

Richard Wagner : zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages

Autor(en): **Cherbuliez, A.-E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündnerisches Haushaltungs- und Familienbuch**

Band (Jahr): - **(1933)**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-971603>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Richard Wagner

Zur fünfzigsten Wiederkehr seines Todestages

Von Prof. Dr. A.-E. Cherbuliez

Am 13. Februar 1883 starb Richard Wagner in den Armen seiner Gattin Cosima im Palazzo Vendramin in Venedig. Ein Herzschlag machte dem Leben des Siebzigjährigen ein unerwartetes Ende. Die ganze Kulturwelt nahm ergriffen Anteil an dem Tode des großen Reformators der Oper. Selbst seine Feinde — und Wagner hat in seinem Leben wie selten einer die bohrende Wucht verächtlicher, ja rasender Feindschaften von Einzelpersonlichkeiten und ganzen Kreisen, hat den unentwerrbaren Wust von böswillig gezüchteten Mißverständnissen und die furchtbare Geißel des Nichtverstandenerwerdens voll auskosten müssen — mußten zugeben, daß hier ein Mann von ganz erstaunlicher künstlerischer Energie und Schöpferkraft, von einem geradezu dämonischen Organisationsvermögen getrieben, tiefste und nachhaltigste Wirkung im europäischen Musikleben ausgeübt hatte. Im Zeitpunkt seines Todes konnte Wagner, konnten seine Angehörigen und die begeisterten Freunde seines Wirkens allerdings mit Genugtuung feststellen, daß Wagner und seine Werke von einer gewaltigen Welle enthusiastischer Begeisterung getragen wurden und auch äußerlich in einem ganz außerordentlichen Maße angesehen und unerschütterter dastanden. Noch nie war es dagewesen, daß einem einzelnen Künstler ein eigenes Bühnenhaus mit Festspielen von unerhörter Vollendung zur Verfügung stand, wie es die glanzvolle Schöpfung des Bühnenfestspielhauses in Bayreuth alljährlich einem erlesenen kunstverständigen, tausendköpfigen Publikum aus aller Herren Länder bewies. Bald waren Wagneraufführungen die erstrebenswerten Glanzpunkte aller irgendwie bedeutenden Operninstitute, ja noch mehr: Wagners Opern wurden Kassenzugstücke erster Ordnung, zu denen sich immer wieder die Zuhörer drängten.

Nun sind fünfzig Jahre verflossen, seit der Draht die Nachricht vom Erlöschen dieser nimmermüden Kämpferseele in alle Welt sandte. Die Kunstwelt, die Wagners Geist ersann und schuf, ist dem Musiker, vorab demjenigen, der mit der Opernbühne und dem Musikdrama zu tun hat, sozusagen alltägliches Brot geworden. Ein musikalisches Bühnenleben ist vorderhand und noch auf absehbare Zeit hin ohne Wagner-Opern überhaupt gar nicht denkbar; Wagner ist ein Klassiker der Oper geworden, aber nicht ein toter, nur dem Buchstaben nach und vom Historiker gewürdigter und verehrter Klassiker, sondern ein völlig lebendiger, im Gegenwartsleben der Tonkunst immer noch maßgebender und einflußreicher Klassiker, der ergreift, begeistert und erhebt und immer wieder als unerreichtes Ideal einer ganz bestimmten Musikgattung, nämlich der musikalischen, durchkomponierten Oper, er-

scheint. Da ist es wohl gegeben und berechtigt, wenn man einmal versucht, sich Rechenschaft zu geben, worin eigentlich seine Bedeutung in der Geschichte der neueren Tonkunst und vor allem natürlich der Oper besteht und inwiefern Wagner auch heute noch zum eisernen Bestand des Musikerlebens jedes Freundes der Tonkunst gehört. Dies gilt gar nicht nur etwa für den Berufsmusiker, sondern in ebenso hohem Maße für den bloßen Musikfreund, der keinerlei Lust und Zeit hat, sich in musikwissenschaftliche oder musiktheoretische oder musikästhetische Gedankengänge einzulassen. Es gibt wohl kaum einen Komponisten, der so sehr in allen Schichten der Völker Mitteleuropas, soweit sie überhaupt für Musik Interesse aufbringen, mit gewissen Eigentümlichkeiten seiner Tonsprache heimisch geworden ist wie gerade Wagner. In alle Poren des öffentlichen Musiklebens sind Teile und Abschnitte seiner Werke und Themen eingedrungen, und das Bild seiner durch und durch originellen und einzigartigen Persönlichkeit ist weitesten Kreisen ein ganz bestimmter Ausdruck für den Typus des Komponisten an sich geworden. Dazu kommt, daß Wagner nicht nur ein praktischer Komponist war, d. h. ein Künstler, der nur komponierte, sondern gleichzeitig auch ein ungemein temperamentvoller Theoretiker seiner Kunst und seiner eigenen Kunstwerke, der mit einem ganz ungewöhnlichen schriftstellerischen und journalistischen Talent seine Gedanken und Reformvorschläge in zahllosen Schriften vom Zeitungsartikel bis zum vielhundertseitigen Buch überall bekannt machte. Wagner schrieb nicht nur dreizehn abendfüllende Opern, sondern auch dreizehn mehrhundertseitige Bände mit Dichtungen, Abhandlungen, Novellen, Kritiken und Zeitungsartikeln!

Sein Werk hängt aufs engste mit seinem Leben zusammen. Das eine kann man, ohne das andere zu kennen, gar nicht verstehen. Wenn irgendwo, dann war im Fall Wagner angebracht, vom «Leben im Werke» zu sprechen (wie eines der besten Bücher über den großen Bayreuther Meister, gesehen von der Gegenwart aus, betitelt ist, das man dem bekannten Musikschriftsteller Paul Bekker verdankt). Jedes einzelne Werk Wagners ist gewissermaßen mit einer bestimmten Lebensstation und mit einer bestimmten Phase seiner geistigen Entwicklung verknüpft und letzten Endes in seinen Besonderheiten und im Geist, der es durchzieht, nur von hier aus zu verstehen. Darum ist es hier am Platz, dieses Leben in ganz kurzen Zügen noch einmal am geistigen Auge vorüberziehen zu lassen. Der Schweizer hat dazu noch besonderen Anlaß, denn die in der Schweiz verlebten Jahre stellen für Wagner einen der allerwichtigsten Abschnitte in seinem äußeren Lebens-

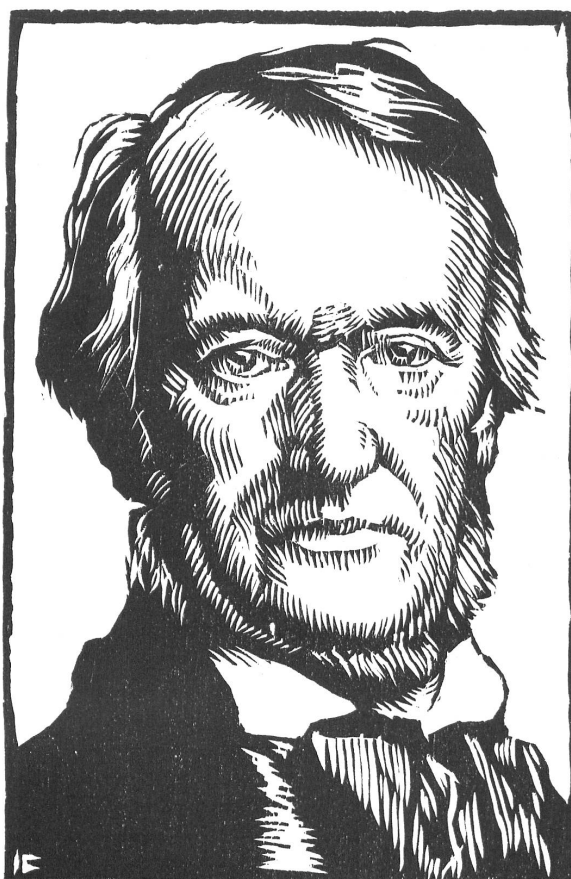
ablauf und dazu einen der entscheidendsten Höhepunkte seines inneren Erlebens dar, denen die Welt ein unsterbliches Meisterwerk, «Tristan und Isolde», verdankt. Überschaubar man dieses so reich gestaltete, in so ganz unwahrscheinlichen Kurven ablaufende Menschenschicksal, dem weder tiefstes Elend, ärgste innere und äußere Not, noch geradezu märchenhaft anmutende Glücksfälle fehlen, so bleibt im Gedächtnis haften, daß Wagner der erste große Meister der Tonkunst war, der auf dem Gebiete der Oper den Gedanken des Gesamtkunstwerkes mit überragender Stileinheitlichkeit verwirklichte und dadurch ein Ideal wieder lebendig und für das praktische Musikleben greifbar machte, das seit den gewaltigen Chordramen der antiken griechischen Klassik, lange vor der christlichen Zeitrechnung, bis ins 19. Jahrhundert im Grunde stets als ein höchstes, erstrebenswertes Ziel den größten Geistern vorgeschwebt hatte. Zu einer solchen Leistung gehörte in erster Linie, daß Dichtung und Musik eines Dramas aus der gleichen Quelle entsprangen, vom gleichen Künstlerhirn entworfen und bis in die letzte Einzelheit ausgeführt wurden. Eine solche Doppelbegabung, zu der im Falle Wagners noch die des genialen Regisseurs, Dramaturgen und Theaterleiters kam, gehört zu den ganz großen Seltenheiten in der Geschichte der Kunst. Prophetisch hatte der große deutsche Dichter Jean Paul im Vorwort zu den «Phantasiestücken» von E. T. H. Hoffmann, die — ein seltsamer Zufall — im Geburtsjahr Wagners, 1813, in der Stadt, die später Wagners «Residenz» werden sollte, Bayreuth, erschienen, ausgerufen: «Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann warten, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt (d. h. komponiert) . . .» Richard Wagner wurde dieser von Jean Paul so sehnlichst und mit so klassischen Worten herbeigewünschte Mann, und die Welt der Kunst wird es ihm ewig danken.

Wagners Lebenslauf zerfällt in einige ganz klar erkennbare Abschnitte: die Jugend mit den Wanderjahren, die innerliche Wandlung zum Opernreformer mit den ersten daraus entspringenden Werken, die Jahre der Verbannung in der Schweiz, in denen Wagner als Mensch und Komponist erst völlig zur einmaligen Eigenheit sich entwickelte, die darauffolgenden Jahre erneuter, fast ruheloser Wanderung, die wunderbare Wendung, die ihn nach München führte mit dem anschließenden herrlichen Ausklang am Vierwaldstättersee, und endlich die Krönung seines Lebenswerkes und seines künstlerischen Strebens durch die Verwirklichung der Idee des Bayreuther Festspielhauses.

Am 22. Mai 1813 ist Wagner in Leipzig geboren. Die Familie zog bald nach Dresden, und dort verlebte er seine Jugend. In seiner Familie und in der seines Stiefvaters Ludwig Geyer, mit dem sich seine Mutter vermählte, als Richard ein Jahr alt war, war zweifellos vor allem literarisches und

theatralisches Blut lebendig. Wagner wuchs in einer literarischen Interessen und der Sprechbühne leidenschaftlich ergebenen Atmosphäre auf. Die ersten Äußerungen seines Talentes waren denn auch mehraktige Dramen, in denen es ebenso schwülstig wie abenteuerlich zuging. Eines von diesen drängte es ihn in Musik zu setzen; schon ganz am Anfang seiner Laufbahn ist er also das geworden, was ihm später in solcher Vollkommenheit gelang: Dichterkomponist. Beethovens Musik zu Goethes Drama «Egmont» wühlt den jungen Mann bis ins Innerste auf. Und er beschloß Musiker zu werden. So schildert es der Meister selber in seiner Autobiographie viele Jahrzehnte später. Dieses eigentümliche Moment des Willens und des bewußten Wollens ist ein besonderes Kennzeichen der Wagnerschen Natur, die mit einer Zähigkeit und geistigen Energie sondergeichen das einmal für richtig Erkannte durchzusetzen trachtete. Nun ist er der Musik verfallen. Nach dem Besuch des Gymnasiums in Leipzig wird er Student an der dortigen Universität, zugleich Schüler des damaligen Thomaskantors. Das kompositorische Handwerk eignet er sich mit überraschender Geschwindigkeit an. Vergleichsweise ist es zum Beispiel interessant, wie viel mehr Mühe, Zeit und Anstrengung es den jungen Beethoven kostete, sich die Geheimnisse des Kontrapunktes gründlich anzueignen. Wagners Geist arbeitet mit einer bewunderungswürdigen Raschheit und Konzentrationsfähigkeit. Ouvertüren für Orchester, Versuche auf dem Gebiete der Opernkomposition überstürzen sich nun. Die französische Julirevolution von 1830 wühlt den feurigen, vom Fanatismus der Menge leicht erregbaren Jüngling auf. Dem Studentenleben ergab er sich mit vollen Zügen. Doch als jugendlicher Komponist war Wagner keineswegs eine Art Wunderjüngling. Weder die geniale Vollkommenheit des jungen Mozart, noch die frühreife Sicherheit Schuberts, noch die schlackenlose Vollendung Mendelssohns findet man beim zwanzigjährigen Wagner. Er lehnt sich bewußt und stürmisch an die großen Meister der romantischen Oper seiner Zeit an, an einen Bellini, Auber, Spontini, Marschner und Meyerbeer. Noch hat er seine eigene Sprache kaum gefunden; über bemerkenswerte Talentproben, wie sie Hunderte anderer Kunstjünger auch fertigbringen, scheint der junge, ehrgeizige und geistig fabelhaft lebendige Musiker bis jetzt nicht hinausgewachsen zu sein. Ebenso rasch wie in das kompositorische Handwerk wächst Wagner nun auch in den praktischen Theaterbetrieb und in seinen vorläufigen Lebensberuf als Kapellmeister hinein. Mit zwanzig Jahren ist er Chordirektor am Würzburger Stadttheater, ein Jahr später hat er seine erste Oper, «Die Feen», in Partitur beendet. Nun kommt das Wanderleben des Kapellmeisters. Von Würzburg geht es nach Lauchstädt in Thüringen, dann nach Magdeburg, 1837 nach Königsberg und ein Jahr später schon nach Riga, der alten deutschen Kulturstätte in den russischen Baltischen Ländern. 1836 wurde, ohne jeden Erfolg, seine Oper «Das Lie-

besverbot» in Magdeburg aufgeführt. Dort erfüllt sich auch ein entscheidender Teil seines zukünftigen privaten Schicksals, indem er die Schauspielerin Minna Planer heiratet, eine Frau, die viele gute Eigenschaften besaß, aber doch später nicht fähig war, die Riesenentwicklung ihres Lebensgefährten auf künstlerischem Gebiete zu verstehen und seinem äußerst schwierigen und ruhelosen Charakter das nötige heilsame Gegengewicht entgegenzusetzen. Die Ehe ging daher unglücklich aus, wenn auch die endgültige Trennung erst 1861 Tatsache wurde. 1839 brach das Theaterunternehmen in Riga, bei dem das Ehepaar Wagner angestellt war, finanziell zusammen, in Nacht und Nebel (buchstäblich!) flohen sie in abenteuerlicher Segelschiffahrt nach London. Aus dieser Reise formte sich aus Erlebtem und dem ungeheuer lebhaften Vorstellungsvermögen Wagners in Verbindung mit seinem starken Interesse für die nordisch-romantische Sagenwelt der Grundstoff zu Wagners vierter Oper «Der fliegende Holländer», der ersten derjenigen, die bis auf den heutigen Tag noch zu den eisernen Bestandteilen des deutschsprachigen Bühnenbetriebes gehören. Ende 1839 trifft Wagner in Paris ein. Es folgen drei wirklich traurige Pariser Jahre, wo die ärgste materielle Not an die Türe klopfte und der künftige Herr von Bayreuth gezwungen war, alle nur möglichen, seinem künstlerischen Streben und seiner inneren Würde widersprechenden literarischen und musikalischen Arbeiten zu übernehmen, nur um nicht mit Frau (und Hund!; denn Wagner ist zeitlebens ein leidenschaftlicher Tierfreund gewesen) verhungern zu müssen. Er fand die Kraft, seine dritte Oper «Rienzi» und 1841 den erwähnten «Fliegenden Holländer» zu beenden. Nach einer Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie wird er zur Komposition der interessanten und genialen Orchesterouvertüre «Faust» angeregt. Nach drei Jahren scheint sich plötzlich das günstige Schicksal endgültig an Wagners Fersen zu heften. Die beiden zuletzt komponierten Opern werden innerhalb dreier Monate (Ende 1842 bis Anfang 1843) am Königlichen Opernhaus in Dresden, einer der ersten Bühnen Deutschlands, mit gewaltigem, ja sensationellem Erfolg uraufgeführt und ihr Autor zugleich zum königlichen Kapellmeister ernannt. Nun schien Wagners Lebensschiff in ruhige Bahnen gelenkt zu sein! Doch es kam bald anders. Während der «Rienzi», der noch ganz im damals geläufigen Stil der «großen romantischen» Oper gehalten war, restlos gefiel und das Publikum begeisterte, enthielt «Der fliegende Holländer» schon manche Züge und Eigenheiten, die mehr verblüfften und befremdeten als hinrissen und überzeugten. Hier hat eben schon das Salz echt Wagnerscher, düsterer Tonsprache, ekstatischer, stürmischer Verzückung und vertieften Zusammenhanges zwischen Ausdrucksfaktoren die ganze Partitur durchsetzt; diese neueste Oper von Wagner kam daher dem Geschmack der Allgemeinheit viel weniger entgegen als «Rienzi». Hier beginnt die Tragödie des mißverstandenen und verkleinerten und (zu



WAGNER

Holzschnitt von O. Braschler

Unrecht) geschmähten dramatischen Komponisten Wagner. Doch letzterer warf sich zunächst ganz auf die Ausübung der Pflichten seiner schönen und guten neuen Stellung. Es war doch gewiß ein Hochgefühl für Wagner, als (sogar lebenslänglich angestellter!) Amtsnachfolger des beliebtesten damaligen deutschen Opernkomponisten, Karl Maria von Weber (der 17 Jahre vor Wagners Amtsantritt starb), die reichen Mittel der Dresdener Hofoper in den Dienst der hochqualifizierten Kunstpflege zu stellen. Als Opern-, Chor- und Sinfoniedirigent entfaltete Wagner damals eine reiche Tätigkeit und bewies, daß er ein ganz außergewöhnlich begabter Dirigent von stärkster Suggestionskraft war. Palestrina, Glucks Opern, Mozart und Beethoven in ihren Bühnen- und Konzertwerken — das waren die Höhepunkte seiner Dresdener Kapellmeistertaten. 1845 konnte er eine weitere, inzwischen trotz aller äußerer Inanspruchnahme mit fanatischem Fleiß beendete Oper in Dresden zur Uraufführung bringen: «Tannhäuser», ein Werk, das in seiner fein verästelten und teilweise hochdramatischen Tonsprache und im ganzen Aufbau schon sehr weit vom herrschenden Operntypus entfernt war und deshalb noch weniger als der «Fliegende Holländer» verstanden und gewürdigt wurde. Auch als Chorkomponist betätigte sich Wagner damals und zwar in seiner Eigenschaft als Dirigent eines großen Dresdener Männerchores. Für ein bedeutendes Sän-

gerfest schuf er 1843 ein sehr interessantes Chorwerk für Männerchor und Orchester, «Das Liebesmahl der Apostel». Wagner war es auch, der sich energisch für die Rückführung der Gebeine des in London verstorbenen C. M. von Weber einsetzte und eine großartige Feier in Dresden aus diesem Anlaß 1844 organisierte, wobei er eine ergreifende, die deutsche Kunst mit glühenden Worten verherrlichende Rede auf Weber hielt. Und 1846 dirigierte er auch (auswendig!), gegen den Willen des ihm unterstellten Orchesters, in überwältigender Weise Beethovens Neunte Sinfonie, jenen Sinfonieriesen mit dem gewaltigen Schlußchor, der noch heute für den Dirigenten eine äußerst schwierige Aufgabe bedeutet.

Die wichtigste Veränderung ging aber in Wagners Verhältnis zum Problem der Oper an sich und zur Frage des Theaterbetriebes vor. Seine Kritik an den Zuständen wuchs mehr und mehr zu einem leidenschaftlichen Protest gegen Schlamperei, Oberflächlichkeit, mangelndes nationales Selbstgefühl, gegen die Verkennung der wahren Ziele des musikdramatischen Schaffens und der daraus sich ergebenden Forderungen praktischer und künstlerischer Art. Er fühlte den unbezähmbaren Drang, zur Rettung des deutschen Opernlebens mit von Grund auf umgestaltenden, ja revolutionierenden Vorschlägen an die große Öffentlichkeit und an die verantwortlichen Behörden heranzutreten. So entstand sein großangelegter Entwurf «zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen», in welchem in wesentlichen Fragen schon die Quintessenz der späteren Bayreuther Schöpfung vorausgeahnt ist. Aber auch diesen Reformideen war vorläufig keinerlei Erfolg beschieden, und es läßt sich verstehen, daß der beinahe hemmungslose Temperamentsmensch Wagner sich mit Wort und Schrift den Urhebern der 1849 in Dresden ausbrechenden politischen Unruhen (mit demokratischer Tendenz) anschloß, Politik, Geistes- und Kunsterneuerung im Überschwang der Gefühle in einen Tiegel werfend. Die Unruhen wurden mit militärischer Macht unterdrückt, und Wagner entzog sich den ernststen Folgen seiner Teilnahme an dieser «revolutionären» Bewegung durch rasche — Flucht, die ihn nach einigen Umwegen nach Zürich führte, während das sächsische Ministerium Steckbriefe hinter ihm herjagte! Der nimmermüde Schaffer hatte vorher noch (1847) Text und Partitur einer weiteren Oper fertiggestellt, die mit zu seinen populärsten gehört und bis auf den heutigen Tag ein Liebling der großen Masse geblieben ist: «Lohengrin». Mit ihr beschrift er weiter den schon in den beiden vorausgehenden Opern befolgten Weg, die Hauptthemen seiner dramatischen Szenenbilder aus dem deutschen beziehungsweise allgemein germanischen Sagenkreis zu entnehmen, ein Weg, dessen Krönung bekanntlich in dem auf vier Abende verteilten Nibelungendrama erreicht wurde.

Bis zum Antritt seines letzten Lebensjahrzehnts gleicht Wagner einem Ruhelosen, der auf der Suche nach einem endgültigen äußern und innern Ruhepunkt zwischen London, Paris, Palermo, Wien, Venedig, Moskau, Petersburg und Berlin in den Jahren 1849 bis 1872 hin und her pendelt, wobei die Schweiz das geographische, aber darüber hinaus in mancher Beziehung auch das seelische Zentrum dieser stürmisch ringenden, sehnenenden und von den Schauern höchstgesteigelter Schaffenskraft hin und her gerissenen menschlichen Existenz ist. Zunächst folgen die eigentlichen zehn Jahre der «Verbannung», die Wagner in Zürich verbrachte. 1859 schlossen sich drei Pariser Jahre an. Waren die Gründe für das Ende des Zürcher Aufenthaltes ausschließlich in persönlichen und privaten Angelegenheiten zu suchen, so zerschlug sich die Hoffnung, in Paris Wagners Stellung als Opernkomponist von internationaler Bedeutung zu stärken und zu beweisen, durch den Theater-skandal anlässlich der «Tannhäuser»-Aufführung von 1861. Nun versucht es Wagner mit Wien mit einer Aufführung der in der Schweiz und in Venedig vollendeten Oper «Tristan und Isolde», des Hohenliedes mystisch-ekstatischer Liebe. Doch auch hier verfolgt ihn ein unglaubliches Pech, so daß er zuletzt wieder in Nacht und Nebel vor seinen Gläubigern 1864 von Wien an den Zürichsee flüchtet und sich von da nach kurzer Zeit nach Süddeutschland begibt. Von Anfang Mai dieses Jahres bis zum Ende des folgenden erstreckt sich Wagners Aufenthalt in München, der anfänglich eine geradezu märchenhafte Rettung aus aller Bedrängnis und eine die kühnsten Wünsche erfüllende Verwirklichung von Wagners jahrzehntelang gehegten künstlerischen und menschlichen Wünschen bedeutet. Denn kein Geringerer als der blutjunge, soeben auf den bayrischen Thron gelangte König Ludwig II. (der sich im Wahnsinn 1886 in den Starnbergersee stürzte), setzte sich begeistert und ohne Rückhalt für Wagner ein, schenkte ihm und seinem Genie grenzenlose Bewunderung, den Glanz seiner intimsten Freundschaft, zahlte mit einem Vermögen Wagners alte Schulden, machte ihn und seine Familie völlig sorgenlos und war außerdem bereit, Wagners Pläne zur Erstellung von Mustertheatern, Musterlehranstalten für Musiker und dessen Wünsche betreffend vollendete Aufführung seiner eigenen Werke auf das Großartigste zu unterstützen. Doch nach wenigen Monaten setzten auch hier Intrigen, Wühlereien, Verleumdungen ein (an denen Wagner selbst übrigens nicht ganz unschuldig war), Wagners Einfluß auf den König drohte eine große politische Skandalaffäre zu werden; so blieb ihm nichts anderes übrig, als im Einverständnis mit seinem königlichen Freund München wieder zu verlassen und abermals in der Schweiz ein Asyl zu suchen. Mit Hilfe König Ludwigs konnte sich Wagner diesmal in der Nähe von Luzern, in Tribschen, einen herrlichen Ruhesitz in schönster Lage schaffen. Dort konnte er seine prachtvolle, kulturhistorisch und musikalisch

unvergleichlich erfrischende Oper «Die Meistersinger von Nürnberg» beenden, sich in der endlich mit *Cosima* von Bülow, Tochter Franz Liszts, geschlossenen Ehe und durch die Geburt seines Sohnes Siegfried neues und diesmal echtes Familienglück schaffen. In den vorangegangenen Jahren hatte Wagner, ungeachtet aller Wechselfälle sowie der aufregenden und deprimierenden Schwierigkeiten seiner äußeren Lebensgestaltung, von dem monumentalen «Ring»-Drama das Vorspiel «*Rheingold*» (zuerst in München 1869 aufgeführt), die «*Walküre*» (München 1870) und «*Siegfried*» (1871) teils völlig ausgefeilt und in Reinschrift gebracht, teils in wesentlichen Zügen festgelegt und musikalisch skizziert.

So nahte das Jahr 1871, zugleich der Abschluß des Deutsch-Französischen Krieges. Wagner, der wohl fühlte, daß die Wiedergeburt Deutschlands als siegreiches und mächtiges Kaiserreich seinen weitumspannenden, einer wahrhaft großen und kunstbegeisterten Nation würdigen Plänen günstiger sein könne als das Deutschland der vielen lose miteinander verbundenen Klein- und Großstaaten, glaubte nun den Zeitpunkt günstig, sich wieder endgültig in Deutschland anzusiedeln und seine organisatorischen Pläne, in deren Mittelpunkt die Verwirklichung der Idee eines Bühnenfestspielhauses und regelmäßig wiederkehrender Mustervorstellungen seiner Musikdramen stand, in die Tat umzusetzen. Wiederum erwies sich in diesen Jahren der edle Bayernkönig Ludwig II. als ein treuester, unerschütterlicher Freund der Wagnerschen Sache und überdies als ein Mäzen von schier unbegrenzter Gebefreudigkeit. So konnte sich Wagner endlich (1872) in seinem neunundfünfzigsten Lebensjahre in *Bayreuth* (das dadurch weltberühmt wurde!) ein Heim für seine Kunst und für seine Familie schaffen, das fortan das Zentrum der Wagnerbewegung (im guten und schlechten Sinn, d. h. im Sinn des übertriebenen Kultus der Stileigentümlichkeiten und Gedankenwelt des Wagnerianertums) war und blieb. Das Bayreuther Festspielhaus und Wagners prächtige Privatvilla «*Wahnfried*» sind zwei unzertrennliche Begriffe geworden. Aber noch standen Wagner Jahre angestrengtester Arbeit im Interesse des guten Gelingens der geplanten Festspiele bevor. Von Ausruhen auf Lorbeeren war für den sechzigjährigen Meister keine Rede. Propagandareisen für seine Sache, Konzertreisen als Gastdirigent zum Zwecke der Geldsammlung zur Deckung der sehr hohen Kosten der Aufführungen im Festspielhaus, Abfassung von Schriften und Artikeln zur Aufklärung der öffentlichen Meinung über Sinn und Ziel seiner Kunstanschauungen, unzählige, mühsame Proben mit einem sorgfältig ausgesuchten und zusammengebrachten Ensemble der besten Sänger, Sängerinnen und Orchestermitglieder Deutschlands verlangten von Wagner und seinen getreuen Helfern fortwährende, höchste Anspannungen. Vor allem aber war Wagners Laufbahn als schöpferischer Komponist noch gar nicht abgeschlossen! Es galt zunächst das vierte

abendfüllende Drama des gewaltigen «Ring»-Zyklus, die «*Götterdämmerung*», abzuschließen. 1874 war auch diese ungeheure Partitur bis auf die letzte Note bereinigt. 1872 wurde der Grundstein zum Bayreuther Festspielhaus gelegt; Wagner dirigierte zur Feier des Tages wieder Beethovens Neunte Sinfonie; seine geniale Dirigentenleistung erschütterte alle Anwesenden aufs tiefste. 1874 bezog Wagner sein eigenes Haus «*Wahnfried*». 1876 fanden zum ersten Male die Bayreuther Festspiele statt, die wohl, solange es eine deutsche Kunstpflege geben wird, nie mehr ganz verstummen werden, wenn auch durch schwere nationale Katastrophen (Weltkrieg!) eine jahrelange Unterbrechung denkbar ist. Die vier Dramen des «Ringes» («*Rheingold*», «*Walküre*», «*Siegfried*», «*Götterdämmerung*») wurden in dreimaligem Zyklus im Monat August gegeben in Anwesenheit einer ausgewählten Zuhörerschaft, an deren Spitze sich der deutsche Kaiser und König Ludwig II. befanden. Es war ein großer, unbestrittener Erfolg für Wagner und sein Lebenswerk, wenn auch durchaus nicht alle, die Zeugen dieser Aufführungen wurden, sich sogleich in unbedingte und fanatische Wagnerianer verwandelten. Auch im deutschen Blätterwald, namentlich von Wien, klang noch manches gehässige und ablehnende Wort nach der Bayreuther «*Nibelungenkanzlei*». Schlimmer für Wagner war, daß der glänzende Stilist und tiefe Denker Friedrich Nietzsche, ein intimster und von enthusiastischer Bewunderung für das Wagnersche Kunstwerk überströmender Freund aus der Tribschener Periode nunmehr, von einer unüberwindlichen Enttäuschung über den inneren Gehalt und äußeren Verlauf der ersten Bayreuther Festspiele getrieben, sich langsam zum erbittertesten Feind und Schmäher Wagners entwickelte — eine der rätselhaftesten und beklagenswertesten Geisteswandlungen der neueren europäischen Kunstgeschichte. Und dazu kam noch ein gähnendes Defizit von — 120 000 Mark bei der Abrechnung über die Festspiele! Alles schien wieder verloren, Wagner glaubte, endgültig in einen Abgrund versinken zu müssen. Wieder rafft der von dämonischer Energie geladene Meister alle seine Kräfte zusammen, absolviert große Dirigentengastspiele, plant eine Stilbildungsschule, um seinen Kunsttheorien neuen praktischen Halt zu verschaffen, überwacht die Organisation von über das ganze deutschsprachige Europa zerstreuten «*Wagnervereinen*», muß zusehen, wie seine Frau mit ihrem Privatvermögen ungeduldige Gläubiger beschwichtigt, und denkt sogar daran, sein schönes Haus zu verkaufen!

Den «Ring», den er ursprünglich nur für Bayreuther Aufführungen bestimmt hatte, gab er nun für Aufführungen an andern Bühnen gegen Tantiemenbezug frei, und da namentlich Angelo Neumanns reisendes Wagnertheater-Ensemble mit Gastspielen höchst erfolgreicher Art und immer wachsender Beliebtheit den «Ring» in London, Deutschland, Holland, Belgien, Italien bekannt machte,

ließ sich doch Anfang der Achtziger Jahre eine unzweifelhaft aufsteigende Kurve in bezug auf die Pflege der Wagnerschen Bühnenwerke feststellen, die auch materiell dem Meister zugute kam. Seit 1879 hatte der Rastlose sich an die Ausarbeitung eines weiteren — und letzten — Werkes gemacht, das in seinem Lebenswerk und in der Geschichte der Anerkennung und Verbreitung der Wagner-Opern eine ganz besondere Rolle zu spielen bestimmt war. Menschheits-, Kultur- und Glaubensprobleme beschäftigten seinen Geist damals neben den rein künstlerischen Fragen mehr und mehr. Schon seit 1857 hatte Wagner sich mit dem «Parzival»-Stoff befaßt, jener schönen Sage vom heiligen Gral und seinen Beschützern, den Gralsrittern. 1879 begann er die eigene «Parsifal»-Dichtung zu vertonen. Der Gedanke an ein Christentum des erlösenden Mitleidens, das in mancher Beziehung auch Elemente des ihm durch den deutschen Philosophen Schopenhauer nahegebrachten altindischen Buddhismus enthielt, fand hier, im Bühnenfestspiel «Parsifal», eine ungemein eindrucksvolle und stilistisch wie textlich meisterhafte Verkörperung. Im Winter 1881/82 vollendete Wagner in monatelangem Aufenthalt im irdischen Paradies der Bucht von Palermo auf Sizilien diese letzte seiner gewaltigen Partituren. Mit frischem Mut wurden die Vorbereitungen für die Durchführung neuer Bayreuther Festspiele an die Hand genommen. Wieder setzte sich König Ludwig großmütig und tatkräftig durch unentgeltliche Überlassung von Chor und Orchester der Münchener Staatsoper für das Gelingen des Festspielles ein. Sechzehnmal wurde im Sommer 1882 der «Parsifal» des im siebzigsten Altersjahr stehenden Komponisten aufgeführt; der Eindruck, den dieses geniale Alterswerk auslöste, war ein ungeheurer. Diese «Handlung mit Musik», bei der die heiligsten Symbole des christlichen Glaubens auf offener Bühne verwendet wurden, ohne irgendwie zu verletzen, war echter Wagnerstil und doch etwas gänzlich anderes als alle vorausgegangenen Werke; des Meisters Wunsch, «Parsifal» solle nur im ausgewählten Rahmen des Bayreuther Hauses als eigentliches Bühnenweihfestspiel aufgeführt werden dürfen, ist sehr begreiflich. Bekanntlich ist dieser Wunsch 1913, nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist nach Wagners Tod, nicht berücksichtigt worden, da der «Parsifal» seitdem auch außerhalb Bayreuths aufgeführt wird. Die Erstaufführung in diesem Sinne sicherte sich seinerzeit das Stadttheater Zürich, das unter Leitung des Kapellmeisters Lothar Kempfer eine würdige und gut einstudierte Wiedergabe zustande brachte. Dieses Mal — 1882 — ergab sich auch ein kleiner Überschuß bei der Abrechnung, und nun schien Wagners Lebenswerk endgültig vor dem Untergang gerettet. Der Meister, etwas ermüdet, entfloh im Herbst 1882 den deutschen Winternebeln nach der stillen und vom Zauber unvergänglicher Kunsttaten erfüllten Lagunenstadt Venedig, wo er im aristokratischen Palazzo Vendramin am Canale Grande mit seiner Gattin stille, friedliche und entspannte Monate verlebte. Am

13. Februar 1883, kurz vor seinem siebzigsten Geburtstag, verschied er friedlich auf dem kleinen Sofa, das heute noch in der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth gezeigt wird. Mit geradezu königlichen Ehren wurden seine sterblichen Überreste im Garten seines Hauses zur letzten Ruhe gebettet.

Wagners Aufenthalt in der Schweiz ist eines der interessantesten Kapitel seines Lebens. Zürich war damals ein Zufluchtsort für manchen liberal oder gar demokratisch-republikanisch gesinnten, geistig hochstehenden und von den reaktionären oder revolutionären Strömungen in seinem Heimatlande vertriebenen Ausländer, wobei die Deutschen eine wichtige Rolle auch im geistigen, wissenschaftlichen und geselligen Leben der Limmatstadt spielten. Doch auch die ansässigen Schweizer waren zum Teil hochbedeutende Persönlichkeiten, die sich mit mehr oder weniger helvetischer Nüchternheit für den glühenden Schmelzofen Wagnerscher Kunsttheorien und Wagnerscher Tonsprache erwärmen ließen. Es seien hier nur der Architekt Gottfried Semper, der Dichter Georg Herwegh, der Kaufmann und Kunstmäzen Otto Wesendonk von den Deutschen, von den Schweizern Gottfried Keller, die Musiker Ignaz Heim und Wilhelm Baumgartner und der «elegante» Regierungsrat Jakob Sulzer genannt. Auffallend ist die große Pause im musikalischen Schaffen, die Wagners erste Zürcher Jahre bedeuteten. Dafür baute er sich mit einem bemerkenswerten Aufwand von Gedankenreichtum und stilistischem Überschwang sein eigenes Kunstsystem theoretisch und propagandistisch aus, besonders in den großangelegten Schriften «Die Kunst und die Revolution» (1849), «Das Kunstwerk der Zukunft» (im gleichen Jahr), «Oper und Drama» (1851). Nach sechs Jahren nahm er die kompositorische Arbeit an seinen verschiedenen Opernplänen wieder auf, seine Freunde damit aufs kräftigste von seinem ungebrochenen musikalischen Genie überzeugend. Wagner fand ein inziges Verhältnis zu den Bergen unseres Landes; war er bei guter Gesundheit, so liebte er über alles Wanderungen im Hochgebirge. Doch weder der anregende Freundeskreis noch die herrliche Alpennatur sind der eigentliche innere Angelpunkt, um den seine künstlerische Persönlichkeit und sein Menschentum in diesen Zürcher Jahren kreist, sondern das ist das tiefe Erlebnis, das er Mathilde Wesendonk verdankte. Briefe und Tagebücher, die sich über fast zwei Jahrzehnte erstrecken, ermöglichen es auch dem Außenstehenden, über diese Seelentragedie — denn eine Tragedie im vergeistigten Sinn des Wortes wurde das Wesendonk-Erlebnis für Wagner — sich klare Auskunft zu verschaffen. Doch nicht um das Eindringen in eine letzten Endes private Angelegenheit handelt es sich ja hier. Wagner selbst hat der Welt ein Denkmal der Stürme seines Herzens geschenkt, dessengleichen nicht eines im Jahrhundert aus den Händen eines Künstlers aufblüht: die wundersame Geschichte von «Tristan und Isolde», deren mystischen, von höchster In-



Phot. Meerkämper, Davos-Platz

Wintermorgen bei Davos

Typotiefdruck von Bischofberger & Co., Buchdruckerei Untertor, Chur

brunst der Liebesgefühle zum Nirwana idealistischster Entsagung hinüberwechselnden Dichtertext der große, hier überwältigend große und zukunftsweisende Komponist Wagner mit einem über alle Beschreibung erhabenen, in Klangwundern, wie feinsten musikalischer Psychologie und großartiger Architektur der Form höchstgesteigerten vokalen und orchestralen Gewand umgab und vertiefte. In der Enge, dort auf dem herrlichen «Grünen Hügel», stand die Villa Otto Wesendonks, eines der reichsten Seidenhändler Europas. Seine Gattin, Mathilde, eine Frau von unantastbarem Seelenadel und tiefer innerer Gewissenhaftigkeit, verfiel dem Zauber des geistvollen und genialen ehemaligen Dresdener Hofkapellmeisters. Auch für ihn wurde es (nach seinen eigenen Worten!) seine «erste und einzige Liebe». Im dritten Winter seines Zürcher Aufenthaltes lernte er sie kennen, sechs «bange, schön-beklommene» Jahre währte (mit Wissen des edelmütigen Wesendonk) dieser Seelenbund, der schließlich durch beiderseitige Entsagung in die Bahnen stiller, erinnerungsreicher Freundschaft gelenkt wurde. Aus dem Schmerz des entsagenden Sehnsens schuf Wagner seinen «Tristan», das Hohelied der Liebe. Wagner betätigte sich aber auch in Zürich als ein unvergleichlicher Anreger auf musikalisch-praktischem Gebiet; Opernvorstellungen, Orchester- und Kammermusikkonzerte von hohem Rang verdankt Zürich in jenen Jahren seiner eindringenden Dirigentenbegabung und seiner ganz ungewöhnlichen Interpretationskunst. In Zürich rang sich Wagner zur eigentlich entscheidenden Wandlung seines Künstlertums durch: aus einem hochbegabten Opernkomponisten wurde er der einzigartige Schöpfer — als Dichterkomponist — des neuzeitlichen, textlich, szenisch, musikalisch das Ideal des «Gesamtkunstwerkes» in wundervoller Weise verwirklichenden Musikdramas. Den «Tristan» hat Wagner während eines längeren ersten Aufenthaltes in Luzern vollendet (Sommer 1859). Dort, auf der Terrasse des weltberühmten Hotels «Schweizerhof», hörte Wagner öfters die seltsam langgezogenen Melodien der Alphornbläser von der Rigi-gegend, und das bewog ihn zu wünschen, die Hirtenweise im dritten «Tristan»-Akt möge von einem alphornähnlichen Instrument ausgeführt werden. Von Seelisberg am Vierwaldstättersee, wo er verschiedentlich Erholungsaufenthalt nahm, war Wagner derart als einer «lieblichsten Entdeckung» begeistert, daß er den Wunsch hat, «dort zu sterben». Auch in der französischen Schweiz hielt sich Wagner mehrmals und längere Zeit auf. Den Winter 1865 verbrachte er in einer jener typischen, parkbestandenen «Campagnen» in der Nähe von Genf. Im Frühjahr 1856 lebte er in Mornex, einem kleinen Dorf am Salève bei Genf, wo eine Kur zur Behebung einer schmerzhaften Gesichtsröde dienen sollte. Das Toggenburg, Appenzell, die

Bodensee-gegend, Vispatal und Zermatt, Thun, Berner Oberland, Surenenpaß, Säntis, Pilatus, Formazzatal, Klöntal, Glärnisch, Engadin, Roseggletscher, Lugano — all das hat er mit offenen Augen besucht, genossen, geschildert und nicht selten auf seine musikalische Inspiration wirken lassen. Vielleicht geschah dies nirgends in so herrlich sich auswirkender Verbundenheit als an jenem goldenen Frühlingsmorgen, da er von der Höhe des Zürichberges den blauen See, die Zentralalpen herüberleuchten sah und dabei in seiner Seele sich das unvergleichlich schöne Klangbild der Musik zum «Karfreitagszauber» im «Parsifal» (Beginn des dritten Aktes) formte, da, wo es in den Regie-bemerkungen heißt: «Parsifal wendet sich um und blickt mit sanfter Entzückung auf Wald und Wiesen, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten». Und nun kam noch das Tribschener Idyll dazu, das von 1866 an fast sechs Jahre lang dauerte! Hier, auf der ehemaligen Besitzung des Obersten Amrhyn, konnte Wagner, dank der Großmütigkeit des bayrischen Königs, sich wieder das einrichten, was ihm so nötig für das künstlerische Schaffen war, nämlich eine mit einem gewissen (oft bespöttelten und getadelten) Luxus verbundene, absolut ruhige und nur auf die Gewährung der für ihn unerläßlichen Behaglichkeit bedachte eigene Häuslichkeit. Und als ihm im Juni 1869 ein Sohn, der ersehnte männliche Erbe, geboren wurde, dem er den stolzen Namen Siegfried gab, da schien sein irdisches und menschliches Glück den Gipfel der Erfüllung erreicht zu haben. Kein Wunder, daß alle diese äußeren und innerlichen Beziehungen Wagner zu einem dankbaren Verehrer der Schweiz und ihrer landschaftlichen Schönheit machten. So kann man Wagners Aussagen, wie etwa: «Rigi, Pilatus ... sind mir und meinem Blute heilende Notwendigkeiten geworden», oder (von Paris aus, wehmütig der Schweizer Jahre gedenkend): «Laßt mich noch die Werke schaffen, die ich dort empfang, im ruhigen, herrlichen Schweizerland, dort mit dem Blick auf die erhabenen, goldbekränzten Berge ... nirgends sonst hätte ich sie empfangen können», und manche anderen brieflichen und mündlichen Äußerungen als den Ausfluß eines dankbaren und verständnisvollen Verhältnisses betrachten, das den größten Musikdramatiker der Neuzeit mit dem kleinen republikanischen Alpenlande verband, wo er als gehetzter, mittelloser, aus jugendlichem Übermut in politische Wirren verwickelter junger königlich-sächsischer Kapellmeister Ende Mai 1849 gestrandet war, und das er aber, endgültig, erst dreiundzwanzig Jahre später verließ, um als Triumphator in Bayreuth vor die Öffentlichkeit seiner deutschen, nunmehr in kraftvollem Kaisertum geeinten Heimat, ja noch mehr, vor die künstlerische Öffentlichkeit der ganzen Welt und seines ganzen Zeitalters zu treten.