



schwerpunkt  
Die **Meistersinger**  
von **Nürnberg**

**wagnerspectrum**

Herausgegeben von:

Arne Stollberg | Dieter Borchmeyer | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Nicholas Vazsonyi | Friederike Wißmann

**Heft 2 / 2019**

**verlag königshausen & neumann**

wagnerspectrum

# wagnerspectrum

Herausgegeben von

Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),  
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),  
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),  
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),  
Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia, USA),  
Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock).

Wissenschaftlicher Beirat:

Udo Bermbach, Deutschland;  
Yvonne Nilges, Deutschland; Werner Breig, Deutschland;  
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;  
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;  
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;  
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Vaaget, USA;  
Egon Voss, Deutschland.

# wagnerspectrum

Heft 2 / 2019  
15. Jahrgang

Schwerpunkt  
Die Meistersinger von Nürnberg

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2019

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Holzschnitt mit Nürnberger Stadtansicht aus der Schedel'schen Weltchronik, Nürnberg 1493

([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Nuremberg\\_chronicles\\_-\\_Nuremberga.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1c/Nuremberg_chronicles_-_Nuremberga.png))

Redaktion: Arne Stollberg, Christian Schaper

Redaktionelle Mitarbeit: Morten Grage, Tim Raudies

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist

ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6801-0

ISSN 1614-9459

eISBN 978-3-8260-8124-8

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Inhalt

## *Aufsätze zum Schwerpunkt*

„... ich schreib's euch auf, diktiert ihr mir!“ – Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Wagners <i>Meistersingern</i> Dieter Borchmeyer.....	13
Das „Gemütliche“ als ästhetische Kategorie. Anmerkungen zum Kontrapunkt am Schluss der <i>Meistersinger</i> Hans-Joachim Hinrichsen.....	27
Kunstphilosophie in Barform. Dialektische Argumentation als Strukturprinzip der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> Julika von Werder.....	45
„Junker-Unkraut“? Die <i>Meistersinger</i> und Wagners Haltung gegenüber der Aristokratie zwischen 1848 und 1871 Arne Stollberg .....	63
„... von der Lektüre des Heldenbuches [...] begeistert“. Über Helden und Heroisches in Wagners <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> Friederike Wißmann .....	77
„Das Judentum“ in der Musik. Der antisemitische Subtext der <i>Meistersinger</i> und seine Inszenierung durch Barrie Kosky Friedrich Geiger .....	99
Der „Meistersinger“ Nürnberger Prozess. Kleine juristische Verhandlung Ulrich Fischer.....	131

## *Aufsätze*

Kritische Edition und musikalische Praxis. Die Richard Wagner-Gesamtausgabe vor dem Abschluss Egon Voss.....	146
Sieben bislang unbekannte Telegramme Richard Wagners an Lorenz von Düfflipp aus dem Bülow-Nachlass in Berlin Simon Kannenberg.....	167
Zur Rezeption Richard Wagners in Norwegen bis 1945 Andreas Bußmann.....	175

## *Besprechungen*

### BÜCHER

Udo Bermbach, <i>Richard Wagners Weg zur Lebensreform. Zur Wirkungsgeschichte Bayreuths</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Wagner in der Diskussion, Bd. 17) Stefan Willer .....	195
Elfi Vomberg, <i>Wagner-Vereine und Wagnerianer heute</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2018 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 34) Nicholas Vazsonyi .....	200
„... unsere Kunst ist eine Religion ...“. <i>Der Briefwechsel Cosima Wagner – Hermann Levi</i> , hrsg. von Dieter Steil, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner 2018 Udo Bermbach .....	204
Michael P. Steinberg, <i>The Trouble with Wagner</i> , Chicago: The University of Chicago Press 2018 Hans Rudolf Vaget.....	210

Michael Hofmeister, <i>Alexander Ritter. Leben und Werk eines Komponisten zwischen Wagner und Strauss</i> , Baden-Baden: Tectum 2018 (Frankfurter Wagner-Kontexte, Bd. 1) Frank Piontek.....	213
Victor Nefkens, <i>Wagner Beyond Established Differences. Rethinking Controversial Aspects of Wagner's Music Dramas in the Light of Contemporary Culture</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 38) Tobias Janz .....	216
<i>Richard Wagner. Bibliographie zu Leben und Werk 1833–2013</i> , 2 Bde., zusammengestellt von Steffen Prignitz, Würzburg: Königshausen & Neumann 2019 Frank Piontek.....	218
Kasper van Kooten, „Was deutsch und echt ...“. <i>Richard Wagner and the Articulation of a German Opera, 1798–1876</i> , Leiden und Boston: Brill, 2019 (National Cultivation of Culture, Bd. 17) Barbara Eichner .....	228
<i>Aufgepaßt! Jetzt kommt ein schönes Gedicht! Richard Wagner: Sämtliche Gedichte</i> , hrsg. von Frank Piontek, Bayreuth: Verlag Breuer & Sohn 2019 Dieter Borchmeyer.....	231
Markus Kiesel, Joachim Mildner, Dietmar Schuth, <i>Wandrer heißt mich die Welt. Auf Richard Wagners Spuren durch Europa</i> , Regensburg: ConBrio 2019 Frank Piontek.....	234
CDs	
<i>Siegfried</i> . Sir Mark Elder, The Hallé (2018). 4 CDs, HLD Sebastian Stauss .....	240

DVDs

*Die Meistersinger von Nürnberg*. Bayreuther Festspiele 2017.  
Musikalische Leitung: Philippe Jordan, Inszenierung: Barrie Kosky,  
Bühne: Rebecca Ringst, Kostüme: Klaus Bruns, Licht: Franck Evin,  
Video: Regine Freise, Dramaturgie: Ulrich Lenz, Chordirektor:  
Eberhard Friedrich, Fernsehregie: Michael Beyer. 1 Blu-ray,  
Deutsche Grammophon  
Sebastian Stauss ..... 242

Zu den Autorinnen und Autoren..... 245

## Siglenverzeichnis

- GSD Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1883
- GSD<sup>2</sup> Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig <sup>2</sup>1887/88
- GSD-G Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
- SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914]
- DS Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
- GS Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
- NTA Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
- SB Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürerer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
- ML 1963 Richard Wagner, *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
- ML Richard Wagner, *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von

- Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuausgaben: München 1983, 1994
- OuD Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984
- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001

- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997
- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986

- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

## *Aufsätze zum Schwerpunkt*

### „... ich schreib's euch auf, diktiert ihr mir!“ Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Wagners *Meistersingern*

Dieter Borchmeyer

Kaum einer der großen Komponisten der Musikgeschichte ist ein so intensiver und extensiver Leser gewesen wie Richard Wagner. Im Laufe seines Lebens hat er sich einen weltliterarischen Horizont angeeignet, der für einen produktiven Musiker ziemlich einzigartig ist. Lesen, die Begegnung mit Büchern, war für ihn ein Lebensbedürfnis, das er immer wieder mit menschlichen Begegnungen verglich, ja gegen sie ausspielte. „Glaub' mir, der Umgang mit lebenden Menschen kostet immer mehr, als er einbringt: man setzt da – meistens – immer zu. Das Buch eines edlen Geistes ist aber der kostbareste Freund, den man haben kann.“ So schreibt er am 31. Juli 1860 aus Paris an Cäcilie Avenarius.<sup>1</sup> Wagner suchte mit jedem Autor in einen lebendigen Dialog einzutreten, weshalb er Bücher, die er nicht nur zweckgebunden lesen musste, von Anfang bis Ende durchzulesen pflegte.

Man geht also nicht zu weit, wenn man Wagner einen besessenen Leser nennt. Und so ist es von hoher symbolischer Bedeutung, dass das letzte Bildnis von Wagner ihn als Leser darstellt. Es ist die Porträtzeichnung, die Paul von Joukovsky aus Anlass von Wagners Lesung aus Fouqués *Undine* am Tage vor seinem Tode angefertigt hat. Darunter hat Cosima Wagner geschrieben: „R[ichard] lesend“. Diese Lesebegeisterung Wagners steht in einem merkwürdigen Widerspruch zur theoretischen Lesefeindlichkeit seiner Zürcher Reformschriften. Hier, besonders in *Oper und Drama*, hat er gegen die Künste polemisiert, die bloß „Literatur“ sind, d.h. sich in reiner Lesbarkeit erschöpfen und der sinnlichen Realisierung entziehen. So nennt er das bloß erzählende, sich „nicht an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft sich kundgebende Literaturge-

---

<sup>1</sup> SB 12, S. 228; vgl. Sven Friedrich, „Das Buch eines edlen Geistes ist der kostbarste Freund“. Richard Wagner und seine Bibliotheken, in: „*Schlagen Sie die Kraft der Reflexion nicht zu gering an*“. Beiträge zu Richard Wagners Denken, Werk und Wirken, hrsg. von Klaus Döge u.a., Mainz etc. 2002, S. 11–20.

dicht“ lediglich – was vor allem Thomas Mann befremdet hat<sup>2</sup> – „den dürftigen Todesschatten“ des wahren, „sinnlich dargestellte[n]“ Kunstwerks, eben des dramatischen.<sup>3</sup> Das „Literaturdrama“,<sup>4</sup> also das Drama ohne Musik, ist für den Reformtheoretiker Wagner – im Hinblick auf das wiederzugewinnende musikalische Fundament der griechischen Tragödie – eine defiziente Form, und von ihr her hat er den Begriff ‚Literatur‘ in pejorativer Absicht auch auf andere nicht-performative Kunstformen übertragen. Wagner war also ein erklärter Gegner der modernen Schriftkultur, und die von ihr dominierten Kunstformen – wie der Roman – führen in seinem ästhetischen System eine Schattenexistenz hinter dem musikalischen Theater, das die bloße Literarizität transzendiert.

Seit seiner Bekehrung zu Schopenhauer – der die Kunst umso höher stellt, je mehr sie sich von der sinnlichen Erscheinungswelt abwendet und Spiegel des Weltwillens wird – und erst recht, als sich im Alter bei ihm der Zwang, immer das eigene Werk zu verteidigen und das sinnlich dargestellte Kunstwerk als Zielpunkt der Geschichte postulieren zu müssen, mehr und mehr löst, hat Wagner der Einbildungskraft und dem an sie appellierenden Lesen wieder ein höheres Recht eingeräumt, allerdings nie auf grundsätzlicher, theoretischer Ebene, sondern nur in Briefen und Gesprächen. Zudem zieht er dem einsamen Lesen das gemeinsame, das Vorlesen in einem exklusiven Kreis vor (wie seine eigene Rezitation der aischyleischen *Orestie* in der Villa Angri bei Neapel im Jahre 1880). Also auch das Lesen soll gewissermaßen ‚inszeniert‘ werden.

Wagners theoretische Lesefeindlichkeit prägt nicht nur seine Prosaschriften, sondern auch seine dramatischen Dichtungen. Das Letztere fällt umso mehr auf, als schriftliche Dokumente, zumal Briefe als Vehikel der Handlung, der dramatischen Intrige, aus dem Schauspiel, aber auch aus der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts nicht hinwegzudenken sind. Nehmen wir nur als Beispiel die Dramen Schillers: Wollte man die Briefe aus ihnen entfernen, würden die meisten von ihnen in sich zusammenbrechen. Und auch in den Opern Verdis – um ein prominentes Beispiel des 19. Jahrhunderts zu wählen – bilden Briefe und andere schriftliche Dokumente, d.h. das Lesen derselben auf der Bühne, immer wieder Naht- und Gelenkstellen der Handlung, zumal sie wie bei Schiller Momente der Peripetie sind.

---

<sup>2</sup> Vgl. Thomas Mann, *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. 10, Frankfurt am Main 1974, S. 34.

<sup>3</sup> SSD 4, S. 2.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 4 u.ö.

Dem steht die fast völlige Bedeutungslosigkeit der schriftlichen Kommunikationswege in Wagners Musikdramen gegenüber – mit bezeichnender Ausnahme der *Meistersinger*, in denen die Schrift und das Lesen ausdrücklich in ihrer Problematik thematisiert werden, weshalb sie natürlich szenisch vorgeführt werden müssen. Ansonsten aber können wir uns einen auf der Bühne lesenden und gar durch Lektüre von schriftlichen Dokumenten in seinen Entscheidungen beeinflussten Helden bei Wagner, ganz anders als bei Schiller oder Verdi, nicht vorstellen. Selbst Personen, die von ihrem Beruf her auf Lesen und Schreiben angewiesen sind – wie zumal Dichter –, kommen bei Wagner ohne beides aus. Die Dichter-Sänger auf der Wartburg könnten Analphabeten sein – wir haben keinen Beweis, dass sie es nicht sind –, denn sie singen weder nach Text noch nach Noten, auch und erst recht Tannhäuser nicht, dem sein tragisches Malheur beim Sängerkrieg nicht hätte passieren können, wenn er sich sein Lied vorher notiert hätte.

Noch Walther von Stolzing ist ein Schreib- und Lesefeind, freilich kein Analphabet, hat er sich doch in seinem verschneiten Schloss „ein altes Buch, vom Ahn’ vermacht,“<sup>5</sup> mit den Liedern seines Namenspatrons Walther von der Vogelweide vorgenommen, aus dem er sich sein poetisches Wissen und Können aneignet. Es ist ein gewissermaßen vermündlichtes und naturalisiertes Buch. Alle Kunst ist für Walther ‚Natur‘. Von der Vogelweide, von der Natur und vom lebendigen Leben, vom Gesang der Vögel hat er zum Spott Beckmessers das Singen gelernt. Sein „Meistersang“ ist, „was Buch und Hain mich wiesen“.<sup>6</sup> Walther ist nur ein Winterleser. Im Frühling, wenn er sich in die freie Natur hinausbegeben kann, braucht er keine Lektüre. Und so schreibt er auch sein Preislied nicht auf, sondern überlässt dies halb willig, halb unwillig seinem vorübergehenden Sekretär Hans Sachs. Dazu später mehr.

Wagners Verwerfung der Schrift steht in einer langen Tradition. Jacques Derrida hat die Privilegierung der Stimme vor dem Buchstaben und die Herabsetzung der Schrift zu einer die Sinnfülle des lebendigen Worts einengenden Äußerlichkeit in seiner *Grammatologie* (1967) als „Phonozentrismus“ bezeichnet und als eines der großen Vorurteile der abendländischen Kultur dekuviert. Derridas Opposition gegen den Phonozentrismus steht in einer Verbindung zur rabbinischen Tradition, welche das schriftlich niedergelegte Gesetz, die Thora, gegenüber der mündli-

---

<sup>5</sup> SSD 7, S. 178.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 179f.

chen Überlieferung des göttlichen Worts als allein verbindlich ansah<sup>7</sup> – in entschiedenem Gegensatz auch und vor allem zum paulinischen Christentum, das den toten Buchstaben des Gesetzes gegenüber dem lebendigen Geist, dem in Jesus Christus Fleisch gewordenen göttlichen ‚Logos‘, diskreditiert: „Denn der Buchstabe tötet, aber der Geist macht lebendig“ (2. Kor. 3,6). „Für den Juden“, so Jan Assmann, „ist die Schrift die schlechthinnige Offenbarung, für den Christen ist sie der Weg zu einer Offenbarung, die als Verkündigung Froher Botschaft wesenhaft mündlich ist.“<sup>8</sup> Derridas ‚grammatologisches‘ Denken bedeutet nun die Konversion vom Sein zum Text, vom Logos zur Schrift – gemäß ihrer ‚festgeschriebenen‘ Gesetzhaftigkeit, der „kristallinen Stillstellung“ des Überlieferten<sup>9</sup> zur verbindlichen „Weisung“ (*torah*)<sup>10</sup> –, während der abendländische Phonozentrismus sowohl den bekannten platonischen Verdikten gegen die Schrift im *Phaidros* und im *Siebenten Brief*<sup>11</sup> – überhaupt der Dominanz der oralen Elemente auch in der griechischen Schriftkultur, ihrer „strukturelle[n] Mündlichkeit“,<sup>12</sup> ihrem „bruchlose[n] Hervorgegangen-sein aus und Wiedereingehen in körperliche, lebendige Stimme und Inter-

---

<sup>7</sup> Jan Assmann hat in einem Brief an mich freilich Folgendes zu bedenken gegeben: „Die Rabbinen hatten die Lehre von der schriftlichen und der mündlichen Tora. Beide seien dem Mose auf dem Sinai übergeben worden, die eine zur schriftlichen Kodifizierung, die andere zur mündlichen Weitergabe, die eine der Text, die andere der Kommentar. Die mündliche Tora dürfe nie schriftlich fixiert werden, sie existiert nur im mündlichen Diskurs, in dem sich über die Jahrhunderte hin und im Wandel der Zeiten und Geschlechter der unerschöpfliche Sinn der schriftlichen Tora in einer inspirierten Auslegung entfaltet. Auch die mündliche Tora ist inspiriert, inspirierte Auslegung [...]. Die Samaritaner und die Karäer haben die Lehre von der mündlichen Tora abgelehnt, für sie galt nur der schriftlich fixierte Text – und ein ähnlicher Konflikt ergab sich dann später zwischen Protestanten und Katholiken [Luthers Prinzip ‚sola scriptura‘, dem gegenüber die katholische Kirche auf der Ergänzung und Bekräftigung der Schrift durch die mündliche Überlieferung und kirchliche Auslegung beharrte]. Freilich: die mündliche Tora steht und fällt mit der Tradition [...]. Als sich im frühen Mittelalter der drohende Traditionsbruch abzeichnete, haben die Juden im vollen Bewußtsein, ein göttliches Gebot zu übertreten, auch die mündliche Tora verschriftlicht in Gestalt des Talmud, der sorgfältig darauf bedacht ist, sich nicht als Text, sondern nur als Nachschrift mündlicher Dispute zu präsentieren, also seine eigene Textualität zu verbergen.“

<sup>8</sup> Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999, S. 118.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 271.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 269.

<sup>11</sup> Vgl. ebenda, S. 265.

<sup>12</sup> Ebenda, S. 271.

aktion“<sup>13</sup> – als auch der paulinischen Opposition des Geistes gegen den Buchstaben folgt und sich vom Text zum Sein zurückwendet.

Ein Musterbeispiel des abendländischen Phonozentrismus ist August Wilhelm Schlegels Vorlesung *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters* (1803).<sup>14</sup> „Was nun Poesie insbesondere betrifft“, bemerkt Schlegel, „so hat die Bequemlichkeit der toten Buchstabenmitteilung für den Zauber des lebendigen Vortrags die Empfänglichkeit um ein großes vermindert.“ Das belegt er an historischen Beispielen – so: „Bei den Griechen lebte die dramatische Poesie auf dem Theater, die lyrische im Gesange, die epische im Munde der Rhapsoden“ – also im öffentlichen Vortrag;

„und auch als die Poesie gelehrter behandelt zu werden anfang, fand der Dichter durch eine öffentliche Vorlesung das Mittel, sich glänzend bekannt zu machen. [...] In den südlichen Ländern, wo man weniger liest, hat das mündliche öffentliche Erzählen bis jetzt seinen Reiz behalten. – Solch eine Mitteilung erregt ganz andre Spannung und Teilnahme als das einsame ungesellige Lesen.“<sup>15</sup>

Wirklich entbehrt der Leser des Stimulans der kollektiven Erregung. Hinzu kommt, dass der Verfasser eines für die bloße Lektüre bestimmten Werks, wie Schiller in seinem Brief vom 25. Januar 1795 an Christian Garve schreibt,

„gleichsam unsichtbar und aus der Ferne auf einen Leser wirkt, daß ihm der Vortheil abgeht, mit dem lebendigen Ausdruck der Rede und dem accompagnement der Gesten auf das Gemüth zu wirken, daß er sich immer nur durch abstrakte Zeichen, also durch den Verstand an das Gefühl wendet“.<sup>16</sup>

Die Verwerfung der Schrift ist bereits ein Kardinalthema der Jugendbewegung des ‚Sturm und Drang‘ – in Opposition gegen die Rationalität der durch Schreiben und Lesen vermittelten Aufklärung. Eine bedeutende Rolle hat hier gewiss der Einfluss von Rousseaus *Essai sur l'origine des*

---

<sup>13</sup> Ebenda, S. 267.

<sup>14</sup> Vgl. zum Folgenden Dieter Borchmeyer, Poesie für das Ohr – Tönende versus gelesene Dichtung. Zur Geschichte eines Strukturproblems von Klopstock bis Wagner, in: *Das „Wunderhorn“ und die Heidelberger Romantik. Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz*. Heidelberger Kolloquium der Internationalen Arnim-Gesellschaft, hrsg. von Walter Pape (Schriften der Internationalen Arnim-Gesellschaft, Bd. 5), Tübingen 2005, S. 207–223.

<sup>15</sup> August Wilhelm Schlegel, *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters. Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*, hrsg. von Franz Finke, Stuttgart 1964, S. 79.

<sup>16</sup> *Schillers Briefe*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. und mit Anmerkungen versehen von Fritz Jonas, Bd. 4, Stuttgart etc. 1894, S. 108.

*langues* gespielt, seine Favorisierung der mündlichen Rede als Ausweis authentischen Sprechens gegenüber der Schrift als Repräsentanz des rationalistischen Diskurses – für Derrida ein Grundtext der von ihm einer Fundamentalkritik unterzogenen phonozentrischen Philosophie. Erinert sei nur an Karl Moors Protest gegen das „tintenklecksende Säkulum“ in der 2. Szene von Schillers *Räubern* und die Schriftfeindlichkeit, welche leitmotivisch den ganzen *Götz von Berlichingen* durchzieht.<sup>17</sup> Auf ein Paradox sei hier freilich auch schon aufmerksam gemacht: Karl Moor verkündet seine schriftfeindlichen Parolen als Leser, mit einem Buch – nämlich Plutarch – in der Hand; und Götz von Berlichingen, der so heftig gegen die Dominanz der Schrift zu seiner Zeit polemisiert, beendet sein Leben als Verfasser einer Lebensbeschreibung.

Einer der rigorosesten Phonozentriker der Kulturgeschichte ist zweifellos Richard Wagner gewesen.<sup>18</sup> Und seine Opposition gegen die Dominanz der Schrift richtet sich nicht nur gegen das Aufschreiben der Sprache, sondern zieht auch die musikalische Notation in Zweifel. Die Notation von Musik, ihre objektivierende Speicherung, entsteht bekanntlich erst im 9. Jahrhundert. Seitdem führt die Musik ein Doppelleben als aufgeschriebenes System und als konkretes, hier und jetzt erklingendes Phänomen. Man hat in diesem Sinne von der „doppelten Ontologie der abendländischen Kunstmusik“ gesprochen.<sup>19</sup> Die notenschriftliche Objektivierung entzieht die Musik ihrer vergänglichen Klanggestalt, verleiht ihr Dauerhaftigkeit, kann aber ihr Sinn- und Sinnlichkeitspotential niemals voll in sich aufnehmen. Schon Franz Liszt notierte 1856 im Vorwort

---

<sup>17</sup> Vgl. dazu Dieter Borchmeyer, *Goethe. Der Zeitbürger*, München und Wien 1999, S. 33–39 („Aufstand gegen die schriftlich verwaltete Welt“).

<sup>18</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer, *Aufhebung der Schrift – Über Geist und Buchstabe in Wagners „Meistersingern“* [mit engl. u. franz. Übersetzung], in: *Bayreuther Festspiele 2007. Die Meistersinger von Nürnberg. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg. Der Ring des Nibelungen. Parsifal* [Das Festspielbuch 2007], S. 40–77, sowie den nicht zuletzt durch diese Studie inspirierten Aufsatz von Aleida Assmann, *Zwischen Kälte- und Hitzetod. „Die Meistersinger von Nürnberg“ als Meta-Oper*, in: *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, hrsg. von Robert Sollich u.a. (Theater der Zeit. Recherchen, Bd. 52), Berlin 2008, S. 29–45. Meta-Oper sind die *Meistersinger* aufgrund ihrer Selbstreflexivität; vgl. auch Hermann Danuser, *Metamusik*, Schliengen 2017, S. 158–171 („Kunstkosmos: *Die Meistersinger von Nürnberg*“).

<sup>19</sup> Harald Haslmayr, *Zum Verhältnis von Inspiration und Interpretation bei Wolfgang Amadeus Mozart und Eduard Mörike*, in: *Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 43), Wien und Graz 2003, S. 176–189, hier S. 177.

zu seiner *Bergsymphonie* (*Ce qu'on entend sur la montagne*, Symphonische Dichtung Nr. 1):

„Obschon ich bemüht war, durch genaue Aufzeichnungen meine Intentionen zu verdeutlichen, so verhehle ich doch nicht, daß Manches, ja sogar das Wesentlichste, sich nicht zu Papier bringen läßt, und nur durch das künstlerische Vermögen, durch sympathisch schwungvolles Reproduzieren, sowohl des Dirigenten als der Aufführenden, zur durchgreifenden Wirkung gelangen kann.“<sup>20</sup>

Die Differenz zwischen Notentext und Werk hat niemand umfassender thematisiert als Adorno in seiner fragmentarischen Reproduktionslehre. Die Notenschrift trägt ihm zufolge wie jede Schrift den Makel der „Insuffizienz“ an sich.<sup>21</sup> Hinter jedem Notentext ist ein Vorgängiges, Untergründiges, in jenem nicht Aufgehendes zu erspüren, ein Vorgegebenes, das erst durch die performative Interpretation aufzudecken ist und um dessen adäquate Bezeichnung Adorno in seinen Aufzeichnungen ringt. Häufig ist von Musiktheoretikern das der Notation vorgegebene Grundelement mit der Improvisation gleichgesetzt worden. So konstatiert Ferruccio Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907):

„Die Notation, die Aufschreibung, von Musikstücken ist zuerst ein ingenüoser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wieder-erstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die *Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen* und in Bewegung zu bringen.“<sup>22</sup>

Dem Verlangen der „Gesetzgeber“, dass „der Vortragende die Starrheit der Zeichen“ wiedergebe, ihrem Dogma, die Wiedergabe (und nur sie,

---

<sup>20</sup> Auf dieses Zitat bezieht sich Hans-Joachim Hinrichsen, „Zwei Buchstaben mehr“. Komposition als Produktion, Interpretation als Reproduktion?, in: *Musikalische Produktion und Interpretation*, S. 15–32, hier S. 21; zitiert nach ebenda.

<sup>21</sup> Vgl. Theodor W. Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. von Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften. Abteilung I: Fragment gebliebene Schriften, Bd. 2), Frankfurt am Main 2001, S. 72. Zu Adornos Reproduktionstheorie und ihrer Brücke zum Richard Wagner vgl. Dieter Borchmeyer, Improvisation – Notation – Interpretation. Anmerkungen zur Theorie der musikalischen Reproduktion, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork u.a., Schliengen 2011, S. 17–41.

<sup>22</sup> Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Triest 1907, S. 15f. (Hervorhebung original); vgl. die digitale Ausgabe *Ferruccio Busoni – Briefe und Schriften*, hrsg. von Christian Schaper und Ullrich Scheideler, <http://www.busoninachlass.org/D0200001> (Stand: 23. August 2019).

nicht Interpretation ist für sie eine legitime Kategorie) sei umso vollkommener, „je mehr sie sich an die Zeichen hält“ – eine Überzeugung, die so gegensätzliche Geister wie Eduard Hanslick und Hans Pfitzner verbindet<sup>23</sup> –, setzt Busoni die Meinung entgegen: „Was der Tonsetzer *notgedrungen* von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüsst, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen.“<sup>24</sup> In ebendiesem Verständnis kann Adorno in seiner *Theorie der musikalischen Reproduktion* feststellen: „In gewissem Sinn macht die wahre Interpretation die Notation *rückgängig*“<sup>25</sup> – nämlich indem sie die vorschriftliche Eingebung gewissermaßen wiederholt.

Die Crux der Notation, der „Aufschreibesysteme“,<sup>26</sup> dass diese – in der Musik vor allem, aber auch in der Poesie – das ‚Sinn‘-Potential des intendierten Werks nicht voll zu erfassen vermögen, hat kaum jemand so variantenreich theoretisch – in seinen *Meistersingern* aber auch musikdramatisch – umkreist wie Richard Wagner. Das gilt nicht nur für seine Zürcher Reformschriften, sondern sogar mehr noch für seine späten Schriften. Hier hat Wagner durch seine Theorie der Improvisation<sup>27</sup> der einseitigen Schrift- und Notationskultur der Moderne das Wasser abzugraben versucht. In seinem Aufsatz *Über die Bestimmung der Oper* (1871) nennt er das Improvisieren das „Naturverfahren bei den Anfängen aller Kunst“, zumal der dramatischen und musikalischen.<sup>28</sup> „Der dramatische Autor, welcher nie zu der Vorstellung gelangt ist, welche Kraft seinem Werk innewohnen würde, wenn er es durchaus nur improvisiert vor

---

<sup>23</sup> Vgl. dazu Hinrichsen, „Zwei Buchstaben mehr“, S. 16f., sowie Richard Klein, Das musikalische Werk und seine Interpretation, in: *Musikalische Produktion und Interpretation*, S. 101–121, hier S. 111. Auch an den Dirigenten Sergiu Celibidache ist zu denken, den schon das Wort ‚Interpretation‘ in Zorn versetzte. Die musikalische Wiedergabe habe ebenso wenig ‚Interpretation‘ zu sein wie die Tätigkeit des Auges eines Zugreisenden, der durch das Fenster blickend die Bilder der an ihm vorbeiziehenden Landschaft verfolgt (so in einem Gespräch mit dem Verfasser des vorliegenden Aufsatzes).

<sup>24</sup> Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, S. 16 (Hervorhebung original). Diese Auffassung hat übrigens Arnold Schönberg in seinen Anmerkungen zur zweiten Ausgabe von Busonis *Entwurf* (Leipzig 1916) vehement verworfen! Vgl. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von Hans Heinz Stuckenschmidt, Frankfurt am Main 1974, S. 64f.

<sup>25</sup> Adorno, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, S. 182.

<sup>26</sup> Diesen Terminus hat der Medientheoretiker Friedrich Kittler eingeführt: ders., *Aufschreibesysteme 1800 · 1900*, München 1985.

<sup>27</sup> Vgl. Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, Neuauflage 2013, S. 57–63.

<sup>28</sup> SSD 9, S. 142f.

sich aufgeführt sehen könnte“, heißt es im *Brief über das Schauspielerwesen an einen Schauspieler* (1872), „hat auch nie wirklichen Beruf zur dramatischen Dichtkunst in sich empfinden können.“<sup>29</sup> Natürlich denkt er hier besonders an die *Commedia dell'arte*.

Wagners gesamte späte Ästhetik kreist mehr oder weniger um das Formmodell der Improvisation. Und die beiden Künstler, die in dieser Hinsicht für ihn paradigmatisch sind und die er gewissermaßen im modernen Musikdrama synthetisch zusammenzuführen sucht, sind Shakespeare und Beethoven. „[D]as ist das Ungeheure an Beethoven, daß er in seinen letzten Quartetten das Phantasieren festzuhalten gewußt hat, was nur durch höchste höchste Kunst zu erreichen war“, sagt er am 4. Dezember 1870 zu Cosima.<sup>30</sup> Was ex improviso eingegeben scheint, ist also Produkt höchster Kunstabsicht. Darin scheinen romantische Formideen nachzuwirken: Poesie als „absichtliche [...] *Zufallsproduktion*“ im Sinne von Novalis.<sup>31</sup> Die Improvisationsidee taucht tatsächlich in einer Wagners Spekulationen sehr verwandten Gestalt schon in der Romantik auf: bei Brentano, E.T.A. Hoffmann oder Adam Müller etwa.<sup>32</sup>

„Was ist das Geschriebene gegen die Inspiration, was ist gegen das Phantasieren das Notieren“, äußert Wagner im eben zitierten Gespräch mit Cosima; „letztes tritt unter bestimmte Gesetze der Konvention, ersteres ist frei, grenzenlos“.<sup>33</sup> Immer wieder bekennt er sein förmliches „Grauen“ vor der Arbeit des Partiturschreibens.<sup>34</sup> „Freude machen mir meine Sachen nur bis zu der ersten Tintenausarbeitung, wenn der nebelhafte Bleistiftgedanke plötzlich klar und deutlich vor mir steht.“<sup>35</sup>

„Das Komponieren ist bei mir auch ein seltsamer Zustand; beim Phantasieren habe ich alles, endlos, nun heißt es fixieren, da kommen einem die physischen Griffe schon in den Weg, wie war es denn, heißt es dann, nicht wie ist es, wie soll es sein, wie war es, und nun suchen, bis man es wiederfindet.“<sup>36</sup>

---

<sup>29</sup> Ebenda, S. 263.

<sup>30</sup> CT 1, S. 319.

<sup>31</sup> Novalis, Aus dem „Allgemeinen Brouillon“ 1798–1799, in: ders., *Werke*, hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München <sup>2</sup>1981, S. 493.

<sup>32</sup> Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 58.

<sup>33</sup> CT 1, S. 319.

<sup>34</sup> Ebenda, S. 428 (Eintrag vom 18. August 1871).

<sup>35</sup> Ebenda, S. 338 (Eintrag vom 7. Januar 1871).

<sup>36</sup> Ebenda, S. 404 (Eintrag vom 23. Juni 1871).

Den Musikern gilt derselbe Rat wie den Schauspielern: „Improvisieren soll ein jeder, in der Improvisation kann jeder gute Musiker etwas Interessantes leisten; aufschreiben aber ist ein ganz anderer Prozeß“, denn da müsse man sich ganz bestimmter etablierter Formen und Gattungen bedienen.<sup>37</sup>

Das ‚Kunstwerk der Zukunft‘ soll nun das Außerordentliche leisten: die Verschmelzung der musikalischen mit der mimisch-dramatischen Improvisation. Das „von uns in Aussicht genommene Kunstwerk“ wird im Aufsatz *Über die Bestimmung der Oper* definiert als „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierte mimisch-musikalische Improvisation von vollendetem dichterischen Werte“.<sup>38</sup> Hier greift Wagner die namentlich in seiner Beethoven-Festschrift von 1870 entfaltete These von der ‚Urverwandtschaft‘ Shakespeares und Beethovens wieder auf,<sup>39</sup> nun unter dem Gesichtspunkt der improvisatorischen Form ihrer Kunst, die gegen alle vorgestanzten Formen aufbegehrt.

Die fixierte Improvisation ist ein Paradox, ein Als-ob, die Metapher einer konventionelle Schemata durchbrechenden Struktur. Echte Improvisation ist im musikalischen Drama natürlich ausgeschlossen; auf der Handlungsebene aber hat Wagner sie durchaus fingiert (ähnlich wie später Hofmannsthal und Strauss im Vorspiel ihrer *Ariadne auf Naxos*). So ist die Genese des Preislieds von Walther von Stolzing in den *Meistersingern* eine fast getreue Veranschaulichung der erst in den Jahren nach der Uraufführung der musikalischen Komödie konzipierten Improvisationstheorie Wagners.<sup>40</sup> Die Kunst der historischen Meistersinger ist für ihn absolute Schriftkultur. Die „Tabulatur“ mit ihren „Regeln“ waltet ebenso unanfechtbar über dieser Kunst wie das mosaische Gesetz über der alttestamentarischen Religion. Jeder Versuch, jene Regeln in Frage oder auf die Probe zu stellen oder zu reformieren, wie es Hans Sachs im I. Aufzug im Sinne hat, wird – wie der Versuch in der rabbinischen Apologetik, die Thora durch die mündliche Überlieferung aufzuweichen – als eine Art Blasphemie von den Meistern strikt abgewiesen. Der Merker mit seiner Tafel, auf der pedantisch alle Fehler vermerkt, wahrhaft ‚angekreidet‘ werden, ist der Sachwalter dieser schriftlich streng kodifizierten Kunst, deren Regeln – die „Leges Tabularum“ – von Kothner vor Walthers Probesang im I. Aufzug noch einmal wie die Zehn Gebote verlesen wer-

---

<sup>37</sup> Ebenda, S. 345 (Eintrag vom 22. Januar 1871).

<sup>38</sup> SSD 9, S. 149f.

<sup>39</sup> Vgl. ebenda, S. 106–112.

<sup>40</sup> Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 214–220.

den. Beckmesser ist bezeichnenderweise der Stadtschreiber, der ‚Schriftgelehrte‘, der den Buchstaben und nicht den Geist der Gesetze doktrinär verteidigt – und sich am Ende in den dialektischen Fallstricken dieser rigiden Gesetzlichkeit verfängt.

Walther von Stolzing bricht nun mit seinem rein improvisatorischen Gesang, der ohne jede notierte Vorlage völlig aus dem Augenblick, dem unmittelbaren Anlass geschöpft ist – ja gleich schon die Aufforderung des Merkers „Fanget an!“ in Poesie und Töne umsetzt und in seinem Verlauf durch die ablehnende Reaktion der Meister polemisch zu immer neuen Wendungen des Liedes aufgereizt wird<sup>41</sup> –, anarchisch in die festgefügte Welt der *Leges Tabularum* ein. Er nimmt gewissermaßen schon den ‚Boten aus der Fremde‘ im naturalistischen Drama vorweg, der eine in sich ruhende Gesellschaft plötzlich in Bewegung versetzt. Dass der ‚Revolutionär‘ ausgerechnet ein Ritter ist, einem inzwischen überständigen Stand angehört, hat eine lange dramatische Tradition von Goethes *Gotz von Berlichingen* über Ferdinand Lassalles *Franz von Sickingen* bis zu Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer*.

Das Neue, die künstlerische Innovation entsteht nicht durch evolutionäre Entwicklung aus dem ästhetischen Status quo, sondern durch den revolutionären Rückgriff auf ein Ursprüngliches, das in der überständigen Kultur des Ritters noch Gegenwart, aus der Kultur des Bürgertums aber verdrängt scheint. „Es klang so alt, und war doch so neu“.<sup>42</sup> Ein merkwürdiges Faktum bürgerlicher Ideologie seit dem 18. Jahrhundert, zumal seit dem ‚Sturm und Drang‘: sie mythifiziert das, was sie selbst untergraben hat; der Schriftkultur, die ihre Bildungsgrundlage ist, setzt sie die Mündlichkeit als utopisches Ideal entgegen.

Walther ist die einzige Hauptfigur der Komödie, die des Lesens und Schreibens zwar nicht unkundig (wie es für einen Ritter früherer Jahrhunderte, wenn auch nicht mehr seiner Zeit, durchaus typisch war), aber doch nicht willens ist. Das einzige Buch, von dem wir aus seinem Munde hören – aus einer Zeit vor Beginn der Opernhandlung, in der er ansonsten keine Zeile liest – ist ebenjenes alte Buch mit den Liedern Walthers von der Vogelweide. Adlige Rede- und Hörkultur steht hier gegen bürgerliche Schreib- und Lesekultur. Die Gemeinde zu Beginn – unter ihnen Evchen und Magdalene – singt aus dem Kirchengesangbuch (das Evchen liebesverwirrt auf ihrem Platz vergisst); die Meister lesen permanent ihre *Leges Tabularum*; Sachsens Lehrling David wird bei seinem ersten Auf-

---

<sup>41</sup> SSD 7, S. 182–190.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 198.

tritt von den anderen Lehrbuben gleich als Federfuchser verspottet; Hans Sachs liest gänzlich versunken zu Beginn des III. Aufzugs in einem Folianten, in der „Stadt- und Welt-Chronik“,<sup>43</sup> und schreibt Walthers poetische Eingebungen auf; und Beckmesser schließlich ist geradezu monomanisch – bis hin zum Diebstahl von Walthers fragmentarischem Preislied – auf alles Schriftliche fixiert, ja er fetischisiert es so sehr, dass es in sein Gegenteil umschlägt: in Chaos und Absurdität, welche durch die streng geregelte Ordnung der Schrift doch gerade gebannt werden sollten.

Allein Walther verschwendet keinen Blick auf irgendein schriftliches Dokument, geschweige denn, dass er selber etwas aufschreibt. Nicht einmal des von Sachs für ihn mitgeschriebenen Preislieds bedarf er; memorieren kann er es ohnehin nicht, da Beckmesser es ja entwendet hat, und auf der Festwiese singt er es aus freier Eingebung neu, während Sachs seine von Beckmesser weggeworfene Mitschrift der ‚Urfassung‘ des Preislieds Kothner und den anderen Meistern zum Mitlesen überlässt. Davon machen diese zu Beginn auch eifrig Gebrauch,<sup>44</sup> ehe Kothner das Blatt ergriffen sinken lässt – und so nicht mehr merkt, dass sich Walthers gesungener Text von dem schriftlich fixierten mehr und mehr improvisatorisch entfernt. Auch die Meister lassen sich also von der neuen Kunst Walthers, die sich über alle schriftliche Festlegung erhebt, mitreißen, lesen nicht mehr, sondern wollen nur noch hören. Mit einem Male erheben sie sich über den ästhetischen Status quo, an dem sie bisher so unbeirrbar festhielten, und lassen den durch nichts belehrbaren, sich allem Fortschritt versperrenden Beckmesser nun als hoffnungslosen Reaktionär hinter sich.

Walthers Preislied ist die ästhetische Utopie einer Gesangkunst, ein ‚Kunstwerk der Zukunft‘ ohne Partitur und Textbuch. Freilich lässt sich nicht verkennen, dass dieses Preislied eben doch eine schriftliche Fixierung hinter sich hat: das, was Wagner später fixierte Improvisation nennen wird. Das Probelied im I. Aufzug war völlig freie Phantasie, der das Moment der Wagner so wichtigen „höchsten künstlerischen Besonnenheit“ noch fehlte. Der Ritter folgt gänzlich seinen Augenblickseingebungen, unbekümmert um die Formerwartungen der Meistersinger. Allein Hans Sachs erkennt, dass Walthers Gesang nicht einfach formlos ist („Kein’ Regel wollte da passen, / und war doch kein Fehler drin“),<sup>45</sup> son-

---

<sup>43</sup> Ebenda, S. 233.

<sup>44</sup> Das gemahnt an das übliche Mitlesen des Librettos während der Vorstellung in den Opernhäusern des 19. Jahrhunderts, das Wagner zuwider war und das er durch den verdunkelten Zuschauerraum schließlich absichtlich unmöglich machte.

<sup>45</sup> SSD 7, S. 197.