

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München ...	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöllner	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der *Meistersinger* von *Nürnberg* in München

Robert Braunmüller

Im Wagner-Jubiläumsjahr 2013 standen die *Meistersinger von Nürnberg* am Ort der Uraufführung nicht auf dem Spielplan. Thomas Langhoffs Inszenierung aus dem Jahr 2004 verschwand schon vier Jahre nach ihrer Premiere zum Abschluss der Münchner Opernfestspiele wieder aus dem Repertoire des Nationaltheaters. Kent Nagano, nach Georg Solti und Ferenc Fricsay der dritte Bayerische Generalmusikdirektor neusachlicher Prägung, dirigierte wie seine beiden Vorgänger diese Oper in München nie. Er beging den 200. Geburtstag des Komponisten mit dem *Ring des Nibelungen*, dessen Neuinszenierung durch Andreas Kriegenburg im Sommer 2012 ein aufwendiges Rahmenprogramm umgab: Es reichte von einer Installation des Fotografen Spencer Tunick mit 1700 freiwilligen Nackten bis zur Uraufführung einer Wagner-Paraphrase von Elfriede Jelinek.¹

Der Dirigent Wolfgang Sawallisch, jeder blinden Verherrlichung des Fortschritts unverdächtig, hat zum *Ring* bemerkt, dass die Tetralogie alle zehn Jahre auf der Bühne neu interpretiert werden müsse.² Bei Wagners komischer Oper schwingen die zyklischen Wellen flacher.³ Die szenische Deutung der *Meistersinger* wandelte sich langsamer als beim *Ring*, bei *Tristan und Isolde* oder *Parsifal*. Harte Brüche in Form von Skandalen gibt und gab es kaum. Das war und ist nicht nur in München so, trotz der Inszenierungen von Herbert Wernicke und Peter Konwitschny in

1 Zur Münchner Aufführungsgeschichte der Tetralogie vgl. Robert Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel – ein gewöhnliches Theaterkind«, in: *Von der Welt Anfang und Ende, »Der Ring des Nibelungen« in München*, hrsg. von Birgit Pargner, Leipzig 2013. Eine erste Fassung des vorliegenden Beitrags erschien im Programmheft der Münchner *Meistersinger*-Neuinszenierung von 2004.

2 Wolfgang Sawallisch, *Im Interesse der Deutlichkeit*, Hamburg 1988, S. 300.

3 Vgl. dazu auch die Übersicht im Anhang.

Hamburg, Hans Neuenfels in Stuttgart, Christof Nel in Frankfurt und Katharina Wagner in Bayreuth, die in den vergangenen Jahrzehnten die Abgründe der Oper herausgearbeitet und die fatale Rezeption der *Meistersinger* als nationales Festspiel auf der Bühne reflektiert haben. Wagners machtkritische *Ring*-Parabel lässt sich offenbar derzeit leichter mit den Mitteln des Regietheaters auf Zeitgenossenschaft hin befragen als der Kunstdiskurs dieser Komödie.

Fünf Jahre ohne *Meistersinger* sind eine Seltenheit in der hiesigen Aufführungsgeschichte. Die Oper galt lange als das bei den Münchnern beliebteste Werk des Komponisten.⁴ Mit ihm wurde das wiederaufgebaute Nationaltheater 1963 zwar eröffnet, doch auch den 50. Jahrestag dieses Ereignisses beging die Bayerische Staatsoper mit einer Reminiszenz an die zweite damalige Premiere: einer Neuinszenierung der *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Die *Meistersinger* sind nicht länger eine rituelle National- und Festoper, sondern ein normales Repertoirewerk. Das mag Wagnerianer alter Prägung schmerzen, aber nach einigen Phasen ihrer Aufführungsgeschichte ist das womöglich eine gute Nachricht.

I. Das Festspiel als Komödie mit Abgründen

Langhoffs Inszenierung aus dem Jahr 2004 bediente die Verlach-Komik. Beckmesser war ein ältlicher Pedant, der sich auf der Festwiese von einem Ghetto-Blaster begleiten ließ. Beim Aufzug der Schneider wurde auf den Boutiquen-Inhaber Rudolph Mooshammer angespielt. Die in eine unscharfe Gegenwart verlegte Inszenierung wurde vielfach als »unausgegoren« und als »Rückzug in die Gefilde des Immanenten« abgelehnt. Peter Hagmann formulierte gegen diese Strategie in der *Neuen Zürcher Zeitung* grundsätzliche Bedenken: »Ein Werk spricht nicht selbst, es wird zum Sprechen gebracht durch Interpreten, und jeder Interpret denkt aus einer Geschichte heraus: seiner eigenen wie der Wirkungsgeschichte des Werks.«⁵

Langhoff spielte sehr wohl darauf an, was Hagmann bemerkte, anderen Rezensenten jedoch entging: »Die dem gestörten Ständchen folgende Rauferei gerät einigermassen handzahn – aber halt: Tragen nicht einige der Schläger, kaum ist es

4 Walter Eichner, »Die Lieblingsoper der Münchner«, in: *Abendzeitung (AZ)*, 10. Dezember 1949. Zitate aus Rezensionen, wenn nicht anders angegeben, nach Zeitungsausschnitten in der Kritikensammlung des Deutschen Theatermuseums München. Ich danke Frau Andrea Hauer für die freundliche Unterstützung.

5 Peter Hagmann, »Die Kunst – die Kunst allein«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1. Juli 2004, S. 45.

zu erkennen, unter ihren Jacken das doppelte S?« Der am Ende des zweiten Aufzugs wahrnehmbare Feuerschein sollte offenbar auf Brandstiftungen in deutschen Asylantenheimen anspielen. Am Ende der Oper erklärte Langhoff den Merker unvermittelt zum Oberhaupt einer Schlägertruppe von Neo-Nazis, diesich bei der Schlussansprache des Hans Sachs durch in die Menge drängte. »Während man sich darüber noch wundert, erblickt man in einem Fenster über der Szene Beckmesser, der das Agieren seines Trupps beobachtet. Die Rache des Gescheiterten?«, so Hagmann, der dies als einziger ausführlicher beschrieb.⁶

Jan-Hendrik Rootering und Robert Dean Smith, der Sachs und der Stolzing der von Zubin Mehta dirigierten Premiere, standen für Kontinuität: Sie sangen diese Rollen bereits in der *Dernière* von August Everdings Inszenierung am 31. Juli 2003 unter Peter Schneiders musikalischer Leitung. »So richtig gut hat uns Jürgen Roses Ikea-Ausstattung mit der Oktober-Festwiese ja nie gefallen«, meinte Marianne Reißinger in der *Abendzeitung* gallig nach der letzten Vorstellung. »Auch der viele Flieder nicht, der eigentlich Hollunder hätte sein müssen. Aber man hatte sich im Laufe der 24 Jahre daran gewöhnt.«⁷ Die Mehrheit der Beobachter konstatierte allerdings das Ende einer Ära. Dies überrascht, wenn man die verhaltenen Kritiken der Premiere von 1979 liest und sich an die weit verbreitete Ablehnung durch die Zuschauer erinnert.

Den Modernisten war August Everdings Regie 1979 zu harmonisierend, die Traditionalisten fanden sie zu komödiantisch. Jürgen Roses Nürnberg aus hellem Holz und weißer Leinwand galt als wenig stimmungsvoll, das Festzelt und die alpenländischen Trachten wurde als Banalisierung empfunden (Abb. 1).⁸ Nicht einmal die auf Joachim Herz' Leipziger Inszenierung von 1961 zurückgehende,⁹ von Götz Friedrich und später auch Wolfgang Wagner übernommene Idee einer abschließenden Versöhnung zwischen Sachs und Beckmesser fand ungeteilte Zustimmung. Den Sängern erging es nicht besser. Unbestritten waren nur René Kollo glänzend gesungener, arroganter Stolzing und der kultiviert-virtuose David Peter Schreiers. Dietrich Fischer-Dieskaus lyrisch-melancholischer Sachs polarisierte ebenso wie Julia Varadys spröde-emanzipierte Eva.

Dennoch wurde diese Inszenierung zum Klassiker. An die Stelle Dietrich

6 Die einzige ausführlichere Beschreibung bei Hagmann. *Süddeutsche Zeitung* (SZ), *Welt* und *AZ* erwähnten die Neonazis nicht.

7 Marianne Reißinger, »Bloß keine Scheu vor Übertreibungen!«, in: *AZ*, 2. August 2003.

8 Es handelte sich um die Zweitfassung einer für Otto Schenks Wiener Inszenierung entworfenen Ausstattung, vgl. Rudolf Hartmann, *Oper. Regie und Bühnenbild heute*. Stuttgart 1977, S. 169 ff.

9 Joachim Herz, »Der doch versöhnte Beckmesser«, in: *Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungs-Konzeptionen*, hrsg. von Walter Felsenstein u. a., Leipzig 1970, S. 216 ff.; Paul Barz, *Götz Friedrich – Abenteurer Musiktheater. Konzepte, Versuche, Erfahrungen*, Bonn 1978, S. 154.

Fischer-Dieskaus traten bald Theo Adam und Karl Ridderbusch, der den braunen Renaissance-Mantel aus dem Schlussbild schon beim ersten Auftritt trug und die ältere Tradition der väterlich-autoritären Sachs neu zu beleben versuchte. Zu einer Konstante wurde die jugendliche Deutung dieser Rolle durch Bernd Weikl. Die Inszenierung begründete die vielfach für ehrwürdig gehaltene Tradition, die Opernfestspiele mit den *Meistersingern von Nürnberg* zu beenden. Das kam zwar gelegentlich auch schon in den 1920er- und 1950er-Jahren vor, doch geht dieser Münchner Brauch erst auf das Jahr 1985 zurück. Wolfgang Sawalisch, wohl ihr Urheber, verabschiedete sich zum Ende der Spielzeit 1991 / 92 mit den *Meistersingern* als Intendant und Generalmusikdirektor.¹⁰

II. Keine Stunde Null

August Everdings Produktion ersetzte nach mehrjähriger Pause die lange gespielte Inszenierung, mit der sein Vor-Vorgänger als Intendant das Nationaltheater wiedereröffnet hatte: Die von der Nachricht der Ermordung des US-Präsidenten John F. Kennedy überschattete Premiere von Rudolf Hartmanns Inszenierung der *Meistersinger* war am 23. November 1963 zwei Tage nach einer geschlossenen Vorstellung der *Frau ohne Schatten* die erste öffentliche Vorstellung im wiederaufgebauten Haus. Joachim Kaiser verbarg leise Bedenken gegen die Komödiantik der Inszenierung hinter viel Lob:

»Daß es eine heitere vergnügte, mitunter beschwingte Meistersinger-Aufführung wurde – fast ohne grüblerische Schatten, ohne eigenwillige Gesellschaftskritik, aber auch ohne lyrische Verzücktheit und verschwegene Resignation – war Verdienst und Glück des Regie führenden Intendanten Rudolf Hartmann. Er begriff Wagners reichstes, dramaturgisch glänzendstes Werk als komische Oper.«¹¹

Dies war die Absicht dieses Regisseurs. Hartmann stellt in seinen Erinnerungen die Nähe der *Meistersinger* zum deutschen Singspiel heraus. Er versichert, dass er mit seinem Generalmusikdirektor Joseph Keilberth »der Festwiese das aufdringlich betonte ›Deutsche‹, den Reden des Hans Sachs das ›patriotische‹ Gewicht« nehmen und das »im besten Sinn ›Demokratische‹ des Lustspiels, den Hauptanteil *des Volkes* ins Licht

10 Es war seine 1165. Vorstellung im Nationaltheater; Manuel Brug, »Mir macht ihr's schwer«, in: SZ, 31. Juli 1992.

11 Joachim Kaiser, »Des Nationaltheaters Meistersinger«, in: SZ, 25. November 1963.

bringen«¹² wollte. Tatsächlich aber maskiert diese Formulierung die auf die 30er-Jahre zurückgehende Gewohnheit, die Festwiese für übertriebene Masseneffekte zu missbrauchen (Abb. 2). Genaue Zahlen sind bis auf die aktenkundige Anfertigung von allein 130 Herrenhosenträgern für Hartmanns Inszenierung nicht überliefert.¹³ Allerdings verzeichnet der Theaterzettel für die ersten drei Nachkriegs-Neuinszenierungen die Mitwirkung des Lehrgesangvereins als Extrachor, und selbst bei Everding wirkten noch »150 Chorsänger und -sängerinnen, 20 Kinder und 30 Statisten« mit.¹⁴

Hartmanns Inszenierung markiert keinen ästhetischen Neuanfang, sondern setzte aus heutiger Sicht den Schlusspunkt einer belasteten Tradition: Hartmann hatte die Oper schon 1943 im Nationaltheater und 1951 zur Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele inszeniert.¹⁵ Auch das Bühnenbild war kaum neu: Im ersten und zweiten Akt variierte der langjährige Hausbühnenbildner Helmut Jürgens eine ältere Münchner Ausstattung von 1949. Die Häuserzeilen im zweiten Akt waren zu einem stilisierten Treppengewirr mit realistischem Brunnen ernüchert, die helle Katharinenkirche erinnerte aus heutiger Sicht stark an die heiteren Kirchenbauten der Nachkriegszeit. Die Festwiese war ein offenes Zelt, und die in der Nachkriegszeit stets umstrittene Stadtsilhouette Nürnbergs wurde in beiden Inszenierungen beim Einzug der Handwerker aus den Zunftzeichen zusammengesetzt.¹⁶

Obwohl die Eröffnung des wiederaufgebauten Nationaltheaters mit den *Meistersingern* schon beschlossen war, inszenierte der Routinier Wolf Völker die Oper 1960 im Prinzregententheater ähnlich wie zuvor der Hausregisseur Heinz Arnold. »Wer es anders macht als Wieland Wagner, ist jedoch nicht allein darum schon im Recht«, meinte Joachim Kaiser, der auch den musikalischen Traditionalismus des Dirigenten Joseph Keilberth vorsichtig kritisierte:

»Keilberths Musizieren ist ein Triumph der Unmittelbarkeit, oft genug auch des Quasi-Improvisatorischen. Er läßt dem Blech den Vortritt, die Geigen kommen nicht recht zum Zuge, der Orchesterklang wirkt eher feurig als durchgeformt.«¹⁷

12 Rudolf Hartmann, *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*, München 1975, S. 345. Hervorhebung im Original.

13 BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1057, Unterlagen zu den Kostümen, 1963, Aktennotiz vom 19. November 1963: »Herr Staatsintendant hat den Betrag von 480 DM für Beschaffung von 160 Hosenträgern genehmigt«.

14 Egbert Tholl, »Ehrt mir die Kunst, ›Meistersinger‹ von innen – ein Erfahrungsbericht aus der letzten Aufführung«, in: *SZ*, 2. August 2003.

15 Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 345.

16 Abbildungen zu den hier erwähnten älteren Inszenierungen in *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute*, hrsg. von Gerhard Bott, Nürnberg 1981.

17 Joachim Kaiser, »Die gemäßigten Münchner Meistersinger«, in: *SZ*, 9. August 1960.

Die Münchner Aufführungen der ersten Nachkriegsjahrzehnte wirken auf Nachgeborene musikalisch widersprüchlich: Dirigenten wie Hans Knappertsbusch hüteten die Tradition des deutschen *Espressivo*, unterstrichen den Ernst und drängten die Komödie zurück. Hans Hotter und Ferdinand Frantz verliehen dem Sachs die gewohnte väterliche Autorität. Inszeniert wurden die *Meistersinger* jedoch in Abgrenzung von der Nazi-Ästhetik als unpolitische Komödie, und es ist kein Zufall, dass in den Kritiken Albert Lortzing als Leitmotiv immer wieder auftaucht. Zugleich setzten die die Aufführungen von 1960 und 1963 bewusst von Wieland Wagners Bayreuther *Meistersingern ohne Nürnberg* von 1956 ab, deren zweiter Akt auf einer nierenförmige Scheibe spielte, über der eine riesige Holunderkugel schwebte und die mit einer aggressiven Prügelszene verstörte. In der Stadt der Uraufführung orientierte man sich mit einem realistischen Psychologismus am Wagner-Stil der Vorkriegszeit, dessen politischer Kontext verdrängt wurde.

In der ersten Nachkriegs-Neuinszenierung, die 1949 im Prinzregententheater herauskam, vermissten Traditionalisten die »Stimmung« ebenso wie die exakte Umsetzung der Szenenanweisungen – das blieb eine Konstante der Nachkriegs-Kritik bis hin zu Joachim Kaiser. »Auch dürfte sich der Mond als über dem Giebel aufgehende, runde Scheibe ruhig dem Nachtwächter beigesellen« monierte die *Süddeutsche Zeitung*, »denn so will es Wagner. Auch will er zuletzt ein blendend weißes Evchen, kein zitronengelbes«. ¹⁸ Anneliese Kupper und Günther Treptow, die Eva und der Stolzing der ersten Nachkriegs-*Meistersinger* von 1949, sangen diese Rollen bereits in der Neuinszenierung von 1943. Hans Hotter, der Sachs der ersten Nachkriegs-Inszenierung, war in dieser Rolle für die dritte Vorstellung vorgesehen gewesen, die nach der Zerstörung des Nationaltheaters im Zweiten Weltkrieg nicht mehr stattfinden konnte. ¹⁹

Die Vorberichte und Rezensionen von 1949 verschwiegen diese Kontinuität nicht. Sie beschworen die Rückkehr zum guten Alten nach dem Missbrauch durch die Nazi-Propaganda. Karl Schumann betonte, dass die »Massenszenen nicht zu Chor- aufmärschen« wurden, ²⁰ Wilhelm Zentner erklärte die nationalistische Deutung der Oper zum Missverständnis, das nur in den Köpfen entstehen konnte, »die sich mehr an den Einzelwortlaut als an den Geist des Ganzen hielten. Um einer aktuellen Wirkung willen unterschlug man gerade das Wesentliche dieser Schöpfung, ihre

¹⁸ Johannes von Kalkreuth, »Die Meistersinger in der Staatsoper«, in: *SZ*, 10. Dezember 1949.

¹⁹ Theaterzettel bei Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 173. Es war die 480. Vorstellung seit der Uraufführung.

²⁰ Karl Schumann, »Meistersinger – meisterhaft gesungen«, in: *AZ*, 12. Dezember 1949.

tiefgreifende Verwurzelung im allgemein Menschlichen«²¹ – dies ist eine zeittypische Sicht, die germanische Götter im *Ring* auf der Bühne zu griechischen stilisierte.

III. Die komische Oper als nationalistisches Festspiel

Die Neuproduktion des Jahres 1943 beging den 75. Jahrestag der Uraufführung. Ihre zentrale Figur war nicht der Regisseur Hartmann, sondern der Dirigent und Intendant Clemens Krauss. Er sollte im Auftrag Hitlers die Bayerische Staatsoper bis zur Fertigstellung eines Theaterneubaus zu einem Musterinstitut formen. Mit fast unerschöpflichen Mitteln aus dem Propagandaministerium konnte Krauss ab 1937 »das Poetische mit dem Prächtigen«²² vermählen und die Hauptwerke von Wagner, Mozart, Strauss und eine Reihe italienischer Opern in aufwendigen Neuproduktionen herausbringen, deren Aufwand die Zeitgenossen an barocke Feste gemahnte.²³

Krauss inszenierte seine Ära als ästhetischen Bruch. Er brachte in fünf Jahren mit dem Regisseur Hartmann und dem Ausstattungslieferer Ludwig Sievert rund 50 Neuinszenierungen heraus, zu denen auch diese *Meistersinger* zählten. Um dies zu unterstreichen, verschwand die Oper vor der Premiere zum ersten Mal seit der Uraufführung für längere Zeit aus dem Repertoire.²⁴ Wie fast alle Neueinstudierungen der Ära Krauss schrieben auch diese *Meistersinger* ältere szenische Deutungen fort, in denen der Regisseur nicht die Dominante des ästhetischen Gefüges bildete: Krauss hatte die *Meistersinger* zuvor mit Sievert und dem Regisseur Lothar Wallerstein 1927 in Frankfurt und 1929 an der Wiener Staatsoper entwickelt. Der Bühnenbildner wiederholte seine Ausstattung ein letztes Mal 1955 an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, wo bei Wagner der Staatsnaturalismus der NS-Zeit ohne weiteres mit dem Sozialistischen Realismus vereinbar schien.

In München trat Rudolf Hartmann an die Stelle des emigrierten Wallerstein. Er inszenierte die Oper nach eigener Darstellung als Charakterkomödie.²⁵ Durch die Besetzung des Beckmesser mit dem Liedinterpreten Heinrich Rehkemper versuchten Krauss und Hartmann die bis dahin übliche Karikatur zu vermeiden: eine Ten-

21 Wilhelm Zentner, »Wiederkehr der »Meistersinger«, in: [unbekannte Zeitung] (»M. A.«), 18. Dezember 1949.

22 Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha 1973, S. 264. Vgl. Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, Düsseldorf 1983, S. 60 f.

23 Joseph Gregor, *Clemens Krauss*, Bad Bocklet 1953, S. 131.

24 Oscar von Pander, »Ehrt eure deutschen Meister«, in: *MNV*, 29. Juni 1943.

25 Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 342 ff.

denz, an die in der Nachkriegszeit Sänger wie Karl Schmitt-Walter, Hans-Günter Nöcker und Hermann Prey anknüpften. Auf der Festwiese, wo laut Theaterzettel neben dem Chor der Staatsoper auch der Domchor und der »Chor der Hauptstadt der Bewegung« mitwirkten, betonte Hartmann die Massenwirkung und brach sie gleichzeitig durch Individualisierung.²⁶

Während beim *Ring* oder bei *Tristan und Isolde* die Möglichkeit einer nationalsozialistischen Ästhetik allenfalls in der Betonung des Germanischen greifbar scheint, trat sie in den *Meistersingern* und im *Lohengrin* als Überwältigung durch Massenszenen deutlicher hervor.²⁷ Eines der besten Beispiele dafür ist die erste Münchner Neuinszenierung der NS-Jahre, die ebenfalls von Clemens Krauss dirigiert wurde. Sie kam 1936 anlässlich der Reichstheaterfestwoche in der Regie des Hausregisseurs Kurt Barré heraus und wurde vom »Reichsbühnenbildner« Benno von Arent ästhetisch dominiert. Er wiederholte in München seine von Hitler persönlich goutierte Ausstattung, die auch in der Berliner Deutschen Oper und im Nürnberger Opernhaus zu sehen war, wobei jeweils andere Regisseure inszenierten. Die ersten beiden Bilder waren unverhohlene Varianten der Uraufführung. Die Festwiese schmückte, in München vergleichsweise dezent, eine perspektivisch gestaffelte Bannerreihe, die Assoziationen an den Reichsparteitag wachrufen sollte (Abb. 3). Es ist keine propagandistische Übertreibung, dass auf der Festwiese 770 Mitwirkende auftraten: Dazu finden sich in Akten der Staatsoper genaue Aufstellungen, die belegen, dass ein Teil der Kostüme aus Berlin geliehen wurde.²⁸

Einen Eindruck von dieser Aufführung vermittelt die Schlussansprache des Hans Sachs der Berliner Fassung dieser Inszenierung. Von ihr existiert ein Film.²⁹ Hier ist zu sehen, wie sehr die Kostüme durch die gleichen Hauben der Frauen den Chor zur Masse vereinheitlichten (Abb. 4). Als Sachs trat Wilhelm Rode auf, der die Oper auch inszeniert hatte. Der mit dem Regime sympathisierende Sänger war, ehe er Intendant der Deutschen Oper wurde, in den 1920er-Jahren der führende

26. So jedenfalls Oscar von Pander, *Clemens Krauss in München*, München 1955, S. 39.

27. Vgl. dazu Detlef Brandenburg, »Wahn und Welt. Politische Aspekte der Rezeption von Wagner *Ring des Nibelungen* in der Bundesrepublik Deutschland nach 1945«, in: *WSp* 2 (2006), Heft 1, S. 14.

28. BayHStA, Intendanz Staatsoper 1056, Kostümaufstellung für die Inszenierung »Die Meistersinger von Nürnberg« für die Reichstheater-Festwoche [1936]. Dort werden genannt: 20 Stadtpfeifer, 2 Herolde, insgesamt 120 Handwerker, Ratsherren, Bühnenmusik und Ballett. In einer weiteren Aufstellung heißt es: »Unser Chor: 102, Domchor: weitere 43, Extrachor: weitere 415 Darsteller, Bühnenmusik: 9 Musiker

Ballett: 37, Statisterie: 141 (Stadtpfeifer, Ratsherren, Fahnenträger), insgesamt 770 Mitwirkende, dazu die Solisten, insgesamt 419 Damenkostüme, 351 Herrenkostüme allein für den Chor.«

29. DVD *Great conductors of the Third Reich. Art in the Service of Evil*, Bel Canto Society New York, 52 (2005).

Heldenbariton des Münchner Nationaltheaters. Beim »Habt acht« besteigt Rode den Rasenhügel, um nicht mehr nur Stolzing zu mahnen, sondern, den Arm hart am Hitlergruß, als Volkstribun zu agitieren. »Dies ist ein überzeugendes Beispiel dafür, daß es durchaus möglich war, bestimmte wenige Passagen aus den Werken Wagners szenisch der NS-Propaganda zumindest anzunähern. Auch musikalisch ist dieser Abschnitt der damaligen Aufführung durch ein überdimensionales Pathos, ein breites, klobiges Tempo und schwer erträgliche vokale Anbiederung des Sängers im Sinn eines ›volksgemeinschaftlichen‹ Populismus gekennzeichnet«, so Jens Malte Fischer zu diesem Dokument.³⁰

Rode war auch der Sachs einer Münchner Aufführung der *Meistersinger*, die im April 1933 eine »NS-Führertragung« dekorierte. Auf dem Max-Joseph-Platz wartete bis zur Pause vor dem dritten Akt eine Menschenmenge auf den neu ernannten Reichskanzler Adolf Hitler, der jedoch in letzter Minute auf einen Besuch verzichtete. Die Aufführung stand unter der »mitreißenden Stabführung von Hans Knappertsbusch«, dessen *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* nur wenige Tage zuvor in den *Münchner Neuesten Nachrichten* erschienen war und den Schriftsteller ins Exil getrieben hatte. Auf dem Dach des Nationaltheaters wehte eine Hakenkreuzfahne. Unter den prominenten Besuchern befand sich auch Richard Strauss, der seine naive und einige Jahre später enttäuschte Freude darüber aussprach, dass »Deutschland endlich einmal einen Reichskanzler habe, der sich für die Kunst interessiere«.³¹

Bei der Schlussansprache des Hans Sachs gingen nach mehreren übereinstimmenden Zeitungsberichten die Lichter im Zuschauerraum an (Abb. 5). Und

»als der Vorhang gefallen war, hob er sich unmittelbar darauf noch einmal über dem buntbewegten, farbenreichen Bühnenbild und das Orchester spielte das Deutschlandlied. Es war ein einzigartiges, noch nie geschautes Bild, als alle Besucher sich erhoben und mit emporgestreckter Rechten – weit über 1000 Hände waren das – zum wuchtigen Massenchor sich vereinten. Und erst nach dieser Huldigung für das Vaterland kam der Dank für die Künstler. Wohl zwölfmal rief er die Hauptdarsteller an die Rampe, von denen Meister Sachs mit nationalsozialistischem Gruß dankte.«³²

30 Jens Malte Fischer, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 157. Der Dirigent der Berliner Aufführung war Karl Böhm, der auch spätere Vorstellungen der Münchner Produktion dirigierte.

31 *Bayerische Staatszeitung*, 25. April 1933, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1059.

32 »Der Kanzler in München«, in: *MNN*, 24. April 1933, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1059.

IV. Sachs als autoritäre Vaterfigur

Schon in den Jahren der Weimarer Republik hatten sich die *Meistersinger* von der festliche Nationaloper des deutschen Kaiserreichs in ein nationalistisches Manifest verwandelt. Wagner war – wie es der *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* unübertroffen borniert formulierte, der »wertbeständige deutsche Geistesriese« als Bollwerk gegen die Inflation von Moderne und Demokratie.³³ Die Schlussansprache des Hans Sachs, in älteren Kritiken kaum erwähnt, rückte in dieser Zeit ins Zentrum. Bei der Eröffnung der Festspiele des Inflationsjahres 1923 rief ein Zuschauer am Ende »Heil Deutschland!«, und der Rezensent der *Münchener Neuesten Nachrichten*, der die Aufführung weniger als Opernvorstellung, sondern als nationalen Kraftquell verstand, stimmte ihm zu: »Heil Deutschland, das fest in sich ruht und nicht von welschem Dunst und welschem Tand die Sinne sich verwirren läßt.«³⁴

Von der teilweise radikalen Vereinfachung und Stilisierung der Szenerie unter dem Einfluss des Expressionismus blieben die *Meistersinger* unberührt. Die Münchner Neuinszenierung des Jahres 1928 wurde kaum als Zäsur wahrgenommen, weil sich die musikalische Besetzung kaum änderte und der Regisseur Max Hofmüller als Nachfolger des langjährigen Hausregisseurs Anton von Fuchs die Oper bereits zuvor szenisch betreute hatte. Sie löste jene Produktion ab, mit der 1901 das Prinzregententheater als Münchner Wagner-Festspielhaus eröffnet worden war.

Dass das Berliner Filmdokument auch Rückschlüsse auf Aufführungen vor 1933 zulässt, belegt eine Rezension von Paul Ehlers, der Rodes Schlussansprache schon im Jahr 1926 mehr als die Bühnenwirklichkeit sprengendes politisches Manifest denn als szenisch-musikalische Interpretation wahrnahm:

»Das Erdbeben des Krieges und der Revolution rüttelte wie an allem Ueberkommenen so an den Grundmauern der Kunst. Aber: ›Im Drang der schlimmen Jahr blieb sie doch deutsch und wahr‹. Dieses Wort steht in der großen Mahnrede, die Hans Sachs dem Walter Stolzing entgegenruft. Es ist nicht so berühmt und so viel berufen wie das ›Ehrt eure deutschen Meister!‹, aber es wäre nicht minder wert, dem Bewußtsein eingeprägt zu werden. Noch nie ist mir das schon oft gehörte als so bedeutsam aufgefallen, wie gestern abend, wo Wilhelm Rodes

33 *MNN*, 16. / 17. April 1933, Abb. in: *Wagners Welten*, hrsg. von Jürgen Kolbe, Wolftratshausen 2003, S. 241.

34 Paul Ehlers, »Beginn der Festspiele«, in: *MNN*, 2. August 1923.

prachtvoller Sachs es sang. Rückschau macht besinnlich, und so hat man es auch jetzt, wo man die schweren Erlebnisse als dem unmittelbaren Gefühl entrückte Vergangenheit überblickt, erst recht erkannt, was es sagen will, dass unserer Kunst ›im Drang der schlimmen Jahr‹ ihre deutsche Wahrheit und ihr wahres Deutschtum gewahrt blieb. Die Pygmäen, die deutsche Volksart durch verwaschenen Internationalismus verdrängen möchten, werden unter dem Felsen der deutschen Kunst zermalmt werden. Und Richard Wagner, den mancher so gern um eines modernen Götzleins willen entthronen möchte, wird immer wieder auferstehen, und mit ihm wird auch das Prinzregententheater immerfort seine Sendung zu erfüllen haben.«³⁵

Rode, dessen vergleichsweise provinzielle Einspielung der Sachs-Monologe die Figur frei von jeder Selbstironie und Nachdenklichkeit als autoritäre Vaterfigur interpretierte,³⁶ war der Nachfolger des lyrisch-feinsinnigen Fritz Feinhals und des ebenfalls eher weich singenden Baritons Friedrich Brodersen.³⁷ Mit diesem musikalischen Stilwandel verband sich das Altern des Schuster-Poeten, das wiederholt in Rezensionen diskutiert wurde. Es kann als Indiz für die Rückdrängung der Komödie gelten, weil mit einem alten Sachs die gattungstypische Rivalität eines älteren und eines jüngeren Mannes um die gleiche Frau nicht mehr glaubhaft wirkt. »Aber warum wird sein Sachs in der Maske immer älter?«, fragte die *Bayerischen Staatszeitung* 1925 mit Blick auf Brodersen:

»Mit einem Greisenbart, ähnlich dem Veit Pogners, Evchens Vater. Könnt's nicht auch ein Witwer sein? Fragte Evchen, als es sich um ihre Freier handelt. Ich habe noch den ersten und wohl berühmtesten Sachs: Franz Betz gesehen. Er trat als solcher mit einem kurzgeschnittenen außerordentlich charakteristischen schwarzen Schusterbart auf und wäre wirklich für Evchen als älterer Freier nicht außer Betracht geblieben.«³⁸

Allerdings ist dieser Einwand zugleich ein Beleg dafür, wie die Erinnerung trüben kann.

35 Paul Ehlers, »Münchener Jubiläums-Festspiele«, in: *MNN*, 3. August 1926.

36 Vgl. Jürgen Kesting, *Die großen Sänger*, Band 2, Hamburg 2008, S. 828 ff.

37 Alfred von Mensi-Klarbach, *Alt-Münchener Theater-Erinnerungen*, München 1924, S. 242 f., Kesting, *Die großen Sänger*, Band 1, S. 204 f.

38 *Bayerische Staatszeitung*, 10. September 1925. Im Original »Schnurrbart«, in einer späteren Ausgabe der Zeitung ausdrücklich als Redigierfehler entschuldigt und zu »Schusterbart« korrigiert, worunter ein »breiter Kinnbart« zu verstehen sei. Zeitungsausschnitte in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

»Hr. Betz fasst seinen Sachs bedeutend älter auf, als die hier gewohnten Darsteller dieser Rolle; er hat sich eine prächtige Maske zugelegt, die ganz umgemein an die alten Hans-Sachs-Bildnisse erinnert und mit den geschneigten Salon-Hans Sachsen, die man mitunter zu sehen bekommt, nichts gemein hat«,

schrrieben die *Münchner Neuesten Nachrichten*, als der Sachs der Uraufführung im Jahr 1897 zum letzten Mal in München gastierte.

»In derselben schlichten Holzschnitt-Manier war auch das Spiel gehalten: Jeder Zoll ein deutscher Mann, der Nürnberger Schuhmacher und Poet dazu. Die Reste der schönen Stimme sind ja dahin, aber was versteht der Künstler aus den beaux restes derselben noch zu machen!«³⁹

Wenig später, kurz nach der Jahrhundertwende, nannte es eine ausführliche Gegenüberstellung verschiedener Sachs-Darsteller in der Zeitschrift *Bühne und Welt* »falsch und unlogisch«, die Figur »in Maske und Haltung als bereits völlig ergraute[n], alten Mann, etwa Mitte der Sechziger stehend« darzustellen, wie es vereinzelt geschehe.

»Die zarten Beziehungen desselben zu Eva verfallen dadurch unrettbar dem Fluche der Lächerlichkeit. Wir können uns den Sachs unmöglich anders, denn als angehenden oder mittleren Fünfziger denken, als rüstigen Mann in der Vollkraft seiner Jahre. Nur dann kann der Gedanke einer ehelichen Verbindung mit der Tochter Pogners für uns einleuchtend sein.«

Den Widerspruch mit der im Zeitalter des Bühnen-Historismus zentralen geschichtlichen Treue nahm der Autor im Interesse der psychologischen Wahrheit in Kauf:

»Der historische Sachs, wie er als würdiger Siebziger, mit schneeweißem Haupt- und Barthaar, in einem Lehnstuhl sitzend, den bei ihm eintretenden Fremden mit freundlichem Kopfnicken wohl zu bewillkommen pflegte, darf uns dabei nicht in den Sinn kommen.«⁴⁰

39 *MNV*, 9. August 1897, Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

40 Carlos Droste, »Berühmte Hans Sachs-Darsteller«, in: *Bühne und Welt* 7 (1905), S. 1001.

V. Regie als Traditionspflege

In den ersten beiden Jahrzehnten nach der Jahrhundertwende erreichte die internationale Wagner-Begeisterung ihren Höhepunkt: Die Premiere der von Anton Fuchs unter Ernst von Possarts Oberleitung einstudierten Inszenierung des Jahres 1901 war die dritte Vorstellung seit der Uraufführung. Sie eröffnete das Prinzregententheater als Wagner-Festspielhaus; anschließend wurde sie ins Repertoire des Nationaltheaters übernommen und bis 1928 ständig weiterentwickelt. Nach dem Einbau eines Rundhorizonts erhielt die Inszenierung 1910 eine neue Festwiese ohne rahmendes Blattwerk.⁴¹ 1918 wurde sie von Bruno Walter musikalisch neu einstudiert, 1920 wurde bereits die 300. Aufführung erreicht.⁴²

Auf diese Inszenierung bezieht sich das Wort von Thomas Mann, man höre die *Meistersinger* nirgends besser als in München, was in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* allerdings nicht aus dem konkreten Eindruck einer Aufführung abgeleitet wird, sondern aus dem Konstrukt »altdeutsch-städtischer« Kulturverhältnisse dieser Stadt.⁴³ Sie wurde von Anfang an mit Superlativen bedacht: »Mit der höchsten Sorgfalt und vollendetsten künstlerischen Feinfühligkeit«, so die *Allgemeine Musik-Zeitung*, »haben die Herren Intendant von Possart, Oberregisseur Fuchs und Kapellmeister Zumpe ein Bild mittelalterlichen Lebens auf die Bühne gezaubert, so voller Wahrheit und Natürlichkeit, daß der Zuhörer sich als Miterlebender, Mitbeteiligter fühlt«. Bayreuth sah der Rezensent übertroffen:

»Ich gestehe, daß mir der erste Akt einen Eindruck gemacht hat, wie noch niemals, unbeschadet der köstlichen Erinnerungen an Bayreuth. Hier erkennt man deutlich den gewaltigen Unterschied, der sich zwischen der jetzt in Bayreuth geübten Unterdrückung der Persönlichkeit und der in München von Künstlerhand geleiteten Entwicklung derselben dem Kunstwerk gegenüber aufthut.«⁴⁴

41 Fabian Kern, *Soeben gesehen. Bravo Bravissimo. Die Coburger Theatermalerfamilie Brückner und ihre Beziehungen zu den Bayreuther Festspielen*, Berlin 2010, S. 259.

42 *Münchner Stadt-Anzeiger*, Beilage der München-Augsburger *Abendzeitung*, undatiert, August 1922, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

43 Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen* (= Große kommentierte Frankfurter Ausgabe 13.1) Frankfurt am Main 2009, S. 155; Mann besuchte die Aufführung, wie Briefe belegen, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts öfter.

44 Otto Lessmann, »Die ersten Vorstellungen im Prinz-Regenten-Theater. I. Die Meistersinger von Nürnberg am 21. August«, in: *Allgemeine Musik-Zeitung* 36 (1901), S. 562.

Die Neuproduktion von Fuchs und Possart, in der der Zuschauer die Handlung als imaginärer Zeitgenosse der Figuren erlebte, versuchte ohne eigenschöpferischen Ehrgeiz die Entwürfe der Uraufführung dem bühnentechnischen Fortschritt anzupassen. Die Festwiese des Theatermalers Hans Frahm erweist sich auf Fotos als exakte Kopie der nach gegenwärtigem Kenntnisstand bis dahin verwendeten Erstaussstattung. Die Schusterstube und die Straße des zweiten Akts lieferte das Coburger Atelier der Gebrüder Brückner als Kopien der Bayreuther Bühnenbilder von 1888, die sich ihrerseits an die Uraufführung anlehnten.

Sachs bewohnte ein Fachwerkhaus, Pogner dagegen ein neureiches Renaissancegebäude und im Hintergrund sorgte ein typischer Turm der Nürnberger Stadtbefestigung für historisch glaubhaftes Lokalkolorit. Wirklich neu war nur das Bühnenbild des ersten Akts: »Wie ich höre, ist die Kirche getreu dem Original, der ehemaligen Katharinenkirche in Nürnberg nachgebildet, die jetzt als Saal für Dekorationsmalerei dienen soll«, so der bereits zitierte Kritiker der *Allgemeinen Musik-Zeitung* nach der Premiere. Da der Zuschauer im Musik- und Sprechtheater dieser Zeit vor allem dramatisierte Nationalgeschichte und ein glaubhaft-illusionistisches Abbild vergangener Wirklichkeit erwartete, zeigte man auf der Bühne – getreu nach den Regieprinzipien des Herzogs von Meiningen und abweichend von Wagners Szenenanweisungen – einen Querschnitt durch das Hauptschiff der historischen Katharinenkirche mit Empore und Kanzel.

Die Verantwortlichen standen in einer Aufführungstradition, die sich auf den Komponisten berief: Der Dirigent Herman Zumpe hatte neben Hermann Levi und Felix Mottl als musikalischer Assistent in der »Nibelungen-Kanzlei« die Bayreuther *Ring*-Uraufführung von 1876 vorbereitet. Anton Fuchs war als langjähriger Mitarbeiter Cosima Wagners der Regisseur ihrer *Ring*-Inszenierung von 1896. Als einer der Klingsor-Sänger hatte er 1882 bei *Parsifal* noch mit Wagner selbst zusammengearbeitet.⁴⁵ In der Bass-Partie des Nachtwächters wirkte 1901 Max Schlosser mit, der in der Uraufführung die lyrische Tenor-Rolle des David und im Münchner *Rheingold* von 1869 den ersten Mime gesungen hatte.⁴⁶

Fritz Feinhals, Heinrich Knotte und Josef Geis, die Darsteller von Sachs, Stolzing und Beckmesser dieser Premiere, traten gemeinsam in diesen Rollen bis in die 1920er-Jahre auf. Feinhals, so die Theaterzeitschrift *Bühne und Welt*, betont mehr »den geistig überlegenen, feinfühlenden und reflektierenden Menschen in Hans Sachs. Er führt die Figur in diesem Sinne logisch und konsequent durch und weiß ihr manche überraschenden und eigenartigen Züge sowie eine gesangstech-

45 Vgl. Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel«, S. 67.

46 Oskar Merz, »Die Eröffnungsvorstellung im Prinzregententheater«, in: *MNN*, 22. August 1901.

nisch beinahe vollendete Wiedergabe zu verleihen.«⁴⁷ Eine Einspielung des Flieder-Monologs aus dem Jahr 1905 bestätigt diesen Eindruck. Obwohl der Sänger auch den Wotan sang, war er ein lyrisch-verinnerlichter Sachs mit vergleichsweise hellem Timbre.⁴⁸

Josef Geis, ein beim Münchner Publikum ungemein beliebter Komiker, war wie sein Bayreuther Kollege Fritz Friedrichs eigentlich Schauspieler. Während Cosima Wagner mit dieser ungewöhnlichen Besetzung dem Beckmesser ernste, fast tragische Züge verlieh, spielte Geis den Stadtschreiber mit Hilfe eines roten Schnupftuchs als komische Karikatur:

»Als Meisterleistung schlechthin muss man immer wieder den Beckmesser rühmen, den uns Geis zeichnet; musikalisch rhythmische Schärfe, höchste Deutlichkeit der Aussprache, kluge Verwendung der sparsam, aber immer wieder treffend benützten Gebärde sind ihm Mittel zu einer Charakterzeichnung, die sich in ihrer vornehmen Drastik (zwei nur scheinbare Gegensätze) unverlierbar dem Gedächtnis einprägt.«⁴⁹

Die Personenregie erwähnen zeitgenössische Kritiken nur, wenn vom Gewohnten abgewichen wurde. »Possarts berühmte Regiekunst im Vereine mit den reichen Bayreuther Spezialkenntnissen seines Oberregisseurs Fuchs und auf's Wirkungsvollste unterstützt von Direktor Lautenschlägers reichbewährten szenischen Meisterstücken, schaffen von reichstem Leben erfüllte Bühnenbilder und halten, ganz im Wagner'schen Sinne, durchweg auf höchste Deutlichkeit in der sichtlichen Verkörperung der dramatischen Vorgänge«, so die *Münchner Neuesten Nachrichten*.⁵⁰

Hinter dem Begriff »Deutlichkeit« verbirgt sich der Kern von Wagners Regie-Verständnis: die »sorgfältigst[e] Übereinstimmung der Aktion mit der Musik«, wie es in den *Bemerkungen zur Aufführung der Oper ›Der fliegende Holländer‹* heißt.⁵¹ Aus diesem Grund verlangte der Komponist auch vom Notenstecher der *Meistersinger*:

»Grosse Genauigkeit muss auf das gehörige Placement der scenischen Bemerkungen (der Vorgänge auf dem Theater) verwendet werden. Ich empfehle hierfür sich streng an die Anordnung der Partitur zu halten: denn es kommt darauf an,

47 Droste, »Berühmte Sachs-Darsteller«, S. 1017.

48 Kesting, *Die großen Sänger*, Band 1, S. 204.

49 P. E. [Paul Ehlers], »Neue Einstudierung der Meistersinger«, in: *MNN*, 14. oder 15. Februar 1918, undatiertes Zeitungsausschnitt in BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056. Das Schnupftuch bei Hartmann, *Das geliebte Haus*, S. 342.

50 Oskar Merz, »Die Eröffnungsvorstellung«.

51 *SSD* 5, S. 163.

dass diese Bemerkungen genau zu denjenigen Takten der Musik gestellt sind, während welcher die scenische Handlung vor sich gehen soll.«⁵²

VI. Das Tempo der Komödie

Wie sah das 1868 in der Uraufführung der *Meistersinger* aus? Wagner inszenierte sie selbst, obwohl auf dem Theaterzettel der auf seinen Wunsch hin engagierte Regisseur Reinhard Hallwachs genannt wurde, der nur assistierende und organisatorische Aufgaben übernahm. Die Reportage eines Wiener Journalisten, der die Proben besuchte, ist für die Personenregie die einzige Quelle. Sie beschreibt die gestische Verdopplung der in der Musik ausgedrückten Bewegungsimpulse durch den Darsteller, benennt andererseits allerdings auch das von Wagner ignorierte hermeneutische Problem, wie diese musikalische Gestik in Abwesenheit des Autors zu lesen sei:

»Fast jeder Schritt, jede Handbewegung, jedes Türöffnen ist musikalisch illustriert, und gerade in den Meistersingern wird zu dem stummen Spiel der Sänger eine solche Masse Musik gemacht, daß wir es als ein Wunder betrachten würden, wenn dort, wo die Oper nicht unter des Komponisten Leitung einstudiert wurde, zu dieser Musik das beabsichtigte Spiel entwickelt würde.«⁵³

Die *Meistersinger*-Uraufführung verwirklichte die Idee einer festspielartigen »Mustervorstellung«, bei der die Hauptrollen nicht aus dem Ensemble besetzt, sondern mit eigens aus ganz Deutschland engagierten Sängern, die teilweise wieder durch andere ersetzt wurden, weil sie Wagners Ansprüchen nicht genügten. Wagner befand sich zur Zeit der Uraufführung in düsterer Stimmung: »Generalprobe: wieder Ärger über – alles. Keine Freude mehr«, notierte er in seinen Annalen.⁵⁴ Am Tag danach erklärte er dem Generalintendanten Karl von Perfall verärgert, dass er »gern nun aus jeder ferneren Berührung mit dem k. Hoftheater ausscheide«.⁵⁵ Aus einigem Abstand bezeichnete er die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* des Jahres 1868 im Münchner Hof- und Nationaltheater allerdings als »vollkommen«

52 Zitiert nach *SW* 9,3, S. 358.

53 Hier zitiert nach *Petzet*, S. 154, längere Auszüge aus der Reportage Ludwig Nohl, *Neues Skizzenbuch*, Zweite Ausgabe, München 1876, S. 350 ff.

54 *ML*, S. 767.

55 Karl von Perfall, *Ein Beitrag zur Geschichte der königlichen Theater in München*, München 1894, S. 34.

und »mustergültig«. Er verlangte von allen Theatern, »bezüglich der Szenerie und der Regie genau und nach dem Münchner Vorbild« zu verfahren, wo er »in nichts beschränkt war und die vollste Macht hatte«, seine Ideen zu verwirklichen.⁵⁶

Die erreichte Perfektion der szenischen und musikalischen Darstellung gestanden auch jene Beobachter zu, die das Werk langweilig und die Musik zu kompliziert fanden. Dem erst 33-jährigen Franz Betz, der acht Jahre später bei den ersten Bayreuther Festspielen den Wotan sang, glückte ein differenziertes Rollenporträt des Hans Sachs: »Vom ersten Auftreten bis zum letzten Ton«, so der Wagner nahestehende Komponist Peter Cornelius,

»entfaltet dieser Künstler eine Skala von Ausdrucksweisen in den Momenten der Begeisterung, der Rührung, des kongenialen Erkennens, des resignierten Liebesgefühls, des Kampfes um geistige Prinzipie, der Schlaueit, Derbheit, des Spottes und aller feinsten Pulsschläge des Humors, er weiß in Aussehen, Spiel und Gesang ein so völliges Decken des dichterisch Gewollten mit dessen dramatischer Ausführung zu erreichen, daß der Zuschauer während des ganzen Abends von ungetrübter Behaglichkeit und fröhlicher Bejahung durchdrungen bleibt.«⁵⁷

Cornelius verstand das Werk demnach als Charakterkomödie. Nur der Wiener Sänger Gustav Hölzel störte diesen Eindruck, weil er den Beckmesser zur Verlachfigur überzeichnete, was zwar beim Publikum ankam und eine eigene Darstellungstradition begründete, Wagners Absichten aber widersprach:

»Beckmesser ist kein Komiker; er ist gerade so ernst als alle übrigen Meister. Nur die Lage, und die Situationen, in welche er gerät, lassen ihn als lächerlich erscheinen. Seine Ungeduld, seine Wut, seine Verzweiflung, im unmittelbaren Kontrast mit seinem Vorhaben einer lyrischen Liebeserklärung lassen ihn komisch erscheinen.«⁵⁸

Allerdings verlangte er von Hölzel einen »leidenschaftlichen, kreischenden Sprachton, in welchem das Meiste herauszubringen« sei.⁵⁹ Wagner lehnte Hölzels Rollen-

56 Richard Wagner an Johann Franz von Herbeck, 12. Oktober 1869, *SW* 28, S. 95.

57 Peter Cornelius, »Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg (1868)«, in: *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. von Paul Egert, Berlin 1938, S. 458. Auch in *Petzet*, S. 162.

58 Richard Wagner an Heinrich Esser, 18. Juli 1868, *SW* 28, S. 89. Wagner lehnte Hölzels Darstellung ab.

59 Zitiert nach Kurt Malisch, »Ein heiteres Satyrspiel« oder »Stahlbad in C-Dur« – *Die Meistersinger von Nürnberg* im discographischen Vergleich«, in: *WSp* 3 (2007), Heft 1, S. 198. Vgl. Wagners Forderung nach einem »Sprachfäsetz«, Brief an Heinrich Esser, 18. Juli 1868, *SW* 28, S. 89.

Interpretation völlig ab,⁶⁰ Cornelius zog sich angesichts der »Übertreibung« des Sängers »in den Schmollwinkel der Verneinung« zurück und hoffte, »die Rolle der einst in den Händen eines Talents zu sehen, welches mit der siegesgewissen Komik Hölzels ein feines Maßhalten verbände«.⁶¹ Erst als nach der Abreise der von Wagner engagierten Künstler der Münchner Regisseur und Sänger Eduard Sigl die Rolle übernahm, trat nach Ansicht eines Rezensenten der Beckmesser als »wirklich komische Figur« hervor, weil er nicht mehr ins Grotteske überzeichnet wurde.⁶²

Das noch nicht eingehend untersuchte Notenmaterial der Uraufführung in der Bayrischen Staatsbibliothek enthält auch Regie- und Inspektionsbücher. Eine vorläufige Durchsicht ergab, dass darin die Szenenanweisungen Wagners nur paraphrasiert werden. Es ist deshalb für Wagners Personenregie im engeren Sinn wenig aufschlussreich. Die Ausstattung dokumentiert Bühnenbildmodelle, Kostümfiguren und Detailzeichnungen. Neue Funde dazu gibt es seit der Dokumentation des Bestands durch Michael und Detta Petzet nicht.⁶³ Der szenische Aufwand entsprach einer großen französischen Oper mit historischem Sujet und ihren typischen Bildern: Der Schrägschnitt durch eine Kirche kommt als szenischer Topos ebenso wie die mittelalterliche Stadt und das altdeutsche Zimmer auch in Meyerbeers *Le Prophète* oder im *Faust* von Goethe oder Gounod vor, deren szenische Darstellung sich auf der historisierenden Bühne des 19. Jahrhunderts nicht unterschied. Dennoch wurde die Ausstattung nicht, wie üblich, aus dem Fundus zusammengestellt, sondern neu ausgeführt. Die Häuser des zweiten Akts waren nicht nur auf Kulissen perspektivisch gemalt, sondern bestanden weitgehend aus praktikablen Dekorativsteilen, wie Wagner es in Paris gesehen hatte. Obwohl die Bühnenbildner eigens nach Nürnberg reisten, war ihr Ziel nicht wie bei der Neuinszenierung von 1901 die Abbildung von Realität: Die Katharinenkirche des ersten Akts vereinte Motive aus unterschiedlichen Kirchen der Stadt zu einem Idealtypus (Abb. 6).

Es heißt immer wieder, die *Meistersinger von Nürnberg* hätten sich beim Publikum rasch durchgesetzt. Das trifft, wenigstens für München, nicht zu. Der spektakulären Uraufführung folgten zwar 1868 zehn weitere Vorstellungen, die nach Abreise der Gäste aus dem Ensemble besetzt waren. In den folgenden Jahren blieben die Aufführungszahlen hinter denen der romantischen Opern *Lohengrin*, *Tannhäuser* oder *Der fliegende Holländer* zurück.⁶⁴ Die Musik wurde, wie Rezensionen belegen,

60 Ebd., S. 88.

61 Petzet, S. 158.

62 Ebd., S. 162.

63 Ebd., S. 157 ff.

64 Statistik bei Perfall, *Ein Beitrag*, S. 133.

als schwierig empfunden. Nach dem Ausscheiden Hans von Bülows übernahm ein Kapellmeister, dessen Namen der Theaterzettel und die Rezension der *Münchener Neuesten Nachrichten* nicht nennen. Ein Theaterzettel von 1873 nennt vier stumme »Frauen der Meistersinger«, die vermutlich beim Einzug auf die Festwiese auftraten.⁶⁵ Sie kommen weder im Libretto noch im Regiebuch der Uraufführung vor, beantworten aber die von Wagners Dichtung aufgeworfene, jedoch nicht beantwortete Frage, wie viele der Meister unverheiratet sind und als Werber um Eva in Frage kommen.

VII. Trügerische Traditionen

Bei der Uraufführung wurden die *Meistersinger* überwiegend als komische Oper wahrgenommen. Aber schon früh verwandelte sich das Werk in ein nationales Festspiel. 1871 umrahmten das Vorspiel und die Festwiese eine Dürerfeier im Münchner Nationaltheater. Bis weit ins 20. Jahrhundert wurden die *Meistersinger* bei Kaiserbesuchen, am Geburtstag des Reichspräsidenten und ähnlichen Gedenktagen gespielt, aber auch anlässlich von Firmenjubiläen, wie etwa 1961 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Kaufhauses Ludwig Beck unter der musikalischen Leitung von Hans Knappertsbusch.⁶⁶

Ein Indiz für diese Abkehr von der Komödie ist die Verbreiterung des musikalischen Tempos. Ein durchschossenes Textbuch aus dem Aufführungsmaterial der Uraufführung verzeichnet die Länge der Akte in der Generalprobe, der Uraufführung und den ersten Vorstellungen (Abb. 7–9). Hans von Bülow benötigte demnach für den ersten Akt eine Stunde und 15 Minuten, für den zweiten 55 Minuten und eine Stunde 50 Minuten für den dritten Akt.⁶⁷ Unabhängig von dieser Quelle notierte der Wagner nahestehende Musikschriftsteller Richard Pohl ähnliche Zeiten: »Der erste Akt (inklusive des Vorspiels) währte 1 Stunde 17 Minuten, der zweite 55 Minuten, der dritte allerdings 1 Stunde 51 Minuten.«⁶⁸

65 Theaterzettel in Programmheft II zur Neuinszenierung *Die Meistersinger von Nürnberg*, Bayerische Staatsoper 1978/79, unpaginiert.

66 Perfall, *Ein Beitrag*, S. 152, Dokumentation von Cornelia Hoffmann, in: *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater in München*, hrsg. von Jürgen Schläder und Robert Braunmüller, Feldkirchen 1996, S. 275 f.

67 D-Mbs St. th. 888-23, laut Katalog »Regiebuch«. Eine genaue Bestimmung dieser Quellen aus theaterwissenschaftlicher Sicht steht noch aus.

68 Zitiert nach *SW* 28, S. 85.

Diese aus zwei unabhängigen Quellen gut belegten Zeiten sollten ernster genommen werden als bisher. Die in dem Münchner Textbuch eigens notierten neun Minuten für das Vorspiel sprechen ein Tempo, das auch heutige Hörer als ungewöhnlich wahrnehmen würden: Bülow's Tempi sind, wenn man die Daten aus Egon Voss' *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele* zum Vergleich heranzieht, die raschesten, die je dokumentiert wurden.⁶⁹ Schneller war nur noch der Komponist selbst, der sich immer wieder über verschleppte Tempi beschwerte: Er soll das Vorspiel 1871 in Mannheim in nur acht Minuten dirigiert haben.⁷⁰ Vom »Andante« als »deutschem Tempo« sprach Wagner nur im übertragenen Sinn in seiner Schrift *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, und nicht in seinen musikalischen Schriften.⁷¹ In *Über das Dirigieren*, einer Klage über das Schleppen und eine Kritik an unflexiblen Tempi, ist auch zu lesen, dass die Schlussansprache von Hans Sachs »trotz allen Ernstes« auf das »Gemüth« des Zuhörers »doch heiter beruhigend wirken« sollte: ein weiteres Indiz, dass der Komponist sein Werk als Komödie verstanden wissen wollte.⁷²

Im Verlauf der Aufführungsgeschichte verbreiterte sich das Tempo. Das Münchner Aufführungsmaterial aus den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts nennt schon zehn Minuten für die Ouvertüre, bei den meisten Dirigenten dauerte der erste Akt und dritte Akt gut zehn Minuten und der zweite fünf Minuten länger als in der Uraufführung.⁷³ Der für seine langsamen Tempi berühmte Hans Knappertsbusch dirigierte die *Meistersinger* allerdings ungewöhnlich rasch, wie das alte Aufführungsmaterial und ein Live-Mitschnitt⁷⁴ aus dem Prinzregententheater von 1955 belegen.

Zum Traditionsbestand einer Aufführung der *Meistersinger* gehört auch die feierliche Generalpause nach dem lang gehaltenen »Wacht auf« im dritten Aufzug, wie sie etwa von Wolfgang Sawallisch zelebrierte. Aber auch hier ist die Überlieferung trügerisch: »Die Chöre klangen im Ganzen gut«, heißt es in einer Rezension aus dem Jahr 1897.

69 Egon Voss, *Die Dirigenten der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976, S. 100 f. Vgl. den Dirigenten Roger Norrington im Beiheft der CD *Wagner: Orchestral Works*, The London Classical Players, EMI Records, 1995.

70 Egon Voss, *Richard Wagner*, München 2012, S. 105; auch in: *SW* 28, S. 100.

71 *SSD* 8, S. 75.

72 *SSD* 8, S. 332.

73 D-Mbs St. th. 888-19,1 (Klavierauszug des Inspizienten), auf dem Vorsatz.

74 Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*, Mitschnitt vom 11. September 1995, Bayerische Staatsoper live, Orfeo International Music C 462 974 L, 1997.

»Doch darf nicht unbemerkt bleiben, daß die einer falschen Tradition entsprungene, unschöne und unlogische Pause nach der Fermate des ›Wach‘ auf-Chores, die Hofkapellmeister Strauß endlich glücklich ausgetilgt hatte, nun unter Hofkapellmeister Fischer, der die Leitung der Oper für diese Aufführungen übernommen hat, wieder aufleben zu sollen scheint.«⁷⁵

Heutige Hörer dürften diese Fermate für eine echte Tradition halten. Da sich Strauss als Wagner-Dirigent aber an Hans von Bülow orientierte, dürfte sie tatsächlich zur Bayreuther Tradition der verlangsamten Tempi und der Pathetisierung zählen. Den Münchnern galt allerdings nicht Richard Strauss als Hüter der Wagner-Tradition, sondern der Hofkapellmeister Franz Fischer. Und so zeigt es sich wieder einmal, dass Tradition wegen der überwiegend mündlichen Überlieferung und des transitorischen Charakters jeder Aufführung eine ungewisse Sache ist, die sich der wissenschaftlichen Rezeptionsforschung vielfach entzieht.

Inszenierungen der *Meistersinger von Nürnberg* und des *Ring des Nibelungen* in München

Die Meistersinger von Nürnberg

Der Ring des Nibelungen

Intendant: Karl von Perfall (1868–1892)

1868

ML: Hans von Bülow

R: Reinhard Hallwachs

BB: Christian Jank, Heinrich Döll,

1869 *Das Rheingold*, 1870 *Die Walküre*

ML: Franz Wüllner

R: Reinhard Hallwachs

BB: Christian Jank, Heinrich Döll
Angelo II Quaglio

R: ab 1873 Eduard Sigl,
nach 1880 Karl Bruillot

1878 *Der Ring des Nibelungen*

1894 (teilweise neue Ausstattung)

BB: Hermann Burghart

R: Karl Bruillot, später Anton Fuchs

⁷⁵ *MNN*, 24. August 1897, Zeitungsausschnitt, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1056.

(General-)Intendanten: Ernst von Possart (1893–1906), Karl von Speidel (1907–1911),
Clemens von Franckenstein (1912–1918)

1901	1903
ML: Herman Zumpe	ML: Herman Zumpe
R: Ernst von Possart, Anton Fuchs	R: Ernst von Possart, Anton Fuchs, zuletzt Max Hofmüller
BB: Hans Frahm, Adolf Mettenleiter	BB: Hans Frahm, Adolf Mettenleiter
Max Brückner	Max Brückner
1910 neue Festwiese	um 1910 teilweise neu ausgestattet

Intendanten: Karl Zeiß (1919–1924), Clemens von Franckenstein (1924–1934)

1928	1921/1922
ML: Hans Knappertsbusch	ML: Bruno Walter, später Knappertsbusch
R: Max Hofmüller, später Kurt Barré	R: Anna Bahr-Mildenburg, später Max Hofmüller
BB: Adolf Linnebach	BB: Leo Pasetti, Adolf Linnebach

Intendant: Oskar Walleck (1935–1938)

1936	1931–1934
ML: Clemens Krauss	ML: Hans Knappertsbusch
R: Kurt Barré	R: Kurt Barré
BB: Benno von Arent	BB: Adolf Linnebach

Intendant: Clemens Krauss (1938–1944)

1943	1939–1941
ML: Clemens Krauss	ML: Clemens Krauss
R: Rudolf Hartmann	R: Rudolf Hartmann
BB: Ludwig Sievert	BB: Ludwig Sievert

Intendant: Georg Hartmann (1945–1952)

	1947: <i>Die Walküre</i>
	ML: Georg Solti
	R: Max Hofmüller,
	BB: Janni Loghi
1949	1951–1952
ML: Eugen Jochum	ML: Georg Solti, Hans Knappertsbusch
R: Heinz Arnold	R: Heinz Arnold
BB: Helmut Jürgens	BB: Helmut Jürgens

Intendant: Rudolf Hartmann (1952–1967)

1960
R: Wolf Völker
ML: Joseph Keilberth
BB: Heinz Pfeiffenberger

1963
ML: Joseph Keilberth
R: Rudolf Hartmann
BB: Helmut Jürgens

1966 *Die Walküre, Ring* abgebrochen
ML: Joseph Keilberth
R: Rudolf Hartmann
BB: Ekkehard Grübler

Intendant: Günther Rennert (1967–1976)

1969
ML: Lovro von Maticic
R: Günther Rennert
BB: Johannes Dreher nach Helmut Jürgens

1972–1976
ML: Wolfgang Sawallisch
R: Günther Rennert
BB: Jan Brazda (mit Johannes Dreher)

Intendanten: August Everding (1977–1982), Wolfgang Sawallisch (1982–1993)

1979
ML: Wolfgang Sawallisch
R: August Everding
BB: Jürgen Rose

1987
ML: Wolfgang Sawallisch
R: Nikolaus Lehnhoff
BB: Erich Wonder

Intendant: Peter Jonas (1993–2006)

2004
ML: Zubin Mehta
R: Thomas Langhoff
BB: Gottfried Pilz

2002–2003
ML: Zubin Mehta
R: Herbert Wernicke, später David Alden
BB: Gideon Davy

Intendant: Nikolaus Bachler (ab 2008)

2016
ML: Kirill Petrenko
R: David Bösch
BB: Patrick Bannwart

2011–2012
ML: Kent Nagano
R: Andreas Kriegenburg
BB: Harald Thor



Abb. 1: Die Festwiese im von Jürgen Rose entworfenen Oktoberfestzelt für August Everdings Inszenierung von 1979 (Fotoarchiv Bayerische Staatsoper)



Abb. 2: Die Festwiese in Rudolf Hartmanns Inszenierung von 1963 (Archiv Rudolf Betz, Deutsches Theatermuseum)



Abb. 3: Rudolf Bockelmann (Sachs) auf der vom »Reichsbühnenbildner«
Benno von Arent entworfenen Festwiese, München 1936
(Fotoarchiv Bayerische Staatsoper)



Abb. 4: Massenszene in der Inszenierung von 1936
(Programmheft der Aufführung, Deutsches Theatermuseum)

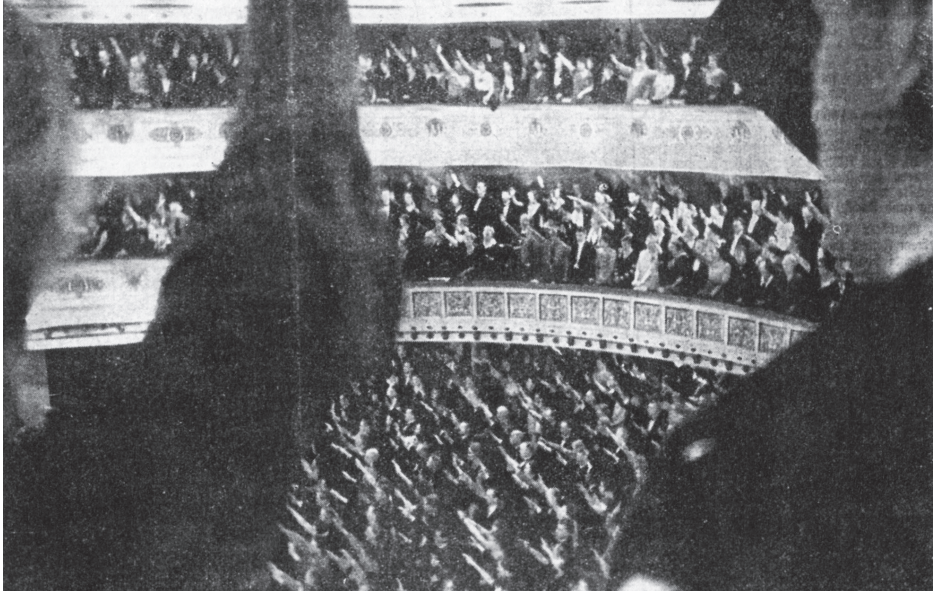


Abb. 5: Zuschauerraum des Nationaltheaters am Ende der *Meistersinger*-Vorstellung im April 1933 (Zeitungsausschnitt, BayHStA, Slg. Rehse)

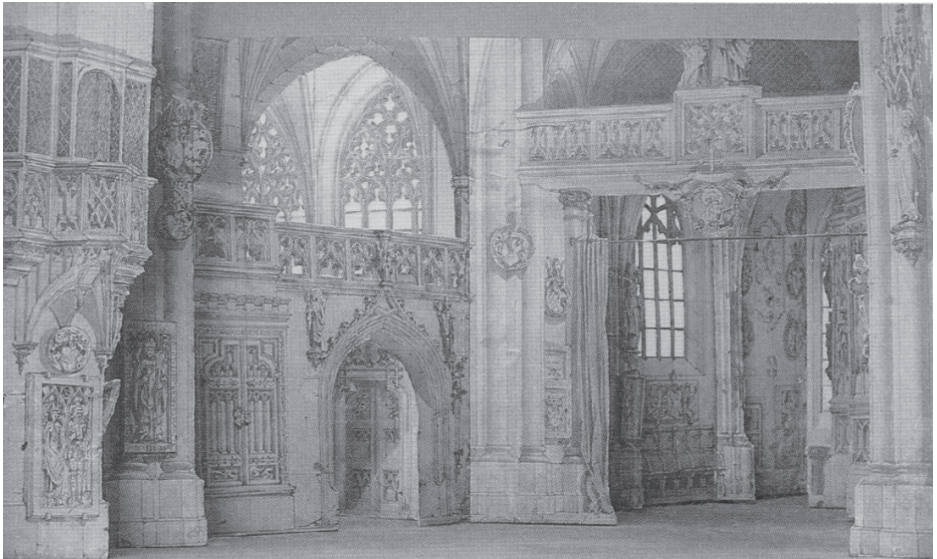


Abb. 6: Entwurf zur Katharinenkirche für die Uraufführung von 1868 (Deutsches Theatermuseum)

Generalprobe am 19. Juni 1868
 Aufführung 9 M.
 2 1/2 Ufr.

I	1 M	15 M.	5 1/2 Ufr.
3 a		15 M	5 Ufr.
II		55 M	8 Ufr.
3 a.		25 M.	5 M u 1/2 Ufr.
III	1 M	52 M.	7 M u 1/2 Ufr.

Generalprobe am 21. Juni 1868
 Aufführung 2 M u 1/2 Ufr.

I	1 M	15 M	5 M u 1/2 Ufr.
3 a		15 M.	5 M u 3/4 Ufr.
II		5 M M.	3 M u 1/2 Ufr.
3 a.		25 M	4 Ufr.
III	1 M	50 M.	5 M u 3/4 Ufr.

Abb. 7: Handschriftlich notierte Aufführungsdauern im Regiebuch von 1868:
 oben die Generalprobe, unten die Uraufführung (D-Mbs St. th. 888-23)

alle unter 1/2 h

Gammaschichtwerk Muck 4'04 - 5'32
" " Bloch 4'07 - 5'24
" " Walter 4'10 - 5'34
" " Röhr 4'06 - 5'29
" " Knappschmidt 4'10 - 5'33 (5'32)
" " " 4'08 - 5'28 1924. F. 146.
" " Heger 4'10 - 5'30 1924
" " Krause 4'10 - 5'30 1925
" " Knappschmidt 4'10 - 5'28 1926
" " " 4'12 - 5'30 1924
" " Pöckel 4'13 - 5'30 1. 4.8.27
" " Schmitz

[7.25]

Vorhang fällt (7 Uhr 25 Min.)

(Zweites Intermezzo 45 Min.)

(Dirig. R. Th. 30 Min)

{Dirig.
R. Th}

(6 Uhr 25 Min)

Röhr 5 - 6'25

Heger 6 - 7'30

Knappschmidt 6 - 7'18

Schmitz 6'05 - 7'25

Abb. 8: Länge der Aufführung unter verschiedenen Dirigenten der 1920er-Jahre auf dem hinteren Vorsatz eines Inspektions-Klavierauszuges (D-Mbs St. th. 888-17,1)

Vorspiel 10 Minuten 1		Alfred Choppenhüfer	
I. Akt. Vorsp. 1 Uhr 20 Min. (7 Uhr 25 Min)		26. Febr. 1888.	
3) Pause + 15 = (7 Uhr 40 Min)		22. Febr.	
II. 55 = (8 Uhr 35)		3. März 1889.	
3) Pause 20 = (8 Uhr 50 Min)		10. "	
III. 1 Uhr 55 = 10 Uhr 50 Min		31. "	
Anfang 6 Uhr 5 Min		1. Dezbr.	
früher gegen 11 Uhr		22. "	
früher gegen 11 Uhr		29. Dreg.	1890.
		8. Septbr.	
		26. Octbr.	
	(55)	17. Februar 1891. (Uray)	
		15. März "	(")
		11. Oktbr. "	Walter.
		3. April 1892 "	" "
		25. Septbr.	" "
	60.	13. Febr. 1893. Hochhaus, Walter.	
		24. Juni "	Mikony, Bèlhaque, Nè
		17. Aug. "	" "
	40T	21. Sept. "	Dresler "
	5 25	22. Oktbr.	" "
	6 05	1. April. 1894.	" "
	7 40	14. Mai "	" "
	8 55	19. Aug. "	" "
	68	2. Sept.	" "
		16. "	" "
		7. Oktbr.	" "
		13. Febr. 1895.	" "
		10. März "	" "
		8. Mai "	" "
		27. Aug. "	" "
	75	1. Sept.	" "
		27. Sept.	" "

Prinz Regent Theater		40T	
Anfang 5 Uhr 5 Min		5 25	
I. Akt 1 Uhr 20 Min = 6.25		6 05	
Pause - 30		7 40	
II. Akt. Anfang = 6.55.		8 55	
Summe 55. = 7.50			
Pause 30 = 1			
III. Akt 1 Uhr 55. Anfang 8.20.			
5. Uhr 5 Min. Ende 10 1/4.			

Abb. 9: Aufführungsdauern aus einem Inspektions-Klavierauszug (D-Mbs St. th. 888-17,1, vorderer Vorsatz), Nennung des Prinzregententheaters