

Nicht hinter der Note, sondern die Note selbst

Richard Wagner als Hans Sachs

in Barrie Koskys Inszenierung der *Meistersinger*
in Bayreuth (2017)

Gesa zur Nieden

In der 3. Szene des I. Aufzugs von Barrie Koskys Bayreuther *Meistersinger*-Inszenierung gibt es eine bemerkenswerte interpretatorische Wendung: Die Figur des Hans Sachs schließt ihr Plädoyer für die Einbindung des Volkes als Richter des jährlichen Sängerwettbewerbs auf der Zeile »mein ich, Hans Sachs!« nicht mit der redepraktischen Determination, die sich hinter dem abfallenden Quintsprung auf »Hans Sachs« vermuten lässt. Stattdessen wird die Quinte d^1-g vom Sänger Michael Volle agogisch etwas zeitverzögert ausgeführt, sodass sich der Eindruck ergibt, er schließe damit einen Brief und spräche die aufgeschriebenen Worte mit.¹

Diese interpretatorische Wendung ist kein ephemeres Detail der Rede des Sachs, sondern zielt ins Zentrum von Barrie Koskys Inszenierungskonzept, das auf Cosima Wagners Tagebuchnotizen beruht und sich ebenfalls aus einem Briefwechsel zwischen Richard Wagner und König Ludwig II. herleiten lässt.² In

1 Vgl. den Videomitschnitt der Inszenierung: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018, Min. 55:30-56:20. Vgl. auch Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,I), Mainz 1979, S. 192.

2 In den Interviews und Programmheftbeiträgen des Produktionsteams stützen sich Barrie Kosky und sein Dramaturg Ulrich Lenz vornehmlich auf Cosima Wagners Tagebucheinträge, schließen dabei aber andere Verwendungen des Namens Hans Sachs durch Richard Wagner nicht aus: »Und dann bin ich bei meiner Beschäftigung mit Die Meistersinger auf etwas sehr Spannendes in den Briefen von Wagner gestoßen, das für mich zum Auslöser für alles Weitere wurde: Wagner hat sich mit Hans Sachs identifiziert. Er hatte großes Mitgefühl für die Figur und nennt sich in ein paar Briefen an Cosima sogar selbst Hans. Damit hatte ich einen Ausgangspunkt für meine weiteren Überlegungen gefunden.« Felix von Boehm und Rainer Simon (Hg.): *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*, Berlin 2017, S. 69. Zur Anlehnung der Inszenierung an Cosima Wagners Tagebücher und Wagners Schriften vgl. auch die »Jahr für Jahr erweitert[en]« Ausführungen des Dramaturgen Ulrich Lenz auf der Seite der

beiden ist Wagners eigene Gleichsetzung mit Hans Sachs in verschiedener Weise ausbuchstabiert: Cosima Wagner erweitert Wagners Identifikation mit Sachs in ihrem Tagebuch auf Walther von Stolzing, aber auch auf Tristan, Marke, Lohengrin und Parsifal, indem sie die in den *Meistersingern* angestellte Reflexion auf die »deutsche Kunst« mit der ehelichen Liebe verbindet.³ Im Briefwechsel zwischen Wagner als Hans Sachs und König Ludwig II. als Walther von Stolzing von 1866 wird Hans Sachs' Geburts- und Lebensort Nürnberg mit einem »deutschen Geist« verknüpft: »Seiner Majestät König Ludwig II von Bayern, bei Ankunft in Nürnberg. Wie friedsam treuer Sitten, getrost in That und Werk, liegt nicht in Deutschlands Mitten mein liebs Nürenberg. Hans Sachs.«⁴

»An Hans Sachs!
Vor zwei Stunden hier eingetroffen, beispielloser Jubel!
Von hier aus wollen Deutschland wir erlösen,
Wo Sachs gelebt und Walther siegreich sang.
In Trümmer sinkt das nicht'ge Werk der Bösen,
Das tück'sche Spiel den Finstern nicht gelang.
Durch dich erhebt er sich, der ach so tief gesunken,
Der einst so allgewaltig deutsche Geist,
Dein Odem fachtet Flammen aus den Funken,
Dein Zauberwort ihn neu erstehen heißt.
Dir, der in Segenswerk den ›Wahn‹ gewendet,
Sei trauter Gruß von Walther heut entsendet.
Walther von Stolzing«⁵

In seiner Inszenierung für die Bayreuther Festspiele von 2017 nimmt Kosky beide textlich dokumentierten Verbindungen Richard Wagners mit Hans Sachs zum Anlass, den Zusammenhang von »deutscher Kunst« und Liebe sowie denjenigen von

Bayreuther Festspiele, insbes. Ulrich Lenz: »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).

3 Lenz, »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«.

4 Telegramm von Richard Wagner an König Ludwig II., 27.11.1866, in: Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hg. von Andreas Mielke, Bd. 18, Wiesbaden 2008, S. 271.

5 Ludwig II. an Richard Wagner, 30.11.1866, in: König Ludwig II. und Richard Wagner: *Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden*, hg. von Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel, Bd. 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864-1882*, Karlsruhe 1939, S. 106. Vgl. auch Jürgen Schläder: »Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die Meistersinger als Instrument kultureller Identifikation«, in: Sebastian Bolz und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Wagner in München. Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten, München, 26.-27. April 2013* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 76), München 2015, S. 63-78, hier S. 67f.

deutschem Nationenverständnis und Nürnberg ausgehend von Wagners Biographie zu thematisieren. Dies geschieht anhand einer Gleichsetzung der Szenerie der *Meistersinger* mit der Villa Wahnfried und dem familiären Umfeld Wagners durch Bühnenbild und Kostüme.⁶ Während Hans Sachs, Walther von Stolzing und David zum alten und jungen Richard Wagner werden, werden Eva zu Cosima, Pogner zu Franz Liszt und Beckmesser zu Hermann Levi. In Barrie Koskys Verständnis sind die Mitglieder der Wagnerfamilie aber nicht bloße biographische Folien, auf deren Grundlage sich die Handlung und Textinhalte der *Meistersinger* neu interpretieren ließen. Stattdessen beschäftigt sich der Regisseur in seiner Inszenierung der *Meistersinger* mit der engen Verbindung zwischen Sachs, Wagner und Wagners Musik: »Er steckt eben nicht *hinter* der Note, sondern *ist* die Note selbst.«⁷

Auch wenn zu Wagners *Meistersingern* bereits eine Fülle von musikästhetischen Deutungen im Kontext von Wagners Kunstbegriff und auch zur Identifikation der Figur des Beckmesser mit Eduard Hanslick vorliegt,⁸ fügte Kosky dem etablierten Spannungsfeld der Oper zwischen den Themen der Romantik, des Nationalismus und dem historischen Nürnberg gerade durch die Sichtbarkeit der Wagnerschen (Familien-)Biographie auf der Bühne eine neue Dimension hinzu, die sich in nur wenigen vorangegangenen Inszenierungen angedeutet hatte.⁹ Die Neuigkeit dieses Vorgehens macht sich unter anderem in der Fülle von Beiträgen zur politischen und kulturellen Person Richard Wagners bemerkbar, die seit Koskys Bayreuther

6 Vgl. dazu auch den Beitrag von Jens Roselt in diesem Band.

7 Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 34. Ulrich Lenz beschreibt diesen Umstand mit den Worten: »All sein tun und Schaffen ist autobiographisch durchdrungen, hinter jeder Note seiner Partituren, jedem Wort seiner Schriften steht das Ego eines Mannes, der sich autoritativ geäußert hat zu allem, was ihn umgeben hat. [...] Um seine Werke in ihrer ganzen politischen und philosophischen Tragweite zu erfassen, scheint es daher angemessen, sie immer wieder von Neuem aus der Perspektive Wagners, einer Person des öffentlichen Lebens seiner Zeit, zu betrachten.« Lenz, »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹«.

8 Zur Verbindung der *Meistersinger* mit einem von Wagner reflektierten deutschen Kunstbegriff vgl. die Sektion »Wagner und das ›Deutsche‹«, in: Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.): *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017, S. 75–245. Ein neuerer Überblick über die Forschungen zu Beckmesser als Eduard Hanslick findet sich bei Wolfgang Fuhrmann: »Der Kritiker und seine Schrift: ›Vom Musikalisch-Schönen‹ als Vorlage für die Figur des Beckmesser?«, in: Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, Wien 2017, S. 111–128, hier S. 112.

9 Immer wieder als Vorläufer genannt wird Stefan Herheims Inszenierung des *Parsifal* (Bayreuther Festspiele 2008), in der das Bühnenweihfestspiel u.a. in Verbindung mit der Geschichte des Festspielhauses interpretiert wird.

Produktion zum Verhältnis von Werk und Leben, zu seinem Antisemitismus und seiner Lebensleistung entstanden sind.¹⁰

Im folgenden Beitrag möchte ich mich dem bei Kosky und seinen Rezipient*innen unterschiedlich ausgeprägten Spannungsfeld zwischen der Auseinandersetzung mit übergreifenden politischen und kulturellen Themen des 19. Jahrhunderts auf der einen Seite und Wagners politischen Ansichten auf der anderen Seite weiter nähern. Dazu werde ich in einer Inszenierungsanalyse zunächst die Intentionen und Umsetzungen der Verbindung von Wagner und Sachs in Koskys Inszenierung im Hinblick auf ihren genauen historischen Ort untersuchen, um mich danach der Frage zu widmen, zu welchen Rezeptionsmustern die Verbindung der kulturhistorischen Figur Richard Wagner mit ihrem eigenen Werk der *Meistersinger* auf der Bühne anregt.

Barrie Kosky inszeniert Richard Wagner

Barrie Koskys Inszenierung beruht nicht allein auf Wagners Biographie und der Geschichte seiner Familie, sondern verbindet drei ganz unterschiedliche historische Ebenen – diejenige des Hauses Wahnfried zu Wagners Zeiten (I. Aufzug), diejenige der Nürnberger Prozesse (II. Aufzug) und diejenige des frühneuzeitlichen Nürnbergs (III. Aufzug). Über die Aufteilung auf die verschiedenen Aufzüge hinweg werden die historischen Dimensionen jedoch eng miteinander verzahnt. Dies geschieht über die Kostüme, wie z.B. diejenigen der *Meistersinger*, die bereits im ersten Aufzug in der Villa Wahnfried in frühneuzeitlichem Gewand erscheinen, aber auch über eine ausgefeilte Gestik, deren einzelne Ausprägungen die gesamte Oper strukturieren.

In seinen begleitenden Texten erklärt der Dramaturg Ulrich Lenz die Kombination unterschiedlicher historischer Ebenen und ihre Verzahnung durch den Umstand, dass Wagner seine Werke nicht auf eine historische Authentizität ausrichtete, sondern in ihnen Stellung zu aktuellen Problemen seiner eigenen Gegenwart nahm.¹¹ Die Produktion zielt aber nicht allein auf das Politik- und Kunstverständnis

10 Vgl. z.B. Dieter Borchmeyer: »Darf man antisemitische Meister ehren?«, in: *Musikforum* (2017), H. 4, S. 16–19; Barry Millington: »Trials and Tribulations«, in: *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, S. 51–67; *wagnerspectrum* (2019), H. 2: »Schwerpunkt: Die *Meistersinger* von Nürnberg«. Vgl. hieraus insbesondere den Beitrag von Friedrich Geiger: »Das Judentum: in der Musik. Der antisemitische Subtext der *Meistersinger* und seine Inszenierung durch Barrie Kosky«, S. 99–129.

11 »Schließlich erzählt Wagner gerade in den *Meistersingern* das Heute im Gestern: Trotz aller Beschäftigung mit der Tradition der *Meistersinger* geht es ihm nicht um historische Authentizität, sondern um die Präsentation höchst gegenwärtiger politischer und künstlerischer Belange.« Ulrich Lenz: »(6) ›Wer kreischt mit Macht?‹ – B., ein Jude?«, in: Bayreuther Festspiele:

nis des historischen Wagner, sondern zudem auf die gegenwartsbezogene Behandlung historischer Ereignisse und Zusammenhänge in der heutigen Zeit, womit in Bezug auf Richard Wagner und seine *Meistersinger* vor allem die Nürnberger Prozesse und das Entnazifizierungsverfahren Winifred Wagners zu berücksichtigen sind. Vor diesem Hintergrund lassen sich dann auch nicht nur konkrete Fragen in Bezug auf das Werk-, Leben- oder Politik-Verständnis Richard Wagners entwickeln, sondern auch übergreifende Problemstellungen zum Komplex von Musik und Politik.¹² Wo aber genau ist nun der historische Ort von Koskys *Meistersinger*-Inszenierung, wenn er zwischen Wagners Lebenszeit und der zeitgenössischen Reflexion des eigenen Standortes beim Umgang mit Geschichte liegen soll?

Im Hinblick auf die konkrete Inszenierung wird klar, dass die beiden genannten Fragen der biographischen und geschichtsphilosophischen Herangehensweisen eng miteinander verquickt werden, denn Barrie Kosky thematisiert die Problemstellungen zum deutschen Nationalismus und zur Romantik anhand der Gestik des Dirigierens. Während er hiermit den ›performativen‹ Wagner als Leiter häuslicher Privataufführungen und Orchesterleiter in Szene setzen kann, bezieht sich die über die gesamte Inszenierung hinweg angewandte Geste ausgebreiteter Arme vor allem auf die Fragen, wer dirigiert, wie dirigiert wird und welche Musik dirigiert werden sollte.

Der Einsatz bestimmter Gesten in Verbindung mit musikalischen Fragen und Musik hängt stark mit Koskys eigener Situierung als Opernregisseur zusammen, der seit der Spielzeit 2012/2013 Intendant und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin ist. In Koskys Schriften, aber auch in seiner *Meistersinger*-Inszenierung wird seine Orientierung an der Musiktheaterregie in der Tradition Walter Felsensteins deutlich.¹³ Felsensteins Konzeption eines ›musizierenden Theaters‹ zielte auf den Ausdruck von Emotionalität durch die Singstimmen, aber auch auf eine enge

Programm. *Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).

- 12 »Die eingangs gestellte Frage, inwieweit bei der Interpretation künstlerischer Werke die Heranziehung biographischer Fakten aus dem Leben des Komponisten sinnvoll und zulässig ist, inwieweit politische Äußerungen des Komponisten zum Verständnis und zur Deutung eines Werkes nicht nur herangezogen werden können, sondern geradezu müssen, erhält in diesem Zusammenhang eine noch weiter reichende Dimension: Die Frage der Beurteilung von Kunst wird zur Frage nach dem Urteil über Kunst: Wer kann und wer darf wann und wie über Kunst und Musik urteilen? Wann ist ein Künstler für das verantwortlich zu machen, was mit seiner Kunst passiert? Und: Kann Musik per se unmoralisch sein? Und wenn ja – ist sie dann zu verurteilen?« Ulrich Lenz: »(8) ›Ich bin verklagt und muss bestehen!‹ – Angeklagter R. Wagner«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).

- 13 »Ich bin an der Komischen Oper Berlin, weil die Philosophie des Hauses so besonders ist und ich sie voll und ganz teile.« Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 30.

Orientierung an der instrumentalten Begleitung durch das Orchester.¹⁴ Während die Instrumentalstimmen Bewegungen auf der Bühne motivieren können, geht es beim Gesang darum, die Emotionalität der Figuren aus der konkreten Handlungssituation heraus zu entwickeln. Aus diesem Grund kommt dem ›Anlass des Singsens‹ eine herausgehobene Bedeutung zu.¹⁵

In Barrie Koskys Schriften und Inszenierungen werden zahlreiche Überschneidungen zum Konzept der Musiktheaterregie deutlich, das aber anhand seines Begriffs der Musik als (räumliche) Transformationskraft auch weiterentwickelt bzw. verändert wird. Parallelen bestehen erstens in der Wichtigkeit nicht allein des dramatischen Textes, sondern vor allem des musikalischen Textes für die Interpretation.¹⁶ Zweitens spricht Kosky dem gemeinsamen ›Musizieren‹ mit den Darsteller*innen während der Proben eine genauso große Rolle zu, wie es auch Felsenstein tat.¹⁷ Drittens entstehen seine Inszenierungen gerade durch dieses Ausprobieren des Verhältnisses von Musik, Text und den Körpern der Darsteller*innen.¹⁸

Eine starke Orientierung an der Musik birgt für Kosky jedoch auch Gefahren. »Musik ist sicherlich die verführerischste Kunstform«,¹⁹ schließt er seine Ausführungen über die zum Teil ekstatische Wirkung von Musik. In ähnlicher Weise kann Musik auch negative Bedeutungen annehmen, wie es Kosky im Zusammenhang von Richard Wagners Musik mit der nationalsozialistischen Verfolgung von Juden in den 1930er und 1940er Jahren formuliert:

»Für Menschen, die damals in Nazideutschland gelebt haben und deren Erfahrungen in enger Beziehung zu Wagners Musik standen, war das sicherlich anders. Wagner ist der Soundtrack des Dritten Reiches! Und daher bin ich der Meinung, dass man das Wagner-Verbot in Israel respektieren muss. [...] Andererseits ist er

14 Walter Felsenstein: *Schriften zum Musiktheater*, hg. von Stephan Stompor (Schriften der Sektion Darstellende Kunst / Akademie der Künste der DDR), Berlin 1976, S. 22, S. 45 und S. 189.

15 »Felsenstein forderte vom Darsteller eine totale Identifikation mit der Rolle und zielte auf ein überbordendes Gefühlstheater, dem er als Gegengewicht die Einsicht in den rational beglaubigten Anlaß des Singsens entgegensetzte.« Robert Braummüller: *Oper als Drama. Das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins* (Theatron 37), Tübingen 2002, S. 35.

16 »Je besser man die Musik kennt und versteht, desto besser wird man ein Stück inszenieren. Das heißt nicht, dass man den Notentext Note für Note analysieren muss. Einige Regisseur*innen können keine Noten lesen – z.B. habe ich das über Patrice Chéreau gehört. Und doch war er einer der größten Opernregisseure – weil er die Musik verstanden hat!« Boehm und Simon (Hg.), *Nächster Halt: Bayreuth*, S. 45.

17 »Dieser permanente Entstehungsprozess, das Hervorbringen einer Bühnenwelt durch die Musik, die Bewegung und die Psychologie der Sänger*innen an Ort und Stelle, gibt mir das Adrenalin, das ich brauche und liebe. Der Probenraum ist meine Heimat.« Ebd., S. 47.

18 »Bis ich mit den Darsteller*innen auf der Bühne zu proben beginne, habe ich davon nur eine vage Vorstellung. Das wird schließlich aus der Musik, dem Text und den Körpern der Darsteller*innen heraus entstehen.« Ebd., S. 75.

19 Ebd., S. 44.

nicht für das Dritte Reich verantwortlich. Verantwortlich ist er allerdings für all die schrecklichen Dinge, die er über Menschen gesagt und geschrieben hat. Wagner war eine öffentliche Figur, deren Meinung zählte und die viele Aufsätze und Texte veröffentlichte. Und darüber hinaus hat er seine antisemitischen Überzeugungen in seine Stücke einfließen lassen – was die Sache sehr kompliziert werden lässt.«²⁰

Vor diesem Hintergrund ist es nicht erstaunlich, dass in Barrie Koskys Erarbeitung der *Meistersinger* von Richard Wagner das Verhältnis zwischen positiven und negativen Wirkungen von Musik im Mittelpunkt steht. Die Konzentration auf die Wirkung von Musik erklärt sich jedoch nicht nur durch Koskys politisches Wagner-Verständnis, sondern auch durch seinen individuellen Musikbegriff, der eng mit seiner eigenen Initiierung mit der Oper zusammenhängt. Als Kind beeindruckten ihn insbesondere die Stimmen der Sängerinnen und die räumliche Transformationskraft der Musik.²¹ Während Kosky diese Transformationen auch in seine frühen Regiearbeiten zu Ligetis *Le Grand Macabre* und einer Nachdichtung von Euripides' *Medea* einbrachte,²² stellt Richard Wagner für ihn bis heute den Komponisten dar, der die Transformationen in seinen Werken thematisiert und damit auch das Publikum in seinen Bann schlägt. Hierzu zitiert Kosky Bruno Walters *Tristan*-Erlebnis:

»From the very first entry of the cellos I felt my heart contract... I was no longer of this world. At the very end I wandered aimlessly through the streets and when I got home I said nothing and asked to be alone. The song of ecstasy continued to vibrate within me the whole night long, and when I woke up in the morning, I knew that the world was a changed place.«²³

Für Kosky sind es dabei vor allem die Auflösungserscheinungen, die sinnliche Eindringkraft und die Ungreifbarkeit der Wagnerschen Musik, durch welche die Rezipierenden in andere Räume oder sogar Dimensionen katapultiert werden, wie es Kosky anhand von Wagners »Handlung in drei Aufzügen« *Tristan und Isolde* beschreibt.

»In the end, this music can only be experienced. Interpretation fails. Words are useless. Recordings do it no justice. You have to see the melody emerge from deep within the singer's body. To hear the melody being born out of the singer's mouth. To touch the melody as it travels through space. To smell the melody as it floats around you. To taste the melody as it submerges into your own body. Echoing. Vibrating. Ecstatic.«²⁴

20 Ebd., S. 66.

21 Barrie Kosky: *On Ecstasy*, Melbourne 2008, S. 8f., S. 15 und S. 19.

22 Ebd., S. 25-27.

23 Ebd., S. 38.

24 Ebd., S. 43.

Wirkungen von Musik in *Die Meistersinger*

Angesichts der überschwänglichen Wirkung der Wagner'schen Musik, die Kosky darstellt, und der angestrebten Reflexion über positive und negative Wirkungen von Musik, erscheint die Inszenierung der *Meistersinger* mittels des realistischen Musiktheaters in der Tradition Walter Felsensteins besonders reizvoll, da dieses sich, wie oben beschrieben, zwischen der Emotionalität der Figuren und der Rationalität der Anlässe des Singens bewegt. Welche ›Anlässe des Singens‹ fügt Kosky den *Meistersingern* aufgrund der Gleichsetzung von Richard Wagner mit Hans Sachs und weiterer Familienmitglieder mit den übrigen Figuren der Oper also hinzu und welche Einsichten ergeben sich daraus für die Verbindung von Musik und Politik?

Ein erster Anlass des Singens, der sich aus Wagners Biographie und seinen Schriften herleiten lässt, besteht, wie eingangs beschrieben, im ›redenden Schreiben‹ des Hans Sachs nach seinem Plädoyer für die Einbindung des Volkes in den Sängerwettbewerb. Koskys biographische Herleitung der szenischen und sängerischen Interpretation aus dem Briefwechsel zwischen Wagner und Ludwig II. verdeutlicht, dass der ›Anlass‹ für das mitsprechende Singen mit Wagners Überlegungen zu einem deutschen Nationalismus in Verbindung steht, und auch die Kostümierung und das Bühnenbild geben Anlass, die Szene als perfekte Überlagerung seiner Biographie mit der dramatischen Handlung der *Meistersinger* zu sehen. Was Kosky hier erreicht, ist aber nicht die gesteigerte Emotionalität im Singen, sondern eine Transformation des Singens in Sprechen, d.h. eigentlich eine Entmusikalisierung. In ähnlicher Weise spricht Wagner-Sachs im I. Aufzug den von David gesungenen Text leise mit (27:12).²⁵

Anhand eines zweiten biographisch hergeleiteten Anlasses des Singens, einer Privataufführung im Hause Wahnfried unter der Leitung von Wagner-Sachs (I. Aufzug), werden von Kosky dann verschiedene natürliche und gezwungene Hervorbringungen von Musik herausgearbeitet. Dies geschieht ebenfalls durch eine konkrete Musiktheaterregie, d.h. durch eine enge Orientierung an der orchestralen Struktur für die Darstellung auf der Bühne: Während der Privataufführung setzen sich Wagner (Sachs) und Liszt (Pogner) ans Klavier und imitieren dort eine Holzbläserpassage des Orchesters. Die Holzbläser werden im Folgenden als eine von Wagner stammende Musik gekennzeichnet, denn als Wagner/Sachs später Hermann Levi/Beckmesser bei der Andacht gegenüber seiner Musik zum Niederknien anhält, geschieht dies ebenfalls zu einem Oboensolo. Auch im späteren Verlauf der

25 Diese und die folgenden Angaben in Klammern beziehen sich auf die Laufzeit des Videomchnitts der Inszenierung: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018. Die Angaben für den I. und II. Aufzug beziehen sich auf die DVD 1, diejenigen für den III. Aufzug auf die DVD 2.

Inszenierung wird bei Oboenstellen vermehrt eine stark mit der Musik abgestimmte Musiktheaterregie eingesetzt, so wie im III. Aufzug bei Sachs' Lehrbuben David (6:27). Während der Streicher- und Blechbläserstellen in Wagners Klavierspiel auf der Bühne steigen hingegen zahlreiche Lehrbuben, darunter auch Walther von Stolzing und David aus dem Flügel, die als »junge« Wagnerfiguren kostümiert sind. Über die Streicher und Blechbläser besteht dabei eine direkte Analogie dieser Szene zur Erklärung des Meistersgesangs mit dem Bild eines Paares und seiner Kinder durch Sachs am Beginn des III. Aufzugs.²⁶ Insgesamt verdeutlicht diese eng an den Orchesterstimmen orientierte Szene, dass Kosky sowohl die gezwungenen als auch die natürlichen Hervorbringungen von Musik in der Figur Wagners vereint, die als Sachs, Stolzing und David auf der Bühne ausgehend von den Oboen- und Streicherpassagen potenziert werden.

In Anbetracht der »entmusikalisierenden« Überführung des Singens in das Sprechen beim Schreiben und der starken Orientierung am Orchestersatz bei der Konzeption der körperlichen Bewegungen der Darsteller*innen auf der Bühne ist es nicht verwunderlich, dass Kosky in seiner Inszenierung den Blick nicht wie viele traditionelle Inszenierungen auf das Singen und den Meistersang legt, sondern stattdessen auf eine ebenfalls dezidiert körperliche musikalische Handlung: das Dirigieren. Über die gesamte Inszenierung hinweg stellt Kosky die Geste ausgebreiteter Arme in den Vordergrund. Auf diese Weise sowie im Anschluss an die Herausarbeitung gezwungener und natürlicher Hervorbringungen von Musik geht er an die Frage heran, wer dirigiert und welche Musik dirigiert werden sollte.

Im Verlauf der Inszenierung wird die Darstellung des Dirigierens und seiner sozialen, politischen wie kulturellen Auswirkungen in jedem Aufzug mit einem anderen Schwerpunkt versehen: Im ersten Aufzug geht es um das Dirigieren im Gegensatz zum Rhythmus schlagen, das im Verlauf des Aufzugs immer mehr überhandnimmt: Zu Beginn imitiert David die Dirigiergesten von Wagner-Sachs bei der Einführung Walther von Stolzings in den Meistersang (24:18) und dirigiert auch vor Wagner auf dem Klavier stehend (32:33). Dann dirigiert Levi-Beckmesser enthusiastisch die Lehrbuben als »Kinder« von Wagners Musik (35:00), bekommt aber kurz darauf den Hammer des Merkers in die Hand gelegt, den er nur widerwillig annimmt (36:00). Auch als Kothner später den Rhythmus mit dem Hammer schlägt, nimmt Levi-Beckmesser ihm den Hammer nur mit einem Stöhnen aus der Hand (1:07:00). Bei der eigenen Nutzung schlägt Levi-Beckmesser dann den Rhythmus mit dem Hammer auf ein Wagner-Portrait (1:12:47), bevor er anfängt,

26 »Ob Euch gelang, / ein rechtes Paar zu finden, / das zeigt sich an den Kinden; / den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, / an eignen Reim und Tönen reich; / daß man's recht schlank und selbstig find, / das freut die Eltern an dem Kind; / und Euren Stollen gibt's den Schluß, / daß nichts davon abfallen muß.« Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,III), Mainz 1987, S. 65f.

rhythmisch auf den Boden zu stampfen (1:17:30). Die offensichtliche Zeichnung des Hammers als Durchsetzung des Meistergesangs jenseits jeder Kunst nimmt am Schluss also auch Levi-Beckmesser gefangen, der sich zuvor mit dem Klopfen auf das Wagner-Portrait gegen die Verbindung von Komponistenpersönlichkeit und Musik bzw. musikalischer Interpretation gewandt hatte. Daran anschließend steht der erste Aufzug für die Probleme, die sich beim bloßen Imitieren eines Dirigats ergeben, für das Wagner-Sachs in diesem Teil der Oper oft verantwortlich zeichnet.

Im zweiten Aufzug geht es um das Dirigieren aus Liebe im Gegensatz zum Dirigieren aus Neid, wobei das Dirigieren aus Liebe durch die ausgebreiteten Arme des am Merkerpult stehenden Pogner und Walther von Stolzing als zukünftigen Ehemann von Pogners Tochter Eva symbolisiert wird (1:34:40; 1:55:56). Wagner-Sachs tritt hingegen mit dem Hammer auf, den er zur Reparatur eines Schuhs nutzt, mit dem er aber auch seiner Frustration über Evas neue Liebe zu Walther Luft verschafft, indem er Beckmessers Ständchen stört (»Dieses verfluchte Klopfen wollt Ihr doch lassen«, 1:02:48).

Im dritten Aufzug schließlich steht das Dirigieren zur Erlangung von Freiheit im Gegensatz zum Dirigieren zur Festigung einer Bindung im Vordergrund. In diesem Aufzug bedienen sich fast alle Figuren der Geste ausgebreiteter Arme, um Freiheit oder Bindungen zu demonstrieren – bis auf Stolzing, der auf dem Merkerstuhl davor zurückschreckt (36:41). Insgesamt lassen sich drei Aspekte der Geste festhalten: Bei Wagner-David bedeutet sie die Bindung an Freude (Lied vom Johannisfest, 10:34) und körperliche Liebe (er streicht mit den Händen das Portrait Cosima-Evas nach, 1:21:14). Auch Wagner-Sachs breitet in ähnlicher Intention seine Arme auf der Zeile »Der Flieder wars« aus (13:51) und Cosima-Eva vollzieht diese Geste, als Wagner-Sachs ihr den engen Schuh auszieht (58:45). Gänzlich unfrei, seine Arme auszubreiten ist Levi-Beckmesser, der nach der Prügelszene einen Arm in Gips trägt (40:40). Am Ende des III. Aufzugs ist schließlich das Volk zu sehen, das Cosima-Eva und Wagner-Stolzing mit einem nach oben ausgestreckten Arm huldigt (1:54:20), und Wagner-Sachs, der den Schlusschor mit erhobenen Armen dirigiert (2:00:00–2:02:10). Während die einzelnen Figuren also eine ganze Palette an Dirigieranlässen vorführen, sieht sich einzig und allein Wagner einer rein musikalischen, aber auch vielfach gebrochenen Tätigkeit gegenüber, denn sein Dirigat des Chors profitiert zwar von der enthusiastischen Gestik des Chors gegenüber Stolzing und Eva, beruht aber auf der Indoktrination und der Verletzung der Figuren in *Die Meistersinger*.

Letzteres lässt sich anhand der Frage zeigen, welche Musik Wagner-Sachs eigentlich dirigiert. Hier rückt das Gegensatzpaar von Liebe und Neid in den Vordergrund, das Thema des II. Aufzugs ist. Während der I. Aufzug die Ichbezogenheit der Figur Wagners noch einmal unterstreicht, indem Wagner hier durch sein eigenes Klavierspiel überwältigt wird (9:00), geht es im II. Aufzug um Wagner-Sachs

Ablehnung der italienischen Musik bzw. Beckmessers Gesangspraxis.²⁷ Auch hier ist zu bemerken, dass sich Kosky nicht allein auf den Gesang konzentriert, sondern Beckmesser das Instrument der Mandoline beigibt, mit dem er sein nächtliches Ständchen begleitet (ab 2:01:20). Die Kakophonie, die sich aus den Mandolinenklängen, Hammerschlägen und leiernden Koloraturen in der Szene zwischen Sachs und Beckmesser ergeben, stehen damit im Gegensatz zu Walther von Stolzing's Liedvortrag am Klavier aus dem I. Aufzug, bei dem alle in Ekstase geraten bzw. in sich versinken. Wenn Walther von Stolzing am Ende des II. Aufzugs die Mandoline schließlich zerschlägt (2:20:30), ist das auch in Bezug auf das im I. Aufzug genutzte Klavier zu deuten, das der volkstümlichen Mandoline als bürgerliches Instrument siegreich gegenübersteht.

Die Wichtigkeit der instrumentalen Komponente bleibt auch im III. Aufzug bestehen. Hier reißt Wagner-Sachs das Tischtuch eines gedeckten Tisches herunter (wobei sich auf diesem mit Wein, Obst und Kartoffeln gedeckten Tisch sowohl die in der Inszenierung bereits Beckmesser zugeordneten französischen Symbole wie ein Baguette als auch die Kaffeetassen der Meistersinger aus dem I. Aufzug imaginieren ließen) und entscheidet sich für die weitere musikalische Verballhornung Levi-Beckmessers (4:22). Die Instrumentalbegleitung von Beckmessers Liedvortrag während des Sängerwettbewerbs ist jedoch stärker als eine einseitige Karikierung Beckmessers durch Sachs bzw. Levis durch Wagner: Zu Beginn des Sängerwettbewerbs wird eine Harfe als Symbol des Meistergesangs auf die Bühne getragen (1:13:18). Diese Harfe begleitet Levi-Beckmesser später bei seinem Liedvortrag ähnlich klingend wie die Mandoline seiner Serenade (1:37:30) und ihre der Lächerlichkeit geweihten Imitationen durch Sachs aus dem II. Aufzug (1:41:00). Auf diese Weise werden der gestohlene Einfall und die überzogene Imitation gleichgesetzt, und wenn Wagner-Sachs am Ende die Arme hebt, um zum Dirigat des Schlusschors anzusetzen, steht der vom Kollektiv des Volks getragene Enthusiasmus dieser Geste im Kontrast zu Wagner-Sachs individuell-neidvoll-ängstlicher, aber auch politischer Zerstörung der Musik Beckmessers, damit entgegen aller Plädoyers aus dem I. Aufzug das bürgerliche Klavier und nicht die volkstümliche Mandoline gewinne.

Aus der Analyse wird klar, dass Barrie Kosky Wagner nicht als eindeutig zu verortende Person zeichnet, sondern zwischen dem musikalischen Enthusiasmus des Kollektivs und seinen eigenen politischen Ansichten wie auch emotionalen Reaktionen ansiedelt und dabei positive und negative Wirkungen nicht klar aufteilt, sondern in einem eng zusammenhängenden Bedingungsgefüge vereint. Doch ist nicht alles Musik, was auf der Bühne erklingt: Es bestehen Bezüge zu Wagners Schriften, es entstehen Entmusikalisierungen im Singen und überhaupt spielt sich

27 Zu Wagners Anspielungen auf die italienische Musik vgl. Geiger, »Das Judentum« in der Musik., S. 116f.

das politische Urteilen über die Musik bei Wagner-Sachs vornehmlich im instrumental-bereich und erst am Schluss als orchesterbegleiteter Chorgesang ab. Auf diese Weise akzentuiert Kosky zunächst das Tun im Gegensatz zum Sagen, macht aber auch deutlich, dass das Kollektiv in seinem Enthusiasmus für die Verbindung von Kunst, Liebe und Politik keine Blaupause sein kann für die in der Liebe wie in der Politik uneinheitlichen Handlungen eines Einzelnen.

Wagner, Kosky und ihr Publikum

Nun ist herauszuheben, dass diese Interpretation nicht allein für Richard Wagner als Hans Sachs gilt, sondern auch für alle Rezipierenden. *Die Meistersinger* seien »ein Werk voll von atemberaubender, wunderbarer Musik«, schreibt Barrie Kosky im Programmheft zur Bayreuther Produktion, »[v]oll von herzerreißenden Momenten der Schönheit und Melancholie. Voll von echten und authentischen Äußerungen des Lebens und der Freude und der Glückseligkeit.« Dann aber fährt er fort: »Jedoch auch ein unruhiges, beunruhigendes Werk. Es hängt schlicht davon ab, wer man im Stück und wer man im Publikum ist.«²⁸

Wer aber genau wird als Rezipierende*r von Wagners Musik und politischen Ansichten in Koskys *Meistersinger*-Inszenierung avisiert? »Der Jude« Beckmesser ist es nicht, da er mit Mandoline und Baguette in der Hand als übergreifende Negativfigur Wagners gezeichnet wird, und deshalb macht es auch nichts mehr aus, dass Wagner ihn ausgerechnet dazu anhält, sich zu bekreuzigen.²⁹ Mir scheint vielmehr, dass Kosky die sogenannten Wagnerianer*innen, d.h. die regelmäßigen Bayreuth- und Wahnfried-Besucher*innen, die Leser*innen der Publikationen der mit der Förderung Bayreuths verbundenen Gesellschaften und die Käufer*innen der Wachsreproduktionen Wagners und seines Hundes Russ des Nürnberger Künstlers Ottmar Hörl anspricht, also alle diejenigen, für die der Enthusiasmus für die Musik Wagners mit einer Annäherung auch an seine Person, Lebenswelt und Kunststätte verbunden ist.³⁰ Viele von Ihnen haben Ottmar Hörls Kunststoff-

28 Barrie Kosky: »If I had a hammer«, in: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018 [Booklet], S. 17.

29 »Beckmesser ist kein Jude. Er ist eine Frankenstein-Kreatur, zusammengeflickt aus allem, was Wagner hasste: Franzosen, Italiener, Kritiker, Juden.« Ebd., S. 16. Den Akt des Bekreuzigens in Koskys Inszenierung hat vor allem Dieter Borchmeyer kritisiert: »Ein Missgriff ist auch der Einfall, beim Choral die Gäste und Bewohner im Hause Wahnfried als gläubige Gemeinde das Kreuz schlagen zu lassen (und das unter Protestanten!) und Levi ins Abseits zu drängen, weil er es als Jude nicht fertigbringt, sich zu bekreuzigen!« Borchmeyer, »Darf man antisemitische Meister ehren?«, S. 17.

30 Zu den verschiedenen Aspekten vgl. Kerstin Decker: »Leo, die Bulldogge. Freundschaft fürs Leben – Richard Wagner und seine Hunde«, in: *Almanach 2014. Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e.V. zu den Bayreuther Festspielen* (2014), S. 174–181; Ursula Kramer und

figur des dirigierenden Wagners mit den ausgebreiteten Armen zu Hause, genauso wie die Reproduktion des Neufundländers Russ, der in Barrie Koskys Inszenierung ebenfalls gleich zu Beginn als lebendes Objekt seinen Auftritt hat. Auch die Geschenke, die Wagner-Sachs am Beginn der Oper erhält, tragen alle den musealen Charakter ihrer Ausstellung im Richard Wagner-Museum in der Villa Wahnfried in sich.³¹ Darüber hinaus bestehen Parallelen zwischen der Darstellung der häuslichen Privataufführung, die Wagner regelmäßig abhielt,³² mit den zahlreichen privaten Aufführungsgelegenheiten, die es gegenwärtig unter Wagnerianer*innen zwischen der Förderung junger Künstler*innen und der eigenen künstlerischen Aufführung von Wagners Werken oder zwischen dem kollektiven Hören alter Aufnahmen und dem auswendigen Rezitieren der Textbücher gibt. Und hier ist letztlich auch der historische Ort von Barrie Koskys Inszenierung zu suchen: und zwar in den Aktualisierungen der historischen Situation Richard Wagners unter den Liebhaber*innen, Kenner*innen und Verfechter*innen seiner Musik.

Ein näherer Blick auf die erwähnten Praktiken zeigt, dass es bei diesen Aktualisierungen nicht um Reenactments oder Public History geht, dafür ist der Gegenwartsbezug des ausübenden Kollektivs, aber auch die Orientierung an Wagners Biographie statt einem Augenmerk auf einer umfassenden kulturhistorischen Kontextualisierung der eigenen Handlungen zu stark.³³ Vielmehr geht es

Axel Beer: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 7-12; Ann-Christine Karcher: »Die Marke ›Richard Wagner‹ im Jubiläumsjahr 2013«, in: Stiftung Staatstheater Nürnberg (Hg.): *WagnerWorldWide 2013: Reflections* (Musiktheater im Dialog 1), Nürnberg 2014, S. 31-42. Zum Wagnerianertum liegen zwei maßgebliche Studien vor, die beide einen Schwerpunkt auf den Bayreuther Festspielen bzw. auf der Wagner-Familie haben: Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle: *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kultursozioologische Studie* (Passagen und Transzendenzen 5), Konstanz 1998 und Elfi Vomberg: *Wagner-Vereine und Wagnerianer heute* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 34), Würzburg 2018.

- 31 Wagner bekommt in der Inszenierung u.a. neue Schuhe, ein Tuch, ein Cosima-Portrait und Parfums in unterschiedlichen Farben geschenkt. Vgl. auch Geiger, »Das Judentum« in der Musik«, S. 103.
- 32 Ulrich Lenz: »(3) ›Vorhang auf für mich!‹ – R., der Theaterbesessene«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).
- 33 Zu einem Beispiel einer Privataufführung vgl. Gesa zur Nieden: »Biographik und zeitgenössische Musikrezeption. Das Beispiel Richard Wagner«, in: Fabian Kolb, Melanie Unsel und Gesa zur Nieden (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik*, Mainz 2019, S. 139-161. Zu weiteren Aktualisierungen vgl. Gesa zur Nieden: »An Wagner kommt man nicht vorbei.« Eine Ethnographie zur erinnerungskulturellen Rolle des schulischen Musikunterrichts der Nachkriegszeit für Mitglieder zeitgenössischer Richard Wagner-Verbände«, in: Axel Beer und Ursula Kramer (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 331-358.

um die lebhafte Erinnerung an einen Kuntschaffenden und sein Werk und erst durch die Verbindung dieser beiden kunstorientierten Komponenten ergeben sich zahlreiche Anschlüsse zum Kulturleben (Bayreuther Festspiele, Richard Wagner-Stipendienstiftung) sowie auch zu erinnerungskulturellen Orten und Dingen (Villa Wahnfried, Wagner-Denkmäler, Wagner-Museum, Wagner-Büsten etc.).

Vor diesem Hintergrund fügen Barrie Koskys *Meistersinger*-Interpretation und ihre Inszenierung der von Wagnerianer*innen praktizierten Aktualisierungen drei maßgebliche Dinge hinzu: Erstens die überzeitliche Maßgabe, dass Menschen uneinheitliche Lebens- und auch Denkwege vollziehen. Ihre Handlungen sind immer selbstverantwortet und dabei zugleich uneinheitlich, so sehr sie auch als einheitlich, neu oder kohärent beschrieben werden, oder es besteht auch die Möglichkeit, sich je nach Alter oder Situation ganz verschiedenen Persönlichkeiten gegenüber zu sehen. Dies bedeutet auch, dass ein einseitiger oder ausschließlicher Bezug auf den Künstler Wagner und das paradigmatisch-frühneuzeitliche Nürnberg einiges an Mehrdimensionalität verliert. Zweitens spiegelt Kosky in seiner Inszenierung die unter Wagnerianer*innen verbreitete Verbindung von Wagners Werk und Leben, die jedoch auf Wagners kulturelle Situierung zu seiner Zeit und die politischen Folgen seiner Werk-Wirkungen erweitert wird. Bei diesem Punkt kommt der Geschichte in Form des Wahnfried-Ambientes oder des Nürnberger Gerichtssaals die Rolle zu, auf zu personenzentrierte Rezeptionen hinzuweisen, die Kosky im ersten Aufzug in der Figur des Wagner-Sachs explizit inszeniert, um sie dann zu detaillieren und in Frage zu stellen. Drittens konturiert Kosky anhand des Konzepts der Musiktheaterregie und der Nutzung der musikalischen Interpretation die Musik, die bei Verballhornungen oder bei der zu verbissenen Nachverfolgung politisch-philosophischer Konzepte entstehen kann: Sie ist nur noch ein Sprechen oder eine Kakophonie, die von Wagner-Sachs mit dem Hammer gespielt wird. In Anbetracht der vielen Hörsituationen im Privaten ist dies eine Anregung, auch solchen Stellen nachzuhören und sich nicht nur auf sehr einseitige Weise der Ekstase der Wagner'schen Musik hinzugeben. Und dies umso mehr, da Kosky in seiner Inszenierung nicht den beim Richard Wagner-Publikum im Mittelpunkt stehenden Gesang und seine Interpret*innen, sondern die instrumentale Dimension akzentuiert.

Insgesamt ist festzuhalten, dass es Koskys Inszenierung ihren historischen Ort in der zeitgenössischen Erinnerung an Richard Wagner hat, die ganz unterschiedliche Epochen oder Zeiten umfasst. Daraus entstehen kontrastierende Zeichnungen der Person Richard Wagners, die über die historische Abbildung Wahnfrieds und der Wagner-Familie zu einer eingehenderen Beschäftigung mit den kulturhistorischen Kontexten zu Wagners Zeiten bis heute anregen. Bei Kosky handelt es sich dementsprechend nicht vorrangig um eine Darstellung von Geschichte oder Musikgeschichte auf der Bühne, sondern um ein geschichtstheoretisches Konzept, das zwischen der Wirkungsgeschichte Hans-Georg Gadamers und den heute immer stärker werdenden bürgerwissenschaftlichen Beschäftigungen mit Geschichte

liegt. Ein solches Konzept kann dabei nicht einseitig-ideologisch ausgerichtet sein, wie es Kosky anhand des zum Teil ausschließlich neidvoll agierenden Sachs im Kontrast zur vereinigenden Orchesterszene am Ende seiner Inszenierung zeigt, vor der Wagner-Sachs sein Dirigat anhebt. Die Wagnerianer*innen an die zwischen Orchester und Wagner-Sachs existierende Komplexität und Multiperspektivität anzuschließen, die im Verlauf der Inszenierung gewissermaßen historisch gewachsen ist, hat Kosky über Wagners Dirigat auf der Bühne versucht.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellen

- Felix von Boehm und Rainer Simon (Hg.): *Nächster Halt: Bayreuth. Eine Zugfahrt mit Barrie Kosky*, Berlin 2017.
- Walter Felsenstein: *Schriften zum Musiktheater*, hg. von Stephan Stompor (Schriften der Sektion Darstellende Kunst / Akademie der Künste der DDR), Berlin 1976.
- Barrie Kosky: *On Ecstasy*, Melbourne 2008.
- Barrie Kosky: »If I had a hammer«, in: *Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018 [Booklet].
- Ulrich Lenz: »(2) ›Ich habe die Eva geheiratet‹ – R., der Liebende«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).
- Ulrich Lenz, »(3) ›Vorhang auf für mich!‹ – R., der Theaterbesessene«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).
- Ulrich Lenz: »(6) ›Wer kreischt mit Macht?‹ – B., ein Jude?«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).
- Ulrich Lenz: »(8) ›Ich bin verklagt und muss bestehen!‹ – Angeklagter R. Wagner«, in: Bayreuther Festspiele: *Programm. Die Meistersinger von Nürnberg*, <https://www.bayreuther-festspiele.de/programm/auffuehrungen/die-meistersinger-von-nuernberg/> (abgerufen am 05.04.2020).
- König Ludwig II. und Richard Wagner: *Briefwechsel. Mit vielen anderen Urkunden*, hg. von Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel, Bd. 1-4, Karlsruhe 1936 und Bd. 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864-1882*, Karlsruhe 1939.

- Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,I), Mainz 1979.
- Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*, hg. von Egon Voss (Sämtliche Werke 9,III), Mainz 1987.
- Richard Wagner: *Sämtliche Briefe*, hg. von Andreas Mielke, Bd. 18, Wiesbaden 2008.
- Richard Wagner. *Die Meistersinger von Nürnberg*, Regie: Barrie Kosky, Deutschland 2018, DVD, Berlin: Deutsche Grammophon, 2018.

Literatur

- Dieter Borchmeyer: »Darf man antisemitische Meister ehren?«, in: *Musikforum* (2017), H. 4, S. 16-19.
- Robert Braunmüller: *Oper als Drama. Das ›realistische Musiktheater‹ Walter Felsensteins* (Theatron 37), Tübingen 2002.
- Kerstin Decker: »Leo, die Bulldogge. Freundschaft fürs Leben – Richard Wagner und seine Hunde«, in: *Almanach 2014. Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e.V. zu den Bayreuther Festspielen* (2014), S. 174-181.
- Wolfgang Fuhrmann: »Der Kritiker und seine Schrift: ›Vom Musikalisch-Schönen‹ als Vorlage für die Figur des Beckmesser?«, in: Hannes Heer, Christian Glanz und Oliver Rathkolb (Hg.): *Richard Wagner und Wien. Antisemitische Radikalisierung und das Entstehen des Wagnerismus*, Wien 2017, S. 111-128.
- Winfried Gebhardt und Arnold Zingerle: *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Richard Wagner-Festspiele und ihr Publikum. Eine kulturosoziologische Studie* (Passagen und Transendenzen 5), Konstanz 1998.
- Friedrich Geiger: »Das Judentum« in der Musik. Der antisemitische Subtext der Meistersinger und seine Inszenierung durch Barrie Kosky«, in: *wagnerspectrum* (2019), H. 2, S. 99-129.
- Ann-Christine Karcher: »Die Marke ›Richard Wagner‹ im Jubiläumsjahr 2013«, in: Stiftung Staatstheater Nürnberg (Hg.): *WagnerWorldWide 2013: Reflections* (Musiktheater im Dialog 1), Nürnberg 2014, S. 31-42.
- Ursula Kramer und Axel Beer: »Vorwort«, in: dies. (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 7-12.
- Barry Millington: »Trials and Tribulations«, in: *The Wagner Journal* 11 (2017), H. 3, S. 51-67.
- Jürgen Schläder: »Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die Meistersinger als Instrument kultureller Identifikation«, in: Sebastian Bolz und Hartmut Schick (Hg.): *Richard Wagner in München: Bericht über das interdisziplinäre Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten, München, 26.-27. April 2013* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 76), München 2015, S. 63-78.

- Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.): *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017.
- Elfi Vomberg: *Wagner-Vereine und Wagnerianer heute* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 34), Würzburg 2018.
- Gesa zur Nieden: »An Wagner kommt man nicht vorbei.« Eine Ethnographie zur erinnerungskulturellen Rolle des schulischen Musikunterrichts der Nachkriegszeit für Mitglieder zeitgenössischer Richard Wagner-Verbände«, in: Axel Beer und Ursula Kramer (Hg.): *Wagner-Perspektiven. Referate der Mainzer Ringvorlesung zum Richard-Wagner-Jahr 2013* (Schriften zur Musikwissenschaft 24), Mainz 2015, S. 331-358.
- Gesa zur Nieden: »Biographik und zeitgenössische Musikrezeption. Das Beispiel Richard Wagner«, in: Fabian Kolb, Melanie Unseld und Gesa zur Nieden (Hg.): *Musikwissenschaft und Biographik*, Mainz 2019, S. 139-161.

