



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Rezeption einer deutschen Nationaloper in Wien von  
1870 bis 1914. *Die Meistersinger von Nürnberg* an der  
Wiener Hofoper“

Verfasserin

**Natalie Nachbargauer**

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

**Wien, Jänner 2013**

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 312

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Diplomstudium Geschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Philipp Ther



# Inhaltsverzeichnis:

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1) Einleitung</b> .....  | <b>1</b>  |
| <b>2) Problem der nationalen Identität der deutschsprachigen Bevölkerung<br/>Wiens in der österreichisch- ungarischen Monarchie</b> .....         | <b>11</b> |
| 2.1. Ausschluss der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie<br>aus der deutschen Nationswerdung und dessen Folgen (1866-1878) ..... | 12        |
| 2.2. Deutschnationale Mobilisierung in der Ära Taaffe (1879-1893) .....   | 15        |
| 2.3. Eskalation des Nationalitätenkonflikts in der Habsburgermonarchie (1894-<br>1914) .....  | 20        |
| <b>3) Wagners Werke an der Wiener Hofoper</b> .....   | <b>30</b> |
| <b>4) Richard Wagners <i>Meistersinger von Nürnberg</i></b> .....   | <b>34</b> |
| 4.1. Entstehung und Uraufführung der <i>Meistersinger</i> .....   | 34        |
| 4.2. Aspekte der <i>Meistersinger</i> - Handlung .....  | 36        |
| 4.3. Sachs Schlussansprache .....   | 39        |
| <b>5) Rezeption der <i>Meistersinger</i> - Inszenierungen der Wiener Hofoper</b> .....  | <b>44</b> |
| 5.1. Erstaufführung der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> an der Wiener Hofoper<br>1870 .....   | 44        |
| 5.1.1. <i>Neue Freie Presse</i> .....   | 45        |
| 5.1.2. <i>Presse</i> .....  | 52        |
| 5.1.3. <i>Wiener Zeitung</i> .....  | 54        |
| 5.1.4. <i>Das Vaterland</i> .....   | 57        |
| 5.2. Neuinszenierung der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> 1909 .....   | 63        |
| 5.2.1. <i>Neue Freie Presse</i> .....   | 63        |
| 5.2.2. <i>Wiener Zeitung</i> .....  | 67        |
| 5.2.3. <i>Reichspost</i> .....  | 70        |
| <b>6) Resümee</b> .....   | <b>73</b> |
| <b>7) Literaturverzeichnis</b> .....  | <b>83</b> |
| 7.1. Sekundärliteratur .....  | 83        |
| 7.2. Zeitgenössische Literatur .....  | 88        |
| 7.3. Primärquellen .....  | 88        |
| <b>8) Anhang</b> .....  | <b>91</b> |
| 8.1. Zusammenfassung .....  | 91        |
| 8.2. Lebenslauf .....   | 92        |



## 1) Einleitung

Es gibt wohl kein anderes Bühnenwerk, das so sehr in Verruf geraten ist. Keines, das von einer politischen Bewegung derart eingenommen wurde, sodass deren Rezeptionsgeschichte die Entstehungsgeschichte des Werkes derart überschattet und man bei diesem Werk die Rezeptionsgeschichte immer im berücksichtigen muss.

Diese Arbeit beschäftigt sich jedoch nicht mit der Rezeption der Wagner Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* im Nationalsozialismus und dessen Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten, sondern versucht dessen Rezeption vor der Verwendung der Oper als Festoper des dritten Reichs darzustellen. Dabei sollen dem Werk keineswegs seine nationalen Aspekte abgesprochen werden, aber es wird versucht die Wirkung dieser Nationaloper der „Deutschen“, wie sie im 19. Jahrhundert, bzw. zu Beginn des 20. Jahrhundert wahrgenommen wurde, darzustellen. Dabei bin ich mir darüber im Klaren, dass man aus heutiger Sicht die Zeit des Nationalsozialismus nicht vollständig ausblenden kann, doch zumindest versuche ich so gut wie möglich die Rezeption der Oper im Rahmen dieser Zeit darzustellen und mir die veränderte Wahrnehmung durch dessen Rezeptionsgeschichte bewusst zu machen.

Mein Themengebiet schränkt sich dabei räumlich auf die *Meistersinger*-Inszenierungen der Wiener Hofoper ein. Dabei steht weder die Intention des Komponisten, noch die Interpretation der ausführenden Künstler im Vordergrund, sondern, da sich meine Beobachtung auf Zeitungsartikel der Wiener Presse stützt, die Darstellung der Rezeption der Oper aus Sicht der Presse. Auf die Rezeption des Publikums kann ich dabei aufgrund der Beschreibung der Publikumsreaktionen in den Zeitungsartikeln nur indirekt eingehen. Dabei ist jedoch zu berücksichtigen, dass die subjektive Sicht des jeweiligen Autors auch eine veränderte Wahrnehmung des Publikums beinhaltet oder es Motive gibt, die den Kritiker dazu veranlassen, die Anerkennung der Oper auf die eine oder andere Weise darzustellen. Schließlich erreicht der Autor des Zeitungsartikels ein viel größeres Publikum als die darin rezipierte Operninszenierung selbst. Allerdings stellt sich durch den Vergleich der verschiedenen Kritiken über dieselben Vorstellungen eine gewisse Objektivierung ein.

Wagners Werkintention und dessen Schriften werde ich nicht direkt behandeln, außer sie finden in den Zeitungsartikeln eine Erwähnung. Allerdings gilt es dabei zu berücksichtigen, dass es sich bei der Schilderung von Wagners Werkintention nicht um eine objektive Darstellung der Vorstellungen Wagners handelt, sondern um die Meinung des jeweiligen Rezensenten, wie Wagners eigentliche Werkintention gewesen wäre.

Zeitlich ist die Darstellung der Rezeption der *Meistersinger* in Wien auf die Zeit von deren Erstaufführung 1870 bis zum Beginn des ersten Weltkriegs beschränkt. Diese Einschränkung basiert darauf, dass die danach folgenden großen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen einen völlig anderen Bezugsrahmen für die Rezeption der *Meistersinger* darstellen würde, vor allem in Hinsicht auf die besondere Berücksichtigung der nationalen Identität der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie.

In diesem von mir gewählten Zeitraum gibt es außer der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* 1870 im neuerrichteten Opernhaus, die zwei Jahre nach der Uraufführung der Oper in München stattfand, nur eine Neuinszenierung im Jahr 1909. Zwar gibt Hadamowsky in seinem auf Statistiken konzentrierenden Werk über die Wiener Hof- bzw. Staatstheater<sup>1</sup> an, dass es zwischen der Erstaufführung und ersten Wiener Neuinszenierung eine „Neueinstudierung“ der *Meistersinger* im Jahr 1880 gab. Die Neueinstudierung findet jedoch keine besondere Resonanz in der Wiener Presse. Aufgrund der Nähe zur nur zehn Jahre zurückliegenden Wiener Erstaufführung und auch in Hinblick auf die Tatsache, dass die *Meistersinger* in den drei Theatersaisonen vor der Neueinstudierung laut Programmplan der Wiener Hofoper nicht aufgeführt wurden, kann man davon ausgehen, dass es sich bei dieser Neueinstudierung um keine neue Inszenierung handelt, sondern um eine Wiederaufnahme der Oper in das Repertoire der Hofoper. Aus diesem Grund werde ich mich bei meiner Arbeit nur auf die beiden Inszenierungen von 1870 und 1909 konzentrieren.

Als Quellen für die Rezeption der Wiener *Meistersinger*- Inszenierungen in der Wiener Presse verwende ich zunächst die Kritiken in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung*. Zum einen aufgrund ihrer hohen Auflagen und zum anderen, weil beide Zeitungen im gesamten Untersuchungszeitraum publiziert wurden, und

---

<sup>1</sup> Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966, Bd.2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper). 1811-1974 (Prachner, Wien 1975)

somit eine gute Vergleichsbasis bieten. Für die Analyse der Zeitungskritiken über die Erstaufführung ziehe ich zusätzlich das *Vaterland* heran, um zur großbürgerlich-liberalen *Neuen Freien Presse* und der Wiener Amtszeitung ein politisches Referenzwerk aus dem konservativ-katholischen Lager aufzuweisen. Zudem werde ich neben der *Neuen Freien Presse*, auch die „alte“ *Presse* verwenden, aus der sich die zuerst genannte Zeitung herausbildete. Als Vergleichswerk für das *Vaterland* ziehe ich für die Analyse der Rezeption der ersten Wiener Neuinszenierung die *Reichspost* heran, die in gewisser Hinsicht die Funktion des *Vaterlands* ab seiner Gründung übernahm.

Die von mir verwendeten Zeitungsartikel habe ich von der Homepage der Österreichischen Nationalbibliothek, der Onlineplattform *ANNO – Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften*, entnommen.

Als einzige von mir verwendete Zeitung, die nach Kurt Paupié's Einteilung als offizielle Zeitung charakterisiert wird, fällt die *Wiener Zeitung*.<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den anderen Presseorganen wird sie somit keiner politischen Richtung zugeordnet. Martina Nussbaumer, die in ihrem Werk *Musikstadt Wien* ebenfalls Zeitungsartikel als Hauptquellen ihrer Recherche verwendet, definiert sie als „offizielles Regierungsorgan fungierende Wiener Zeitung“.<sup>3</sup>

Die *Presse* wurde im Revolutionsjahr 1848 von August Zang nach dem Muster der französischen Zeitung *La Presse* gegründet. Sie wird zum einen als „rechtsliberal“<sup>4</sup> und zum anderen als „großösterreichisch-liberal“<sup>5</sup> eingestuft. 1858 kaufte die *Österreichische Creditanstalt für Handel und Gewerbe* die Hälfte der Zeitung. Die Vermarktung der *Presse* war sehr erfolgreich und sie wurde „zum führenden Medium der Monarchie“.<sup>6</sup> Da die Mitarbeiter am ökonomischen Erfolg des Mediums nicht dementsprechend beteiligt wurden, kündigten 1864 Michael Etienne und Max Friedländer um eine eigene Zeitung, die *Neue Freie Presse* zu gründen. Die neugegründete Zeitung wurde rasch zu einem großen Konkurrenten der *Presse*.

<sup>2</sup> Vgl. Kurt Paupié, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 1848-1959, Bd. 1: Wien (Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien 1960), 119.

<sup>3</sup> Martina Nussbaumer, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images* (Rombach, Freiburg/ Berlin/ Wien 2007), 39.

<sup>4</sup> Paupié, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte, 134.

<sup>5</sup> Hermann Sagl, *Wiener Tageszeitungen 1890-1914*, In: Sigurd Paul Scheichl, Wolfgang Duchkowitsch (Hg.), *Zeitungen im Fin de siècle* (Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1997) 268-275, hier 272.

<sup>6</sup> Edith Walter, *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse* (Böhlau Verlag, Wien/ Köln/ Weimar 1994), 45.

1867 verkaufte August Zang seine restlichen Anteile der *Presse* an die Regierung. Das Blatt bestand weiterhin, bis es 1896 endgültig eingestellt wurde.<sup>7</sup>

Die *Neue Freie Presse* ist zwar aus ihrem Naheverhältnis zur *Presse*, nicht nur Friedländer und Etienne wechselten von der „alten“ zur „neuen“ *Presse*, sondern ihnen folgte auch ein Großteil des Mitarbeiterstabes, politisch ähnlich wie die „alte“ *Presse* einzustufen. Zudem blieb die Verbindung der beiden „Pressen“ bestehen, da auch weiterhin Mitarbeiter zwischen der *Neuen Freien Presse* und der „alten“ *Presse* wechselten.<sup>8</sup> Adam Wandruszka meint sogar, dass man nach der „Sezession“ der „Presse“ von einer Fortsetzung der „alten“ *Presse* durch die *Neue Freie Presse* und von einem „völlig neuen Blatt“ der weiter bestehenden „alten“ *Presse* sprechen kann.<sup>9</sup> Allerdings wird sie in der Fachliteratur als deutschliberal<sup>10</sup>, bzw. liberal<sup>11</sup> bezeichnet. Martina Nussbaumer hebt die Bedeutung der *Neuen Freien Presse* besonders hervor, indem sie anmerkt, dass sie „als wichtigste Tageszeitung der Monarchie galt und auch im Ausland als Repräsentantin der österreichischen Presse schlechthin rezipiert wurde.“<sup>12</sup> Am ersten September 1864 erschien die erste Ausgabe der *Neuen Freien Presse*. Der rasche Erfolg der Zeitung hing vor allem auch mit dem Durchbruch des „vom deutschsprachigen Bürgertum in der westlichen Reichshälfte getragenen Liberalismus“ zusammen,<sup>13</sup> da ihre Herausgeber Max Friedländer und Michael Etienne die gleiche politische Linie der „alten“ *Presse* vertraten, die des „österreichisch- gesamtstaatlichen gemäßigten Liberalismus“.<sup>14</sup> Obwohl die *Neue Freie Presse* versuchte „Einfluss einerseits auf die Haltung der politischen Öffentlichkeit Österreich- Ungarns, andererseits auch die politische Entwicklung beziehungsweise die politischen Protagonisten im Reichsrat zu nehmen“<sup>15</sup>, war sie keine Parteizeitung. Dennoch wird sie von Petronilla Ehrenpreis in den ersten beiden Jahrzehnten ihres Bestandes als ein Sprachrohr der „Verfassungspartei“ bezeichnet. Damit vertrat die *Neue Freie Presse* vor allem den

<sup>7</sup> Vgl. Walter, *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*, 45 f.

<sup>8</sup> Vgl. Petronilla Ehrenpreis, *Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie*, In: Helmut Rumpler, Peter Urbanitsch, *Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 8: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 2. Teilband, Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung* (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006) 1715-1818, hier 1734.

<sup>9</sup> Vgl. Adam Wandruszka, *Neue Freie Presse (1848-1939)*, In: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.), *Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts* (Verlag Dokumentation, Pullach bei München 1972) 225-239, hier 229.

<sup>10</sup> Paupié, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte*, 134.

<sup>11</sup> Sagl, *Wiener Tageszeitungen*, 270.

<sup>12</sup> Nussbaumer, *Musikstadt Wien*, 29.

<sup>13</sup> Wandruszka, *Neue Freie Presse*, 231.

<sup>14</sup> Ehrenpreis, *Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie*, 1735.

<sup>15</sup> Ebd., 1740.



„deutschfreundlichen und innenpolitisch zentralistischen Standpunkt“ des Besitz- und Bildungsbürgertums.<sup>16</sup> Die Zeitung rechtfertigte den Anspruch der deutschen Hegemonie in der cisleithanischen Hälfte der Habsburgermonarchie „mit der höherwertig eingestuften deutschen Kultur und Sprache, der Tradition sowie dem gesamtstaatlichen Machtinteresse“.<sup>17</sup> Von dieser politischen Grundtendenz wich die Zeitung nie ab.<sup>18</sup> Bis zu dessen Tod 1879 hatte vor allem Michael Etienne die außenpolitische Richtung der *Neuen Freien Presse* bestimmt und ist somit „für das Plädoyer der Zeitung im Sinne einer Annäherung der Habsburgermonarchie an das Deutsche Reich ebenso verantwortlich wie für die Gegnerschaft gegen das bonapartistische Frankreich und die Ablehnung jeder Annäherung an Russland“.<sup>19</sup> Das Erbe der Gründungsväter Etienne und Friedländer, der bereits 1872 gestorben war, übernahm Eduard Bacher und Moritz Benedikt. Vor allem Benedikt war für den weiteren Erfolg der Zeitung verantwortlich und schaffte es die *Neue Freie Presse* zur „mit Abstand führenden Tageszeitung der Monarchie“ zu erheben.<sup>20</sup> Der Erfolg der Zeitung lag vor allem an deren journalistischen Leistungen und technischen Neuerungen. Die *Neue Freie Presse* wurde aber nie zu einem Massenblatt und war somit auch in Bezug auf die Auflagenhöhe nicht an der Spitze. Mit dem Ende der Zeit des Liberalismus, dem Aufstieg antiliberaler Massenparteien und dem Abstieg der *Verfassungspartei* verlor die Zeitung die Basis „ihres politischen Rückhalts“.<sup>21</sup> Nach dem Tod von Eduard Bacher 1908 war Moritz Benedikt der alleinige Herausgeber der *Neuen Freien Presse*. Vor Ausbruch des ersten Weltkriegs war die *Neue Freie Presse*, die Zeitung mit der drittstärksten Auflagenhöhe der Monarchie.<sup>22</sup>

Die Zeitung *Das Vaterland* vertrat das rechte politische Spektrum und wird als „katholisch-föderalistisch“<sup>23</sup>, beziehungsweise als „christlich-konservativ“<sup>24</sup> bezeichnet. 1860 wurde *Das Vaterland* von einigen böhmischen Adelligen gegründet. Das von Petronilla Ehrenpreis bezeichnete „Kampfblatt der Konservativen“ stellte bereits bei ihrem „Gründungsaufwurf“ klar, dass es sich vor allem an den Adel und den höheren Klerus richtet. Zudem sah sich die Zeitung von Beginn an als eine

<sup>16</sup> Ehrenpreis, Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, 1740 f.

<sup>17</sup> Ebd., 1745.

<sup>18</sup> Vgl. ebd., 1749.

<sup>19</sup> Ebd., 1747.

<sup>20</sup> Erich Zöllner, Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Verlag für Geschichte und Politik, 8. Auflage, Wien [u.a.] 1990), 470.

<sup>21</sup> Wandruszka, Neue Freie Presse, 234 f.

<sup>22</sup> Vgl. Walter, Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende, 51.

<sup>23</sup> Paupié, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte, 134.

<sup>24</sup> Sagl, Wiener Tageszeitungen, 273.

„Kontrafolie“ zur liberalen Großpresse.<sup>25</sup> Edith Walter meint sogar, dass es „vielleicht das erste Blatt [war], das explizit „gegen“ das Medium des liberalen Großbürgertums, „Die Neue Freie Presse“ gegründet wurde“.<sup>26</sup> 1875 trat Karl von Vogelsang in die Redaktion der Zeitung ein und verstärkte dessen christlichsoziale Richtung, obwohl er zugleich versuchte „das Blatt von dem Ruf eines Parteiorgans [...] zu befreien“.<sup>27</sup> Zwar konnte das *Vaterland* bis 1890 seine Auflagenhöhe steigern, aber im Vergleich zu anderen Zeitungen fand es keine weite Verbreitung. Bis zur Gründung der *Reichspost* konnte *Das Vaterland* seine führende Position als Zeitung des christlichsozialen Spektrums halten. Dennoch blieb die Zeitung trotz ökonomischer Probleme und der starken Konkurrenz durch die *Reichspost* bestehen und wurde erst 1911 eingestellt.<sup>28</sup>

Die 1894 von Ambros Opitz gegründete *Reichspost* war zwar keine offizielle Parteizeitung, wurde aber zum Sprachrohr des christlichsozialen Lagers. Die Gründung einer neuen katholischen Zeitung war bereits 1892 am Dritten Österreichischen Katholikentag in Linz beschlossen worden. Die *Reichspost* sollte nun ihrer politischen Richtung gemäß,

„dynastietreu sein, die bestehende Länderautonomie achten, für ein starkes und mächtiges Großösterreich und eine wirksame Zentralgewalt des Reiches werben sowie einer nationalpatrikularistischen Schwächung der Staatseinheit entgegenzutreten“.<sup>29</sup>

Sie war zudem wie sein Vorgängerblatt *Das Vaterland* zur „Abwehr der sozialdemokratischen und liberalen Presse gedacht“.<sup>30</sup> Neben dem *Grazer Volksblatt*, dem *Sonntagsboten*, der *Kleinen Zeitung*, *deutschen Zeitung* und dem *Vaterland* gehörte die *Reichspost* dem *Verein christlicher Presse* an.<sup>31</sup>

Die Forschungsliteratur über Richard Wagner, zu den *Meistersingern von Nürnberg* und deren Rezeptionsgeschichte im Allgemeinen ist sehr ergiebig.<sup>32</sup> Über

<sup>25</sup> Vgl. *Ehrenpreis*, Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, 1767 f.

<sup>26</sup> *Walter*, Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende, 77.

<sup>27</sup> *Ehrenpreis*, Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, 1769.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., 1778-1780.

<sup>29</sup> Ebd., 1790.

<sup>30</sup> Ebd., 1790

<sup>31</sup> Vgl. *Walter*, Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende, 82.

<sup>32</sup> Siehe hierzu u.a.: Oswald Georg *Bauer*, Richard Wagner, die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute (Propyläen- Verlag, Frankfurt am Main [u.a.] 1982); Udo *Bermbach*, Richard Wagner in Deutschland, Rezeption- Verfälschungen (Metzler, Stuttgart [u.a.] 2011); Dieter *Borchmeyer*, Das Theater Richard Wagners. Idee- Dichtung und Wirkung (Reclam, Stuttgart 1982); Thomas S. *Grey*,

die Rezeption der Wagneroperen in Wien zur Zeit der Habsburgermonarchie gibt es vor allem eine Dissertation von Andrea Harrandt, die dieses Thema ausführlicher behandelt.<sup>33</sup> Da sie sich in ihrer Arbeit jedoch mit den gesamten dramatischen Werken Wagners beschäftigt, geht sie auf die *Meistersinger* im Besonderen nur kurz ein. Zudem endet ihr Forschungszeitraum mit dem Sterbejahr Richard Wagners und behandelt somit nur die Erstaufführung der *Meistersinger* und deren Aufführungen bis 1883. In Bezug auf die Wagnerrezeption in Wien habe ich mich vor allem auf die Werke von Hadamowsky<sup>34</sup>, Kralik<sup>35</sup> und Prawy<sup>36</sup> gestützt.

Über die Situation der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie gibt es zwei relativ neue Werke, die sich damit befassen. Zum einen beziehe ich mich dabei auf *Kampf um das Deutschtum* von Julia Schmid<sup>37</sup>, die mit ihrer Arbeit „die Erfahrungs- und Ideenwelt des überstaatlich agierenden radikalen deutschen Nationalismus um die Jahrhundertwende“ analysiert.<sup>38</sup> Mit diesem Thema beschäftigt sich auch Jörg Kirchhoff in seiner Arbeit *Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie*<sup>39</sup>, in der er sich vor allem auf die sich veränderten Umstände der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie konzentriert und dabei immer wieder auf den nicht immer leichten Umgang mit der Loyalität zur österreichischen Monarchie und dem Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Nation hinweist.

---

Wagner's *Die Meistersinger* as National Opera (1868-1945), In: Celia Applegate (Hg.), *Music and German national identity* (University of Chicago Press, Chicago 2002) 78-104.; Peter Uwe Hohendahl, *Reworking History: Wagner's German Myth of Nuremberg*. In: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.), *Re-Reading Wagner* (University of Wisconsin Press, Wisconsin 1993) 39-60.; Hannu Salmi, „Die Herrlichkeit des deutschen Namen...“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands (Turun Yliopisto, Turku 1993); Hans Rudolf Vaget, *Wehvolles Erbe. Zur „Metapolitik“ der Meistersinger von Nürnberg*, In: Eckehard Kiem/ Ludwig Holtmeier (Hg.), *Richard Wagner und seine Zeit* (Laaber- Verlag, Laaber 2003) 271-290.; Harald Kisiedu, *Zur politischen Rezeption der Meistersinger von Nürnberg. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus*, In: Mathias Viertel (Hg.), *Achtet mir die Meister nur! „Die Meistersinger von Nürnberg“ im Brennpunkt* (Evangelische Akademie, Hofgeismar 1997) 89-118.; Egon Voss, *Wagners „Meistersinger“ als Oper des deutschen Bürgertums*, In: Attila Csampai, Dietmar Holland (Hg.), *Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare* (Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH., Reinbek bei Hamburg 1981) 9-31.

<sup>33</sup> Andrea Harrandt, *Wagner und seine Werke in Wien (1857-1883). Ein Beitrag zur Wagner-Rezeption im 19. Jahrhundert* (Diss. Wien 1985)

<sup>34</sup> Franz Hadamowsky, *Wien- Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs* (Jugend & Volk Verlag, Wien 1988)

<sup>35</sup> Heinrich Kralik, *Das Opernhaus am Ring* (Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1955)

<sup>36</sup> Marcel Prawy, *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten* (Verlag Fritz Molden, Wien/ München/ Zürich 1969)

<sup>37</sup> Julia Schmid, *Kampf um das Deutschtum. Radikaler Nationalismus in Österreich und dem Deutschen Reich 1890-1914* (Campus Verlag, Frankfurt/ Main 2009)

<sup>38</sup> Vgl. ebd., 27.

<sup>39</sup> Jörg Kirchhoff, *Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie. Ihr Verhältnis zum Staat, zur deutschen Nation und ihr Kollektives Selbstverständnis (1866/67-1918)* (Logos Verlag, Berlin 2001)

Zur österreichischen Presse um die Jahrhundertwende gibt es einige, wenn auch nicht viele, umfassende Werke, Kurt Paupié's *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte*<sup>40</sup>, der von Helmut Rumppler und Peter Urbanitsch herausgegebene Sammelband zur Habsburgermonarchie<sup>41</sup> und eine von Manfred Bobrowsky, Wolfgang Duchkowitsch und Hannes Haas herausgegebene Einführung in die Mediengeschichte.<sup>42</sup>

In meiner Arbeit über die Rezeption der als Nationaloper charakterisierten *Meistersinger von Nürnberg* in einigen Presseorganen der Habsburgermonarchie werde ich zunächst der Frage nachgehen, inwieweit sich die deutschsprachige Bevölkerung der Habsburgermonarchie selbst national definierte. Bei dieser Analyse verwende ich den Begriff der Nation, beziehungsweise der nationalen Identität gemäß der These von Benedict Anderson, der die Nation als „an *imagined* political community“ definiert.<sup>43</sup> Nach diesem Verständnis der Nation als eine durch ein Zusammengehörigkeitsgefühl konstruierte Einheit ist es interessant, wenn man bei der Rezeption einer deutschen Nationaloper in der multinationalen Habsburgermonarchie zunächst der Frage nachgeht, inwieweit sich die deutschsprachige Bevölkerung von Österreich-Ungarn zur deutschen Nation gezählt hat und wie sich dieses Spannungsverhältnis auf ihre Beziehung zu den so genannten „Reichsdeutschen“, den Staatsangehörigen des 1871 gegründeten deutschen Kaiserreichs, ausgewirkt hat. Wie spiegeln sich die nationalpolitischen Tendenzen und Veränderungen in der Selbstwahrnehmung der deutschsprachigen Bevölkerung und in den Tageszeitungen wider?

Wie bereits erwähnt, werde ich auf die nationalen Intentionen Wagners bei seinem Werk nicht näher eingehen, dennoch sind diese Intentionen relevant in Hinblick darauf, wie die Oper in der Presse wahrgenommen wurde. Was macht die *Meistersinger von Nürnberg* zu der deutschen Nationaloper? Was ist das spezifisch „Deutsche“ bei den *Meistersingern* und wie wurde es umgesetzt?

---

<sup>40</sup> Paupié, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte*.

<sup>41</sup> *Ehrenpreis*, Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie.

<sup>42</sup> Marianne Lunzer, Parteien und Parteienpresse im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel des 19. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der österreichischen Parteien und ihrer Presse, In: Manfred Bobrowsky/ Wolfgang Duchkowitsch/ Hannes Haas (Hg.), *Medien und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung* (Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien 1987) 105-115.

<sup>43</sup> Vgl. Benedict Anderson, *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism* (Verso, rev. Aufl. London [u.a.] 2006), 6.

Inwieweit wurden die *Meistersinger* in den Zeitungskritiken als eine deutsche Nationaloper rezipiert und was wurde dabei als das charakteristisch „Deutsche“ interpretiert? Wie spiegeln sich die fortschreitende Nationalisierung der Gesellschaft und der politische Wandel im Forschungszeitraum in der nationalen Rezeption der Oper wider? Und vor allem welche Unterschiede kann man dabei in den verschiedenen Zeitungsorganen feststellen? Im weitesten Sinne werde ich auch darauf eingehen, inwieweit die *Meistersinger* als deutsche Nationaloper inszeniert wurden oder man die Werkintention Wagners umzusetzen versucht, beides jedoch aus dem Blickwinkel der Presse.

Die Diplomarbeit beinhaltet drei Kapitel im theoretischen Teil, die als Fundament für den darauf folgenden empirischen Teil, der Zeitungsanalyse, bieten.

Das erste Kapitel stellt den historischen Kontext des Diplomarbeitsthemas dar. Dabei habe ich mich auf den Zeitraum von 1866 bis 1914 konzentriert. 1866 spielt vor allem mit dem deutschen Bruderkrieg und dem endgültigen Ausschluss der Habsburgermonarchie aus dem deutschen Reich eine bedeutende Rolle in der Selbstwahrnehmung der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie. In dem Kapitel werde ich versuchen die nationalpolitischen Tendenzen der verschiedenen politischen Strömungen darzustellen. Da ich mich mit der Rezeption einer deutschen Nationaloper beschäftige, die nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung in den Mittelpunkt stelle und auch bei der Analyse der Zeitungskritiken deutschsprachige Presseorgane heranziehe, werde ich mich auch bei der Darstellung der politischen Richtungen auf die der deutschsprachigen Bevölkerung konzentrieren. Eine große Rolle spielt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem der Nationalitätenkonflikt innerhalb der Habsburgermonarchie. Diesen Konflikt und dessen Auswirkungen auf die eigene nationalpolitische Positionierung der jeweiligen politischen Richtungen werde ich anhand von gesellschaftlichen Ereignissen darstellen, da gerade an ihnen der so genannte Nationalitätenkonflikt ausgetragen wurde. Dabei werde ich mich weniger auf die politischen Parteien stützen, da diese meist keine festen Konstanten darstellen und sich die Massenparteien erst im Entstehen befunden haben. Deshalb lässt sich das politische Spektrum besser anhand von politischen Strömungen zeigen.

Das zweite Kapitel soll einen kurzen Einblick zur Struktur und dem Repertoire der Wiener Hofoper zwischen 1870 und 1914 bieten. Dabei werde ich im

Besonderen auf das Verhältnis Richard Wagners zur Wiener Hofoper und auf die Aufführungspraxis seiner Werke eingehen.

Im dritten Kapitel steht die Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* im Mittelpunkt. Zuerst werde ich den Entstehungskontext der Oper und die Uraufführung in München 1868 darstellen. Danach gehe ich auf die verschiedenen Aspekte der Oper, insbesondere deren politische Inhalte, ein. Am Ende des dritten Kapitels konzentriere ich mich auf den in Hinblick auf die nationale Rezeption der *Meistersinger* am häufigsten erwähnten Teil der Oper, der Schlussansprache von Hans Sachs.

Danach folgt der empirische Teil, bei dem ich für die Rezeption der *Meistersinger*- Erstaufführung 1870 die Zeitungskritiken der *Presse*, der *Neuen Freien Presse*, der *Wiener Zeitung* und der Zeitung *Das Vaterland* analysieren werde und anschließend für die Rezeption der Neuinszenierung 1909 die Kritiken der *Neuen Freien Presse*, der *Wiener Zeitung* und der *Reichspost* heranziehe.

Die abschließende Analyse und der Vergleich der Quellen mit Berücksichtigung der aus dem theoretischen Teil erschlossenen Kenntnisse werde ich im Resümee der Diplomarbeit behandeln.

## 2) Problem der nationalen Identität der deutschsprachigen Bevölkerung Wiens in der österreichisch-ungarischen Monarchie

Am Beginn des Nationalitätenkonflikts der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert stehen die Reformen des 18. Jahrhunderts, durch die die föderalistische Monarchie zentralisiert und somit modernisiert werden sollte. Die josephinische Sprachenverordnung des Jahres 1784, durch die die deutsche Sprache zur einheitlichen Verwaltungssprache werden sollte, war zwar nicht national intendiert, stieß aber auf Widerstand der anderen Nationalitäten und führte unter anderem zu deren nationalen Mobilisierung.<sup>44</sup>

*„Deutsch war aber gleichzeitig eine Sprache, aus welcher ein Teil der Bevölkerung der Monarchie seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ihre „nationale“ Identität abzuleiten begann. Daher konnte diese Sprachenverordnung in diesen Jahren des erwachenden Sprachnationalismus rasch auch als Germanisierungsversuch empfunden werden, [...]. Statt einer strafferen Zentralisierung wurden durch sie zentrifugale Tendenzen freigelegt, die unvermittelt in die nationalistischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts mündeten.“<sup>45</sup>*

Die deutsche Nationsidee unterschied sich bis zum Revolutionsjahr 1848 sehr von dem späteren wilhelminischen nationalstaatlichen Zentralismus. Gegen die Bildung eines deutschen Nationalstaates richteten sich einerseits die Idee einer deutschen Kulturnation, die sich über staatliche Grenzen hinweg erstreckte und andererseits die Existenz des föderativen deutschen Bundes.<sup>46</sup> In der Habsburgermonarchie stellte sich zudem die Problematik, dass eine deutsche Nationalstaatsgründung, die auf einen zumindest intendiert ethnisch einheitlichen Staat begründet sein sollte, entweder auf einen Ausschluss aus der deutschen Nationswerdung oder auf die Auflösung der Habsburgermonarchie abzielen würde. Den ersten Weg wählte die Frankfurter Nationalversammlung, als sie sich für die kleindeutsche Lösung unter preußischer Führung einigte, obwohl Österreich nach wie vor zur deutschen Nation gezählt wurde. Diese Entwicklung konnte zwar

<sup>44</sup> Vgl. Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität (Böhlau, Wien/ Köln/ Weimar 1996), 179.

<sup>45</sup> Ebd., 179.

<sup>46</sup> Vgl. Dieter Langewiesche, *Nation, Nationalismus, Nationalstaat*. In *Deutschland und Europa* (Verlag C.H.Beck, München 2000), 193.

abgewehrt werden, jedoch brachte die darauf folgende Unterdrückung des deutschen Nationalismus innerhalb der Habsburgermonarchie eine nationalpolitische Schwächung im Bezug auf die Machtstellung im deutschen Bund mit sich.<sup>47</sup> Dieser Selbstausschluss aus der deutschen Nationalbewegung, ging mit einem nationalen Machtkampf innerhalb der Habsburgermonarchie einher, indem manifestiert werden sollte, dass die „Deutschen“ das staatstragende und damit dominierende „Volk“ sind. Statt der staatlichen Einheit durch Reformen, die einen Weg zur Gleichberechtigung der Nationalitäten innerhalb der Habsburgermonarchie einschlagen könnten, wurde die nationale Situation durch die Bevorzugung der „Deutschen“ und dem Weg eines deutschen Zentralismus im Neoabsolutismus weiterhin verschärft. Dies führte sogar soweit, dass der Neoabsolutismus mit den „Deutschen“ identifiziert wurde und sich die Bewegung gegen diese zentralistische Herrschaft auch gegen die „Deutschen“ richtete.<sup>48</sup>

## 2.1. Ausschluss der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie aus der deutschen Nation und dessen Folgen (1866-1878)

Die Niederlage von Königgrätz 1866 manifestierte den sich bereits davor abzeichnenden Machtverlust Österreichs im deutschsprachigen Gebiet. Diese Veränderungen wirkten sich sehr auf die Selbstwahrnehmung der Deutschen innerhalb der Habsburgermonarchie aus, indem sie allmählich aus dem deutschen Nationswerdungsprozess ausgeschlossen wurden.

*„Große Teile der österreichischen Bevölkerung waren zudem auch noch vom alten einheitlichen Reichsgedanken beseelt, der ihrer Meinung nach vor allem durch Österreich verkörpert wurde [...] Preußens Vorgehen wurde dagegen nicht selten als Verrat an der deutschen Sache wahrgenommen. Diese gerade in den Jahren zwischen 1866 und der deutschen Reichsgründung 1871 häufig auch als Trotz*

---

<sup>47</sup> Vgl. Langewiesche, Nation, Nationalismus, Nationalstaat, 181-185.

<sup>48</sup> Vgl. Berthold Sutter, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, In: Adam Wandruszka, Peter Urbanitsch (Hg.), Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 3, Die Völker des Reiches, 1. Teilband (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980) 154-339, hier 180 f.



*empfundene Haltung – die Österreicher als die eigentlichen, als die besseren Deutschen zu verstehen – [...].*<sup>49</sup>

Es existierte aber auch weiterhin die Idee der Wiedervereinigung aller „Deutschen“. Diese Vorstellung wurde aber nicht von der Mehrheit der Bevölkerung geteilt.

Nach der außenpolitischen Niederlage und dem endgültigen Verlust der Vormachtstellung im deutschsprachigen Gebiet, sollte die innerpolitische Lage der Monarchie durch den ungarischen Ausgleich stabilisiert werden. Allerdings wurde dadurch das Nationalitätenproblem nicht gelöst, sondern nur verschoben, da man die Rechte der Slawen zugunsten der deutsch-ungarischen Hegemonie unterdrückte.<sup>50</sup>

In der cisleithanischen Hälfte sollte die Dominanz der Deutschen sichergestellt werden, dies führte zu einem wachsenden Nationalismus der deutschsprachigen Bevölkerung, der seine Aufgabe in der Verteidigung des nationalen Besitzstandes sah.<sup>51</sup> Helmut Rumpler hebt jedoch hervor, dass die zentralistische Dezemberverfassung, die die Forderungen der Liberalen zum Großteil erfüllte, nicht so deutschnational war, wie sie oft interpretiert wird. Als konkretes Beispiel dieser Ansicht führt er an, dass Deutsch nicht zur Staatssprache Cisleithaniens wurde im Gegensatz zum Ungarischen in der transleithanischen Hälfte der Monarchie.<sup>52</sup> Für die Liberalen wurde der Nationalismus auch zu einem Abgrenzungsfaktor gegenüber dem vorhergehenden multinational geprägten Absolutismus.<sup>53</sup> Der Liberalismus konnte aber immer weniger mit einer betont deutschnationalen Richtung als Vertreter des multinationalen Staates gelten, sondern nahm Partei ein für die sich in die Ecke gedrängt fühlenden Deutschen, statt wie zuvor als Vermittler zwischen den verschiedenen Nationen.<sup>54</sup>

Aufgrund der zunehmenden nationalen Mobilisierung der nichtdeutschen Nationen und der Bedrohung der traditionellen deutschen Hegemonie in der Habsburgermonarchie, kam es auf Seiten der Deutschen zu Gründungen von Schutzvereinen.<sup>55</sup> Auffallend war bei den neu entstehenden Vereinen die Dominanz

<sup>49</sup> *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 43.

<sup>50</sup> Vgl. *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 194.

<sup>51</sup> Vgl. Helmut *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie (Österreichische Geschichte 1804-1914, hg. von Herwig *Wolfram*, Ueberreuter, Wien 1997), 403.

<sup>52</sup> Ebd., 418.

<sup>53</sup> Vgl. *Csáky*, Ideologie der Operette und Wiener Moderne, 197.

<sup>54</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 452.

<sup>55</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 103.

des Bildungsbürgertums.<sup>56</sup> Diese deutschnationale Bewegung entstammte zwar ihren Wurzeln nach aus dem Liberalismus, grenzte sich aber immer mehr von diesem entschieden ab.<sup>57</sup>

Nach dem Ausgleich mit Ungarn forderten nun auch die Tschechen ihre nationalen Rechte. 1871 wurde im Fundamentalartikel die Erstellung einer autonomen tschechischen Verfassung beschlossen. Die Deutschen und die Tschechen sollten gleichgestellt und die Zweisprachigkeit in Böhmen eingeführt werden. Gegen die tschechischen Forderungen erhob sich rasch Widerstand auf deutscher Seite. Von Seiten der politischen Führung wurde vor allem ein Austritt Böhmens nach dem ungarischen Muster befürchtet.<sup>58</sup> Neben den Deutschen waren auch die Ungarn gegen diese Maßnahmen, da auch ihre Sonderstellung durch diesen böhmischen Ausgleich bedroht wurde.<sup>59</sup>

Mit der deutschen Reichsgründung 1871 wurden die Deutschen Österreichs endgültig aus der „deutschen Nation“ ausgeschlossen. Während die einen sich mit dieser Tatsache abfanden und versuchten eine eigene „deutsche Identität“ aufzubauen, hielten die anderen an ihrer Verbindung mit den Reichsdeutschen fest und an der Idee einer Wiedervereinigung, auch wenn diese eine Auflösung der österreichisch- ungarischen Monarchie bedeuten würde. Politischer Führer der zweiten irredentistischen Gruppe wurde Georg von Schönerer.

Die Deutschen in Österreich fühlten sich immer mehr bedroht, aufgrund der Gründung des italienischen und deutschen Nationalstaats und wegen der Nationalbewegungen innerhalb der Monarchie. Diese Entwicklungen führten zu einer Nationalisierung der deutschen Parteien. Beim Börsenkrach von 1873 gab man aufgrund personeller Verwicklungen den Deutschliberalen die Schuld. Dies war der Anfang vom Ende der liberalen Phase. Innerhalb der Deutschliberalen Partei kam es zu einer Aufsplitterung. Einer dieser Gruppen war der Fortschrittsklub, der einen stärkeren Antiklerikalismus und Nationalismus als seine Mutterpartei ausübte.<sup>60</sup>

Am Ende der liberalen Phase stand die Okkupation von Bosnien und der Herzegowina. Nachdem Österreich mit der Gründung des Deutschen Reiches und des Nationalstaates Italien außenpolitisch in die Defensive gedrängt worden war, wurde der Balkan zu den einzigen möglichen Agitationsfeldern der österreichischen Außenpolitik. Zwar wurde einerseits damit die militärische Stärke unter Beweis

---

<sup>56</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 85.

<sup>57</sup> Vgl., 33.

<sup>58</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 435 f.

<sup>59</sup> Vgl. *Zöllner*, Geschichte Österreichs, 419.

<sup>60</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 57.

gestellt, andererseits gab es auch viele Gegenstimmen, die eine Verstärkung des slawischen Elements innerhalb der Habsburgermonarchie befürchteten.<sup>61</sup>

## 2.2. Deutschnationale Mobilisierung in der Ära Taaffe (1879-1893)

Auf das Ende der Ära des Liberalismus folgte ein merklicher Richtungswechsel unter dem neuen Ministerpräsidenten Taaffe. Seine Regierung stützte sich vor allem auf die Deutschklerikalen, die Tschechen und die Polen. Mit einer slawenfreundlichen Politik versuchte er die politische Lage der Monarchie durch Zugeständnisse an die nichtdeutsche Bevölkerung zu stabilisieren. Seine Gegner setzten sich demgemäß aus antiklerikalen und deutschnationalen Gruppierungen zusammen. Der Nationalismus dieser Gruppen strebte eine Dominanz der Deutschen innerhalb der Habsburgermonarchie an. Der radikale Deutschnationalismus, der einen Anschluss an das Deutsche Reich als Ziel hatte, wurde nur von einer Minderheit rund um Schönerer vertreten. Was innenpolitisch zu einem Ausgleich zwischen den Nationalitäten führen sollte, führte im Parlament zu einer stärkeren Polarisierung zwischen einer slawenfreundlich, reichstreuen und einer deutschnationalen Orientierung. Die immer stärker werdende Opposition der Regierung schloss sich 1881 zu den *Vereinigten Linken* zusammen.<sup>62</sup>

Gleichzeitig fand neben der proslawischen Innenpolitik eine prodeutsche Außenpolitik, in Form des Bundes mit dem Deutschen Reich, statt. Dieses Bündnis wurde von den Deutschen Österreichs als durchaus positiv gewertet, da es als Schutz des Deutschtums vor allem in der cisleithanischen Hälfte dienen sollte. Gerade diese Stärkung des Selbstbewusstseins brachte auch eine generelle Ablehnung der Forderungen der slawischen Nationen mit sich. Die Machthegemonie der Deutschen sollte damit geschützt werden.<sup>63</sup>

Eine Bedrohung der Dominanz der deutschsprachigen Bevölkerung war die Sprachverordnung für Böhmen und Mähren von 1880. Tschechisch sollte von nun an auch in den mehrheitlich deutschsprachigen Gebieten in Böhmen und Mähren als Amtssprache für den äußeren Dienstverkehr eingeführt werden. Die innere Amtssprache sollte weiterhin Deutsch bleiben. Diese Verordnung bevorzugte die Tschechen, da sie der Deutschensprache mächtig waren, wohingegen die

---

<sup>61</sup> Vgl. *Zöllner*, Geschichte Österreichs, 422-436.

<sup>62</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 63-65.

<sup>63</sup> Vgl. ebd., 61 f.

deutschsprachigen Beamten selten Tschechisch konnten. Durch einen Ausgleich versuchte die Regierung die eskalierenden Tumulte zwischen den Deutschen und den Tschechen zu schlichten, allerdings scheiterten diese Verhandlungen.<sup>64</sup>

In den 1880er Jahren verbreitete sich das Gefühl der nationalen Bedrohung. Dieses Bewusstsein drückte sich auch in der Gründung zahlreicher deutschnationaler Vereine aus. Einer der bedeutendsten war der *deutsche Schulverein*, dessen österreichische Adaption 1880 gegründet wurde. Ursprünglich sollte der Verein zur Gründung von deutschsprachigen privaten Schulen und Kindergärten dienen.<sup>65</sup> Gefördert wurden vor allem die Deutschen in sprachlichen Grenzregionen und deutschen Sprachinseln. Hans Peter Hye nennt als Grund des Erscheinens des ursprünglich unpolitischen Vereins das „Bedürfnis nach nationalkultureller Solidarität“<sup>66</sup>. Auffallend war beim *deutschen Schulverein*, im Gegensatz zu anderen deutschnationalen Vereinen, der hohe Anteil an Akademikern.<sup>67</sup>

Die politischen Forderungen der deutschnationalen Bewegung manifestierten sich schließlich im Linzer Programm von 1882. Besonders betont wird darin einerseits eine starke Bindung zum Deutschen Reich durch die Errichtung eines gemeinsamen Zollgebiets und eines dauerhaften Bündnisses und andererseits die Erhaltung des deutschen Charakters und der Vorherrschaft der Deutschen in Cisleithanien. Das letztgenannte Ziel sollte durch die Einführung der deutschen Staatssprache in ganz Cisleithanien und durch die Abtretung von Bosnien-Herzegowina und Dalmatiens an Ungarn, sowie durch die Sonderstellung Galiziens und der Bukowina erreicht werden. Außerdem sollte die Verbindung zu Ungarn nur durch eine Personalunion bestehen. Damit wollte man den slawischen Einfluss innerhalb der cisleithanischen Hälfte deutlich minimieren.<sup>68</sup> Dieser Forderungskatalog diente als Vorlage für die deutschnationale Bewegung der folgenden Jahrzehnte.

Das Nationsverständnis der Deutschnationalen war sowohl ethnisch, als auch kulturell. Der ethnische Aspekt gewann ab 1900 im Zuge der zunehmenden Biologisierung in der Wahrnehmung der Gesellschaft an Bedeutung. Zudem wurde

---

<sup>64</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 505 f.

<sup>65</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 30.

<sup>66</sup> Hans Peter Hye, Vereine und politische Mobilisierung in Niederösterreich, In: Helmut *Rumpler*, Peter *Urbanitsch*, Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 8: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband, Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006) 145-226, hier 191.

<sup>67</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 84.

<sup>68</sup> Vgl. *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 214.

die Nation als eine überzeitliche Einheit betrachtet, die im Gegensatz zur zeitlich beschränkten staatlichen Einheit gestellt wurde, und somit auch gegen diese wirkte. Um die Jahrhundertwende setzte auch eine allmähliche Gleichstellung der Begriffe „Deutschland“ und „Deutsches Reich“, sowie „deutsch“ und „reichsdeutsch“ ein. Diese Gleichstellung widerstrebte den Vorstellungen der Deutschen Österreichs, die sich nach wie vor zur deutschen Nation zählten.<sup>69</sup>

Mitte der 1880er Jahre kam es zum Bruch im Lager der Deutschnationalen zwischen Lueger und Schönerer. Lueger distanzierte sich von Schönerers Pangermanismus und extremen Antisemitismus.<sup>70</sup> Schönerer vertrat den radikalen Flügel der Deutschnationalen. Sein Ziel war ein Anschluss der deutschsprachigen Gebiete der Habsburgermonarchie an das Deutsche Reich. Diese radikale Richtung war immer eine Minderheitenbewegung, die im Gegensatz zu den anderen politischen Richtungen keine Massenbasis rekrutieren konnte.<sup>71</sup> 1887/88 schlossen sich die „gemäßigten“ Deutschnationalen, die sich von den radikalnationalen Tendenzen distanzieren, unter Führung Luegers zu den Vereinigten Christen zusammen, aus der später die Christlichsoziale Partei hervorging.<sup>72</sup>

Bis zum 19. Jahrhundert identifizierten sich Menschen anhand der deutschen Muttersprache oder Umgangssprache, oder da sie Bewohner des Gebietes des heiligen römischen Reichs waren, als „Deutsche“. Im 19. Jahrhundert wurde die Sprache einer der wichtigsten Faktoren für die Zugehörigkeit zu einer Nation.<sup>73</sup> Am Beginn der deutschen Nationsbewegung in der Habsburgermonarchie gab es unter der Elite eine starke Verbindung zwischen „deutsch“ und „österreichisch“. Diese Vereinhaltung der Konnotation des „Österreichischen“ machte es den anderen Nationen schwer sich selbst damit zu identifizieren, dadurch kam es auch zu einer starken Identifikation der deutschen Bevölkerung mit dem österreichischen Staat und eine entgegengesetzte Distanzierung der nichtdeutschen Nationalitäten vom Staat. Allerdings reduzierte sich diese Gleichsetzung nach den proslawischen Maßnahmen des Staates gegen Ende des 19. Jahrhunderts.<sup>74</sup> Bis 1866 war für den Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung Österreichs das Bekenntnis zum Deutschtum

<sup>69</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 299-308.

<sup>70</sup> Vgl. John W. *Boyer*, Political radicalism in late imperial Vienna, origins of the christian social movement. 1848- 1897 (University of Chicago Press, Chicago 1981), 211 f.

<sup>71</sup> Vgl. *Zöllner*, Geschichte Österreichs, 427.

<sup>72</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 76.

<sup>73</sup> Vgl. *Csáky*, Ideologie der Operette und Wiener Moderne, 181 f.

<sup>74</sup> Vgl. Ernst *Bruckmüller*, Österreichbegriff und Österreich- Bewusstsein in der franzisko-josephinischen Epoche, In: Richard G. *Plaschka*, Gerald *Stourzh*, Jan Paul *Niederhorn* (Hg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1995) 255-288, hier 274-286.

gebunden an der österreichischen Hegemonie im deutschen Bund. Diese Besonderheit der österreichischen Deutschen entwickelte sich zum Negativen als diese politisch aus der deutschen Nation immer mehr verdrängt wurden. Eine Reaktion darauf war eine Hinwendung zum Deutschen und eine Abwendung vom „besonderen“ Österreichischen.<sup>75</sup> Eine vollkommene Abkehr vom österreichischen Staat wurde jedoch nur von einer Minderheit vollzogen. Der Großteil der deutschsprachigen Bevölkerung Österreichs stand zwischen den Monarchiegegnern und den Vertretern eines österreichischen Nationalismus. Die Verbindung von dem Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Nation und der Loyalität gegenüber dem österreichischen Kaiser wurde durch die nationalen Konflikte um 1900 zum Drahtseilakt. Die Betonung des eigenen Deutschtums war somit keine automatische Ablehnung der österreichischen Monarchie. Während es zwar auch weiterhin deutschsprachige Österreicher gab, die sich mit ihrem Bekenntnis zur deutschen Nation gegen die Habsburgermonarchie stellten, gab es auch

*„andere „deutsche“ Österreicher, die „österreichisch-kaisertreu“ waren, befanden sich in einer zunehmend schizophrenen Situation, weil sie sich zwar einem Österreichertum verpflichtet fühlten, sich gleichzeitig aber zu einem deutschen sprachlich-kulturellen Erbe bekannten, was als Zugehörigkeit zur deutschen Kulturnation interpretiert wurde.“<sup>76</sup>*

Diese ambivalente Haltung wurde zunehmend zum Problem als die deutsche Hegemonie innerhalb Cisleithaniens immer mehr schwand und die Regierung trotz der deutschnationalen Opposition immer wieder versuchte einen proslawischen, einen nationsausgleichenden Kurs einzuschlagen. Die Monarchietreue der deutschsprachigen Bevölkerung wurde somit von der Politik stark beeinflusst, denn nach dem Ausschluss aus der deutschen Nation, war es das Ziel der Deutschnationalen in Österreich zumindest die deutsche Hegemonie innerhalb der cisleithanischen Reichshälfte aufrecht zu erhalten.

Trotz allem war der Großteil der Deutschen Österreichs für den weiteren Bestand der Monarchie. Zusätzlich zu dieser inneren Identitätskrise der deutschsprachigen Bevölkerung Österreichs, waren sie einer doppelten Ausgrenzung ausgesetzt, einerseits als Österreicher vom Deutschen Reich und

---

<sup>75</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 40-48.

<sup>76</sup> *Csáky*, Ideologie der Operette und Wiener Moderne, 181.

andererseits als Deutsche in Österreich von anderen Nationalitäten der Habsburgermonarchie.<sup>77</sup>

Neben den Deutschnationalen und den Christlichensozialen formierte sich am Ende der 1880er Jahre am Hainfelder Parteitag eine weitere politische Bewegung, die sozialdemokratische Partei. Die von den ehemaligen Deutschnationalen Viktor Adler vereinte Partei nahm im Gegensatz zu den beiden anderen Bewegungen eine bewusste übernationale Position ein. Zumindest bis 1911 konnte die Partei den Zusammenhalt der österreichischen Nationen innerhalb der Partei wahren. Aufgrund Vertreter des österreichischen Staatsgedankens hatte die Arbeiterpartei auch den Spitznamen „k.k. privilegierte Sozialdemokratie“ zu verdanken. Trotz des Ansatzes von Sozialreformen haftete der Partei mit dem Interesse am weiteren Bestand der Habsburgermonarchie ein konservativer Grundzug an.<sup>78</sup>

Deutlich deutschnationalistisch positionierte sich hingegen die Bewegung der Vereinigten Christen. Die antisemitische Ausrichtung bewirkte jedoch eine Spaltung der Vereinigten Christen, da es zwischen Lueger und Schönerer unterschiedliche Ansichten über die Wertung des Antisemitismus gab. Lueger konnte mit einem nicht derart radikalen Antisemitismus wie Schönerer mehr Anhänger verzeichnen.<sup>79</sup> Schönerer gelang es hingegen nie eine Partei mit einer breiten Basis zu gründen.<sup>80</sup> Seine Anhänger waren das großdeutsch gesinnte Bürgertum und Studenten. Der Einfluss Schönerers auf die Politik war insofern indirekt, da seine Ideologie in die zunehmend deutschnationale Richtung der neuen Massenparteien einfluss.<sup>81</sup> Die Verhaftung Schönerers 1888 hemmte die alldeutsche Bewegung in der Habsburgermonarchie. Ein Jahr darauf wurde sogar der Verband der Deutschnationalen aufgelöst. Nach seiner Haftzeit beschritt Schönerer einen noch stärkeren Irredentismus und handelte sich damit eine breite Front an Gegnern ein.<sup>82</sup>

Nachdem 1890 ein erneuter Ausgleich mit Böhmen scheiterte, versuchte Taaffe 1893 mit Hilfe einer Wahlrechtsreform gegen den bürgerlichen Liberalismus und somit gegen die deutschnationale Bewegung vorzugehen.<sup>83</sup> Durch diese Reform sollten statt 15 Prozent nun 34 Prozent der männlichen Bevölkerung wahlberechtigt

<sup>77</sup> Vgl. Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, 98-102.

<sup>78</sup> Vgl. Kirchhoff, *Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie*, 85-89.

<sup>79</sup> Vgl. Boyer, *Political radicalism in late imperial Vienna*, 219.

<sup>80</sup> Vgl. Carl E. Schorske, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle* (Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1982), 123.

<sup>81</sup> Vgl. Rumppler, *Eine Chance für Mitteleuropa*, 502.

<sup>82</sup> Vgl. Kirchhoff, *Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie*, 77 f.

<sup>83</sup> Vgl. Rumppler, *Eine Chance für Mitteleuropa*, 495.

sein. Allerdings stellten sich fast alle Parteien gegen diese Reform und Taaffe musste im November 1893 zurücktreten.<sup>84</sup>

Im gleichen Jahr als die Regierung Taaffe zurücktreten musste, wurde die christlichsoziale Partei unter der Führung Luegers gegründet. Die Ziele der Partei waren die Beibehaltung des status quo, also die Aufrechterhaltung des Bündnisses mit dem Deutschen Reich und die Verteidigung der Position der Deutschen als staatstragendes Volk der cisleithanischen Hälfte der Habsburgermonarchie.<sup>85</sup> Die Partei wurde zum Sammelbecken von Gegnern des aufstrebenden Sozialismus und des traditionellen Liberalismus. Lueger grenzte sich jedoch von dem irredentistischen Zügen Schönerers und dessen radikalen Antisemitismus ab.<sup>86</sup> Trotzdem diente der Antisemitismus als ein Bindeglied der christlichsozialen Anhänger und die Juden wurden vor allem aus ökonomischen Gründen als Sündenbock dargestellt.<sup>87</sup> Im Gegensatz zu der sozialdemokratischen Partei waren die Christlichsozialen eindeutig deutschnational orientiert. Allerdings wollte Lueger um seine Anhängerschaft zu verbreitern, aus den Christlichsozialen eine übernationale Partei schaffen. Dabei scheiterte er aber am deutschnationalen Widerstand.<sup>88</sup> Der christliche, bzw. katholische Charakter der Partei diente auch als Abgrenzung gegenüber dem protestantischen deutschen Reich.<sup>89</sup> Helmut Rumpler meint, dass die Christlichsozialen am Beginn weder christlich noch sozial gewesen wären, sondern eher eine Beschwerdestelle für das antiliberalen Kleinbürgertum.<sup>90</sup>

### 2.3. Eskalation des Nationalitätenkonflikts in der Habsburgermonarchie (1894-1914)

Nach dem Fall der Ära Taaffe wurde der Nationalitätenkonflikt immer mehr zum größten Problem der nachfolgenden Regierungen. Die erste größere Eskalation des Nationalitätenkonflikts war der Fall Cilli. Bereits in den 1880er Jahren hatten die Slowenen die Errichtung von slowenischen Parallelklassen am deutschen Gymnasium von Cilli gefordert. Die Stadt in der Südsteiermark hatte mit 75 Prozent

<sup>84</sup> Vgl. *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 222.

<sup>85</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 139.

<sup>86</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 501.

<sup>87</sup> Vgl. Steven *Beller*, Vienna and the Jews. 1867-1938. A cultural history (Cambridge University Press, Cambridge [u.a.] 1989), 193.

<sup>88</sup> Vgl. *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 217.

<sup>89</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 148.

<sup>90</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 492.



einen hohen Anteil an deutschsprachiger Bevölkerung, allerdings war das Umland von Cilli überwiegend slowenisch. Die Regierung Taaffe bewilligte die Errichtung der slowenischen Parallelklassen. Die Durchführung des Projekts war für 1894 geplant.<sup>91</sup> Deutsche Abgeordnete stellten sich zwar nicht grundsätzlich dagegen, traten aber für die Errichtung eines slowenischen Gymnasiums in einer anderen Stadt ein, um der befürchteten Slowenisierung Cillis entgegenzuwirken.<sup>92</sup> Trotz des Widerstands wurde das Budget zur Finanzierung des Projekts 1895 angenommen. Die Causa Cilli entwickelte sich aber zu einem Präzedenzfall für den „Kampf des Deutschtums“. Vor allem in der Steiermark mobilisierte die deutschnationale Bewegung gegen die slowenischen Parallelklassen und veranstaltete Protestkundgebungen.<sup>93</sup> Allerdings war sich auch der deutschnationale Widerstand nicht einig.

*„Die österreichischen Deutschen teilten sich damit in zwei Lager: In den böhmischen Ländern forderte man die Sonderstellung, im Extremfall sogar die politische Abtrennung der mehrheitlich deutschen Gebiete vom Kronlandsverband der böhmisch- mährisch- schlesischen Länder. Im Süden verweigerte man den Slowenen eine solche Lösung und beharrte auf der Erhaltung der Kronlandsgrenzen. Vor diesem allgemeineren politischen Hintergrund ist die unverhältnismäßig scharfe Reaktion der Deutschen in der Causa Cilli zu beurteilen.“<sup>94</sup>*

Aufgrund des Aufruhrs um den Fall Cilli zerfiel die Einheit der *Vereinigten Deutschen* und mit ihr stürzte auch die Regierung.<sup>95</sup>

Dem neuen Ministerpräsidenten Kasimir Badeni gelang es eine Wahlreform durchzubringen. Es wurde eine neue allgemeine Wahlkurie geschaffen, in der alle Männer ab 24 Jahren wählen durften. Bei den Reichsratswahlen 1897 zeigte sich die Veränderung durch diese Wahlreform. Statt zwei Drittel wurde nur noch knapp die Hälfte der Abgeordneten von der deutschsprachigen Bevölkerung gewählt. Außerdem war die nationale Positionierung der neuen Wählerschichten erkennbar. Eine Regierungskrise schien durch diese maßgeblichen Veränderungen unvermeidbar.<sup>96</sup>

Nachdem die Wahlreform erfolgreich durchgeführt war, wollte Badeni durch eine neue Sprachverordnung den deutsch-tschechischen Konflikt mildern. Diese böhmische Sprachverordnung vom April 1897 sollte die generelle Zweisprachigkeit in

<sup>91</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 224 f.

<sup>92</sup> Vgl. Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa, 508 f.

<sup>93</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 227-230.

<sup>94</sup> Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa, 510.

<sup>95</sup> Vgl. Kirchhoff, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 93.

<sup>96</sup> Vgl. Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa, 511 f.

den böhmischen Behörden erreichen.<sup>97</sup> Den bereits eingestellten Beamten wurde eine Frist von drei Jahren auferlegt, in denen sie sich die notwendigen Sprachkenntnisse aneignen sollten und ab 1901 würden nur noch Beamte eingestellt werden, die genug Sprach- und Schriftkenntnisse beider Amtssprachen beherrschen. Diese Veränderungen bevorzugten die tschechischen Beamten, da diese meist besser Deutsch sprechen konnten, als die deutschen Beamten Tschechisch. Die deutschnationale Presse reagierte vehement dagegen, vor allem weil diese neuen Regelungen nicht nur für die tschechischsprachigen Gebiete Böhmens und Mährens gelten sollten, sondern auch für die mehrheitlich deutschsprachigen Regionen.

*„Für die Deutsche, Tschechen und im Gefolge der Krise auch für die anderen Nationalitäten wurde das Sprach- und Beamtenproblem zu einer nationalen Prestigefrage. Am meisten waren davon die Deutschen betroffen, nicht nur praktisch, sondern auch emotional.“*<sup>98</sup>

Die Badenischen Sprachverordnungen wurden wie einige Jahre zuvor die slowenischen Parallelklassen Cillis zu einem Kampffeld des Nationalitätenkonfliktes. Diesmal gab es nicht nur Tumulte und Straßendemonstrationen, sondern auch Unruhen im Parlament. Schließlich schlossen sich auch die Sozialdemokraten und Christlichsozialen der Obstruktion der Deutschnationalen gegen die Regierung an. Wenige Tage nachdem der Ministerpräsident Badeni mit polizeilicher Gewalt gegen die obstruierenden Abgeordneten vorging, wurde er vom Kaiser entlassen und das Parlament geschlossen.<sup>99</sup>

Nach einem Regierungswechsel wurden 1898 die Badenischen Sprachverordnungen von neuen Verordnungen des Ministerpräsidenten Gautsch abgelöst. Allerdings wurden diese nur eineinhalb Jahre später wieder aufgehoben.<sup>100</sup> Der nachfolgende Ministerpräsident Clary- Aldringen setzte die Bestimmungen der Sprachverordnungen in Kraft, die vor Badenis Sprachreform wirksam waren. Dies war zwar ein vorübergehender Sieg der Deutschen im Tschechisch-Deutschen Sprachenkonflikt, allerdings kam es dadurch auch zu gewalttätigen Ausschreitungen gegen Deutsche in Böhmen.<sup>101</sup> Die Folgen der Badeni- Krise waren ein scheinbar nicht mehr lösbarer Nationalitätenkonflikt und ein großer Aufschwung der

<sup>97</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 235.

<sup>98</sup> Rumpfer, Eine Chance für Mitteleuropa, 513.

<sup>99</sup> Vgl. ebd., 512-514.

<sup>100</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 246 f.

<sup>101</sup> Vgl. Sutter, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 237-239

deutschnationalen Bewegung, was zum Beispiel am Anstieg der Schutzvereine bemerkbar wurde.<sup>102</sup>

Die zunehmende Nationalisierung der deutschsprachigen Bevölkerung Österreichs spiegelte sich auch in der Politik wieder. Im Dezember 1898 schlossen sich die Christlichsozialen, die Deutsche Volkspartei, die Deutsche Fortschrittspartei, die Freie Deutsche Vereinigung und der Verfassungstreue Großgrundbesitz zur deutschen Gemeinbürgerschaft zusammen. Die deutschradikale Bewegung um Schönerer und Karl Hermann Wolf schloss sich nicht an.<sup>103</sup> Trotz dieser Betonung des Deutschnationalen Elements stellte sich die deutsche Gemeinbürgerschaft nicht gegen den Bestand des österreichischen Staats. Eine loyale Haltung zu Österreich und eine politisch gemäßigte Haltung zeigte auch das Pfingstprogramm, das nationale Programm der deutschen Gemeinbürgerschaft von 1899. In Anlehnung an das deutschnationale Linzer Programm von 1882 sprach sich das Pfingstprogramm gegen eine Sonderstellung oder Abtrennung von Gebieten aus der cisleithanischen Hälfte Österreichs aus.<sup>104</sup> Das Programm wurde jedoch nie umgesetzt und auch diese Einigung der deutschen Abgeordneten war aufgrund von internen Uneinigheiten nicht von langer Dauer.<sup>105</sup>

Helmut Rumpler stellt fest, dass der Nationalitätenkonflikt kein Konflikt der Nationalitäten gegen den Staat, sondern ein Konflikt der Nationalitäten untereinander um den Staat war. Der Nationalitätenkonflikt eskalierte aus mehreren Gründen, die Voraussetzung des Konglomerats der Habsburgermonarchie aus autonomen Ländern, die politische Partizipation der Massen und die zunehmende nationale Mobilisierung.<sup>106</sup> Monika Glettler stellt die These auf,

*„daß es in Wien um 1900 tatsächlich ein Nationalitätenproblem gegeben hat, und zwar eines, das von Deutschnationalen und Christlichsozialen gleichermaßen eskaliert wurde und das durchaus auf die psychosozialen Verhaltensweisen der fremdsprachigen Bewohner einen Einfluß hatte.“<sup>107</sup>*

Die Multinationalität der Monarchie und seiner Länder wurde immer mehr als Bedrohung empfunden und die verschiedenen Nationalitäten betonten immer mehr,

<sup>102</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 62 f.

<sup>103</sup> Vgl. Sutter, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 228 f.

<sup>104</sup> Vgl. ebd., 233-235.

<sup>105</sup> Vgl. ebd., 201.

<sup>106</sup> Vgl. Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa, 555 f.

<sup>107</sup> Monika Glettler, Urbanisierung und Nationalitätenproblem, In: Peter Berner, Emil Brix, Wolfgang Mantl (Hg.), Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne (Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1986) 185-196, hier 186.

das was sie voneinander trennt, als das was sie gemeinsam verbindet.<sup>108</sup> Eine Lösung der nationalen Frage konnte nicht gegen die Deutschen durchgeführt werden und die Deutschen wiederum wollten keine Lösung unterstützen, die einen Verlust ihrer Privilegien bedeutet hätte.<sup>109</sup>

Nach dreimaliger Verweigerung musste der Kaiser 1897 Karl Lueger als Bürgermeister Wiens anerkennen.<sup>110</sup> Die langjährige Amtszeit Luegers war geprägt von der Propagierung des Images von Wien als deutsche Stadt. Um diese Politik vor ihrem historischen Kontext darzustellen, werde ich auf einige Statistiken von Moritz Csáky verweisen, die die Realität der nationalen Gegebenheit Wiens aufweisen. Das Stadtbild hatte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch einen enormen Anstieg der Stadtbevölkerung verändert. Dieses Wachstum resultierte zum einen aus der Eingemeindung der Wiener Vororte und Vorstädte, sowie aus der zahlreichen Emigration nach Wien aus allen Gebieten der Monarchie. Die große Anzahl an „Fremden“ in der Stadt zeigt sich in den Statistiken anhand von dem jeweiligen Heimatrecht der Bewohner Wiens. 1900 hatten von den rund 1,7 Millionen Einwohnern nur zirka 38 Prozent das Heimatrecht in Wien, zirka 31 Prozent in Böhmen und Mähren, zirka 14 Prozent in den ehemaligen Erbländern, zirka 8 Prozent in Ungarn und zirka 6 Prozent in anderen Teilen der Habsburgermonarchie.<sup>111</sup> Die Verteilung der Nationalitäten anhand von Volkszählungen nachzuzeichnen ist nicht sehr hilfreich, da man bei Volkszählungen in Cisleithanien die Umgangssprache und nicht die Muttersprache angab, wie in Ungarn. Außerdem führte dieses Prinzip der nationalen Einteilung dazu, dass nationale Mehrfachidentitäten nicht berücksichtigt werden konnten.<sup>112</sup> Den erwähnten Statistiken nach war Wien alles andere als eine deutsche Stadt, sondern vielmehr ein Abbild der multinationalen Monarchie, aus der sich eine ganz eigene aus verschiedenen Nationen zusammengesetzte Wiener Identität entwickelt hat, als Spiegelbild der österreichischen Nationalitäten. Die Bewohner der deutschen Stadt waren also mehr Wiener als Deutsche.<sup>113</sup> Die deutschsprachige Bevölkerung war zwar die größte nationale Gruppe, allerdings hatten sie auch in Cisleithanien nicht die absolute Mehrheit. Dass die deutschsprachige Bevölkerung trotzdem ihre

---

<sup>108</sup> Vgl. Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, 192.

<sup>109</sup> Vgl. Kirchhoff, *Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie*, 169.

<sup>110</sup> Vgl. Rumpel, *Eine Chance für Mitteleuropa*, 494.

<sup>111</sup> Vgl. Moritz Csáky, *Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen- Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa* (Böhlau, Wien/ Köln/ Weimar 2010), 133-135.

<sup>112</sup> Vgl. Csáky, *Das Gedächtnis der Städte*, 122 f.

<sup>113</sup> Vgl. Beller, *Vienna and the Jews*, 171.

Situation bedrohlich empfand, hatte auch damit zu tun, dass ihr prozentueller Anteil an der Gesamtbevölkerung sank aufgrund eines geringeren Bevölkerungswachstums der deutschsprachigen Bevölkerung.<sup>114</sup>

*„Das Sinken des prozentuellen Anteils der Deutschen ist eine Folge des im Vergleich zu anderen Völkern der Monarchie geringeren nominellen Bevölkerungswachstums: während die Bevölkerung des Gesamtstaates seit 1850 um knapp 60 Prozent zugenommen hatte, lag die Zunahme der Deutschen bloß etwas über der Hälfte, [...]“*<sup>115</sup>

Doch diese Multinationalität wurde in einer Zeit zunehmender nationaler Mobilisierung zum Problem. Um das Image des „deutschen“ Wiens zu pflegen, den Deutschnationalen entgegenzukommen und andererseits zu beweisen, keine proslawische Richtung einzuschlagen, musste ab März 1900 ein neu aufgenommener Wiener Bürger schwören, „den deutschen Charakter der Reichshauptstadt nach Kräften aufrecht halten zu wollen“.<sup>116</sup> Vor dem Hintergrund des zunehmenden Nationalitätenkonflikts, setzte Lueger mehr auf Assimilation als auf Ablehnung oder Abgrenzung der nichtdeutschsprachigen Bevölkerung. Das zeigte sich nicht nur beim Wiener Bürgereid, sondern auch daran, dass Bewerber für einen Posten bei der Stadt oder in der Bürokratie lediglich Deutsch als ihre Umgangssprache anzugeben hatten, was kein absoluter, sondern ein durchaus subjektiver Faktor war.<sup>117</sup>

Bei den Wahlen 1901 war die radikale Nationalpartei sehr erfolgreich. Allerdings kam es bald zum Zerwürfnis zwischen Schönerer und Wolf, der 1903 die deutschradikale Partei gründete.<sup>118</sup> Die nächste große Wende in der Innenpolitik brachte die Becksche Wahlreform, die keine Stärkung der deutschen Parteien bringen sollte.<sup>119</sup> Bereits in der Regierungszeit des Ministerpräsidenten Gautsch wurde ein Gesetzesentwurf für die Reformierung des Wahlrechts vorgelegt.<sup>120</sup> Auslöser dafür war zum einen das Oktobermanifest des Zaren 1905, das in Russland das allgemeine Wahlrecht einführte und ein ebensolcher Gesetzesvorschlag im ungarischen Parlament. Die vom Kaiser im Jänner 1907 sanktionierte Wahlreform

<sup>114</sup> Vgl. Peter *Urbanitsch*, Die Deutschen in Österreich. Statistisch- deskriptiver Überblick, In: Adam *Wandruszka*, Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 3: Die Völker des Reiches, 1. Teilband (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980), 33-35.

<sup>115</sup> Ebd., 35.

<sup>116</sup> *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 247.

<sup>117</sup> Vgl. John W. *Boyer*, Culture and political crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897-1918 (University of Chicago Press, Chicago/ London 1995), 213 f.

<sup>118</sup> Vgl. *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 273 f.

<sup>119</sup> Vgl. *Schmid*, Kampf um das Deutschtum, 262.

<sup>120</sup> Ebd., 67.

brachte eine Abschaffung der Wahlkurien, die Erhöhung der Zahl der Abgeordneten und das allgemeine gleiche und geheime Wahlrecht für Männer ab 21 Jahren.<sup>121</sup> Negativ wirkte sich dieses neue Wahlrecht, wie bereits erwähnt, auf die deutschnationalen Bürgerparteien aus. Die „Gewinner“ der Reform waren die Sozialdemokraten und die Christlichsozialen, die bei den Wahlen 1907 einen großen Wahlerfolg feiern konnten.<sup>122</sup> Den Nationalitätenkonflikt konnte diese Wahlreform allerdings nicht lösen. Als weitere Bedrohung der ungarisch-deutschen Hegemonie wurde die Annexion Bosniens und der Herzegowina 1908 empfunden, da dadurch der slawische Anteil der cisleithanischen Hälfte der Habsburgermonarchie anstieg. 1909 zeigte sich die Aktualität des Nationalitätenkonfliktes wieder einmal an einem Fallbeispiel, der politisch aufgeschaukelt wurde. Diesmal ging es um die Eröffnung einer Privatschule, in der zwar auch Deutsch gelehrt wurde, aber die Hauptunterrichtssprache Tschechisch sein sollte. Der Streit dauerte insgesamt fünf Jahre und bewies, dass der eingeführte Bürgereid nur eine Farce war im Vergleich zur Realität im „deutschen“ Wien.<sup>123</sup> Eine Auswirkung des Wiederansteigens des Nationalitätenkonflikts zeigte sich auch im Erfolg der Schutzvereine nach der Annexion Bosnien-Herzegowinas. Eine Stärkung des deutschnationalen Lagers brachte der Zusammenschluss der Volkspartei, der Fortschrittspartei, der Deutschradikalen und der Agrarpartei zum Deutschen Nationalverband im Jahr 1910.<sup>124</sup> Er umfasste jedoch nicht das gesamte deutschnationale Spektrum. Irredentistische Positionen wurden weiterhin nur von einer Minderheit vertreten. Der Deutsche Nationalverband trat für den Bestand der Habsburgermonarchie unter deutschen Vorzeichen ein.

*„Es ging ihnen insbesondere um die Wahrung des immer wieder beschworenen „deutschen Besitzstandes“, womit in erster Linie die herausragende quantitativ weit überrepräsentierte Stellung der Deutschen in Staat und Gesellschaft gemeint war. Den vernünftigeren Männern in ihren Reihen war sowieso klar, daß Cisleithanien mit einem Bevölkerungsverhältnis von ungefähr 10 Millionen Deutschen gegenüber ca. 17 Millionen Slawen kein betont deutscher Staat mehr sein konnte.“<sup>125</sup>*

Der Nationalitätenkonflikt wurde auch innerhalb der Sozialdemokratie ausgetragen. Mit dem Image als staatserhaltende Partei der multinationalen

<sup>121</sup> Vgl. Sutter, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 282-290.

<sup>122</sup> Vgl. Rumpler, Eine Chance für Mitteleuropa, 551 f.

<sup>123</sup> Vgl. Boyer, Culture and political crisis in Vienna, 217-220.

<sup>124</sup> Vgl. Schmid, Kampf um das Deutschtum, 68-80.

<sup>125</sup> Ebd., 147.

Monarchie konnten sich die einzelnen Nationen innerhalb der Partei immer weniger identifizieren.<sup>126</sup> Die übernationale Partei konnten den Konflikt der Nationen nicht lösen und wurde schließlich von ihm 1911 zerstört, als die Sozialdemokratie sich in einen deutschen, polnischen und tschechoslowakischen Klub aufspaltete.<sup>127</sup> Aufgrund dieser Aufsplitterung waren die Sozialdemokraten bei den Wahlen im Frühjahr 1911 schwächer, außerdem mussten auch die Christlichsozialen vor allem aufgrund des Todes von Lueger 1910 einbußen hinnehmen. Diese Situation führte dazu, dass die deutschnationale Fraktion als stärkste Partei hervortrat.<sup>128</sup> 1914 wurden zirka 50 Prozent der deutschen Sitze vom Deutschen Nationalverband belegt. Die Deutschen fühlten sich immer mehr von den anderen Nationen bedroht. Trotz dieser empfundenen Defensivstellung konnte in Österreich auch weiterhin nur „mit den Deutschen regiert werden, denn gegen sie oder ohne sie zu regieren, war nicht möglich.“<sup>129</sup>

Zunächst steht in der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Krieg zwischen Preußen und der Habsburgermonarchie und dem Ende des deutschen Bundes das Problem der verschiedenen Nationalitäten innerhalb der Habsburgermonarchie im Mittelpunkt. Dieses Problem führte über die fremdbestimmte kleindeutsche Lösung zu dem Dilemma der deutschsprachigen Bevölkerung Österreich- Ungarns, nämlich deren Loyalitätskonflikt einerseits sich einer deutschen Nation zugehörig zu fühlen und andererseits Staatsangehörige der Habsburgermonarchie zu sein, die zu einem großen Teil aus anderen nationalen Gruppen besteht.

Vor allem aufgrund der sich etablierenden Nationalbewegungen der anderen Nationalitäten in der Habsburgermonarchie kommt es auch zu einer verstärkten politischen Agitation der deutschsprachigen Bevölkerung, um deren Hegemonie innerhalb der cisleithanischen Hälfte der Habsburgermonarchie beizubehalten. Dieses Bedrohungsszenario dient als Mittel der Massenmobilisierung.

In der Ära Taaffes kommt es, bewirkt von dessen „slawenfreundlichen“ Politik, zum Zusammenschluss der politischen Opposition, die deutschnationale Bewegung, zur *Vereinigten Linke*. Neben dieser innenpolitischen nationalen Bedrohung durch

---

<sup>126</sup> Vgl. *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa, 497.

<sup>127</sup> Vgl. *Kirchhoff*, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie, 144.

<sup>128</sup> Vgl. *Zöllner*, Geschichte Österreichs, 439.

<sup>129</sup> *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, 299.

die slawenfreundliche Politik Taaffes, bekommt die deutschnationale Bewegung durch den Zweibund mit dem deutschen Kaiserreich Rückendeckung.

Innenpolitisch wird die Bedrohung der deutschen Hegemonie jedoch weiter verschärft durch die Sprachenverordnung für Böhmen und Mähren von 1880. Aus diesem Grund fühlt sich die deutschnationale Bewegung in eine Defensivhaltung gedrängt und antwortet auf diese politische Agitation mit der Gründung von deutschnationalen Vereinen, die einen gewissen Schutz darstellen sollen.

Nachdem die deutschnationale Bewegung 1882 durch die Aufstellung ihrer Forderungen im Linzer Programm noch eine gewisse Einheit innerhalb der Bewegung aufweist, kommt es bald zur Abspaltung des radikalen Flügels unter Georg von Schönerer. Auf der anderen Seite des politischen Spektrums der deutschnationalen Bewegung stehen die gemäßigten Nationalen, die sich unter der Führung Luegers zu den *Vereinigten Christen* zusammenschließen. Eine übernationale Position nimmt hingegen die am Hainfelder Parteitag gegründete sozialdemokratische Bewegung ein, zumindest bis zu deren Aufspaltung in nationale Klubs.

In den 1890er Jahren treten Ereignisse auf, die den sich verfestigenden Nationalitätenkonflikt zum Eskalieren bringen. Dabei sind die Ereignisse an sich nicht so entscheidend wie deren Resonanz in den verschiedenen politischen und nationalen Bewegungen. Als erstes fällt darunter die gescheiterte Wahlrechtsreform Taaffes 1893, die eine Stärkung der slawischen Bevölkerung bei den Wahlen gebracht hätte, wogegen sich die deutschnationale Bewegung vehement auflehnte. Zum anderen ist es der Fall Cilli, der eine Angst vor der Slowenisierung bei der deutschsprachigen Bevölkerung auslöste und an dem sogar die Einheit der deutschnationalen Bewegung zerfiel aufgrund von Meinungsverschiedenheiten. Als drittes großes Ereignis dieser Zeit gilt die Badeni-Krise, die auf einer Wahlrechtsreform und der böhmischen Sprachenverordnung basierte, bei der die Situation sogar soweit eskalierte, dass es sogar zu Tumulten im Parlament kam. Für die deutschnationale Bewegung bewirkten diese Bedrohungen der „Deutschen“ jedoch Auftrieb und ließen deren Anhänger ansteigen. Der Erfolg dieser Bewegung lässt sich am Ende des 19. Jahrhunderts an den Zusammenschluss der deutschnationalen Parteien zur *deutschen Gemeinbürgerschaft* erkennen.

Durch die Wahlreform von 1907 verringert sich jedoch der prozentuelle Anteil der deutschsprachigen Wahlberechtigten. Die Verlierer der Wahlen von 1907 sind



daher vor allem die Bürgerparteien, die Gewinner die Sozialdemokraten und die Christlichsozialen.

In den Jahren vor dem ersten Weltkrieg wendete sich wieder das Blatt. Die Sozialdemokraten werden durch deren interne Aufspaltung in nationale Klubs geschwächt und die Christlichsozialen durch den Tod Luegers. Die deutschnationale Bewegung wurde im Gegensatz durch einen erneuten Zusammenschluss, dem Deutschen Nationalverband, gestärkt und hielten dadurch die Hälfte der deutschsprachigen Wählerstimmen für sich.

Eines blieb von der Auflösung des deutschen Bundes bis zum ersten Weltkrieg trotz gravierender politischer Veränderungen bestehen, die wichtige politische Position der deutschsprachigen Bevölkerung in Cisleithanien. Sie waren die nationale Gruppe, die die westliche Hälfte der Habsburgermonarchie dominierte, wenn auch nicht mit einer ähnlichen Stärke wie die Ungarn in Transleithanien.

Zum anderen war die deutschsprachige Bevölkerung von Österreich-Ungarn bis zum Ende der Habsburgermonarchie, zumindest aus dem Eigenverständnis heraus, Teil einer deutschen Nation. Zwar entfernten sie sich nach und nach von den anderen „Deutschen“, den Staatsangehörigen des deutschen Kaiserreichs, aber dennoch gab es nach wie vor ein verbindendes Band zwischen den Reichsdeutschen und der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie.

### **3) Wagner-Opern an der Wiener Hofoper (1870 – 1914)**

Der Spielplan der Wiener Hofoper setzte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Wesentlichen aus den drei „nationalen Schulen“, der deutschen, italienischen und französischen Oper, zusammen. Führender Komponist der deutschen Oper war eindeutig Richard Wagner mit 2483 Aufführungen zwischen 1848 und 1918. Aufgrund des Mangels an erfolgreichen neuen deutschen Opern wurden bereits aufgeführte Werke, unter anderem vor allem Wagner-Opern, neu inszeniert. Die *Meistersinger von Nürnberg* wurden in diesem Zeitraum insgesamt 260-mal aufgeführt und liegen im Verhältnis zu den anderen Wagneropern an vierter Stelle nach *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Fliegenden Holländer*.<sup>130</sup>

Die Fertigstellung des neuen Opernhauses am Ring 1869 fiel in die Direktionszeit Franz Dingelstedts. Johann Herbeck, ein Mitbegründer des Akademischen Wagnervereins, hatte zunächst die Funktion eines Kapellmeisters und „Beirates“, bevor er im Dezember 1870 Dingelstedts Nachfolger wurde. In Herbecks Direktionszeit fiel der Tantiemenstreit mit Richard Wagner. Wagner hatte in einer Zeit finanzieller Not Aufführungsrechte des *Fliegenden Holländer*, *Tannhäuser* und *Lohengrin* gegen ein Fixum an die Wiener Hofoper verkauft. Auch für die Aufführungen im Neuen Opernhaus erhielt Wagner weiterhin keine Tantiemen. Wagners Forderungen nach Tantiemen wurden jedoch abgelehnt. Daraufhin verhinderte Wagner zunächst die Aufführung seiner späteren Opern an der Wiener Hofoper. Wagners Zorn richtete sich vor allem gegen Herbeck, nicht nur wegen des Tantiemenstreits, sondern auch aufgrund der Wiener Inszenierungen seiner Opern. Wagner kritisierte die „unhistorische“ Aufführung von *Rienzi* und die Striche bei der *Meistersinger*- Erstaufführung.<sup>131</sup> Aufgrund von gesundheitlichen Problemen und Konflikten mit der Hofbürokratie trat Johann Herbeck im April 1875 in den Ruhestand.<sup>132</sup>

Bei der Amtsübernahme forderte der neue Hofoperndirektor Franz Jauner die Abschaffung des Generalintendanten, der zwischen dem Direktor und dem

<sup>130</sup> Vgl. *Hadamowsky*, Wien- Theatergeschichte, 440 f.

<sup>131</sup> Vgl. *Kralik*, Das Opernhaus am Ring, 24-26.

<sup>132</sup> Vgl. *Hadamowsky*, Wien- Theatergeschichte, 436.

Oberhofmeister fungierte, um einen größeren Handlungsspielraum zu haben. In der Amtszeit Jauners kam es zu einer Konzentration auf Wagneroperen aufgrund der Versöhnung mit Richard Wagner. Der Tantiemenstreit mit Wagner wurde gleich zu Beginn von Jauners Zeit als Operndirektor beigelegt, indem Wagner für die vergangenen Aufführungen von *Tannhäuser*, *Lohengrin* und *Fliegenden Holländer* ein Abschlag gewährt und für die weiteren Aufführungen dieser Opern eine Tantieme vereinbart wurde. Dagegen erhielt Jauner die Aufführungsrechte am „Tristan“, der allerdings erst in der Amtszeit seines Nachfolgers inszeniert wurde. Außerdem kam Wagner 1875 nach Wien um die Pariser Fassung des *Tannhäuser* selbst zu inszenieren. Im Frühjahr 1875 hatte er „Werbekonzerte für Bayreuth“ im Musikvereinsaal gegeben. Die Premiere des *Tannhäuser* im November desselben Jahres war ein großer Erfolg. Im folgenden Jahr inszenierte Wagner auch den *Lohengrin*. Diesmal stand er sogar am Dirigentenpult. Es war Wagners letzter Aufenthalt in Wien.<sup>133</sup>

Neben diesen Verhandlungserfolgen konnte auch Hans Richter für die Wiener Hofoper als erster Kapellmeister engagiert werden. Richter debütierte in Wien mit einer *Meistersinger*-Aufführung, in der zumindest in den ersten beiden Akten die Striche entfernt wurden. Dies war ein weiteres Entgegenkommen gegenüber Wagner, der sich über die Kürzungen seiner Opern in den Wiener Inszenierungen beschwert hatte.

Verhandlungsgeschick zeigte Jauner auch bei der Erwerbung der Aufführungsrechte des Rings. Im Gegenzug dazu gewährte Jauner die Teilnahme von Mitgliedern des Ensembles der Wiener Hofoper bei den Bayreuther Festspielen und zudem erhöhte Jauner die Tantiemen für Wagner, der nach den Startschwierigkeiten des Bayreuther Festspielprojekts in einer finanziellen Notlage war. Als letztes Werk wurde die *Götterdämmerung* mit Strichen aufgeführt, die allerdings nach dem Willen des Komponisten durchgeführt wurden.<sup>134</sup>

Die Konfliktbeilegung mit Richard Wagner und die erfolgreichen Operninszenierungen zählten zu den Erfolgen von Jauner als Hofoperndirektor. Allerdings achtete er nicht so sehr auf die Finanzen und so stieg das Defizit während seiner Amtsperiode. Als ihm wieder ein Generalintendant vorgesetzt wurde, kündigte Jauner den Vertrag.<sup>135</sup>

---

<sup>133</sup> Vgl. Prawy, Die Wiener Oper, 42-46.

<sup>134</sup> Vgl. ebd., 48 f.

<sup>135</sup> Vgl. ebd., 50.

Im Oktober 1880 übernahm Wilhelm Jahn die Direktion über die Hofoper. Er übernahm von seinem Vorgänger nicht nur ein gutes „Wagner-Ensemble“, das den Großteil der Rollen bei den Bayreuther Festspielen sang, sondern auch Hans Richter als Dirigenten, der während Jahns langer Amtszeit soviel Einfluss hatte, dass Marcel Prawy von einer „Doppeldirektion“ spricht. Während sich Hans Richter um die Pflege der Wagneroperen kümmerte, konzentrierte sich Jahn vor allem auf die französische und italienische Oper. Im Todesjahr Wagners 1883 brachte Richter einen Wagner-Zyklus heraus, der sämtliche bis dahin in Wien aufgeführte Wagneroperen beinhaltetete.<sup>136</sup>

Nach fast genau 17 Jahren Direktionszeit führte Jahn nur noch ein „Schattenregime“.<sup>137</sup> Gustav Mahler war zunächst im August 1897 Stellvertreter des erkrankten Operndirektors. Im Oktober erhielt Mahler endgültig den Direktionsposten. Gustav Mahler vollzog eine vollkommene Neuinterpretation des Wagnerrepertoires. Hans Richter, der nach wie vor an der Wiener Oper wirkte, war nicht derselben Meinung und verließ wenige Jahre nach dem Amtsantritt Mahlers die Hofoper, nachdem Mahler erklärte, dass er alle Wagneroperen von nun an selbst dirigieren würde.<sup>138</sup> Eine große Veränderung war vor allem die Entfernung der Striche in den Wagneroperen. Hans Richter hatte diese Striche noch hinnehmen müssen. Die Neuinterpretationen der Wagnerwerke stießen auf großen Erfolg. Dennoch wuchs die Zahl der Gegner Mahlers am Ende seiner zehnjährigen Amtsperiode dermaßen, dass er gehen musste.<sup>139</sup>

Mahlers Nachfolger Felix von Weingartner versuchte die Gunst der Stunde für sich zu nutzen und sich an die Gegner Mahlers zu halten. Er führte bei Wagneroperen wieder Kürzungen ein, was beim Publikum, das sich bereits an die strichlosen Mahlerinszenierungen gewöhnt hatte, auf Ablehnung stieß. Seit Mahler waren drei bis vier Gesamtauführungen pro Jahr der Werke Wagners üblich geworden. Statt sich wie Mahler auf Wagners Werke zu konzentrieren, gab Weingartner dem Belcanto den Vorzug, obwohl sein Vorgänger ihm gerade ein gutes Wagnerensemble hinterlassen hatte. Schwierigkeiten mit den Sängern hatte Weingartner auch in einer anderen Hinsicht, da viele Sänger aufgrund der

---

<sup>136</sup> Prawy, *Die Wiener Oper* (1978), 52 f.

<sup>137</sup> Vgl. ebd., 64.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., 67.

<sup>139</sup> Vgl. Kralik, *Das Opernhaus am Ring*, 49 f.

Überbelastung durch Mahlers Instruktionen ihre Karriere früh beenden mussten und es ihm nicht gelang neue gute Sänger an das Haus zu binden.<sup>140</sup> Nach nur drei Jahren musste Weingartner demissionieren, da der Erfolg ausblieb und er weder beim Publikum noch bei den Kritikern Rückhalt fand.

Als nächster und letzter Operndirektor der Wiener Hofoper wurde Hans Gregor engagiert. Zuvor hatte er die „Komische Oper“ in Berlin gegründet und geleitet. In seiner Amtsperiode wurden viele Novitäten herausgebracht, unter anderem der *Parsifal*, der nach der langen Schutzfrist 1914 in Wien erstaufgeführt werden konnte. Erfolgreich zeigte sich der neue Operndirektor auch im Engagement von neuen Ensemblemitgliedern.<sup>141</sup> Das Repertoire setzte sich vor allem aus den Opern von Puccini, Verdi, Wagner und Richard Strauss zusammen. Im Gegensatz zu vielen seiner Vorgänger schaffte es Hans Gregor das Haus auch aus ökonomischer Sicht gut zu führen. Allerdings meint Marcel Prawy, dass Gregor zuviel auf das Budget achtete und sich deshalb auch seine Gegnerschaft vermehrte.<sup>142</sup> Hans Gregor blieb bis zum Ende der Monarchie im November 1918 Direktor der Hofoper.

---

<sup>140</sup> Vgl. Prawy, Die Wiener Oper, 78 f.

<sup>141</sup> Vgl. Kralik, Das Opernhaus am Ring, 57-60.

<sup>142</sup> Vgl. Prawy, Die Wiener Oper, 90-96.

## **4) Richard Wagners *Meistersinger von Nürnberg***

Die *Meistersinger von Nürnberg* gelten als die „deutsche Nationaloper“. Warum haben sich gerade die *Meistersinger*, die sich doch so von den anderen Werken Wagners unterscheiden, diesen in der Aufführungspraxis nicht immer positiv konnotierten Titel eingehandelt? Oder ist gerade das der Grund für die Popularität des Stückes, dass die Oper konventioneller gestaltet ist als andere Wagneroperen? Der historisch realistische oder zumindest so intendierte und rezipierte Schauplatz der Oper hat dabei keine geringe Rolle gespielt. Schließlich suchten die Nationalbewegungen des 19. Jahrhunderts in der „eigenen“ Vergangenheit ihre Existenzberechtigung. Dieser Aspekt ist allerdings nur ein Teil von dem, was diese Oper politisch so brisant erscheinen lässt. Denn so wie auch in anderen Opern und vor allem seinen Schriften wollte Wagner auch in den *Meistersingern* seine konkreten politischen Vorstellungen über ein Medium an das Publikum übermitteln. Dabei verwendet er zwar ein Sujet der Vergangenheit, will damit jedoch in eine mögliche Zukunft verweisen. Dieser Inhalt vor dem Hintergrund des sich in Entstehung befindlichen deutschen Nationalstaats gibt der Oper eine besondere politische Aktualität. Eine „deutsche Nationaloper“ sind die *Meistersinger* aber nicht nur auf Grund der von Wagner intendierten Aussagen, sondern auch wegen der Aufführungspraxis der Oper. Werkintention oder Vereinnahmung? Die *Meistersinger* wurden immer mehr zu einer Oper der „Deutschen“. Spätestens seit der Verwendung der Oper als Festoper der Nationalsozialisten liegt der nationale Charakter der *Meistersinger* wie ein Schatten über der Oper. Ob diese Entwicklung eine politische Vereinnahmung oder eine logische Folge der Werkintention Wagners war, ist eine umstrittene Ansicht.

### **4.1. Entstehung und Uraufführung der *Meistersinger***

Der erste *Meistersinger*- Entwurf stammt aus dem Jahr 1845. Zu diesem Zeitpunkt war Richard Wagner noch als Kapellmeister in Dresden engagiert. Der Entwurf entstand während eines Sommeraufenthalts in Marienbad. Die *Meistersinger* waren zunächst im Gegensatz zu den anderen Musikdramen Wagners als eine komische Oper geplant. Nach diesem ersten Entwurf beschäftigte sich Wagner nicht

weiter mit der Ausführung der *Meistersinger*. Erst in den 1860er Jahren kam Richard Wagner auf diese Idee zurück. Im Herbst 1861 bat er den Verleger Franz Schott um einen Vorschuss und gab dabei bekannt, dass er an einer großen komischen Oper arbeite. Ende Jänner 1862 schloss Wagner in Paris das Libretto der *Meistersinger* ab. Im Winter 1862/63 gab Wagner drei Konzerte in Wien, bei denen er erste Auszüge aus den *Meistersingern* präsentierte.<sup>143</sup> Im Herbst 1864 beendete Wagner die Komposition vorerst. Zwei Jahre später schrieb Wagner noch einmal das Libretto um und erst am 24. Oktober 1867 beendete Wagner seine Arbeit an den *Meistersingern*.<sup>144</sup>

Die Uraufführung der Oper fand am 21. Juni 1868 in München statt. Bereits einen Monat zuvor reiste Richard Wagner an, um sich um die Aufführung zu kümmern. Das Münchner Bühnenbild wurde zum Teil nach realen Vorlagen von Nürnberger Häusern hergestellt und trug zum durchbrechenden Erfolg der Oper bei. Geleitet wurde die Münchner Uraufführung von Hans von Bülow. Mit Ausnahme der „Eva“, die vom Münchner Ensemblemitglied Mathilde Mallinger dargestellt wurde, wurden für die Hauptrollen extra Sänger von anderen Bühnenensembles aus dem ganzen deutschsprachigen Raum engagiert. Sowohl Oswald Georg Bauer, als auch Hans Mayer halten die Münchner Uraufführung der *Meistersinger* für Wagners größten Erfolg.<sup>145</sup>

Zunächst waren es vor allem mittlere Theater, die die *Meistersinger* in ihr Repertoire aufnahmen. 1870 wurden dann die *Meistersinger* auch an den großen Opernhäusern in Berlin und Wien erstaufgeführt. Vor allem aufgrund der politischen Aktualität der Oper vor dem Hintergrund des Krieges zwischen Preußen und Frankreich und des sich in Entstehung befindlichen deutschen Nationalstaats, konnten die *Meistersinger* besonders in den Anfangsjahren ihrer Aufführungsgeschichte große Erfolge verbuchen.<sup>146</sup>

In den 1880er Jahren konnten sich dann die *Meistersinger* auch auf internationaler Ebene durchsetzen. Zudem wurden die *Meistersinger* auf den Bühnen im deutschsprachigen Raum zu einer Art Festoper, die entweder ganz oder auszugsweise aufgeführt worden ist.<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Vgl. Carl Dahlhaus, John Deathridge, Wagner (Metzler, Stuttgart 1994), 50 f.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., 56.

<sup>145</sup> Vgl. Oswald Georg Bauer, Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen, In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.), Richard- Wagner- Handbuch (Kröner, Stuttgart 1986) 647-674, hier 650 f.; Hans Mayer, Richard Wagner (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1998), 144.

<sup>146</sup> Vgl. Hannu Salmi, Imagined Germany. Richard Wagner's national utopia (Lang, New York/ Wien 1999), 137.

<sup>147</sup> Vgl. Bauer, Richard Wagner, 174.

## 4.2. Aspekte der *Meistersinger*- Handlung

Der Schauplatz der *Meistersinger von Nürnberg* ist das Nürnberg des 16. Jahrhunderts. Wagner verwendete zwar bei der Erstellung des Librettos historische Quellen und zum Teil reale Personen als Akteure, jedoch versuchte er kein historisch getreues Nürnberg abzubilden, sondern erschuf ein romantisches Bild der frühneuzeitlichen Stadt. Ein Bild aber mit dem er dem „deutschen“ Publikum eine Identifikationsmöglichkeit mit seiner „nationalen“ Vergangenheit bot. Es wirkte vertrauter und „anheimelnder“ als die moderne industrialisierte Gegenwart.

Ein Kritikpunkt, der in der Fachliteratur immer wieder betont wird, ist, dass die soziale Struktur in der Oper vollkommen anders dargestellt wird, als sie im Nürnberg des 16. Jahrhunderts tatsächlich war. Im Mittelpunkt der Oper steht die Zunft der Meistersinger, die sich fast ausschließlich aus Handwerkern rekrutiert. Allerdings gab es im Nürnberg des 16. Jahrhunderts keine Zünfte, wie sie in den *Meistersingern* dargestellt werden. Dafür fehlt in der Oper fast vollkommen die Stadtverwaltung, die in den von Wagner verwendeten Quellen allerdings Erwähnung finden. Nur kleine Hinweise gibt es in der Oper zur Existenz eines Stadtrates, wie zum Beispiel als Pogner in der zweiten Szene des zweiten Aktes meint: „[...] wenn Nüremberg, die ganze Stadt mit Bürgern und Gemeinen, mit Zünften, Volk und hohem Rat, [...]“<sup>148</sup>. Außer dem wohlhabenden Pogner sticht nur Beckmesser in seiner Position als Stadtschreiber aus der Reihe der Meistersinger hervor. Er ist es auch, den das Volk in der letzten Szene als ein Mitglied des Rates ausweist, wenn es heißt: „Seid still! `s gar ein tücht`ger Meister! Still macht keinen Witz; der hat im Rate Stimm` und Sitz.“<sup>149</sup> Trotz dieser Anmerkungen wirkt das Nürnberg der *Meistersinger* frei von jeglicher Herrschaftsgewalt und politischer Ordnung. Zwar tritt ein Nachtwächter auf, allerdings schlichtet er nicht die Menge in der Prügelszene, sondern erscheint nur als Teil einer romantisierten Nachtszene. Gerade wegen dieser Szene werden dem Nürnberg der *Meistersinger* anarchistische Zustände zugesprochen.

Die Meistersinger wirken in dieser Oper als eine scheinbar offene Elite. Besonderes Ansehen genießt vor allem Hans Sachs. In dieser Figur spiegelt Wagner sich selbst wider. Diese Identifikation Wagners mit Hans Sachs lässt sich auch daran erkennen, dass Wagner während seiner Arbeit an den *Meistersingern* diesen Namen

<sup>148</sup> Kurt *Pahlen*, Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg, (Mainz 1982; Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2010), 117.

<sup>149</sup> Ebd., 279.



als Pseudonym für sich verwendet. Hans Sachs steht als Vermittler zwischen Stolzing, den Meistersingern und dem Volk im Zentrum des Geschehens.

Eines der Hauptelemente der Opernhandlung ist das Aufeinanderprallen von Altem und Neuem. Das Alte oder auch Veraltete wird durch die vom Volk hoch angesehenen Meistersinger repräsentiert. Im krassen Gegensatz dazu steht Walther von Stolzing, der ein fremder Adelige und somit als Einziger kein Bürger von Nürnberg ist. Zwischen diesen beiden Polen wirkt Hans Sachs, der zwar die Zunft der Meistersinger und deren Regeln verteidigt, aber auch eingesteht, dass deren Kunst sich vom Volk entfernt hätte und „künstlich“ geworden wäre. Beim Preissingen am Johannistag geht es nur vordergründig um den Wettstreit um die Hand von Eva zwischen Stolzing und Beckmesser, sondern vor allem um die Durchsetzung des Willens des Volkes, das über den Erfolg Stolzings urteilt. Die Meistersinger bestätigen wiederum dieses Urteil und bewirken somit auch eine Erneuerung ihrer eigenen Kunst.

Dieses politische gesellschaftliche Modell ist sehr utopisch für die Abbildung Nürnbergs im 16. Jahrhundert. Es ist allerdings ein Abbild der zeitgenössischen Forderung über das Mitbestimmungsrecht des Volkes. Ein von der Herrschaftsgewalt befreite Gemeinschaft, die zwar sozial gegliedert ist, aber gemeinsam das Urteil fällt. Sowie Hans Sachs im Hintergrund die Fäden zieht und sowohl der Erneuerung der Meistersingerkunst, als auch der gesellschaftlichen Mitbestimmung des Volkes den Weg ebnet, will sich auch Richard Wagner als Mittler der „Deutschen“ verstehen.

Die *Meistersinger von Nürnberg* sollen auf die Entwicklung einer nationalen Identität der „Deutschen“, gerade zu einem Zeitpunkt da der deutsche Nationalstaat sich zu realisieren scheint, positiv wirken. Diese nationale Intention zeigt sich in den bereits dargestellten Konstruktionen einer romantisierten Vergangenheit der „deutschen“ Nation, wie sie das historische Sujet des „altdeutschen“ Nürnbergs des 16. Jahrhunderts bietet. Andererseits steht dieser optischen Identifikationsmöglichkeit auch eine musikalische Traditionsanbindung gegenüber. Die Vertrautheit wird somit nicht nur durch die immer wieder betonten „historisch getreuen“ Bühnenbilder vermittelt, sondern auch durch den konventionellen Kompositionsstil der *Meistersinger*. Die musikalische Struktur der Oper richtet sich weniger nach der Leitmotivtechnik, der „ewigen Melodie“, die für das Wangersche Oeuvre signifikant ist, sondern ähnelt vielmehr den Formen der traditionellen Opernform. Es gibt strukturell eine klarere Einteilung in musikalische Sequenzen, wie Arien, Duette,

usw., und die drei Akte der Oper enden alle mit einer Massenszene. Doch nicht nur formell, sondern auch rein musikalisch greift Wagner bei der Oper auf Vergangenes zurück, indem er die Diatonik verwendet. Damit bringt er die gewollte „Volkstümlichkeit“ auch musikalisch zum Ausdruck.<sup>150</sup>

Ein weiterer Grund für die auffallende Popularität der Oper könnte auch an seiner zumindest ursprünglich intendierten Form als „komische Oper“ liegen. Was ist dabei das „Komische“ und wie hat sich die Oper im Laufe seiner Entstehungszeit davon entfernt? Egon Voss weist bei der Begründung dieser Einteilung auf die vordergründige Thematik der Oper hin, die ein traditionelles Lustspielthema ist, nämlich der Streit um ein junges Mädchen zwischen einem älteren und einem jungen Mann.<sup>151</sup> Die Bezeichnung als „komische Oper“ kann aber auch damit begründet werden, dass am Ende alles gut ausgeht, vor allem wenn man im Vergleich dazu die anderen Wagneroperen in Betracht zieht und die *Meistersinger* im Kontrast zu der großen ernsten Oper darstellt. Dieses Ende ist zudem nicht überraschend, sondern durch die bereits erwähnte Beziehungskonstellation von Anfang an vorhersehbar.

Neben diesen thematischen Gründen einer Anlehnung an das konventionelle Lustspielgenre verwendet Wagner in der Oper auch das Stilmittel der Parodie. Die Meistersingerzunft wird zwar als eine sich ernst nehmende Gesellschaft dargestellt, allerdings so überzeichnet präsentiert, dass dadurch eine gewisse Komik erzeugt wird. Als besonders karikaturistisch ist die Figur des Beckmessers dargestellt. In ihm, dem pedantischen Merker, will Wagner seine Kritiker, insbesondere Eduard Hanslick, bloßstellen. In Beckmessers Kritik der neuen Kunst von Walther spiegelt sich die zeitgenössische Kritik an Wagners Musik wider. Das Ende scheint somit als eine Prophezeiung der Zukunft. Wagners Musik setzt sich trotz der Widrigkeiten seiner Kritiker durch. Die ästhetischen Maßstäbe seiner Zukunftsmusik stellt er selbst, sowie Walther nur seine eigenen Regeln befolgt, die zwar in Anlehnung an die Tradition gestellt sind, aber eine Erneuerung dieser darstellen.

---

<sup>150</sup> Vgl. *Dahlhaus, Deathridge, Wagner*, 141 f.

<sup>151</sup> Vgl. *Voss, Wagners „Meistersinger“ als Oper des deutschen Bürgertums*, 19.

### 4.3. Sachs Schlussansprache

Trotz der nationalen Aspekte, die sich auch in anderen Teilen der *Meistersinger* finden lassen, ist der Text der Schlussansprache Hans Sachs im Mittelpunkt der Diskussion um die Problematik des Nationalen in der Oper. Trotz dieser zentralen Stellung der Ansprache in der Wagnerforschung, steht sie in der Oper an einer exponierten Stelle. Die Handlung ist eigentlich schon mit dem Sieg Walthers beim Preissingen auf der Festwiese abgeschlossen. Das Liebespaar ist vereint und Walther wird sowohl vom Volk als auch von den Meistern in ihre Gemeinschaft aufgenommen. Selbst Richard Wagner war sich über die Notwendigkeit der Schlussansprache nicht immer sicher, ob sie überhaupt noch Teil der Oper ist oder bereits darüber hinaus führt. Wapnewski bezeichnet die Ansprache Sachs als „Appendix der Oper“ und will damit vor allem vor einer Überbewertung und Wichtignahme dieser Passage warnen.<sup>152</sup> Allerdings merkt auch Wapnewski an, dass gerade der nationale Pathos dieses *Meistersinger*- Schlusses für den großen Erfolg der Oper verantwortlich zu sein scheint.<sup>153</sup>

Zunächst stellt die Ansprache Sachs eine Zurechtweisung Walthers dar. Sachs will den Sieger des Preissingens, der nach seinem Triumph über allen Dingen zu stehen glaubt und die Aufnahme in die Meistersingerzunft verweigert, auf den Boden der Tatsachen zurückholen, indem er ihn an die großen Taten der Meistersinger erinnert.<sup>154</sup> Trotz aller späteren politischen Rezeptionen betont Thomas Grey, dass die Ansprache in erster Linie eine Lobeshymne auf die Meistersinger und deren Regeln ist.<sup>155</sup>

Im Mittelpunkt der Forschungsdiskussion steht gerade die Stelle der Ansprache Sachs, die erst am Ende der langen Entstehungszeit der *Meistersinger*-Komposition eine gravierende Veränderung durchgemacht hat. In seiner endgültigen Form steht der Text erst sehr spät fest, ein gutes Jahr vor der Münchner Uraufführung. Genauer gesagt geht es um den sowohl textlichen, als auch musikalisch exponierten Teil gegen Ende der Ansprache.

---

<sup>152</sup> Vgl. Peter Wapnewski, Richard Wagners Lichtgestalten und der deutsche Nationalmythos, In: Hermann Danuser, Herfried Münkler, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 75-94, hier 88.

<sup>153</sup> Vgl. Peter Wapnewski, Die Oper Richard Wagners als Dichtung, In: Ulrich Müller, Peter Wapnewski (Hg.), Richard- Wagner- Handbuch (Kröner, Stuttgart 1986) 223-352, hier 325.

<sup>154</sup> Vgl. Bauer, Richard Wagner, 166.

<sup>155</sup> Vgl. Thomas S. Grey, Selbstbehauptung oder Fremdmißbrauch? Zur Rezeptionsgeschichte von Wagners *Meistersingern*, In: Hermann Danuser, Herfried Münkler, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 303-325, hier 307.

*Habt Acht! Uns dräuen üble Streich`!  
 Zerfällt erst deutsches Volk und Reich,  
 in falscher welscher Majestät  
 kein Fürst bald mehr sein Volk versteht;  
 und welschen Dunst mit welschem Tand  
 sie pflanzen uns in deutsches Land.  
 Was deutsch und echt, wüßt` keiner mehr,  
 lebt`s nicht in deutscher Meister Ehr`.<sup>156</sup>*

Der Entstehungskontext zu diesen acht Zeilen geht aus einem Brief Cosimas, damals noch Cosima von Bülow, an den bayrischen König Ludwig II. hervor. Wagner selbst soll im Zweifel darüber gewesen sein, ob die Schlussansprache Sachs überhaupt noch zur Oper gehört und ob er sie weg lassen sollte. Auf Drängen Cosimas soll er dann die Ansprache in abgeänderter Form beibehalten lassen. Die acht zitierten Zeilen sind in der Nacht vom 28. Jänner 1867 geschrieben worden. Das Streichen der bereits bestandenen Verse und die Intention des neuen Abschnitts soll ganz nach dem Wunsch Cosimas geschehen sein.<sup>157</sup>

Zunächst fällt vor allem auf, dass die Kunst anstelle des Staates für den Fortbestand der deutschen Nation sorgen soll. Über dessen genaue Auslegung, inwieweit diese Statthalterschaft einerseits eine Erhöhung der Kunst und der Künstler oder andererseits eine eher realpolitische Botschaft darstellen soll, gibt es in der Forschungsliteratur verschiedene Ansichten. Das Nürnberg der *Meistersinger* spiegelt die Situation der deutschen Nation des 19. Jahrhunderts wider. So wie die Kunst in den *Meistersingern* alles zusammenhält, genauso soll die Kunst in der deutschen Nationalbewegung ein einigendes Band sein. So zumindest die Intention des Komponisten, der natürlich darauf bedacht, dass seine Kunst diese deutsche Kunst sein soll.

Auf der einen Seite meint Hans Mayer, dass die Schlussansprache als ein Hochleben der Kunst interpretiert und deren chauvinistisch nationalistische Auslegung als unrichtig erachtet,<sup>158</sup> wohingegen Hans Rudolf Vaget durch die darin enthaltene fremdenfeindliche Botschaft ein Vormachtstellung der deutschen Kunst sieht, die wiederum „das Streben Deutschlands auch nach politischer Hegemonie“

<sup>156</sup> Pahlen, Richard Wagner, 299.

<sup>157</sup> Vgl. Wapniewski, Richard Wagners Lichtgestalten und der deutsche Nationalmythos, 86.

<sup>158</sup> Vgl. Mayer, Richard Wagner, 143.

legitimiert.<sup>159</sup> Während einerseits die Schlussansprache als Hohelied auf die Kunst verteidigt<sup>160</sup> und auch die Oper aufgrund der fehlenden politischen Institutionen als unpolitisch klassifiziert wird, dient andererseits gerade dieses augenscheinliche Vakuum als Möglichkeit durch eine zweite Ebene, von Hans Rudolf Vaget als „Metapolitik“ bezeichnet, politische Botschaften zu transportieren und hineinzudeuteln, um somit auch in der Schlussansprache die Kunst als einen Stellvertreter der deutschen Nation zu verwenden.

Die eigentliche „Problematik“ der Schlussansprache Hans Sachs` liegt nicht im Lob der „heil`gen deutschen Kunst“ und des „Deutschen“, sondern in der gleichzeitigen Abwertung des Fremden.<sup>161</sup> Die Warnung Hans Sachs vor dem Untergang des heiligen römischen Reiches spiegelt die Situation des sich in Entstehung befindlichen deutschen Reich wider, das angeblich von fremden Mächten bedroht wird.<sup>162</sup> Diese Überfremdung droht aber nicht von außen, sondern durch die eigenen Fürsten, die sich von dem „Deutschen“ abwenden. Konkret meint Sachs in der Schlussansprache mit der „falschen welschen Majestät“ Karl V., der durch seine spanischen Berater den „welschen Dunst mit welschem Tand“ mitbringt.<sup>163</sup> Mit dem „welschen Tand“ ist aber auch die Tradition der italienischen und französischen Oper gemeint, durch die Wagner die „echte“ deutsche Kunst bedroht sieht.<sup>164</sup> Gerade diese Gegenüberstellung vom „falschen Welschem“ und dem „echten Deutschen“ macht diese Passage der Ansprache so problematisch. Egon Voss führt diese chauvinistische Darstellung auf eine Unsicherheit der deutschen Nation zur Entstehungszeit der Oper zurück. Dieses Minderwertigkeitsgefühl wird durch die Abwertung des Fremden kompensiert.<sup>165</sup> Am Ende steht die wichtigste Botschaft der Ansprache, nämlich die Bewahrung und Achtung der „heil`gen deutschen Kunst“, die für Wagner eine wichtige Rolle als Medium in der deutschen Nation spielen soll. Die „deutsche Kunst“ steht dabei für die „deutsche Nation“. Warum diese Kunst auch als heilig bezeichnet wird, gibt es mehrere Ansichten. Einerseits wird die „heil`ge Kunst“

---

<sup>159</sup> Vaget, *Wehvolles Erbe*, 284.

<sup>160</sup> Vgl. Dahlhaus, *Deathridge*, Wagner, 91 f.

<sup>161</sup> Vgl. Reinhold Brinkmann, Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner, In: Hermann Danuser, Herfried Münkler, *Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* (Edition Argus, Schliengen 2001) 206-221, hier 212.

<sup>162</sup> Vgl. Vaget, *Wehvolles Erbe*, 277.

<sup>163</sup> Vgl. Herfried Münkler, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers *Freischütz* und Wagners *Meistersinger*, In: Hermann Danuser, Herfried Münkler, *Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik* (Edition Argus, Schliengen 2001) 45-60, hier 55.

<sup>164</sup> Vgl. Philipp Ther, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914 (Oldenbourg, Wien 2006), 49.

<sup>165</sup> Vgl. Voss, Wagners „Meistersinger“ als Oper des deutschen Bürgertums, 27-29.

als mögliche Kunstreligion bezeichnet, indem die Kunst über Allen steht,<sup>166</sup> andererseits wehrt sich Dieter Borchmeyer gegen diese Sakralisierung und erklärt die Bezeichnung „heil'ge deutsche Kunst“ damit, dass es als Gegenstück zum „heil'gen röm'schen Reich“ gesetzt wird, da die Kunst auch nach dem staatlichen Verfall als Bewahrer der deutschen Nation dienen soll.<sup>167</sup>

Diese offenen und dennoch sehr aussagekräftigen Zeilen bergen eine große Gefahr des Missverständnisses und des Missbrauchs in sich. Richard Wagner soll sich dieser Gefahr bewusst gewesen sein. Cosimas Fremdenfeindlichkeit soll darin zu hören sein und nicht Wagners Chauvinismus. Verteidigung oder Richtigstellung? Thomas Grey betont jedoch, dass „Wagners Ambivalenz gegenüber der Schlussansprache ästhetischer, nicht weltanschaulicher Natur“ gewesen sei.<sup>168</sup> Brisant ist vor allem der Gegensatz zwischen der älteren längeren Fassung der Ansprache und den neu eingefügten Zeilen, die eine klare fremdenfeindliche und nationalistische Tendenz aufweisen. Deutlich ist die Anpassung an die tagespolitische Aktualität, die unter anderem zum großen Erfolg gleich zum Beginn der Aufführungsgeschichte der *Meistersinger* beigetragen hat.

Die nationalen Aspekte der Oper und somit der Grund warum die *Meistersinger* als die „deutsche Nationaloper“ gelten, finden sich auf verschiedenen Ebenen. Zum einen hat die Oper mit dem Nürnberg des 16. Jahrhunderts einen historischen Schauplatz mit dem man die Vergangenheit der deutschen Nation leicht identifizieren kann. Zudem hat Wagner durch die teilweise Verwendung von historischen Quellen und Personen, wie Hans Sachs, ein scheinbar reales Bild des frühneuzeitlichen Nürnbergs auf die Bühne gebracht, welches eine historische Vergangenheit der deutschen Nation darstellen soll. Aber nicht nur in der Handlung und als Bühnenbild, sondern auch musikalisch suggeriert Wagner durch einen konventionelleren Kompositionsstil eine gewisse „Volkstümlichkeit“ und „Vertrautheit“, was wiederum den Effekt der Darstellung eines historischen Nürnbergs verstärken soll.

Am Ende der Oper wird die Verknüpfung der Oper mit dessen historischen Kontext deutlich, wenn von der Bedrohung des „Deutschen“ gewarnt wird. Die chauvinistische Schlussansprache von Hans Sachs bringt die nationale Intention der

<sup>166</sup> Vgl. Danuser, „Heil'ge deutsche Kunst“?, 222.

<sup>167</sup> Vgl. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, 210.

<sup>168</sup> Grey, Selbstbehauptung oder Fremdmißbrauch?, 310.

Oper noch einmal auf den Punkt. Obwohl dessen endgültige Version erst kurz vor der Vollendung der Oper verfasst wurde, auch wenn sie am Ende, als „Appendix“ der Oper, steht und auch wenn Wagner angeblich nur durch das Drängen von Cosima die Schlussansprache in dieser Form verfasst und nicht weggelassen hat, macht sie dennoch zum Großteil die *Meistersinger* erst zu dem Werk, als das sie rezipiert werden.

Inwieweit die Rezeptionsgeschichte der Oper im Sinne der Werkintention steht, ist sehr umstritten. Einerseits kann man das Werk aufgrund seiner Anlagen nicht von seiner Wirkung freisprechen, andererseits kann man auch nicht die sich verselbstständigende Rezeptionsgeschichte nicht auf die ursprüngliche Werkintention schieben. Aus diesem Konfliktfeld heraus, zwischen Werkintention und Werkrezeption, ist es interessant die Anfänge der Rezeption der *Meistersinger* an der Wiener Hofoper zu untersuchen.

## 5) Rezeption der *Meistersinger*- Inszenierungen der Wiener Hofoper in der Presse

Die *Meistersinger von Nürnberg* wurden nach der Erstaufführung an der Wiener Hofoper 1870 bis zum Ende der Monarchie nur einmal neu inszeniert und zwar in der Direktionszeit Felix Weingartners im Jahr 1909.

In diesem Kapitel werde ich die Rezeption der Erstaufführung und der Neuinszenierung von 1909 in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung* heranziehen um auf Unterschiede und Veränderungen der Rezeption einzugehen. Für die Analyse der Zeitungskritik der Erstaufführung werde ich zusätzlich die Kritiken der „alten“ *Presse* und des *Vaterlands*, für die Inszenierung von 1909 die *Reichspost* als Quelle verwenden.

### 5.1. Erstaufführung der *Meistersinger von Nürnberg* an der Wiener Hofoper 1870

Die Wiener Erstaufführung der *Meistersinger von Nürnberg* fand am 27. Februar 1870, dem Faschingssonntag dieses Jahres statt. Aufgrund dieses Zufalls, dass der Tag der Erstaufführung der *Meistersinger* ein Sonntag war, wurden die *Meistersinger* zu „unserer [Wiener] Sonntagsoper“. <sup>169</sup> Die Vorbereitung der Aufführung der *Meistersinger* wurde im Oktober des Vorjahres vom Regiekollegium, das unter anderem aus dem damaligen Direktor Dingelstedt und dem Kapellmeister Herbeck bestand, beschlossen. <sup>170</sup> Die Verträge über das Aufführungsrecht der *Meistersinger* mit Wagner wurden noch von Dingelstedt geschlossen. Die Leitung der Aufführung übernahm jedoch Johann Herbeck, der auch bei der Erstaufführung am Dirigentenpult stand. Ursprünglich hätten die *Meistersinger* bereits am 17. Februar aufgeführt werden sollen, insgesamt wurde die Erstaufführung viermal verschoben, zumindest zweimal aufgrund der Erkrankung eines Sängers. <sup>171</sup> Alle Hauptartikel zu

<sup>169</sup> Kralik, Das Opernhaus am Ring, 154.

<sup>170</sup> Vgl. Hadamowsky, Wien- Theatergeschichte, 448.

<sup>171</sup> Vgl. Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1961 (13.2.1870) 8, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700213&zoom=33>> (5.März 2012); Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1965 (17. 2. 1870) 7, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700217&zoom=33>> (5.März 2012); Neue Freie Presse. Morgenblatt



der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* wurden innerhalb der ersten drei Tage nach der Vorstellung veröffentlicht.

### 5.1.1. *Neue Freie Presse*

Im Vorfeld der Premiere wurde am 13. Februar unter der Rubrik 'Theater und Kunstmeldungen' der *Neuen Freien Presse* ein längerer Artikel zu den *Meistersingern* veröffentlicht. Bereits vier Tage vor der geplanten Aufführung werden darin Zweifel angeführt, dass die *Meistersinger* termingerecht aufgeführt werden können, da einer der Sänger seit längerem erkrankt ist. Der Hauptteil des Artikels beinhaltet hingegen eine eingehende Beschreibung der Meistersingerzunft. Es ist keine Einführung in die Handlung der Oper, sondern eine Erklärung des historischen Kontextes. Es wird allerdings auch darauf hingewiesen, dass man das Textbuch zur Oper auch käuflich erwerben kann.<sup>172</sup> Dass der Fokus auf dem historischen Kontext liegt, zeigt, dass die *Meistersinger* nicht primär als ein Kunstwerk betrachtet wurden, als eine fiktive Geschichte, sondern dass es als Darstellung der „deutschen“ Geschichte Ernst genommen wurde.

Der erste Bericht vom 28. Februar 1870 über die Erstaufführung wurde erst nachträglich am 1. März 1870 auf der dritten Seite der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht. Der Artikel, wie auch alle weiteren verwendeten Artikel der *Neuen Freien Presse* über die Erstaufführung, stammt von Eduard Hanslick. Der erste Artikel ist sehr kurz gefasst. Hanslick lobt gleich zu Beginn das Ensemble und den Kapellmeister Johann Herbeck für deren musikalischen Leistungen. Herbeck dankt er vor allem für die „zweckmäßigen“ Kürzungen. Diese Kürzungen haben dazu geführt, dass die Wiener Aufführung der *Meistersinger* statt fünf nur vier Stunden gedauert hat. Über den weiteren Erfolg oder Misserfolg der *Meistersinger* will Hanslick in diesem ersten kurzen Bericht noch nicht urteilen und macht dies von den weiteren Aufführungen der *Meistersinger* abhängig. Die Publikumsreaktion bei der Erstaufführung der *Meistersinger* schildert Hanslick so, dass

---

Nr. 1968 (20. 2. 1870) 8, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700220&zoom=33>> (5. März 2012); Neue Freie Presse. Abendblatt Nr. 1972 (24. 2. 1870) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700224&zoom=33>> (5. März 2012)

<sup>172</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1961 (13. 2. 1870) 8.

„zwar sehr viel applaudirt und gerufen [wurde], aber in so auffallend lärmender, fast unanständig tobender Weise, daß man darin den unverfälschten Ausdruck der Meinung unseres Publicums schwerlich erblicken kann.“<sup>173</sup>

Diese Reaktion des Publikums begründet Hanslick folgendermaßen:

„Daß schon die Ouvertüre, die gewiß nicht dazu angethan ist, ein unbefangenes großes Publicum zu entzücken, mit wüsten Jubelgeschrei aufgenommen wurde, ist ein Beweis, daß die Claque oder heuchlerischer Partei-Enthusiasmus am Sonntag-Abend stark mitbeschäftigt waren.“<sup>174</sup>

Zwar hatte sich Hanslicks Meinung im Vergleich zu seiner Aussage im Bericht über die Münchner Uraufführung der *Meistersinger* gemildert, wo er noch die Ouvertüre der *Meistersinger* als die „unangenehmste Ouvertüre der Welt“<sup>175</sup> bezeichnet. In der Kritik zur Wiener Aufführung ist sein Urteil abgemildert, indem er nur noch meint, dass die Ouvertüre, „am wenigsten geeignet [sei], den Hörer günstig zu stimmen.“<sup>176</sup> Damit stellt er seine Meinung über alles andere, indem er behauptet, dass niemandem dieses Musikstück so gut gefallen kann, um derartige Reaktionen beim Publikum zu bewirken.

Über die Oper selbst urteilt er in diesem ersten Bericht nur sehr knapp, dass die ersten beiden Akte langweilig wären und erst im dritten Akt „ein allgemeines ehrliches Wohlgefallen“ bemerkbar war.

Die beiden Hauptartikel zur Erstaufführung der *Meistersinger* werden unterm Strich auf den ersten beiden Seiten der Ausgaben der *Neuen Freien Presse* vom 1. und 2. März 1870 veröffentlicht. Der erste Teil vom 1. März beginnt gleich mit einem Zitat Wagners, der darin der Wiener Hofoperndirektion vorwirft, „daß es ihr nicht allein darum zu thun sei, die ‚Meistersinger‘ nicht geben zu dürfen, sondern auch deren Aufführung auf anderen Theatern zu verhindern“.<sup>177</sup> Hanslick führt als Quelle dieser „unglaublichen Anschuldigung“ die „Judenbroschüre“ Richard Wagners an. Gemeint ist damit die Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik*. Sie wurde zunächst unter einem Pseudonym in der *Neuen Zeitschrift für Musik* im September 1850 veröffentlicht. Das Zitat stammt aus dem Vorwort der 2. Auflage von *Das Judentum in der Musik* aus dem Jahr 1869. Für Hanslick ist diese Ausgabe

<sup>173</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1. 3. 1870) 3, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700301&zoom=33>> (2. Februar 2012)

<sup>174</sup> Ebd., 3.

<sup>175</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1372 (25 .6. 1868) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18680625&zoom=33>> (6. Februar 2012)

<sup>176</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1.3.1870) 1.

<sup>177</sup> Richard Wagner, *Das Judentum in der Musik* (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1939), 32.

besonders brisant, da sich Wagner darin vor allem dessen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* sehr kritisiert. Das hier angeführte Zitat bezieht sich aber vor allem auf den Konflikt zwischen Richard Wagner und der Wiener Hofoper im Zuge des Tantiemenstreits, den ich bereits im Kapitel zu „Wagner und die Wiener Hofoper“ ausführlich geschildert habe.

Bevor Hanslick nun zur eigentlichen Kritik über die *Meistersinger* kommt, weist er auf die besonderen Leistungen Herbecks, Dingelstedts, des Ensembles und des Orchesters hin. Zwar versucht Hanslick klar zwischen seiner persönlichen Meinung über die Musik Wagners und den Leistungen der Musiker zu differenzieren, aber er betont dabei deutlich, dass die Leistungen unter diesen schwierigen Umständen besonders hoch anzuerkennen sind. Noch einmal verweist er auf die „aufreibende Probenreihe“, die bereits im Vorfeld zur Erkrankung einiger Sänger geführt habe und eine termingerechte Aufführung der *Meistersinger* verhindert hat.

Gleich zu Beginn der Kritik zu der *Meistersinger*-Aufführung, weist Hanslick auf die generelle polarisierende Wirkung von Wagners Werken beim Publikum hin. Wagners Opern seien zwar interessant, aber dieses Urteil ist nicht durchwegs positiv gemeint, sondern die Werke sind deshalb interessant, weil sie etwas Neues und „Ungewöhnliches“ bieten. Die einen freuen sich über diesen Umstand, die anderen mokieren sich darüber. Insbesondere in Bezug auf die *Meistersinger* geht es in diesem Ton weiter. Hanslick meint, dass die Oper im Vergleich zu den anderen Werken Wagners in Hinsicht auf seine übliche Kompositionsweise keine Ausnahme bilde. Die *Meistersinger* bezeichnet er als eine „merkwürdige Schöpfung“ und als „ungewöhnliche Erscheinung“.<sup>178</sup> Die ambivalente Haltung, die zum einen anerkennend, zum anderen ablehnend ist, zeigt sich auch als sich Hanslick über den Kompositionsstil Wagners äußert, den er bei den *Meistersingern* angewendet hat. Das Werk sei

„von ungewöhnlicher Consequenz der Methode, größten Ernst und Fleiß, neu in der ganzen Gestaltung, reich an geistvollen, ja blendenden Zügen, oft ermüdend und verletzend, immer eigenthümlich.“<sup>179</sup>

Auf der einen Seite gebe es zwar in der Oper die „glücklichsten musikalischen Inspirationen Wagner’s“, andererseits kritisiert Hanslick, dass es auch „trostlose Strecken langweiliger oder widerwärtiger Musik“ gebe.

---

<sup>178</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1. 3. 1870) 1.

<sup>179</sup> Ebd., 1.

Insgesamt bleibt Hanslicks Kritik weder durchwegs positiv, noch eindeutig ablehnend, sondern begründet sein Urteil anhand der Zuneigung oder Ablehnung des jeweiligen Aspekts und Teil der Oper ab, da den *Meistersingern* „ebensowenig seine Schönheiten abzusprechen [sein], als sein schwachen und abstoßenden Seiten.“<sup>180</sup>

Bei der Aufnahme der Oper durch das Publikum macht Hanslick die Beurteilung der Oper von den individuellen „dramatischen und musikalischen Schönheitsbegriffen“ abhängig, „ob man sich davon mehr befriedigt oder mehr abgestoßen fühle“. Damit schließt Hanslick vorerst die Beurteilung des Gesamteindrucks der Oper.

Der größte Teil des Artikels setzt sich jedoch aus einer genauen Schilderung des dramatischen und musikalischen Ablaufs der *Meistersinger* zusammen. Selten wird dabei direkt auf die Wiener Erstaufführung Bezug genommen. Wie schon im ersten Abschnitt des Artikels spielt die Kritik über die *Meistersinger* im Allgemeinen eine größere Rolle als die Kritik über die Wiener Erstaufführung.

Bevor Hanslick nun mit der Schilderung des Ablaufs beginnt, merkt er an, dass er zwei Jahre zuvor bereits einen Artikel in der *Neuen Freien Presse* über die Uraufführung veröffentlicht hat. Auch bei der Wiener Vorstellung hatte er denselben „gemischten Eindruck“ und nahm nur durch den wiederholten Opernbesuch „einzelne interessante Details schärfer“ wahr. Die ähnliche Wirkung, die die Münchner Aufführung und die Wiener Aufführung auf ihn hatte, verwendet er nun als Begründung dafür, dass er sich bei der Schilderung der Oper „mitunter der gleichen Wörter bedienen [muss].“

Der Bericht Hanslicks über die Münchner Uraufführung der *Meistersinger* wurde in drei Teilen in den Ausgaben vom 24., 25. und 26. Juni 1868 der *Neuen Freien Presse* veröffentlicht. Bei der Andeutung auf die Ähnlichkeit der Schilderung der Oper bezieht er sich auf den zweiten Teil vom 25. Juni 1868, bei dem er ausschließlich den Handlungsablauf geschildert hat. Ein Großteil des Artikels vom 1. März 1870 ist mit dem am 25. Juni 1868 veröffentlichten Artikel deckungsgleich. Daraus lässt sich schließen, dass der Artikel von 1870 nicht vollkommen neu geschrieben wurde, sondern dass es sich dabei um eine verkürzte und modifizierte Version des Artikels vom 25. Juni 1868 handelt. Die meisten Teile wurden entweder wortwörtlich übernommen, die Satzstellung verändert oder einzelne Wörter

---

<sup>180</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1. 3. 1870) 1.

ausgetauscht. Die wenigen direkten Bezüge zur Wiener Erstaufführung beinhalten fast ausschließlich die positiven Anmerkungen über die Kürzungen, wie

*„Trotz der nicht genug zu preisenden Kürzungen, welche Herbeck an dieser erzprosaïschen, im Original geradezu unaushaltbaren Scene vorgenommen, bleibt sich noch immer trocken und langweilig genug.“<sup>181</sup>*

Oder

*„Wir danken es den einsichtsvollen Kürzungen Herbeck's, daß er hier nicht geradezu niederdrückt, wie bei der Münchener Aufführung.“<sup>182</sup>*

Diese Kürzungen ließen die Wiener Version der *Meistersinger* um zirka eine Stunde kürzer dauern als die Münchner Uraufführung. In diesen Bemerkungen Hanslicks drückt er seine eigene Meinung über die „Unzumutbarkeit“ der Oper und seine generelle negative Haltung gegenüber Richard Wagner aus.

Die Inhaltsangabe wechselt zwischen einer bloßen Darstellung der Handlung und der Kritik Hanslicks. Der erste Akt wird sehr negativ beurteilt, mit Ausnahme Walthers „Am stillen Herde in Winterszeit“ und der Anrede Pogners, die „wie ein Sonnenstrahl in den langweilig trüben Musiknebel [fällt]“. Trotz der Kürzungen der Wiener Aufführung, ist der Akt für Hanslick noch immer ein „äußerst ermüdender“. Besonders günstig kommen bei Hanslicks Kritik auch die weiteren Soli Walthers und das Quintett des dritten Aktes weg. Allerdings hätten diese musikalischen Stücke in einer anderen Oper „keine ungewöhnliche Aufmerksamkeit erregt“. Denn diese „Kunst“, mit der Hanslick darauf anspielt, dass Wagner in einem sonst nach Hanslicks Maßstäben musikalisch wenig erfreulichen Werk einige „musikalische Schönheiten“ einwebt, sei „eines der Geheimnisse unseres modernen Meistersingers“.<sup>183</sup>

Ansonsten mokiert sich Hanslick über den Kompositionsstil Wagners, die ständigen Wiederholungen der Leitmotive, sowie das „Durcheinander“ bei Chorszenen oder bei mehrstimmigen Nummern, bei denen er besonders störend empfindet, dass man aufgrund des gleichzeitigen Singens den Text nicht versteht.

Die Wahrnehmung der *Meistersinger* als ein Abbild der Vergangenheit, zeigt sich auch in der Darstellung der Handlung. Hanslick merkt an, dass vor allem der letzte Akt ein „historisch treues Bild“ biete und dabei „ein frischer realistischer Zug [...] durch das Ganze“ geht.<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1. 3. 1870) 1.

<sup>182</sup> Ebd., 1.

<sup>183</sup> Ebd., 2.

<sup>184</sup> Ebd., 2.

Hanslick schließt den ersten Teil des Berichts über die Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* mit dem Ende der Opernhandlung.

Der zweite Teil, der am 2. März 1870 veröffentlicht wurde, konzentriert sich noch mehr auf die Kritik der *Meistersinger* und den Kompositionsstil Richard Wagners. Vieles, das bereits im ersten Artikel erwähnt wurde, wird dabei wiederholt und vertieft. Gleich zu Beginn meint Hanslick, dass die Länge der Oper im Verhältnis zur „ärmlichen Handlung“ unzumutbar sei. Allerdings beurteilt er durchwegs positiv die Wahl des „realistischen“ Stoffes, ein Umstand den die *Meistersinger*, den *Rienzi* ausgenommen, von den vorhergehenden Wagneroperen unterscheidet.

„Diese Nürnberger Handwerker mit ihren einfachen kleinbürgerlichen Erlebnissen und hausbackenen Knittelversen sind uns doch entschieden lieber, als die schwindelhafte Verzückung und das bombastische Alliterationsgestotter im „Tristan“ oder „Rheingold“.“<sup>185</sup>

Die *Meistersinger* bieten hingegen eine „farbenreiche Schilderung des Volksfestes auf der Nürnberger Wiese“ und „Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben des Mittelalters.“<sup>186</sup> Mit dieser Aussage schließt sich Hanslick der Meinung an, dass die *Meistersinger* ein reales Geschichtsbild der Deutschen biete.

Als nächstes kommt ein Aspekt der Oper zur Sprache, der auch in der späteren Rezeption ein brisantes Thema bietet, nämlich die Kategorisierung der *Meistersinger* als eine „komische Oper“. Sowohl nach seiner „ganzen Anlage“, als auch aufgrund der beiden Bufforollen, stimmt Hanslick dieser kategorischen Einteilung zu. Allerdings merkt er an, dass Wagner für die komische Oper das Talent fehle und deshalb scheinen auch die *Meistersinger* nicht ganz in dieses Genre zu passen. Der Musik fehle es vor allem an Leichtigkeit und die Oper sei auch wie die anderen Werke Wagners zu pathetisch.

Bevor Hanslick dazu übergeht Wagners Kompositionsstil, den er auch bei den *Meistersingern* angewendet hat, zu kritisieren, hebt er nochmals die Teile der Oper hervor, die ihm besonders positiv aufgefallen waren. Pogner´s Anrede, Walther´s Lieder und das Quintett sind diese Stellen, die, wie Hanslick sehr malerisch beschreibt, „oasengleich aus grauer Wüste“ herausleuchten. Zunächst äußert sich Hanslick zu Wagners „musikalischen Reformprinzip“. Dieses Prinzip beschreibt Hanslick, als ein

<sup>185</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1978 (2. 3. 1870) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700302&zoom=33>> (5. März 2012)

<sup>186</sup> Ebd., 1.

*„bewusstes Auflösen aller festen Form in ein gestaltloses, sinnlich berausches Klingen, das Ersetzen selbstständiger, gegliederter Melodien durch ein vages Melodisieren“.*<sup>187</sup>

Damit spielt er auf Wagners Kompositionsprinzip, das auch als „unendliche Melodie“ bezeichnet wird, an.

*Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Cadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins Unabsehbare fort.*<sup>188</sup>

Hanslick führt diesen Stil Wagners darauf zurück, dass dieser Angst vor der „Gewöhnlichkeit“ der abschließenden Kadenz habe.

Den eigentlichen musikalischen Hauptpart in den *Meistersingern* spricht Hanslick dem Orchester zu, das das „zusammenhängende und selbstständige Tonbild in den „Meistersingern“ bilde“.<sup>189</sup> Die Sänger seien hingegen nur die „ausfüllenden Instrumente“: Damit hätte sich Wagner nicht nur der bisherigen Kompositionstechnik entgegengesetzt, sondern auch das „natürliche Verhältnis“ in der Oper auf den Kopf gestellt.

Besonders kritisiert Hanslick auch Wagners Verwendung von Leitmotiven. Nach einer kurzen Schilderung der Leitmotivtechnik, erkennt Hanslick zwar an, dass diese „Melodiechen“ zunächst den Hörer erfreuen und deren Geist beschäftigen, auf längerer Sicht jedoch zu viel werden.

Am Ende des Artikels fasst Hanslick in einem kurzen Abschnitt seine durchaus ambivalente Haltung zu den *Meistersingern* zusammen.

*„Die Aufführung der „Meistersinger“ wird jedem Musikfreund ein denkwürdiges Kunsterlebnis bleiben, wenn auch keines von jenen, deren echter Schönheitssegen uns beglückend und läuternd durch's Leben begleitet. Wir erblicken in dieser Oper keine Schöpfung von tiefer Ursprünglichkeit, von bleibender Wahrheit und Schönheit, sondern ein geistreiches Experiment, das durch die zähe Energie seiner Durchführung und die unleugbare Neuheit nicht sowohl Erfundenen, als der Methode des Erfinders frappiert. Die „Meistersinger“ gehören für uns mit Einem Wort zu den musikalischen Abnormitäten. Als Regel gedacht würden sie das Ende der Musik bedeuten, während sie als Spezialitäten immerhin bedeutender und nachhaltiger*

<sup>187</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1978 (2. 3. 1870) 1.

<sup>188</sup> Ebd., 1.

<sup>189</sup> Ebd., 1.

*anregen, als ein Dutzend Alltagsopern von tadelloser Correctheit der Form und „Gesinnung“.*<sup>190</sup>

Hanslick bleibt somit von Anfang bis Ende seiner *Meistersinger*- Kritik seiner ambivalenten Haltung treu. Allerdings ist auch in der positiven Kritik meist eine ablehnende Grundhaltung gegenüber Wagner erkennbar. Die *Meistersinger* spielen bei diesem Zwist eine besondere Rolle, da Wagner darin seine Kritiker in der Figur des Beckmessers personifiziert hatte, allen voran Eduard Hanslick. Die Figur des Merkers hat in früheren Entwürfen deshalb auch Hanslick geheißen. Hanslick konnte spätestens nach der Veröffentlichung seiner Schrift „Vom Musikalisch- Schönen“ (1854) zu den Gegnern Wagners gezählt werden.<sup>191</sup> Seine Artikel zu der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* sind somit zunächst am meisten von seiner ablehnenden Haltung gegenüber Richard Wagner geprägt. Außerdem steht die Oper an sich, deren Handlung und musikalischen Aspekte, mehr im Vordergrund, als die Kritik der Wiener Inszenierung der Oper.

### 5.1.2. Presse

Während in der *Neuen Freien Presse* gleich in zwei aufeinander folgenden Ausgaben in ausführlicher Länge über die Erstaufführung der *Meistersinger* berichtet wurde, beschränkt man sich in der „alten“ *Presse* im Wesentlichen auf einen kurzen Bericht in der Ausgabe des 1. März 1870. Der Artikel stammt von E. Schelle und wurde auf der ersten Seite unterm Strich publiziert.

Gleich zu Beginn des Artikels weist Schelle etwas ironisch auf die mehrmaligen Verschiebungen der Aufführung hin, die sich aufgrund „plötzlicher Erkrankungen“ der Mitwirkenden ergaben. Wie schon Hanslick lobt auch Schelle die Sänger schon allein dafür, dass sie die Vorstellung überstanden hätten.

*„Am Sonntag Abend endlich sind sie glücklich mit heiler Haut zur Vorstellung gelangt und haben sich im Schweiß ihres Angesichts mannhaft ihren Platz auf unserer Bühne erkämpft.“*<sup>192</sup>

<sup>190</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1978 (2. 3. 1870) 2.

<sup>191</sup> Martin *Gregor-Dellin*, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert (Piper, München 1980), 470.

<sup>192</sup> Presse Nr. 59 (1. 3. 1870) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18700301&zoom=33>> (14. März 2012)



Mit dieser Aussage nimmt er gleich zu Beginn des Artikels eine negative Grundhaltung gegenüber den *Meistersingern* ein, indem auf eine gewisse „Unzumutbarkeit“ der Oper für die Künstler hingewiesen wird.

Interessant erscheint zunächst vor allem die Schilderung der Publikumsreaktionen. Schelle spricht von einem gespaltenen Publikum, das einerseits aus Wagnergegnern und Wagnerianern bestand. Deren Reaktion auf die Vorstellung beschreibt er wie einen Kampf. Die Wagnerianer stellt er als kritikunfähige Anhänger Wagners dar, die „fast jede Note ihres angebeteten Meisters gern mit Beifall überschüttet hätten“.<sup>193</sup> Im ersten Akt wären die Wagnerianer stärker, während des zweiten Aktes die Wagnergegner siegreicher gewesen, doch im letzten Akt hätten sich dann die Wagnerianer durchgesetzt.

Die musikalische Kritik zu den *Meistersingern* ist äußerst kurz gehalten. Die „musikalischen Genüsse“ seien vor allem in den ersten beiden Akten rar. Als einen dieser wenigen „Lichtstrahlen“ hebt Schelle im Gegensatz zu Hanslick das Duett von Sachs und Eva hervor. Zusammenfassend meint er jedoch, dass der Komponist versagt hätte und vergeblich „zu den gewaltsamsten, raffiniertesten Mitteln [greift], hier einen nachhaltigen Effect zu erzielen“.<sup>194</sup> Schelle stört sich vor allem an der musikalischen Offenheit von Wagners Kompositionsstil. Allerdings merkt er auch an, dass „sich durch das ganze ein Zug [windet], der uns magnetisch fesselt, der Zug einer großartigen Capacität, [...]“.<sup>195</sup>

Im Bezug auf die Wiener Inszenierungen finden vor allem die Kürzungen der Oper besondere Erwähnung. Schelle weist vor allem darauf hin, dass die *Meistersinger* ohne Kürzungen das Publikum „auf eine zu harte Probe gestellt“ hätten. Schelle meint sogar, dass man die Oper noch mehr kürzen hätte können, insbesondere bei der Rolle des Merkers.

Interessant erscheint, dass Schelle behauptet, dass „Wagner der Aufführung das höchste Lob ertheilt“ hätte. Marcel Prawy schildert nämlich ein völlig gegenteiliges Bild von Wagners Meinung über die Wiener Aufführung.

*„Richard Wagner war nicht zur Premiere gekommen, er saß in Luzern, bekam von übereifrigen Freunden nicht ganz objektive Berichte über die Vorstellung und ließ seinen Zorn in wütenden Briefen und Telegrammen an Herbeck aus. Er tobte gegen die Striche wie gegen die Besetzung.“*<sup>196</sup>

---

<sup>193</sup> Presse Nr. 59 (1. 3. 1870) 1.

<sup>194</sup> Ebd., 1.

<sup>195</sup> Ebd., 1.

<sup>196</sup> Prawy, Die Wiener Oper, 35.

Diesem Hintergrund entsprechend scheint es auch interessant, dass Schelle darauf hinweist, dass ihm die Wiener Inszenierung besser gefallen hätte als die Münchner Uraufführung, obwohl gerade die Uraufführung unter Wagners Aufsicht stand. Selbst wenn Wagner durch „nicht ganz objektive Berichte“ informiert war, ist eine solche vollkommen konträre Haltung zur Wiener Inszenierung unwahrscheinlich. Vielleicht wollte Schelle seine eigene Meinung durch seine Behauptung, dass Wagner die Wiener Aufführung gelobt hätte, nur untermauern.

Schelle lobt vor allem Johann Herbeck, die Sänger und das Orchester. Auf die Solisten geht er auch im Einzelnen ein. Negativ beurteilt Schelle nur das Bühnenbild und die Kostüme, die zwar nach dem Vorbild der Münchner Uraufführung gefertigt wurden, aber mit kleinen Veränderungen versehen waren, „die wir lieber vermißt hätten“.<sup>197</sup>

Auffallend ist bei diesem Artikel, dass nicht auf die Handlung der Oper eingegangen wird. Einerseits ist die Handlung bereits durch die Berichte über die Münchner Uraufführung bekannt, andererseits ist kein Platz für eine ausführliche Schilderung. Auf diesem Umstand geht Schelle sogar kurz ein, und argumentiert, dass „die gegenwärtigen Verhältnisse“ nur einen „äußerst beschränkten Raum“ bieten.<sup>198</sup>

Ein Hinweis auf den nationalen Aspekt der Oper, lässt sich nur in der Beurteilung der Wiener Eva, Berta Ehnn, erkennen, indem Schelle meint, dass Ehnn das „weibliche und sittige Wesen des deutschen Mädchens mehr als jene [Eva der Münchner Uraufführung] zur Geltung brachte.“<sup>199</sup> Dabei belässt er es aber auch und nennt keinen Grund für diese Kritik. Zumindest lässt sich daraus eine Charakterisierung der Figur der „Eva“ als ein „deutsches“ Mädchen herauslesen.

### 5.1.3. Wiener Zeitung

So wie in der *Neuen Freien Presse* wurde auch in der *Wiener Zeitung* im Vorfeld der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* am 16. Februar 1870 ein Artikel

<sup>197</sup> Presse Nr. 59 (1. 3. 1870) 1.

<sup>198</sup> Diese Bemerkung spielt auf die geringe Seitenanzahl der Ausgaben der *Presse* zu dieser Zeit wider, wobei jedoch gerade im Kontrast zu der geringen Seitenanzahl der Zeitung dieser *Meistersinger*- Kritik ein äußerst großzügiger Platz gewährt wurde.

<sup>199</sup> Presse Nr. 59 (1. 3. 1870) 1.

zum historischen Kontext der Opernhandlung herausgeben.<sup>200</sup> Der Artikel der *Wiener Zeitung* war jedoch mehr als doppelt so lang als der der *Neuen Freien Presse*. Es handelt sich dabei um einen Auszug aus der Schrift „Die Meistersinger von Nürnberg, ein Versuch zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners“ von Franz Müller, die 1868 in München publiziert wurde. Müller stützt sich dabei vor allem auf die Schrift Wagenseils. Der Auszug, der in der *Wiener Zeitung* veröffentlicht wurde, besteht vor allem aus einer genauen Erklärung der *Meistersinger*-Dichtung. Begründet wird diese ausführliche Schilderung damit, dass „das häufige Vorkommen solcher antiquirten und deshalb oft arg mißverstandenen Worte im Wagner’schen Textbuche [...] für manchen Leser mitunter kleine Unbequemlichkeiten“ hervorrufen würde.<sup>201</sup> Gegen Ende des Artikels gibt es eine kurze biographische Schilderung des historischen Hans Sachs und den Auf- und Niedergang der Meistersingerzunft im Allgemeinen.

Die beiden Hauptartikel zur Erstaufführung der *Meistersinger* wurden jeweils im Feuilleton-Teil der Abendausgabe der *Wiener Zeitung* am 28. Februar, sowie am 1. März veröffentlicht.

Interessant ist am ersten Bericht vom 28. Februar 1870 vor allem die Art der Erzählung des Vorstellungsablaufs, nämlich aus Sicht des Publikums und nicht anhand des Handlungsstrangs, wie bei den vorhergehenden Artikeln. Die Oper sei zwar sehr voll gewesen, aber

*„im Allgemeinen herrschte keine freudige Erwartung, vielmehr eine gewisse Verstimmung, da wegen der so häufigen bedauerlichen Hinausschiebungen der Oper dem Publicum, fremden Besuchern u.s.w. manchen Verlegenheiten bereitet worden waren.“*<sup>202</sup>

Außerdem wird gleich zu Beginn des Artikels betont, dass das Publikum in zwei Lager gespalten war, nämlich den „Wagnerfreunden“ und den Gegnern Wagners. Anhand dieser bipolaren Ausgangslage wird auch der weitere Verlauf des Opernabends dargestellt. Nach der Ouvertüre waren die Wagnergegner noch am Stärksten, doch die erste positive Reaktion zeigte sich deutlich nach Walters „Am stillen Herd in Winterszeit“. Dennoch blieb der erste Akt ein „Wettstreit zwischen für und wider“, weder hatte sich die Oper bis zu diesen Zeitpunkt durchgesetzt, noch war

<sup>200</sup> Wiener Zeitung Nr. 37 (16. 2. 1870) 4 f, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700216&zoom=33>> (6. März 2012)

<sup>201</sup> Ebd., 4.

<sup>202</sup> Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 47 (28. 2. 1870) 3, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700228&zoom=33>> (30. September 2012)

sie vollkommen durchgefallen. Der zweite Akt wirkte sich auf den Erfolg der Oper äußerst negativ aus, da er

*„so große, öde Länge [enthält], so viele durch ihre Monotonie drückende und beinahe ununterbrochen auf einander folgende Duette, daß selbst Herr Beck und Frl. Ehnn die immer tiefer sinkende Stimmung im Publicum nicht heben konnten.“*<sup>203</sup>

Spätestens beim Ständchen Beckmessers, sei ein Tumult losgebrochen, der „allen gebräuchlichen Unformen, wie wir dergleichen in diesem Hause gehört zu haben uns nicht entsinnen können“<sup>204</sup>, sodass der Akt „unverstanden und kaum halb gehört vorüberging“.<sup>205</sup> Trotzdem schafften es die Wagnerianer nach Ende des zweiten Aktes das Ensemble mehrere Male vor dem Vorhang zu bringen. Der letzte Akt wirkte sich auf die Durchsetzung der Oper aufgrund einiger besonders gut aufgenommener Nummern äußerst positiv aus. Am Ende hätten gemäß dieser als Kampf dargestellten Disputs des Publikums die Wagnerianer gesiegt.

Gegen Ende des Berichts werden noch kurz die Leistungen der Mitwirkenden hervorgehoben, vor allem die Arbeit Johann Herbecks, ohne jedoch die vorgenommenen Kürzungen in den *Meistersingern* zu erwähnen.

Im Feuilleton der Abendausgabe des 1. März 1870 wird wiederum ein längerer Artikel im Bezug zur *Meistersinger*- Aufführung veröffentlicht. Diesmal wird das Textbuch der Oper als Hauptquelle des Aufsatzes angeführt. Bevor der Autor zur Schilderung der Handlung kommt merkt er an, dass das Stück auch

*„mit wenigen Änderungen und Weglassungen, auch ohne Musik, als gesprochenes Drama ganz gut auf die Bühne gebracht werden könnte, so ausführlich und motivirt hat der Dichter sein Thema bearbeitet.“*<sup>206</sup>

Die Darstellung der Handlung ist zwar deutlich kürzer, als sie in der *Neuen Freien Presse* präsentiert wurde, sie nimmt aber dennoch zwei Drittel der zweiten Seite ein. Die Darstellungsweise bleibt eher sachlich und beinhaltet viele direkte Zitate aus dem Operntext. Es gibt nur an zwei Stellen an denen der Autor kritische Anmerkungen zur Oper äußert, in negative Hinsicht das Ständchen Beckmesser, „ein entsetzlich Lied“, und in positiver Hinsicht das Quintett des dritten Aktes, „die schönste Nummer der Oper“.

<sup>203</sup> Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 47 (28. 2. 1870) 3.

<sup>204</sup> Ebd., 3.

<sup>205</sup> Ebd., 3.

<sup>206</sup> Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 48 (1. 3. 1870) 2, online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wurz&datum=18700301&zoom=33> (3. Februar 2012)

Der Artikel vom 1. März schließt mit dem Ende der Opernhandlung und mit den letzten acht Zeilen von Hans Sachs Schlussansprache.

Nach der zweiten Aufführung der *Meistersinger* am 4. März gibt es neuerlich einen Bericht über die Oper, der sich vor allem auf die Publikumsreaktionen konzentriert. Es wird berichtet, dass auch bei dieser Vorstellung das Publikum die „Stimmung über den Dichter- Componisten etwas lauter auszusprechen [veranlasste], als sonst an diesem Orte üblich“. Damit wird vermutlich der Streit zwischen Wagnerianern und Wagnergegnern gemeint sein, „wenn auch nicht in so unbändig leidenschaftlichem, tobenden Ausdruck“<sup>207</sup> wie bei der Erstaufführung. Außerdem wird hervorgehoben, dass die Leistungen der Solisten besonders anerkannt wurden.

Die Konzentration auf die Handlung der Oper im Artikel der *Presse* zeigt, dass es sich bei der Wiener Vorstellung der *Meistersinger* um eine werkstreue Wiedergabe der Oper handelt und deren Inszenierung wenig Rolle spielt. Das Werk steht im Mittelpunkt der Diskussion, nicht dessen Ausführung.

#### **5.1.4. Das Vaterland**

Im *Vaterland* wurde unterm Strich auf den ersten beiden Seiten der Ausgabe vom 1. März 1870 ein Bericht über die Erstaufführung der *Meistersinger* veröffentlicht. Im großen Unterschied zu den Artikeln der anderen Zeitungen fällt vor allem auf, dass die Schilderung des Handlungsablaufs weniger als ein Sechstel des gesamten Artikels umfasst. Es handelt sich bei dem Bericht viel mehr um eine Kontextualisierung der *Meistersinger* in Wagners Schaffen und um eine interpretatorische Auslegung der Oper. Auffallend ist ebenfalls die besonders positive Darstellung Wagners.

Bevor der Autor nun zur Oper und zur Erstaufführung der *Meistersinger* kommt, geht er auf die bisherigen Werke Wagners und die Entwicklung seiner Kompositionen ein.

---

<sup>207</sup> Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 52 (5. 3. 1870) 2, <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrr&datum=18700305&zoom=33>> (6. März 2012)

„Im „Rienzi“ noch auf den Schultern Meyerbeer's stehend, befangen in den Traditionen der großen historischen Oper, macht er sich im „Fliegenden Holländer“ von diesem französischen Joche völlig los, greift im „Tannhäuser“ mit der Wärme des echten Künstlers in den deutschen Sagenschatz und erhebt das hier instincitiv zum Durchbruch kommende Neue im „Lohengrin“ zum Princip.“<sup>208</sup>

Mit den *Meistersingern* manifestiere sich nun diese neue Tradition mit der „künstlerischen Darstellung des deutschen Mittelalters“. Hier zeige sich „das mittelalterliche Bürgerthum in seinem treuen, deutschen Fleiß, in seiner Frömmigkeit, Einfachheit und schlichten Herzensgüte.“<sup>209</sup> Mit diesen Worten beschreibt der Autor nicht nur den Handlungsraum der Oper, sondern definiert zugleich, was er unter dem typisch „Deutschem“ versteht. Als Personifikation dessen stellt der Autor die Figur des Hans Sachs vor. Er wird jedoch nicht als eine fiktive Figur der Oper beschrieben, sondern als Abbild des historischen Hans Sachs, der nicht ein Unbekannter ist, sondern den „wir Alle kennen“ und „den wir auch wie einen alten, lieben Bekannten herzlich begrüßen.“<sup>210</sup>

Kritisch äußert sich der Autor nur in Bezug auf Wagners Schriften, in denen der Komponist den Mythos als „die wahre Grundlage des musikalischen Drama“ festlegt. Bei den *Meistersingern* hätte Wagner sich selbst nicht an sein eigenes Prinzip gehalten. Aus diesem Grund behauptet der Autor, dass man die Schriften eines Künstlers nicht mit denen eines Philosophen gleichstellen könne, da ein Künstler, der sich selbst reflektiert, nur subjektiv sein kann, im Gegensatz zur objektiven Betrachtung von etwas Fremden durch einen „Kunstphilosophen“. Der Kunstschaffende und der Kunstkritiker seien somit streng zu trennen, oder zumindest sollte man die Subjektivität eines „theorieproduzierenden“ Künstlers stets beachten.

Der nächste Abschnitt beschäftigt sich mit der Frage, ob „die Kunst auch Gegenstand der Kunst“ sein kann.<sup>211</sup> Es geht also um die Handlung der *Meistersinger*- Oper, die als Kunstgattung selbst die Kunst behandelt. Als Antwort darauf geht der Autor auf die Handlung der *Meistersinger* ein. Der nun folgende Abschnitt ist wie bereits erwähnt äußerst kurz gehalten. Es werden keine Zitate aus der Oper wiedergegeben und es wird auch auf keine musikalischen Aspekte eingegangen. Die Handlung wird so wiedergegeben, als ob es keine von Jemand

<sup>208</sup> Das Vaterland Jg. 11 Nr. 59 (1.3. 1870) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=18700301&zoom=33>> (11. Dezember 2012)

<sup>209</sup> Ebd., 1.

<sup>210</sup> Ebd., 1.

<sup>211</sup> Ebd., 1.

geschriebene Geschichte wäre, sondern so als ob eine logische Abfolge der Ereignisse stattfindet, die man nur beobachtet und nicht gelenkt ist.

Anstatt die Handlung detailreich wiederzugeben, konzentriert sich der Autor darauf einzelne Aspekte der Oper besonders hervorzuheben und bestimmte Handlungsmomente nach seiner Meinung klarzustellen. Der Handlungsmoment auf den „alles Andere beruht“, ist derjenige, dass Pogners Tochter nur einen Meistersinger heiraten soll. Diesem Umstand erklärt der Autor damit, dass es in der Zeit, in der die Handlung der Oper spielt, eine strikte Gesellschaftsordnung gab.

*„die strengere Gliederung nach Ständen, Zünften und Gewerken brachte es so mit sich, daß der Vater nicht nur im Sohn, sondern auch im Schwiegersohn den Kreis, den er selbst angehörte, nicht überschritten wissen wollte.“<sup>212</sup>*

Wie während der Oper aus einem Ritter ein Dichter werden konnte, erklärt er damit, dass Walter bereits zuvor ein Dichter war, denn „wäre Walter nicht schon Dichter, werden könnt` er`s freilich nicht“<sup>213</sup>, aber erst durch die Liebe zu Eva sei dieser Dichter in ihm erweckt worden. Damit möchte der Autor verhindern, dass man glaubt, dass jeder ein Künstler werden könne, sondern dass es schon zuvor in einem der „Genius“ vorhanden sein muss.

Auf den wichtigen Aspekt der Oper, dem Konflikt zwischen der neuen freien Kunst und der tradierten verstaubten Kunst, geht der Autor nur ganz kurz ein, indem er erklärt, dass die beiden Figuren Walter und Beckmesser diese „Gegenüberstellung“ der Kunst darstellen. Als Vermittler zwischen diesen beiden Polen trete nun Hans Sachs hervor. Nochmals wird hier Hans Sachs als der Träger der „deutschen“ Tugenden charakterisiert. Er sei ein „wahrer Abdruck deutscher Innigkeit und Herzlichkeit, väterlichen Wohlwollens, wohlthuender Milde und Sanftheit, gepaart mit Strenge und Entschiedenheit.“<sup>214</sup>

Dieselben Charakterzüge schreibt der Autor auch den Landgraf von Thüringen im *Tannhäuser* und dem König Heinrich im *Lohengrin* zu. Interessanterweise sieht der Autor nicht in Hans Sachs ein Abbild Wagners, sondern in Walter. Dies sei die subjektive Seite der Handlung, Richard Wagner als Walter von Stolzing und seine Gegner in der Person Beckmessers.

Nun kommt eine kurze Kritik zur Musik der Oper. Der Autor beschreibt den Stil Wagners als „declamatorisches Princip“ und spricht sich im Bezug darauf, im

<sup>212</sup> Das Vaterland Jg. 11 Nr. 59 (1. 3. 1870) 1.

<sup>213</sup> Ebd., 1.

<sup>214</sup> Ebd., 1.

Gegensatz zu allen anderen von mir zur Wiener Erstaufführung verwendeten Kritiken, positiv aus.

*„[...] während die in Handlung begriffenen Personen da oben mit einander im lebendigsten Verkehr und im selenvollsten Austausch der Empfindungen und Gedanken stehen, welch` ein reiches Leben da unten im Orchester!“<sup>215</sup>*

Er geht sogar soweit, dass er meint, dass Wagners Rezitative „das Bewunderungswürdigste [Rezitativ] in der Geschichte der Musik seit Sebastian Bach“<sup>216</sup>

*Während andere neuere Componisten in diesem Punkte nichts Anderes bieten als die Schablone der Theatersprache, deckt uns Wagner darin einen Schatz von nie geahnten Reichthümern auf und erhebt das Recitativ durch die ihm eignen Behandlung desselben zur Melodie der Rede.“<sup>217</sup>*

Weil gerade diese Rezitative Wagners einen großen Teil der negativen Kritik einnehmen, spricht hier der Autor vermutlich diese Gegner an, die seiner Meinung nach Wagners Kunst nicht verstehen würden, und meint etwas spöttisch

*„[...] weil bei ihm [Wagner] diese Melodie gar kein Ende nimmt, d.h. weil sie nicht früher aufhört, als bis das ganze Werk zu Ende ist, warten Einige freilich vergebens, daß sie da oder dort erst besonders anfangen solle.“<sup>218</sup>*

Den anderen würden diese Rezitative „einen Genuß [gewähren], der einzig in seiner Art ist.“<sup>219</sup>

Während der Autor schon zu Beginn des Artikels auf die Besonderheit der *Meistersinger* in Wagners Schaffen in Bezug auf den „realistischen“ Kontext eingegangen war, betont er nun den Umstand, dass es sich bei den *Meistersingern* um eine „komische Oper“ handle. Diese Charakterisierung hänge vor allem mit der Figur des Beckmessers zusammen. Besonders komisch seien vor allem Beckmessers Ständchen und dessen Werbgesang im dritten Akt, bei dem sich der Autor „vor Lachen nicht halten konnte.“<sup>220</sup> Interessant scheinen diese Bemerkungen besonders in Hinblick darauf, dass die anderen Kritiker genau diese Stellen eindeutig negativ beurteilen und ihnen anscheinend gar nicht zum Lachen war. Außerdem schreibt hier der Autor ausnahmsweise in der „Ich-Form“ im Gegensatz zum ansonst

<sup>215</sup> Das Vaterland Jg. 11 Nr. 59 (1. 3. 1870) 2.

<sup>216</sup> Ebd., 2.

<sup>217</sup> Ebd., 2.

<sup>218</sup> Ebd., 2.

<sup>219</sup> Ebd., 2.

<sup>220</sup> Ebd., 2.



verwendeten „Wir“, womit man auch auf die Häufigkeit dieser Reaktion Rückschließen könnte.

Gegen Ende des Artikels kommen nun die obligatorische Beurteilung der Inszenierung und das Lob der Mitwirkenden. Alle Beteiligten, auch der Bühnenbildner, erhalten äußerst positive Kritiken. Fräulein Ehn habe „das gutmühtige, folgsame, etwas schnippische deutsche Mädchen“ gut dargestellt. Da bei der Charakterisierung der anderen Figuren es keine nationale Zuordnung gibt, fällt sie bei der Beschreibung der Eva besonders auf. Besonders hervorgehoben wird nur das Wirken und Engagement Herbecks. Allerdings kommt es hier zu keiner Bemerkung zu den von Herbeck durchgeführten Kürzungen der Oper, die ein Hauptgrund für das Lob von anderen Kritikern waren.

Auf die allgemeine Publikumsreaktion verzichtet der Autor fast vollkommen, mit Ausnahme der Erwähnung der allgemeinen Polarisierung zwischen Wagnergegnern und Wagnerianern, worauf er allerdings auch nicht ausführlich eingeht. Der Autor weist im Bezug auf diesen Konflikt darauf hin, dass diese Ablehnung Wagners nicht auf die Beurteilung dessen Musik zurückgehe, sondern dass sich daraus die Ablehnung von Wagners Broschüre *Das Judentum in der Musik* erkennen ließe. Der Autor positioniert sich am Schluss deutlich, indem er meint,

*daß „Demjenigen, welche gezischt haben Wagner's Musik darum nicht gefällt, weil er nicht findet, daß jeder einzelne Jude ein Genie ist, so weiß man wenigstens, was man von einem solchen Urtheile zu halten hat.“<sup>221</sup>*

Mit diesen abschließenden Worten schlägt der Autor des Artikels des *Vaterlands* einen eigenen Weg im Vergleich zu dessen Kritikerkollegen ein. Denn er erklärt nicht bloß, dass es eine Polarisierung im Publikum gibt, sondern argumentiert diese negative Haltung Wagners gegenüber als ein „semitischer“ Affront. Statt die abwehrende Haltung des Publikums auf die Ablehnung Wagners Musik zurück zu schließen, meint der Autor darin einen Ausdruck derer zu erkennen, die sich gegen Wagners antisemitischen Bemerkungen auflehnen.

Auch der nationale Aspekt der Oper wird in keinen anderen der von mir verwendeten Artikel zur Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* derart deutlich formuliert. Während sich die anderen Kritiker auf die Schilderung der Handlung und auf die musikalische Beurteilung der Oper konzentrieren, bleibt dessen nationalpolitische

---

<sup>221</sup> Das Vaterland Jg. 11 Nr. 59 (1 .3. 1870) 2.

Wirkung fast unerwähnt. Dieser Umstand ändert sich jedoch, wie man in den Zeitungsartikeln zur Neuinszenierung 1909 erkennen kann.

## 5.2. Neuinszenierung der *Meistersinger* 1909

Nachdem die *Meistersinger* 1870 in Wien ihre Premiere hatten, wurde die Oper ein fixer Bestandteil des Repertoires der Wiener Hofoper. Nur in drei aufeinander folgenden Theatersaisonen von 1877/78 an, kam die Oper nicht auf den Spielplan. Nach einer Neueinstudierung 1880 gab es kein Jahr ohne *Meistersinger*. Einen besonders herausragenden Höhepunkt in Hinblick auf die Anzahl der *Meistersinger*-Vorstellungen gibt es zwischen 1897 und 1907 in der Direktionszeit Mahlers. Trotz der bereits erwähnten ausführlichen Pflege des Wagnerrepertoires während der Mahlerdirektion, ließ Weingartner 1909 die *Meistersinger* neu inszenieren. Die Premiere der Neuinszenierung fand am 17. Dezember 1909 statt. Während Wilhelm von Wymetal die Regie der *Meistersinger* übernahm, wurden sie vom Hofoperndirektor Felix Weingartner musikalisch geleitet.

### **5.2.1. Neue Freie Presse**

Bevor die *Neue Freie Presse* den Hauptartikel über die Neuinszenierung der *Meistersinger* veröffentlichte, brachte sie bereits am Tag nach der Premiere, am 18. Dezember 1909, einen kurzen Bericht über die Ereignisse heraus. Der Artikel wurde unter der Rubrik *Theater- und Kunstdnachrichten* auf der elften Seite dieser *Neuen Freien Presse*-Ausgabe veröffentlicht.

Zunächst wird ein durchaus positives Urteil über die Notwendigkeit einer Neuinszenierung gefällt, da damit durchaus „manche Rostflecken fortgeputzt [wurden], die sich in letzter Zeit angesetzt hatten“.<sup>222</sup> Als das Neue an dieser Inszenierung wird sogleich auf die Verwendung eines „Lustspieltempo“ hingewiesen, wobei der Autor besonders betont, dass diese musikalische Neuinterpretation nicht zu dem „Charakter des Werkes“ passe. Obwohl die Leistungen des Orchesters allen Voran gelobt werden, wäre die Musik zu laut gewesen und hätte dabei die Sänger überdeckt. In Hinblick auf die musikalische Kritik der Neuinszenierung werden die *Meistersinger*-Szenen des ersten Aktes und das Vorspiel des dritten Aktes besonders positiv hervorgehoben.

---

<sup>222</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16281 (18. 12. 1909) 11, online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19091218&zoom=33> (30. September 2011)

Nun folgt eine erste kurze Beurteilung des Ensembles. Bereits in einer vorhergehenden Ausgabe der *Neuen Freien Presse* vom 14. Dezember wurde berichtet, dass die Rollen der Eva und Walters von den jeweiligen Sängern das erste Mal gesungen werden. Lucille Marcel, die die Rolle der Eva gesungen hat, hätte zwar eine schöne Stimme, aber der Autor merkt sofort an, dass sich „ihr Wesen nicht vollständig mit dem des Nürnberger Bürgerkindes deckt“.<sup>223</sup> Auch die Besetzung der anderen Rollen wird eher negativ beurteilt.

Vor allem aber das Bühnenbild ruft eine herbe Kritik hervor. Während die Katharinenkirche zum einen zu wenig ausgeleuchtet war, die Straßenszene nur „artige Nürnberger Spielwarenhäuschen“ hervorbrachte, war die Festwiese viel „zu grell“ und „zu bunt“.

Obwohl das Publikum die Premiere nur „mit mittlerer Wärme“ aufnahm, wurde der Weingartner mit „Sympathie“ begrüßt, wobei der Autor mit einem Seitenhieb darauf hinweist, dass diese Sympathie vor allem auf den schlechten gesundheitlichen Zustand des Direktors zurückzuführen sei und weniger auf die positive Aufnahme der Neuinszenierung.

Erst am 22. Dezember 1909, fünf Tage nach der Premiere der *Meistersinger*, wurde im Feuilleton auf den ersten drei Seiten unterm Strich der Hauptartikel über die Neuinszenierung veröffentlicht. Der Artikel stammt von Julius Korngold. Bei dem ersten Bericht vom 18. Dezember gibt es keine Angaben, wer der Autor gewesen ist, obwohl man aufgrund der Ähnlichkeiten der beiden Kritiken darauf schließen kann, dass beide Artikel von Korngold stammen.

Gleich zu Beginn wird ein Thema angesprochen, das bereits den vorhergehenden Artikel beherrscht hat, nämlich der Lustspielcharakter der Oper, bzw. der behandelnden Neuinszenierung. Korngold merkt an, dass die *Meistersinger* schon länger als „Musiklustspiel“ bezeichnet werden. Allerdings müsse sich diese Gattungsbezeichnung, die für das heitere Musikdrama steht, erst etablieren. Korngold führt Beispiele an, die man seiner Meinung nach als „Musiklustspiel“ bezeichnen könnte, meint aber anschließend, dass er die *Meistersinger* nicht dazu zu zählen kann. Diese Oper sei hingegen ein Werk für sich.

„Nenne man die Handlung, die glücklichste, schönste, poetisch echteste, die Wagner ersonnen, eine Lustspielhandlung. Warum zögert man, auch die Musik eine

---

<sup>223</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16281 (18. 12. 1909) 11.

*Lustspielmusik zu heißen? Weil sie – um es ganz trivial zu sagen – gar nicht lustig ist, nicht spielerisch, auch nicht witzig im üblichen Lustspielsinne.*<sup>224</sup>

Damit drückt Korngold nicht nur seine Bewunderung für Wagners Kunst aus, sondern stellt fest, dass, wenn auch die Handlung der Oper komisch sei, die Musik passe dagegen nicht zum heiteren Genre.

Bevor er nun diese kritische Grundhaltung zur Inszenierung im Detail erklärt, merkt Korngold an, woher Weingartner seine Ideen für diese musikalische Neuinterpretation haben könnte. In London habe der Operndirektor einige Jahre zuvor eine „italienische Vorstellung“ der *Meistersinger* gesehen, die ihn zu einer beschwingteren Aufführung der *Meistersinger* inspirierte. Ziemlich sarkastisch erklärt Korngold weiter, dass er gegen diesen Lustspielcharakter nichts hätte, dass allerdings in den *Meistersingern* für eine derartige Interpretation die italienischen Sänger und die „leichte, flüssige Dialogmusik“ fehlen würde. Die *Meistersinger* seien dafür nicht geeignet und begründet seine Meinung damit, dass

*„sich die massige, polyphone Struktur der „Meistersinger“, ihr pathetischer Grundzug, ihr stetes Einlenken in das Weihevollende und Rührende, die getragene Feierlichkeit ihrer Lyrik, ihr gemessener deklamatorischer Stil einem beschleunigten Verfahren entgestemmen*<sup>225</sup>.

Auch Hans Sachs müsse durch diese dem Werk entgegengesetzte Neuinterpretation etwas von seinem „deutschen Musikcharakter“ opfern.

Hier wird klar ausgesprochen, was bereits im Artikel vom 18. Dezember mit dem „Charakter des Werkes“ angedeutet worden war. Nämlich der deutsche Musikcharakter, dem noch dazu der Lustspielcharakter gegenübergestellt wird, der ebenfalls national und zwar italienisch charakterisiert wird. Interessant ist diese Meinung vor allem in Hinblick auf die Parallelen zur Schlussansprache Hans Sachs, bei der es auch diese Gegenüberstellung des „Italienischen“ mit dem „Deutschen“ gibt.

Im Weiteren wird detailliert geschildert, wo genau in der Aufführung diese beschwingte Neuinterpretation besonders hervorsticht. Dennoch, trotz dieser bemühten Veränderungen, gelingt die Umsetzung des Lustspielcharakters bei den *Meistersingern* nicht. Positiv angemerkt wird nur, dass das „zeitweise große Saubermachen bei Partituren wie dieser“<sup>226</sup> günstig ist, womit darauf hingewiesen

---

<sup>224</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16285 (22. 12. 1909) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19091222&zoom=33>> (12. März 2012)

<sup>225</sup> Ebd., 1.

<sup>226</sup> Ebd., 1.

sein könnte, dass bei dieser *Meistersinger*- Aufführung Kürzungen vorgenommen wurden.

Die Verknennung des *Meistersinger*-Charakters spiegle sich aber auch in der Gestaltung des Bühnenbilds wieder. Das „trübselige Halbdunkel“ des ersten Aktes entspreche weder der Stimmung der Oper, noch den Vorstellungen eines Lustspiels. Auf die Nichtensprechung des Bühnenbilds nach den Vorgaben Wagners will Korngold gar nicht erst eingehen. Die Bühnengestaltung der beiden anderen Akte habe sich zwar deutlich von denen des ersten Aktes unterschieden, sie fallen jedoch trotzdem bei der Beurteilung Korngolds durch. Er kritisiert an der Gestaltung des zweiten Aktes, dass dessen Dekorationen „zu niedlich geraten“ seien und eher ein Nürnberg „aus der Nürnberger Spielzeugschachtel“ darstelle würden, als ein Nürnberg, das der Musik der Oper entspricht. Auch das Bühnenbild der Festwiesenszene entspreche nicht dem Charakter des Werkes. Statt „gesetzter deutscher Festtheaterkeit“ zeige der letzte Akt ein „zu südlich- turbulentes“ Bild.

*„Kein Milieu für ein geehrtes und rührendes „Wach auf“, für einen feierlichen ernststen Appell auf die „heil’ge deutsche Kunst“*

Hier wird noch einmal anhand nationaler Charakterisierungen die werksfremde Interpretation der Oper kritisiert.

Oswald Georg Bauer drückt die Problematik bei einer Neuinszenierung der *Meistersinger* und die zu erwartende Reaktion des Publikums folgendermaßen aus:

*„Die ambitionierten Bühnenbildner kapitulierten vor den Realismus-Forderungen des Stückes und vor den Erwartungen eines Publikums, das sein vertrautes Nürnberg-Bild gerade hier immer wieder zu sehen wünschte. Als Folge dessen rissen schlimme Inszenierungsgewohnheiten ein.“<sup>227</sup>*

Auch dem Ensemble widerfährt wenig positiv Kritik. Auffallend ist, dass Lucille Marcel, die die Rolle der Eva singt, auch nach ihrem äußeren beurteilt wird, während sich bei allen anderen Sängern die Kritik auf deren stimmliche Leistungen konzentriert. Ohne weitere Erklärung führt Korngold an, dass „Stimme und Wesen [...] auch Fräulein Marcel als Evchen nicht blond schminken“ kann.<sup>228</sup> Das Urteil, dass sie für die Rolle nicht geeignet sei, war auch im Artikel vom 18. Dezember angedeutet worden. Allein Herr Mayr als Veit Pogner und Frau Hilgermann als Magdalene werden positiv beurteilt. Zusammenfassend erklärt Korngold am Schluss, dass die *Meistersinger* mit „einem undurchführbaren und nicht einmal konsequent

<sup>227</sup> Bauer, Richard Wagner, 175.

<sup>228</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16285 (22. 12. 1909) 2.

festgehaltenen Grundgedanken<sup>229</sup> neu inszeniert wurden, „undurchführbar“, weil die *Meistersinger* sich schon von ihrem Charakter her gegen eine solche Interpretation wehren, und „nicht einmal konsequent“, weil der verwendete „Lustspielcharakter“ nicht konsequent eingehalten wurde, oder auch nicht eingehalten werden konnte, da dies der Grundcharakter der Oper verhindern würde.

Damit schließt Korngold die erste Hälfte des Artikels ab. In der zweiten Hälfte geht es nicht definitiv über die *Meistersinger*, sondern um Richard Wagner selbst und dessen Verhältnis zu seinen Kritikern. In diesen Teil hebt Korngold seine Bewunderung Wagners hervor und bezeichnet ihn sogar als einen „triumphierenden Musikgott“. In Bezug auf die *Meistersinger* erklärt Korngold, dass man darin „in künstlerischer Form [...] Wagners Auffassung der Kritik“ sehen kann und dass Wagner in der Oper seine Kritiker „in der Figur des Beckmesser stigmatisiert.“<sup>230</sup>

Mit der Neuinszenierung an sich war Korngold somit alles andere als zufrieden, weder das Bühnenbild, noch die musikalische Interpretation oder die Besetzung erhielten von ihm ein positives Urteil. Er hebt besonders hervor, dass die Inszenierung ganz und gar nicht dem Charakter des Werkes entspreche und gerade diese Charakterisierung argumentiert er vor allem mit nationalen Zuschreibungen. Korngold differenziert hier zwischen der italienischen Oper und Wagners deutschen Musikdrama und stellt sich dabei gegen jede „Verfremdung“ der *Meistersinger*. Nicht nur die musikalische Umdeutung, sondern auch bei der Kritik des Bühnenbilds des dritten Aktes verwendet Korngold dieselbe Argumentation, dass nämlich sie ein „südlich turbulentes“ Bild schaffe, das wiederum im Gegensatz zum Charakter der Oper stehe und somit nicht für die *Meistersinger* geeignet sei.

### **5.2.2. Wiener Zeitung**

Auf den ersten beiden Seiten der Abendausgabe der *Wiener Zeitung* vom 18. Dezember 1909 im Feuilleton unterm Strich wird ein ausführlicher Bericht über die Neuinszenierung der *Meistersinger* publiziert.

Zu Beginn teilt der Autor mit, dass er ansonsten mit der Arbeit Weingartners durchaus zufrieden sei, dass die Inszenierung der *Meistersinger* jedoch nicht ganz geglückt ist, wohingegen das Bühnenbild im Gegensatz zu Korngolds Urteil als

---

<sup>229</sup> Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16285 (22. 12. 1909) 2.

<sup>230</sup> Ebd., 3.

Gelungen präsentiert wird. Zwar wird angemerkt, dass man sich gerade im ersten Akt den Anordnungen Richard Wagners widersetzt hat, aber diese Änderungen werden nicht negativ, sondern als Verbesserung der Wirkung gewertet. Die mangelnde Ausleuchtung des ersten Aktes wird zwar als „natürlich“ gewertet, aber angemerkt, dass dadurch manches schwer erkennbar ist. Die Änderungen die Wymetal in seiner Regiearbeit vorgenommen hat, werden hingegen stark kritisiert und Wymetal wird angeklagt, dass er sich dabei „über Richard Wagners Willen“ hinwegsetzt und dass dabei der Charakter der Oper verloren geht.

*„Nur glaubt der übereifrige neue Regisseur allzeit für Gewimmel sorgen zu müssen, das den steifen Humor in den Bewegungen der Meister und Lehrlinge unterdrückt. Das komische Pathos, die Poesie der Meistersingerzeit geht verloren, die braven Handwerker werden von der Regie fortwährend durchgerüttelt.“<sup>231</sup>*

Auch in der Prügelszene des zweiten Aktes würde der humoristische Charakter fehlen. Die Beurteilung des zweiten Aktes, steht im Kontrast zur negativen Kritik der Regiearbeit die lobende Anerkennung der Arbeit der Bühnenbildner, die das „Alt-Nürnberg“ in der Straßenszene auf die Bühne „zaubern“ und den zweiten Akt mit dem Bild eines „deutschen Sommernachtstraum“ enden lassen.

*„Die vorspringenden und die eingebauten Häuschen, das in der Mitte aufgepflanzte Gebäude, die steilen, tiefreichenden Ziegeldächer, die hohen Schornsteine, die Ecken und lauschigen Winkel sind von altstädtischer anheimelnder Poesie umflossen.“<sup>232</sup>*

Hier sieht der Autor offenbar den Stil der Oper und dessen hervorgehobenen nationalromantischen Charakter erfüllt.

Auch mit der Bühnengestaltung des letzten Aktes ist der Autor überaus zufrieden und beurteilt die Darstellung der Schusterstube als „meisterliche Anordnung“ und lobt dessen „bescheidene Wohnlichkeit“. Bei der Kritik in Bezug auf die Festwiese argumentiert der Autor ähnlich wie bereits bei der Kritik des ersten Aktes. Hier würde die „Regie durch Übertreibungen die Leflerschen<sup>233</sup> Harmonie“ stören.<sup>234</sup> Auch hier fehle es an Humor. Bei der Erklärung des veränderten Charakters der Szene, hier durch die Regie ausgelöst, nach Korngold aufgrund der

<sup>231</sup> Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 289 (18. 12. 1909) 1, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wurz&datum=19091218&zoom=33>> (30. September 2011)

<sup>232</sup> Ebd., 1.

<sup>233</sup> Heinrich Lefler war von 1899 bis 1909 zunächst als artistischer Beirat und Figurenzeichner, ab 1900 als Vorstand des Ausstattungswesens an der Wiener Hofoper beschäftigt; Vgl.: *Hadamowsky*, *Wien- Theatergeschichte*, 450.

<sup>234</sup> Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 289 (18. 12. 1909) 1.



Bühnengestaltung, wird ebenfalls national argumentiert. Während Korngold der Festwiesenszene ein „südlich turbulentes Gepräge“ vorwirft, meint der Autor des Artikels der *Wiener Zeitung*:

*„[...] das traute Nürnberg scheint einen Völkerkongreß zu beherbergen, dem Aufmarsch der ehrsamen Zünfte ist der kleinbürgerliche Humor geraubt. So mag man in Amerika betäubende Feste feiern.“*

Auch die musikalische Leitung würde sich nicht an die Vorgaben Wagners halten, so „als ob man er Wagnerschen Kraft nicht traute“ oder „man an den Melodien der „Meistersinger“ zweifeln würde.“<sup>235</sup> Der Charakter der Oper verlange „Festigkeit und innere Ruhe“, beides hätte man in der Aufführung nicht finden können, „die melodischen Elemente wurden verzärtelt und erweicht, als ob man an den Melodien der „Meistersinger“ zweifeln würde;“<sup>236</sup> Schnelle Tempi wären zu hektisch und langsame Tempi zu schleppend gewesen.

Die Komik der Oper führt der Autor vor allem auf „spitzige Andeutungen, die im Publikum immer Heiterkeit, Kichern, Lachen bewirken“ zurück.<sup>237</sup> Diese Momente würden in dieser Aufführung jedoch „spurlos“ vorübergehen. Als Grund für diese Verkennung des Charakters der Oper nennt der Autor den „modernen Lustspielton“ mit dem hier „experimentiert“ wurde. Dieser „Lustspielton“ sei den „biedereren „Meistersingern“ im Wesen fremd.“<sup>238</sup>

Am Ende des Artikels folgt noch zu einer kurzen Kritik des Hofopernensembles. Die beiden Rollendebütanten des Abends, Lucille Marcel als Eva und Herr Schmedes als Stolzing, werden als fehlbesetzt bezeichnet. Besonders ausführlich wird hier wieder die Sängerin Marcel beurteilt. Zwar werden die „leuchtenden Schätze ihrer Stimme“ gelobt, aber auch hier ist zum Teil ihre äußere Erscheinung ein Grund für die negative Kritik. Der Autor meint, dass sie in ihrer

*„Erscheinung [...] einer russischen Studentin [gleich]; sie näherte sich nicht einmal der Auffassung des Goldschmiedtöchterleins, blieb nahezu regungslos, ohne rechten dramatischen Anteil, auf einige konventionelle Gesten beschränkt; in einer Art von Konzertgesang befangen.“*<sup>239</sup>

Die Kritik, dass Lucille Marcel nicht zur Rolle des deutschen Bürgermädchens passe, bezieht sich wohl auf den biographischen Hintergrund der Sängerin, der hier verschwiegen wird. Lucille Marcel war eine Amerikanerin, die in Paris studiert hatte

<sup>235</sup> Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 289 (18. 12. 1909) 1.

<sup>236</sup> Ebd., 1.

<sup>237</sup> Ebd., 2.

<sup>238</sup> Ebd., 2.

<sup>239</sup> Ebd., 2.

und erst ein Jahr vor der Premiere der neu inszenierten *Meistersinger* an der Wiener Hofoper von Weingartner engagiert wurde. Zwar hatte sie einen Anfangserfolg als Elektra, aber vermutlich wegen ihrer „exotischen Sirenenstimme“ wurde sie von den Kritikern in ihrer Rolle als Eva durchwegs als Fehlbesetzung gewertet.<sup>240</sup>

In diesem Artikel der *Wiener Zeitung* werden besonders die musikalische Umsetzung der *Meistersinger* und die Neuerungen durch die Regie negativ gewertet. Bei beidem ist ein Hauptargument der Kritik das Nichteinhalten der Vorgaben Wagners. Es wird zwar angemerkt, dass auch das Bühnenbild nicht werksgetreu umgesetzt wurde, aber dieser Umstand wird erstaunlicherweise positiv gewertet, denn im Unterschied zu der Arbeit des Regisseurs und des musikalischen Leiters, die die Oper verfremden, gelingt den Bühnenbildner den Charakter des Werkes besonders gut hervorzuheben und eine nationalromantische Stimmung zu begünstigen.

### 5.2.3. Reichspost

In der *Reichspost* wurde zunächst am 18. Dezember unter der Rubrik *Theater, Kunst, Musik* auf Seite elf ein kurzer Bericht über die Neuinszenierung der *Meistersinger* veröffentlicht. Der Hauptartikel findet sich am selben Ort in der darauf folgenden Ausgabe der *Reichspost*. Der Erscheinungsort des Hauptartikels auf Seite elf der Zeitung ist auffallend im Vergleich zu den Hauptartikeln in der *Neuen Freien Presse* und der *Wiener Zeitung*, jeweils in der unteren Hälfte des Titelblattes. Der mir unbekannte Autor der beiden Artikel ist jeweils mit der Abkürzung „M.M.“ angegeben.

Der erste Artikel beginnt gleich mit der Feststellung, dass die Aufführung eine „allgemeine Enttäuschung“ des Publikums hervorgerufen hat. Diese Enttäuschung führt der Autor auf eine „elementare Fehlbesetzung“ und auf eine „schwere Versündigung gegen den Stil des Werkes“, sowie „technische Mängel“ zurück.<sup>241</sup> Diese werksfremde Neuinterpretation sei vor allem die Regiearbeit Wymetals zurückzuführen. Das Bühnenbild gebe hingegen einen „günstigen Eindruck“. Der kurze Bericht schließt nochmals mit der vernichtenden Reaktion des Publikums, das

<sup>240</sup> Vgl. Prawy, Die Wiener Oper, 80.

<sup>241</sup> Reichspost. Morgenblatt Nr. 347 (18. 12. 1909) 11, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19091218&zoom=33>> (30. September 2011)

der Aufführung mit „auffallender Kühle“ begegnete, „so daß im Haus gar keine Stimmung war, obwohl es bis zum letzten Plätzchen gefüllt war“.<sup>242</sup>

Am Beginn des Hauptartikels vom 19. Dezember wird gleich das Schicksal für die negativ aufgenommene Aufführung verantwortlich gemacht, indem erklärt wird, dass diese Neuinszenierung „unter keinem glücklichen Stern“ stand, zum einen, weil sich Weingartner während der Proben eine schwere Verletzung zugezogen hatte und zum anderen, da die bereits erwähnten Fehlbesetzungen auf die zur Zeit herrschenden Personalprobleme der Hofoper zurückzuführen seien.<sup>243</sup> Wieder sind es die beiden Sänger der Rollen Eva und Walter die im Mittelpunkt der Kritik stehen, vermutlich aufgrund des Rollendebüts. Während es sich bei Schmedes (Walter) aufgrund darstellerischer und gesanglicher Argumente um eine Fehlbesetzung handelt, wiegt der Grund bei Lucille Marcel in den Augen des Autors dafür „viel schwerer“.

*„Die Sängerin wird seit ihrer Darstellung der „Elektra“ zweifellos weit überschätzt. Sonst hätte sie als das deutsche Patriziermädchen nicht so vollkommen im Spiel versagen, so unbekümmert um den poetischen Empfindungsgehalt ihrer Partie die Noten der Partitur singen können. [...], gestern war Fräulein Marcell nur eine singende – allerdings schön singende – Kostümpuppe.“<sup>244</sup>*

Auch die beiden Sänger der „humoristischen Figuren“ seien nicht authentisch, dafür werden die Sänger des Hans Sachs, Pogners und Magdalenes gelobt.

Aber nicht nur bei der Besetzung des künstlerischen Personals, sondern auch in Bezug auf die musikalische Einstudierung Weingartners gibt es sehr negative Kritik. Weingartner hätte die „stilistische Auffassung“ der Oper verkannt, indem er dynamische Veränderungen vornahm. In diesem Zusammenhang hält der Autor fest, dass es sich bei der Oper sehr wohl um ein „musikalisches Lustspiel“ handeln würde, aber die Umsetzung dieses Charakters wäre Weingartner nicht gelungen.

*„Übertreibungen der Tempi und der dynamischen Nuancen, wie sie Weingartner vornahm, erhöhten keineswegs den Lustspielcharakter, sondern*

---

<sup>242</sup> Reichspost. Morgenblatt Nr. 347 (18. 12. 1909) 11.

<sup>243</sup> Damit will der Autor vermutlich auf die von Mahlers Direktionszeit überstrapazierten Sänger und auf den mangelnden Personalzustrom während Weingartners Direktion hinweisen.

<sup>244</sup> Reichspost. Morgenblatt Nr. 348 (19. 12. 1909) 11, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19091219&zoom=33>> (2. März 2012)

schufen nur Verwirrungen. [...] Kein Wunder, daß es dabei auch zu Entgleisungen kam.<sup>245</sup>

Ähnlich wie im Artikel der *Wiener Zeitung* wird in der *Reichspost* die Arbeit der Bühnenbildner besonders gelobt, im Gegensatz zur Regiearbeit, die heftig kritisiert wird, besonders die Prügelszene und der Festwiesenaufmarsch. Wymetal wird hier eine gewisse Egozentrik vorgeworfen, indem er sich nicht an die Vorgaben Wagners gehalten hat und bemüht war „sich bemerkbar zu machen“.<sup>246</sup>

Am Ende schildert der Autor die Reaktion des Publikums, das bei jedem Erscheinen Weingartners mehr Applaus zeigte, als am Ende des jeweiligen Aktes. Diesen Umstand erklärt er damit, dass das Publikum damit mehr seine Sympathie für Weingartner kundtat, als seine Anerkennung der Neuinszenierung.

Wie auch in den anderen Artikeln zur Neuinszenierung der *Meistersinger* stößt man auch hier auf mehr Ablehnung, als auf positive Meldungen. Besonders die Arbeit Wymetals und Weingartners wird heftig kritisiert. Auffallend ist einerseits vor allem die besondere Betonung des „Humors“ der als ein wichtiger Aspekt bei den *Meistersingern* hervorgehoben wird und der aus Sicht des Autors in dieser Inszenierung verloren gegangen wäre. Andererseits herrscht im Artikel eine gewisse Ambivalenz, indem der Autor zwar klar darlegt, dass bei dieser Inszenierung man sich in jeglicher Hinsicht gegen die Vorstellung Wagners richten würde, aber während er diese nicht werksgetreue Umsetzung sowohl bei Regie, als auch bei der musikalischen Interpretation negativ wertet, sieht er die Veränderungen des Bühnenbilds als Verbesserung.

---

<sup>245</sup> Reichspost. Morgenblatt Nr. 348 (19. 12. 1909) 11, online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19091219&zoom=33>> (2. März 2012)

<sup>246</sup> Ebd., 11.

## 6) Resümee

Die nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie kann im Allgemeinen als „deutsch“ definiert werden. Allerdings ist dieses Zugehörigkeitsgefühl zu einer „deutschen (Kultur-) Nation“ keine gleichbleibende Konstante, sondern wird von den politischen und gesellschaftlichen Umständen beeinflusst. Es ist zwar sehr wohl eine Abgrenzung zwischen den „Deutschen“ der Habsburgermonarchie und den „Deutschen“ des deutschen Kaiserreiches ab 1871 erkennbar, aber es besteht weiterhin eine gewisse Verbindung durch die mehr oder weniger empfundene gemeinsame Nationalität. Diese Differenzierung schreitet bei der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie weniger schnell voran wie bei den „Reichsdeutschen“, die nach dem politischen Ausschluss der „Deutschen“ Österreich-Ungarns, auch immer mehr die deutsche Nationalität für sich allein beanspruchen. Es entsteht etwas, das man auch als eine Spaltung der deutschen Nation bezeichnen könnte, da sich die „Deutschen“ der Habsburgermonarchie auch weiterhin als „deutsch“ definieren, aber sich auch klar von den „anderen Deutschen“ unterscheiden.

Dieses Selbstbild entsteht aus der Not heraus, sich innerhalb der Habsburgermonarchie von den anderen Nationen abzugrenzen und dabei auch die Dominanz ihrer Nation zu behaupten, und andererseits ihr Zugehörigkeitsgefühl und Loyalität zur Habsburgermonarchie damit zu unterstreichen, dass sie zwar „Deutsche“ sind, aber „deutsche“ Österreicher und sich mit dieser Selbstidentifikation auch von den irredentistischen Plänen von politisch radikalen Richtungen abwenden.

Die Kategorisierung von Richard Wagners *Meistersinger von Nürnberg* als eine deutsche Nationaloper beruht einerseits in der Werkintention Wagners, dem historischen Kontext der Entstehung und Uraufführung der Oper, der weiteren Rezeption des Musikdramas und vor allem auf die nationalen Aspekte innerhalb der Oper auf verschiedenen Ebenen. Zum einen ist mit dem Schauplatz der Opernhandlung, das Nürnberg des 16. Jahrhunderts, eine Grundlage für die Oper gewählt, die für die Darstellung der historischen Vergangenheit der „deutschen“ Nation besonders wirksam ist. Zwar ist die Handlung der Oper fiktional, aber die einzelnen Personen in der Opernhandlung gehen meist auf reale Personen zurück. Es ist somit von vornherein eine Mischung aus Wirklichkeit und Erfundenen, wobei

eine strenge erkennbare Differenzierung dazwischen nicht unbedingt erwünschenswert scheint. Interessant ist auch, dass Richard Wagner zwar viele Quellen für die Entwicklung der Opernhandlung verwendete, aber dass er diese historischen Grundlagen nicht immer berücksichtigte, sondern auch veränderte, wie zum Beispiel die gesellschaftliche Struktur Nürnbergs. Auf diese vorgenommenen Veränderungen, ob bewusst oder unbewusst, wird bei der Beschreibung des historischen Kontextes der Opernhandlung in den von mir verwendeten Zeitungsorganen nicht hingewiesen, obwohl auf die Schilderung der Geschichte der historischen Meistersinger und des historischen Nürnbergs viel Wert gelegt wurde. Mit diesem Operschauplatz allein bieten die *Meistersinger* für das Bühnenbild die Voraussetzung zur Abbildung eines meist sehr idealisierten romantisierten Bild einer „typisch deutschen“ frühneuzeitlichen Stadt.

Aber nicht nur der Schauplatz der Handlung eignet sich zur Darstellung der Vergangenheit der „deutschen Nation“, auch im Text selbst wird des Öfteren auf die Existenz des heiligen römischen Reiches deutscher Nation hingewiesen und auf die Zugehörigkeit der Bürger Nürnbergs zu dieser „staatlichen“ Einheit angedeutet.

Der Versuch einer Darstellung eines Abbilds der Vergangenheit zeigt sich auch in der Musik, indem Wagner zum einen die Kunst der Meistersinger wieder zu beleben scheint und andererseits gerade bei der Festwiesenszene die realistische Darstellung durch die Verwendung von „volkstümlichen“ Musikelementen suggeriert.

Durch diese Verwendung von teils scheinbar der Vergangenheit entlehnten und dem Publikum „Vertrautem“ in der Wahl des Schauplatzes, des Themas, der Personen und in der Musik, sollen die *Meistersinger* einerseits als ein historisches Abbild der deutschen Nation dienen und andererseits wird dem Publikum eine Identifizierung mit diesen Aspekten der Oper ermöglicht.

Wie sich diese nationale Identität der deutschsprachigen Bevölkerung der Habsburgermonarchie einerseits und die als deutsch national konnotierte Oper andererseits auf die Rezeption der Wiener Inszenierungen der *Meistersinger* in den Tageszeitungen *Neue Freie Presse*, *Presse*, *Wiener Zeitung*, *Das Vaterland* und *Reichspost* ausgewirkt haben, werde ich im folgenden Teil analysieren.

Im Vorfeld der Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* wurde nur in der *Neuen Freien Presse* und in der *Wiener Zeitung* jeweils ein Artikel zur Einführung in

die Opernhandlung veröffentlicht. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass beide Artikel keine eigentliche Einführung in die Opernhandlung sind, sondern sich mehr auf den historischen Kontext der Oper konzentrieren. Im Mittelpunkt der Darstellung steht vor allem die Meistersingerzunft im Allgemeinen. Bezüglich der Opernhandlung selbst wird nur in der *Neuen Freien Presse* darauf hingewiesen, dass es ein Textbuch zur Oper gibt. Die Handlung selbst scheint vorerst nebensächlich. Zudem wird im Artikel der *Wiener Zeitung* angemerkt, dass als Quelle für diesen als „historischen Rückblick“ betitelten Aufsatz eine Operneinführung angegeben wird. Neben den „historischen Rückblick“ auf die Zunft der Meistersinger findet in der *Wiener Zeitung* Hans Sachs besondere Erwähnung. Im Mittelpunkt der Darstellung stehen nicht eine historische Beschreibung der Stadt Nürnberg, sondern eine genaue Schilderung der Meistersingerzunft und deren Kompositionsweise. Diese wichtige Stellung des historischen Kontextes der Handlung lässt auf die Wahrnehmung der *Meistersinger*-Oper als ein Abbild einer realen Vergangenheit schließen. Um der Oper folgen zu können und den Handlungsablauf zu verstehen, scheint die Kenntnis der historischen Meistersinger vorauszusetzen.

Die Darstellung der Opernhandlung selbst folgt, jedoch nicht in allen Zeitungen, in den Artikeln, die nach der Premiere am 27. Februar 1870 veröffentlicht wurden. Im Mittelpunkt steht sie aber auch hier nicht in allen Kritiken. Ausführlich schildert nur Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* den genauen Handlungsablauf der *Meistersinger*. In der *Wiener Zeitung* und im *Vaterland* ist dieser Teil sehr kurz gehalten. Die Schwerpunktsetzungen dieser Darstellungen ist allerdings sehr unterschiedlich gestaltet, während sich Eduard Hanslick auf den dramatischen und musikalischen Ablauf der Oper konzentriert und dabei immer wieder seine Kritik an der Oper, deren musikalischen Stil und Wagner selbst übt, wird die Handlung in der *Wiener Zeitung* eher sachlich mit vielen direkten Zitaten aus dem Operntext geschildert. Das *Vaterland* ist hingegen die einzige Zeitung, die die Handlung nicht nur darstellt, sondern auch deren Inhalte reflektiert. Schon die Opernhandlung selbst wird als eine logische Aneinanderreihung von Ereignissen beschrieben. In der genaueren Interpretation einiger Aspekte der Oper wird vor allem deren Plausibilität zu beweisen versucht. Dadurch wird der Effekt der Darstellung einer realistischen historischen Vergangenheit noch verstärkt.

Auffallend ist bei allen Zeitungsartikeln, dass die Aufführung und Inszenierung der Oper in den Hintergrund gerückt ist und kaum Erwähnung findet. Die Inszenierung an sich wird nicht thematisiert. Die Oper selbst und Richard Wagner

stehen im Vordergrund und die Wiener Erstaufführung der *Meistersinger* wird so dargestellt, als ob es sich dabei um eine objektive, ohne jegliche Einflüsse Aufführung der Oper handelt. Die einzige wesentliche Veränderung auf die zum Teil hingewiesen wird, sind die Kürzungen, die bei der Wiener Aufführung der *Meistersinger* vorgenommen wurden. Während allerdings sowohl in der *Neuen Freien Presse* und der „alten“ *Presse* Johann Herbeck für die Kürzungen gelobt wird und in der *Presse* sogar noch weitere Kürzungen gefordert werden, lässt das *Vaterland* und die *Wiener Zeitung* diesen Umstand unerwähnt. Weder die Regie, noch die musikalische Umsetzung der Oper oder die Leistungen der Sänger finden besondere Erwähnung, mit Ausnahme des Lobes meist am Ende oder kurz am Beginn der Artikel. Wichtiger hingegen erscheinen die Opernhandlung an sich, die Stimmung des Publikums, kritische Bemerkungen zur Musik der *Meistersinger* und im Weiteren Richard Wagner und dessen Kompositionsstil.

Einer der wenigen Aspekte, die in allen vier Zeitungen gleich beschrieben wird, ist die Reaktion des Publikums auf die Oper. In der *Wiener Zeitung* ist sogar von einer negativen Grundstimmung des Publikums die Rede, aufgrund der viermaligen Verschiebung der Erstaufführung der *Meistersinger*. Unabhängig von der Aufführung der *Meistersinger* wäre das Publikum von vornherein in zwei Lager gespalten gewesen, auf der einen Seite die Wagnerianer und auf der anderen Seite Gegner von Wagners Musik. Den Beschreibungen in den Zeitungsartikeln nach hätten nun beide Seiten während der Vorstellung ihre jeweilige Position verteidigt. Ob es hier nun tatsächlich um die Beurteilung der *Meistersinger* an sich ging oder um den Konflikt zwischen Wagnerianern und Wagnergegnern, wird unterschiedlich bewertet. Als einzige Zeitung, die sich von der Meinung distanziert, dass es bei diesem „Kampf“ um die Annahme oder Ablehnung der Oper ging, ist *Das Vaterland*. Hier wird die ablehnende Haltung Wagners gegenüber als Begründung für die negative Beurteilung der Oper verwendet. Besonders in den Mittelpunkt gerückt ist die Reaktion des Publikums in der *Wiener Zeitung*, in der der Ablauf des Abends aus Sicht des Publikums dargestellt wird.

Den wichtigsten Aspekt in den Zeitungsartikeln über die Wiener Erstaufführung nimmt die Kritik, vor allem die musikalische Kritik, der *Meistersinger* ein. Wie bereits beim Publikum finden sich auch hier ablehnende und befürwortende Kritiken. Während sowohl in der *Neuen Freien Presse*, als auch in der „alten“ *Presse* eine generelle Ablehnung von Wagners Kompositionsstil zu finden ist, stellt sich nur das *Vaterland* ausschließlich auf die Seite der Wagnerianer und verteidigt Richard



Wagner vor seinen Gegnern. Somit kann man eine direkte Verbindung von der Stimmung im Publikum und der Positionierung in der Wiener Presse feststellen.

Hinweise auf die nationalen Aspekte der Oper halten sich in den Zeitungsartikeln in Grenzen. Das Verständnis der Oper als eine deutsche Nationaloper und der nationale Charakter der *Meistersinger* wird dennoch angedeutet, wenn Eduard Hanslick die Oper als „Bilder aus dem deutschen Volks- und Bürgerleben des Mittelalters“ bezeichnet oder in der „alten“ *Presse* betont wird, dass die Wiener Eva, das „deutsche Mädchen“ besser verkörpere, als die Münchner Besetzung der Eva. In dieser Hinsicht hebt sich der Artikel des *Vaterlands* besonders hervor. Schon bei der Wahl des Opernstoffs wird darauf hingewiesen, dass Wagner einen „realistischen“ Kontext gewählt habe und mit den *Meistersingern* das „deutsche“ Mittelalter auf die Bühne bringen will. Im weiteren Verlauf wird dieser spezielle „deutsche“ Charakter der Nürnberger Bürger und vor allem der Charakter des Hans Sachs genau beschrieben.

Bei der Rezeption der Erstaufführung der *Meistersinger* steht vor allem deren historischer Kontext, der dramatische und musikalische Ablauf der Handlung und die umstrittene Position Richard Wagners als Komponist im Vordergrund, was durch die Stimmung im Publikum einerseits und durch die unterschiedlichen Haltungen zu Wagner in den Zeitungsartikeln andererseits zu erkennen ist, während die Inszenierung an sich eher in den Hintergrund rückt und die Wiener Erstaufführung als eine werksgetreue Inszenierung, mit Ausnahme der vorgenommenen Kürzungen, dargestellt wird.

Die Gestaltung und Schwerpunktsetzungen in den Zeitungskritiken der ersten Neuinszenierung der *Meistersinger* an der Hofoper 1909 weist deutliche Unterschiede auf. Richard Wagners Werke und vor allem auch die *Meistersinger* sind bereits fixer Bestandteil des Repertoires der Wiener Hofoper. Der Fokus der Kritiker liegt dabei weniger auf den Komponisten selbst und dessen Werk, sondern konzentriert sich auf die Inszenierung und dessen Ausführung.

Korngold meint in seinem Artikel in der *Neuen Freien Presse* als Einziger, dass eine Neugestaltung, der bereits fast vierzig Jahre alten Inszenierung, notwendig sei. In den anderen beiden Zeitungen wird dieser Umstand erst gar nicht thematisiert.

Besondere Erwähnung findet in allen Kritiken vor allem die Arbeit des Operndirektors Felix Weingartner, der bei dieser *Meistersinger*-Inszenierung die musikalische Leitung übernommen hatte. Felix Weingartner hat als Nachfolger

Gustav Mahlers ein schweres Amt übernommen. Auch diese *Meistersinger*-Inszenierung wirkte sich nicht positiv auf die Anerkennung seiner Arbeit aus. Nur in der *Wiener Zeitung* heißt es, dass man sonst mit seiner Arbeit zufrieden sei, aber mit der Neuinszenierung der *Meistersinger* nicht, woraus man auf keine generelle Ablehnung Weingartners schließen kann. Auch das Publikum scheint ihm eine gewisse „Sympathie“ entgegenzubringen.

Der Grund der generellen Kritik an seiner *Meistersinger*-Einstudierung liegt daran, dass Weingartner sich von der üblichen musikalischen Interpretation der Oper abgewandt hat. In der *Neuen Freien Presse* und in der *Wiener Zeitung* wird ihm vorgeworfen, dass er die *Meistersinger* als ein „Musiklustspiel“ inszeniert hätte. Zwar meint Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse*, dass diese Bezeichnung für die *Meistersinger* geläufig wäre, zur Zeit der Wiener Erstaufführung wird hingegen noch der Begriff „komische Oper“ verwendet. Bei der Kritik zu Erstaufführung wird allerdings nicht die Umsetzung dieser dem Charakter der Oper zugeordneten Kategorie thematisiert, sondern der Frage nachgegangen, inwieweit die *Meistersinger* an sich als eine „komische Oper“ anzusehen sind.

Schon 1870 ist man sich bei diesem Thema nicht einig. Während Eduard Hanslick in der *Neuen Freien Presse* zwar den Versuch Wagners mit den *Meistersingern* eine „komische Oper“ zu entwerfen anerkennt, urteilt er jedoch, dass es nicht an den *Meistersingern* selbst, sondern an Richard Wagner liegt, dass diese Oper keine „komische Oper“ ist, denn für dieses Genre sei Wagner zu pathetisch und es fehle ihm an der nötigen Leichtigkeit in seiner Musik. Im Kontrast dazu steht das Urteil des Artikels im *Vaterland*, indem nicht nur die Aspekte des Genres einer „komischen Oper“ erwähnt, sondern auch die Komik in den *Meistersingern* als Gelingen dargestellt wird.

Die Bezeichnungen „komische Oper“ und „Musiklustspiel“ werden, trotz der unterschiedlichen Begriffswahl in den Kritiken von 1870 und 1909, anhand derselben Merkmale der Oper beschrieben, einerseits die Handlung der *Meistersinger*, die beiden Buffrollen Beckmesser und David, aber auch anhand des positiven Ausgangs der Oper.

Julius Korngold teilt trotz dieser von ihm als tradierte Kategorisierung ausgewiesenen Bezeichnung der Oper diese Meinung nicht. Zwar würde die Handlung der *Meistersinger* auch als eine Lustspielhandlung interpretierbar sein, aber die Musik der *Meistersinger* prägt den Charakter der Oper und gerade dieser

Charakter eigne sich seiner Meinung nach nicht für eine „lustspielartige“ Interpretation .

Vom Lustspielcharakter der *Meistersinger* ist vor allem in den Zeitungsartikeln der *Wiener Zeitung* und der *Reichspost* die Rede. Die *Meistersinger* seien sehr wohl ein Lustspiel, allerdings wäre Weingartner die Umsetzung dieses Charakters der Oper nicht gelungen und der Humor der *Meistersinger* wäre dadurch verloren gegangen.

Ob sich die Kritiker der Ansicht, dass die *Meistersinger* ein „Lustspiel“ oder eine „komische Oper“ sind, angeschlossen haben oder gegenteiliger Meinung waren, Einigkeit bestand hingegen in der Auffassung, dass Weingartner und Wymetal versucht haben diesen „lustspielartigen“ Charakter bei der Neuinszenierung der *Meistersinger* umzusetzen und dass ihnen dieser Versuch nicht gelungen sei oder zumindest die Oper nicht mehr das Stück war, das es eigentlich ist.

Gerade diese Kritik der Wiener Inszenierung ist interessant, weil dabei mit dem Charakter des Werkes argumentiert wird. Denn gerade der „getragene“ und „pathetische“ Stil der *Meistersinger* ist es, der nicht zu dieser „turbulenten“ Uminterpretation passen würde. Bei der negativen Kritik der Inszenierung wird immer wieder eine Verfremdung der Oper als Grund dafür genannt. Julius Korngold merkt dabei an, dass diese unpassende Interpretation der Oper einer „italienischen Vorstellung“ glich, wie sie Weingartner in London gesehen habe und dass für die Durchführung dieser Inszenierungskonzeptes nur noch die „italienischen Sänger“ und die entsprechende Musik gefehlt hätten. Diesem Urteil setzt er dem „deutschen Musikcharakter“ entgegen, der durch die werksfremde Interpretation verloren gegangen wäre.

Auch die im Bezug auf die Regiearbeit Wymetals wird in der *Wiener Zeitung* die Verfremdung des Werkes damit argumentiert, dass man so keine Feste im „vertrautem Nürnberg“ feiert.

Im Gegensatz dazu steht die positive Kritik, wie zum Beispiel das Urteil über das Bühnenbild im Artikel der *Wiener Zeitung*, in dem es heißt, dass dem Bühnenbildner hier gelungen sei, einen „deutschen Sommernachtstraum“ auf die Bühne zu bringen. Anders die Kritik in der *Neuen Freien Presse*, die genau die gegenteilige Ansicht vertritt, dass das Bühnenbild ganz und gar nicht zum Charakter der Oper passe, vor allem die Festwiese, die zu „südlich-turbulent“ war und keine „gesetzte deutsche Festheiterkeit“ verbreite.

Die Kritiker verwenden als Argument ihres positiven oder negativen Urteils, immer den so genannten „Charakter der Oper“ als Maß aller Dinge. Zwar werden die *Meistersinger* nie wortwörtlich als eine „deutsche Nationaloper“ deklariert, aber dennoch kann man durch die verschiedenen direkten oder indirekten Andeutungen auf den speziell deutschen Charakter der *Meistersinger*, darauf schließen, dass die Oper als eine „deutsche Nationaloper“ wahrgenommen wurde. Gerade wenn etwas kritisiert wird, das nicht dem Charakter der Oper entsprechen würde, wird damit argumentiert, dass es sich dabei um den Einfluss von etwas „Fremden“ handle, wie in dem Zeitungsartikel der *Neuen Freien Presse* zur Neuinszenierung der *Meistersinger* mehrmals angedeutet wird, dass die Oper durch die Inszenierung eine „italienische“ Färbung habe.

Ein weiterer Aspekt der Kritiken, der in dieser Hinsicht auf den ersten Blick keine große Rolle zu spielen scheint, aber gerade bei diesen Zeitungsartikeln besonders auffällt, ist die Beurteilung des Opernensembles. Den bei den Sängern ist abgesehen von deren gesanglichen und dramatischen Leistungen auch wesentlich, ob die Besetzungen zum jeweiligen Charakter der Figur passen oder nicht. Besonders im Zentrum steht bei den *Meistersingern* natürlich Hans Sachs, der schon in dem Bericht über die Erstaufführung der *Meistersinger* in der *Neuen Freien Presse* als ein „wahrer Abdruck deutscher Innigkeit und Herzlichkeit“ charakterisiert wird. Auch bei der Figur der Eva scheint es besonders erwähnenswert zu sein, dass es sich dabei um ein „sittiges deutsches Mädchen“ handelt. Diese Charakterisierung der Rolle wirkt nicht weiter bedeutend, wenn nicht die Besetzung von Lucille Marcel als Eva bei der Neuinszenierung der *Meistersinger* auf derart heftige Kritik gestoßen wäre. Während ihr in der *Neuen Freien Presse* vorgeworfen wird, dass sie nicht dem Wesen einer Eva entspreche, weil sie nicht in die Rolle eines „Nürnberger Bürgerkindes“ passe und zudem „nicht blond“ sei, wird ihr Äußeres in der *Wiener Zeitung* als die „Erscheinung einer russische Studentin“ beschrieben, wohingegen sich die *Reichspost* nur auf ihre gesanglichen und dramatischen Verfehlungen konzentriert und sich nicht über ihr Erscheinungsbild äußert. Diese Anschuldigungen fallen besonders auf, wenn man beachtet wie wenig Raum insgesamt der Beurteilung des Opernensembles in den Zeitungsartikeln zugestanden wurde. Warum sie derart angegriffen wurde, geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor. Wahrscheinlich spielt die bereits von mir erwähnte Herkunft der Sängerin dabei eine Rolle. Allerdings lässt sich dabei feststellen, dass nicht nur die Inszenierung, die musikalische

Interpretation und das Bühnenbild eine wichtige Rolle bei der Umsetzung des „Charakters“ der Oper spielte, sondern auch dass die Sänger diesem der Rolle zugeschriebenen „Charakter“ zu entsprechen haben.

Unterschiede ließen sich beim Vergleich der Zeitungen im Bezug auf die Zuschreibung des „deutschen“ Charakters der Oper nicht feststellen. Während bei den Berichten über die Erstaufführung der *Meistersinger* vor allem anhand der Betonung der historischen Vorlage der Oper und deren Umsetzung in der Oper, die wie ein Abbild der Vergangenheit dargestellt und verstanden wird, die Vorstellung der *Meistersinger* als eine „deutsche Nationaloper“ feststellbar ist, ist bei der Neuinszenierung vor allem anhand der Kritik an der nicht werksgetreuen Inszenierung der zugeschriebenen „deutsche“ Charakter der Oper erkennbar. 1909 gibt es eine konkrete Vorstellung wie eine *Meistersinger*-Aufführung zu sein hat und wenn diese Vorstellungen nicht erfüllt werden, wie bei der Inszenierung von Weingartner und Wymetal, wird dies als eine „Verfremdung“ wahrgenommen und dieser „Verfremdung“ den Vorstellungen des „deutschen“ Charakters der Oper entgegengesetzt.

Der veränderte politische und gesellschaftliche Kontext ist in der Kritik über die *Meistersinger* nicht erkennbar. Zwar gibt es in den Zeitungsartikeln zur Erstaufführung 1870 und zur Neuinszenierung 1909 gravierende Unterschiede, aber trotz des erwähnten „deutschen“ Charakters der Oper, wird dabei nicht thematisiert, inwieweit die Oper eine „Nationaloper“ der Reichsdeutschen, oder der deutschen Kulturnation, zu der sich auch die meisten deutschsprachigen Einwohner der Habsburgermonarchie zählten, ist. Allerdings kann man davon ausgehen, dass die *Meistersinger* nach wie vor als „unsere Oper“ wahrgenommen wurden.

Nach welchen tatsächlichen Vorstellungen Weingartner die *Meistersinger* inszeniert hat, lässt sich anhand der von mir verwendeten Quellen nicht erkennen. Das Einzige, das man anhand der Zeitungsberichte feststellen kann, ist, dass Weingartner sich dezidiert nicht nach den Vorstellungen Richard Wagners gerichtet hat, da sich die Kritiker bei diesem Punkt einig sind und auch einige Beispiele schildern, anhand derer man eine intendiert werksgetreue Inszenierung ausschließen kann.

Während sich in Bezug auf die Kritik der Oper an sich, deren Inszenierung und die Gestaltung des Bühnenbilds die Meinungen je nach den eigenen „Schönheitsbegriffen“ und Vorstellungen auseinander gehen, ist man sich in Hinsicht darauf, dass die *Meistersinger* eine „deutsche Nationaloper“ sind und sie dementsprechend aufgeführt werden sollen, einig.

Eine andere Inszenierung der Oper, die sich nicht nach den genauen Vorstellungen Richard Wagners richtet, sowie sie von Weingartner versucht wurde, stößt generell auf Ablehnung und wird heftigst angegriffen.

Somit könnte man in dieser vehementen Verteidigung des „deutschen Charakters“ der *Meistersinger*, eine Entsprechung auf kultureller Ebene zum politischen „Kampf ums Deutschtum“ sehen.

## 7) Literaturverzeichnis

### 7.1. Sekundärliteratur

Benedict *Anderson*, Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism (Verso, rev. Aufl. London [u.a.] 2006)

Oswald Georg *Bauer*, Richard Wagner, die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute (Propyläen- Verlag, Frankfurt am Main [u.a.] 1982)

Oswald Georg *Bauer*, Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen, In: Ulrich *Müller*, Peter *Wapnewski* (Hg.), Richard- Wagner- Handbuch (Kröner, Stuttgart 1986) 647-674.

Steven *Beller*, Vienna and the Jews. 1867-1938. A cultural history (Cambridge University Press, Cambridge [u.a.] 1989)

Udo *Bermbach*, Richard Wagner in Deutschland, Rezeption- Verfälschungen (Metzler, Stuttgart [u.a.] 2011)

Dieter *Borchmeyer*, Das Theater Richard Wagners. Idee- Dichtung und Wirkung (Reclam, Stuttgart 1982)

John W. *Boyer*. Political radicalism in late imperial Vienna. Origins of the christian social movement 1848-1897 (University of Chicago Press, Chicago/ London 1981)

John W. *Boyer*, Culture and political crisis in Vienna. Christian Socialism in Power, 1897-1918 (University of Chicago Press, Chicago/ London 1995)

Reinhold *Brinkmann*, Lohengrin, Sachs und Mime oder Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner, In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler*, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 206-221.

Ernst *Bruckmüller*, Österreichbegriff und Österreich- Bewusstsein in der franzisko-josephinischen Epoche, In: Richard G. *Plaschka*, Gerald *Stourzh*, Jan Paul *Niederhorn* (Hg.), Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1995) 255-288.

Moritz *Csáky*, Das Gedächtnis der Städte. Kulturelle Verflechtungen- Wien und die urbanen Milieus in Zentraleuropa (Böhlau, Wien/ Köln/ Weimar 2010)

Moritz *Csáky*, Ideologie der Operette und Wiener Moderne, ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität (Böhlau, Wien/ Köln/ Weimar 1996)

Carl *Dahlhaus*, John *Deathridge*, Wagner (Metzler, Stuttgart 1994)

Herman *Danuser*, „Heil´ge deutsche Kunst“? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion, In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler*, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 222-241.

Petronilla *Ehrenpreis*, Die „Reichsweite“ Presse in der Habsburgermonarchie, In: Helmut *Rumpler*, Peter *Urbanitsch*, Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 8: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 2. Teilband, Die Presse als Faktor der politischen Mobilisierung (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006) 1715-1818

Martin *Gregor-Dellin*, Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert (Piper, München 1980)

Monika *Glettler*, Urbanisierung und Nationalitätenproblem, In: Peter *Berner*, Emil *Brix*, Wolfgang *Mantl* (Hg.), Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne (Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1986) 185-196.

Thomas S. *Grey*, Wagner´s *Die Meistersinger* as National Opera (1868-1945), In: Celia *Applegate* (Hg.), Music and German national identity (University of Chicago Press, Chicago 2002) 78-104.



Thomas S. Grey, Selbstbehauptung oder Fremdmißbrauch? Zur Rezeptionsgeschichte von Wagners *Meistersingern*, In: Hermann Danuser, Herfried Münkler, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 303-325.

Franz Hadamowsky, Wien- Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (Jugend & Volk Verlag, Wien 1988)

Franz Hadamowsky, Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776-1966, Bd.2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper). 1811-1974 (Prachner, Wien 1975)

Andrea Harrandt, Wagner und seine Werke in Wien (1857-1883). Ein Beitrag zur Wagner- Rezeption im 19.Jahrhundert (Diss. Wien 1985)

Peter Uwe Hohendahl, Reworking History: Wagner`s German Myth of Nuremberg. In: Reinhold Grimm, Jost Hermand (Hg.), Re-Reading Wagner (University of Wisconsin Press, Wisconsin 1993) 39-60.

Hans Peter Hye, Vereine und politische Mobilisierung in Niederösterreich, In: Helmut Rumpler, Peter Urbanitsch, Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 8: Politische Öffentlichkeit und Zivilgesellschaft, 1. Teilband, Vereine, Parteien und Interessenverbände als Träger der politischen Partizipation (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2006) 145-226.

Jörg Kirchoff, Die Deutschen in der österreichisch- ungarischen Monarchie. Ihr Verhältnis zum Staat, zur deutschen Nation und ihr Kollektives Selbstverständnis (1866/67-1918) (Logos Verlag, Berlin 2001)

Harald Kisiedu, Zur politischen Rezeption der *Meistersinger von Nürnberg*. Von der Uraufführung bis zum Nationalsozialismus, In: Mathias Viertel (Hg.), Achtet mir die Meister nur! „Die Meistersinger von Nürnberg“ im Brennpunkt (Evangelische Akademie, Hofgeismar 1997) 89-118.

Heinrich Kralik, Das Opernhaus am Ring (Verlag Brüder Rosenbaum, Wien 1955)

Dieter *Langewiesche*, Nation, Nationalismus, Nationalstaat. In Deutschland und Europa (Verlag C.H.Beck, München 2000)

Marianne *Lunzer*, Parteien und Parteienpresse im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Wandel des 19. Jahrhunderts, Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der österreichischen Parteien und ihrer Presse, In: Manfred *Bobrowsky*/ Wolfgang *Duchkowitsch*/ Hannes *Haas* (Hg.), Medien und Kommunikationsgeschichte. Ein Textbuch zur Einführung (Wilhelm Braunmüller Universitäts- Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien 1987) 105-115.

Hans *Mayer*, Richard Wagner (Suhrkamp Verlag, Frankfurt/Main 1998)

Herfried *Münkler*, Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers *Freischütz* und Wagners *Meistersinger*, In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler*, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 45-60.

Martina *Nussbaumer*, Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images (Rombach, Freiburg/ Berlin/ Wien 2007)

Kurt *Paupié*, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 1848-1959, Bd. 1: Wien (Universitäts- Verlagsbuchhandlung GmbH, Wien 1960)

Kurt *Pahlen*, Richard Wagner. Die Meistersinger von Nürnberg (Mainz 1982, Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz 2010)

Marcel *Prawy*, Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten (Verlag Fritz Molden, Wien/ München/ Zürich 1969)

Helmut *Rumpler*, Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie (Österreichische Geschichte 1804-1914, hg. von Herwig *Wolfram*, Ueberreuter, Wien 1997)

Hermann *Sagl*, Wiener Tageszeitungen 1890-1914, In: Sigurd Paul *Scheichl*, Wolfgang *Duchkowitsch* (Hg.), Zeitungen im Fin de siècle (Verlag für Geschichte und Politik, Wien 1997) 268-275.

Hannu *Salmi*, „Die Herrlichkeit des deutschen Namen...“. Die schriftstellerische und politische Tätigkeit Richard Wagners als Gestalter nationaler Identität während der staatlichen Vereinigung Deutschlands (Turun Yliopisto, Turku 1993)

Hannu *Salmi*, Imagined Germany. Richard Wagner's national utopia (Lang, New York/ Wien 1999)

Julia *Schmid*, Kampf um das Deutschtum. Radikaler Nationalismus in Österreich und dem Deutschen Reich 1890-1914 (Campus Verlag, Frankfurt/ Main 2009)

Berthold *Sutter*, Die politische und rechtliche Stellung der Deutschen in Österreich 1848 bis 1918, In: Adam *Wandruszka*, Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 3, Die Völker des Reiches, 1. Teilband (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980) 154-339.

Philipp *Ther*, In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914 (Oldenbourg, Wien 2006)

Peter *Urbanitsch*, Die Deutschen in Österreich. Statistisch- deskriptiver Überblick, In: Adam *Wandruszka*, Peter *Urbanitsch* (Hg.), Die Habsburgermonarchie. 1848-1918, Bd. 3: Die Völker des Reiches, 1. Teilband (Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1980) 33-153.

Hans Rudolf *Vaget*, Wehvolles Erbe. Zur „Metapolitik“ der Meistersinger von Nürnberg, In: Eckehard *Kieml*/ Ludwig *Holtmeier* (Hg.), Richard Wagner und seine Zeit (Laaber- Verlag, Laaber 2003) 271-290.

Egon *Voss*, Wagners „Meistersinger“ als Oper des deutschen Bürgertums, In: Attila *Csampa*, Dietmar *Holland* (Hg.), Richard *Wagner*, Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare (Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH., Reinbek bei Hamburg 1981) 9-31.

Edith *Walter*, Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende. Ideologischer Anspruch und ökonomische Erfordernisse (Böhlau Verlag, Wien/ Köln/ Weimar 1994)

Adam *Wandruszka*, Neue Freie Presse (1848-1939), In: Heinz-Dietrich *Fischer* (Hg.), Deutsche Zeitungen des 17. bis 20. Jahrhunderts (Verlag Dokumentation, Pullach bei München 1972) 225-239

Peter *Wapnewski*, Die Oper Richard Wagners als Dichtung, In: Ulrich *Müller*, Peter *Wapnewski* (Hg.), Richard- Wagner- Handbuch (Kröner, Stuttgart 1986) 223-352.

Peter *Wapnewski*, Richard Wagners Lichtgestalten und der deutsche Nationalmythos, In: Hermann *Danuser*, Herfried *Münkler*, Deutsche Meister- böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Edition Argus, Schliengen 2001) 75-94.

Erich *Zöllner*, Geschichte Österreichs. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Verlag für Geschichte und Politik, 8.Auflage, Wien [u.a.] 1990)

## 7.2. Zeitgenössische Literatur

Richard *Wagner*, Das Judentum in der Musik (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1939)

## 7.3. Primärquellen

Das Vaterland Jg. 11 Nr. 59 (1 .3. 1870), online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=vtl&datum=18700301&zoom=33>> (11. Dezember 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1372 (25 .6. 1868), online unter <<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18680625&zoom=33>> (6. Februar 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1961 (13. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700213&zoom=33> (5. März 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1965 (17. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700217&zoom=33> (5. März 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1968 (20. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700220&zoom=33> (5. März 2012)

Neue Freie Presse. Abendblatt Nr. 1972 (24. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700224&zoom=33> (5. März 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1977 (1. 3. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700301&zoom=33> (2. Februar 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 1978 (2. 3. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18700302&zoom=33> (5. März 2012)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16281 (18. 12. 1909), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19091218&zoom=33> (30. September 2011)

Neue Freie Presse. Morgenblatt Nr. 16285 (22. 12. 1909), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19091222&zoom=33> (12. März 2012)

Presse Nr. 59 (1. 3. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=apr&datum=18700301&zoom=33> (14. März 2012)

Reichspost. Morgenblatt Nr. 347 (18. 12. 1909), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19091218&zoom=33> (30. September 2011)

Reichspost. Morgenblatt Nr. 348 (19. 12. 1909), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=rpt&datum=19091219&zoom=33> (2. März 2012)

Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 47 (28. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700228&zoom=33> (30. September 2012)

Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 48 (1. 3. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700301&zoom=33> (3. Februar 2012)

Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung Nr. 52 (5. 3. 1870), <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700305&zoom=33> (6. März 2012)

Wiener Abendpost. Beilager zur Wiener Zeitung Nr. 289 (18. 12. 1909), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19091218&zoom=33> (30. September 2011)

Wiener Zeitung Nr. 37 (16. 2. 1870), online unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=18700216&zoom=33> (6. März 2012)

## **8) Anhang**

### **8.1. Zusammenfassung**

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Rezeption der Inszenierungen der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* von Richard Wagner an der Wiener Hofoper von 1870 bis 1914 in österreichischen Tageszeitungen. Als Quellen der Rezeption der *Meistersinger*-Inszenierungen habe ich vor allem die Tageszeitungen die *Presse*, die *Neue Freie Presse* und die *Wiener Zeitung*, sowie aus dem katholischen Lager *Das Vaterland* und die *Reichspost* verwendet.

In Hinblick auf den historischen Kontext der Opernrezeption habe ich mich besonders auf die Problematik der nationalen Identität der deutschsprachigen Bevölkerung im Zentrum eines multinationalen Staates und den Nationalitätenkonflikt innerhalb der Habsburgermonarchie im Untersuchungszeitraum konzentriert. Die deutschsprachige Bevölkerung der Habsburgermonarchie befand sich in einem Loyalitätskonflikt zwischen dem Zugehörigkeitsgefühl zur deutschen Nation einerseits und der Loyalität zum Staat Österreich-Ungarn andererseits. Die rechtliche Ungleichheit zwischen den nationalen Gruppen verstärkte den Nationalitätenkonflikt bis zum ersten Weltkrieg. Auch die intendiert ausgleichenden Maßnahmen der Regierung konnten an diesem Umstand wenig ändern.

Um 1900 waren die Opern Richard Wagners ein fixer Bestandteil des Repertoires der Wiener Hofoper. Die *Meistersinger von Nürnberg* wurden in der Entstehungszeit eines deutschen Nationalstaates uraufgeführt. Sie waren als eine deutsche Nationaloper konzipiert und wurden auch dementsprechend in Wien als solche rezipiert. Dies zeigt sich vor allem an der vehementen Ablehnung der Neuinszenierung der *Meistersinger* 1909, die keine werksgetreue Inszenierung war und an der vor allem kritisiert wurde, dass sie dem „deutschen“ Charakter der Oper nicht entspreche.

8.2. Lebenslauf**Natalie Nachbargauer****Ausbildung**

|                   |   |
|-------------------|---|
| 1993-1997         | Volksschule Loosdorf  |
| 1997-2001         | Musikhauptschule St. Pölten   |
| 9/ 2001- 1/ 2002  | Bundesoberstufenrealgymnasium St. Pölten                            |
| 2/ 2002- 6/ 2002  | Privates Oberstufenrealgymnasium der Englischen<br>Fräulein (Krems) |
| 2002/03           | soziales Jahr   |
| 2003-2006         | Bundes- Oberstufenrealgymnasium Scheibbs                            |
| 17. 6. 2006       | Reifeprüfung  |
| 10/ 2006- 1/ 2013 | Diplomstudium Geschichte (Universität Wien)                         |

**künstlerischer Werdegang**

|             |   |
|-------------|---|
| 1992-2001   | Musikschule Loosdorf (Hauptfach Klavier)            |
| 2002-2006   | Musikschule Melk (Hauptfach Gesang)                 |
| 2006/ 07    | Diplomstudium Sologesang (Vienna Konservatorium)    |
| 2007-2010   | private Gesangsausbildung                           |
| seit 9/2010 | Diplomstudium Sologesang (Prayerner Konservatorium) |