2009, S. 11-30, hier S. 25.
 - 11 Burde, »Das Bühnenkostüm«, S. 147.
 - 12 Ekhart Berckenhagen und Gretel Wagner: *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekoration und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978, S. 150.
 - 13 Ebd.
 - 14 Friedrich Wilhelm von Redern: *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkammerers und Generalintendanten*, Köln u.a. 2003, S. 321.
 - 15 L.S. [Ludwig Storch?], »Costüm«, S. 234.
 - 16 Ebd., S. 235.
 - 17 Burde, »Das Bühnenkostüm«, S. 145.
 - 18 1801 etwa publizierte Friedrich Schichtegroll seine *Gallerie altdeutscher Trachten, Gebräuche und Geräthschaft* (Leipzig 1801). 1830 legte Heinrich Wagner das erste Heft des *Trachtenbuch des Mittel-Alters, eine Sammlung von Trachten, Waffen, Geraethen u.f.m. nach Denkmälern*

das generelle Interesse an der kulturellen Funktion von Kleidung und ihrer historischen Entwicklung als Teil nationaler Identität und der entsprechenden Geschichtsschreibung, die durch die Inszenierungen der Hof- und Nationaltheater fortgeschrieben wurde. Die Konstruiertheit dieser Geschichtsbilder, die wir heute als kulturelle und ihrerseits historisch bedingte Imaginationen zu verstehen gewohnt sind, wurde in der geschichtsversessenen Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts freilich negiert. Dass die ideale Forderung nach historischer Korrektheit immer auch eine Fiktion war, in die sich die jeweils zeitgemäßen Darstellungskonventionen des Theaters eingeschrieben hatten, wurde durch den Anspruch auf Objektivität verdeckt.

Zu einem europaweit beachteten Vorbild für historisch korrekte Inszenierungen, deren Kostüme wissenschaftlich exakt rekonstruiert gewesen sein sollen, wurde das Meininger Hoftheater, das seit 1866 unter der Leitung von Herzog Georg II. stand, der dort selbst inszenierte und seine Inszenierungen wie historische Gemälde entwarf und ausführte.¹⁹ Für seine Inszenierung von Shakespeares *Julius Cäsar* beispielsweise nahm er mit dem Direktor des Archäologischen Instituts in Rom Kontakt auf und studierte antike Münzen sowie Statuen, um den Faltenwurf der Togen zu rekonstruieren. Damit war der Anspruch verbunden, dem Publikum archäologisch verbürgtes Wissen zur Anschauung zu bringen. Wenn ein zeitgenössischer Rezensent davon schwärmte, dass die Meininger Kostüme »von peinlicher Genauigkeit«²⁰ waren, zeigt dies, wie sehr auch das Publikum historische Korrektheit zu würdigen begann. Peinlich genau nahm es beispielsweise der Kritiker Paul Lindau, als er 1878 ein Gastspiel der Meininger Inszenierung von Schillers *Die Räuber* in Berlin besprach. Die Zeit der Handlung des Dramas wird von ihm penibel auf die Jahre zwischen 1756 und 1758 festgelegt. Ein guter Teil seiner Kritik geht der Frage nach, ob und inwiefern die Kostüme der Tracht jener Jahre entsprachen. Dabei verfolgt er die These, dass die Meininger ein Kostümbild zeigen, »das etwa 50 Jahre älter ist.«²¹ Doch dies will er nicht als Versäumnis verstanden wissen. Vielmehr solle dadurch – so Lindau – gezeigt werden, dass es einige Dekaden brauchen würde, bis sich die jeweils aktuelle Mode aus Paris auch auf dem Schloss des

vor. 1854 erschien das Kostümwerk *Trachten des christlichen Mittelalters* von Jakob Heinrich von Hefner-Alteneck und 1858 folgte *Die deutsche Trachten- und Modenwelt* von Jacob Falke. Zur Entwicklung der deutschsprachigen Kostümgeschichte im 19. Jahrhundert siehe: Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München 2006.

19 Jens Roselt: »Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen«, in: ders. (Hg.), *Regie im Theater*, S. 124–132, hier S. 130.

20 Karl Frenzel: »Zwei Shakspeare-Vorstellungen in Meiningen. 1. und 2. Januar 1870«, in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 50–56, hier S. 55.

21 Paul Lindau: »Schillers ›Räuber‹ in den Aufführungen durch die Meininger und das Königl. Schauspielhaus«, in: Osborne (Hg.), *Die Meininger*, S. 91–100, hier S. 93.

alten Moor in der Provinz durchsetzen könne. Der Theaterkritiker Theodor Fontane, der die nämliche Gastspielaufführung sah, erinnerte sich ebenfalls an einen alten Moor, der »in modrig gewordenen und an ihren Rändern halb weggefalteten Staatskleidern«²² überzeugte. Auch das eigentlich nicht zeitgemäße Kostüm ließ sich so doch noch als historisch korrekt verstehen. Dass Kostüme auf der Bühne durch den Eindruck von Gebrauch und Abnutzung eine eigene Geschichtlichkeit bedeuten konnten, war ebenfalls ein Novum. Bisher war es üblich, dass Kostüme möglichst neu und unverbraucht wirken sollten.

Dieses Verständnis von historischer Korrektheit im Theater gerät mit der Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert ins Wanken. Und wiederum geht dies mit einer Aufwertung der Funktion der Regie einher. Im Diskurs um die Veränderung spielt ein Kleidungsstück eine Rolle, das auch in der Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung relevant ist: nämlich der Frack als Universalkleidungsstück für den zeitgemäßen Mann im 19. und frühen 20. Jahrhundert.

Mitte der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts machte in Theaterkritiken eine Formulierung die Runde, die in den folgenden Jahren immer auftauchte, wenn Kostüme aus dem vermeintlich historischen Rahmen fielen. Sie lautete: »Hamlet im Frack«.²³ Hinter diesem Ausruf des Schreckens verbarg sich die Beobachtung, dass in jenen Jahren Inszenierungen klassischer Dramen auf den historischen Kostümplunder und Kulissenzauber verzichteten, der bis dahin für ein Qualitätsmerkmal der Theaterkunst gehalten wurde. Hamlets Frack kann wohl als einer der ersten großen skandalträchtigen Regieeinfälle gelten.²⁴ Eine eigentümliche Anhäufung von dänischen Prinzen in Fräcken kann für das Jahr 1926 nachgewiesen werden, in dem in London, Wien, Prag, Hamburg und Berlin Hamletfiguren in Fräcken oder anderen zeitgenössischen Kostümen gesichtet wurden. Die dabei entbrannte Auseinandersetzung wirft ein bezeichnendes Licht darauf, wie sich die Wahrnehmung von Theater durch das Publikum über die Kostüme komplett verschob, wobei neben den Autoren oder den Komponisten die Arbeit von Regisseuren als eigentliche künstlerische Leistung des Theaters eine – wenngleich umstrittene – Aufmerksamkeit erhielt.

Die Berliner Hamletinszenierung von Leopold Jeßner von 1926 beispielsweise forderte – so der Kritiker Felix Hollaender – »in jeder Einzelheit zu leidenschaft-

22 Theodor Fontane: »Friedrich Schiller: Die Räuber. Aufführung vom 3.5.1878«, Kritik vom 5.5.1878, in: Debora Helmer und Gabriele Radecke (Hg.): *Theaterkritik 1878-1882*, Bd. 2, Berlin 2018, S. 90.

23 Julius Bab: »Das Problem der Klassikerinszenierungen« [Orig. 1927], in: ders.: *Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen*, hg. von Harry Bergholz, Heidelberg und Darmstadt 1960, S. 163-170, hier S. 165.

24 Vgl. hierzu: Jens Roselt: »1926. Der Einfall der Regie im Theater«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich und Berlin 2014, S. 317-332, hier S. 328ff.

lichem Widerspruch heraus.«²⁵ Nichts schien bei diesem *Hamlet* zu stimmen: Die Kulissen passten nicht zur Zeit der elisabethanischen Renaissance, die Darstellung nicht zur Handlung, die Sprechweise nicht zum Text, der Hauptdarsteller nicht zur Titelfigur und vor allem die Kostüme weder zueinander noch zu Shakespeares Drama. Ein anderer Kritiker zählte penibel die logischen Widersprüche der Inszenierung auf, die Anleihen beim Barock, dem 19. Jahrhundert und der jüngsten Vergangenheit machte. Allen voran wurden die unpassenden Kostüme gegeißelt, mit denen Herr Jeßner »den Kostümstil aus dem Historischen ins beinahe Heutige«²⁶ übertrug. »Jeder empfindet das Unhistorische als Sensation«, ²⁷ meinte der Kritiker Julius Bab über »die merkwürdige äußerliche Praxis, das rein physische Bühnenkostüm zu aktualisieren«.

Dass auch das experimentierfreudige Musiktheater jener Jahre über das Kostüm eine zeitgenössische Perspektive auf historische Werke werfen konnte, wird durch Jürgen Fehlings Inszenierung des *Fliegenden Holländer* an der Berliner Krolloper von 1929 deutlich, für die Ewald Dülberg Bühne und Kostüme entworfen hatte. Der Holländer erschien »im Kostüm eines verhungerten bolschewistischen Wanderredners«. ²⁸ Daland sah man »piekfein im modernen hellbraunen Sportmantel« und Senta trat in einem praktischen Sweater auf.

Die Aktualisierung von Inszenierungen durch die Verlegung der Handlungszeit war damit das Gebot der (Geburts-)Stunde des modernen Regietheaters, das sich vom Ideal einer objektiv gültigen und in diesem Sinne zeitlosen Darstellung von Geschichtsbildern verabschiedete und die eigene historische Verfangenheit in der Rezeptionsgeschichte eines Werkes zu thematisieren begann.

Geschichte als szenische Konstruktion

Ordnet man die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von 2017 in diesen Kontext ein, ist zunächst festzustellen, dass jedes Kostüm auf den Kleidungsstil einer bestimmten Zeit eindeutig verweist. Doch die gleichzeitige Kombination verschiedener historischer Kostüme lässt ein zeitlich diverses Geschichtsbild anschaulich werden, das nicht als historisches Gemälde gerahmt ist, sondern als historisieren-de Konstruktion durchschaut werden kann.

25 Felix Hollaender im *8-Uhr-Abendblatt*, 04.12.1926, zit.n.: Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1988, S. 766.

26 Ebd. S. 767f.

27 Bab, »Das Problem der Klassikerinszenierungen«, S. 165.

28 W.K.: »Romantik der Unromantischen«, in: *Berliner Lokal-Anzeiger*, ohne Datum, zit.n.: Friedemann Kreuder: »Tönende Skulpturen. Ewald Dülberg als verspäteter Bühnenbildner Richard Wagners«, in: Peter W. Marx (Hg.): *Dülberg meets Wagner*, Köln 2013, S. 6-21, hier S. 17.

Aus aufführungsanalytischer Sicht hat man es bei jedem Theaterereignis grundsätzlich mit mehreren Zeitebenen gleichzeitig zu tun. Prinzipiell lassen sich zum Zwecke der Untersuchung vier Zeitebenen unterscheiden, die im Rahmen einer Aufführung zueinander ins Verhältnis gesetzt werden und vom Publikum unterschiedlich dominant wahrgenommen werden können:

- Zeit der Handlung
- Zeit der Entstehung eines Werks
- Zeit der Inszenierung
- Gegenwart der Aufführung

Zeit der Handlung

Die Zeit der Handlung, die durch ein Drama bzw. ein Libretto vorgegeben wird, kann eben dann explizit werden, wenn historische Stoffe und Personen bearbeitet werden. Die Meistersingergeschichte kann historisch relativ präzise eingegrenzt werden. Der historische Hans Sachs lebte von 1494 bis 1576. Die Handlung dürfte damit um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu situieren sein.

Diese Zeit wird in der Inszenierung semiotisch ausschließlich durch die Kostüme der Meistersinger, des Chores der Nürnberger Bürger und der Figuren Eva, Stolzinger und Magdalene bedeutet. Kein anderes Ausstattungsmerkmal spielt auf das Nürnberg der Frühen Neuzeit an.

Zur Sachszeit galten nicht nur in Nürnberg verbindliche Kleiderordnungen, deren Regeln die ständische Gesellschaftsstruktur auf die Gewandung übertrugen.²⁹ Im Rahmen dieser Restriktionen konnten auch Kaufleute oder Handwerker Kleidung kreativ als Mittel des standesgemäßen Ausdrucks einsetzen.³⁰

Die Kostüme der Bayreuther Inszenierung orientieren sich entsprechend an der deutschen Tracht des 16. Jahrhunderts, die an der charakteristischen Schlitz- und Puffenmode erkennbar wird. Das weite Obergewand der Männer, die Schaubie, wird offen getragen, der breite Kragen liegt auf der Schulter und ist materiell abgehoben, beispielsweise durch Pelzbesatz.³¹ Die Beinkleider der Männer sind knielang, die Unterschenkel werden durch Strumpfhosen sichtbar. Die unterschiedlichen Kostüme kombinieren jeweils unterschiedliche Materialien, wie gemusterte Stoffe, Samt oder Pelz. Das markanteste Merkmal dieser Kleidung ist wohl die Vielfarbigkeit; jedes Kostüm weist in sich mehrere Farben und Muster auf. Die Zeit

29 Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990, S. 291.

30 Ulinka Rublack: »Die Kleidung des Matthäus Schwarz«, in: Martina Minning, Nadine Rottau und Thomas Richter (Hg.): *Dressed for Success*, Dresden 2019, S. 39-52, hier S. 40.

31 Hans Mützel: *Vom Lendenschurz zur Modetracht*, Berlin 1925, S. 304.

der Handlung der historischen Meistersinger erscheint auf der Bayreuther Bühne bunt.

Zeit der Entstehung

Die Zeit der Entstehung eines Werks schreibt sich implizit und explizit durch die ästhetischen Mittel und Verfahren, Techniken und Konventionen in das Libretto und die Partitur ein. Diesbezüglich sind die *Meistersinger* ein Produkt der Kulissenbühne und des Ausstattungstheaters des 19. Jahrhunderts. Seit 1845 beschäftigte sich Wagner mit der Meistersingeridee. 1867 war die Partitur fertig. Die Uraufführung fand 1868 in München statt. Wagners Quellen sind weitgehend bekannt, wobei er mit ihnen frei und eigensinnig umging, um sein eigenes, passendes Geschichtsbild zu kreieren.³² Szenisch machte er keine Anleihen beim Theater der Frühen Neuzeit oder der historischen Meistersingerbühne.³³

Diese Ebene wird in der Inszenierung durch den Wahnfriedkontext des Vorspiels gesetzt und mit den Kostümen durch die gesamte Aufführung getragen. Für die Männer heißt das zunächst Frack, Weste, lange Hosen und weißes Hemd mit Schleife oder am Hals offen. Die Farbigkeit ist auf schwarz und weiß beschränkt. Die Schnitte sind ähnlich und ihre uniforme Wirkung wird auch dadurch betont, dass zunächst auch David (Daniel Behle), Stolzing (Klaus Florian Vogt) und eine Gruppe Jungs in Wagnerkostümen als Klone des Meisters auftreten.

Die beiden Frauenfiguren tragen zu Beginn den weiten bodenlangen Rock mit der ab 1830 üblichen weiten Unterfütterung aus Krinoline. Auch hier ist die Farbigkeit gedeckt und dunkel. Über die Farben der Kostüme wird auch der Kontrast zwischen den beiden auf der Bühne koppräsenten Zeitebenen der Handlung und der Entstehung erkennbar. Dies weist nicht zuletzt darauf hin, dass auch auf der Ebene der Handlung im Libretto nicht schlicht die Zeit der Meistersinger kenntlich wird, sondern ihre romantische Idealisierung und die damit im 19. Jahrhundert einhergehende Verklärung als spezifisch deutsche Kulturtradition. Bereits auf der Ebene der Zeit der Handlung des Librettos kann also von einem ungetrübten oder eigentlich unverfälschten Geschichtsbild nicht die Rede sein. Die Inszenierung veranschaulicht dies, indem sie die Sachszeit bereits im Vorspiel als phantastischen Entwurf des Meisters kenntlich macht, wenn die Figuren dem Flügel und damit gleichsam Wagners opulenter Imagination entsteigen. Das Konzept des Kostümbildners sah deshalb gar nicht vor, die Kleidung der historischen Meistersinger

32 Kurt Pahlen: »Wer waren die Meistersinger?«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 379–393, hier S. 379.

33 Der historische Hans Sachs beispielsweise brachte zahlreiche seiner Dramen in der Nürnberger Marthakirche zur Aufführung. Hierzu: Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914, S. 14.

korrekt zu rekonstruieren. Die Farbenpracht und Materialfülle verweist eher auf bildliche Darstellungen der italienischen Renaissance.³⁴

Ein wichtiges Stilmittel der Kosky-Inszenierung ist es also, Kontraste oder Brüche zwischen diversen Zeitebenen zu schaffen, die nicht vermittelt werden, sondern sich gegenseitig reflektieren. Die Bühne zeigt die Sachszeit im Spiegel des 19. Jahrhunderts und Kostüme, die 1875 als historisch korrekt gegolten haben mögen. Doch dieser Spiegel bekommt Sprünge, wenn im Verlauf der Handlung weitere Zeitebenen aufgerufen werden.³⁵

Zeit der Inszenierung

Mit der Zeit der Inszenierung ist jene Zeit genannt, in die eine spezifische Inszenierung die Handlung verlegen mag, wobei sie sich produktiv von den Anweisungen des Librettos entfernen kann. Hier wird es im Guckkasten der Bayreuther Inszenierung etwas verschachtelter. Zum Ende des 1. Aufzugs kommt es zu einem spektakulären Umbau (Bühne: Rebecca Ringst). Die Wahnfriedebene wird wie eine Schachtel nach hinten herausgefahren und der Bühnenraum durch die Kulisse eines kastenartigen Saales erfüllt, dessen hölzerne Vertäfelung unschwer den Schwurgerichtssaal im Nürnberger Justizpalast erkennbar macht, in dem von 1945 bis 1946 die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse stattfanden. Der Auftritt eines Statisten in der Uniform eines amerikanischen Militärpolizisten betont das Hinzu-kommen einer weiteren, dritten Zeitebene. Der Gerichtssaal bleibt der Rahmen für den Rest der Aufführung. Die Nürnberger Gassen, die Werkstatt von Hans Sachs und die Festwiese finden in diesem Raum statt. Der Wahnfriedraum wird damit verlassen und auch nicht wieder betreten. Er bleibt durch die Kostüme gegenwärtig, denn Beckmesser, Stolzing und Eva werden erst im Laufe der Handlung die Kostüme wechseln und damit vom 19. Jahrhundert in die Sachszeit wechseln.

34 Diesen Hinweis verdanke ich einem Interview mit Klaus Bruns am 10. Dezember 2020.

35 Es bleibt darauf hinzuweisen, dass der Begriff Frühe Neuzeit keine Zeitkategorie des 19. Jahrhunderts war. Die nachreformatorische Handlung der *Meistersinger* verweist im Geschichtsdanken des 19. Jahrhunderts eher auf die Renaissance, wobei Wagner mit den Meistersingern eine Tradition aufgreift, die bis ins Mittelalter reicht. Die genaue historische Einordnung war Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus noch unklar. Heinrich Wagner lässt das Mittelalter in seiner Kostümgeschichte von 1830 Anfang des 16. Jahrhunderts enden, während Hefner-Altenack es in seinem Werk von 1854 bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts zieht (vgl. FN 18). Im Lichte der *Meistersinger* kann die Sachszeit so als ein Geschichtsbild des 19. Jahrhunderts gelesen werden, in dem mittelalterliche und frühneuzeitliche Vorstellungen amalgamiert werden. Dass Kurt Pahlen die *Meistersinger* noch 1982 als »wahrhaft getreues Abbild« des Mittelalters verstehen konnte, zeugt von der Wirkmächtigkeit des imaginierten Geschichtsbilds. Vgl. Kurt Pahlen: »Anmerkungen und Gedanken zu Wagners Meistersingern«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 399-434, hier S. 410.

Es gibt eine Gruppe von Figuren, die ausschließlich auf eine historische Zeit bezogen bleibt: Die Meistersinger, die Lehrbuben und die Nürnberger Bürger treten durchweg im historischen Gewand der Frühen Neuzeit auf. Fast alle übrigen Figuren durchlaufen jeweils eine Transformation von der Wahnfriedebene in die Sachszeit, die durch die Veränderung des Kostüms vollzogen wird. Im 2. Aufzug beispielsweise sieht man das Liebespaar Eva und Stolzing in zwei Zeiten agieren. Während Stolzing bereits die historische Kluft der Meistersinger angelegt hat, erscheint Eva noch im Cosima-Outfit des 19. Jahrhunderts. Allein die Figur Wagner/Sachs bleibt dem Kostüm des 19. Jahrhunderts durchgehend treu. Auch wenn zwischen einzelnen Auftritten Veränderungen des Kostüms erfolgen, beschränken sich diese auf minimale Variationen oder einzelne Accessoires wie eine Meisterkette oder eine Lederschürze.

Keines der Kostüme der Protagonisten oder des Chores verweist auf die Zeit nach Kriegsende, die durch den Raum bedeutet wird.³⁶ Die Inszenierung findet sich also in drei Zeiten wieder: der romantisch verklärten Sachszeit, dem späten 19. Jahrhundert und der unmittelbaren Nachkriegszeit 1945.

Mit dem tumultartigen Volksauflauf in den Nürnberger Gassen am Ende des 2. Aufzugs wird noch eine vierte Ebene ins Spiel gebracht. Der in die Tracht eines Knappen gekleidete David knöpft sich Levi/Beckmesser vor, dessen Kostüm weiterhin mit Weste, Hemd und Hose auf das 19. Jahrhundert verweist. David wirft Levi/Beckmesser zu Boden, drückt seinen Leib mit einem Wagnergemälde nieder und prügelt derweil auf ihn ein. Sodann kommt ein Meistersinger und stülpt Beckmesser eine übergroße Maske auf den Kopf. Durch Beikeles und eine Kippa wird das Gesicht der Maske als jüdisch lesbar. Mit dem Überstülpen der Maske zeigt die Figur ein verändertes Bewegungsvokabular. In einen Lichtkegel gestellt, beginnt sie zu taumeln und zu tänzeln. Die verhärmten Gesichtszüge, die überdeutliche Hakennase und der finstere Blick verweisen auf die Karikaturen von Juden, die das antisemitische Hetzblatt *Der Stürmer* zwischen 1923 und 1945 verbreitete. Am Ende der Szene verschwindet die individuelle Figur gänzlich unter einer weiteren Version der karikierenden Fratze, die sich ballonartig aus dem Zeugenstand erhebt und die Szene im Gerichtssaal visuell zu beherrschen beginnt. Zum Aktschluss sinkt das Ballongesicht auf die Szene nieder und zeigt den Davidstern auf seiner Kippa ins Publikum.

Mit dem Verweis auf die nationalsozialistische Verfolgung von Juden wird eine vierte Zeitebene eröffnet, die durch die Maske unmittelbar auf die Figur Levi/Beckmesser bezogen ist. Zugleich wird die volkstümlich-burleske Steigerung des Aktschlusses durch eine Brutalität konterkariert, die im lustigen Treiben der

36 Eine Ausnahme bilden der Statist in der Rolle des Militärpolizisten und eine Harfenistin auf der Festwiese, die wie eine Gerichtsstenotypistin der Nachkriegszeit gekleidet ist.

Nürnberger eine progromartige Stimmung erkennbar macht. Da die auf die Gas-se stürmenden Stadtbewohner durchweg frühneuzeitliche Kostüme tragen, lässt sich ein weiterer historischer Bezug herstellen, wonach die Verfolgung und Entrechtung der Juden von der Zeit des Nationalsozialismus bis in die Frühe Neuzeit zurückverfolgt werden kann. Dieser Rückbezug wird auch durch die beleuchtete Uhr in der Rückwand des Gerichtssaales signalisiert, die während des Geschehens im Zeitraffer rückwärts läuft.

Die Auseinandersetzung mit Antisemitismus wird damit am Ende des 2. Aufzugs als zentrales Motiv der Inszenierung erkennbar. Unter diesem Vorzeichen könnte auch die eingangs gegebene Beschreibung des Vorspiels und des 1. Aufzugs einer Revision unterzogen werden. War Levi/Beckmesser von Beginn der Inszenierung an als jüdische Figur ausgewiesen? Selbst wenn man keine Kenntnis davon hat, dass die historische Person Hermann Levi³⁷ ein Jude war, könnte man mutmaßen, dass der Name Levi jüdisch klingt. Die Körperlichkeit der Figur unterschied sich von derjenigen anderer Figuren. Levi war als Außenseiter markiert, der die freundliche Einladung, bei den anderen auf dem Kanapee Platz zu nehmen, eher reserviert annahm. Schon den Übergang in Wagners Inszenierung macht er nur widerwillig mit. Die ihm vom Gesamtkünstler zugedachte Rolle des Beckmessers mag er nicht spielen. Diese Rollenzuweisung erfolgt über eine Veränderung des Kostüms. Levi muss seinen Frack ablegen. Wagner nötigt ihn, die Kette des Merkers anzulegen, und drückt ihm eine Samtkappe aufs Haupt. Levi lässt diese Veränderung seiner Erscheinung und damit die Übernahme der Rolle des Beckmessers nur widerwillig über sich ergehen. Zu Beginn der Szene in der Katharinenkirche lehnt es Levi/Beckmesser ab, mit den anderen Figuren zum Gebet niederzuknien. Erst Wagners wiederholte barsche Blicke zwingen ihn auf die Knie, doch Liszts Aufforderung, sich gefälligst zu bekreuzigen, widersteht er.

Die hier skizzierte Argumentation, wonach die Inszenierung Levi/Beckmesser als eine jüdische Figur versteht, bleibt freilich höchst problematisch, da sie letztlich auch nur ein antisemitisches Vorurteil auf die Darstellung projiziert. Allerdings hat die neuere musikwissenschaftliche Forschung in kritischer Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus der historischen Person Richard Wagner auch in einzelnen Figuren seiner Werke jüdische Ressentiments in nicht jüdischen Rollen nachweisen können. Ulrich Drüner, der den antisemitischen Spuren in der Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* nachgegangen ist, stellt in Bezug auf Beckmesser fest: »Von der Sprache der Körperlichkeit her gesehen, auch aus der Sicht

37 Der deutsche Dirigent Hermann Levi (1839-1900) leitete 1882 die Bayreuther Uraufführung des *Parsifal*. Nachdem er sich Wagners Forderung, sich christlich taufen zu lassen, verweigert hatte, sah er sich antisemitischen Angriffen des Komponisten ausgesetzt. Vgl. Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner Festspiele*, München 1994, S. 95.

der Kultur-Codes des frühen 19. Jahrhunderts, ist Wagners Absicht Beckmesser als Judenkarikatur zu konzipieren, nur allzu offensichtlich erkennbar». ³⁸

Doch der Annahme, dass Koskys Inszenierung diesen Aspekt ins Zentrum rückt, soll hier widersprochen werden. Die Inszenierung zeigt vielmehr, dass antisemitische Vorurteile Bestätigung finden, wenn sie der Wahrnehmung zugrunde liegen. Wer in Levi/Beckmesser einen Juden sehen will, kann ihn finden, unabhängig davon, wie sich die Figur auf der Bühne verhält. Auch in diesem Aufsatz waren nur wenige argumentative Winkelzüge notwendig, um einer eben noch authentisch wirkenden Künstlerfigur die unsympathische Arroganz des ewigen Außenseiters unterstellen zu können. Rassismus, so wäre dies als eine Aussage der Inszenierung zu interpretieren, ist (auch) ein Wahrnehmungsphänomen. Und die Darstellung von Rassismus auf der Bühne verhandelt in diesem Sinne auch immer die entsprechenden Zuschreibungen eines Publikums.

Mit diesen Vorurteilen sieht sich die Figur Levi/Beckmesser im Fortgang der Handlung selbst konfrontiert. Sein nächster Auftritt in der 3. Szene des 3. Aufzugs zeigt ihn lädiert. Der nächtliche Übergriff hat seine Spuren hinterlassen. Der verletzte rechte Arm hängt in einer Schlinge. Ein Finger der linken Hand ist verbunden. Das weiße Hemd ist zerschissen. Ansonsten trägt er weiterhin die schwarze Anzughose und den grauen Binder. Levi/Beckmesser hat den Schritt in die Frühe Neuzeit noch nicht gemacht. In einer Art Angstphantasie suchen ihn im leeren Gerichtssaal fünf kindergroße Figuren heim, die in dunkle Fräcke oder Mäntel gehüllt sind. Ihre Gesichtsmasken zeigen die ausdruckslosen Gesichter alter Männer. Beikeles und Kippot weisen sie als jüdisch aus. Levi/Beckmesser wird durch diese Gestalten verunsichert. Er zittert, wankt, ringt nach Luft und sucht Halt. Er tastet eine Greisenmaske ab und führt seine Hand dann zitternd über das eigene Gesicht, wie um zu prüfen, ob er den Gestalten ähnlich sieht, die ihn umringen, ihn kitzeln und in ihre Mitte hinabzuziehen drohen. Doch Levi/Beckmesser macht sich abrupt frei und die Zwergenfiguren verschwinden. Kopfschüttelnd stellt er fest, dass der Spuk zu Ende ist und gewinnt allmählich die Fassung wieder. Das Drama der Stigmatisierung bleibt für ihn noch ein böser Traum, der allerdings auf der Festwiese zur Realität wird.

Wagner/Sachs nimmt im Übrigen an dem Gewaltexzess keinen aktiven Anteil. Beim nächtlichen Übergriff auf Levi/Beckmesser verschwindet er im Halbdunkel des Gewimmels. Erst die Aufzeichnung zeigt in einer Einstellung, dass sich der alte Meister in die hinterste Ecke des Saales verkrochen hat, um dem brutalen Geschehen verstört zuzugucken. Der sich im folgenden Aufzug anschließende Wahn-Monolog, in dem er über die sinnlose Wut und Gewalt zwischen den Menschen

38 Ulrich Drüner: »Judenfiguren bei Richard Wagner«, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 143-164, hier S. 162.

nachsinnst, lässt sich damit auch in den antisemitischen Kontext stellen: »s ist halt der alte Wahn«. ³⁹

Erst zum Wettgesang erscheint Beckmesser dann ohne Levis Frack und Hose in kompletter Meistersingertracht. Nur der verletzte Arm in der Schlinge und die verbundene Hand erinnern als Kostümelemente noch an den gewaltsamen Übergriff. Vergleicht man seinen zwar wirkungsbewussten, aber gleichwohl scheiternden Auftritt auf der Festwiese mit seiner dezenten Erscheinung im Vorspiel, wird deutlich, dass die Figur im Laufe der Inszenierung eine deutliche Entwicklung genommen hat, in dem andere Zuschreibungen an seiner Person und Zurichtungen an seinem Körper vorgenommen haben. Sein Bewegungsvokabular ist auf der Festwiese komplett verändert. Er macht große Gesten und richtet seinen Körper frontal zum Volk und der Rampe aus. Auch die Offenbarung gegenüber Eva am Ende seines Liedes zeigt ihn mit ostentativem Körpereinsatz verwandelt. Er kniet und kriecht sich erniedrigend vor der angesungenen Eva. Fahrig berührt er sich selbst oder sucht tastend die Nähe zu Wagner/Sachs. Die Figur, die im Vorspiel als seriöser Musiker eingeführt wird, will nun dazugehören und als populäre Figur in der Liga der Meistersinger mitspielen. Dieser Assimilierungsversuch misslingt komplett. Er erntet keinen Applaus, sondern Spott und Häme. Im Moment, da der Jude Hermann Levi in der Rolle des Christen Sixtus Beckmesser brillieren will, trifft ihn das antisemitische Vorurteil seiner Umgebung mit voller Wucht. Er erscheint als der typische Jude, den andere in ihm sehen wollen. Beckmesser wandelt sich vom ernststen Musiker über den komischen Sündenbock zur tragischen Figur, die bekanntlich in Lustspielen fehl am Platze ist, weshalb der geschundene und blamierte Sänger sowohl bei Wagner als auch bei Kosky schnell von der Bühne geschafft wird. ⁴⁰

Die Inszenierung zeigt Wagner nicht als Antisemiten, noch wird Beckmesser als Jude gezeigt.

Antisemitismus wird vielmehr nicht als individuelles Problem, sondern als soziales Phänomen kenntlich, das durch die Zeiten und damit auch durch die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* gereicht wird. Es geht um das soziale Drama der Anerkennung, um Prozesse der In- und Exklusion, den Versuch der Assimilierung und dessen Scheitern sowie um die Sündenbockfunktion. Hierin darf nicht zuletzt die Aktualität der Inszenierung erkannt werden, weshalb abschließend erörtert werden soll, wie der Bezug zur Gegenwart szenisch vermittelt wird.

39 Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 179.

40 Die Regieanweisung lautet: »Er stürzt wütend fort und verliert sich unter dem Volke.« In: ebd., S. 243. In der Bayreuther Inszenierung geht Beckmesser allerdings nicht freiwillig, sondern wird rasch zur Seite abgeführt.

Gegenwart der Aufführung

Verweise auf die Gegenwart setzt die Kosky-Inszenierung bis kurz vor Schluss sehr dezent ein. Wenn die Meistersinger etwa ihre Langhaarperücken im Takt der Musik schütteln wie Heavy Metal-Fans bei einem Konzert, macht sich die Gegenwart der Aufführung geltend. Die Inszenierung holt die Handlung aber nicht aktualisierend in die Gegenwart des Publikums, sondern wirft von dieser aus diverse Perspektiven in die Vergangenheit. Erst die Gegenwart der Aufführung markiert die Position, von der aus das historisch verschachtelte Geschehen beobachtet und die unterschiedlichen Zeitebenen zueinander in ein Verhältnis gesetzt werden können. Erst ganz am Ende der Inszenierung wirft sich auch die Gegenwart in Schale.

Nachdem Stolzing die Meistersingerwürde zurückgewiesen hat, geht alles ganz schnell. Auch im Libretto wird bekanntlich holterdipolter durch den alles vereinnehmenden Schlussgesang von Hans Sachs jeder Widerspruch unter Pauken und Trompeten zum Schweigen gebracht. In der Bayreuther Inszenierung geht das so vonstatten: Stolzing verlässt mit Eva die Bühne zur Seite. Die diskutierenden Meistersinger folgen ihm. In Windeseile lehrt sich die komplette Bühne. Zurück bleibt allein Wagner/Sachs. Den Schlussmonolog trägt er im Zeugenstand gegenüber dem Publikum vor, das frontal als Richter angesprochen wird. Nimmt man die Dramaturgie der Gerichtsverhandlung ernst, ist Sachs Mahnung »Verachtet mir die Meister nicht«⁴¹ ein Plädoyer.

In der Aufführung ist das ein konzentrierter Moment. Wenige Takte bevor die Trommelwirbel und Fanfaren in den Schlussgesang einstimmen, fährt die hintere Wand des Gesichtssaals hoch und ein komplettes Konzertpodium mit Symphonieorchester und Chor in zeitgenössischer schwarzer Kleidung fährt herein. Erst am Ende der Inszenierung wird die Gegenwart als Zeitebene der Inszenierung eingeführt. Sie liegt in Wagners Rücken und kommt auf das Publikum zu. Dann dreht sich Wagner um und dirigiert im Zeugenstand den Schluss der Oper. Mit deren letzten Takten fährt das gesamte Podium wieder heraus und lässt das Publikum mit Wagner allein. Der bombastische Schluss der *Meistersinger* kommt szenisch als unverbindliche konzertante Opernaufführung daher. Das Ende der Festwiese formiert die Apotheose einer widerspruchslosen Gemeinschaft, deren affirmative Funktion Kurt Pahlen noch 1982 so beschrieb:

»Und was Wagner an musikalischen Steigerungen zu leisten vermochte, bleibt – rein musikalisch – für alle Zeiten bewundernswert und auch dramatisch: wehende Fahnen, ein aus ganzem Herzen jubelndes Volk, ein strahlender Festtag vor der Kulisse einer liebenswerten alten Stadt, glückliche Menschen rund um das über-

41 Ebd., S. 255.

glückliche Paar Eva-Stolzinger, den zutiefst befriedigten Sachs, der Volksliebe und triumphale Bestätigung seiner künstlerischen Thesen erfahren hat».⁴²

Hier nun platziert Kosky die letzte markante Kontrastwirkung, mit der er seine Inszenierung in die Rezeptionsgeschichte stellt und diese zugleich nüchtern kommentiert und entzaubert. Angesichts der vorhergehenden Ausstattungsoptimierung ließe sich dies als Verweigerungshaltung lesen, wobei der Regisseur als eine Art ästhetischer Tatortreiniger all jene historischen Spuren zu beseitigen scheint, die er vorher gelegt hat. Indem die einmütig jubelnde Festwiese durch ausdruckslos agierende Musiker ersetzt wird, kann deutlich werden, dass ein heutiges professionelles Symphonieorchester, in dem jeder seinen Platz, seine Noten, seine Aufgabe und im Dirigenten einen unumschränkten Führer hat, als Bild für eine faschistische Volksgemeinschaft dienen kann.

Der vermeintlich neutrale Schluss lässt sich aber auch als Kommentar auf die biedere Erwartungshaltung jenes Publikums lesen, das ein zeitlos gültiges Meisterwerk zu hören und zu sehen beansprucht, so wie sich manche Opernzuschauer nicht nur in Bayreuth beim Eintritt in den Saal sagen: Zur Not kann man ja die Augen schließen. Der Schluss wird historisch keimfrei gegeben. Und es bleibt den Zuschauerinnen und Zuschauern überlassen einen Standpunkt zu beziehen oder ein Urteil zu fällen.

Zusammenfassung

Die Inszenierung von Geschichte ist ein zentrales Anliegen des europäischen Theaters, das sich im Laufe des 19. Jahrhunderts als Norm durchsetzt und vor allem den Kostümen eine wesentliche Funktion zuschreibt. Die Durchsetzung dieses Anspruchs ist mit der Aufwertung der Funktion der Regie verbunden. Die ersten Regisseure profilieren sich mit der Herstellung historischer Korrektheit auf der Bühne, während sich das moderne Regietheater ab den 1920er Jahren gerade durch die produktive Infragestellung von historischer Korrektheit etablieren kann. Die Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung von Barry Kosky mit den Kostümen von Klaus Bruns greift historische Kostüme auf, um damit auf verschiedene Zeitebenen anzuspielen, die für die Rezeptionsgeschichte der Oper bedeutsam sind. Die Inszenierung verfährt in diesem Sinn nicht historisch, sondern historisierend, indem sie auf die Konstruiertheit von Geschichtsbildern verweist und dabei Antisemitismus als ein Merkmal begreifbar macht, das Wagners Oper und ihre Rezeptionsgeschichte nachhaltig prägt.

42 Ebd., S. 258.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Julius Bab: »Das Problem der Klassikerinszenierungen« [Orig. 1927], in: ders.: *Über den Tag hinaus. Kritische Betrachtungen*, hg. von Harry Bergholz, Heidelberg und Darmstadt 1960, S. 163-170.
- Theodor Fontane: »Friedrich Schiller: Die Räuber. Aufführung vom 3.5.1878«, Kritik vom 5.5.1878, in: Debora Helmer und Gabriele Radecke (Hg.): *Theaterkritik 1878-1882*, Bd. 2, Berlin 2018, S. 90.
- Karl Frenzel: »Zwei Shakspeare-Vorstellungen in Meiningen. 1. und 2. Januar 1870«, in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 50-56.
- Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, hg. von Horst Steinmetz, Stuttgart 1998, S. 12-196.
- Winfried Klara: *Schauspielkostüm und Schauspieldarstellung*, Berlin 1931.
- Paul Lindau: »Schillers »Räuber« in den Aufführungen durch die Meininger und das Königl. Schauspielhaus« [Orig. 1878], in: John Osborne (Hg.): *Die Meininger. Texte zur Rezeption*, Tübingen 1980, S. 91-100.
- Emil Pirchan: *Bühnenbrevier*, Wien 1939.
- Friedrich Wilhelm von Redern: *Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten*, Köln u.a. 2003.
- L.S. [Ludwig Storch?]: »Costüm«, in: Robert Blum u.a. (Hg.): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde*, Bd. 2, Altenburg und Leipzig 1839.
- Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982.
- Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

Literatur

- Ekhart Berckenhagen und Gretel Wagner: *Bretter die die Welt bedeuten. Entwürfe zum Theaterdekor und zum Bühnenkostüm in fünf Jahrhunderten*, Berlin 1978.
- Julia Burde: »Das Bühnenkostüm. Aspekte seiner historischen Entwicklung«, in: Florence von Gerkan und Nicole Gronemeyer (Hg.): *Kostümbild* (Lektionen 6), Berlin 2016, S. 106-189.
- Ulrich Drüner: »Judenfiguren bei Richard Wagner«, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hg.): *Judenrollen. Darstellungsformen im europäischen Theater von der Restauration bis zur Zwischenkriegszeit*, Tübingen 2008, S. 143-164.
- Joachim Fiebach: *Welt Theater Geschichte*, Berlin 2015.

- Klaus Gerlach: »Ifflands Kostümreform oder Die Überwindung des Natürlichen«, in: ders. (Hg.): *Das Berliner Theaterkostüm der Ära Iffland*, Berlin 2009, S. 11-30.
- Max Herrmann: *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Berlin 1914.
- Friedemann Kreuder: »Tönende Skulpturen. Ewald Dülberg als verspäteter Bühnenbildner Richard Wagners«, in: Peter W. Marx (Hg.): *Dülberg meets Wagner*, Köln 2013, S. 6-21.
- Andrea Mayerhofer-Llanes: *Die Anfänge der Kostümgeschichte. Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum*, München 2006.
- Hans Mützel: *Vom Lendenschurz zur Modetracht*, Berlin 1925.
- Kurt Pahlen: »Wer waren die Meistersinger?«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 379-393.
- Kurt Pahlen: »Anmerkungen und Gedanken zu Wagners Meistersingern«, in: Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Kurt Pahlen, Mainz 1982, S. 399-434.
- Jens Roselt: »1926. Der Einfall der Regie im Theater«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich und Berlin 2014, S. 317-332.
- Jens Roselt: »Regie im Theater – Theorien, Konzepte, Modelle«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 9-73.
- Jens Roselt: »Der Regisseur als Historienmaler – Herzog Georg II. von Meiningen«, in: ders. (Hg.): *Regie im Theater. Geschichte – Theorie – Praxis*, Berlin 2015, S. 124-132.
- Ulinka Rublack: »Die Kleidung des Matthäus Schwarz«, in: Martina Minning, Nadiene Rottau und Thomas Richter (Hg.): *Dressed for Success*, Dresden 2019, S. 39-52.
- Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1988.
- Frederic Spotts: *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner Festspiele*, München 1994.
- Jutta Zander-Seidel: *Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg von 1500-1650*, München 1990.

