

Folge 113: Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“

Hilf uns richten *das Gemerk!*

150 Jahre **Meistersinger**
– Anlass für einen Überblick
über die umfangreiche Dis-
kografie des Wagner'schen
Bekenntniswerks.

Von Jürgen Kesting



„Die Meistersinger von Nürnberg“: Szene
aus der Münchner Uraufführung, gemalt
von Michael Echter

Vorüberlegungen

Vor 150 Jahren, am 28. Juni 1868, wurde in München Richard Wagners Bekenntniswerk schlechthin aufgeführt: „Die Meistersinger von Nürnberg“. Die Kunst ist sein Gegenstand. Davids Ausruf während der Lektion, die er dem Meistersinger in spe erteilt – „Ja, hätt' ich's nur selbst schon zum Singer gebracht“ –, ist im esoterischen Sinne Chiffre für den Kunstcharakter eines Werks, in dem die Musik sich selber zum Gegenstand wird: vorab der Meistersinger selbst. Im exoterischen Sinne steht das Werk für den gesellschaftlichen Stellenwert, den Kunst und Musik für die (deutsche) Gesellschaft hatten; denn

in keinem anderen hat sich Wagner so explizit als Komponist, Ästhetiker, Moralist, politischer Denker und als Stifter einer Kunstreligion gezeigt. In der Figur des Hans Sachs hat Wagner sein Selbstporträt geschaffen und seine schmerzlichen Liebes-Erfahrungen verarbeitet. Es zeugt von immer noch brennender Sehnsucht, wenn er an Mathilde Wesendonck schreibt: „Gegen Sachs halten Sie Ihr Herz fest: in den werden Sie sich verlieben.“

Die Musik der „Meistersinger“ klingt, als ströme sie aus der Erinnerung hervor, der Erinnerung an die Welt des

Thomaskantors, und doch kann der Eingangschoral mit Sachsens im Wortlaut zitierten Reformationslied – „Da zu dir der Heiland kam“ – nicht die Zeit verleugnen, in der er entstand. In einem berühmten Brief vom 1. Januar 1847 an den ihm damals noch gewogenen Eduard Hanslick betonte Wagner, das moderne

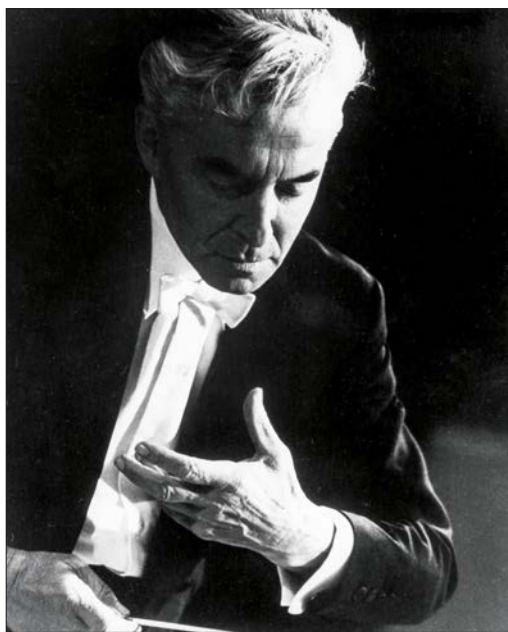
„Gegen Sachs
halten Sie Ihr Herz
fest: in den werden
Sie sich verlieben.“



Foto: Archiv



Hans Hotter sang den Hans Sachs in seiner Karriere nur 26 Mal.



Herbert von Karajan ist gleich zweimal in der Bestenliste vertreten, mit Aufnahmen von 1951 und 1970.

Karajans Interpretation beruht auf der Verbindung von theatralischer Glut und instrumentaler Luzidität

Kunstwerk „der höchsten Bildungsperiode kann nicht anders als im Bewusstsein produziert werden“. Dabei gilt die größte Anstrengung dem Anschein der Einfachheit. Deren utopisches Bild ist der Vogel, dem der Schnabel hold gewachsen ist – also eine hinter dem Naturlaut sich verbergende Kunst. In Sachs, der diesem „Vogel“ lauscht, schafft Wagner zugleich den idealen Hörer – dies einige Koordinaten für die Annäherung an eine Komödie, von der Wagner-Kundige wie Hans Mayer und Carl Dahlhaus sagten, dass ihr „nicht zu trauen“ sei. Über den ideologischen Missbrauch des Werks in der szenischen Aufführungsgeschichte zu sprechen, darf in einem diskografischen Überblick wohl unterbleiben. Doch selbst in Aufnahmen und besonders in Mitschnitten aus den 40er-Jahren gibt es polit-rhetorische Intonationen mit dem faulen Mundgeruch der Politik – dazu später mehr.

Erste Mitschnitte

Hinweise auf die Zeit vor den ersten vollständigen Aufnahmen bzw. Mitschnitten sind – trotz preiswürdiger Einzelplatten – verzichtbar, abgesehen von den zwischen 1929 und 1931 entstandenen Studio-Aufnahmen mit **Friedrich Schorr**, in dessen Sachs man sich nur, um Wagners Wort aufzunehmen, verlieben kann. Es ist die Schönheit seiner Tonbildung, die dem Text seine Eloquenz sichert – etwa wenn er in „Johannisnacht... Nun aber kam Johannistag“ das auf dem Klang von Flöte, Oboe und Fagott liegende E pianissimo singt und dann die Phrase machtvoll expandiert. Besonders hingewiesen

sei auf die Aufnahme des Quintetts („Selig wie die Sonne“ mit Elisabeth Schumann, Lauritz Melchior, Schorr u. a.). Noch 1939, kurz vor Ende seiner Laufbahn, bestätigte Schorr in einer Aufführung der Met unter Erich Leinsdorf, dass sein Porträt des Sachs zu

den säkularen Darstellungen gehörte. Zu den Freuden dieser Aufführung gehört auch der mit jugendlicher Emphase und heller Leuchtkraft singende Stolzing von Charles Kullmann – die Lehrstunde mit Sachs im dritten Akt ist fesselnd gelun-

gen, das Preislied außergewöhnlich in seiner dynamischen Steigerung.

Schorr war auch für die Salzburger Aufführung von 1937 vorgesehen, wurde aber von **Arturo Toscanini** freigestellt, weil er nicht schon bei den Proben mit voller Stimme singen wollte. Damit hatte der als Ersatz engagierte **Hans Hermann Nissen** keine Mühe. Hat es je einen Sänger des Sachs gegeben, der nach dem Ausdauer- und Härte-test der Schusterstube mit ihrem Jerum-Hammer-Gepolter ohne jedes Anzeichen von Ermüdung den dritten Akt hat bestreiten können?

Was die athletischen Energien angeht, war Nissen non pareil. Die Eva der jungen Maria Reining ist nur von wenigen anderen Sängerinnen erreicht, von keiner überboten worden. Dass ich die von den Toscanini-Apologeten diktierte Bewunderung für die Aufführung nur bedingt teilen kann, liegt an der desolaten technischen Qualität des Mitschnitts. Nissen behauptet sich auch in einer Dresdner Studio-Aufnahme des dritten Akts unter **Karl Böhm** als der stimmlich Souveränste aller Sachs-Sänger, wenn auch nicht als ausdrucksstärkster Interpret des komplexen Charakters.

Zwei denkwürdige Aufführungen wurden 1943 in Bayreuth mitgeschnitten: unter **Wilhelm Furtwängler** und **Hermann Abendroth**, bei denen aus dem Krieg in die Heimat gekommenen Soldaten auf dem Grünen Hügel Seelentrost verabreicht wurde. Schon bei der ersten Begegnung mit der Aufführung unter Furtwängler traf mich ein Schock, der alles überlagerte. Es war die „Habt acht!“-Stelle im dritten Akt, die Wagner erst auf Drängen von Cosima in die Schlussansprache eingefügt hatte; jene berüchtigte, weil ideologisch belastete Stelle, in der Sachs vor dem Zerfall des deutschen Volkes und Reiches warnt. Furtwängler hält, das hohe Es auf „Acht“ mit einem dräuenden Tremolo unterlegend, die Zeit an. **Jaro Prohaska** braucht sie für ein Fanal, mit rauer und roher Emphase eine Weltuntergangs-Warnung in den Äther entsendend. Auch der ungenau singende Max Lorenz verwandelt Stolzing in einen schneidig-schnarrenden preußischen Offizier. Es hat mich erneut Überwindung gekostet, die in Teilen sehr fesselnde Aufführung – auch dank der superben Maria Müller als Eva – zu Ende zu

hören. Von dieser panisch aufgeladenen Atmosphäre ist in der Aufführung unter Abendroth nichts zu spüren. Sie hat in Hilde Scheppan eine sensible, jugendlich frisch singende Eva, vielleicht die beste aller Aufnahmen, in Ludwig Suthaus einen tonschön legato singenden und doch expressiven Stolzing und in **Paul Schöffler** einen Sachs, der fast mit Schorr gleichrangig zu sehen ist, endlich in dem blutjungen Erick Kunz einen Beckmesser, dessen Stimme echt bleibt, auch wenn er von Falschheit und Neid singt.

Längere Auszüge aus einer Wiener Aufführung unter **Karl Böhm** mit Schöffler, Kunz und der hinreißenden jungen Irmgard Seefried übergehend, in die Schöfflers Wahnmonolog von 1943 einmontiert worden ist, nun zu einer Münchner Aufführung (im Prinzregententheater) von 1949 unter Leitung von **Eugen Jochum**. Sie bewahrt den Sachs von **Hans Hotter**, der die Partie nur 26 Mal gesungen hat, weil ihm deren Tessitura unangenehm war. Davon ist hier wenig zu spüren. Er singt die lyrischen Monologe (Flieder und Wahn) mit der Souplesse eines Lied-Interpreten, die Ansprache mit männlicher Autorität, wenn auch nicht unangestrengt. Neben ihm behauptet sich Benno Kusche als ‚singer‘ Beckmesser, während Annelies Kupper und Günther Treptow enttäuschen. Womöglich noch eindringlicher ist Hotter in einer Bayreuther Aufführung unter **André Cluytens** (1956) zu erleben – inmitten eines trefflichen Ensembles: Wolfgang Windgassen, Gré Brouwenstijn und Josef Greindl.

Studio-Aufnahmen und neuere Mitschnitte

Die erste Studio-Produktion entstand 1950/51 in Wien unter Leitung von **Hans Knappertsbusch**, der immer noch, gerade in den angelsächsischen Ländern, als einer der Heiligen unter den Wagner-Dirigenten angesehen wird, aber zu den infamen politischen Sündern (Stichwort: die Münchner Denunziation Thomas Manns) gehörte. Wer die breiten Tempi und die monumentale Architektur anderer Aufführungen unter Knappertsbusch erwartet, wird angenehm enttäuscht sein: Es ist eine flüssige, kammermusikalisch durchlichtete Aufführung gerade in den von **Paul Schöffler**

sublim nuancierten Monologen, der sich in den Dialogen mit dem Beckmesser des eloquent artikulierenden Karl Dönch geschliffene Wort-Duelle liefert. Hilde Guden ist, quecksilbrig singend, eine (zu) flott-amouröse Eva mit einem Hauch von demi-monde. In dem nicht immer sauber ausartikulierenden Anton Dermota hat die Aufführung einen berückend lyrisch singenden David (inzwischen mein Favorit in der Rolle). Den Pogner, **Otto Edelmann**, wählte **Herbert von Karajan** für seine Bayreuther Aufführung von 1951. Er rechtfertigt die Wahl durch die kraftvolle Solidität seines Singens, nicht durch die Poesie der Darstellung oder die meditative Differenzierung des Charakters. In seinem Kommentar schreibt Richard Osborne, das „Wunder“ von Karajans Darstellung beruhe auf der Verbindung von theatralischer Glut und instrumentaler Luzidität. Wie brennend die Liebe zwischen Eva und Walther ist – „Ob Leben oder Tod? Ob Segen oder Fluch? Ob Licht und Lust, oder Nacht und Tod?“ –, wird in dieser Aufführung nicht nur in den Hitze-Momenten des Liebespaares im zweiten Akt deutlich, sondern auch in Evas Dialogen mit Sachs; dramatisch glutvoller als hier habe ich Elisabeth Schwarzkopf nie gehört. Und auch der oft nasal-knödelig klingende Hans Hopf gelangt im empathisch gesteigerten Preislied auf die Höhen des Parnass.

Knapp zwanzig Jahre später war aus dem hitzigen Theaterdirigenten HvK, wie Thomas Voigt treffend formuliert hat, der Klangregisseur geworden. Ich war bei der Dresdner Aufnahme mit der Staatskapelle anwesend und konnte erleben, dass der meist als kühl beschriebene Dirigent enthusiastisch auf das brillant vorbereitete Orchester reagierte – auch auf Peter Schreier, der die rund zehn Minuten lange David-Walther-Szene in einem einzigen Take sang. Es gibt nur wenige Aufnahmen, in denen Karajan sein Ideal eines strömend-vollen und genau durchleuchteten Klangs so gut verwirklichen konnte. Beim Casting dieser BRD-DDR-Kooperation waren Zugeständnisse unumgänglich gewesen, sodass Hans Sachs an den darstellerisch kompetenten, aber klanglich spröden **Theo Adam** ging, während Karl Ridderbusch sich noch mit der Rolle des Pogner begnügen musste. Diese Partie aber ist selbst von Gottlob Frick, Franz

CD-Empfehlungen

Friedrich Schorr singt Wagner; (1927-29); Hänssler classic.

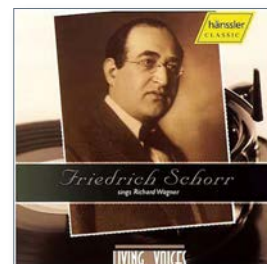
Otto Edelmann, Elisabeth Schwarzkopf, Hans Hopf, Erick Kunz, Gerhard Unger, Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Herbert von Karajan (1951); Naxos.

Ferdinand Frantz, Gottlob Frick, Benno Kusche, Gustav Neidlinger, Rudolf Schock, Elisabeth Grümmer. Berliner Philharmoniker, Chöre der Deutschen Oper, Staatsoper und St. Hedwigs-Kathedrale Berlin, Rudolf Kempe (1956); EMI.

Thomas Stewart, Sandor Konya, Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender, Franz Crass, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rafael Kubelik (1967); Arts.

Theo Adam, Helen Donath, René Kollo, Geraint Evans, Peter Schreier, Ruth Hesse, Karl Ridderbusch; Chor der Staatsoper Dresden, Staatskapelle Dresden, Herbert von Karajan (1970); EMI/Warner Classics.

Albert Dohmen, Dietrich Henschel, Edith Haller, Robert Dean Smith, Michelle Breedt, Georg Zeppenfeld, Peter Sonn, Rundfunkchor Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Marek Janowski (2011); Pentatone.



Kubeliks Aufnahme wurde aus Star-politischen Rücksichten dreißig Jahre verspätet veröffentlicht

Crass und Kurt Moll nicht so eindringlich gesungen worden. Mit ihrer mädchenhaften, klangschönen low-calory voice ist Helen Donath mehr Evchen als Eva, wie auch der Stimme von René Kollo die ritterlichen Muskeln und Sehnen fehlen. Und als Beckmesser geht der große Gerald Evans, sängerische Grenzen stimm-schauspielerisch camouflierend, krass over the top.

Zurück in die Fünfziger und zu **Rudolf Kempe**, dessen ungemein lebendige Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern

ich beim Wiederhören als Offenbarung erlebt habe, auch wenn die Klangqualität zunächst enttäuscht. Es mag daran liegen, dass es dem Produzenten Fritz Ganss weniger um Glanz und Schliff ging als um ein detailscharfes Kammerenspiel und, vokal, um ein Hörspiel.

Es gibt wohl keine zweite Aufnahme, in welcher der Text so plastisch artikuliert und so eloquent in Aktion gesetzt wird wie hier. **Ferdinand Frantz** wird in die Geschichte der Sachs-Interpreten weniger als Poet denn als Schuster eingehen, dem allerdings die Kräfte ausgehen, wenn er in der Schusterstube auf den Leisten schlagen muss. Rudolf Schock ist, auch wenn bisweilen leicht gequetscht singend, als liebesglühender Stolzing ein guter Partner der seelenschweren Eva von Elisabeth Grümmer. Prachtvoll Gottlob Frick als Pogner und Gustav Neidlinger als Kothner, während Benno Kusche als Beckmesser karikierend zu weit geht.

Bayreuther Aufführungen unter Erich Leinsdorf (1959) und Hans Knappertsbusch (1960) übergehend kommen wir zur Aufnahme unter **Rafael Kubelik**, deren Veröffentlichung skandalöserweise aus firmen- und Star-politischen Rücksichten drei Jahrzehnte lang hinausgezögert wurde – als Starterleichterung für eine von der Deutschen Grammophon geplante Einspielung mit Dietrich Fischer-Dieskau. Es ist eine orchestral superbe und von der Besetzung her rundum ausgeglichene Aufführung: mit dem vokal souveränen und darstellerisch ausgefeilten Sachs von **Thomas Stewart**, dem klanglich opulenten Franz Crass als Pogner, der seraphischen Gundula Janowitz als Eva und dem temperament-

vollen Sándor Kónya als Walther. Man mag einwenden, dass ihm manchmal ein zigeunerisches Temperament durchgeht, aber die versengende Glut seines Singens ist einfach unwiderstehlich. Als Walther ist er „choicest of all“. Welchen Rang „kleine“ Rollen haben können, zeigt die junge Brigitte Fassbaender als Magdalene. Nur ein Bedauern: dass Thomas Hemsley die Rolle des Beckmesser lernen musste und **Dietrich Fischer-Dieskau** sich dafür zu schade war.

Er hatte, wie erwähnt, den Sachs im Visier – und seinetwegen wurde die Kubelik-Aufnahme eingefroren. Da die stimmlichen Mittel entfernt nicht reichten, kam Fischer-Dieskau über eine professorale Lektion nicht hinaus. Dass den Dialogen mit der Eva von Catarina Ligendza jede innere Beteiligung fehlt, mag daran liegen, dass die beiden Sänger sich im Studio nicht begegnet sind – Tonspuren wurden zu Duetten montiert; und dass der Stolzing von Plácido Domingo üppigen Wohllaut bar jeden verbalen Sinnes verströmte, lag daran, dass ihm der Text Zeile für Zeile vorgelesen werden musste. Wie bitter für Roland Hermann, der als Beckmesser zum überragenden Sänger des Ensembles wurde.

Neben der Aufnahme unter Jochum verzeichnet die Diskografie der 70er-Jahre nur eine einzige Bayreuther Aufführung: die unter **Silvio Varviso** (1974), in der **Karl Ridderbusch** andeuten konnte, welch grandioser Sachs er geworden wäre, hätte er nicht die Ressourcen seiner Stimme zu rücksichtslos ausgebeutet. Der Chance, den Sachs 1975 unter **Georg Solti** aufzunehmen, hatte Ridderbusch sich begeben, weil er in einem Interview seine kindische Freude am Sammeln von Devotionalien aus der Zeit des Dritten Reiches bekannte. Solti wählte mit dem englischen Bariton **Norman Bailey** einen Sänger, der nur in seinem Land als gleichwertiger Ersatz akzeptiert wurde. So wie diese erste Wiener Aufnahme hat auch die zwanzig Jahre später in Chicago entstandene mit José von Dam wenig Anerkennung, geschweige denn Beifall von Herzen gefunden – trotz einzelner Sänger-Leistungen von Rang: Bernd Weikl als Beckmesser und Kurt Moll als Pogner (1975) oder Ben Heppner als Stolzing und René Pape als Pogner (1995).

1993 wurde es für die EMI zu einer heroischen (Besetzungs-)Anstrengung, eine neue „Meistersinger“-Aufnahme zu stemmen: für und mit **Wolfgang Sawallisch**, der an der Münchner Oper einen Zyklus aller Wagner-Opern dirigiert hatte. Diese Arbeit trägt, was Chor und Orchester, teilweise auch das Ensemble angeht, durchaus schöne Früchte. Zentrale Rollen wie Eva, Stolzing und Pogner sind mit Cheryl Studer, Ben Heppner und Kurt Moll sehr gut besetzt, nur **Bernd Weikl** als Sachs muss seine Stimme in den dramatisch-deklamatorischen Phrasen in den Overdrive zwingen. Gleichwohl eine imponierende Kunstanstrengung – aber eben eine Anstrengung.

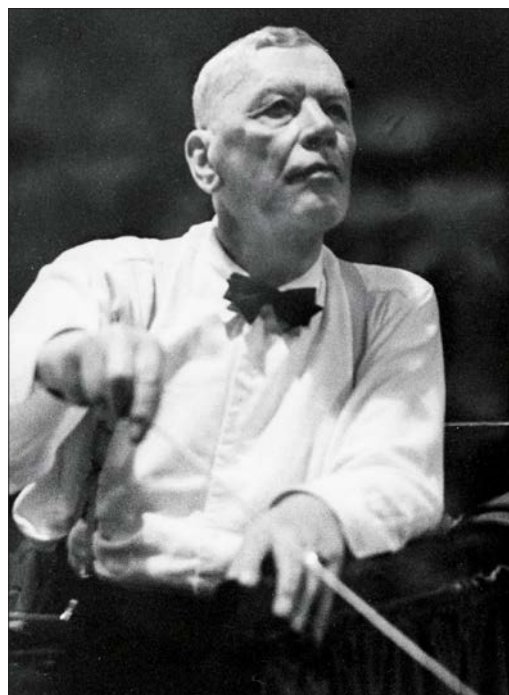
Bemühungen ähnlicher Art, gerade solche der vokalen Realisierung, werden in der Bayreuther Produktion unter **Daniel Barenboim** (1998) offenbar. Der in seinen lyrischen Monologen liedhaft singende **Robert Holl** ist bei den Polter-Passagen des Schusterlieds ebenso überfordert wie bei den expansiven Phrasen der Schlussansprache. Die stimmlichen Grenzen werden besonders in den Szenen mit dem gesanglich souveränen Beckmesser von Andreas Schmidt offenbar. Emily Magee, stimmlich sicher, gehört als Eva zum Typus der ahnungslosen Mädchen, während Peter Seiffert, wenn auch nicht bestens disponiert, als Stolzing überzeugt.

Von 1997 stammt der Mitschnitt einer Aufführung, mit der sich **Bernard Haitink** als Music Director von der Covent Garden Opera verabschiedete. Es ist eine orchestral liebevolle, glänzend vorbereitete Produktion. **John Tomlinson**, der Sänger des Sachs, befand sich im Herbst seiner Laufbahn, behauptet sich aber achtbar. Die Vehemenz, mit der Gösta Winbergh den Walther als angry young man auftreten lässt, mag wohl auch das Resultat einer Darstellungs-Anstrengung sein. – Hätte doch **Marek Janowski**, einer der herausragenden Wagner-Dirigenten, seinen Wagner-Zyklus in den 50er- oder den frühen 60er-Jahren aufnehmen können! Seine Einspielung hat nur wenige der für Live-Aufführungen typischen „Fehler“, aber alle Vorzüge dramatischer Aktion, Spannung und dramatischer Stringenz. Obwohl Janowski keine besonders raschen Tempi wählt, wirkt die Aufführung sehr zügig und kurzweilig.

Der komische Charakter von Davids Lehrstunde oder der Meistersinger-Wichtigkeit wird in einem lockeren Parlando abgebildet, was dem Walther von Robert Dean Smith die Gelegenheit gibt, sich mit „Am stillen Herd“ eindringlich in Szene zu setzen. Der amerikanische Tenor erweist sich – wieder – als einer der wenigen genuinen Wagner-Tenöre der letzten zwei Jahrzehnte mit lyrischen wie heroischen Qualitäten. Vergleichsweise blass wirkt die Eva von Edith Haller. Dem körnig-rauen Bassbariton von **Albert Dohmen** fehlt für „Was duftet doch der Flieder“ oder „Wahn, Wahn“ ganz und gar der weiche, cello-geschmeidig strömende Ton, der Friedrich Schorr, dem jungen Paul Schöffler und Hans Hotter zur Verfügung stand – also die vokale Meisterschaft, die unabdingbar ist für einen inwendigen Ausdruck. Ebenso fehlt im Schusterlied die athletische Spannkraft. Hingegen tritt er im dritten Akt, gerade auch stimmdarstellerisch, in den Mittelpunkt. Imponierend der jugendliche Pogner von Georg Zeppenfeld – er könnte der Sachs der Zukunft sein. Dietrich Henschel zeichnet Beckmesser als einen von Argwohnängsten getriebenen Mann. Superb die Chöre, fantastisch das Berliner Rundfunk-Sinfonieorchester.

Wie dem „Parsifal“ ist auch den „Meistersingern“ auf der Klangbühne viel Gutes widerfahren. Die Zahl der guten, selbst der sehr guten Aufführungen ist überraschend groß. Um eine Vorstellung von den Dimensionen der Sachs-Partie zu bekommen, ist die Beschäftigung mit Einzelszenen, die Friedrich Schorr aufgenommen hat, unerlässlich. Aus den Studio-Aufnahmen ragen die unter Rudolf Kempe, Rafael Kubelik und Herbert von Karajan heraus – sie alle sehr gut besetzt. Trotz der Zugeständnisse an die Klangqualität – es sind eher die Mitschnitte von Aufführungen, in denen das Werk zum Erlebnis, zum Ereignis wird. Es sind voran die unter Walther Abendroth, Eugen Jochum mit Hans Hotter, Herbert von Karajan (Bayreuth 1951), Hans Knappertsbusch (Bayreuth 1951) und André Cluytens (Bayreuth 1956, wieder mit Hotter).

Eine lange Coda wäre zu schreiben: über die DVD-Dokumentation, gerade mit Blick auf die mäandernden Wege des Regie-Theaters. ■



Hans Knappertsbusch leitete 1950/51 die erste Studioproduktion der „Meistersinger“.



Nach seinem Bayreuth-Debüt 1955 mit „Tannhäuser“ dirigierte André Cluytens 1956 auch die „Meistersinger“ in Bayreuth.

Foto: Archiv

Foto: Archiv