Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 3 (1935-1936)
Heft: 11

Artikel: Cosima Wagner
Autor: Beidler-Wagner, Franz W.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759283

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Cosima Wagner

Eine kulturkritische Studie

von Franz W. Beidler-Wagner

Die vorliegende Studie darf das Interesse unserer Leser nicht nur durch die in ihr vertretene These beanspruchen, sondern auch durch die Person des Verfassers, die der Welt von Bayreuth besonders nahesteht. Dr. Franz Beidler, dessen Vater, der bekannte Wagner-Dirigent, Schweizerbürger war, ist der älteste Enkel von Richard Wagner. Der Aufsatz, den wir hier veröffentlichen, ist eine Vorarbeit zu einem größeren Werk über Cosima Wagner.

In den ersten Jahren ihres Lebens mit Richard Wagner in Triebschen schreibt Cosima Wagner einmal in ihr Tagebuch: «Seltsam erscheint es mir auch, daß Frauen, welche von großen Männern geliebt worden sind, nicht empfinden, was sie alles durch diesen Menschen und durch diese Liebe sind, und sich einbilden, noch außerhalb etwas durch sich selbst zu sein.» — Das ist keine Pose. Daraus spricht Überzeugung, sprechen Wunsch und Wille, das eigene Ich zu verleugnen, ja auszulöschen, spricht eine Haltung, die sie nach Wagners Tod von dem Glauben durchdrungen sein ließ, sie handle in seiner Stellvertretung, sie handle ganz ausschließlich so, wie er — ihrer Meinung nach — gehandelt hätte. Eine Haltung, die sich schließlich zum Symbol erhebt in der Bestimmung, die sie getroffen hat: ihre Asche nicht in ein besonderes Monument, sondern zu Häupten des großen Toten, in sein Grab einzubetten, ohne Inschrift, ohne Zeichen, so daß nur Eingeweihte wissen, wo ihre Überreste ruhen.

In erstaunlichem Gegensatz dazu ist ihr Name mit einem ganzen Füllhorn bombastischer Epitheta auf die Nachwelt gekommen: die «Meisterin», die «Herrin von Bayreuth», die «Hüterin des Grals», die «größte Frau des XIX. Jahrhunderts», und wie diese nichtssagenden und geschmacklosen Klischeebegriffe alle lauten.

«Frau des XIX. Jahrhunderts»? Ist das in einem tieferen Sinn richtig? Man hat Cosima Wagner mit Vorliebe und ganz allgemein männliche Intelligenz und männliche Energie nachgerühmt. So ziemlich alle Frauen, die sich durch diese angeblich nur männlichen Eigenschaften ausgezeichnet haben, sind im vergangenen Jahrhundert in irgendeiner Form mit der Frauenbewegung verbunden. Um ein paar Beispiele zu nennen: George Sand, Cosimas mütterliche Freundin Malwida von Meysenbug, Cosimas eigene Mutter, die Gräfin d'Agoult. Bei der Tochter findet sich davon auch nicht eine Spur. Im Gegen-

teil: für die soziale Problematik der Frau ihrer Zeit hat sie weder Interesse noch Verständnis, für die Frauenbewegung im Grunde nur Geringschätzung. Sich selbst stellt sie die Aufgabe, in der man allezeit so recht eigentlich die weibliche Aufgabe schlechthin gesehen hat: die Hingabe, die Unterordnung unter die Persönlichkeit und das Werk eines geliebten Mannes. Dem illegitimen Bunde zweier Menschen entsprossen, im persönlichen Leben die Schranken der Legalität eklatant und gründlich durchbrechend, stellt sie sich dennoch niemals in die Reihe der Frauen, die größere Freiheit in Familie und Gesellschaft fordern, und in ihren für die Öffentlichkeit bestimmten Kundgebungen wird betonter Wert auf Ordnung, Einordnung, Unterordnung, Legalität und Legitimität gelegt. Wenn es wahr ist, daß die Menschen des XIX. Jahrhunderts sich je nach ihrer Stellung zu den Ideen von 1789 in die zwei großen ideologischen Gruppen der Revolution und der Restauration einteilen lassen, so gehört Cosima Wagner eindeutig in das Lager der Restauration. Sie lebt vorwiegend in der Hälfte, die dem Jahrhundert zu seinen vielen anderen Namen den des «Jahrhunderts der Technik» eingetragen hat. Aber der Siegeszug der Technik imponiert ihr durchaus nicht. Sie ist mit starker, ja brüsker Einseitigkeit nach ganz anderen Werten hin orientiert. Als ein Freund des Hauses ihr begeistert von neuen Lokomotiven erzählt, die er auf der Nürnberger Weltausstellung gesehen hat, da unterbricht sie ihn: «Ach was, Maschinen erfinden kann jeder Esel.» Unausgesprochene Begründung: nur das Transzendente, das in andere, jenseitige Welten Weisende zählt. Sie vertritt immer nur einen Teil von dem, was zu einer Synthese des Jahrhunderts gehört, und das mit strenger und betonter Ausschließlichkeit. Verwachsen aber ist sie aufs allerengste mit einem Werk, das ideell, weltanschaulich und bis in die Bezirke der Politik hinein den Extrakt des g a n z e n Jahrhunderts, die künstlerische Synthese seiner Widersprüche darstellt. Cosimas eigenes Leben, ungewöhnlich in jedem Betracht, würde ihr allein schon das biographische Interesse des Publikums sichern. Von Wagners Werk her gesehen wird die Beschäftigung mit ihr aber vollends unvermeidlich; denn das Recht der Interpretation eines solchen Werkes ist weittragend, schwerwiegend und nachhaltig genug, um zur Auseinandersetzung mit d e r Persönlichkeit zu zwingen, der es zugefallen ist.

Beziehungen zu Wagner spinnen sich schon in ihrer Kindheit: Cosimas Vater, Liszt, nahm schon zu der Zeit, da sie das erste Kindes-

alter hinter sich hatte, jene unvergleichbare Position ein, für die sich heute durchaus kein Gegenstück finden läßt, die Position eines allgegenwärtigen Souveräns der Musik. Cosima und ihre beiden Geschwister lebten zwar keineswegs in der unmittelbaren Umgebung des Vaters und sahen ihn selten. Auch der persönliche Kontakt zwischen Vater und Kindern war durchaus nicht intensiv, sondern distanziert, steif, ja überkonventionell. Dennoch war es ganz natürlich, daß die Kinder den Vater in Gedanken auf allen Wegen begleiteten, aus der Ferne mit größerer Spannung vielleicht, als wenn sie selbst «immer mit dabei» gewesen wären. Daher war Cosima der Name Wagner, zunächst freilich mehr vom Hörensagen, besonders vertraut. Sie wußte, daß ihr Vater in ihm den weitaus bedeutendsten, den genialen Musiker der Zeit sah und ihn deshalb förderte, wo und wie er nur konnte.

Als sie dann, herangewachsen, nach Deutschland übersiedelt, heiratet sie den Protagonisten ihres Vaters und gleichzeitig Wagners, Hans von Bülow. Damit setzt das entscheidende psychische Erlebnis ein: Cosima erlebt die paralysierende Wirkung des Genies auf die minder Produktiven. Sie sieht täglich mit an, daß ihr eigener Mann unter dem Druck der Gestaltungskraft Wagners auf eigenes Schaffen mehr und mehr verzichtet. Sie erlebt das schwere innere Ringen, das diesen Verzicht begleitet. Sie kämpft sogar dagegen an, sucht ihren Mann von der literarischen Seite her zu eigener Produktivität anzustacheln. Das mißlingt. Als Wagner sie und Bülow 1862 zum erstenmal mit den neu entstandenen «Meistersingern» bekannt macht, da vollendet sich dieser Erlebnisprozeß. Schon von da an existiert nur noch Wagner für sie. Zugleich beginnt eine Phase tiefer Bedrückung. An eine Vereinigung mit Wagner auch nur zu denken, wäre Wahnsinn gewesen. Ihre Ehe, ihr Vater, die ganze Konstellation der Beziehungen Bülow-Liszt-Wagner, die heiß umstrittene Stellung der Beteiligten in der Öffentlichkeit und nicht zuletzt Wagners materielle Lage, die ihn auf die Unterstützung der Freunde, auf die fortwährende materielle Fürsorge auch ihres eigenen Mannes angewiesen sein läßt — all das bedeutet einen Abgrund, und wenn je ein Abgrund unüberbrückbar schien, so dieser!

Der Sprung über diesen Abgrund fällt bekanntlich zusammen mit dem «Wunder» von Wagners Berufung durch Ludwig II. von Bayern nach München. Als der Ruf des Königs ihn erreicht, steht er innerlich vor dem Zusammenbruch, äußerlich vor dem Ruin. Mit einem

Schlag eröffnet sich nun die Aussicht auf Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne. Entsprechend seiner optimistischen Grundhaltung ist Wagner bei aller radikalen Verneinung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse doch immer auch Reformer gewesen. In Dresden verfaßt er einen Reorganisationsentwurf nach dem andern. In den Zürcher Jahren gibt er sich umfassende Rechenschaft darüber, warum er die gegenwärtigen Zustände ablehnen muß; zugleich aber versucht er doch selbst dort, durch seine persönliche Einwirkung aus den unzulänglichsten Mitteln herauszuholen, was nur irgend herauszuholen ist. Die innere Reserve, mit der er an derartige Reformen herangeht, hat er in seiner Schrift «Ein Theater in Zürich» besonders deutlich zum Ausdruck gebracht. Er schreibt da:

Nichtsdestoweniger hielt ich es für notwendig, alle Möglichkeiten für ein edleres Gedeihen der öffentlichen Kunst in den gegenwärtigen Zuständen aufzudecken, weil in Wahrheit ein großes Feld der Möglichkeit noch innerhalb dieser offen liegt, das keineswegs schon ausgemessen ist. Nur daran, daß der Wille zur Verwirklichung dieses Möglichen von unserer Öffentlichkeit nicht gefaßt werden könnte, kann es sich deutlich herausstellen, ob mit der Unmöglichkeit dieses Willens auch die von mir gedachte Wirksamkeit der Kunst auf der Grundlage unserer modernen Zivilisation erwiesenermaßen ebenfalls eine Unmöglichkeit sei. Bei diesem Erfolge müßte sich dann unsere Zivilisation dem Zwecke einer höheren Vermenschlichung gegenüber selbst das Urteil ihrer Unfähigkeit gesprochen haben. — ... Ein günstiger Erfolg hingegen wäre wahrlich keine geringe Gewähr für eine glückliche Zukunft gerade im Sinne derjenigen, die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Bestehenden ihre Meinung und bürgerliche Tätigkeit setzen.

Diese Einstellung Wagners ändert sich trotz aller hochgespannten Erwartungen nicht wesentlich durch den Ruf nach München. Auch «in der Macht» gehört Wagner durchaus nicht zu denjenigen, «die in eine vernünftige Erhaltung und Fortbildung des Bestehenden ihre bürgerliche Tätigkeit setzen». Auch in der Macht bleibt er dem schönen, alten und ewig neuen Musikerwahn treu, Musik müsse und könne die böse Welt verändern und verbessern. Nur daß dieser «holde Wahn» bei Wagner in Verbindung mit sehr konkreten, ja realistischen Erkenntnissen und Forderungen auf außermusikalischem Gebiet auftritt und ihn daher nicht nur scheinbar auch immer wieder in politische Zusammenhänge hineinstellt. Darum vor allem ist Wagners Position in München vom ersten Tag an so exponiert wie möglich. Denn für sich hat er nur den König. Gegen sich hat er von vornherein das Mißtrauen aller maßgebenden Kreise, auch des Hofes

selbst. Man kennt seine revolutionäre Vergangenheit. Es ist noch nicht drei Jahre her, seit er amnestiert ist und damit wieder deutschen Boden betreten kann, ohne verhaftet zu werden. Ganz abgesehen von seiner persönlichen Belastung mit Umsturzideen ist neue Kunst zu allen Zeiten häufig als «Kulturbolschewismus» empfunden worden. Wagner hat also einmal alles gegen sich, was konservativ ist, insbesondere die Bürokratie. Die katholische Kirche fühlt rasch den kultischen Charakter seines Werks und seiner Kunstauffassung und rüstet sich zur Verteidigung ihrer Domäne. Das bedeutet die Gegnerschaft der Klerikalen, die damals in Bayern zwar noch nicht allmächtig, aber sehr mächtig sind. Gegen sich hat er schließlich die in Bayern immer besonders zahlreiche und traditionelle Partei der rabiat «Einheimischen», die schon einmal einen König wegen der «Ausländerei» im allgemeinen und wegen einer Ausländerin im besonderen zur Abdankung gezwungen hat und die mit der Berufung Wagners eine Neuauflage der Zeiten von Lola Montez wittert. Der geschlossenen Front der Gegner wachsen nun persönliche, private, moralische, intime Argumente zu und vertausendfachen das Gewicht der sachlichen, politischen, materiellen Angriffswaffen: eben durch jenen «Sprung über den Abgrund», den Cosima gerade in dieser aufs äußerste gespannten Situation — im Sommer 1864 — vollführt.

Vier volle Jahre muß Cosima nun die Welt zu täuschen suchen. Und sie tut es. Es gibt gar keinen Ausweg. Und nichts wird ihr erspart. Zuletzt muß sie, um den «Meistersingern» die Stätte der Aufführung zu erhalten, zum alleräußersten greifen: sie verleitet den König, selbst öffentlich für ihre und ihres offiziellen Mannes Ehre einzutreten. Der König hat ihr diese Täuschung, die ihn selbst — noch dazu in dem Augenblick, der über Sein oder Nichtsein seines Landes entschied — bis zur Lächerlichkeit bloßgestellt hat, nie vergeben.

Jahre vorher hatte die Gräfin d'Agoult ihre Tochter in einem Brief an Herwegh geschildert:

> Cosima est une fille de génie, très semblable à son père; son imagination puissante l'entraînera hors des voies communes; elle sent le d é m o n i n t é r i e u r et lui sacrifiera toujours résolument tout ce qu'il demandera. Les circonstances l'ont poussée à un mariage dans lequel il n'y aura, je le crains, de bonheur pour personne.

Kann eine Mutter ihr Kind in so knappen Worten treffender charakterisieren? Kann sie klarer in die Zukunft sehen? Sie hatte Cosima einen Beruf geben, auf eigene Füße stellen, Künstlerin werden lassen

wollen. Der Vater Liszt hatte anders entschieden. Er hatte nur ein Ziel: völlige Tilgung des Makels der illegitimen Geburt durch baldigste Heirat. Damit wird ihre Erziehung zum Drill auf die standesgemäße Ehe, stockkonservativ, orthodox katholisch, getränkt vom Geist der französischen Restauration. Der freigeistige Einfluß der Mutter wird systematisch ferngehalten; sie darf die Kinder kaum sehen, trotzdem sie in derselben Stadt leben. Als der Augenblick kommt, in dem diese Trennung durch Erzieherinnen nicht mehr aufrechterhalten werden kann, als Cosima sich in den Salon ihrer Mutter einzuleben beginnt, da wird das der Anlaß für Liszt und die ihn beratende Fürstin Wittgenstein, Cosima so weit wie möglich von Paris zu entfernen. So kommt sie nach Berlin, wird Bülows Frau.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die ihren Entschluß, zu Wagner zu gehen, als Ausfluß kalter Berechnung erklärt haben. In ihrer Mädchenzeit klagt Liszt einmal scherzhaft, sie sei unerhört anspruchsvoll; ihr zukünftiger Mann müsse «ein Nabob oder ein Beethoven» sein! Neuerdings wird ein angeblicher Ausspruch von Bülow kolportiert, der auf derselben Linie liegt, aber so bösartig ist, daß man ihn selbst dem bei ihm gewohnten Maß von Sarkasmus nicht zutrauen kann. Nach Wagners Tod soll er geäußert haben: «Jetzt muß sie Brahms heiraten!»

Eine objektive Würdigung der Umstände und Beweggründe muß zu anderen Ergebnissen gelangen. Die Umstände waren, wie wir gesehen haben, ganz und gar nicht dazu angetan, den Weg zu Wagner als den verstandesmäßig empfehlenswerteren zu betrachten. Im Gegenteil: bei kühler Einschätzung der Kräfteverhältnisse auch schon zu Beginn der Münchener Zeit drohte erhöhte Unsicherheit der Existenz. Der Siegeszug von Wagners Werk und Name war noch nicht so ausgemacht, wie es dem rückschauenden Betrachter erscheinen mag. Dann drohte die gesellschaftliche Ächtung. Leicht hat Cosima ihren Schritt jedenfalls nicht genommen und anfänglich wohl auch an Kompromißlösungen gedacht. Sie schreibt, Jahre später, in ihrem Tagebuch über ihre Beziehung zu Bülow:

Es war ein großes Mißverständnis, das uns ehelich verband, das Gefühl, das ich damals für ihn vor 12 Jahren empfand, ich empfinde es noch, große Teilnahme für sein Schicksal, Freude an seinen Geistes- und Herzensgaben, wirkliche Achtung für seinen Charakter, bei vollständigem Auseinandergehen der Anlagen. ... Niemals würde er mich verloren haben, wenn das Schicksal mir nicht denjenigen zugeführt hätte, für welchen zu leben und zu sterben ich als meinen Beruf er-

kennen mußte. ... Ich habe es versuchen wollen, meine bisherige Existenz mit meinem neuen Leben zu verbinden, ich habe an die Möglichkeit geglaubt, an eine Verschmelzung der verschiedenartigsten Gefühle. Schmähungen und Kränkungen haben mir bewiesen, daß ich eine Törin sei und mir blieb nur die Wahl und das Weh.

Schließlich: jahrelang ganz anders scheinen zu müssen als man ist, das ist selbst für einen leichtfertig veranlagten Menschen ein Martyrium. Es liegt in jedem Fall näher, den Entschluß dazu emotional, mit der Mutter aus dem «Dämon im Inneren» zu erklären als aus dem rechnenden Verstand.

Zudem: Cosima war eine ausgesprochen schwer, ja selbstquälerisch veranlagte Natur. Es war eben wieder die Rede von ihrem Tagebuch. Dieses Tagebuch ist die stärkste Bestätigung dafür, allein schon durch die Motive, aus denen es entstanden ist: es ist aus dem Bedürfnis der Rechtfertigung vor den Kindern geschrieben, wenn sie dereinst herangewachsen sind. Man könnte es das Hauptverdienst der leider nahezu unlesbaren, ganz subjektiven und auch als Nachschlagewerk nur sehr bedingt brauchbaren Biographie des Grafen Du Moulin nennen, dieses Tagebuch wenigstens bruchstückweise der historischen und psychologischen Forschung erschlossen zu haben. Wer darin gelesen hat, sieht die Frau, die es schrieb, mit anderen Augen, als sie von der Mehrzahl ihrer Zeitgenossen im Alter gesehen worden ist. Er sieht, daß diese scheinbar so männliche und herbe Frau ungemein weiblich gewesen ist. Er fühlt, wie jung sie gewesen ist, als sie sich mit Wagner verband. Dadurch wird der Eindruck korrigiert, den man beim Überblick über Wagners Leben unwillkürlich hat: Mathilde Wesendonck als die junge, Cosima aber als die gereifte Frau zu sehen. Im Jahre der Entscheidung, 1864, war sie 26 Jahre alt, fast 25 Jahre jünger als Wagner.

Es ist gar keine Frage, daß sie in denkbar stärkstem Maße durch Wagner geformt worden ist. Wagners bezwingende Gewalt hat in weitem Umkreis alle minder eigenwilligen Persönlichkeiten ausgelöscht. Wenn schon Peter Cornelius einmal ausruft: «Wagner ist ein zu sehr in sich befangener Geist; ich würde in seiner Nähe nur Wagner-Eier ausbrüten!» — wie mußte dann erst der tägliche, engste Kontakt auf die Frau wirken! Um mit ihm zu debattieren, mußte man ein Nietzsche sein. Cosima — deren Stärke überhaupt durchaus nicht so sehr im Intellekt lag, wie man oft angenommen hat — konnte den Sturmfluten von Ideen, Bildern, Emotionen, Träumen und Gedanken, die über sie hereinbrachen, geistigen Widerstand nicht ent-

gegensetzen, selbst wenn sie es gewollt hätte. Daher hatte sie dann schließlich selbst das Empfinden, sie sei gar nichts «außerhalb durch sich selbst».

Doch da müssen wir ihr widersprechen! Die Formung durch Wagner fand ihre Grenzen an den Schranken ihres eigenen Wesens. Sie ist, als sie zu Wagner kommt, in hohem Maße determiniert. Nicht intellektuell, aber durch Maß und Richtung ihrer subjektiven Erlebnis- und Vorstellungs-Möglichkeit. Durch eine «Persönlichkeit» also, die Wagner — das ist das Entscheidende — außerordentlich entgegengesetzt ist. Von Natur und durch Erziehung steht sie auf der Seite der Restauration — Wagner aber voll und ganz auf der Seite der Revolution, wobei diese beiden Begriffe nicht etwa als simple politische Glaubensbekenntnisse, sondern als diametrale Gegensätze der Haltung gegenüber Welt und Leben, gegenüber Natur und Geschichte zu verstehen sind. Auf der Seite der Revolution stehen, heißt in diesem Sinne: im tiefsten Grunde optimistisch sein, an die Entwicklung der Menschheit zu höheren Stufen hin glauben, diesseitig sein, das heißt weiter: der Mensch ist trotz allem von Natur aus gut; daraus folgt dann die Forderung nach dem Recht zu freier Selbstbestimmung. Auf der Seite der Restauration stehen, heißt dagegen etwa: im tiefsten Grunde pessimistisch sein und diese Erde als ein Jammertal, als eine bloße Durchgangsstation, als eine Prüfung durch Leid und Schmerzen, als ein «Pensum» ansehen, das heißt: um die sündige Natur des Menschen wissen, die nur der Auserwählte zu überwinden vermag, das heißt dann weiter: nicht glauben an den Segen der freien Selbstbestimmung; daraus folgt die Notwendigkeit von Ordnung, Unterordnung, Legalität und Hierarchie. Eine Analyse beider Persönlichkeiten stößt an allen denkbaren Punkten auf diese Gegensätzlichkeit. Ein Grundzug als Beispiel: Wagners Kunst fließt zu einem großen Teil aus einem bis ins Übermenschliche gesteigerten Mitteilungsdrang, der unablässig die Preisgabe auch des Stärkst- und Tiefstgefühlten erzwingt. Cosima, darin ihrem Vater völlig gleich, verschweigt, was sie am tiefsten bewegt.

Aus der Gegensätzlichkeit dieser beiden Welten ist Bayreuth hervorgegangen: aus dem Optimismus, der vor der Realität resigniert — aus dem Pessimismus, der mit der Realität rechnet. Die äußere Form, die Bayreuth angenommen hat, ist entscheidend von Cosima bestimmt worden, auch schon zu Wagners Lebzeiten. Es klingt paradox, aber mit Cosima zieht in die Triebschener Einsamkeit dennoch

die große Welt zu Wagner ein. Von ihrem Vater her verknüpfen sie tausend Fäden mit den Höfen, mit den Kreisen der Aristokratie, mit der Diplomatie, mit den großen Familien, kurz, mit der internationalen Oberschicht, mit der «Gesellschaft». Die beiden Freundinnen, die ihr am nächsten stehen, sind die Gräfin Schleinitz, Gattin eines «Ministers des königlichen Hauses» in Berlin, und die Gräfin Mouchanoff-Kalergis, ein klassisch zu nennendes Beispiel der grande dame, der geborene Mittelpunkt des internationalen großen «Salons». Wagners Kreise, das waren zeitlebens Künstler und Bürger. Sein engerer Freundeskreis bestand fast ausschließlich aus den sogenannten Achtundvierzigern und den ihnen geistig Verwandten. Seine Freunde hießen Roeckel, Uhlig, Fischer, Semper, Cornelius, nicht zu vergessen unseren Landsmann Johann Jacob Sulzer. Cosima hat die Divergenz der Lebenssphären genau gefühlt, wie auch Wagners bisherige Freunde in ihr die Abgesandte wesensfremder Regionen sahen.

Aber sie fühlt anderseits, wie die Sehnsucht nach Verwirklichung, nach theatralischer Gestaltwerdung seines Schaffens bei Wagner immer mehr in das Zentrum der Wünsche tritt. Sie muß das organisatorische Fundament schaffen helfen, ohne Zeitverlust und im Rahmen des Erreichbaren. Dazu will, dazu muß sie Wagner «salonfähig», ja hoffähig machen. Aus der Münchener Zeit hat sie gelernt. Sie hat gelernt, daß es auf die Dauer unmöglich ist, gegen die «Stützen der Gesellschaft» anzurennen, selbst wenn man die Person des Souveräns auf seiner Seite hat. Endlich darf man eines nicht vergessen: sie gehört einer Generation an, die den Vormärz nicht erlebt hat.

Bayreuth ist von Anfang an getragen von den Kreisen, die Cosimas Kreise sind, konnte auch nur von ihnen getragen sein: denn sie allein waren imstande, die materiellen Mittel für das Unternehmen und den glänzenden gesellschaftlichen Rahmen zu spenden, der der Zeit entsprach. Wir müssen uns klar machen, was das im Hinblick auf Wagners ureigenste Absichten und Wunschbilder bedeutet. Wir wollen zu diesem Zweck dem Bild des Bayreuther Publikums ein anderes gegenüberstellen. Wagner veranstaltete 1853 in Zürich ein Musikfest mit eigenen Werken. Zur Einführung in die Gedankenwelt hielt er selbst mehrere öffentliche Vorlesungen. Von einer dieser Vorlesungen berichtete der damalige Korrespondent des Berner «Bund» das folgende kleine Erlebnis: [1]

---

[1] Zitiert nach Max Fehr: «Richard Wagners Schweizer Zeit», vol. 1, pag. 219.

Am Abend, als Wagner in dem dichtgefüllten Casinosaal den Text zu seinem «Lohengrin» vorlas, saß ich neben einem Mann, aus dessen Gespräch ich vernahm, daß er ein Müller ist, sechs Stunden von Zürich wohnt, mit seiner Braut zu dieser Vorlesung kam und nach derselben in später Nacht wieder heimfuhr. Aus seinen Reden entnahm ich, daß er sämtliche Texte zu Wagners Opern kennt und liebt.

Der sehr verständige Berichterstatter fügt hinzu:

Das ist es aber, was Wagner will: jedes seiner Werke ist ein Ruf an die ungeschwächte, volle und gesunde Natur des Volkes — und das Volk wird diesen Ruf verstehen und ihm folgen.

Der Weg der Verwirklichung führt jedoch von jenem Müller in Zürich zur Fürstengalerie im Bayreuther Festspielhaus, führt vom unbekannten Soldaten zum General, führt von Wagners Volk zwar nicht zum Publikum im gewöhnlichen Sinn, aber zur Bayreuther «Gemeinde». Das Volk im Sinne Wagners tritt nie aus den Bindungen des Alltags heraus, die Kunst soll als Vermittlerin ethisch-geistiger Werte zu ihm dringen, in die Breite wirken. Jeder aber, der nach Bayreuth kommt, tritt aus dem Kreise des Alltags aus und in den geweihten Kreis ein. Die Gemeinde ist nicht das Volk, sie bedeutet das Volk. Der Richtungspunkt der künstlerischen Wirkung verschiebt sich von der Basis zur Spitze der gesellschaftlichen Pyramide.

Wagner hat sich gegen diese Entwicklung ingrimmig gewehrt, natürlich ohne sie verhindern zu können. Seinen Widerwillen gegen die «große Welt» hat er nie verloren und in ihr bis zuletzt das leider nicht vermeidbare Übel gesehen. Er hat die repräsentativen Pflichten Cosima überlassen, wo er nur konnte, um sich auf die künstlerische Arbeit zu beschränken. Houston Stewart Chamberlain schildert in seinen Erinnerungen eine eindrucksvolle Szene: nach dem letzten Akt einer Aufführung für die Patronatsherren 1882 hob sich der Vorhang noch einmal. Auf der Bühne waren alle Künstler und Mitarbeiter bis hinab zu den Bühnenarbeitern versammelt. Und nun zitiere ich absichtlich den alleroffiziellsten Kronzeugen des späteren Bayreuth wörtlich:

In der Mitte, den Rücken gegen das Publikum, stand Richard Wagner. Von der längeren Rede, die er an sein Bühnenpersonal hielt, verstand man im Zuschauerraum nur wenige Worte, da sie nach der entgegengesetzten Richtung gesprochen wurden. Dann aber drehte sich der Meister und schritt bis an den äußersten Rand der Bühne, von wo aus er bis in die Tiefe des Orchesters hineinzuschauen schien. Seine ersten Worte lauteten: «Und Ihr, meine teuren Musikusse!» Hierbei

klang seine Stimme besonders liebevoll, ja zärtlich und vertraut. Nach Beendigung des kurzen, warmen Dankes an sein Orchester trat er einige Schritte zurück, richtete sich auffallend gerade in die Höhe, und mit einer kurzen, trockenen Bewegung der den Zylinder haltenden rechten Hand sprach er in einem einigermaßen gereizten Ton die Worte: «Und somit, meine Herren Patrone, nehme ich von Ihnen Abschied.» Die Art, wie das Wort «Abschied» betont wurde, gemahnte stark an Gurnemanzens: «Lass' Du hier künftig die Schwäne in Ruh' und suche Dir, Gänser, die Gans!»

So sah Wagners Abschied von dieser Welt aus! Mit ihm fällt der Stachel des Widerspruches fort. Es beginnt die «Tradition».

Aus einem mehr oder weniger improvisierten Festspielunternehmen die repräsentativste, eigenartigste, in weite Fernen des Raumes und der Zeit wirkende ständige Kunsteinrichtung gemacht zu haben — das ist Cosima Wagners unbestreitbare Leistung. Es ist ihr damit gelungen, in einer Zeit erbärmlicher Verflachung einer sehr ernstgenommenen, sakralen Kunstübung die dauernde Stätte zu bereiten. Eine Stätte, die neben Meiningen zur Wiege der modernen Bühnenkunst geworden ist und verbindliche Maßstäbe für alle großen Theater der Welt aufgestellt hat.

Hingegen kann man nicht behaupten, daß erst und nur Bayreuth das Werk Wagners in der Welt durchgesetzt habe. Auch ohne das Zutun von Bayreuth gewinnt es sich sein Publikum. Die Phasen dieses Rezeptionsprozesses, der zugleich die Assimilation des Werkes an den Zeitgeist der Jahrhundertwende bedeutet, sind noch viel zu wenig erforscht. Charakterisiert ist er dadurch, daß der revolutionäre Inhalt für das Bewußtsein des Publikums verlorengeht und im wesentlichen nur die künstlerische Form und der individual-psychologische Gehalt erhalten bleiben. Nicht die Ideologie, sondern Musik und Bühnenwirksamkeit erringen sich Weltgeltung, nicht, w a s Wagner aussprechen will, sondern w i e er es ausspricht, kurz sein «Stil». Damit wird das «Gesamtkunstwerk» freilich zu einem Kulminationspunkt der Oper, aber eben doch zur Oper, also zu einer Kunstgattung, von der Wagner selbst gesagt hat: «In der Oper kann man den Leuten Kinder auf dem Theater schlachten und fressen lassen, ohne daß sie merken, was vorgeht.» —

Daß in Bayreuth und in den von dort aus direkt beeinflußten Kreisen dieser Prozeß wesentlich anders verläuft, ist nicht zuletzt eine Wirkung der Persönlichkeit Cosimas. Die Verpflichtung zur Gesinnung, die in Wagners Werk steckt, wirkt noch stark genug fort, um zu verhindern, daß in Bayreuth ein Opernpublikum im üblichen

Sinn zusammenkommt. Der Charakter der Gemeinde erhält sich. Aber es bedarf der überzeugenden Stilisierung. Cosima findet sie. Man könnte den Stil eine ins Pathetische gesteigerte Witwenschaft nennen, getränkt mit den ihr eigenen Zügen von Weltabgewandtheit, beruhend auf der selbstlosen Pietät dessen, der nichts sein will, als Vollstrecker eines letzten Willens.

Dieser letzte Wille aber muß möglichst widerspruchslos und eindeutig sein. Nur ein Dogma kann eine Gemeinde auf die Dauer zusammenhalten. Um das Dogma festzustellen, bedarf es der Interpretation. Hier setzt die Legendenbildung ein, die von Wagners Anschauung der Dinge schließlich nur übrig läßt, was für die Gemeinde nicht anstößig ist. Eine Legendenbildung, die von den Bedingungen, den Bedürfnissen und der gesellschaftlichen Zusammensetzung der Bayreuther Gemeinde diktiert ist. Mit Hilfe einer offiziellen und offiziösen Literatur wird Wagner auf ein Bild hin stilisiert, das dem Wesen Cosimas entspricht und nur die Züge trägt, die in ihrer Vorstellung weiterleben. Diese Kanonisierung schreckt auch vor der Anwendung bedenklicher Mittel nicht zurück. Ein Beispiel bilden die berüchtigten Briefausgaben, vor allem die erste Ausgabe der Briefe Wagners an Uhlig, in der buchstäblich alles unterdrückt ist, was an die peinlich empfundene demokratische und revolutionäre Vergangenheit und Herkunft erinnert. Es ist eine Stilisierung, die von Cosimas Wertskala aus rückwirkend eine menschlich und sachlich fleckenlose Idealgestalt konstruiert und sich von der historischen Wahrhaftigkeit immer weiter entfernt. Man hat dabei allerdings den Eindruck, daß Cosima durchaus davon überzeugt ist, in Wagners Sinn und Geist, also: pietätvoll zu handeln.

Um eine Gemeinde zusammenzuhalten, braucht man Ungläubige. Cosima hat stets die Vorstellung aufrecht zu erhalten gesucht und sich wohl auch selbst suggeriert: Feinde ringsum. Von da empfängt Bayreuth diese seltsame kämpferische Note, die ihren Zweck, Bindemittel der Gemeinde zu sein, auch dann noch erfüllt, wenn sie schon ganz ohne Objekt ist. Der Ton aller Äußerungen, auch der privaten, ist bis zuletzt darauf gestimmt, als müsse für Wagner noch gekämpft werden, gleichwie am ersten Tag. Man sieht nicht oder will nicht sehen, daß sein Werk längst Gemeingut der Welt, ja sogar schon fast «klassisch» geworden ist. Da wird dann mit Keulen auf imaginäre Feinde losgeschlagen. Zu allererst natürlich auf das Judentum. So als ob Mendelssohn und Meyerbeer Wagner noch

immer den Weg versperrten! Dabei will es die Ironie des Schicksals, daß der Inhaber der ersten drei Bayreuther Patronatsscheine Jude ist. Wie denn ja auch die Juden während der wirklichen Kampfzeit um Wagner in seinem Lager viel zahlreicher vertreten waren als in dem der Gegner. Zwei Namen für unzählige andere beleuchten das Paradoxon des Bayreuther Antisemitismus wie mit Scheinwerfern: Hermann Levy, der beste Freund und Mitarbeiter — Eduard Hanslick, der unerbittlichste, gefährlichste Gegner. Trotzdem ist Bayreuth eine der Geburtsstätten der «modernen» Rassentheorie geworden.

Zu den letzten Dokumenten, die der Öffentlichkeit über Cosima Wagner unterbreitet worden sind, gehört ihr Briefwechsel mit Houston Stewart Chamberlain, dem späteren Schwiegersohn und geistigen Haupt der Bayreuther Gemeinde. Im Vorwort wird erzählt, Chamberlain habe sich bei seiner ersten Begegnung mit Cosima Wagner mit den Worten eingeführt, er sei kein Wagnerianer, er sei ein Bayreuthianer! Ich glaube angedeutet zu haben, welchen Wahrheitsgehalt dieses Bekenntnis enthält. In einer Zeit, in der alle großen Männer und Ideen der Vergangenheit, vor allem aber auch Richard Wagner und sein Werk, mit Hilfe der Staatsmacht in den Dienst der primitiven Ideologie des Dritten Reiches gezwungen werden sollen, ist es dreifach notwendig, das zu betonen. Hier sind die Linien, die über das rein Individuell-Biographische bei Cosima Wagner von den «Grundlagen des XIX. Jahrhunderts» zum «Mythos des XX. Jahrhunderts» und damit zu einer Gegenwartsbedeutung führen, die kaum überschätzt werden kann.