

Einige Aspekte zu Richard Wagners "Die Meistersinger von Nürnberg"

Die Meistersinger von Nürnberg sind in vielerlei Hinsicht keine typische Wagner-Oper und unterscheiden sich von den anderen Wagner-Opern in verschiedenen Punkten:

- Sie sind neben die *Rienzi* die einzige Oper, die in einer rein menschlichen, diesseitigen Welt angesiedelt ist, in dem es keinen Zauber(trank), keine Götter, Riesen, Nixen, Drachen, eingeweihte Gralsritter oder Gespensterschiffe gibt.
- Außerdem sind die *Meistersinger* Wagners einzige heitere Oper. Das äußert sich nicht nur in der Tatsache, dass sie die einzige ohne tragisches oder zumindest ernstes Ende ist, sondern auch von der Anlage her, weist sie einige Merkmale der *Opera buffa* auf. So ist die Figur des Beckmessers als typische *Buffo*-Figur konzipiert, ebenso wie man David und Magdalena als *Buffo*-Paar auffassen kann. Ein ebenfalls typisches Element ist die an *Don Giovanni* erinnernde Ständchenszene, in der Magdalena in Evas Kleidern Beckmessers Ständchen entgegen nimmt.
- Die Musik der *Meistersinger* trägt oftmals den Schein des Alten, archaisierende Züge. Die progressive, chromatische Harmonik, die noch die vorangegangene Oper »Tristan und Isolde« in besonderem Maße auszeichnete, ist in den *Meistersingern* zugunsten einer weitgehend diatonischen Musik zurückgedrängt. (Dahlhaus, *Meistersinger*, S. 240ff.) Auch bedient sich Wagner eines demonstrativen Rückgriffs auf altmeisterliche Polyphonie, wie sie beispielsweise bereits im Hauptthema des Vorspiels Anwendung findet. Von besonderer Bedeutung sind auch Choräle und Volkslieder als musikalische Grundlage der *Meistersinger*.
- In den *Meistersingern* macht Wagner einen für seine Verhältnisse ausgiebigen Gebrauch von Satztypen der alten Oper, in den *Meistersingern* finden sich Monologe, Lieder, Ensemblesätze, Chöre, Choräle und Tänze und jeder Akt endet mit einem Massenfinale, wie es für die Große Oper typisch war.

Zu den musikalischen Formen in *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Die Ouvertüre trägt die Form einer Symphonischen Dichtung, nach Lisztschem Vorbild: die einzelnen Sätze der klassischen Symphonie sind den einzelnen Formabschnitten zugeordnet: so steht das Hauptthema im Allegro (Partitur S. 1), das Seitenthema im Andante (Partitur S. 22), der Durchführungsteil hat Scherzo-Charakter (Partitur S. 29), in der Schlussgruppe wird wieder Bezug auf das Anfangsthema genommen (S. 38).

In den *Meistersingern* wird Wagner scheinbar in einem gewissem Grade seiner eigenen Ästhetik untreu, indem er zum Teil auf das Nummernprinzip der Oper zurückgreift, welches er für sein Musikdrama eigentlich abgelehnt hatte. Die *Meistersinger* sind grundsätzlich als durchkomponiertes Musikdrama konzipiert, allerdings greift Wagner wie in keiner anderen seiner Opern hier auf Formtypen und Gestaltungsprinzipien der Oper zurück. So gibt es Chöre - wie beispielsweise der Eingangschor zum ersten und zum zweiten Akt oder der protestantische Choral »Wach' auf! Es naht

gen den Tag« nach einem Originaltext von Hans Sachs - und arienartige Einschübe, z. B. Sachs' Wahn-Monolog und seine Schlussansprache im dritten Akt, Stolzings Probe- und Preislied im ersten bzw. dritten Akt, die aber stets in direktem Bezug zur Handlung stehen und sie nicht unterbrechen, sondern allenfalls ein retardierendes Moment darstellen.

Auf der anderen Seite lassen sich aber auch Rückgriffe auf von Wagner für das Musikdrama für obsolet erklärte Formen finden, die nicht unmittelbar aus der Handlung hervorgehen, beispielsweise der Wahn-Monolog von Sachs, in dem er die Geschehnisse des vergangenen Abends noch einmal überdenkt. Dieser Monolog stellt, ähnlich der Arie in der Opera seria, ein die Handlung unterbrechendes und sie reflektierendes Moment dar, weist im Unterschied zur Seria-Arie aber weder musikalisch die Form der Arie auf, noch ist der Inhalt allegorisch.

Ebenfalls sehr untypisch für Wagner ist die Verwendung einer »überlieferten Opernform eines regelrechten Quintetts« (Mayer, S. 132), wie es vor der Festwiesenszene zu hören ist. Untypisch in zweierlei Hinsicht: erstens widersprach es Wagners Ästhetik, mehrere Personen gleichzeitig singen zu lassen. In allen seinen Opern gibt es nur sehr wenige Ausnahmen von diesem Prinzip. Zweitens stellt ein Quintett wie oben erwähnt, eine typische Opernnummer dar.

Untypisch sind auch die groß angelegten Massenfinales, die jeden der drei Akte beschließen, wiewohl man die Finales der ersten beiden Akte mit ihrem Tumult und Lärm auch als Parodie auf die traditionelle Demonstration von Harmonie und Miteinander auffassen kann.

Der eigentliche Zweck dieser Rückgriffe auf ältere Formen und Gestaltungsprinzipien besteht jedoch darin, den Hörer musikalisch in eine vergangene Zeit zurückzuführen, wiewohl es nicht das 16., sondern eher das 18. Jahrhundert ist, an die sich der Hörer erinnert fühlen kann. (vgl. E. Voss, S. 29) Der Rückbezug auf diese Zeit besteht beispielsweise in figurativen Themen, Ornamentik und Kadenzen, kontrapunktischen oder polyphonen Passagen (Vorspiel und Quintett) und einer Fuge (am Ende des 2. Aktes.) Außerdem greift Wagner auf den protestantischen Choral zurück (siehe oben) sowie auf Volkslieder, aus denen oftmals nur einzelne Phrasen in den Gesang einzelner Personen übernommen worden sind. Diese Elemente sind insgesamt jedoch weniger entscheidend, als die Tatsache, dass die Musik allgemein, d.h. ohne konkreten Bezug auf eine überlieferte Melodie, an vielen Stellen im Tonfall von Choral und Volkslied gehalten ist, ohne allerdings deren Naivität zu übernehmen. (vgl. Egon Voss, S. 30)

Die scheinbare Einfachheit der *Meistersinger* und die Eingängigkeit, durch die sie sich im Vergleich zu anderen Opern auszeichnet, hat sowohl die Aufgabe, der Musik den Anstrich des Volkstümlichen zu geben, als auch für den Zuhörer - speziell für den des Beginns der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der mit Volksliedern und Chorälen aus dem alltäglichen Leben vertraut war - eine Atmosphäre des Wohlbekannten zu schaffen.

Wie in seinen anderen Werken aus der Zeit der *Meistersinger*, speziell der Zeit des *Ring des Nibelungen*, verwendet Wagner in *Die Meistersinger von Nürnberg* die Leitmotivtechnik, wiewohl

weniger ausdeutend und hintergründig als in den Ring-Opern. Ebenso ist auch die »psychologische Tätigkeit des Orchesters ... beibehalten und fortentwickelt« (Mayer, S. 132).

Im Zusammenhang mit der Musik besteht ein gewisser Widerspruch zwischen Beckmesser und Stolzing. Während Beckmesser in der Oper das Alte, Konservative, den Regeln Verhaftete repräsentiert, ist seine Partie musikalisch betrachtet weitaus moderner als die Stolzings. »Es fällt aber auf, daß die Quartengänge Meister Beckmessers auf mancherlei ernsthafte Kühnheiten der Tristan-Partitur hinzuweisen. Die Verbindung des Prügelthemas, das gleichfalls charakteristischen [sic!] Quarten hat, mit Beckmessers eigenen Motiven in der Pantomime des dritten Aktes ist ein musikalischer Einfall höchsten Ranges und wirkt heute - sehr gegen Wagners Absicht - als durchaus positiver musikalischer Kontrast zu den allzu breit gesponnenen Preislied-Repetitionen.« (Mayer, Wagner S. 130)

Stolzing hingegen, der Handlung zufolge Repräsentant des Neuen, freien Stiles, ist musikalisch eher konservativ und keinesfalls so modern und neu, wie die Handlung es vorgibt. Speziell sein Preislied weist eine schlichte Strophenform, sowie eine eingängige Melodie auf, die um 1868 nicht als fortschrittlich bezeichnet werden konnte. Eduard Hanslick bemerkt zu Sachsens Ausspruch über das Preislied »Nur mit der Melodei, seid ihr ein wenig frei, doch sag ich nicht, dass dies ein Fehler sei, nur ist's nicht leicht zu behalten und das ärgert unsre Alten.«, dass es die »beste Melodie der Oper« enthalte und auch »von den Alten sehr leicht behalten« werden könne (Meistersinger Texte etc. 223).

Das Spannungsfeld Sachs - Stolzing - Beckmesser - Zur Bedeutung der Regeln in den *Meistersingern*.

In bezug auf die in den *Meistersingern* proklamierte Ästhetik sind drei Personen von Bedeutung: Hans Sachs, Walther von Stolzing und Sixtus Beckmesser. Die beiden letztgenannten repräsentieren jeweils unvollkommene Elemente eines Meistersingers.

Beckmesser verkörpert das regelversessene, unkünstlerische, pedantische und dem Alten verhaftete Moment, er kann das, was er singt, nicht wirklich fühlen. Das kommt beispielsweise in der Tatsache zum Ausdruck, dass er glaubt, mit einem fremden Lied besser beim Preissingen abschneiden zu können als mit einem selbstverfassten. Beckmesser wird meistens weniger als Meistersinger gesehen, sondern mehr als Kritikerkarikatur, als böser, übelmeinender Rezensent, der selber unfähig ist, künstlerisch aktiv zu werden. In dem ersten Text Entwurf trug die Beckmesser-Figur in Anspielung auf den Musikkritiker Eduard Hanslick den Namen Veit Hanslich.

Dieses einseitige, parodistische Bild von dem mangelnden Kunstverständnis Beckmessers sowie seine offensichtliche Unfähigkeit selber Meisterlieder zu verfassen geschweige denn vorzutragen steht im Widerspruch zu der hohen Position, die er sowohl als Bürger von Nürnberg, als auch in der Zunft der Meistersinger hat. Der Stadtschreiber genoß hohes gesellschaftliches Ansehen, da er zu den

Gelehrten gehörte. Die Rolle des Merkers ist die höchste Position, die von der Meisterzunft vergeben wird, was nicht zu Beckmessers sängerischer Unfähigkeit passen will. Walter Jens plädiert daher in seinem Aufsatz »Ehrenrettung eines Kritikers: Sixtus Beckmesser« (Meistersinger, Texte, 248) dafür, dass Sachs bei der Aufforderung die deutschen Meister zu ehren, auf Beckmesser deuten soll, ihn mit in die Mitte holen und an den Festlichkeiten teilhaben lassen soll.

Stolzing hingegen repräsentiert das neue, unmittelbaren, freien Ausdruck suchende Moment, er könnte im Gegensatz zu Beckmesser nichts singen, was er nicht auch unmittelbar emotional nachvollziehen könnte.

Vermittelnd dazwischen steht Hans Sachs, der einerseits die Notwendigkeit für Form und Regeln erkennt, andererseits aber auch dem unmittelbaren Ausdruck den ihm gebührenden Platz einräumt und somit in der Lage ist, wahre Meisterlieder zu schaffen. In seiner Kunst bilden Form und Inhalt eine Einheit.

Den Figuren des Sachs und des Stolzing, den beiden Sympathieträgern der Oper, hat Wagner Züge seiner eigenen Persönlichkeit verpaßt: Stolzing repräsentiert den frühen Wagner, der ebenfalls als Autodidakt begann, ohne jemals eine fundierte musikalische Ausbildung erhalten zu haben. Hans Sachs hingegen repräsentiert den gereiften, weiseren Wagner, so dass sich in dessen Anschauungen auch Wagners Kunstauffassung wiederfindet. Sachs verkörpert nicht mehr den jungen Revolutionär und Anarchisten, sondern den »freiheitlich denkende[n], klugen Neuerungen geneigten Künstler und Politiker, der seine Reformen nicht mehr gegen die Mächtigen erreichen will, sondern im Verein mit ihnen«. (Erläuterungen, S. 421) Er weiß die Wichtigkeit der Regeln richtig einzuschätzen und erkennt sie als wichtige Voraussetzung und als Bestandteil der Kunstausübung an, er unterscheidet sich aber von den anderen Meistersingern darin, dass er auf eine strenge Anwendung verzichtet, wenn sie neuen, genialen Entwicklungen im Wege stehen.

Wagners Opernreform und *Die Meistersinger von Nürnberg*

In seinen Schriften beruft Wagner sich immer wieder auf die Forderung Josephs II. »Das Theater soll zur Veredelung der Sitten und des Geschmacks der Nation beitragen.«, wiewohl seine eigene Auffassung von der Bedeutung des (Musik)Theaters und der Kunst allgemein noch erheblich weitreichender war. Wagners Ziel war die Autonomie der Kunst, eine Kunst, die um ihrer selbst willen existierte. Für die Praxis bedeutete dies, »dass die Kunst über die Institution des Theaters herrschen müsse und nicht umgekehrt.« (Deathridge, S. 90) Aus dieser Ansicht heraus entwickelte Wagner eine große Abneigung gegen die etablierte Oper, wie er sie in seiner Zeit als Kapellmeister in Bad Lauchstädt, Magdeburg und Dresden, aber auch in seiner Zeit in Paris kennengelernt hatte. Hier sah er die Kunst zur Unterhaltung verkommen, »Wenn wir heut' zu Tage von Opernmusik im eigentlichen Sinne reden, sprechen wir nicht mehr von einer Kunst, sondern von einer bloßen Modeerscheinung« (GS III, OuD, S. 308). Die Oper war vor allem ein Amüsierbetrieb für die oberen Gesellschaftsschichten, ein Ort an dem persönliche und politische Angelegenheiten geregelt wurden,

ein Ort, wo man hinging um gesehen zu werden. Die Aufführungen wurde oft unterbrochen und das allgemeine Interesse galt mehr den Sängern als dem Werk. Dabei besaß das Publikum durchaus Kunstverstand, war allerdings eher an einzelnen Stücken interessiert als an dem gesamten Werk. (Kompendium, S. 166)

Wagners Opernreform griff die bestehende Opernpraxis daher in zweierlei Hinsicht an:

Erstens war es sein Bestreben, die Produktionen seiner Werke bis ins kleinste Detail zu kontrollieren, um sicherzustellen, dass alles genau seinen Vorstellungen entsprach. Zweitens griff er aber auch die soziale und gesellschaftliche Funktionen, die der Opernbetrieb damals erfüllte an.

Eine bedeutende Schrift in der Wagner seine Vorstellungen von einem reformierten Opernbetrieb darlegte, ist das 1851 erschienene *Oper und Drama*, in der er einerseits genaue Anforderungen ausführte, die er in musikalischer und dichterischer Hinsicht an ein Musikdrama stellte (Musikdrama war Wagners Gegenbegriff zur Oper), aber auch diagnostizierte, woran der damalige Opernbetrieb krankte: »Das Publikum unserer Tage hat kein Bedürfnis nach dem Kunstwerke; es will sich vor der Bühne zerstreuen, nicht aber sammeln; und dem Zerstreungssüchtigen sind künstlerische Einzelheiten, nicht aber die künstlerische Einheit Bedürfnis« (GS IV, OuD, S. 225).

In *Oper und Drama* und der 1849 entstandenen Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* entwarf Wagner eine Alternative zum bestehenden Opernbetrieb. Die bestand in praktischer Hinsicht unter anderem darin, die Anzahl der Aufführungen pro Woche zu reduzieren, dafür aber besser einzustudieren, für die Sänger forderte er ein Engagement für das ganze Jahr, sowie neben der Gesangsausbildung auch eine in Schauspiel. Außerdem müsste eine Kommission zur Leitung der Theater eingesetzt werden und deutsche Komponisten mit der Komposition neuer Werke beauftragt werden. In Bayreuth schließlich verbot Wagner den Bau von Logen und führte ein, dass während der Vorstellung das Licht im Saal gelöscht wurde. (Kompendium, S. 164)

Vor allem aber in künstlerischer Hinsicht schwebte ihm eine Umgestaltung des Opernbetriebes vor: »In ›Das Kunstwerk der Zukunft‹ beschrieb er die Idee der Oper als Hervorbringung einer ›freie[n] künstlerische[n] Genossenschaft‹ des Volkes unter der geistigen Führung des Darstellers bzw. des Dichters, der einerseits aus dieser Genossenschaft hervor-, andererseits in ihr aufgehe.« (Kompendium, S. 164) Wagner sieht das Volk als den Künstler der Zukunft: »*Das selbige Volk, dem wir selbst heutzutage das in unserer Erinnerung lebende, von uns mit Entstellung nur nachgebildete, einzige wahre Kunstwerk, dem wir die Kunst überhaupt einzig verdanken.*« (GS III, KdZ, S. 169f.)

Insofern sind die *Meistersinger* als eine wichtige Äußerung von Wagners Kunstphilosophie zu verstehen, denn hier stellt er, speziell in der ausladenden Festwiesenszene das um die Kunst versammelte Volk dar, durchaus in Übereinstimmung mit seinen Äußerungen in *Das Kunstwerk der Zukunft*.

Man mag in den zwei verschiedenen Arten der Kunst, die in den *Meistersingern* nebeneinander stehen einmal das erkennen, worin Wagner die Zukunft der Kunst sah, nämlich die

volkshaft-produktive Kunst (In Hans Sachs sah Wagner »die letzte Erscheinung des künstlerisch-produktiven Volksgeistes« [GS IV, MamF, S. 284]), auf Wagner bezogen das Musikdrama, und auf der anderen Seite die formelhaft-erstarre, die alte Oper, die wie ein Handwerk, nicht aber wie Kunst betrieben wurde. Unter diesem Aspekt sind die *Meistersinger* nicht bloß eine heitere Oper, sondern ein Ideendrama, in dem der für Wagners Schaffen wichtigste ästhetische Konflikt thematisiert und zu einer Lösung gebracht wird.

Wagner - Nationalismus - *Das Kunstwerk der Zukunft* - *Die Meistersinger von Nürnberg*

Wagners Nationalismus bezog sich weniger auf eine politische Orientierung, sondern hing vor allem mit seiner Kritik an der damaligen Musikkultur zusammen. Wagner brauchte die Ideologie einer nationalen musikalischen Identität um sich gegen die an den Opernhäusern damals übermächtigen italienischen und französischen Werke durchsetzen und abgrenzen zu können. Der Begriff »deutsch« diente Wagner also vor allem zur Abgrenzung zur italienischen und französischen Musik. Die französische Musikkultur hatte Wagner in seiner Pariser Zeit kennengelernt und in ihr sah er die Wurzel des musikalischen Philistertums, die sich durch »Nichts wie Theater und theatralische Virtuosität« (GS VIII, DKdP, S. 75) auszeichnete. Die Oper, so Wagner in *Oper und Drama*, sei von vornherein ein widersprüchliches, unnatürliches Kunstgenre gewesen und in der französischen Oper könne man »diese Unnatur bis auf die unsittlichste Spitze getrieben« (GS III, OuD, S. 228) sehen. An der italienischen Oper mißfiel Wagner das Fehlen der individuellen Bedeutung der Gestalten und Charaktere (GS XII, DdO, S. 1).

Im deutschen Geist, den Wagner als »die Fähigkeit, sich innerlich zu versenken, und vom Innersten aus klar und sinnvoll die Welt zu betrachten« (GS X, Wid, S. 49) definierte, sah er die Grundlagen für eine ernsthafte und den obersten künstlerischen Prinzipien treue Musikkultur, die jede Oberflächlichkeit vermied. Allerdings sei eine solche Musikkultur von den Deutschen nur auf dem Feld der Instrumentalmusik entwickelt worden: »Eine deutsche Oper aber haben wir nicht, und der Grund dafür ist derselbe, aus dem wir kein Nationaldrama besitzen. wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen.« (GS XII, DdO, S. 1) Eine Lösung dieses Problems sieht Wagner in dem »innigste[n] Verständniß der Antike«, durch das »der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden.« (Wid, GS X, S. 41)

Wagners politische Ansichten waren sein Leben lang von der Frage geleitet, unter welchen gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen die Kunst, wie er sie verstand, die besten Voraussetzungen vorfand. In seinen frühen Dresdner Jahren sah er sie nur in dem Umsturz der bestehenden Gesellschaft möglich, während er später zu der pragmatischeren Ansicht gelangte, die optimalen Bedingungen für seine Kunst in Kooperation mit dem Herrschenden, in seinem Fall König Ludwig II. von Bayern, zu ermöglichen. Dieser trug maßgeblich dazu bei, dass Wagner seine Idee von

einem eigenen Festspielhaus, das ganz nach seinen eigenen Vorstellungen gebaut wurde, in Bayreuth verwirklichen konnte.

In diesem Sinne ist auch die Schlussansprache des Hans Sachs zu verstehen: als künstlerisches Credo und nicht als politisches Bekenntnis. Sie ist vielmehr ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst und ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dem Staat. Durch die berühmte Schlußansprache des Hans Sachs in den *Meistersingern* und die deutsche Reichseinigung durch Bismarck, drei Jahre nach der Uraufführung der *Meistersinger*, bot das Werk bereits bald nach seiner Uraufführung die Möglichkeit zur politischen Vereinnahmung durch Nationalisten. Diese Vereinnahmung setzte sich bis ins Dritte Reich fort. Von den Nazis wurde die Oper immer wieder als politische Festoper mißbraucht, als die sie nicht gemeint war. 1933 hielt Joseph Goebbels in der Pause während einer Radioübertragung der *Meistersinger* eine Ansprache, in der er den »aufrüttelnden Massenchor 'Wach' auf, es naht gen den Tag' ... als greifbares Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des November 1918« deutete. Es ist offensichtlich, dass diese Interpretation, allein unter chronologischen Gesichtspunkten, nicht in Wagners Sinne gewesen sein konnte. Am 10. September 1935 gab es in Nürnberg eine Festvorstellung der *Meistersinger* aus Anlaß des *Reichsparteitages der Freiheit*. Im Sommer 1943 gab es in Bayreuth dann die sogenannten Kriegsfestspiele, bei denen die *Meistersinger* als einziges Werk auf dem Spielplan standen. Neben dem Festspielchor wirkten auf der Festwiese die Hitler Jugend, Bund deutscher Mädchen und Männer der SS-Standarte Wiking mit.

Dennoch konnte dieser Missbrauch den *Meistersingern* auf Dauer nichts anhaben, nachdem sie durch Wieland Wagners Bayreuther abstrahierende, distanzierende Inszenierung von 1956 »entnazifiziert« wurden.

Literatur

- D. Borchmeyer: Das Theater Richard Wagners: Idee - Dichtung - Wirkung, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1982.
- A. Csampai, D. Holland (Hrsg.): Richard Wagner - Die Meistersinger von Nürnberg, Texte, Materialien, Kommentare, Rowohlt Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1981.
- C. Dahlhaus, J. Deathridge: Wagner, Verlag J.B. Metzler Stuttgart, Weimar 1994.
- H. Mayer: Wagner, 27., neubearb. Aufl., Rowohlt Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 1998.
- B. Millington (Hrsg.): Das Wagner-Kompendium. sein Leben - seine Musik, Droemer Knaur, München 1996.
- Richard Wagner: Mein Denken - Eine Auswahl von Schriften. Piper & Co., München 1982.
- Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Vierte Auflage, Leipzig 1888.
- www.richard-wagner-web.de.

Verwendete Sigel:

GS - Gesammelte Schriften (Bd. in römischen Ziffern)

OuD - Oper und Drama

KdZ - Das Kunstwerk der Zukunft

MamF - Mitteilung an meine Freunde

DdO - Die deutsche Oper

Wid - Was ist deutsch?

DKdP - Deutsche Kunst und deutsche Politik