

Vortragsmanuskript  
NICHT ZUR WEITERGABE BESTIMMT  
NICHT ZUR VERÖFFENTLICHUNG FREIGEgeben

**„Will ohne Meister selig sein!...“ –  
Die Kunst in den *Meistersingern von Nürnberg*  
zwischen Anarchie, Selbstverwirklichung und  
bürgerlicher Identität**

**Beitrag für den Hörfunk Bayern 4 in der 1. Pause der Über-  
tragung der Premiere der »Meistersinger von Nürnberg«  
zur Eröffnung der Bayreuther Festspiele 2007**

**Sven Friedrich**

**– Sendemanuskript –**

Was ist Kunst? – Und was nicht? – Was ist wahre und echte Kunst und was Kunstgewerbe? – Welche Bedeutung und Funktion hat Kunst und unter welchen Bedingungen kann sie ihren Zweck erreichen?

Dass Richard Wagner diesen Fragen mit den *Meistersingern von Nürnberg* eine ganze und auch nicht ganz kurze Oper widmete, zeigt, dass er der Kunst – und vor allem natürlich der eigenen – einen herausragenden Stellenwert beimaß. Nachdem Politik wie Religion in Wagners Augen gescheitert sind und zur degenerierten Verfallsform der modernen Zivilisation geführt haben, kommt für ihn allein der Kunst *die* identitätsstiftende gesellschaftliche Integrationsaufgabe schlechthin zu.

Trotz dieser scheinbar rein ästhetischen Thematik sind *Die Meistersinger von Nürnberg*, die einzige Oper Richard Wagners, in welcher es keine Toten gibt, in ein ideologisches Kreuzfeuer von tiefem Ernst geraten. Durch die ideologischen Protagonisten des Dritten Reichs als „Reichsparteitagsoper“ mit Hans Sachs als eine Art Nürnberger Gauleiter schließlich auf das Schild ihrer Propaganda gehoben, fällt der Blick auf dieses Werk heute zwangsläufig durch die Optik seiner problematischen Rezeptionsgeschichte und somit unter den Verdacht, ob hier von Wagner unter dem Vorwand eines Kunstdiskurses nicht etwa doch eine Debatte über die deutsche Leitkultur *avant la lettre* angezettelt werden sollte.

Ob nun seine Rezeptionsgeschichte das Werk zur Kenntlichkeit oder zur Unkenntlichkeit entstellt, ist seitdem vielfach diskutiert worden und bildet eine Grundfrage jeder Interpretation. Aber abgesehen davon, dass der nationalsozialistischen Okkupation des Werks so häufig das Wort geredet und sie so unverdient legitimiert wird, unterschlägt die Unterstellung einer vordergründigen politischen Absicht des Werks die tatsächliche politische Botschaft, die sich hinter dem finalen Lobgesang auf die deutsche Kunst ja in der Tat verbirgt.

Diese aber deckt sich ganz im Gegenteil vielmehr mit jener politischen Grundaussage Wagners, die er beispielsweise auch dem *Ring des Nibelungen* zu Grunde legte. Denn wie die Tetralogie wurzeln auch die *Meistersinger* in der Gedanken- und Überzeugungswelt des revolutionären Vormärz, entstand doch der 1. Prosaentwurf bereits während des Marienbader Kuraufenthalts im Sommer 1845 als Satyrspiel zur *Tannhäuser*-Tragödie.

Demnach geht es wie im *Ring* auch in den *Meistersingern* um eine durch Politik und ihre Institutionen ruinierte Welt, deren Niedergang entweder durch die Liebe oder aber eine gesellschaftliche Integration abzuwenden sei, in welcher alle trennenden Schranken von Stand, Vermögen, Besitz, Religion usw. aufgehoben sind. Diese identitätsstiftende Integration vermag nach Wagners Überzeugung allein die Kunst zu leisten und damit die Politik gleichsam als eine Art Super-Politik überflüssig zu machen.

Demzufolge – und das mag auf den ersten Blick überraschend erscheinen – **fehlt** in den *Meistersingern* die Politik! Politische Institutionen und ihre Vertreter als Organe politischer Strukturen und politischen Handelns kommen nicht vor. Individuen, Zünfte und Volk der *Meistersinger* existieren ~~also~~ offenbar frei von übergeordneten staatlichen Strukturen, das Nürnberg Wagners ist ein politikfreier Raum. Nicht also die Politik oder staatliche Herrschaft sind in den *Meistersingern* die Organe gesellschaftlicher Ordnung, sondern die Kunst, der Meistersang und seine Regeln. Die Kunst und ihre Ausübung ist in den *Meistersingern* mithin ein Modell unpolitischer Selbstorganisation freier Bürger.

Die Entpolitisierung der Politik in der Kunst verweist die Grundfragen nach Wesen und Aufgabe des Staates, also danach, was mit den Menschen im allgemeinen wie im speziellen geschehen soll, auf *ästhetische* Kategorien. Gesellschaftliches Denken und Handeln ist dann mithin nicht mehr – um mit Kant zu sprechen – Gegenstand einer „Kritik der *praktischen* Vernunft“ und damit dem überprüfenden Rückbezug auf intersubjektive Kategorien wie Ethik, Moral oder Gesetze, sondern das Wesen und die Strukturen des Zusammenlebens unterliegen einer „Kritik der Urteilskraft“ und damit dem subjektiven ästhetischen Geschmack und Gefühl als verabsolutierte Kriterien. Eine Gestaltung der Welt nach ästhetischen Prinzipien aber leugnet die hochkomplexen Wechselbeziehungen zwischen Individuum und Kollektiv in der modernen Gesellschaft und bedeutet letztendlich die Abschaffung der Politik und damit die Legitimation diktatorischer Willkür. Dieser durchaus prekäre Zug der von Wagner anvisierten »ästhetischen Weltordnung« wurde im weiteren Verlauf der politischen Geschichte Deutschlands bis hin zum 3. Reich und der Antipolitik Hitlers in der Tat auf dramatische Weise bestätigt.

Die Rezeptionsgeschichte der *Meistersinger* als Modell jener prekären ästhetischen Weltordnung überdeckt indessen den ganz und gar nicht zum totalitär-autoritären Führerstaat passenden weltanschaulichen Grundimpuls Wagners. Denn im Gegensatz zur weitverbreiteten Auffassung, dass Wagners Nürnberg-Bild des 16. Jahrhunderts ein historisch konkretes soziales und politisches Modell zur Nachahmung anempfehle, wird man bei genauerem Hinschauen feststellen, dass das Nürnberg der *Meistersinger* kaum weniger mythischen Charakter

hat als Walhall, Nibelheim oder Monsalvat. Trotz der historischen Figur Hans Sachs ist dieses Nürnberg kein Ort historischer Authentizität, sondern eine Metapher für einen ästhetischen „locus amoenus“, also jenen utopischen Ort, an welchem Vergangenheit und Zukunft, Tradition und Utopie in der Integration von Geschichte und Gegenwart, Volk und Staat, Kunst, Politik und Religion vereint sind. Auch die *Meistersinger* können mithin als mythisches, im Grunde ort- und zeitloses Musikdrama aufgefasst werden und nehmen daher nur äußerlich eine Ausnahmestellung in Wagners Œuvre ein.

Gerade im Gegensatz also zu seiner politischen Instrumentalisierung verstand Wagner den „Mythos Nürnberg“ als symbolisches Ideal jener bürgerlichen Selbstregierung, wie sie nicht einmal der pluralistische demokratische Staat repräsentiert, sondern vielmehr die Anarchie. Ihren vormärzlichen Wurzeln gemäß entwirft Wagner in den *Meistersingern* auf der Folie dieses Mythos nämlich keineswegs ein biedermeierlich verzopftes Kleinbürgeridyll oder gar ein völkisches Nationalkunstwerk, sondern vielmehr ein anarchisches Autokratie-Modell, eine Utopie sozialer Strukturen und Funktionsweisen auf der Grundlage kybernetischer Regelkreise.

Die Zunft als kleinste soziale Einheit dieser bürgerlichen Selbstorganisation zeigt als Gegenentwurf zum herrschaftsorientierten, hierarchischen Obrigkeitsstaat mit seinen vielfältigen Repressionsmechanismen ein soziales Strukturmodell, das nicht dem Prinzip oktroyierter, monarchisch-absolutistischer oder auch vermeintlich göttlich verhängter Ordnungen gehorcht, sondern gleichsam organisch und „von unten“ aus kleinsten gesellschaftlichen Monaden erwächst, welche nach genossenschaftlichem Prinzip die Keimzellen wachsender, sich verbindender und so zunehmend komplexer Netzwerke bilden.

Als Organon dieser Strukturen erscheint die Kunst, speziell die Musik, deren Ausübung vorzugsweise im Wettstreit eben jene gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen herstellt, welche ansonsten der Politik vorbehalten waren. Der latenten anarchischen Willkür soll durch die Kunst-*Regeln* und deren Rückbindung an deren Tradierung und Pflege durch die Meistersinger-Zunft ein Riegel vorgeschoben werden. Die geschriebene und somit gleichsam rechtsverbindliche

„Verfassung“ dieses ästhetisch-anarchischen Gemeinwesens symbolisiert in den *Meistersingern* die Tabulatur. Sie beschreibt das Ordnungsprinzip der Kunstausübung als gesellschaftliche Struktur und verbürgt die Ausdrucksbegrenzung des Individuums, die Formulierung kommunizierbarer Regeln, durch die die individuelle Phantasie und möglicherweise auch poetische Beliebigkeit der genialen Schöpfung in verbindliche und vergleichbare Bahnen gelenkt werden soll.

In dieses System bricht der jugendliche Held Walther von Stolzing ein. Er erscheint zunächst keineswegs als Verkörperung der Zukunft, sondern der Vergangenheit: er ist Ritter, mithin also Vertreter eines verarmten und niedergegangenen Standes und der im bürgerlich-zünftigen Zeitalter obsolet gewordenen aristokratischen Ordnung. Ihm geht es auch gar nicht um Integration, sondern die angestrebte Aufnahme in die Meistersinger-Zunft ist nur ein Vorwand, um dem armen Schlucker mit dem großen Namen eine gute Partie zu verschaffen. Ihn interessieren im Grunde weder die Zunft, noch der Meistersang, geschweige denn, dessen Regeln, sondern nur die holde Weiblichkeit Eva Pogners.

Wie Sachs ist aber auch Stolzing im 1. Prosa-Entwurf von 1845 deutlich als alter ego Wagners erkennbar, schlägt er den Meistern doch vor, entweder von „Siegfried und Grimmhilde“ oder „im Tone Wolfram’s von Parzival“ zu singen.<sup>1</sup> Dieses Ansinnen wird von den Meistern jedoch mit dem gleichen bedenklichen Kopfschütteln abgelehnt wie es Wagner selbst seitens seiner Zeitgenossen oft begegnet ist.

Im Gegensatz zu Wagner, dessen vormärzliches Stolzing-Ich sich zum gründerzeitlichen Sachs-Ich transformiert, durchläuft Stolzing jedoch keinerlei Entwicklung. Selbst das finale Versöhnungs- und Integrationsangebot lehnt er nach seinem rauschenden Erfolg auf der Festwiese in einer Mischung aus Trotz, Verachtung und Gekränktheit ab, indem er die Meister vor der versammelten Volksmenge düpiert: „Nicht Meister! Nein! Will ohne Meister selig sein!“ –

---

<sup>1</sup> SSD XI, 346.

Dieses anarchische Aufbegehren gegen die zwar ihrerseits anarchischen, aber traditionell gewachsenen sozialen Ordnungsmechanismen, zwingt Sachs in seiner Schlussansprache zu deren legitimierender Apologie, welche gemäß dem ersten Prosaentwurf von 1845 ursprünglich jedoch noch nicht mit jenem gravitätischen Ernst der Endfassung, sondern „halb ironisch“ vorgetragen werden sollte. Und selbst in Wagners Entwurf der Schlussansprache von 1862 fehlen noch die missdeutbaren und missdeuteten Verse von „welscher Majestät“, „welschem Dunst und welschem Tand“. Hier wird noch vorrangig die integrierende, versöhnende Perspektive betont:

Verliebt und Sanges voll, wie Ihr,  
kommen nicht oft uns Junker hier  
von ihren Burgen und Staufen  
nach Nürnberg her gelaufen:  
vor ihrer Lieb' und Fangbegier  
das Volk oft mußten scharen wir;  
und findet sich das in Haufen,  
gewöhnt sich's leicht an's Raufen:  
Gewerke, Gilden und Zünfte  
hatten üble Zusammenkünfte  
(wie sich's auf gewissen Gassen  
noch neulich hat merken lassen!).  
In der Meistersinger trauter Zunft  
kamen die Zünft' immer wieder zur Vernunft.  
Dicht und fest  
an ihr so leicht sich nicht rütteln läßt;  
aufgespart  
ist Euren Enkeln, was sie bewahrt.  
Welkt manche Sitt' und mancher Brauch,  
zerfällt in Schutt, vergeht in Rauch, –  
Laßt ab vom Kampf!  
nicht Donnerbüchs' noch Pulverdampf  
macht wieder dicht, was nur noch Hauch!  
Ehrt Eure deutschen Meister  
usw.<sup>2</sup>

Die endgültige Fassung schrieb Wagner bekanntlich erst am 28. Januar 1868 auf Drängen Cosimas, nachdem Ludwig II. am 19. Dezember 1867 die Fortsetzung von Wagners in Julius Fröbels linksliberaler *Süddeutschen Presse* erscheinenden Artikelreihe über *Deutsche Kunst und deutsche Politik* verboten hatte. So kann die Übernahme des zentralen Gedankens dieser Schrift, nämlich die Warnung vor einem kulturellen und damit auch politischen Identitätsverlust

---

<sup>2</sup> SSD XVI, 222.

durch die moderne Überfremdung der deutschen durch die französische Kunst in die Schlussansprache des Hans Sachs, auch als oppositioneller politischer Akt Wagners aufgefasst werden.

Die letzte Instanz der Steuerung und Kontrolle der sozialen Wechselwirkungen in einer ästhetischen Öffentlichkeit ist in den *Meistersingern* allerdings das Volk, das außerhalb der Zünfte und ihrer Regelwerke steht. Bereits beim ersten Treffen der Meister hatte Sachs daher ja vorgeschlagen, das anstehende Preissingen als Freissingen, also überhaupt frei von jeder formalen Vorschrift und Regel, zu gestalten, bei dem der Sieger auch nicht durch das Votum der Meistersinger-Jury, sondern – „Deutschland sucht den Superstar“ – durch das Volk selbst bestimmt werden solle.

Dieser Vorschlag wurde vom Vorsitzenden der Zunft, dem Bäckermeister Fritz Kothner, stellvertretend für die um ihre Einfluss- und Gestaltungsprivilegien fürchtenden Meister zunächst durchaus plausibel abgelehnt: „Der Kunst droht allweil' Fall und Schmach, / läuft sie der Gunst des Volkes nach.“

Am Ende ist es dann aber doch die begeisterte Akklamation des Volkes, die Stolzing den „Meisterpreis“ zuerkennt. Erst mit dem Rückbezug auf das Volk erfahren die Meistersinger und ihre Regeln eine Überprüfung und Legitimation. Der Meistersang wird so als lebendige, sich im Sinne des romantischen Prinzips der unendlichen Approximation in ihrer tätigen Ausübung stets fortentwickelnden und erneuernden Kunst auf breiter Basis in das soziale System integriert. So wird die Meistersinger-Zunft nicht durch Stolzing, sondern durch das Volk aus ihrer anfänglichen Engstirnigkeit befreit. Dadurch wird zugleich die selbstreferentielle Eigenreproduktion und das unproduktive Verharren der Zunft im status quo des auf diese Weise ad absurdum geratenden Regelwerks der Tabulatur vermieden. Das Volk, nicht die Meister, die erst später einstimmen, erweist sich am Ende von Stolzings Preislied als Beobachter und Teilnehmer einer aus unmittelbarer Empfindung entspringenden Kunstschöpfung, die einerseits den meisterlichen Regeln vorbildlich entspricht, andererseits aber auch stringent der selbstbestimmten Form und *deren* Regelhaftigkeit gehorcht, ganz im Sinne der Antwort Sachs' auf Stolzings Frage zu Beginn des 3. Auf-

zugs: „Wie fang’ ich nach der Regel an? / Ihr stellt sie selbst, und folgt ihr dann.“ Zugleich aber variiert Stolzing aus der genialen, anarchischen Augenblickseingebung die Fassung, die er zuvor Sachs in der Schusterstube vorgelesen hatte. Er scheint das Preislied also getreu der romantischen Improvisationstheorie aus dem Augenblick heraus zu formen. Die Form entspricht zudem dem seinem Inhalt, dessen Thema ja die Suche nach einer Versöhnung von Kunst und Leben ist.

Auf der Festwiese vollzieht sich auf diese Weise exemplarisch Wagners Auffassung von der „Gefühlswerdung des Verstandes“.<sup>3</sup> Wagner meinte ja mit dieser Formulierung keineswegs eine dumpfe, unreflektierte Gefühllichkeit, wie sie seinen Werken ja von den »Wagnerianern« leider nur allzu oft entgegengebracht wird, sondern die Integration von Kunst- und Lebenswirklichkeit, Natur und Mensch, Individuum und Allgemeinheit, „Parnaß und Paradies“ durch das Gefühl; eine Leistung, die allerdings die Tätigkeit des Verstandes voraussetzt. Indem das Volk auf der Festwiese in Stolzings Preislied einstimmt, erschließen sich ihm im tätigen Mitvollzug implizit auch dessen ästhetische Regeln, die mithin keiner abstrakten Vermittlung mehr bedürfen, sondern sich dem Verstand unmittelbar mitteilen. Das Gehörte kann so im kollektiven Verstand des Volkes reflektiert und ästhetisch beurteilt werden. Die Emotion verliert sich also nicht in unreflektiertem und passivem Empfinden, sondern wird als tätiges Verstandesmoment zur konstitutiven Größe des kollektiven Kunstwerks und damit des künstlerischen und menschlichen Selbstverständnisses der ästhetischen bürgerlichen Gemeinschaft.

Stolzing aber fügt sich eher duldend als überzeugt in den finalen Schlussjubil. Dabei offenbart sich der ritterliche Anarchist als noch bürgerlicher als das zünftige Nürnberger Bürgertum selbst, geht es ihm doch anders als Sachs nicht um eine übergreifende Ordnung und ein politisch-ästhetisches Wertesystem, etwas über- und außerpersönliches, zu dem eben die Kunst Anleitung und Maßstab bilden könnte, sondern allein um die unkünstlerische, ichbezogene Beschaulichkeit eines bürgerlichen Lebens an der Seite Eva Pogners, ohne überpersönliche Verpflichtungen oder Verbindlichkeiten.



Ein wenig beunruhigt könnte man daher den Blick auf die Zukunft des jungen Ehepaars Stolzing in Nürnberg richten: Was soll den Stolzing überhaupt in Nürnberg anfangen? Er hat ja nicht einmal einen anständigen Beruf gelernt. Wie soll er also sein Leben gestalten und was könnte seine Bedeutung und Funktion in Nürnberg sein, da er ja nicht einmal hauptamtlicher Vereinsvorsitzender der Meistersinger-Zunft werden möchte? – Eigentlich ist für ihn in Nürnberg also gar kein Platz, er hat dort nichts zu geben und beizutragen und ist im Grunde überflüssig wie eine Drohne im Bienenstock nach der Paarung. Mithin gerät schon kurze Zeit nach den jubelnd-schmetternden Schlussakkorden und dem donnernden „Heil!“ auf „Nürnberg's teuren Sachs“ ein eher betrübliches Szenario in Reichweite: der weise alte Schuster und mit ihm die schützende und leitende Hand über dem ritterlichen Heißsporn ist – vereinsamt und am Ende doch unverstanden – gestorben, und Evas nichtsnutziger Ehemann Stolzing versäuft in Nürnberg's Wirtshäusern frustriert die nicht unbeträchtliche Mitgift seines Schwiegervaters Pogner.

Die eigentliche Revolution vollzieht sich in den *Meisteringern* vor dem Hintergrund der scheinbar so betulichen Nürnberger Butzenscheibenromantik mithin nicht von außen, sondern im Bürgertum selbst und aus ihm selbst heraus. Das genau ist die Idee des späten, des bürgerlichen Wagner, der – als anarchisch-revolutionärer Wolf im großmeisterlich-dürerhaften Schafspelz von Atlas und Brokat gewandet – seine revolutionären Ideale nun nicht mehr im gewaltsamen Umsturz, sondern in einer auf das künstlerische Genie verpflichteten bürgerlichen Ordnung verwirklicht sehen möchte. Verkörperung dieser Dialektik einer Selbstverwirklichung in der nach innen gekehrten ästhetischen Revolution ist Hans Sachs, während Stolzing stolz in jenem entwicklungsresistenten Selbstbezug verharrt, der seinen ritterlichen Stand kennzeichnet und eben auch zu dessen Niedergang geführt hatte. – Hans Sachs' Proklamation einer Kunst, die in Tradition *und* Erneuerung lebt und so ihre Aufgabe gesellschaftlicher Integration und Identitätsbildung ermöglicht, beschert daher *ihm* – nicht Stolzing – am Ende den begeistert zustimmenden Jubel des Volkes.

---

<sup>3</sup> *Oper und Drama*, SSD IV, 78.

Der anarchische Zug Wagners, der sich in seinen Helden (Tannhäuser, Siegmund, Siegfried, Stolzing) spiegelt, mutet also gelegentlich nicht nur wie die Lust zur Zerstörung der bestehenden Ordnungen und Strukturen an, sondern auch wie die Verletzung über die Nichtzugehörigkeit zu eben jenem bürgerlichen Stand, um dessen Anerkennung er im Grunde doch so nachdrücklich buhlt. Die Selbstverwirklichung des Künstlers Wagner vollzieht sich daher zwischen den Polen Stolzing und Sachs, zwischen der jugendlich-stürmischen Anarchie des vormärzlichen Polit-Enthusiasten und der maßvollen Resignation jener von Thomas Mann so treffend bezeichneten „machtgeschützten Innerlichkeit“ Tribschens und Wahnfrieds. Zur endgültigen Synthese gelangt dieses Wechselverhältnis indessen erst im *Parsifal*, in dem Erneuerung und Generationswechsel konform gehen. „Der Irrnis und der Leiden Pfade“ durch den Höllenpfuhl menschlicher Existenzabgründe, die Parsifal durchschreiten, durchleben und durchleiden muss, um Amfortas als Repräsentanten der alten Ordnung erlösen und beerben zu können, bleiben Stolzing erspart. Der anarchische reine Tor der *Meistersinger* wird zum Nürnberger Bürger. Hans Sachs aber muss daher anders als Amfortas letztlich doch unerlöst und resigniert im „Wahn der Welt“ verharren.