



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Richard Wagner und Mathilde Wesendonck

Verfasser

Mag. Dr. Manfred Tieber

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Gernot Gruber

RICHARD WAGNER und MATHILDE WESENDONCK

1.0	Einleitung	S. 1
1.1.	Zur Methodik dieser Arbeit	S. 5
2.0	Kurzer Abriss der geistigen und musikalischen Entwicklung Richard Wagners	
2.0.1	Richard Wagners musikalische Entwicklung	S. 8
2.0.2	Richard Wagner und die Philosophie	S. 10
2.0.2.1	Proudhon, Feuerbach, Stirner und Marx	S. 11
2.0.2.2	Arthur Schopenhauer	S. 12
2.0.2.3	Friedrich Nietzsche	S. 14
3.0	Die Züricher Jahre	
3.0.1	Flucht aus Deutschland	S. 16
3.0.2	Exil in Zürich	S. 20
3.1.	Mathilde Wesendonck	
3.1.1	Die Rolle der Frau im 19. Jahrhundert	S. 25
3.1.2	Mathilde Wesendoncks und ihre Zeit	S. 32
3.1.3	Mathilde Wesendoncks Herkunft und Lebensweg bis Zürich	S. 33
3.1.4	Literarische Versuche	S. 36
4.0	Mathilde Wesendonck und Richard Wagner	
4.0.1	Erstes Zusammentreffen mit Mathilde Wesendonck	S. 44
4.0.1.1	Mathilde Wesendonck und Richard Wagner, 1853 bis März 1857	S. 46
4.0.2	Das Asyl	S. 57
4.0.3	Abschied vom Asyl	S. 66
4.0.4.1.	Die Muse Richard Wagners – eine Spurensuche	S. 71
4.0.4.2.	Die Rolle der anderen Musen	S. 94
5.0.	Einige Bemerkungen zu Wagners Musik; „Die Wesendonck - Lieder	
5.0.1	Schwerpunkte in Wagners Musikschaffen	S.100
5.0.2.	Die Wesendonck - Lieder	S.105
6.0.	Zusammenfassung und Schlusswort	S.110
	Literaturverzeichnis	S. I - IV

1.0. Einleitung

Die Frauen waren außerordentlich wichtig für Wagner. Im Leben und in seiner Arbeit war er von Frauen abhängig. Gleichzeitig war er in der vorteilhaften Lage, eine enorme Macht über die Frauen auszuüben¹. Von früher Jugend an bis zu seinem Tod hatte er eine Reihe intensivster Beziehungen, die sich meistens auch vor den Augen der Öffentlichkeit entfalteten. Sicherlich haben Frauen sein Leben und sein Schaffen sehr stark beeinflusst. Gerade bei Wagner, dessen ganzes Sinnen, Denken und Trachten immer um das Thema der Erlösung durch die Liebe kreiste, drückte diese Erlösungssehnsucht sich sowohl im Werk als auch in der Biografie aus; er war immer auf der Suche nach dem, was er das Weib der Zukunft genannt hat.

Zu Beginn seiner ersten intensiven Liebesbeziehung mit Minna Planer ahnte er noch nicht, dass er sein ganzes Leben auf der Suche nach dieser Erlösung sein würde.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Thema, welchen Einfluss Mathilde Wesendonck auf zwei der Werke Richard Wagners, nämlich „Tristan und Isolde“ und „Der Ring der Nibelungen“, ausgeübt hat. Die Perspektive fokussiert nicht Richard Wagner, sondern die Persönlichkeit Mathilde Wesendoncks. Es handelt sich dabei weniger um die dienende Gestalt von Mathilde, als um die Rolle, die ihr als Wagners Partnerin und Muse zufällt. Wie Wagner ihren Charakter einschätzte, kann man aus zahlreichen Quellen nachvollziehen, doch ist dabei ein äußerst behutsames Vorgehen angebracht. Die langjährige und schwierige Distanzierung von ihr

¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. Wilhelm Goldmann Verlag und Musikverlag B. Schotts Söhne. München. 1. Auflage Januar 1983. Zum Thema Frauen, insbesondere Jessie Laussot S 297ff, S 305ff, Judith Gautier S 732ff
Vgl. Mayer, Hans Wagner; ro ro ro Bildmonografien. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Hamburg 1959. S. 88 ff. S.
Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie dtv premium. Deutscher Taschenbuchverlag, München 2006. S. 159 ff, S. 305ff. Siehe Kapitel: Die Schöne und der Dämmermann, S 180ff. Herz-Damen S. 214ff.
Vgl. Belart, Hans; Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonck. Verlag von Carl Reissner in Dresden. Dresden 1912 S. 10ff.
Vgl. Geck, Martin; Richard Wagner, ro ro ro Monographie Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Reinbek b. Hamburg. Juli 2004 S. 74 ff.

(nach 1858) spiegelte sich vor allem in seinen Briefen und in seinen Tagebuchaufzeichnungen wider. Eine erste vorsichtige Annahme geht davon aus, dass Wagner diese Trennung seelisch durch seine musikalischen Schöpfungen verarbeitet hat. Wie weit er die Erschütterung über das Auseinanderbrechen seiner Beziehung zu Mathilde Wesendonck verdrängt hat, wissen wir nicht. Seine seelischen Erfahrungen hat er zwar in verschiedenen Briefen dargelegt, aber man hat den Eindruck, dass er bei aller Extrovertiertheit auch in sich hinein lebte und dieses Wissen nur mit sich selbst geteilt hat.

Der Anfang soll zeigen, wie sich die geistige Entwicklung Wagners in verschiedenen Bereichen seines Lebens vollzogen hat. Dabei werden die philosophischen, politischen, sozialen und psychologischen Hintergründe einer näheren Betrachtung unterzogen. Auf den Schlussfolgerungen aufbauend, sollen der musikalische Werdegang und die unterschiedliche, wechselnde Beeinflussung durch Beziehungen, finanzielle Engpässe, eigene Charaktereigenschaften und weitere Aspekt so weit sichtbar gemacht werden, um Wagners Entwicklungsgang einigermaßen zu verstehen. Hier kann auf relativ umfangreiches Quellenmaterial zurückgegriffen werden.

Der Werdegang von Mathilde Wesendonck bis zu ihrer endgültigen Niederlassung in Zürich wird ebenfalls, in ähnlicher Weise geschildert. In diesem Fall ist die Quellenlage nicht so reich wie bei Richard Wagner aber durchaus ausreichend, um der Frage nach ihrem Einfluss nachzugehen. Selbstverständlich geht es immer darum, den Finger genau an jenes Element zu legen, das die Beziehung Wagners zu Mathilde Wesendonck von anderen unterscheidet. Daher müssen die verschiedenen Beziehungen Wagners einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, um das besondere an seinen Gefühlen für Mathilde herauszuarbeiten.

Breiter Raum soll den zwei musikalischen Werken gewidmet sein, die untrennbar mit Mathilde Wesendonck verknüpft sind. Eine inhaltliche und musikalische Analyse von „Tristan und Isolde“ und „Ring der Nibelungen“ soll zeigen, welche verschiedenen Motivationen im Inhalt wie in der Musik Eingang gefunden haben könnten. Der dahinterliegende, schöpferische Prozess soll in einem kurzen Kapitel, unter Zuhilfenahme gewisser

psychoanalytischer Begriffe und Einsichten, abgehandelt werden. Die musikalische Betrachtung steht jedoch im Vordergrund.

Gerade die Musik zeigt aber, wie unvollkommen die Wiedergabe des Denkens in Worten ist; es mag schmerzlich sein, immer wieder an seine eigenen Grenzen zu stoßen, weil der sprachliche Ausdruck nicht ausreicht. Das Denken in Musik unterscheidet sich wesentlich vom Denken in Sprache. Das Material der Musik ist der Bestand an bis ins Unendliche reichenden Klangfarben, gebildet aus Tönen. Es widerstrebt unsere Rationalität, diese rätselhafte Sphäre von Empfindungen, Ahnungen, Gefühlen auf eine präzise, logische Ebene zu heben. Manchmal scheint es mir, dass es dabei lediglich um eine weitere Anreicherung von Rätselhaftigkeit geht, nicht aber um deren Lösung.

Eine weitere Schwierigkeit bildet die Wagnerforschung selbst. So schreibt John Deathridge pointiert zum Stand der wissenschaftlichen Erkenntnis:

„Es mag tollkühn erscheinen, einen Abriss der Wagnerforschung mit der Ankündigung zu beginnen, dass es im Grunde genommen unmöglich ist, einen solchen zu schreiben. Trotzdem muss man sich von Anfang an darüber im klaren sein, dass sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit Wagner (oder dem, was dafür gehalten wird) in dem Maße einer systematischen Untersuchung entzieht, in dem sich eine verwirrende Vielfalt von Interessen und Maßstäben widerspiegelt.“²

Und Deathridge beschreibt, wie verlockend es ist, die Bayreuther Ideologie, die ein wesentlicher Bestandteil des so genannten Wagnerismus ist, als Wurzel dieses Problems anzusehen. Doch nach seiner Meinung wäre es jedoch unzureichend, wenn man die vielen Widersprüche in der Wagnerforschung ausschließlich auf das Ideologieproblem zurückführen wollte. Die Wagnerforschung bietet ein eher diffuses Bild, das sich einerseits durch einige brillante Interpretationen auszeichnet, andererseits aber auch von an Heiligenverehrung erinnernden Beschreibungen, wie auch von dilettantischer Gelehrsamkeit überschattet wird. Erst in jüngster Zeit sind Anzeichen einer fruchtbaren Konfrontation von nüchterner historischer Forschung und nachdrücklicher Kritik und Analyse zu bemerken. Für diese Arbeit gilt daher, diesen nüchternen Blick und den behutsamen Umgang mit Fakten ständig zu bewahren.

² Vgl. Deathridge, John. In: Müller/Wapnewski Hrsg; Wagner Handbuch. Grundzüge der Wagnerforschung. Alfred Kröner Verlag Stuttgart. 1986, S. 803 ff.

Im Zentrum des Themas dieser Arbeit soll vor allem Mathilde Wesendonck mit allen ihren Eigenschaften und Fähigkeiten betrachtet werden. Den Anstoß, den Schwerpunkt mehr auf Mathilde Wesendonck zu legen, gab u.a. ein Artikel der „Neuen Zürcher Zeitung“, der meine Betrachtungsweise unterstützt, die ich seit einigen Jahren aufgrund umfassender Lektüre entwickelt habe.

Eva Rieger schreibt in einer Buchbesprechung vom 15/16 Dezember 2007 über das Buch von Jürg Aufenanger: „Richard Wagner und Mathilde Wesendonck“, folgende Zeilen:

„Dennoch: Mit diesem Roman wird noch einmal deutlich, wie falsch jene Musikhistoriker liegen, die der Wesendonck - Episode keine kreative Bedeutung zuerkennen.“

In jüngerer Zeit ist hier ein gewisser Erkenntnisfortschritt festzustellen. Axel Langer und Chris Walton haben gemeinsam ein Vorwort zu dem Buch „Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Künstlerzirkel“ verfasst, indem zu lesen steht:

„Der Name Wesendonck ist zwar unsterblich, aber als eigenständige Persönlichkeiten treten Mathilde und Otto Wesendonck hinter Wagner immer noch zurück. Zu Unrecht wie das vorliegende Buch zeigen soll.“³

John Deathridge ist in seinem Essay „Rätselhafte Liaisons“ zu einem sehr ähnlichen Schluss gekommen, wenn er schreibt:

„Vor diesem spektakulären Hintergrund erscheint es kaum überraschend, dass die rätselhafte Liaison zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonck in der Forschung meistens einseitig gedeutet worden ist, und zwar in der Regel aus einer ausschließlich auf Wagner gerichteten Perspektive und zu Ungunsten der intellektuellen Interessen, die doch eigentlich die Grundlage ihres Verhältnisses bildeten.“⁴

Und als einen der möglichen Gründe nennt Deathridge, dass Wagner sich später bemüht habe, die Bedeutung seiner Beziehung zu Mathilde

³ Vgl. Langer, Axel und Walton, Chris. In: Minne, Muse und Mäzen, Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Gesamtausgabe; Verlag Museum Rietberg, 2002. S. 6.

⁴ Vgl. Deathridge, John; Rätselhafte Liaisons, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck als neue Sicht. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008. S. 97ff.

herunterzuspielen. Dies bestätigt auch Gregor Dellin in seiner Wagner Biografie. Danach sagte Wagner am 5. April 1872 zu Cosima: „ Von der Wesendonck wundert mich nichts, die ist unzurechnungsfähig, hat nie gewusst, worum es sich handelt.“⁵ Das war nach der endgültigen Besiegelung seines Bundes mit Cosima, die das Bild, das er von seiner Vergangenheit besaß, für immer zurechtrückte.

Zentrale Aufgabe dieser Arbeit wird der Versuch sein, Mathilde Wesendoncks, Rolle in Wagners Leben, nach diesen neuesten Erkenntnissen darzustellen und neu zu bewerten. Damit soll ein Beitrag geleistet werden Persönlichkeit und Wesen von Mathilde Wesendonck besser zu verstehen.

1.1. Zur Methodik dieser Arbeit

Die Beschäftigung mit Mathilde Wesendonck und ihrem Einfluss auf Richard Wagner wirft aus mehreren Gründen auch Fragen zur entsprechenden Methode auf. Das Wissen darüber wird zumeist als bekannt vorausgesetzt, doch ist die Auseinandersetzung mit wissenschaftlichen Fragen oft eine sehr schwierige und langwierige Arbeit, und der Erfolg hängt zumeist von der richtigen Auswahl der wissenschaftlichen Arbeitsformen ab.

Grundsätzlich unterscheidet man in der wissenschaftlichen Forschung zwischen qualitativen und quantitativen Methoden. Diese Unterscheidung ist notwendig, weil beide Methoden zu verschiedenen Erkenntnissen führen und das so gewonnene Datenmaterial auf unterschiedliche Art ausgewertet wird. In der qualitativen Forschung wird auf die Erfahrungsrealität zurückgegriffen in der quantitativen Forschung dagegen werden vordringlich Annahmen überprüft.

Bortz - Döhring schreiben, dass sich die qualitative und quantitative Forschung nicht nur in der Art des bearbeiteten Datenmaterials unterscheidet, sondern auch hinsichtlich der Forschungsmethoden, dem Gegenstand und dem Wissenschaftsverständnis. In der Vergangenheit wurden beide Ansätze sogar als unvereinbare Gegensätze betrachtet, diese

⁵ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 438.

extremen Positionen wurden jedoch in den letzten Jahren immer seltener vertreten.⁶

Im qualitativen Ansatz wird vor allem auf subjektive Erfahrung und Sichtweisen zugegriffen (z.B. Interviewtexte, Briefe, Zeitungsartikel, Beobachtungsprotokolle, Fotos, Zeichnungen, Filme, Kleidungsstücke). Der Untersuchungsvorgang wird zumeist nicht oder nur teilweise standardisiert. Es gibt verschiedene qualitative Verfahren, die jedoch im Einzelnen hier nicht beschrieben werden, da dies nur eine allgemeine kurze Einführung in den Denkansatz sein soll.

Als methodische Alternativen zur quantitativen Sozialforschung wurden seit dem 19. Jahrhundert Phänomenologie und Hermeneutik betrachtet. Dabei ist die Hermeneutik in den vergangenen Jahren immer mehr in den Vordergrund geisteswissenschaftlicher Forschung gerückt.

Für eine Fragestellung wie die der vorliegenden Arbeit, ist die hermeneutische Methode die geeignetste. Als Hermeneutik, die Lehre vom Verstehen bezeichnet man jene Methode, die Situationen des Lebens verstehend zu erfassen sucht - mag es sich dabei um eine Gesellschaft in einer bestimmten Stimmung, um die Situation eines musikalischen Außenseiters oder - wie im gegenständlichen Fall - um die Beziehung zweier außergewöhnlicher Menschen handeln.⁷ Man kann die Hermeneutik auch als eine Lehre von dem, was wir immer schon vorfinden, bezeichnen.

Was man immer schon vorfindet, das ist die Lebenssituation, in der selbst der Wissenschaftler als Privatperson von vornherein steht, und die auch er aus seinem Lebenszusammenhang heraus deutet. Der verstehende Forscher ist also immer auch selbst Teil des Verstehensprozesses.

Zu dem unmittelbaren Erfassen der Lebenssituation auf der Basis der eigenen Lebenserfahrung tritt nun das historische Bewusstsein hinzu. Dieses Wissen sagt uns, dass Lebenssituationen nicht immer und überall gleichartig sind, sondern wechselnden Bedingungen unterliegen, die wir eben die „historischen“ nennen.

In der vorliegenden Diplomarbeit, die zum Großteil der „historischen Musikwissenschaft“ zuzuordnen ist, wird sowohl Sekundärliteratur und

⁶ Vgl. Bortz Döring, Forschungsmethoden und Evaluation. Springer-Verlag Berlin – Heidelberg - New York zweite Auflage 1995. S. 271

⁷ Vgl. Seiffert, Helmut; Einführung in die Hermeneutik UTB/Francke, Tübingen 1992 S. 147ff.

werden hauptsächlich biografische Beschreibungen älteren und neueren Datums verarbeitet, aber es werden auch Originalbriefe und Tagebuchaufzeichnungen, wie sie in gedruckter Form vorliegen, verwendet. Wie schon in der Einleitung beschrieben, sind die Forschungsarbeiten zu diesem Thema sehr unterschiedlich zu beurteilen, und vor allem beklagen einige Forscher trotz der Fülle des vorliegenden Datenmaterials große Lücken.

Für die Geschichte der Beziehung zwischen Mathilde Wesendonck und Richard Wagner ist das historische Verständnis eine wesentliche Voraussetzung, und so scheint es angebracht, sich dieser Interpretationsmethode zu bedienen. Im bescheidenen Rahmen sollen aber zum Begreifen/Verstehen dieser Beziehung psychoanalytische Begriffe, insbesondere unter den Aspekten „Verdrängung – Sublimierung“ betrachtet werden, da die Beziehung zwischen Mathilde Wesendonck und Richard Wagner großen Belastungen ausgesetzt war und dieses Wechselbad der Gefühle in der Psyche aber auch in ihren Handlungen der beiden Protagonisten deutliche Spuren hinterlassen haben muss. In dieser Arbeit soll das typisch Menschliche, nämlich Sinn, Kommunikation und Bedeutungen nicht vernachlässigt werden.

Im Hinblick auf das Kriterium Objektivität der Wissenschaft sagte Popper 1969 in einem Beitrag:

"Es ist gänzlich verfehlt anzunehmen, dass die Objektivität der Wissenschaft von der Objektivität des Wissenschaftlers abhängt. Und es ist gänzlich verfehlt zu glauben, dass der Naturwissenschaftler objektiver ist als der Sozialwissenschaftler: Der Naturwissenschaftler ist ebenso parteiisch wie alle anderen Menschen, und er ist leider - wenn er nicht zu den wenigen gehört, die dauernd neue Ideen produzieren - gewöhnlich äußerst einseitig und parteiisch für seine eigenen Ideen eingenommen. (...) Was man als wissenschaftliche Objektivität bezeichnen kann, liegt einzig und allein in der kritischen Tradition, die es trotz aller Widerstände so oft ermöglicht, ein herrschendes Dogma zu kritisieren. Anders ausgedrückt, die Objektivität der Wissenschaft ist nicht eine individuelle Angelegenheit der verschiedenen Wissenschaftler, sondern eine soziale Angelegenheit ihrer gegenseitigen Kritik. (...) Es hängt daher zum Teil von einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen ab, die diese Kritik ermöglichen."⁸

Mein Bemühen wird es sein, den Forderungen so weit wie möglich zu entsprechen, doch bin ich mir der eigenen Unvollkommenheiten und gewisser Grenzen der angewandten Methoden bewusst.

⁸ Vgl. Popper, Karl „Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie.“ In Theodor W. Adorno, Rainer Dahrendorf, J. Habermas. Die Logik der Sozialwissenschaften. Verlag Luchterhand, Neuwied und Berlin 1969 S. 103 – 124.

2.0.1 Richard Wagners musikalische Entwicklung

Richard Wagner kam sehr früh mit dem Theater und seinen Protagonisten in Berührung. Sein Stiefvater Ludwig Geyer, ein in vielen Künsten beschlagener Schauspieler, Sänger, Dichter und Maler, wurde von Wagner als sein eigentlicher geistiger Vater bezeichnet. Sein größter Wunsch in der Kindheit war, so wie sein Stiefvater, Schauspieler und Sänger zu werden. Als junger Schüler erlebte er in Dresden eine „Freischütz“ - Aufführung unter Webers Leitung, die ihn sehr beeindruckte.⁹

Richard Wagner konnte keineswegs mit genialen frühen Leistungen aufwarten, so wie das bei Mozart, Schubert oder Mendelssohn der Fall war. Seine frühen dramatischen und kompositorischen Entwürfe sind von großer Leidenschaftlichkeit geprägt, aber die praktische Durchführung wollte ihm damals nicht gelingen. Er war alles in allem ein schlechter Schüler, der kaum Interesse für den Unterricht aufbrachte und sich lieber mit anderen Dingen, die außerhalb der schulischen Reichweite lagen, beschäftigte.¹⁰

Das Erlebnis des „Freischütz“ und die damit verbundene Verehrung von Carl Maria von Weber, der außerdem ein Freund seines Stiefvaters Ludwig Geyer war und mit dem er persönlich in Kontakt treten konnte, förderten seinen Wunsch, Komponist zu werden. Er war einsichtig genug, dass seine autodidaktischen Studien keineswegs ausreichend waren, und so nahm er Klavierunterricht bei einem Klavierlehrer namens Humann. Dieser brachte ihm die Grundsätze des Klavierspiels bei, so dass Richard Wagner ein durchaus passabler Pianist wurde, der allerdings nicht den Grad der Virtuosität erreichte. Das erste Musikstück, das Wagner sich über das Abschreiben anzueignen versucht hat ist bezeichnenderweise "Lützows wilde, verwegene Jagd", welches einer seiner Lieblingsstücke war.

Gleich zu Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit stand er vor dem Konflikt, was er werden sollte: Dichter oder Komponist? Vorerst konnte er sich nicht entscheiden. Großen Einfluss hatte in dieser Zeit sein Onkel Adolf, der

⁹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 35ff.

¹⁰ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S.

damals 54 Jahre alt war.¹¹ Er fühlte sich als Gelehrter und schrieb Polemiken, philosophische Aufsätze und Essays. Lessing Ausspruch: „dass Leute dann Beifall finden, wenn sie sich einer unverständlichen Ausdrucksweise bedienen, da die Zuhörer dann glauben, das alles, was sie nicht verstehen, erhaben sei“, traf durchaus auch für Richard zu, der glaubte, dass dieser literarische Schwulst seines Onkels einen tieferen Sinn habe. Gleichzeitig versuchte er sich in der Kompositionslehre zu perfektionieren. Er nahm ohne Wissen der Familie Kompositionsunterricht bei dem Gewandhaus - Musiker Gottlieb Müller, allerdings nur für kurze Zeit. Seine Erwartungen als Komponist wurde noch durch das Hörerlebnis zweier Beethovenscher Symphonien wesentlich gesteigert. Doch der Kompositionsunterricht erregte bald seinen Widerwillen. Er empfand die Musik nur als „Dämonium, eine mystisch erhabene Ungeheuerlichkeit; alles Regelmäßige schien sie mir durchaus zu entstellen.“ Die Früchte seiner Bemühungen sind alle verschollen, eine Sonate in d- Moll, ein Quartett in D-Dur und der erste Akt eines Schäferspiels. Nicht dagegen die Paukenschlag-Ouvertüre, die am Heiligenabend 1830 im Leipziger Hoftheater aufgeführt wurde, und ein blamabler Misserfolg war. Darauf hin nahm Richard Wagner für einige Zeit von der musikalischen Arbeit, Abschied.

Die nächste Station seines musikalischen Werdegangs ist die Immatrikulation an der Leipziger Universität am 23. Februar 1831. Der Gewandhaus-Musiker Robert Sipp, unterrichtet im Vielinespiel. Später äußerte er sich über Richard Wagner: „Er hatte eine rasche Auffassungsgabe, war aber faul und wollte nicht üben. Er war mein schlechtester Schüler¹².“

Nach einem sehr bewegten Studentenleben, er stand sowohl Duellen als auch das damals verbreitete Glücksspiel mit viel Erfolg durch, stürzte er sich mit großem Eifer auf die weitere musikalische Ausbildung. Sein Lehrer war der Nachfolger von Johann Sebastian Bach, der Thomaskantor Theodor Weinling, berühmt als bester Musikpädagoge, der mit drakonischer Strenge der Musik diene. Er verbot Wagner für ein halbes Jahr, zu komponieren, gleichzeitig forderte er Richard Wagner hart heraus. Und unter diesem

¹¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S 61ff.

¹¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 71

gewaltigen Druck erwies sich Wagner als brillanter Schüler. Er lernte schnell, fast spielend, die komplizierte Kontrapunktik und schwierigste Kompositionstechniken. Seine Ouvertüre in d- Moll wurde am 23. Februar 1832 im legendären Gewandhaus aufgeführt, und der Komponist erhielt seinen ersten Applaus.

Theodor Weinling beendete seinen Unterricht im Sommer 1832 mit der Begründung, er könne ihm nichts mehr beibringen. Bei seinen Honorarforderungen, zeigte er sich außerordentlich nobel und verlangte von seinem Schüler keine Bezahlung.¹³

2.0.2. Richard Wagner und die Philosophie

Richard Wagners Entwicklung ist nicht allein als genialer Sonderfall aufzufassen, sondern muss als Ausdruck typischer gesellschaftlicher und geistiger Tendenzen seiner Epoche betrachtet werden. Gerade in der Eigentümlichkeit seines künstlerischen Wesens ist er einerseits zutiefst dem bürgerlichen Denken in Deutschland zwischen 1830 und 1883 verhaftet, andererseits hat er bis zu seinem Tod die damals völlig neuen und revolutionären Gedanken eines Proudhon, Bakunin und Feuerbach immer wieder zitiert. Wie in vielen anderen Dingen, war er auch in seinen Ansichten und seinem Handeln, zutiefst ambivalent. Die geistigen Strömungen seiner Zeit hat er aufmerksam verfolgt und rezipiert. Seiner Auseinandersetzung mit den Gedanken seiner Zeit merkt man die Zeitgebundenheit an, aber sie ist ein wesentlicher Schlüssel für das Verständnis seines Lebens und seines Werkes. Richard Wagners Bildungsgang ist das Gegenteil eines stetigen humanistischen Entwicklungsprozesses. Dem etwas eigenwilligen Schüler, wurden seine Studien immer wieder durch Ortsveränderung unterbrochen; er las viel und wahllos, und er hörte viel – aber ebenso wahllos. So gesehen war Richard Wagner in erster Linie ein Autodidakt, mit der natürlichen Begabung, Wesentliches von Unwesentlichem unterscheiden zu können. Mit einem sicheren Gespür für die ihn betreffenden wichtigen Dinge, bewegte er sich selbstsicher durch seinen irdischen Kosmos.

¹³ Vgl. Dellin, Martin Gregor Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 82 ff.

2.0.2.1 Proudhon, Feuerbach, Stirner und Marx

Mit der Philosophie kam er durch seine revolutionäre Tätigkeit näher in Berührung. Vor allem sein Freund August Röckel vermittelte ihm in langen Gesprächen die Gedanken von Proudhons „Was ist Eigentum“, oder Feuerbachs „Grundsätze der Philosophie der Zukunft, sowie das Wesen der Religion“. Auch Stirners philosophische Abhandlung „Der Einzige und sein Eigentum“ wurde ihm auf diese Weise vermittelt.¹⁴ Wagner zog aus dem Gehörten seine eigenen Schlüsse.

Manchen Ideen blieb er bis an sein Lebensende verhaftet. Gregor Dellin berichtet über einen Ausspruch Richard Wagners in seinen letzten Lebenstagen. Bei Betrachtung der geschlossenen, unbewohnten Paläste Venedigs sagte er:

„Das ist Eigentum! Der Grund allen Verderbens, Proudhon hat die Sache noch viel zu materiell aufgefasst, denn das Eigentum bedingt die Ehen in Rücksicht darauf und dadurch die Degeneration der Rasse. Das hat mir gefallen von Heinse in seinen seligen Inseln, dass er sagt: Sie hatten kein Eigentum, um den vielen Übelständen vorzubeugen, die damit verbunden sind.“¹⁵

Interessant ist auch Wagners Aussage über das Wesen der Industrie: „Die Industrie tötet den Menschen, um ihn als Maschine zu verwenden. Und gegen den Utilitarismus sagte Wagner: er „erwarte die Erlösung des Nützlichkeitsmenschen durch den künstlerischen Menschen“.¹⁶ Das waren in der damaligen Zeit durchaus politisch brisante Formulierungen.

Wagner hat sich in seiner Schrift, „Das Künstlertum der Zukunft“, die allerdings zu seinen Lebzeiten nie veröffentlicht wurde, mit dem Kommunismus auseinander gesetzt. Darin ist zu lesen:

„Ihr glaubt, mit dem Untergange unserer jetzigen Zustände und mit dem Beginn der neuen, kommunistischen Weltordnung würde die Geschichte, das geschichtliche Leben der Menschen aufhören? Gerade das Gegenteil, denn dann wird wirkliches, klares geschichtliches Leben erst beginnen, wenn die bisherige sogenannte historische Konsequenz aufhört, welche sich in Wahrheit und ihrem Kerne nach auf Fabel, Tradition, Mythos und Religion begründet, auf Herkommen und Einrichtungen, Berechtigungen und Annahmen, die in ihren äußersten Punkten

¹⁴ Vgl. Mayer, Hans; Richard Wagner. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. Zweite Auflage 1998. S. 30 ff. Über Max Stirner insbes. S 31.

¹⁵ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S.837ff.

¹⁶ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 293.

keineswegs auf geschichtliches Bewußtsein, sondern auf (meist willkürlich) mythischer, phantastischer Erfindung beruhen, wie namentlich die Monarchie und der erbliche Besitz.“¹⁷

Vollkommenste Befriedigung des Egoismus und seine Aufhebung ist, nach Richard Wagner, nur durch die Verneinung im Kommunismus möglich.

Auch den Gedanke der Anarchie hat er immer wieder gerechtfertigt:

„Anarchie. Freiheit heißt: keine Herrschaft über uns dulden, die gegen unser Wesen, unser Wissen und Wollen ist. Setzen wir uns aus freien Stücken nun aber eine Herrschaft, die nichts Andres gebietet, als das, was wir wissen und wollen, so ist sie überflüssig und unvernünftig. Nur wenn wir uns für unwissend und willkürlich halten, könnten wir eine Herrschaft über uns, die uns das richtige Wissen und Wollen gebiete, uns als nützlich denken: schon darin aber, daß wir sie uns als nützlich dächten, bewiesen wir, daß wir von selbst das Richtige wissen und wollen, und bezeugen daher das Überflüssige der Herrschaft. Eine Herrschaft dulden, von der wir aber annehmen, daß sie das Richtige nicht weiß und will, ist knechtisch.“¹⁸

Wagner hatte sich auch kurz mit der „Phänomenologie des Geistes“ von Hegel beschäftigt. Gemeinsam mit dem Maler Friedrich Pecht studierte Wagner eine bestimmte Stelle aus der Phänomenologie. Als sie nach der vierten Lesung die Stelle noch immer nicht verstanden hatten, begannen beide fürchterlich zu lachen, und Wagner hat Hegel nie mehr in die Hand genommen.¹⁹

2.0.2.2 Schopenhauer

Ganz anders bei Schopenhauer. Georg Herwegh, wie Wagner politischer Asylant in Zürich, bringt ihm im Herbst 1854 Schopenhauers Hauptwerk "Die Welt als Wille und Vorstellung" ins Haus. Wagner spricht diese rücksichtslose und grüblerische Philosophie im Innersten an.²⁰ Welchen Eindruck Schopenhauer auf ihn machte, beschreibt Wagner in „Mein Leben“ wie folgt:

¹⁷ [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Zwölfter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 6471 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 252-253)]. Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

¹⁸ [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Zwölfter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 6507 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 273)] Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

¹⁹ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. 126ff.

²⁰ Siehe, F. Gotthelf in: „Schopenhauer Jahrbuch 1915“ ???

„Bei den Gedanken Schopenhauers befriedigte mich die ästhetische Seite desselben vollkommen, und überraschte mich hier namentlich die bedeutende Auffassung der Musik, so erschreckte mich doch, wie jeder in meiner Stimmung Befindliche es erfahren wird, der der Moral zugewandte Abschluss des Ganzen, weil hier die Ertötung des Willens, die vollständigste Entsagung, als einzig wahre und letzte Erlösung aus den Banden der, nun erst deutlich empfundenen, individuellen Beschränktheit in der Auffassung und Begegnung der Welt gezeigt wird“²¹

Wagner, schreibt in seiner Autobiografie, die in den wesentlichen Punkten hierzu durchaus glaubwürdig ist, dass er Schopenhauers Hauptwerk in kurzer Zeit viermal studiert habe und stellt dessen Wirkung auf sich als lebensentscheidend dar. Wagner rühmt die stilistische Brillanz in der Erörterung der schwierigsten metaphysischen Probleme, und er versäumt nicht, Schopenhauers Ästhetik und namentlich die bedeutende Auffassung der Musik gebührend hervorzuheben.²² Überliefert ist auch eine Antwort von Richard Wagner, die er Cosima gegeben hat, als sie ihn fragte: „ob nach Schopenhauer viel auf philosophischem Gebiete zu entdecken sei.“ Er antwortete: „Darzustellen viel, zu entdecken glaube ich nicht.“ Nach Wagners damaliger Auffassung hat die Philosophie ihre Möglichkeiten durchlaufen und das Geschäft der Weltenträtselung besorgt. Der Kunst obliege es nun, die von Schopenhauer vollendeten Erkenntnisleistungen darzustellen, das heißt in ein ästhetisches Ereignis zu verwandeln. Es versteht sich, dass Wagner dabei an sein eigenes Musikdrama dachte.

In seiner Musikästhetik hat Schopenhauer die Musik in besonderer Weise ausgezeichnet:

„Die Musik steht ganz abgesondert von allen anderen. Wir erkennen in ihr nicht die Nachbildung, Wiederholung irgend einer Idee der Wesen in der Welt: dennoch ist sie eine große und überaus herrliche Kunst, wirkt so mächtig auf das Innerste des Menschen, wird dort so ganz und tief von ihm verstanden, als eine ganz allgemeine Sprache, deren Deutlichkeit sogar die der anschaulichen Welt selbst übertrifft [...] müssen wir eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unser Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen [...]“²³

Über den Zusammenhang zwischen Musik und Willen sagt Schopenhauer:

²¹ Vgl. Wagner, Richard; „Mein Leben“, Verlag von F. Bruckmann AG. München 1914. S. 82.

²² Vgl. Reinhardt, Hartmut; „Richard Wagner und Schopenhauer“, in: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. Verlag Alfred Kröner, Stuttgart 1986. S 101.

²³ Vgl. Arthur Schopenhauer, sämtliche Werke. Band 2, "Die Welt als Wille und Vorstellung " Mundus Verlag, BRD 1999 S. 266 ff.

„Die Musik ist nämlich eine so unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“²⁴

So eindringlich die persönlich gefärbte Sprache mit ungeheurer Kraft die Schönheit der Musik feiert, so ist sie doch aus wissenschaftlicher Sicht mit einem eingestandenem Grundzug des irrationalen Mutmaßens behaftet, dessen inter-subjektive Verbindlichkeit in der heutigen rationalen Welt fraglich bleibt.²⁵ Der Komponist Wagner war von der genauen Beschreibung seiner Kunst und den daraus abgeleiteten treffenden Einzelbeobachtungen fasziniert. Wenn man bedenkt, wie angestrengt manche Analogien zwischen den Elementen der Musik und den Ausprägungen der Erscheinungswelt, die in gewissen Fachzeitschriften und Artikeln publiziert werden, auf den Leser wirken, kann man sich die innere Zustimmung des Musikers Wagner leicht vorstellen. Außerdem war Wagner ein Genie der raschen, zielbewussten Aneignung. Über die Schopenhauer - Rezeption von Richard Wagner ist viel geschrieben worden. Wieland Wagner sprach in diesem Zusammenhang von der alten Schopenhauer - Walze und bekannte, dass er dieser sich ständig wiederholenden Abhandlungen schon überdrüssig sei²⁶. Dennoch werden ohne diese Bezüge die wesentlichen Absichten und Zusammenhänge bei der Deutung von Wagners Werk nicht verstanden. Bei der Beschreibung von „Tristan und Isolde“ und dem „Ring“ werden noch diesbezügliche Überlegungen angestellt werden.

2.0.2.3 Friedrich Nietzsche

Die Stellung Wagners zu Nietzsche ist ganz anders als die zu Schopenhauer. Nietzsche und Wagner kannten einander persönlich. Seit

²⁴ Vgl. Arthur Schopenhauer, sämtliche Werke. Band 2, "Die Welt als Wille und Vorstellung. " A.a.O. S. 268.

²⁵ Vgl. Hartmut Reinhardt, „Richard Wagner und Schopenhauer“ in: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O. S. 104.

²⁶ Vgl. Reinhardt, Hartmut „Richard Wagner und Schopenhauer“ in: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O. S. 112.

1869 kam es in Wagners Haus in Tribschen zu regelmäßigem Zusammentreffen. Man kann in diesem Fall von einer engen, familiären Freundschaft sprechen. Nietzsche sprach nach seiner persönlichen Loslösung von Wagner immer wieder davon, dass er auf eine goldene Zeit zurückblicke. Doch im Gegensatz zu Schopenhauer ist Nietzsche der gut dreißig Jahre jünger ist als Wagner, durch die persönliche Bekanntschaft und die damit verbundenen gedanklichen Auseinandersetzungen zwar für Wagners Selbstverständnis äußerst wichtig, doch sein Einfluss auf das musikalische Werk Wagners scheint geringer. Dass Nietzsche allerdings durch seine Kritik und seine scharfsinnigen Analysen sowie durch seine Überlegungen zur Kunst, bei Wagner neue ästhetische Überlegungen ausgelöst hat, ist unumstritten²⁷. Nietzsche hat, wie Schiller bei Goethe, um die Freundschaft Richard Wagners geworben und Wagner ist auch sehr auf Friedrich Nietzsche eingegangen, trotzdem entstand auf Seiten Nietzsches so etwas wie ein Gefühl ständiger Konkurrenz. Das hat schließlich zum endgültigen Bruch zwischen Wagner und ihm geführt. Die Grundlage der geistigen Freundschaft zwischen Wagner und Nietzsche bildet dessen Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.“ Sie ist vor allem von den theoretischen Schriften Wagners, insbesondere von „Oper und Drama“ erheblich beeinflusst. Wenn Nietzsche von der Musik als dem Mutterschoß des griechischen Dramas spricht, so ist diese Metapher auch bei Wagner zu finden. Solche Übereinstimmungen sind in vielerlei Gestalt vorhanden, denn auch Nietzsche beruft sich für seine Begründung der Beziehung zwischen Chor und Drama auf Schopenhauers musikalische Metaphysik. Auch die musikästhetischen Ausführungen, die von Schopenhauer zitiert werden, gleichen jenen, die Wagner in diesem Zusammenhang anführt. Nach dem Tod Wagners, am 13.2.1883, wurde bei Nietzsche eine gewisse Erleichterung erkennbar, trotzdem blieb der Zwiespalt gegenüber Wagner bis an sein Lebensende bestehen.

²⁷ Vgl. Wildermuth, Armin; Hrsg. „Nietzsche und Wagner“ Geschichte und Aktualität eines Kulturkonfliktes. Orelli Füssli Verlag AG, Zürich 2008. In diesem Band wird in verschiedenen Beiträgen der kulturelle Konflikt zwischen Wagner und Nietzsche, aufgearbeitet. Dabei geht es um das Selbstverständnis der Moderne.

3.0 Die Zürcher Jahre

3.0.1 Flucht aus Deutschland

Wagner musste im Mai 1849 vor den königlichen Behörden aus Sachsen fliehen. Er war Teilnehmer an der Revolution in Dresden. Er hatte Zettel drucken lassen, auf denen gegen den Einmarsch fremder Soldaten in Sachsen protestiert wurde.²⁸ Über den Bodensee gelangte er in die Schweiz. Wagner war immer begeistert, wenn es um existenzielle Äußerungen ging. Er war selber sehr exaltiert und sehr feurig, jemand von entsprechend expressivem Temperament. Er war sehr empfänglich für die Gedanken und Ideen, die 1848 die Revolution auslösten. Nach seiner Flucht bemühte er sich um eine entsprechende Position als Dirigent in Wien und in München, seine Bewerbungen wurden jedoch abgelehnt, da man über sein Verhalten in der Revolution Bescheid wusste.

Die näheren Ursachen, die zu dieser Entwicklung führten, kann man zum einen aus den geschichtlichen Umständen jener Zeit entnehmen. Zum anderen, veränderte sich die geistige und politische Einstellung Wagners durch seine Bekanntschaft mit August Röckel.²⁹

Die geschichtliche Entwicklung lässt sich wie folgt kurz zusammenfassen. Sachsen wurde zu dieser Zeit von Friedrich August II regiert, der zwar, autokratisch dachte, aber beim Volk als König sehr beliebt war. Er respektierte zwar die Verfassung von 1831, doch habe sie ihm, so die Auffassung seiner politisch denkenden Zeitgenossen, eher zur Beschönigung denn als Schranke seiner absoluten Macht gedient. In politischen Fragen machte er weder Zugeständnisse noch Versprechungen, so dass kein Fortschritt in Sachsen erkennbar war. Als der Thronfolger, Herzog Johann, als Mann der katholischen Kirche, die von einem Teil der Katholiken geforderten Reformen unterdrückte und einen Teil der Reformer verfolgte, kam das Fass zum überlaufen.

²⁸ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S.256ff.

Vgl. Mayer,Hans; Wagner; a.a.O. S. 60ff.

Vgl. Hansen,Walter; Richard Wagner Biographie. a.a.O. S. 145ff.

Vgl. Geck, Martin Richard Wagner, a.a.O. S. 47ff.

²⁹ Vgl Krohn, Rüdiger; „Wagner und die Revolution 1848/49“ in: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O. S. 87.

Am 12. August 1845 ließ der Thronfolger in Leipzig eine Revue abnehmen, dabei blieben die üblichen Ovationen aus, und er wurde mit eisigem Schweigen empfangen. Während er in einem Hotel zu Mittag aß, wurden auf der Straße Hochrufe auf Johannes Ronge, den Anführer des reformatorischen Teiles der Katholiken, laut. Die vor dem Hotel in Bereitschaft stehende Leibwache schoss daraufhin in die Menge und richtete ein verheerendes Blutbad an. Es konnte nie geklärt werden, wer den Feuerbefehl erteilt hatte. Es war nur dem beherzten Eingreifen der Leipziger Studenten zu danken, die die Bürgerwehr entwaffneten, dass nicht eine noch größere Katastrophe eintrat.³⁰

Der König, der offensichtlich keinen besonderen politischen Instinkt hatte, wies eine Deputation Leipziger Bürger, die eine Untersuchung verlangte, einfach ab. Im Volk erwachte zum ersten Mal eine allgemeine Gegnerschaft zu den herrschenden Zuständen, die der König zu verantworten hatte.

Richard Wagner hat all dies, mittelbar oder unmittelbar, miterlebt. In dieser Zeit um 1843 hat er August Röckel näher kennen gelernt. Gregor Dellin sagt über die Beziehung zwischen diesen beiden Menschen, dass Wagner sich niemals derart vorbehaltlos einem anderen Menschen von so ausgeprägter Eigenart angeschlossen und seine Anschauungen so ungeteilt übernommen hat.³¹ Röckel zahlte es ihm mit unwandelbarer Treue zurück.

Wagner erfuhr von Röckel, dass die deutsche Gesellschaft auf Armut und Hunger gegründet sei, wobei ein Drittel der Deutschen von Almosen und öffentlichen Mitteln lebe, ein Teil davon wegen Raubes im Zuchthaus sitze. Die herrschenden Schichten, insbesondere das Herrscherhaus selbst, verlangten vom Volk unbedingten Gehorsam, förderten die Unterdrückung des freien Wortes und bedienten sich eines Denunziationswesens, das bis in die Familie eindringe. Alle die geforderten Eigenschaften und Maßnahmen führten zu einer Verdummung der Massen. Ein Außenstehender erkenne diese Entwicklung viel deutlicher, als jene die in solchen schmachvollen Zuständen heranwachsen und von Kindheit auf mit solchen Zuständen leben müssten.

Röckel hat sich intensiv mit dem Studium der sozialen Reformenbewegungen beschäftigt. Er las die Schriften von Robert Owen

³⁰ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 204.

³¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 199.

und Lamennais und wurde stark beeindruckt von den Chartisten, die für ein demokratisches Wahlrecht stritten um die sozialen Interessen im Parlament vertreten zu können. Er verbrachte eine längere Zeit in England und schätzte die freien Institutionen dieses Landes und war von ihrem Geist erfüllt, daher bedrückte ihn ganz besonders die enge Provinzialität der deutschen Verhältnisse. Wagner, der bis dahin nur ganz wenig politische und soziale Literatur gelesen hatte, war von den folgerichtigen Ausführungen Röckels so beeindruckt, dass sich in seinen Schriften die sich mit solchen Fragen auseinander setzten, Ideen von Proudhon, Lamennais, Mazzini und Wilhelm Weitling nachweisen lassen, obwohl er die Werke dieser Autoren zu diesem Zeitpunkt kaum gelesen hatte. Röckel hatte auch erheblichen Anteil daran, dass in Wagners Denken durchgehend eine nationale Komponente festzustellen war. Bedenkt man, dass Deutschland zu jener Zeit aus 41 eigenständigen Staaten (bzw. Städten) bestand, kann man verstehen, dass von nationalen Einigungsgedanken eine große Attraktivität ausging. Die Forderung nach nationaler Einheit richtete sich vor allem gegen den landbesitzenden Adel, der die Ursache für die partikularistische Zersplitterung Deutschlands war. Die nationale Parole war aber auch ein Ausdruck bürgerlicher Emanzipationsbestrebungen.

Wagner übernahm vollkommen die Terminologie von August Röckel. Wohin er kam, sprach er von Gott, Freiheit und elender Kleinstaaterei.³² Die Zeugnisse seines politischen Bekenntertums sind äußerst vielfältig, doch ist hier nicht der Ort, sie ausführlich zu behandeln. Es soll vielmehr der Versuch unternommen werden, die geistige Entwicklung Wagners mit der vollzogenen Flucht aus Deutschland in einen kausalen Zusammenhang zu bringen, damit seine Beweggründe für den Leser verständlich und sichtbar werden.

Wagner war in dieser Zeit geistig außergewöhnlich rege. Er deckte sich mit Büchern ein, vor allem Geschichtswerke, Literatur des griechischen und römischen Altertums in deutscher Übersetzung, klassische Literatur der Völker, die Sagen der Brüder Grimm und die deutsche Mythologie, um nur einige zu nennen. Er hatte eine rasche Auffassungsgabe und einen klaren Geist. Seine Grenzüberschreitungen auf vielen Gebieten, befähigten ihn,

³² Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 206.

seinen geistigen Horizont zu erweitern. Die neue Orientierung seines Bewusstseins, hat in seinem Gesamtwerk deutliche Spuren hinterlassen.

Im Februar 1848 wurde in Paris die Republik ausgerufen. In Mannheim versammelte sich das Volk und forderte die Abschaffung der Zensur, damit verbunden die Pressefreiheit und ein gesamtdeutsches Parlament. Die Abgeordneten in Sachsen verlangten den Rücktritt des Ministeriums und ein neues Wahlrecht. Der König stellte sich allen diesen Forderungen gegenüber taub und wies die berechtigten Forderungen zurück. Die Gefahr einer Volkserhebung stieg ständig an. In den größeren Städten kam es zu Demonstrationen, und es wurde ein Massenzug der Bürger nach Dresden angekündigt.

Jetzt erst reagierte der König. Am 13. März 1848 entließ er das von ihm einberufene Ministerium und bildete ein neues, mit Mitgliedern der Opposition. Die Zensur wurde aufgehoben, Schwurgerichte eingeführt, das Wahlgesetz reformiert und gewisse feudale Rechte abgeschafft. Im ganzen Land entstanden politische Vereine. Richard Wagner war in dieser Zeit sehr mit der Niederschrift der Lohengrin - Partitur beschäftigt. Daher bekam er die doch bedeutenden Veränderungen nur am Rande mit.

Als am 3. April 1849 die deutsche Nationalversammlung die neue Reichsverfassung verabschiedete, bot sie dem preußischen König Friedrich Wilhelm IV. die deutsche Kaiserkrone an. Der König lehnte ab, weil er die Kaiserkrone nur aus den Händen der Fürsten entgegennehmen wollte. Damit war der Versuch, einen deutschen Nationalstaat zu schaffen, gescheitert.

Fünf Tage später schrieb Wagner anonym für die Volksblätter einen Artikel über die Revolution. Darin war zu lesen:

„Ja, wir erkennen es, die alte Welt, sie geht in Trümmer, eine neue wird aus ihr entstehen, den die erhabene Göttin der Revolution, sie kommt dahergebraust auf den Flügeln der Stürme, das hehre Haupt von Blitzen umstrahlt, das Schwert in der Rechten, die Fackel in der Linken, das Auge so finster so strafend so kalt.“³³

Die politische Lage in Sachsen wurde unhaltbar. Der König verweigerte die Anerkennung der Frankfurter Reichsverfassung. Er entließ die erst am 13. März 1848 bestellten liberalen Minister und löste die Kammern auf. Die

³³ Zitiert nach Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 147

Bürger Dresdens gingen daraufhin auf die Straße und demonstrierten für die Annahme der Reichsverfassung.

Am Donnerstag, den 3. Mai 1849, fielen die ersten Schüsse. Die königstreue Infanterie feuerte auf eine Gruppe steinwerfender, johlender Demonstranten. Als die Kommunalgarde herbeigeeilt war, wurde sie mit einem Kartätschenschuss empfangen. Die Mairevolution begann. Barrikaden wurden errichtet, es kam zu chaotischen Szenen. Der König flüchtete mit einigen Ministern am nächsten Tag zur Festung Königstein. Wiederum einen Tag später, kamen zwei Minister aus Königstein zurück und forderten die provisorische Regierung zur bedingungslosen Unterwerfung auf. Als die Regierung ablehnte, gaben die Minister den Feuerbefehl. Richard Wagner war nun in die Geschehnisse direkt involviert.

Er kletterte als Kundschafter auf den fast 100m hohen Turm der Kreuzkirche in Dresden. Am Montag, dem, 7. Mai ging das alte Opernhaus in Flammen auf. Wagner wurde zu Unrecht als Brandstifter verdächtigt. Kurz vor Mitternacht wurde sein bester Freund August Röckel verhaftet. Am 9. Mai floh Wagner aus Dresden, wobei es zu einer Verkettung glücklicher Zufälle kam. Während seine Mitstreiter Bakunin und Heubner in Chemnitz verhaftet wurden, kam Wagner ungeschoren davon, weil er die Postkutsche verfehlt hatte und nicht in dem vereinbarten Gasthof abstieg.

Die Revolution in seinem Heimatland war gescheitert, und Wagner wurde steckbrieflich gesucht. Seine Flucht in die Schweiz war abenteuerlich, und er hatte vor allem Glück. Franz Liszt war ihm dabei behilflich und stattete den revolutionären Komponisten mit Geld und einem falschen Pass aus. Vor dem Grenzübertritt hatte Wagner große Sorgen, denn er fürchtete bis zum Schluss, gefasst zu werden. Doch an der Grenze in Lindau verlief alles glatt, und am 28. Mai 1849 befand sich Wagner auf sicherem schweizerischen Boden.

3.0.2 Exil in Zürich

Wagner traf am 30. Mai 1849 in Zürich ein. Ein Freund Wagners aus früheren Tagen, Alexander Müller, ließ seine Verbindungen zu dem Zürcher Staatsschreiber Dr. Jakob Sulzer spielen, der Wagner einen Pass nach

Paris besorgte.³⁴ Noch am gleichen Tag begab sich Wagner auf die Reise nach Paris, wo er am 2. Juni eintraf. Da in Paris die Cholera wütete, zog Wagner aufs Land, in das Dorf Rueil. Da Wagner weder eine neue noch eine alte Partitur im Reisegepäck hatte, fuhr er zurück nach Zürich. Alexander Müller nahm ihn vorübergehend bei sich auf. Wagners Frau Minna, die sein Engagement für die Revolution gänzlich ablehnte, wollte von einer Übersiedlung nach Zürich nichts hören, solange er ihr kein geregeltes Einkommen garantieren konnte. Ihre Vorstellungen waren von den seinen gänzlich verschieden. Ihre größte Freude war es gewesen, als Wagner zum sächsischen Hofkapellmeister auf Lebenszeit ernannt wurde, und nun hatte Wagner diese Lebensstellung mit Pensionsberechtigung leichtfertig aufs Spiel gesetzt.³⁵

Wagner wiederum, war von ihrer Haltung enttäuscht, da er immer von allen Menschen, die mit ihm in Beziehung standen, die vorbehaltlose Unterstützung seiner Pläne und Absichten erwartete. Am 18. Juli sandte sie einen Brief nach Zürich, in dem zu lesen war: „Du wirst es hoffentlich, mein lieber Richard, einsehen, dass ich, indem ich zu dir komme, kein kleines Opfer, bringe. Was für einer Zukunft gehe ich jetzt entgegen, was kannst du mir bieten?“ Wagner konnte es nie verwiden, dass sie ihm als Unglück vorhielt, was ihm als Befreiung schien, schreibt Gregor Dellin.³⁶

An Ferdinand Heine schrieb er: „Von dem Ufer, von dem ich abgestoßen habe, kommt mir doch kein frischer Wind mehr in die Segel, höchstens die Förze Lüttichhaus und Winklers: mit solchen Winden will ich aber nicht mehr fahren.“

Wagners Lebensgefühl wurde in Zürich stark gehoben. Er fühlte sich frei und glücklich. Die Hilfe, die ihm von vielen Seiten zuteil wurde, vor allen Franz Liszt, der trotz eigener Schwierigkeiten, - die russischen Geldquellen seiner Lebensgefährtin, Carolyne von Sayn-Wittgenstein versiegten - möglich machte, von anderen Stellen Geld aufzutreiben, um Wagner von den ärgsten Geldsorgen zu befreien. Die Schweizer Freunde, allen voran Jakob

³⁴ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner. A.a.O. S 179ff. und Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S 153ff.

³⁵ Vgl. Zehle, Sybille Minna Wagner, eine Spurensuche. Verlag Hoffmann und Campe. Hamburg 2004. S 254. „Doch wirst du mir zugestehen, dass Du ein großes Unrecht gegen mich, am Ende auch gegen dich selbst begangen hast, indem du ein sorgenfreies Leben mit einem höchst unsicheren auf Spiel setzt. Ich wünsche, dass Du es nie bereuen mögest.“

³⁶ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S 283.

Sulzer, halfen auf diskrete und unauffällige Weise, und er erfuhr, dass es in diesem Land Solidarität mit allen Verfolgten und Geflüchteten gab. Um den Staatsrat Jakob Sulzer bildete sich ein Freundeskreis, der für Wagners Wohlbefinden durchaus wichtig war. Es waren dies Franz Hagenbuch und Alexander Müller, die so wie Sulzer Staatsschreiber waren, der Literaturprofessor und Schriftsteller Ludwig Ettmüller, der junge Rechtsanwalt und Redakteur Bernhard Spyri und der mit Gottfried Keller befreundete Musiklehrer Wilhelm Baumgartner. „Siegfrieds Tod“, wurde in dieser Männerrunde das erste Mal vorgestellt und mit großem Interesse aufgenommen.

Anfang September 1849 kam seine Frau Minna ins Exil nach, eher widerwillig, denn gleich beim ersten Zusammentreffen drohte sie damit, dass sie jeden Augenblick nach Dresden zurückkehren werde, sollte er sich ihr gegenüber schlecht verhalten. Sie brachte ihre Tochter Natalie, den Hund Peps und den Papagei Papo mit.

Wagner mietete ab Mitte September 1849 in den „hinteren Escherhäusern“ eine Wohnung, die aber zu kalt war. Die Folgen der ungünstigen Wohnungsverhältnisse lösten bei Wagner eine rheumatische Erkrankung aus, die auch das Herz in Mitleidenschaft zog.

Im Juli 1849 schloss Wagner seinen Aufsatz über die „Kunst und die Revolution“ ab. Wagner stellte darin die echte, revolutionäre sich abhebende Kunst, der Pariser Theaterindustrie gegenüber. Diese behandelte die Kunst wie eine Ware, die ausschließlich dem Gelderwerb diene. Von Mitte Oktober bis Anfang November verfasste Wagner die Schrift. „Das Kunstwerk der Zukunft“, eine allgemeine ästhetische Theorie, in deren Mittelpunkt, das von Wagner selbst nur beiläufig so genannte „Gesamtkunstwerk“ erwähnt wurde. Der dritte Aufsatz „Oper und Drama“, konkretisiert die Ästhetik des „Gesamtkunstwerks“ als Ästhetik des musikalischen Dramas. Diese drei Schriften über die Kunst bilden einen geschlossenen Zusammenhang und können unter dem Sammelbegriff „kunstrevolutionäre Schriften“ eingereiht werden. Walter Hansen merkte dazu an:

„Forscher beschäftigen sich heute noch gelegentlich mit Wagners Schriften, haben sie aber als Quellen zum Verständnis seines Werkes längst nicht ausgeschöpft. Interessant ist, dass Wagner sich in der Praxis oft um seine eigenen Theorien nicht geschert hat. Marcel Prawy, Wagner Kenner par excellence, bringt es auf den

Punkt: , Seine Werke beherrschen die Bühnen der Welt. Seine Schriften sind vergessen.³⁷

Im Dezember 1849 begann er mit einem neuen Bühnenprojekt, welches dem Titel „Wieland der Schmied“ trug. Die Stoffgrundlage entstammte der Welt der Sage und wies in mancher Hinsicht Parallelen zu seinen vorangegangenen Werken auf. Auch in „Der fliegenden Holländer“, „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sind die handelnden Personen aus der Sagenwelt entnommen. Ein tragischer Held ist die Hauptfigur. Die Figuren der Schwanenmädchen entsprechen z. B. in „Siegfrieds Tod“ den Rheintöchtern und Walküren. Die Welt der Symbole hat, wie schon in den vorangegangenen Opern, einen hohen Stellenwert. Das Drama wurde jedoch nie komponiert und Wagner verschenkte es später am Franz Liszt, der jedoch damit auch nichts anzufangen wusste.³⁸

Die Behörden ließen Wagner vollkommen in Ruhe. Aus der Liste der ständig zu kontrollierenden Flüchtlinge wurde Wagner schon im Laufe des Jahres 1850 gestrichen. Die Asylpolitik des kleinen Landes war mutig und ehrenhaft, denn Österreich, Deutschland und Ungarn bedrängten die Schweizer Behörden und versuchten sie auch einzuschüchtern, was jedoch nicht gelang.

Am 15. Jänner 1850 fand in Zürich das erste Konzert Wagners in der allgemeinen Musikgesellschaft statt. Die Züricher Musikliebhaber waren begeistert von seiner Art zu dirigieren und von seiner Interpretation der „Siebenten Symphonie“ von Ludwig van Beethoven. Im Jänner 1850 reiste Wagner zum zweiten Mal nach Paris und erlebt ein noch größeres Fiasko als bei der ersten Parisreise. Seine Hoffnung, in der Union musicale die Ouvertüren von Rienzi und Tannhäuser aufzuführen, wurde vereitelt, indem man ihm keine Probezeit zugestand. Als sich seine Situation durch diesen Umstand ständig verschlechterte, erreichte ihn Anfang März 1850 eine Einladung von Jessie Laussot nach Bordeaux, die über die Familie Ritter in Dresden Nachricht über seine verzweifelte Lage in Paris erhalten hatte.

³⁷ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. S. 158.

³⁸ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 296.

Die Affäre sei hier ganz kurz geschildert³⁹. Jessie Laussot, eine gebürtige Engländerin mit einigen musikalischen Fähigkeiten, hatte ihn in Dresden besucht. Ihr Mann Eugene Laussot, ihm Weinhandel tätig und recht vermögend, holte auf Wunsch seiner Frau, den deutschen Komponisten nach Bordeaux. Die sich entspinnende Liebesgeschichte, besitzt zwar alle Akzente der Leidenschaft, doch geriet sie mit längerer Dauer immer mehr zur Komödie. Jessie Laussot fühlte sich von ihrem Mann unverstanden und vermittelte Wagner das Gefühl, sie aus dieser unglücklichen Beziehung befreien zu können. Er fasste darauf hin den Plan, mit Jessie nach Griechenland oder Kleinasien zu entfliehen. Seine Ehefrau Minna leistete diesem Vorhaben indirekt Vorschub, da sie in einem Brief an Wagner die Mitteilung machte, dass sie nicht länger an der Seite eines Mannes leben könne, der sich von Almosen fremder Familien erhalte. Der Komponist holte darauf die Zustimmung von Jessie ein und schrieb Minna einen langatmigen Abschiedsbrief. Diese reiste sogleich nach Paris um ihre Ehe zu retten. Wagner erfuhr davon, dass Minna ihn in Paris suche. In Panik flüchtete er nach Villeneuve am Genfer See. Von dort schrieb er an Jessie Laussot, doch die hatte den Fluchtplan ihrer Mutter vertraulich mitgeteilt, und diese hatte daraufhin sofort Jessies Gatten alarmiert, der seinerseits Wagner drohte, ihn zu erschießen. Wagner reiste neuerlich nach Bordeaux, um mit dem Ehemann zu sprechen, doch stattdessen kam ein Polizist, der seine Ausweisung aus der Stadt verfügte. Jessie erhielt von Wagner einen Abschiedsbrief, und der kehrte mit etlichen Unterbrechungen nach Zürich zurück. Sein Plan war gescheitert, Minna verzieh. Die versprochene Rente der Familie Laussot, war natürlich dahin.

In dieser, für Wagner äußerst unruhigen Zeit produzierte er die theoretische Schrift „Kunst und Klima“ und schloss am 11.3.1850 den zweiten Prosaentwurf zu „Wieland der Schmied“ ab. Er entwarf zwei musikalische Skizzenblätter zu „Siegfrieds Tod“ und beendete seine Abhandlung über „Das Judenthum in der Musik.“ Klaus Doege berichtet darüber, dass Wagner nach seiner Rückkehr von Paris alle bisher erschienenen Nummern der „Neuen Zeitschrift für Musik“ des Jahrganges 1850 gelesen hatte, wobei ihn ein Artikel über den hebräischen Kunstgeschmack anregte, seinerseits ein

³⁹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 298ff. und in Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 159ff.

antisemitisches Pamphlet zu verfassen. Dabei rechnete er vor allem mit dem Pariser Komponisten Giacomo Meyerbeer ab, den Wagner für all das Negative der Pariser „banquier-musikhurerei“ verantwortlich machte. Er empfand, dass Meyerbeer für sein Scheitern in der französischen Metropole persönlich mitverantwortlich war. Bedenklich war, dass Wagner diesen Artikel unter dem Pseudonym „K. Freigedank“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ publizierte.⁴⁰

Martin Gregor Dellin schreibt, dass diese Schrift in schauerlichster Prosa verfasst war:

„Wie ein Gift nach einer Krankheit ausgeschwitzt. Zu beklagen ist nicht nur, was er damit anrichtete und sich einhandelte – Brendels akademische Stellung geriet in Gefahr, wohlgesinnte Kritiker wandten sich von Wagner ab, Freunde wurden an ihm irre, und die Nachwelt hat ihm dieser Schrift begreiflicherweise nie verziehen.“⁴¹

3.1. Mathilde Wesendonck

3.1.1 Die Rolle der Frau im 19. Jahrhundert

Um dem Charakter und der Persönlichkeit von Mathilde Wesendonck gerecht zu werden, um ihr Verhalten einigermaßen treffend zu beurteilen sowie aus Gründen einer besseren Objektivierung ist es erforderlich, das Frauenbild im 19. Jahrhundert genauer zu erörtern. Denn aus der heutigen Sicht mag manche Äußerung und manche Handlung Mathilde Wesendoncks befremdlich erscheinen, obwohl sie für die damalige Zeit durchaus üblich war.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in dem Mathilde Wesendonck aufwuchs und die entscheidenden Impulse für ihr künftiges Leben erhielt, wurde unter dem nostalgischen Begriff der „guten alten Zeit“ oft simplifiziert. Vor allem die Epoche des Biedermeier, als Kultur des Bürgertums im

⁴⁰ Vgl. Döge, Klaus: Richard Wagners Schaffen in Zürich ein Überblick. In: Kunstwerk der Zukunft. Herausgegeben von Laurenz Lütteken. Unter Mitarbeit von Eva Martina Hanke. Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2008. S. 89.

⁴¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 320.

deutschen Vormärz spaltete die historische Betrachtung. Einerseits wurde der Rückzug ins Private, die Kultivierung schlichter Häuslichkeit und des Familienlebens betont. Andererseits vollzogen sich gerade in diesem Zeitraum enorme Veränderungen im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Bereich, die schließlich zur Revolution 1848 führten.⁴²

Im 19. Jahrhundert hatte die Naturrechtslehre, die das Wesen von Mann und Frau durch die Begriffe individualisiertes Gesellschaftswesen und universelles Gattungswesen ausdifferenzierte, noch erheblichen Einfluss.

Geistige Grundlage dieser Auffassung war die Annahme, dass bei Frauen mehr die Gefühlswerte im Vordergrund stehen und ihr weiblicher Charakter nicht durch künstliche Bildung beeinflusst werden konnte. Man vermutete bei ihnen eine natürliche Tugend, sah aber ihr Verhältnis zum Manne nicht mehr im Ideal der Gleichheit, sondern verstand die Frau als seine Ergänzung empfunden. Begründet wurde diese neue Sichtweise durch die Aufgliederung und Beschreibung von geschlechtsspezifischen Wesensmerkmalen.

Nicht mehr die ständisch-religiöse Legitimation war ausschlaggebend, sondern innere, wesensmäßige, naturgegebene und damit universal verbindliche Merkmale wurden bestimmend. Man unterschied die Frau vom Manne jetzt dadurch, dass man dem Manne eine aktive und rationale Rolle in der Gesellschaft zubilligte, während die Frau von Natur aus nur eine passive und emotionale Rolle spielte.⁴³ Die Charaktere der Geschlechter wurden aus einer natürlichen Weltordnung abgeleitet. Vor allem Rousseau hat dies in seinem Roman „Emile“ dargestellt und damit das Denken der nachfolgenden Generationen erheblich beeinflusst. Diese neue „natürliche Weltordnung“ erzeugte eine neue Form der geschlechtspezifischen Arbeitsteilung. Frau und Mann erhielten nun, in der bürgerlichen Gesellschaft, getrennte Wirkungskreise, die als natürlich, notwendig und ideal deklariert wurden.

Doch setzte nun - in erheblich stärkerem Ausmaß als im Jahrhundert davor - die wissenschaftliche Erforschung dieses Naturrechtsbegriffes ein. Vor allem

⁴² Vgl. Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 bis 18 48. Museen der Stadt Wien. Verlag Jugend und Volk Wien / München 1988. S. 547.

Vgl. Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. Verlag C.H. Beck München, vierte Auflage 1998. S. 46. und S. 48 ff.

⁴³ Vgl. Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. A.a.O. S. 49 ff.

die Psychologie, Soziologie, Anthropologie, Medizin und zu einem späteren Zeitpunkt auch die Psychoanalyse analysierten die Beziehung zwischen Mann und Frau sowie den weiblichen und männlichen Aspekt. Dabei stand die Frau mehr im Mittelpunkt des wissenschaftlichen Interesses als der Mann. Arthur Schopenhauer und Auguste Comte beschäftigten sich mit der vermeintlich kindlichen Natur der Frau, die im offensichtlichen Gegensatz zur rationalen und reflexiven Denk- und Lebenswelt des Mannes zu stehen schien. Dabei wurden als typisch weibliche Eigenschaften vor allem Emotionalität, Irrationalität und Spontaneität klassifiziert. Diese „natürlichen Wesensunterschiede“ von Mann und Frau wurden dann dahin ausgelegt, dass die Aufgabenverteilung in der Gesellschaft ihre natürliche Entsprechung hätte. Mit dieser Einteilung erfolgte eine eindeutige Festlegung des Rollenbildes der Frau in der damaligen Gesellschaft. Sie fand ihre substantielle Bestimmung in der Familie. Sie war sozusagen die Garantie des häuslichen und ehelichen Glücks, und vermittelte innerhalb der Familie Selbstlosigkeit, Innerlichkeit, Sanftheit, Zartheit und Unschuld. Sie ermöglichte dadurch dem Mann, sich darauf zu konzentrieren, im rauen Erwerbs- und Arbeitsleben den entsprechenden Platz in der Gesellschaft zu finden. Die Rolle der Frau wurde vor allem auch durch Mütterlichkeit und Mutterliebe mitbestimmt. Doch mit dieser Festlegung wurde gleichzeitig ein doppelter Boden eingezogen. Auf der einen Seite war das bürgerliche Frauenideal der „schönen Seele“ wesentlich, in der Realität war diese angeblich natürliche Berufung eine nicht bezahlte, entwertete Arbeit in Haus und Familie. Die bürgerliche Scheinmoral hat diese Tatsache zur unentgeltlichen Liebesarbeit verklärt.

Der Schweizer Rechtsgelehrte, J.C. Bluntschli, beschreibt sein weibliches Ideal so:

„Sie erschien mir wie das lebendig gewordene Ideal der Weiblichkeit. Geistreiche Frauen, die mit den Männern wetteiferten, waren mir unangenehm. In ihr aber fand ich die edelsten Eigenschaften des Geistes, schnellen und klaren Verstand, tiefen Durchblick, feines sittliches Gefühl, -lieblichste Anmut, Sanftheit und Milde gemischt. Sie war eine treue, sorgende Gattin, eine gute Mutter, eine aufopferungsfähige Freundin der Armen, eine anspruchslose Hausfrau und eine freundliche und heitere Wirtin.“

Die daraus folgende bürgerliche Scheinmoral lässt sich ausfolgendem Zitat leicht ersehen:

„Als Bluntschli bemerkt, dass er keine Frau wolle, die mich an Verstand überträfe, erwidert ein junger Deutscher: , Die Sorge plagt mich nicht, ich bin überzeugt, dass sich keine Frau fände, die gescheiter wäre als ich. In der Tat, die Schärfe und Stärke des Verstandes bleibt auf ewig der Vorzug der Männer. Frauen können sich nur von ferne annähern. Es bleibt in ihrem Verstand immer eine gewisse Schwäche zurück. Dagegen werden uns ebenso die Frauen immer durch zarten Sinn und feines Gefühl übertreffen.“⁴⁴

Dieses weibliche Rollenbild wurde durch die Art der Schulbildung, die für Frauen vorgesehen war, enorm verstärkt. Sie war sehr eingeschränkt. Wohl hatten die Steinschen Reformen in Deutschland kommunale Schulverwaltungsorgane für Stadt und Land geschaffen, aber daraus ergab sich kein verpflichtender Schulbesuch für Mädchen! Wohlhabende Eltern schickten ihre Töchter, wie das bei Mathilde Wesendonck geschah, in Pensionate oder ließen sie weiterhin neben den Brüdern von Privatlehrern unterrichten. Die Hauptrolle spielte aber immer noch fast ausschließlich der Handarbeitsunterricht. Der Ausbildung des Verstandes wurde nicht so viel Aufmerksamkeit geschenkt.

Eric Hobsbawm beschreibt als Folge der unzureichenden Ausbildung bei Frauen reicher Männer, dass diese der Möglichkeit beraubt wurden in der Hausarbeit Befriedigung zu finden. Gerade diese galt aber als ein Merkmal und die Tugend ihrer Klasse - und er beschreibt die fatalen Folgen: Sie waren dumm, unpraktisch, ungebildet, unsinnlich, reizlos, eigentumslos und eingesperrt.⁴⁵ Dies gilt jedoch nur für jene Frauen, die über keine oder nur eine ganz unzureichende Ausbildung verfügten. Mathilde Wesendonck, wie sie später noch ausführlich vorgestellt wird, war genau das Gegenbild zu dieser Beschreibung, denn ihre Eltern hatten für eine gute Ausbildung ihrer Tochter gesorgt.

Die Rolle des Mannes wurde besonders betont. Im Namen der Natur legte in Frankreich der Code civil die absolute Überlegenheit des Mannes in der Ehe und des Vaters in der Familie fest. Der Frau und Mutter dagegen sprach man die juristische Handlungsfähigkeit ab. Die Frau war nach der

⁴⁴ Vgl. Zitat nach: Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. a.a.O. S. 52.

⁴⁵ Vgl. Hobsbawm, Eric; in: Europäische Revolutionen, Kindlers Kulturgeschichte Europas. Band 15. Deutscher Taschenbuchverlag, Oktober 1983 S. 329.

Verheiratung in Frankreich kein verantwortliches Individuum mehr. Frauen, die ledig oder verwitwet waren, verfügten über mehr Rechte als eine verheiratete Frau.⁴⁶ Eine Frau konnte weder eine Vormundschaft übernehmen noch im Familienrat mitbestimmen. Auch in finanziellen Dingen war sie gegenüber dem Mann schwer benachteiligt. Das System der Gütergemeinschaft, das sich in Frankreich durchsetzte, bewirkte, dass eine Frau über ihr Vermögen nicht verfügen konnte.

Der von Männern begangene Ehebruch wurde als Kavaliersdelikt angesehen, bei Frauen zog dieser Delikt schwerste Strafen nach sich. Die Scheidung war zwischen 1816 und 1884 in Frankreich abgeschafft. Eine Trennung von Tisch und Bett war möglich, doch wurden die Frauen auf gesellschaftlicher und ökonomischer Ebene schwer benachteiligt. Daher waren solche Trennungen und die später erlaubten Scheidungen (ab 1885) eher selten.⁴⁷

Häusliche Freuden waren in dieser Zeit die Tee- und Kaffeekränzchen mit befreundeten Familien und die Tanzstunden, die nach der Konfirmation das meist erste Zusammentreffen mit dem anderen Geschlecht ermöglichten. Oft fanden diese Veranstaltungen unter den Augen der Mütter statt. Dass dies in allen Ehren ablief, verstand sich von selbst. In der großbürgerlichen Familie spielte die Musik eine herausragende Rolle. Das Klavier wurde zum Instrument der Geselligkeit und stand im Mittelpunkt der musikalischen Ausbildung. Jede Bürgerstochter lernte Klavier spielen. Eine Klavierlehrerin zu sein bedeutete, einen der wenigen anerkannten, bürgerlichen Frauenberufe zu haben.⁴⁸

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann sich das Frauenbild zu wandeln. Die tugendhafte und sparsame Hausfrau stand nun nicht mehr im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Geschehens, wie es zur Biedermeierzeit der Fall war, die Frau wurde immer mehr zur Repräsentationsfigur ihres erfolgreichen Mannes. Dies gilt natürlich nur für die Aristokratie, das Bildungsbürgertum und den Geldadel. Die Familie Wesendonck repräsentierte genau diese Gesellschaftsschicht.

⁴⁶ Vgl. Aries, Philippe und Duby, Georges; (Hg.), Geschichte des privaten Lebens. Fischer Verlags GmbH. Frankfurt am Main 1992. S 127.

⁴⁷ Vgl. Aries, Philippe und Duby, Georges (Hg.), Geschichte des privaten Lebens. A.a.O. S. 287

⁴⁸ Vgl. Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. A.a.O. S. 60.

Für die Männer kam es entscheidend auf das Sehen und Gesehenwerden an. Ihre Frauen verließen die biedermeierliche Enge, die die gesellschaftliche Stellung der Frau ausschließlich über den zu führenden Haushalt bestimmte, und öffneten sich einer wesentlichen dynamischeren Gesellschaft. Diese Veränderung war auf die außerordentlich schnelle Kapitalanhäufung zurückzuführen, wie sie die Gründerzeit nach 1871 durch wagemutiges Unternehmertum, durch Gründung von Banken und Aktiengesellschaften sowie durch Geld- und Bodenspekulationen bewirkte. Den Frauentyp dieser neureichen Bourgeoisie hat Theodor Fontane in seinem Roman "Frau Jenny Treibel" treffend porträtiert:

„Aufrichtig bildete sie sich ein, ein gefühlvolles Herz und vor allem ein Herz für das Höhere zu haben. Aber sie hatte nur ein Herz für das Ponderable, für alles, was ins Gewicht fällt und Zins trägt (...) Wenn es gilt, Farbe zu bekennen, dann heißt es: Gold ist Trumpf und weiter nichts.“⁴⁹

Doch nicht nur das Gold war entscheidend, die Klassengesellschaft differenzierte sich in ungeahnter Weise, und neben der Bourgeoisie existierten das Bildungsbürgertum, schon aus Karrieregründen meist ebenfalls konservativ eingestellt, und der so genannte Mittelstand.

Das Ehepaar Wesendonck war um 1852 der hier geschilderten Veränderungen wie sie sich in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Deutschland abzeichneten, schon weit voraus, aber gewisse Parallelen lassen sich ziehen. Der Verheiratetenstatus wurde in dieser Gesellschaft überbewertet, (Wagner hat gegen diese Tatsache immer wieder rebelliert), geschiedene Frauen wurden von der Gesellschaft gemieden. Frauen, die verwitwet waren, verfielen der Einsamkeit. Für die Frau war außerdem der Ehebruch viel riskanter als für den Mann. Es bedeutete unter Umständen Existenzgefährdung und den Verlust ihrer gesellschaftlichen Stellung..

In Deutschland galten Scheidungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch mehr in den Jahrzehnten davor als Skandal. Ingeborg Weber – Kellermann berichtet über einen damals heftig diskutierten Fall:

„Cosima von Bülows Scheidung und Wiederverheiratung mit Richard Wagner (1869/70) erregte die Gemüter über die Maßen. - Theodor Fontane hat in „Effi Briest“ das Schicksal einer geschiedenen Frau gesellschaftskritisch erzählt:

⁴⁹ Vgl. Zitat in: Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. A.a.O. S. 96.

verbannt von ihrem Mann, der weder willens noch fähig ist zu einem klärenden Gespräch, verurteilt von ihren Eltern, die sich ohne menschliches Verständnis auf die Seite ihrer Kaste stellen, geht Effi zu Grunde.“⁵⁰

Einen etwas anderen wissenschaftlichen Ansatz hatte Sigmund Freud, der vom Rätsel der Weiblichkeit sprach. Er erkannte zwar auch nicht die Doppelbödigkeit und die Scheinmoral des bürgerlichen Frauenbildes, dazu war er zu sehr seiner Zeit verhaftet, doch er erkannte, dass ein solches Bild der Frau nicht ganz frei von Ambivalenzen war. Eine Frau mit der von ihr erwarteten natürlichen Sittlichkeit und Unschuld repräsentierte zwar die eine Seite der bürgerlichen Moral, doch galt sie auch als Verkörperung der rätselhaften Weiblichkeit, und für die ehrenwerten Bürger auch als das unheimliche „Andere“.

Die dämonische Frau setzte beim ehrenwerten Bürger Ängste frei, die der angeblich, so rationale Mann auch mit seiner ihm zugesprochenen Reflexionsfähigkeit nicht bewältigen konnte. Diese irrationalen Ängste waren ein Leitmotiv der Literatur und der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Die triebhafte, ungebändigte weibliche Natur diente vielen Gestalten der Literatur als Modell. Prosper Mérimée erfand Carmen, Emile àZola schuf Nana, Frank àWedekind stellte Lulu auf die Bühne und galt damit als Bürgerschreck seiner Zeit. In den Skulpturen und Bildgestalten der Sphinx, Judith und Salome finden sich diese Ängste und Ambivalenzen wieder. Aber nicht nur der Typus der »Femme fatale« zeigte die enge Begrenztheit der bürgerlichen Begriffe, auch literarische Frauengestalten wie Anna Karenina von Tolstoi, Effie Briest von Fontane und Nora von Ibsen ließen eindeutige Zweifel und Skepsis bezüglich der herrschenden Frauenrolle erkennen. Ganz deutlich lässt sich aber an diesen literarischen Vorbildern belegen, dass diese Frauen das bürgerliche Glücksversprechen nicht einlösen konnten und mit ihrem Glücksanspruch an den bestehenden Gesellschaftsstrukturen zwangsläufig scheitern mussten.

Die Frauen nahmen aber dieses von Männern geprägte Gesellschaftsbild auf Dauer nicht hin. Die in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstehenden bürgerlichen Frauenbewegungen protestierten entschieden gegen dieses von Männern geprägte bürgerliche Frauenideal und bekämpften die

⁵⁰. Vgl. Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. A.a.O. S. 142

traditionelle Aufspaltung in geschlechtsspezifische Wirkungssphären. Sie traten für Bildung und Berufstätigkeit ein, sie verlangten die rechtliche und politische Gleichstellung und eine Teilnahme am öffentlichen Leben.

3.1.2. Mathilde Wesendonck und ihre Zeit

Mathilde Wesendonck wuchs in einer kulturbeflissenen Familie auf, denn Bildung gehörte zum festen Bestandteil der Bürgerlichkeit. Es galt als selbstverständlich, dass man Schiller und Goethe mindestens angelesen hatte, aber auch Novalis und Hoffmann gehörten zum intellektuellen Inventar des Bildungsbürgers. Zu gesellschaftlichen Anlässen, aber durchaus auch im engen Familienkreis, machte man Hausmusik. Die Beherrschung mindestens eines Instrumentes war in solchen Familien obligatorisch. Die Bildung wurde durch eigene Schulen vermittelt, so auch für Mathilde Wesendonck, die eine Düsseldorfer Töchterschule besuchte. Gutes Benehmen und gesittete Umgangsformen waren die unerlässliche Vorbereitung auf das Leben an der Seite eines Mannes mit Vermögen.

In der deutschen Frühromantik wurde von bestimmten Frauen aus gehobenen Schichten eine gewisse geistige Unabhängigkeit und Frische, ein Mut zum Unkonventionellen gefordert und auch entsprechend gepflegt.⁵¹ Als besondere Vertreterinnen dieser Unabhängigkeitsbestrebungen galten vor allem Bettina von Arnim, Rachel Varnhagen von Ense, Dorothea Schlegel und einige andere, die damals die Intellektuellen ihrer Zeit um sich versammelten und mehr oder minder beeinflussten. Gleichzeitig prägten sie ein neues Frauenbild, das sich allerdings nur auf einen kleinen Kreis wohlhabender, zumeist auch adeliger Familien beschränkte. Ihre Salons waren in dieser eng umgrenzten Gesellschaft tonangebend, wenngleich ihnen eine öffentliche Breitenwirkung versagt blieb. Doch ihre Idealbilder wirken weit in die Gegenwart hinein. Weibliches Selbstbewusstsein und weibliche Kreativität entfalteten sich in diesem gesellschaftlichen Mikrokosmos zu großer Blüte und schufen eine Welt, die nicht von

⁵¹ Vgl. Weber – Kellermann, Ingeborg; Frauenleben im 19. Jahrhundert. A.a.O. S. 35 ff.

männlichen Normen bestimmt war. Solche emanzipierte Frauen haben Richard Wagner sehr stark angezogen, und Mathilde Wesendonck entsprach genau diesem Frauenbild. Sie war gebildet, von angenehmem, vornehmerem Äußeren und ausgestattet mit schwärmerischen Neigungen.

3.1.3 Mathilde Wesendoncks Herkunft und Lebensweg bis Zürich

Mathilde Wesendonck wurde als Agnes Luckemeyer am 23.12.1828, einem Dienstag, in Elberfeld geboren. Sie war das zweite Kind von Johanna und Carl Luckemeyer. Ihr Vater betrieb zunächst eine Garn- und Wollfärberei und baute später seine Fabrik zu einer Produktionsstätte von Wolle und Seide aus. 1828 wendete er sich dem Stoffhandel zu und gründete ein Speditionsunternehmen. 1836 beteiligte er sich an einer Dampfschiffahrtsgesellschaft für den Nieder- und Mittelrhein. Zu dieser Zeit war er schon in Düsseldorf ansässig⁵².

Elberfeld war zu diesem Zeitpunkt ein Zentrum eines besonders strengen Protestantismus. Elberfeld ist - ebenso wie das naheliegende Barmen - einer jener Orte, wo die maschinelle Produktionsweise in Deutschland ihren Anfang nahm. Durch den calvinistisch geprägten Protestantismus war ein geistiges Klima vorhanden, das den Fleiß und den damit verbundenen materiellen Erfolg in den Mittelpunkt der Lebensführung stellte. Zugleich kam damit für den Bürger, der diese Spielregeln der Gesellschaft akzeptierte, auch der evangelische Himmel näher. Vielleicht ist es nicht ganz uninteressant zu wissen, dass in Barmen am 28.11.1920 Friedrich Engels als Sohn eines Textilfabrikanten geboren wurde.

1831 übersiedelte Agnes mit ihren Eltern und drei Geschwistern nach Düsseldorf in die Hohe Straße. Der Vater erlangte aufgrund seiner

⁵²Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 351ff.

Vgl. Maria Schad, "Meine erste und einzige Liebe", Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, Verlag Langen Müller, München 2002. S. 11ff.

Vgl. Jörg Aufenanger, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 15ff.

Vgl. Sybille Zehle, Minna Wagner, eine Spurensuche. A.a.O. S. 337ff.

Vgl. Eva Rieger, Minna und Richard Wagner, Stationen einer Liebe. Patmos Paperback, Patmos Verlag GmbH & Co. KG. Düsseldorf 2007 S. 196.

Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. 172.

geschäftlichen Tätigkeit in der Düsseldorfer Gesellschaft sehr schnell hohes Ansehen und erhielt aufgrund seiner kaufmännischen Erfolge als Gründer einer Bank- und Handelsgesellschaft den Titel eines Kommerzienrates. Ihre Mutter Johanna kam aus der angesehenen Familie des Johann Heinrich Stein, der in Köln beheimatet war. Er gründete das Bankhaus Johann Heinrich Stein in Köln. Die beiden Familien gehörten zum rheinischen Geldbürgertum.

Der rheinische Handels- und Finanzstandort Düsseldorf war um 1830 auch ein kulturelles Zentrum mit einem ausgeprägten Theater- und Musikleben. Felix Mendelssohn - Bartholdy war nicht nur Düsseldorfs Musikdirektor, er leitete auch kurzzeitig das niederrheinische Musikfest. Zum gleichen Zeitpunkt war Karl Immermann Intendant des dortigen Theaters. Er hatte weit reichende neue Vorstellungen über die Regie und die Führung der Schauspieler und Sänger. Mit seinen Neuerungen war er nicht weit von Wagners Vorstellungen entfernt, wie sie dieser, 20 Jahre später, in seiner Schrift „Oper und Drama“ darlegte. Immermann veränderte aber auch entscheidend das Repertoire des Schauspielhauses Düsseldorf, indem er die Stücke des Welttheaters von Calderon, Lessing, Goethe, Schiller und Kleist sowie von Shakespeare zur Aufführung brachte. Wie fast alle Bürgertöchter der damaligen Zeit begann Agnes sehr früh mit dem Klavierspiel und brachte es dabei zu einer gewissen Perfektion. Zu ihren Lieblingskomponisten zählte Carl Maria von Weber, dessen Freischütz - Ouvertüre sie mit ihrem Klavierlehrer vierhändig spielen konnte.

Das Haus der Luckemeyer war eine gastliche Stätte. Der Salon öffnete sich sowohl für Immermann als auch für die Schauspieler und Musiker des Theaters. Die Künstler der Düsseldorfer Malerschule waren ebenfalls willkommen. Agnes wuchs damit in einer Welt auf, die von Musik, Theater und bildender Kunst beherrscht wurde.

Agnes erhielt gemeinsam mit ihrer Schwester Marie eine vorzügliche schulische Ausbildung. Beide Töchter des Carl Luckemeyer waren drei Jahre lang in einem Mädchenpensionat in Dünkirchen, Nordfrankreich, untergebracht.

Anlässlich der Hochzeit ihrer Cousine Emilie Schnitzler mit dem Arzt und poetischen Schilderer seiner rheinischen Heimat Dr. Wolfgang Müller aus

Königswinter lernte Agnes den verwitweten und 13 Jahre älteren Otto Wesendonck kennen. Sechs Wochen nach diesem Zusammentreffen wurde die Verlobung der beiden bekannt gegeben. Nach weiteren vier Monaten fand am 9. Mai 1849 die Hochzeit in Düsseldorf statt. Die beiderseitige Liebe muss sehr stürmisch verlaufen sein. Maria Schad schreibt: "Es war die sprichwörtliche Liebe auf den ersten Blick⁵³." Bereits am 27. November kam der Sohn Paul zur Welt, der mit knapp einem Jahr am 21. März 1850 verstarb. Wenn man bedenkt, dass in dieser Zeit die meisten Heiraten von den Eltern abgesprochen wurden, die künftigen Eheleute sich oft nicht besonders gut kannten und die Hochzeit fast ausschließlich vom Versorgungsgedanken beherrscht war, so scheint diese Eheschließung für die damalige Zeit erstaunlich fortschrittlich gewesen zu sein.

Otto Wesendonck war ein Mann von reicher Erfahrung und ansehnlichem Vermögen. Seinen Wohnsitz hatte er ebenso wie die Wesendoncks in Düsseldorf. Agnes Luckemeyer soll nach den Aussagen der damaligen Bekannten durch ihre Klugheit, ihren Charme, ihre eigenartige Schönheit und ihre hellen, klaren Augen aufgefallen sein.

Otto Wesendoncks Vater, der ebenfalls dem calvinistisch geprägten Bürgertum entstammte, war Fabrikant und sorgte umfassend für eine gute Ausbildung seiner Söhne. Sobald sie einigermaßen erwachsen waren, sandte er sie ins Ausland. Der eine Sohn wurde nach Russland geschickt, die beiden anderen Söhne nach Amerika. In erster Ehe heiratete Otto Wesendonck die Krefelder Seidenfabrikantentochter Mathilde Eckhardt. Diese verstarb jedoch bereits nach zwei Monaten auf der Hochzeitsreise in Florenz. Als junger Witwer kehrte er allein nach Amerika zurück. Ein Jahr später war er bereits mit Agnes Luckemeyer verheiratet, die er in Erinnerung an seine verstorbene Frau Mathilde nannte. Im Mai 1850 brach das Ehepaar Wesendonck nach Amerika auf. Sie nahmen in Düsseldorf zuerst ein Dampfschiff bis Rotterdam und bestiegen in der holländischen Hafenstadt das Schiff, das sie über den Atlantik bringen sollte. Mathilde Wesendonck staunt über den Luxus auf diesem Schiff. Das Essen war erstklassig, am Abend spielten Orchester im Ballsaal auf, und in den von Lüstern erleuchteten Sälen gab es jede Art von Unterhaltung. Nach zwei Wochen

⁵³ Vgl. Maria Schad, „Meine erste und einzige Liebe“, a.a.O. S. 12.

hatte man den Atlantik überquert und landete in New York. Die Wesendoncks nahmen ein Hotel in der Broadstreet, das nahe dem Handelsbüro der Firma Wesendonck lag. Jedoch hatte Mathilde trotz der vielen Sehenswürdigkeiten und Vergnügungen, die diese Weltstadt bot, Heimweh nach ihrem alten Kontinent und ihrer Lebensart. Nach vier Monaten kehrten sie nach Europa zurück.

Nachdem das Ehepaar nach Düsseldorf zurückgekehrt war, trafen sie die Entscheidung, nach Zürich zu übersiedeln. Nach nur vier Wochen nahmen sie Abschied von ihren Freunden und Eltern und verließen Düsseldorf. Am 21. Oktober 1850 trafen sie in Zürich ein, wo sie im vornehmen Hotel „Baur au lac“ ihren vorläufigen Wohnsitz nahmen. Richard Wagner dirigierte am gleichen Tag, als die Wesendoncks dort eintrafen, Bellinis Oper „Norma“. Die Übersiedlung scheint auch ökonomische Hintergründe gehabt zu haben. Zürich war zu dieser Zeit, die schönste, blühendste und gewerbefleißigste Stadt der Schweiz, und außerdem war der Kanton Zürich einer der weltgrößten Seidenstoffproduzenten der Welt.⁵⁴

3.1.4. Literarische Versuche

Die von Mathilde Wesendonck verfasste Literatur in Form von Gedichten, Märchen, Legenden, Sagen, Erzählungen, Theaterstücken und Kinderbüchern ist mit Ausnahme der Gedichte, die den Wesendonck-Liedern zugrunde liegen - kaum mehr bekannt. Nur in den Werken der Biografen von Mathilde Wesendonck und in der Spezialliteratur über Wagners Aufenthalt in Zürich finden sich Beiträge, über das literarische Schaffen von Mathilde Wesendonck. In den heute aktuellen Nachschlagwerke über Literatur finden sich ebenfalls kaum Hinweise über ihre Tätigkeit als Verfasserin literarischer Werke.⁵⁵

⁵⁴ Vgl. Hanke, Eva Martina. Limmatathen im Aufbruch. Zürich und seine kulturelle Topografie im Zeitalter des Liberalismus. In: Kunstwerk der Zukunft. Richard Wagner und Zürich (1849 –1858). Herausgegeben von Laurenz Lütteleken. Verlag neue Zürcher Zeitung 2008. S. 29.

⁵⁵ Vgl. z.B. Harenbergs Literaturlexikon, Reclams Schauspielführer und Romanführer sowie Brockhaus Literaturlexikon. In diesen Nachschlagwerken ist kein Hinweis auf Mathilde Wesendoncks dichterisches Werk zu finden

Trotzdem soll dem Urteil des Wagner Biografen Martin Gregor Dellin nicht gefolgt werden, der die literarischen Versuche von Mathilde Wesendonck mit einem unverhüllten Vorurteil über ihr Aussehen abqualifizierte:

„Das kurze, runde Kinn, ihre großen, offenen und klaren Augen ließen eine Makellosigkeit erkennen, die wahren Dichterinnen selten eignet, -und sie dichtete später ungemein viel.“⁵⁶

Den Wesendoncklieder die noch genauer untersucht werden, liegen ihre Gedichten zu Grunde, welche lange Zeit als von Wagner verfasst galten. Sind diese Gedichte zu denen sie Wagner inspiriert hatte, entstanden im Winter 1857/58. Sie selbst sagte, dass er ihr „Erwecker“ war. Doch ist diese Sichtweise die richtige? Beatrice Eichmann – Leuchtenegger schreibt dazu:

„Ist Wagner das wirklich? Besteht nicht, wie in so vielen Autorinnenbiografien, ihre eigene Identität der Empfindungen am Beginn? Indem sie aber ihr kreatives Potenzial schreibend umsetzt, verlässt sie die Rolle der bloßen Muse, wenn sie auch niemals jenes künstlerische Gewicht beanspruchen kann wie etwa Marianne von Willemer im Hinblick auf Goethes „West-Östlichen Diwan.“ Ruhig fließen die Verse dahin, einzig das Gedicht „Stehe still“ vibriert mit seinen daktylischen Versen vor Unruhe. Das lyrische Ich nennt verborgene Qualen, von denen ein Engel erlösen soll; es beschwört das wunschlose Schweigen und Staunen, wenn die Zeit still steht.“⁵⁷

Der Gedichtszyklus umfasst insgesamt fünf Gedichte die alle von einer Stimmung getragen werden, die Unerfülltheit, Verzicht und Tod zum Ausdruck bringt. Eine gewisse Melancholie durchzieht sämtliche Verse. Ihre Metaphorik enthalten die Chiffren der Sehnsucht, der Erlösung, des Schmerzes, der Ewigkeit, der Leere und der Einsamkeit. In ihrem letzten Gedicht, "Träume", wird durch die Wortwahl am Schluss des Gedichtes der gemeinsame Liebestod von Wagners „Tristan“ vorweggenommen: „Sanft an deiner Brust verglühen und dann sinken in die Gruft.“ Die vorher entstandenen ersten vier Gedichte des Zyklus wirken wie geheime Botschaften, die in poetischer Zeichensprache das aussprechen, was die Autorin im Innersten bewegt.⁵⁸

⁵⁶ Vgl. Dellin, Gregor Martin: Richard Wagner a.a.O. S. 126

⁵⁷ Vgl. Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 85ff.

⁵⁸ Vgl. Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 86.

Erst vier Jahre später gab Mathilde Wesendonck eine Sammlung von Texten heraus, die die Autorin mit dem Kürzel M.W. versah. Erst die zweite Ausgabe dieser Sammlung trug ihren vollen Namen. Die Texte enthalten keine persönlichen Äußerungen von Mathilde. In dieser Sammlung ist das Gedicht „Die Verlassene“ abgedruckt, welches wieder diese melancholische Grundstimmung enthält und auch einen unüberhörbaren Vorwurf poetisch ausdrückt.⁵⁹

Sprich, warum dies bittere Scheiden?
Nimmst mit Dir mein ganzes Glück.
Soll ich's tragen Dich zu meiden,
Gieb mich erst mir selbst zurück,
Den Dein Blick dem Busen stahl,
Die der Liebe Glück gemieden,
Nimmt ihr auch der Liebe Qual.

O dass nie in späten Jahren
Dich mein Bild im Geist betrübt;
Mögest nimmer Du gewahren,
Wie so heiß ich Dich geliebt,
All des Himmels reichsten Segen
Fleh' ich auf Dein Haupt herab,
Bete, dass sie bald mich legen
In ein einsam stilles Grab!

Ihre Gedanken in diesem Band umkreisen Tages- und Jahreszeiten, beschwören Naturstimmungen und sind in einem elegischen Grundton gehalten. Für die damalige Zeit war ihre lyrische Ausdrucksweise durchaus nicht ungewöhnlich, sie war der Nachromantik verhaftet und bewusst mehrdeutig formuliert.

1865 veröffentlicht sie ein Buch über „Natur-Mythen“ vor allem über sagenumwobene Frauengestalten deren Namen heute kaum mehr bekannt

⁵⁹ Vgl. Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 86.

sind, die aber zu jener Zeit mit dem Aufkommen des Nationalismus eine gewisse Rolle gespielt haben. Gewidmet waren diese Erzählungen „Der lieben Spinnerin auf Mariafeld, Elisabeth Wille“. Eingebettet in deutsche Landschaften beschreibt sie die Schicksale dieser weiblichen Sagenfiguren wie etwa Hulda, Gertrud und Walpurga. Versucht man, die zu ihrer Zeit gültige literarische Strömung der Nachklassik und Nachromantik, die sogenannte Epigonenpoesie als Ordnungsbegriff zu statuieren, dann zeigt sich, dass sie einerseits durchaus mit ihren literarischen Bestrebungen im Trend ihrer Zeit lag, andererseits ist aber der Einfluss Richard Wagners auf ihr literarisches Schaffen nachvollziehbar.

Literaturgeschichtlich betrachtet war die Zeit ab 1848 durch das Scheitern der Revolution gekennzeichnet, an der auch Wagner teilgenommen hatte. Es kam zu einer Abkehr von der revolutionären Haltung des frühen Realismus. Weite Kreise wurden von politischer Gleichgültigkeit und Resignation erfasst. Wohl waren auch weiterhin die liberale, demokratische, religiöse und politische Freiheitsidee und die nationale Einigungsidee lebendig, doch wandten sich die Dichter von der Tendenzdichtung ab. Sie überließen die Verwirklichung der Freiheitsbestrebungen praktischen Männern der Wirtschaft und der Politik und der damals entstehenden politischen Parteien. Der Bürger wurde zur Hauptperson der Gesellschaft. Er wurde zum Kulturträger der Zeit. Gleichzeitig trachtete er aber nach schnellem Gelderwerb, war beseelt vom Fortschrittsglauben, wobei diese Haltung von der modernen Zivilisation, die gewaltige Fortschritte machte, unterstützt wurde. Dabei wurde so getan, als ob man immer noch von den Idealen der klassisch-romantischen Humanität ausginge und die christliche Ethik das Handeln bestimme. Doch hinter allen bürgerlichen Tugenden, wie Fleiß, Sparsamkeit, Bildungshunger und, Streben nach wirtschaftlichem raschen Vorankommen verbarg sich oft krasser Egoismus und nüchterner Utilitarismus.

Jene Dichter, die die alten Ideale, die in der Welt nicht mehr wirksam waren, als lebendig priesen, fanden daher breiten Anklang. Jene Literaten, die wirklichkeitsgetreu den Menschen schilderten, wie er geworden war, lehnte man ab. Es erfolgte also eine literarische Flucht in die Sagen- und Märchenwelt, in den Mythos.

Unter diesem Gesichtspunkt sind die dichterischen Bestrebungen von Mathilde Wesendonck zu sehen, wobei das Denken Wagners ihre künstlerische Entwicklung mitbestimmte. Die damals aufkeimenden emanzipatorischen Gedanken fehlen bei Mathilde Wesendonck, die bestimmende, traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau wurde von ihr vollinhaltlich akzeptiert.

Ihre Bühnenwerke „Genovefa“ und „Gudrun“, sowie ihr Trauerspiel „Edith oder die Schlacht bei Hastings“ sind heute kaum bekannt. Ihre dramatischen Versuche orientierten sich am damaligen literarischen Geschmack. Der Stoff für „Genovefa“ ist aus einer Legende, der für „Gudrun“ der mittelhochdeutschen Epik entnommen. Ihr Schauspiel „Genovefa“ ist die Geschichte jener Heiligen, die mit dem Pfalzgrafen Siegfried um 750 verheiratet war und schuldlos ins Gefängnis geworfen wurde, nachdem sie der Haushofmeister als Ehebrecherin verleumdet hatte. Sie wurde aber heimlich gerettet. Mit ihrem Sohn Schmerzensreich lebte sie unerkant im Wald, bis sie von ihrem Ehemann Siegfried entdeckt wurde.⁶⁰ Das Motto zu diesem Schauspiel lautete: „So lange die Welt steht, hat Liebe die Herzen der Menschen bewegt, und wird sie bewegen, so lange ein Herz auf Erden schlägt.“

Gudrun ist eine Brautwerbungsgeschichte um Hildes und Hetels Tochter Kudrun, die nach ihrer Verlobung mit Herwig von Seeland vom normannischen Königssohn Hartmut geraubt wird. Bei der Verfolgungsschlacht auf dem Wülpensand wird Hetel von Hartmuts Vater erschlagen. Kudrun bewahrt ihrem Verlobten über 13 Jahre lang die Treue, obwohl sie deshalb von Königin Gerlind zu Magddiensten gezwungen wird. Kudrun wird von ihrem Bruder und Herwig befreit, den sie schließlich heiratet. Die „Kudrun“ ist als Antwort auf das Nibelungenlied konzipiert; gegen den Untergang der höfischen Welt stellt sie eine versöhnliche Utopie, konkretisiert in der vierfachen Heirat am Schluss.⁶¹ Mathilde Wesendonck veränderte jedoch die Geschichte auf ihre Weise.

Für ihr Trauerspiel „Edith oder die Schlacht bei Hastings“ verwendete sie Motive aus der Geschichte. Bemerkenswert ist jedoch, dass sie sich als

⁶⁰ Vgl. Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 88.

⁶¹ Vgl. Wesendonck, Mathilde: Gudrun Schauspiel in 5 Akten. Verlag Schabelitz; Zürich 1868.

Frau im 19. Jahrhundert an größere Bühnenstoffe heranwagte; dies zeugt von einem wachsenden Selbstbewusstsein.

Ein wesentlicher Teil ihrer Vorlagen ist der griechischen Mythologie entnommen (Hero und Leander, Kalypso, Nausikaa, Alkestis). Der in Zürich lebende deutsche Germanist Ludwig Ettmüller, der auch Richard Wagner bei dessen „Ring“ - Dichtung beratend zur Seite stand, hat Mathilde Wesendonck in die Welt der griechischen Mythologie eingeführt. Er hat mit ihr die umfangreichen griechischen Texte in der Originalsprache studiert, und sie vertiefte sich mit großem Fleiß in die altgriechische Grammatik.⁶² Sie war sehr stolz darauf, dass sie Homer in seiner eigenen Sprache lesen konnte.

Die „Alkestis“ wurde 1881 in Leipzig verlegt und ist das einzige Schauspiel von Mathilde Wesendonck, welches jemals - anlässlich einer Wohltätigkeitsveranstaltung – den Weg auf die Bühne fand.

Die Bewertung ihrer literarischen Tätigkeit durch Zeitgenossen fällt sehr unterschiedlich aus. Sehr positiv äußerte sich der Schweizer Schriftsteller Conrad Ferdinand Meyer über ihre „Dramatischen Bilder – Friederich der Große“ die unter dem Eindruck der Kriegereignisse von 1870/71 entstanden waren:

„Der erste Eindruck ist der des durchaus Geistreichen, dann aber fühlt man bald eine entschiedene Herzensbetheiligung an der Tüchtigkeit des Helden durch. Die fein angelegten Szenen des 1. Aktes u. die Grotesken des zweiten bekunden daneben eine Ader für das Lustspiel, die mir in Zukunft alle Beachtung zu verdienen scheint.“⁶³

Der Schriftsteller und Dichter Alfred Meißner sieht die dramatischen Bilder über Friedrich den Großen kritischer:

„Der Ausflug auf die Schlachtfelder des siebenjährigen Krieges war [...] ein patriotisches Opfer, aber kaum ein Ihrem Genius angemessenes Werk.“⁶⁴

Zuvor hatte er allerdings ihre „Gudrun“ sehr gelobt und diese Art der Dichtung als ihre Domäne bezeichnet.

⁶² Vgl. Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 87.

⁶³ Vgl. Bissing, Friedrich Wilhelm; Mathilde Wesendonck, die Frau und Dichterin. Verlag Anton Schroll & Co. Wien 1942. S 64.

⁶⁴ Vgl. Martha Schäd; Meine erste und einzige Liebe. Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O.: S. 59.

Conrad Ferdinand Meyer hat neben dem „Friedrich dem Großen“ weitere ihrer Arbeiten immer zustimmend hervorgehoben. Er der im Gegensatz zu ihr, schriftstellerische Anerkennung bis heute findet, sparte nicht mit Lob und Ermunterung. So schrieb er ihr am 30. Dezember 1870:

„Ihre „Gedichte“ haben mich eigentümlich berührt. Der erste lyrische Wuchs hat eine frische der Individualität, die einen großen Zauber ausgeübt.“⁶⁵

Richard Wagner dagegen fand ihre literarischen Bemühungen als Ausdruck einer gewissen Eitelkeit und das Ergebnis ihrer dichterischen Tätigkeit eher blamabel. Cosima Wagner schrieb in ihr Tagebuch:

Frau Wesendonck schickt mir ihren »Friedrich der Große«; R. tadelt durchaus, daß Frauen sich so auf den Markt bringen, und findet darin ein Zeichen von Geschmacklosigkeit.⁶⁶

Cosima dankte Mathilde Wesendonck für die Zusendung des Werkes, vermied es jedoch das Werk selbst zu loben, sprach aber „ernst und mit einer gewissen Wärme über Mathildes literarische Tätigkeit.

In Cosimas Aufzeichnungen ist folgende Erinnerung daran festgehalten wie sie Richard mit ihrem Brief an Mathilde Wesendonck konfrontierte:

„R., dem ich meinen Brief lese, tadelt mich durchaus und sagt mir: Welche Sprache bleibt uns für das Ächte, wenn wir so das Alberne behandeln? Wie ich ihm erwidere, daß es mir unmöglich ist, Menschen, die ihm Freundliches erwiesen und für die er Teilnahme empfunden, nicht ernst zu behandeln, erwidert [er]: »Wenn es nun gar aus Rücksicht gegen mich geschieht, komme ich mir förmlich degradiert vor.“⁶⁷

Mathilde Wesendonck verlegte 1872 in Stuttgart ihr Trauerspiel „Edith oder die Schlacht bei Hastings“, das vier Akte umfasste. Für Conrad Ferdinand Meyer hat sie dieses Stück und ihre Gedanken vor der endgültigen Niederschrift dargelegt. Er unterzog es einer ausführlichen Würdigung und antwortete:

⁶⁵ Vgl. Bissing, Friedrich Wilhelm; Mathilde Wesendonck, die Frau und Dichterin. A.a. O. S 64

⁶⁶ [Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 34312 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 353)]

⁶⁷ [Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 34313 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 353)]

„Harald - Edith ist ein prächtiger Stoff. Bei der Lektüre Thierys habe ich ihn instinctiv gewogen u. Ihr Gedanke Treu u. Untreue in ihren Motiven u. Graden zur psychologischen Atmosphäre u. Einheit eines Stückes zu machen ein höchst vortrefflicher. Geben Sie, wenn der Freundschaft ein Rath erlaubt ist, das Stück nicht aus den Händen, bis sie ihm seinen ganzen Werth und Inhalt abgewonnen haben, lassen Sie die erste, unruhige wahrscheinlich zu subjective Skizze eine gute Weile liegen, um sie später mit frischen Augen und ruhigem Nachdenken zu vertiefen. Ich möchte so gern etwas Vollendetes aus Ihrer Werkstätte hervorgehen sehen!“⁶⁸

In Cosima Wagners Tagebuch steht folgende Bemerkung über die Veröffentlichung dieses Schauspiels:

„Wie wir von jener Frau sprechen, die nach langem Umgang mit ihm sich so wenig seine Ansichten zu eigen gemacht, daß sie nun Literatur-Dramen schreibt, sagt R.: »Solche Beziehungen waren ein beständiges Rühren meinerseits; was daran ist, kann man einzig beurteilen, wenn das Rühren aufhört und der Boden sich setzt.«“⁶⁹

Richard Wagners Kritik an der literarischen Produktion von Mathilde Wesendonck blieb auch in späteren Zeiten aufrecht. Seine bissigen Bemerkungen zeigen, dass er sehr vergesslich war. In Venedig hatte er am 1. Oktober 1858 die ihr zugeordneten Worte eingetragen: „Du bist im edelsten Sinne Dichterin geworden.“⁷⁰

Mathilde Wesendoncks Persönlichkeit war gekennzeichnet durch übersteigerte Gefühle, die sie vermutlich großen seelischen Belastungen aussetzten. Das Schreiben war eine Möglichkeit, mit diesen Problemen, die sie alleine tragen musste, in poetischer Form fertig zu werden. Eichmann – Leutenegger hat sicher recht, wenn sie schreibt: „Was Erziehung und Gesellschaft ihr nicht gestatten mochten, durfte die Sprache der Poesie einlösen.“⁷¹

⁶⁸ Vgl. Bissing, Friedrich Wilhelm; Mathilde Wesendonck, die Frau und Dichterin. A.a. O. S 57

⁶⁹ [Cosima Wagner: Die Tagebücher: Band I. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 35107 (vgl. Cosima-Tagebücher 1, S. 569)]

⁷⁰ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18456 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 54)]

⁷¹ Vgl Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dieses bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O.S. 87.

4.0. Mathilde Wesendonck und Richard Wagner

4.0.1 Erstes Zusammentreffen mit Mathilde Wesendonck

Richard Wagner lernte Mathilde Wesendonck bei einer privaten Einladung des aus Dresden stammenden Notars und Redakteurs Robert Marschall von Bieberstein, in dessen Haus in Zürich, im Februar 1852 kennen.⁷² Dieser Marschall von Bieberstein hatte mit ihm in den Dresdner Mairevolutionstagen, genauer am 8. Mai 1949, vereinbart, den Kurierwagen nach Freistadt zu nehmen, da zu diesem Zeitpunkt, der Fall Dresdens nicht mehr aufzuhalten gewesen war. In diesen Tagen hielten sich die meisten deutschen Emigranten in Zürich auf. Richard Wagner traf viele Bekannte.

Das Zusammentreffen mit dem Ehepaar empfand er als sehr anregend und angenehm, weil dessen Lebensweise sich von jener der ihm bekannten anderen Züricher Familien vorteilhaft unterschied. Mathilde Wesendonck schwärmte für Wagners Musik. Am 20. Jänner 1852 leitete Wagner im großen Casino-Saal Beethovens „Egmont - Musik“. Das Ehepaar Wesendonck sah ihn zum ersten Mal als Dirigenten. Am 17. Februar dirigierte Wagner neuerlich mit außerordentlichem Erfolg Werke von Beethoven, die „Fünfte Sinfonie“ und die „Coriolan – Ouvertüre“. In seinen Briefen schrieb er von Frauen, die ihn bewundern, sah ein Augenpaar auf sich gerichtet, den feuchten Schimmer unter den zarten Lidern, Tränen der Erschütterung, schwärmende Blicke. Seinen Freund Theodor Uhlig informierte er als Ersten über diese neue Bekanntschaft:

„Einige neue Bekanntschaften haben sich mir aufgedrungen: ihrem männlichen theile nach sind sie mir sehr gleichgültig, weniger dem weiblichen nach. Ein reicher junger Kaufmann, Wesendonk - des Reichstägler's bruder - hat sich seit einiger Zeit hier niedergelassen, und zwar mit großem luxus: seine frau ist sehr hübsch, und scheint aus dem Vorworte der 3 Operndicht. Schwärmerei für mich gefaßt zu haben. So geht's mit einigen Schweizerfamilien aus der hiesigen Aristokratie (ich spreche nur von den frauen - denn die Männer sind grauenhaft.) Ich bin verwundert, soviel lebhaftigkeit und selbst Reiz unter ihnen anzutreffen. - Bei dieser gelegenheit erlaube ich mir Dir zuzurufen: fürchte nichts für mich! Es kommt zu keinem »Skandale« wieder! - Freuen kann ich mich zwar an den menschen nicht mehr, selbst auch nicht an den frauen: doch bleibt dieß letztere Element immer noch das Einzige, das mir ab und zu zu Illusionen verhilft, denn über die Männer kann ich mir keine Illusionen mehr machen. So spiele ich manchmal hier mit ganz feinen

⁷² Vgl. Aufenanger, Jörg: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 13.

seifenblasen: zerbläst unsre süße atmosphäre augenblicklich die eine, so macht es mir spaß, sogleich die zweite wieder steigen zu lassen. - - -

Hunderte von eleganten Wohnhäusern sind für dieses jahr im bau begriffen, wegen des wachsenden Zudranges gebildeter und vermögender fremde, die sich hier niederlassen um vor den Ekeln des übrigen Europa zu fliehen.

- Leb wohl für heute! Wie steht's mit Deinen briefen? bei kleinigkeiten verweilst Du oft sehr lange, und wenn ich dann auf etwas warte, so heißt's - das papier geht zu ende! - Lebst Du schon ganz wieder in Dresden? - Nun, nimm's nicht als vorwurf, sondern als bitte. - Grüß' schön zu haus und bei Ritters! Sie sollen nicht sorgen, mich verlieren sie nicht! - Adieu!

Dein R.W.⁷³

Besagtes Augenpaar mit dem feuchten Schimmer unter den Lidern verkörpert für Wagner das ewig Weibliche, und er erkennt, dass seine Musik eine sinnliche Wirkung ausübt, vor allem auf die nicht genannte Mathilde Wesendonck. Bei der Abendgesellschaft im Hause des Marschalls Bieberstein fordert Georg Herwegh den Komponisten auf, seine Tannhäuser - Ouvertüre vor dem Zürcher Musikpublikum endlich mit vollem Orchester erklingen zu lassen. In der Allgemeinen Musikgesellschaft wird diese Ouvertüre mit 52 Musikern, der größten Besetzung, die es bisher gab, mehrmals geprobt. Die schöne Frau des Kaufmanns Wesendonck war anwesend und hörte zum ersten Male diese verwirrende Klangwelt, noch niemals gehörte Töne, die da klingen, neu, verführerisch, emotional aufwühlend. Der Spannungsbogen wurde bis zum äußersten gehalten und der Klang des großen Orchesters erfüllte den ganzen Saal. An Friedrich Uhlig schreibt Wagner über diese Proben:

„Namentlich die Frauen sind um und um gewendet worden: die ergriffenheit war bei ihnen so groß, daß Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte. Schon die Proben waren fleißig besucht, und merkwürdig waren mir die berichte über die erste Wirkung, die sich meist als ungeheure Wehmuth äußerte: erst nachdem diese sich in Thränen luft gemacht hatte, kam das wohlgefühl der höchsten, überschwenglichsten freude.“⁷⁴

An Franz Liszt berichtet Wagner vom gleichen Ereignis mit Brief vom 13.4.1852:

⁷³ [Sämtliche Briefe: Bd. 4: Briefe Mai 1851 bis September 1852. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 10228 (vgl. Wagner-SB Bd. 4, S. 301-302)] Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

⁷⁴ [Sämtliche Briefe: Bd. 4: Briefe Mai 1851 bis September 1852. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 10262 (vgl. Wagner-SB Bd. 4, S. 319)]. Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

„Nachdem sie die Tannhäuserouvertüre gehört, wollten sie durchaus auch etwas Geschmack von einer meiner Opern bekommen: da unter diesen freunden auch eine sehr liebliche Frau war, so ließ ich mich endlich bethören, und bin nun im begriff, eine möglichst täuschende Travestie meiner Oper der Einbildungskraft meiner freunde vorzuführen. Alles mögliche geschieht allerdings, um der Täuschung aufzuhelfen, sowohl was Decoration als Orchester betrifft.“⁷⁵

Der Mann von Mathilde Wesendonck war ebenfalls von der „Tannhäuser – Oouvertüre“ stark beeindruckt. Dem Liederkomponisten Robert Franz schrieb er in einem Brief von dem großen Eindruck, den er von dieser Musik erhalten habe, und wie außerordentlich der Klang auf ihn und die Zuhörer gewirkt hätte.

Mit diesem Erfolg, schreibt Jörg Aufenanger, „beginnt das Abenteuer, das sowohl das Leben dreier Menschen verändern als auch die Historie der Oper prägen wird.“⁷⁶

4.0.1.1. Mathilde Wesendonck und Richard Wagner, 1853 bis März 1857

Nachdem Mathilde Wesendonck Richard Wagner bei Hermann Marschall von Bieberstein kennen gelernt hatte, blieben die beiden Familien Wesendonck und Wagner weiter in Kontakt. Doch wie Kurt Pahlen bemerkt, erfolgte die Annäherung zwischen Mathilde und Richard sehr langsam, und niemand ahnte zum damaligen Zeitpunkt, dass diese Beziehung für das musikalische Schaffen von Richard Wagner so bedeutsam sein würde.⁷⁷

Seit seiner Ankunft in Zürich wohnte das Ehepaar Wesendonck im vornehmen Grandhotel „Baur au Lac“. Der Besitzer, Johannes Bauer, hatte dieses luxuriöse, elegante und hochmoderne Hotel, dessen Garten bis an den Zürcher See reichte, im Jahre 1844 erbauen lassen,. Sehr bald nach seiner Eröffnung wurde es zum Mittelpunkt für die vornehme Zürcher Gesellschaft.

⁷⁵ [Sämtliche Briefe: Bd. 4: Briefe Mai 1851 bis September 1852. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 10304 (vgl. Wagner-SB Bd. 4, S. 342)] Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

⁷⁶ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Düsseldorf 2007 S. 24.

⁷⁷ Vgl. Pahlen, Kurt; Richard Wagner Tristan und Isolde. Atlantis Musikbuchverlag, Mainz. 5. Auflage 2006 S. 278.

Der großzügige Mäzen Otto Wesendonck mietete im Januar 1853 für Richard Wagner einen Salon, für vier Abende im Februar (16.-19.Februar), damit der Komponist, dort seine dramatische Dichtung „Der Ring des Nibelungen“ vortragen konnte.⁷⁸

Diese Lesung sprach sich in Zürich rasch herum, sie war schlechthin das Ereignis, und Abend für Abend wuchs der Kreis der Zuhörer. Aufgrund des Erfolges schlugen Otto Wesendonck und seine Freunde, Wagner eine Art Wagner - Festspiele vor. Mitte Mai sollte dieses Vorhaben verwirklicht werden. Richard Wagner rief aus diesem Grund Orchestermusiker aus ganz Deutschland und der Schweiz zusammen, die an drei Aufführungen vom 18. bis 22. Mai mitwirkten. Zürich bot 110 Sänger auf. Wenige Tage zuvor hatte Wagner im Casino mit Lesungen aus, „Rienzi“, dem „Fliegenden Holländer“, den „Tannhäuser“ und dem „Lohengrin“, dem Publikum seine dichterischen Grundlagen vorgestellt.

Diese Aufführungen wurden ein großer Erfolg. Dellin berichtet darüber:

„Der Erfolg des ersten Konzertes am 18. Mai war beispiellos. Die Ovationen wurden an Lautstärke und Dauer freilich bei der letzten Wiederholung noch übertroffen, die auf seinen 40. Geburtstag fiel: es war der glänzendste seines ganzen Lebens. Man überreichte ihm Pokal und Lorbeerkranz, ein Huldigungsgedicht wurde von einem Schauspieler gesprochen. Eine Dame hat es verfasst, die nicht genannt sein wollte.“⁷⁹

Am 29. Mai komponierte Richard Wagner für Mathilde Wesendonck eine Polka und im Monat Juni eine Sonate, die diese in Bad Ems empfing. „Für das Album von Frau Mathilde Wesendonck“, wie Wagner schrieb. Wagner, der seit dem „Lohengrin“ nichts mehr komponiert hatte, konnte auf einmal wieder komponieren, er war hoch motiviert und voller Emotionen, die zum großen Teil von Mathilde Wesendonck ausgelöst wurden.⁸⁰

Das Notenblatt der Sonate trug die Überschrift „Wisst Ihr, wie das wird?“ Die Frage an die Zukunft war zu diesem Zeitpunkt nicht zu beantworten, aber es lag eine gewisse Erwartungshaltung von Wagner in dieser Frage. Er spürte, dass sich irgendetwas in ihm veränderte, und die Überschrift

⁷⁸ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 370 .
Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 40ff.
Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. 172.

⁷⁹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 371.

⁸⁰ Vgl. Döge Klaus: Richard Wagners Schaffen in Zürich: Ein Überblick. In: Kunstwerk der Zukunft. a.a.O. S 92.

zur Sonate verlieh diesem Gefühl einer neuen persönlichen Entwicklung beredten Ausdruck.

Auffällig ist, dass diese sich langsam entwickelnde Beziehung von ständigem Auf und Ab geprägt war. Bevor er diese beiden Musikstücke für Mathilde Wesendonck komponiert hatte, war es immer wieder zu Verstimmungen gekommen und Wagner entschuldigte sich brieflich und bat um gütige Nachsicht. Vielleicht lag es auch daran, dass Wagner einerseits, um den finanziellen Beistand von Otto Wesendonck warb und andererseits dessen Frau, für seine seelische Befindlichkeit brauchte.

Im Oktober des Jahres 1853 begab sich Richard Wagner mit Franz Liszt nach Paris, wo ihn dieser in die Pariser Gesellschaft einführte und für ihn Verbindungen zum Kunstbetrieb herstellte.⁸¹ Wagner lernte Hector Berlioz kennen und auch die Kinder Franz Liszts sowie die damals 15 jährige Cosima kennen.

Ein paar Tage nach diesem Zusammentreffen begegnete er zufällig auf der Rue de Richelieu Otto Wesendonck, der ihn für den nächsten Tag in sein Hotel einlud. Dort sah er seine Muse, Mathilde Wesendonck, wieder, wobei er von Franz Liszt begleitet wurde, der sein einziger Vertrauter in vielen Dingen und eben auch in Liebesangelegenheiten war.

Am 1. November des Jahres 1853 begann er die Dichtung des „Ringes“ in Musik umzusetzen. Das musikalische Schaffen war ihm so wichtig, dass er nach sieben Tagen nur kurz unterbrach und bei Kiez das Portrait von Mathilde urgerte.⁸² Mitte November schrieb er an Liszt:

„Freund! ich bin im Wunder! Eine neue Welt legt sich mir offen. Die große Scene im Rhein ist fertig: ich sehe einen Reichthum vor mir, wie ich ihn nicht zu ahnen wagte. Ich halte mein Vermögen jetzt für unermesslich: alles wallt und musiziert in mir. Das ist -
oh, ich liebe! - und ein so göttlicher Glaube beseelt mich, daß ich selbst - der Hoffnung nicht bedarf!⁸³

Es ist anzunehmen, dass Liszt in diesem Fall genau wusste, um wen es sich hier handelte.

⁸¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 377.

⁸² Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 51.

⁸³ Sämtliche Briefe: Bd. 5: Briefe September 1852 bis Januar 1854. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11351 (vgl. Wagner-SB Bd. 5, S. 463)]

In diesen Tagen besuchte Wagner häufig das Hotel „Baur au Lac“. Am Nachmittag spielte er Mathilde Wesendonck am Klavier vor, was er am Vormittag komponiert hatte. Es waren völlig neue, nie gehörte Töne, die hier erstmals erklangen. Sie verfolgte mit dem Textbuch in der Hand seine Musik, die auf sie einen starken Eindruck machte. Das Textbuch in der Form eines Privatdruckes hatte ihr Wagner geschenkt. Wie Dellin folgerichtig bemerkt, „hatte er in dieser Zeit ihr Ohr, sie war sein Echo.“⁸⁴ Am 15. Januar 1854 war die Komposition des „Rheingoldes“ beendet. Ende Januar 1854 begann Wagner mit der Urschrift der gesamten Partitur des „Rheingoldes“, die er im Mai 1854 beendete. Dieser Teil war nun abgeschlossen. Am 20. Januar hatte er an Julie Ritter geschrieben:

„Ein Vormittag ohne Arbeit ist mir ein tag in der hölle.“⁸⁵

Und er berichtet seiner Vertrauten, dass er üble Laune habe und mit den Nachmittagen nichts anzufangen wisse. Er machte viele einsame Spaziergänge im Nebel wobei er an manchen Abenden bei den Wesendoncks zu Gast war. Er verriet jedoch seiner alten Freundin Julie Ritter nicht, dass er Mathilde Wesendonck zumeist alleine zur Teestunde aufsuchte. Das Auf und Ab dieser Beziehung wird wieder deutlich, wenn er Julie Ritter im gleichen Brief anvertraut:

„Die anmutige Frau bleibt mir treu und ergeben, wenn auch vieles für mich in diesem Umgang marternd bleiben muß.“⁸⁶

Aus dieser Bemerkung kann man erschließen, wie sehr Richard Wagner sich seiner Muse verbunden fühlte. Mit großer Heftigkeit sein Unglück spürend, durchlebte er neuerlich eine seiner vielen Lebenskrisen. Zu diesem Zeitpunkt konnte Wagner noch nicht wissen, dass sich seine Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft mit Mathilde Wesendonck nie erfüllen würde.⁸⁷

⁸⁴ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 381.

⁸⁵ [Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11441 (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 56)]

⁸⁶ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18302 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 7)]

⁸⁷ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 56.

An dieser Stelle scheint es angebracht die Gründe anzuführen warum eine gemeinsame Zukunft kaum denkbar war. Zum großen Teil lag es wohl daran, dass im 19. Jahrhundert eine verheiratete Frau ihren sozialen Status überwiegend von ihrem Ehemann erhielt. Otto Wesendonck war ein reicher Kaufmann, der es verstand, seinen Reichtum mit Lebensstil zu verbinden. Er war kunstsinnig, liebte die Musik und vor allem die Malerei. Die deutsche Wirtschaft verzeichnete im Jahre 1853 eine starke Aufwärtsbewegung, wie sie schon lange nicht stattgefunden hatte. Seine Gewinne aus dem Handel mit Seitenstoffen waren enorm. Wesendonck konnte es sich daher leisten, am unmittelbaren Arbeitsprozess nicht mehr teilzunehmen und sein Leben zu genießen und großzügig zu gestalten. Er genoss in Zürich ein hohes gesellschaftliches Ansehen und war als Kunstmäzen weithin bekannt. Seine Ehefrau nahm damit nicht nur an seinem gesellschaftlichen Ansehen teil, ihre gesellschaftliche, soziale und wirtschaftliche Stellung verlieh ihr vollkommene Sicherheit und den entsprechenden sozialen Status. Eva Rieger schreibt aus diesem Blickwinkel, warum Mathilde Wesendonck, trotz ihrer zweifellos großen Zuneigung zu Richard Wagner, seinem Begehren nicht folgen konnte:

„Mit einem wohlhabenden Ehemann verheiratet, in einem großbürgerlichen Lebenszusammenhang eingebunden, die ihr Verantwortung auftrug, wusste Mathildes sehr wohl, worauf sie sich bei einer erotischen Hingabe eingelassen hätte. Die Ablehnung war sicher nicht leicht - Richards gewaltige Überredungskunst hätte sich fast zu einem Zwang gesteigert, dem sie kaum mehr hätte entkommen können. Sie litt unter der Situation, verstand sie aber zu meistern und blieb Wagner lebenslang verbunden, trotz der späteren Leugnung seiner wahren Leidenschaft in seinen Erinnerungen.“⁸⁸

Die Arbeit an der Urschrift des „Rheingoldes“ machte deutlich, dass die Beziehung zwischen Mathilde Wesendonck und Richard Wagner ihrem ersten Höhepunkt zustrebte. Dieser wurde mit der Komposition der Walküre im Jahr 1854 erreicht.

Der Seelenfreundin hatte, er im kurzen Vorspiel zur Walküre seine wahren Empfindungen durch, nur ihr verständliche, Randchiffren enthüllt. Eine davon lautete GSM, „gesegnet sei Mathilde“. Die großen Liebesszenen in der Walküre zwischen Sieglinde und Siegmund - zugleich Liebende und

⁸⁸ Vgl. Rieger, Eva: Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Verlag Artemis und Winkler, Düsseldorf; Patmos Verlag 2009. S. 93.

dem Wälsungenstamm entsprossene Zwillingsgeschwister -, waren mit hoher Wahrscheinlichkeit von seinen damaligen Gefühlen für seine Muse mitbestimmt.

Dellin schreibt darüber:

„ Es begann eine Art schöpferische Raserei. Schon am 11. Mai spielte und sang er Wesendoncks, Herweghs und Willes aus dem Rheingold vor. Sobald er an die Walküre ging, deren erster Akt bis 1. September deren zweiter Akt bis 18. November fertig skizziert war, verbrachte er ganze Abende nur mit Mathilde. Sie schenkte ihm eine unverwüstliche goldene Feder, und er komponierte für sie. Was hier begann, war ein Roman von Flaubert, der zweite, eigentliche: Mathilde verkörperte alle seine Sehnsüchte. Was ihm fremd war, begegnete ihm in ihr.“⁸⁹

Wenn Eva Rieger über den „Tristan“ schreibt, dass es manchem Musikforscher zu banal erschien, die Entstehung dieses Werkes einer einzelnen Frau zuzuschreiben,⁹⁰ so gilt dieselbe Auffassung, wenn auch nicht so uneingeschränkt, für den „Ring“. Auch hier hatte Mathilde Wesendonck einen erheblichen Anteil an der Entstehung dieses riesigen Ausnahmewerkes. Gerade Gregor Dellin, der leicht ironisch gefärbt und mit einer gewissen Distanz über Mathilde Wesendonck berichtet, zeigt aber gerade an dieser Stelle, welchen Einfluss sie auf die Schaffenskraft von Richard Wagner hatte.

Das Jahr 1854 war für Wagner mit mancherlei Belastungen vor allem finanzieller Natur verbunden,, da er ständig über seine Verhältnisse lebte. Otto Wesendonck sprang in großzügiger Weise immer wieder ein, doch als sich die finanzielle Situation trotz seiner Beihilfen und großzügigen Spenden, insbesondere für die Zürcher Sonderkonzerte, nicht wirklich änderte, besprach er mit seinem engsten Vertrauten Jakob Sulzer eine neue Regelung zur Stabilisierung der finanziellen Verhältnisse von Wagner.⁹¹ Trotz dieser eher bedrückenden Tatsachen - Dellin schreibt das seine finanzielle Situation, ihn bei seinem musikalischen Empfinden seltsam unberührt ließ -, führte Wagner seine unterbrochene Kompositionsarbeit fort und beendete im August den ersten Akt der „Walküre“. Die Kompositionsskizze zum zweiten Akt vollendete er bereits

⁸⁹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 381.

⁹⁰ Vgl. Rieger, Eva: Leuchtende Liebe, lachender Tod. A.a.O. S. 92.

⁹¹ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 60 ff.
Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. 178.

am 26. September, nebenher beendete er auch die Reinschrift der Rheingoldpartitur, die er im Februar begonnen hatte.

Vom 8. bis 12. September unternahm Wagner gemeinsam mit den Wesendoncks einen längeren Ausflug in die Schweizer Alpenwelt. Sie besuchten Glarus, Linthal Schwyz und Brunnen. Wagner war guter Laune und spielte am Klavier, welches im Speisezimmer des Hotels stand, aus der Eroica und der c-moll - Sinfonie von Beethoven vor. Am vorletzten Tag fuhren sie mit dem Schiff nach Beckenried und wanderten gemeinsam nach Selisberg. Danach kehrte Wagner nach Zürich zurück. Bei diesem Ausflug wurde über die finanzielle Seite nicht gesprochen, doch seit September häuften sich die Schulden bei Wagner immer mehr. Wieder regelte Wesendonck mit Sulzer gemeinsam die unhaltbare finanzielle Situation. Dellin schreibt darüber:

„Das ganze System der Übertragung von Einkünften gegen Bezahlung von Schulden, Treue um Treue, war Augenauswischerei und hatte keinen andern Sinn als einen symbolischen, den er noch gar nicht begriff: er hatte sich König Marke verpfändet. Die Konstellation eines ungeschriebenen Dramas war vollkommen.“⁹²

In diesen Herbst lernte Richard Wagner durch einen Hinweis Georg Herweghs das Buch des Philosophen Arthur Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung“ kennen. Dieses Werk mit seiner Verneinung von Lebensfreude und Lebenslust zog Wagner fast magisch an. Vom schwierigen Inhalt hatte er rasch das Wesentliche erfasst und dennoch stand er ursprünglich dem Hauptgedanken einer vollkommenen Ausschaltung des Willens reserviert gegenüber, weil sie im Widerspruch zu seiner doch zukunftsorientierten Kunsttheorie stand. Erst nach intensivem Studium, zu dem ihn Georg Herwegh ermuntert hatte, bekannte er in seiner Selbstbiografie „Mein Leben“:

„Ich blickte auf mein Nibelungen-Gedicht und erkannte zu meinem Erstaunen, daß das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konzeption mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen Wotan und ging nun erschüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerschen Buches.“⁹³

⁹² Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 387.

⁹³ [Richard Wagner: Mein Leben: Dritter Teil: 1850-1861. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 31938 (vgl. Wagner-Leben, S. 523)]

Seinem Freund Franz Liszt berichtete er, dass Schopenhauer für ihn ein Beruhigungsmittel (Quietiv) sei, das ihm nach unruhigen Nächten endlich zum Schlaf ver helfe. Über den Hauptgedanken der philosophischen Schrift urteilt Wagner:

„Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er wahrlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte.“⁹⁴

Da der Philosophie Schopenhauers ein eigenes Kapitel gewidmet wurde⁹⁵ soll an dieser Stelle der kurze Hinweis auf den zeitlichen Zusammenhang ausreichen..

Im Herbst des Jahres 1854, nach der Wanderung mit den Wesendoncks, war Wagner in eine tiefe Krise geraten. An Luise Brockhaus, seine Schwester, schrieb er, dass in Zürich für ihn kein Platz zum Leben sei. Auch vom Künstlerischen her betrachtet empfand er das Leben in Zürich als eine Einöde.

„Ich lebe hier vollkommen im Exil: will ich hiermit auch nicht sagen, dass ich etwa in Dresden oder Leipzig, oder sonst wo, mir die Heimat zurückersehnte, so muss ich doch gestehen, dass ich bis jetzt die Fremdartigkeit einer Umgebung noch nie so stark und schmerzlich empfand wie hier.“⁹⁶

Jörg Aufenanger vermutet, dass diese Krise von der Erkenntnis ausgelöst wurde, niemals mit Mathilde Wesendonck zusammen sein zu können, da sie unabänderlich die Frau seines Gönners bleiben würde.⁹⁷

Die gefühlsmäßige Entfernung zwischen den beiden setzte sich im Jahre 1855 fort. Richard Wagner war von März bis Juni auf einer Konzert-Tournee in London. Vorher hatte er am 23. Februar, auf eine Bitte von Mathilde Wesendonck, den „Tannhäuser“ in Zürich dirigiert. Es war die dritte Vorstellung. Die Reise nach London trat er mit großer Skepsis an und nur das stattliche Honorar veranlasste ihn die Tournee anzutreten. Er

⁹⁴ [Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11882 (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 298)]

⁹⁵ Vgl. Kapitel 2.0.2.2 Schopenhauer

⁹⁶ [Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11833 (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 270)]

⁹⁷ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 66.

fühlte sich in London nicht wohl, versuchte aber dennoch mit großer Geduld sein englisches Konzertpublikum von seinem Können zu überzeugen.

Der Höhepunkt seines Londoner Aufenthaltes war die Wiederholung der Tannhäuser Ouvertüre in einem Konzert, das von der Königin Victoria und ihrem Prinzgemahl Albert besucht wurde. In der Pause wurde er von der Königin im Erfrischungsraum mit besonderer Höflichkeit empfangen.

Am 4. April hatte er jedoch Franz Liszt voller Unmut geschrieben:

„Mein hiesiger Zustand ist eine vollkommene Anomalie: ich befinde mich in einem mir wildfremden Elemente und in einer durchaus falschen Stellung. Wenn ich in Zürich dann und wann Symphonien aufführe, so geschieht diess aus Zeitvertreib einigen wenigen Freunden, ja vielleicht einer einzigen Freundin zu lieb; daraus aber meinen Beruf machen zu wollen, der Art, dass ich von einem mir gänzlich unsympathischen Publikum und Recensententhum mich darnach als Künstler beurtheilen lassen muss, ist eine grosse Albernheit.

Ich bereue herzlich, hier zu sein, und gedenke nie im Leben wieder dahin zurückzukehren.“⁹⁸

Diese Zeilen scheinen seiner wahren Stimmung zu entsprechen.

Von Otto Wesendonck erfuhr er, dass dessen Frau Mathilde wieder guter Hoffnung war, aber vom Arzt häusliche Ruhe verordnet bekommen hatte. Aus London hatte er ihr aus diesem Grund am 30. April geschrieben, er wolle sie gern aufheitern und empfahl ihr die Lektüre indischer Sagen.⁹⁹

Am 30. Juni traf er nach viermonatiger Abwesenheit wieder in Zürich ein, doch seine Stimmung verbesserte sich nicht. Als am 13. September die Wesendoncks ihm die Patenschaft bei ihrem neugeborenen Sohn Guido antrugen, lehnte er aus fadenscheinigen Gründen ab. Der Affront blieb jedoch ohne Auswirkung auf die Freundschaft zu den Wesendoncks.

Der Tiefpunkt der persönlichen Beziehung wurde am 23. März 1856 erreicht. Die meisten Wagner - Biographen berichten übereinstimmend über einen handfesten Krach zwischen den Wesendoncks und Wagner.¹⁰⁰

⁹⁹ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 74.

¹⁰⁰ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 406

Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 84 ff.

Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner, Biographie. A.a.O. S. 182.

Dieser ärgerte sich schon seit längerer Zeit darüber, dass Otto Wesendonck den gemeinsamen Freund Jakob Sulzer zu einer Art Vormund für Wagner bestellt hatte. Als die Wesendocks ihn an diesem Tag besuchten, um ihm mit herzlichen Worten zur Vollendung der „Walküre“ zu gratulieren, wurde Wagner in einem unvorstellbaren Ausmaß wütend und hielt Otto Wesendonck sinngemäß vor, dass ihm größere Geldzuwendungen mehr helfen würden als schöne Worte. Das so gemäßregelte Ehepaar verließ völlig bestürzt Wagners Wohnung, und es bedurfte großer Anstrengungen, ein völliges Zerwürfnis zu vermeiden.

Einen Monat später lud Wagner das Ehepaar zu einem Versöhnungsabend ein, und spielte ihnen am Klavier den ersten Akt der „Walküre“ vor. Der äußerst großzügige Otto Wesendonck versöhnte sich, nicht zuletzt über die Fürsprache Mathildes, mit Richard Wagner und war sogar bereit, die vierteljährlichen Zuwendungen erheblich zu erhöhen.

Einer weiteren Belastung war Wagner an seinem Wohnsitz durch die Nachbarschaft ausgesetzt. Neben einem störenden Klavierspieler gesellte sich nun auch noch ein Blechschmied dazu, der mit seinem weithin schallenden Gehämmer Wagners Gehör stark beeinträchtigte. Wagner schreibt in seiner Autobiografie darüber:

„In meinem tiefen Kummer darüber, nie es zu einer unabhängigen, gegen jedes Geräusch geschützten Wohnung bringen zu können, wollte ich mich schon entschließen, alles Komponieren bis dahin aufzugeben, wo mir endlich dieser unerläßliche Wunsch erfüllt sein werde. Gerade mein Zorn über den Blechschmied gab mir jedoch in einem aufgeregten Augenblicke das Motiv zu Siegfrieds Wutausbruch gegen den »Stümperschmied« Mime ein: ich spielte sogleich meiner Schwester das kindisch zankende Polter-Thema in G-moll vor und sang wütend die Worte dazu, worüber wir alle denn so lachen mußten, daß ich beschloß, für diesmal noch fortzufahren.“¹⁰¹

Im Herbst des Jahres 1856 wurde Wagner von Franz Liszt und dessen russischer Lebensgefährtin Carolyne Fürstin von Sayn-Wittgenstein in Zürich besucht. Das Paar wohnte in den Monaten Oktober bis November im Hotel „Baur au Lac“ und war bald der Mittelpunkt der vornehmen Gesellschaft von Zürich. Wagner konnte die Fürstin nicht besonders leiden

¹⁰¹ [Richard Wagner: Mein Leben: Dritter Teil: 1850-1861. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 32001 (vgl. Wagner-Leben, S. 550-551)]

und schrieb an Hans von Bülow, sie sei ein „Monstrum per Excessum“ an Geist und Herz.¹⁰² Am 22. Oktober feierte man Franz Liszts Geburtstag unter Teilnahme der gesamten künstlerischen und wissenschaftlichen Elite von Zürich. Nach der Abreise des Paares am 27. November widmete sich Wagner der Kompositionsarbeit am ersten Siegfried – Akt.

Das Verhältnis zu den Wesendoncks hatte sich gegen Ende des Jahres 1856 durch die längere Abwesenheit der Wesendoncks von Zürich vorübergehend weiter abgekühlt, auch hatte sich Mathilde seit der Geburt ihres Sohnes Guido intensiv ihrem Kind gewidmet und lebte eher zurückgezogen.

Dellin beschreibt die neuerlich Wende in der Beziehung zu den Wesendoncks zu Beginn des Jahres 1857 so:

„Da traf die alles wendende Nachricht von Otto Wesendonck ein: Er hatte das Grundstück für seine Villa in der Zürcher »Enge« gekauft und, da der Arzt Dr. Binswanger neben seinem Haus eine Irrenanstalt bauen wollte, das benachbarte Grundstück gleich mit dazu. Hier, in einem nur durch Weg und Wiesen getrennten Gartenhaus, sollte, so bot er Richard Wagner an, der Schöpfer des Rings künftig ohne alle Sorgen sein Werk zu Ende führen, für 800 anzurechnende Franken im Jahr.“¹⁰³

Im Band des Museums Rietberg¹⁰⁴, der sehr genau den Erwerb des Grundstücks und den Bau der Villa Wesendonck beschreibt, finden sich andere Daten. Demnach hat Otto Wesendonck das Grundstück in der Gemeinde Enge schon um 1853 erworben. Er hatte Johannes Baur, den Begründer der Hotels „Baur au Lac“ und „Baur en Ville“, beauftragt das Land für ihn zu erwerben. Bereits am 18. August 1855 fand das Richtfest für die Villa Wesendonck statt. Die tatsächliche Fertigstellung des prunkvollen Anwesens erfolgte dann im August 1857.

Für Richard Wagner bedeutete der Erwerb des Grundstückes durch Otto Wesendonck die Befreiung von seinen Wohnungssorgen und den ewig lärmenden Nachbarn. Ein neuer Abschnitt begann.

¹⁰² [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 22921 (vgl. Wagner-B FreundeZeitgen, S. 198)]

¹⁰³ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S.413

¹⁰⁴ Vgl. Rohrer –Amberg, Judith: Der Rieterpark zu Wesendoncks Zeiten. In: Minne; Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Züricher Künstlerzirkel. A.a.O. S. 53.

4.0.2 Das Asyl

Ende April 1857, bezogen die Wagners ein von Otto Wesendonck zur Verfügung gestelltes Landhäuschen mit Garten am grünen Hügel mit herrlichem Blick auf den Züricher See.¹⁰⁵ Es war ein hübscher zweistöckiger Fachwerksbau,. Den ersten Stock mit einem kleinen Arbeitszimmer, einem Musikzimmer und einem Salon mit Veranda reservierte Richard Wagner für sich, das Erdgeschoss, das ein paar Stufen über dem Garten lag, war das Reich seiner Frau. Im obersten Stockwerk war ein Giebelzimmer mit Blick auf die Stadt und den See als Gästezimmer eingerichtet worden.¹⁰⁶

Noch am 20. Juli 1856 hatte Wagner an Franz Liszt einen Brief geschrieben, in dem er über den zu dieser Zeit unmöglichen Wohnzustand klagte:

„Ich komme um, und werde unfähig ferner noch zu arbeiten, wenn ich nicht endlich eine Wohnung finde, wie sie mir nöthig ist: das heisst - ein kleines Haus für mich allein, dazu ein Garten, und beides entfernt von allem Geräusch, namentlich dem verfluchten Klaviergeräusch, dem ich, wohin ich mich wendte - selbst hier - nicht mehr entgehen zu können verdammt bin, und das mich so nervös gemacht hat, dass ich, nur in dem Gedanken daran, gar nicht mehr an Arbeiten denken mag. 107

Dieser sehnliche Wunsch ging nun dank der Großzügigkeit seines Mäzens in Erfüllung.

Das Haus wurde, ehe es die Wagners bezogen, noch ordentlich hergerichtet. Die Vorhänge wurden ausgebessert und gekürzt, die Möbelüberzüge wurden gefärbt, die Zimmer tapeziert. Auch nach dem Einzug gaben sich Maurer und Schreiner noch immer die Klinke in die Hand, es war kalt und feucht, und die Heizung war defekt und musste repariert werden. Trotz all dieser Unvollkommenheiten waren die Eheleute glücklich und zufrieden.

¹⁰⁵ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 185ff.

Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S.95.

Vgl. Geck, Martin; Richard Wagner. A.a.O. S. 74.

Vgl. Rieger; Eva; Minna und Richard Wagner a.a.O. S. 260ff.

¹⁰⁶ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 413 S. 416ff.

¹⁰⁷ [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 12771 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 121)]

¹⁰⁷ Vgl. Eva Rieger, Minna und Richard Wagner, Stationen einer Liebe. A.a.O. S. 258.

Wagners Ehefrau Minna schrieb an ihre Freundin Mathilde Schiffer am 23.2.1857 folgende. Worte:

„ Obwohl ich gegenwärtig wieder einen grässlichen Husten und Schnupfen habe, so macht mich der Gedanke, in dem auf dieser kleinen Anhöhe gelegenen Garten mit seinen Blumen, die reine Luft einatmen zu können, schon ganz frisch und gesund. Schöne und gesünder können wir es kaum anderswo finden, das sagt auch Richard.“¹⁰⁸

Richard Wagners Arbeitszimmer war mit einem Stehpult zum Komponieren und dem Schreibtisch zum Dichten oder Briefeschreiben komfortabel ausgestattet. Der Arbeitstisch stand an einem großen Fenster mit prachtvollem Ausblick, und in der Mitte des Raumes stand eine Chaiselongue. Dass der Weg zum Musikzimmer um etwas auszuprobieren kurz war, erleichterte Wagners kompositorische Arbeit. Wenn er sich körperlich erholen wollte, konnte er in dem parkähnlichen Garten spazieren gehen. Das damit verbundene Wohlbefinden wirkte sich auch positiv auf das eheliche Zusammensein aus. Minna Wagner berichtete darüber Mathilde Schiffer am 7.6.1857:

„ Richard ist seit dem wir hier sind noch nicht einmal grob gegen mich gewesen, ist der heitersten Laune, freut sich über unser Glück, was uns Gott und Wesendoncks recht lange erhalten mögen und arbeitet sehr fleißig.“¹⁰⁹

Auch Richard Wagner äußerte sich in einem ähnlichen Sinn zu Hans Bülow. In einem Schreiben vom 1. April 1857 berichtet er:

„Lieber Johannes!

Falls Du diese Nacht nicht Jemand zu entehren hast, und somit für mich frei bist, bitte ich darüber nachzudenken, wie Du es anfängst, mich diesen Sommer wirklich zu besuchen. Kämst Du mit Cosima, so wäre das ganz famos. Ich beziehe jetzt ein herrlich gelegenes, nett eingerichtetes Häuschen, mit grossem hübschen Garten, frei, still und wie ich es nur wünschen konnte. Der Theilnahme der Familie Wesendonck für mich verdanke ich diese grosse Wohlthat: man hat es eigens gekauft, und es mir, gegen kleinen Zins, für Lebenszeit zu überlassen. Dort will ich diesen Sommer die noch restirenden zwei Acte des Siegfried arbeiten. Kommst Du mich besuchen, so verspreche ich Dir, mit mir für diese Zeit im Paradiese zu sein.“¹¹⁰

¹⁰⁹ Vgl. Rieger, Eva: Minna und Richard Wagner. A.a.O. S. 260.

¹¹⁰ [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857, S. 464. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13077 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 295-296)]

Wagner wäre nicht Wagner, hätte er nicht auch profane Überlegungen dazu angestellt. Die materielle Seite behandelte er in einem Brief vom 7. Februar 1857 an Franz Liszt mit der ihm eignen Nüchternheit:

„Mein lieber Franz!

Da du - wie ich von deiner Theilnahme für mich voraussetze - gegenwärtig daran bist, meinen Angelegenheiten die nöthige hülfreiche Wendung zu geben, muss ich es für zweckmässig halten, Dir mit wenigen Worten meine Lage, wie sie sich neuerdings gestaltet hat, zu bezeichnen, damit Du genau weisst, auf was ich rechne, und demnach Deine Schritte einrichten könntest.

Wesendonck hat wirklich noch das bewusste Gütchen angekauft, und bietet es mir für alle Zeiten zur Miethe an. Er hat es sehr theuer bezahlen müssen, und wünschte nun sicher gestellt zu sein, dass mir - u. folglich auch ihm - darin keine Angriffe von Seiten meiner Dresdener Gläubiger (die wie es scheint - durch die Cession meines Verlagsgeschäftes sich nicht sehr sicher gestellt fühlen) drohen könnten. Andre Rücksichten - die theils in dem Charakter meines Freundes, theils in andren sehr zarten Beziehungen ihren Grund finden, haben mir den bestimmten Entschluss hervorgerufen, jenes Gut nicht zu beziehen, wenn ich nicht zugleich mich pecuniär gänzlichunabhängig von Wesendonck stellen, und ihm darüber die bündigsten Versicherungen geben kann. Erlasse mir, Dir anzuführen, welche Art von Unterredungen mich schliesslich zu diesem ernsten Entschlusse gebracht haben; sei aber versichert, dass sie der Art waren, dass Du mir vollkommen beipflichten wirst. Für die Vorschüsse, die mir Wesendonck vor 3 Jahren, als ich mich durch meine Einrichtung in starke Schulden gesteckt hatte, machte, soll ihm nun mein ganzes Mobiliar u.s.w. als Eigenthum zugeschrieben werden; diess wird er mir nun mit dem Gütchen für meine u. meiner Frau Lebenszeit vermiethen, und ich bestehe darauf dass er den jährlichen (allerdings ganz unverhältnissmässig geringen) Miethpreis von 1000 fr. von mir empfängt. Ich zahle ihm denselben sogar für zwei Jahre voraus, in dem ich ihm 2000 fr. die kürzlich für mich eingingen u. seiner Verwaltung übergeben wurden, dazu angewiesen habe. Somit trete ich nun aus allen weiteren, mir fernerhin unerträglichen, Abhängigkeits- und Bevormundungs-Beziehungen zu ihm heraus, der Art, dass ich mir auf das festeste vornehme, dass wenn ich künftig auf seinem Grundstücke u. neben ihm wohne, nie mehr von Geld zwischen uns die Rede ist.¹¹¹

Ein ständiger Besucherstrom ins neue Domizil setzte ein und brachte Wagner neue Anregungen und neue Erfahrungen für sein dichterisches und kompositorisches Schaffen. Vor allem der Besuch des damaligen Theaterdirektors aus Karlsruhe, Eduard Devrient, der am 30. Juni nach Zürich kam, muss Wagner im Hinblick auf seine künftigen Aufführungsplänepläne ermuntert haben.¹¹² Devrient ließ Wagner wissen, dass die Großherzogin von Baden sehr an seinen Werken interessiert und daher die Möglichkeit, seine Werke in Karlsruhe aufführen zu lassen, sehr wahrscheinlich sei. Der Tenor

¹¹¹ [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857, S. 402. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13015 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 258)]

¹¹² Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 416.
Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 185ff.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld bringe auch die Voraussetzungen für höchste stimmliche Ansprüche mit, und somit könne die Premiere der noch zu komponierenden Oper „Tristan und Isolde“ in Karlsruhe, ins Auge gefasst werden.¹¹³

Zu einem späteren Zeitpunkt hat Devrient sich sehr abfällig über Wagners Rhetorik geäußert:

„Er wiederhole im Gespräch manche Wörter bis zur Pein, breche Satzperioden ab und gerate vom Hundertsten ins Tausendste, so dass es dem Zuhörer allmählich ganz schwindlig werde.“¹¹⁴

Nach diesem doch sehr harten Urteil war es erstaunlich, dass Devrient tatsächlich in Karlsruhe alles daran setzte, um den Tristan zur Aufführung zu bringen. Nach Devrient kamen andere Freunde und Bekannte. U.a. besuchten Wagner, der Musiklehrer Alexander Müller, Ferdinand Praeger aus London und der Neffe von August Röckel, Eduard. Am 12. Juli gab Wagner eine Abendgesellschaft für Jakob Sulzer, der am Vortag geheiratet hatte.

Am 22. August 1857 zog das Ehepaar Wesendonck in sein neues prächtiges Anwesen ein, welches beide unter großem Aufwand und mit feinem Geschmack für sich selbst hatten errichten lassen.

Der Architekt Leonhard Zeugheer (1812 – 1866) war einer der gefragtesten Baukünstler der Stadt Zürich. Seine Kunden gehörten zu den vornehmsten Kreisen der Zürcher Gesellschaft. Er errichtete die Villa Wesendonck auf dem „Wismarschen Gut“ in der Enge, das Otto Wesendonck erworben hatte. Die Villa lag damals vor den Toren der Stadt und gewährte einen herrlichen Blick auf den See.¹¹⁵ Es wurden zwei Projekte von dem berühmten Architekten entworfen, das zweite Projekt kam dann zur Ausführung. Nachdem Ende März endgültig über die Ausführung des Baues entschieden worden war, legte der Architekt in den ersten Aprilwochen des Jahres 1855 die Ausführungspläne vor. Bereits vier Monate später, am 18. August 1855, wurde das Richtfest gefeiert. Der Bau wurde im gemischt klassischen Stil eines deutschen Klassizismus und der italienischen Renaissance errichtet. Die Fenster der

¹¹³ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S.418.

¹¹⁴ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S.419.

¹¹⁵ Vgl. Langer, Axel; Die Villa Wesendonck. In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O. S. 23ff.

Nordfassade, gingen in einen weitläufigen Park hinaus, während man aus den Fenstern der Ostfassade, einen schönen Ausblick auf die Gestade des Zürichsees hatte. Das Besondere an der Villa Wesendonck ist die so genannte Orangerie, die mit dem anschließenden Wintergarten eine Art Innenraumpark bildet, der den Eindruck des Wohnens in südlichen Gefilden vermittelt. Erst gegen 1825 wurde es modern, die Natur bis in die Wohnräume vordringen zu lassen. Bei der Orangerie handelt es sich um einen eigens dafür vorgesehenen Raum, der fester Bestandteil der Wohnung ist. Ein weiterer Raum wurde als Wintergarten angelegt. Der beigelegte Grundriss des Erd- und Obergeschosses soll die großzügige Anlage der Villa Wesendonck dokumentieren.

Ein architektonischer Höhepunkt der Villa Wesendonck ist das Treppenhaus, das in den Farben Ockergelb, helles Rosa, Grau und Weiß gehalten ist und den Aufgang und die damit verbundenen Räume in eine heitere, warme Atmosphäre taucht. Die Villa hatte einen asymmetrisch angelegten Grundriss, und dank der entstehenden Unregelmäßigkeiten bekommt der Stil etwas Malerisches und Verspieltes.

Der Park zur Villa Wesendonck, wird zu Recht als ein Juwel unter den Landschaftsgärten Zürichs bezeichnet. Genannt wird er - nach dem zweiten Besitzer der Villa, Rieterpark. Seine Größe beträgt sieben Hektar und er liegt heute mitten in der Stadt Zürich. Zu verdanken ist dieses Juwel dem Ehepaar Wesendonck, das neben dem Architekten einen gleichberechtigten Gartenkünstler engagierte.¹¹⁶

In dieses Paradies zog das Ehepaar Wesendonck im August des Jahres 1857 ein.

Damit wurden die Beziehungen zwischen Wagner und Mathilde ungleich enger.¹¹⁷ Wagner schreibt darüber in seiner Selbstbiografie:

„Wir waren uns jetzt durch die unmittelbare, eigentlich ländliche Nachbarschaft so nahegerückt, daß eine starke Vermehrung der Beziehungen bloß durch die einfache tägliche Berührung nicht ausbleiben konnte.“¹¹⁸

¹¹⁶ Vgl. Rohrer-Amberg, Judith;; Der Rieterpark zu Wesendoncks Zeiten. In: Minne, Muse und Mäzen a.a.O. S. 53 ff.

¹¹⁷ Vgl. Schäd, Martha; Meine erste und einzige Liebe. A.a.O. S. 16.

¹¹⁸ [Richard Wagner: Mein Leben: Dritter Teil: 1850-1861. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 32035 (vgl. Wagner-Leben, S. 565-566)]

Die Beiden konnten einander jetzt täglich, ja oft mehrmals am Tage sehen, sei es im Garten, oder in Wagners Arbeitszimmer. Am 20. August 1857 hatte Richard Wagner mit dem Prosaentwurf zum Tristan begonnen und seit dem Einzug in das Asyl hatte sich einiges ereignet. Mathilde Wesendonck nahm am Entstehen des Tristan regen Anteil und Wagner genoss die Nähe der jungen und bezaubernden Frau, die seinem Werk gegenüber sich so aufgeschlossen zeigte. Dieses Idyll im Zürcher Vorort Enge hat jedoch nicht allzu lange gedauert.

Hinsichtlich seines Werkes hat Richard Wagner im Zeitraum Mai bis August 1857 weitreichende Entschlüsse gefasst. Die Fortsetzung der Ring - Komposition bereitete ihm ein immer stärker werdendes Unbehagen, und es scheint, dass seine Gedanken immer stärker um die Tristan-Sage kreisten.¹¹⁹ Er verfertigte zwar die Partiturreinschrift der fertigen Teile des Siegfried und nahm am 22. Mai, seinem Geburtstag, die Komposition des zweiten Siegfried - Aktes auf, doch am 18. Juni vermerkt er auf der Orchesterskizze: „Tristan bereits beschlossen“. Angekündigt hatte sich dieser wichtige Entschluss bereits im Laufe des Vorjahrs. In einem Brief an das Ehepaar Wesendonck vom 22. Dezember 1856 aus Paris, schrieb Wagner:

„Ich kann mich nicht mehr für den Siegfried stimmen, und mein musikalisches Empfinden schweift schon weit darüber hinaus, da wo meine Stimmung hin passt, in das Reich der Schwermuth.“¹²⁰

Und am 28. Juni 1857 bekräftigt Wagner diesen Entschluss in einem Brief an Franz Liszt:

„... da ich mich endlich dazu entschlossen habe, das obstinate Unternehmen der Vollendung meiner Nibelungen aufzugeben. Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Tränen von ihm Abschied genommen: - er ist dort besser dran als anderswo.“¹²¹

Dellin führt als Erklärung für Wagners Neuorientierung folgende Gründe an:

¹¹⁹ Vgl. Pahlen, Kurt; Richard Wagner, „Tristan und Isolde“. A.a.O. S 264

Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 418 ff.

Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 185 ff.

¹²⁰ [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 12964 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 231)]

¹²¹ [Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29748 (vgl. BW-Liszt, S. 524)]

„Das ineinander von Motivation: die Ermüdung am strapaziösen Riesenwerk, das ohne äußeren Zwang über Jahre durchzuhalten einem Künstler unsägliche Energie und tägliche Selbstüberwindung abverlangt; die unbewusste Furcht, für eine vollkommene Ausführung noch nicht gerichtet zu sein; der Reiz der von neuen Plänen ausgeht und die alten vorübergehend verblassen lässt; auch die gegenseitige Neutralisierung sich überlagernder - das alles ist graduell schwer abzuschätzen, und verborgen bleibt, was letztlich den Ausschlag gibt für den Sieg des einen über das andere.“¹²²

Der wesentlichsten Gründe nennt Dellin jedoch nicht. Tatsächlich dürften für die Zurückstellung noch andere Gründe ausschlaggebend gewesen sein. Zum einen ist der Einfluss von Schopenhauer und Novalis in der Gedankenwelt Richard Wagners spürbar. Zum anderen die immer stärker werdende Zuneigung zu Mathilde Wesendonck, die sehr wohl auch das zitierte Reich der Schwermut in Wagner fühlbar werden ließ.

Vom 31. August bis 24. September 1857 logierten im Haus von Richard Wagner Cosima und Hans Bülow, die sich auf ihrer Hochzeitsreise befanden. Sie bewohnten das niedliche, zeltartige, tapezierte Giebelzimmer im Asyl, das als Fremdenzimmer vorgesehen war. Alle Wagner - Biografen beschreiben das im September 1857 stattgefundenene Zusammentreffen jener Frauen, die in Wagners Leben eine bedeutende Rolle spielten. Martha Schad spricht von der mythischen Dreizahl der Nornen, die das unsichtbare Seil hielten, welches bald reißen sollte.¹²³ Gemeint ist damit, dass sich im Asyl Minna, Mathilde und Cosima trafen. Dellin meint, dass Wagner gar nicht wusste, in welchem Spannungsfeld er sich befand.

„Denn Cosima hatte als Wagner ihr an einem der nächsten Abende Frau Wesendonck als Heilige vorstellte, sofort bemerkt, dass der Platz einer Muse an Richard Wagners Seite besetzt war. Man musizierte. Hans von Bülow spielte auf den Klindwort'schen Klavierauszügen der Walküre, und er fand sich auch sogleich in die Orchesterskizzen des Siegfried hinein: erstmals erklang diese Musik. Richard Wagner sang. Und dabei kam es zu jenem delikaten Gruppenbild, dass nicht nur figurativen Seltenheitswert besitzt, sondern in seiner Dreizahl ein ganzes Künstlerleben zeitlich umgreift: Minna Wagner, Mathilde Wesendonck, Cosima von Bülow.“¹²⁴

¹²² Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 418.

¹²³ Vgl. Schad, Martha. Meine erste und einzige Liebe. A.a.O. S. 20.

¹²⁴ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 423.

Und Dellin meint zu diesem Treffen, dass es schwer fällt, sich diese Frauen zusammen zu denken und ihre Empfindungen sich vorzustellen. Wagner scheint das nicht sehr gestört zu haben, denn er schrieb in diesen drei Wochen in seinem Haus die Tristan Dichtung nieder.

Eva Rieger beschreibt die Situation aus ihrer Sichtweise. Nachdem das Ehepaar Bülow eingetroffen war, musizierte man täglich bei Wagners. Frau Wesendonck kam ihrerseits herüber um zuzuhören. So saßen seine derzeitige Gattin, die künftige Ehefrau sowie die geliebte Muse einträchtig nebeneinander.¹²⁵ Kurt Pahlen ergänzt, dass Minna, die Gattin, mit misstrauischem Gesicht dabei saß, da sie Wagners Exhibitionen nicht liebte, bei denen er so gänzlich anders schien, als sie ihn im täglichen nüchternen Beisammensein zur Genüge kannte. Mathilde dagegen hatte ein ganz anderes Empfinden: Wagners Schaffen - und damit eigentlich der ganze Mensch - gehöre ihr, und sie sei es, die, das Höchste seiner Schöpferkraft herausholen durfte.

Cosima dagegen ausgestattet, mit ihrer besonderen Sensibilität und dem ungewöhnlichen Verständnis für Wagners Werk, bricht in Tränen aus, vielleicht, weil sie Mathilde Wesendonck nicht als die geeignete Muse empfindet.¹²⁶

Das Mathilde Wesendonck Wagners Muse war war ihr nicht verborgen geblieben. In einem Brief an Wagner bezeichnete Cosima von Bülow sie als „sa Poetique amie“

Nach dem 24. September kehrte im Asyl Ruhe ein. Wagner fand in dieser Zeit, den Herbstwochen des Jahres 1857, genügend Muße, die Komposition von Tristan und Isolde zu beginnen. Zuvor hatte er am 18. September die eben abgeschlossene Tristandichtung Mathilde Wesendonck übergeben mit der Bemerkung, dass er deren glückliche Vollendung einzig und allein ihr verdanke. Diese mehr symbolische Handlung vertiefte bei ihr die Sympathie für Richard Wagner.

Am 23. Dezember 1857, an Mathildes Geburtstag, erschienen am Morgen Wagner mit acht Zürcher Musikern im Vestibül des geräumigen, üppig dekorierten Treppenhauses der Villa auf dem Grünen Hügel. Mathilde Wesendonck hatte unter dem überwältigenden Eindruck, die die

¹²⁵ Vgl. Rieger, Eva; Minna und Richard Wagner. A.a.O. S. 263.

¹²⁶ Vgl. Pahlen, Kurt; Tristan und Isolde. A.a.O. S. 272.

Tristandichtung von Wagner auf sie machte, selbst fünf leidenschaftliche Gedichte geschrieben, welche Wagner noch im Winter 1857 vertonte. Gleichzeitig arbeitete er am ersten Akt der Oper „Tristan“. Zu ihrem Geburtstag nun brachte er ihr Gedicht „Träume“ zu Gehör. Er hatte das Stück selbst orchestriert und Mathilde war an diesem Tag besonders glücklich.

Diese Ereignisse beschworen einen Konflikt herauf, der noch zusätzlich eskalierte, als Wagner zu Silvester dieses Jahres Mathilde die Kompositionsskizze zum ersten Akt des Tristan widmete und ihr zusätzlich ein Huldigungsgedicht überreichte:

Hochbeglückt
schmerzentrückt
frei und rein
ewig Dein –
was sie klagten
und versagten,
Tristan und Isolde,
in keusche Töne Golde
ihr Weinen und ihr Küssen
leg ich zu Deinen Füßen
dass sie den Engel loben,
der mich so hoch erhoben.¹²⁷

Der Herr des Hauses, Otto Wesendonck, erfuhr bei seiner Rückkehr aus Amerika, dass Wagner die Beziehung zu seiner Frau immer mehr intensivierte und er empörte sich darüber, dass dieser nun auch von seiner Villa Besitz ergriffen hatte. In diesen Tagen zwischen Weihnachten und Anfang Januar scheint Wagner die Unhaltbarkeit seiner Lage eingesehen zu haben. Er schrieb einen Brief an Franz Liszt, der einem Hilferuf gleichkam:

„Diessmal musst Du schnell zu mir kommen. Ich bin am Ende eines Conflictes, in welchem Alles, was dem Menschen heilig sein kann, inbegriffen ist: ich muss mich entscheiden, und jede Wahl die ich vor mir habe, ist so grausam, dass bei meiner Entscheidung ich den Freund zur Seite haben muss...
... Ich muss mit Dir meine ganze Lage berathen, um in dem was, was [!] ich ergreife, die volle Zustimmung meines einzigen Freundes zu haben.“¹²⁸

¹²⁷ Vgl. Dellin, MartinGregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O.S. 431.
Vgl. Schad, Martha; „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck.
A.a.O. S. 22.

¹²⁸ [Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel.

Wagner scheint Liszt darüber zu informiert zu haben, dass er Minna zu verlassen dachte um mit Mathilde zu fliehen. Liszt war darüber sehr beunruhigt und schrieb Wagner zurück:

„Schreibe mir bald, was Du aussinnst und vorhast. Bleibt Deine Frau in Zürich? Gedenkst Du später vielleicht wieder zurückzugehen? Wo ist Mme W. -?“¹²⁹

Vor diesem Hintergrund reiste Wagner zu Beginn des Jahres 1858 für einige Wochen nach Paris, worauf sich die Situation einigermaßen entspannte, doch die Verärgerung Otto Wesendoncks belastete das Verhältnis zu seiner Ehegattin Mathilde. Um die Spannungen weiter abzubauen kam sie auf die Idee, zu Ottos Geburtstag am 16. März ebenfalls ein festliches Konzert zu veranstalten. Wagner stimmte sofort zu, doch hatte er enorme Schwierigkeiten ein entsprechendes Orchester zusammenzustellen. Wie groß die Verärgerung Otto Wesendoncks war, zeigt sich an dem Umstand, dass er nur nach einigem Widerstand diesem Festkonzert zustimmte, welches am 31. März zur Aufführung kam.

Die latenten Spannungen mahnten zu größerer Vorsicht, doch die Dinge nahmen ihren unabänderlichen Lauf Lauf.

4.0.3 Abschied vom Asyl

Der erste Akt von „Tristan und Isolde“ wurde von Wagner am 3. April 1858 vollendet. Mathilde Wesendonck nahm seit längerem Italienisch-Unterricht bei einem Professor für Ästhetik und italienischer Literatur am Zürcher Polytechnikum. Sein Name war Francesco de Sanctis. Dieser machte sich aus Wagners Musik nicht sehr viel und genoss die Gesellschaft seiner Schülerin. Dies erregte Wagners Eifersucht. Am 5. April konnte er seine Muse nur kurz sehen, am Abend kamen der Italienischlehrer de Sanctis und Robert Marschall Biberstein dazu. Wagner fühlte sich gestört und zog sich zurück. Am

¹²⁹ Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29780 (vgl. BW-Liszt, S. 541)]
 [Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel.
 Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29780 (vgl. BW-Liszt, S. 541)]

nächsten Tag blieb der Besuch von Mathilde aus. Erst am Abend konnte er sie sehen. Bei einer Diskussion über Goethes Faust kam es zu einer heftigen Meinungsverschiedenheit über dessen Charakter. Wagner wollte die Meinung von Mathilde, dass Faust eine ideale Figur wäre, nicht teilen, sondern wies darauf hin, dass man einen zerrissenen Menschen wie diesen nicht zur Vollkommenheit stilisieren könne.

Wagner scheint die Rolle eines Belehrers eingenommen zu haben und muss im Verlaufe des Abends unerträglich geworden sein. Schlussendlich machte er noch seinem Ärger über de Sanctis Luft.

Der Entschuldigungsbrief, den Wagner am 7. April frühmorgens an Mathilde sandte, lautete auszugsweise wie folgt:

Zürich, 7. IV. 1858

So eben aus dem Bett. -

Morgenbeichte.

Ach, nein! nein! nicht den De Sanctis hasse ich, sondern mich, dass ich mein armes Herz immer wieder in solcher Schwäche überraschte!

(...) Am Morgen ward ich nun wieder vernünftig, und konnte recht herzynig zu meinem Engel beten; und diess Gebet ist Liebe! Liebe! Tiefste Seelenfreude an dieser Liebe, der Quelle meiner Erlösung! - Soll ich mich mit meinem Unwohlsein, meiner daraus genährten Empfindlichkeit und Gereiztheit entschuldigen? Wollen versuchen, wie es geht.

(...)Was bedeutet ihr das Italienische? Nun, darauf konnt' ich mir bald antworten. Aber je besser ich's konnte, desto verdriesslicher ward ich auf den Lästigen; er verschwamm mir im Traum mit Marschall, und hieraus bildete sich für mich eine Gestalt, in der ich alles Elend der Welt für mich erkannte.

(...)Nun kam der Tag mit seinem üblen Wetter; die Freude auf Deinen Garten war mir versagt; mit der Arbeit wollt' es noch nicht gehen. So war mein ganzer Tag ein Kampf zwischen Mismuth und Sehnsucht nach Dir; und wenn ich mich so recht herzlich nach Dir sehnte, kam mir immer unser langweiliger Pedant dazwischen, der Dich mir raubte, und ich konnte mir nichts anders gestehen, als dass ich ihn hasste.

(...)Nun, weisst Du, liess ich auch gestern alles gelten, und namentlich Deine grosse Freude am Faust; aber endlich immer wieder hören zu müssen, der Faust selbst sei der bedeutendste Menschentypus, der bisher von einem Dichter geschaffen, das machte mich - (sehr thörichter Weise!) - böse.

Sei mir gut, und vergieb mir mein kindisches Wesen von gestern: Du hast es ganz richtig so genannt! -

Das Wetter scheint mild. Heut' komm' ich in den Garten; sobald ich Dich sehe, hoffe ich einen Augenblick Dich ungestört zu finden! -

Nimm meine ganze Seele zum Morgengrusse!¹³⁰

¹³⁰ [Sämtliche Briefe: Bd. 9: Briefe August 1857 bis August 1858. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13598 (vgl. Wagner-SB Bd. 9, S. 228-231)]

Martha Schad sagt, dass dieser Brief Wagners, in einer Huldigung, ja in einer regelrechte Vergötterung seiner Geliebten endet. Diese Morgenbeichte ist ein Zeugnis der Liebe, der Eifersucht, aber auch einer starken künstlerischen Stilisierung.

Die einige Jahre zurückliegende Affäre Laussot, die Minna niemals wirklich verwunden zu haben scheint, hatte sie misstrauisch gemacht. Minna fing aus diesem Misstrauen heraus, den Brief an Mathilde Wesendonck ab. Als sie Richard daraufhin zur Rede stellte, reagierte dieser auf die Vorwürfe überhaupt nicht. Er sprach kein Wort, was sie noch mehr aufbrachte. Irgendwie gelang es ihm aber doch sie zu beruhigen und er schärfte ihr ein, dass sie sich nicht zu törichten Schritten hinreißen lassen sollte, da dies allen Beteiligten nur schaden konnte. Doch der Konflikt war nun unausweichlich geworden.

Einen Tag später konfrontierte sie, trotz des gegenteiligen Rats ihres Ehemannes, Mathilde mit diesem Brief. Sie drohte das Schreiben ihrem Mann zu zeigen. Erst jetzt geriet Mathilde in Zorn, denn sie hatte ihren Mann immer versichert keine Geheimnisse vor ihm zu haben. Sie sah sich nun auf das entschiedenste bloßgestellt und ging sofort zu ihrem Ehemann, um ihn genauestens davon zu unterrichten, was vorgefallen war. Dieser warf nun Wagner vor, seine Ehefrau Minna von der Reinheit dieser Beziehung nicht ausreichend unterrichtet zu haben.

Es kam nun zu der in allen Biografien beschriebenen Abfolge von zwangsläufigen Handlungen, die schlussendlich zum Auszug aus dem Asyl am 17. August 1858 führten.

Hier sei nun der Ort, eine eigenständige Betrachtung darüber anzustellen, warum Wagner in seiner Beziehung zu Mathilde Wesendonck zwangsläufig scheitern musste. Eigentlich ist das nicht weiter erstaunlich, vielmehr ist es beachtenswert, wie sich diese Beziehung entwickelte und wie sie doch über viele Jahre für Wagner und Mathilde Wesendonck zentrale Bedeutung hatte. Im Unterschied zu den anderen Musen war Mathilde Wesendonck diejenige, die meiner Meinung nach (die Ehefrauen und ganz besonders Cosima, ausgenommen) auf Wagner den größten Einfluss hatte. Die Voraussetzungen, warum sich diese Beziehung mit dieser Gefühlstiefe entwickeln konnte, lagen an verschiedenen Umständen.

Ein wesentlicher Umstand war die Großzügigkeit des Ehemanns, Otto Wesendonck. Er hat Wagner über viele Jahre hinweg finanziell aber auch menschlich unterstützt. Sicherlich geschah das aufgrund der Fürsprache seiner Frau, aber seine menschliche Großzügigkeit und das Vertrauen, welches er in seine Frau setzte, muss sehr groß gewesen sein.

Ein anderer Umstand war der Ankauf des Asyls als Wohnsitz und die nachfolgende Übereignung an Wagner durch Otto Wesendonck und die dadurch entstandene Möglichkeit für Wagner in der unmittelbaren Nähe von Mathilde zu sein. Dies ist in dieser Arbeit schon mehrmals zitiert und kommentiert worden.

Der dritte Grund war die Innigkeit dieser Beziehung. Keine hat ihn während seiner Schaffensjahre so stark erfüllt wie diese. Das Gefühl für einander, dass von Tag zu Tag enger wurde, ließ beide so völlig ineinander aufgehen, dass man wohl sagen kann, dass beide die Welt vergaßen und nur noch ihren gemeinsamen Traum lebten. Die bereits beschriebenen Chiffren in der „Walküre“ zeigen wie Wagner diese neue von Leidenschaft durchpulste Musik unter Mathildes Einfluss komponierte, und dass dieser Einfluss so groß war, dass er tatsächlich seine Arbeit am „Siegfried“ abbrach, weil er ein ganz neues Werk aus diesem alles überwältigenden Gefühl heraus schreiben musste.

Ob die Zuneigung Mathildes zu Wagner aus dieser tiefen Seelenverwandtschaft entsprang, oder ob ihr Ehrgeiz, die Muse eines bedeutenden Musikers und Dramatikers zu sein, Motivation und Anlass war, wird man niemals gewichten können. Doch ist zu vermuten, dass bürgerliche Bildungsideale und ein gewisses repräsentatives Denken eine nicht ganz unbedeutende Rolle gespielt haben. Die Quellenlage ist hier nicht so aufschlussreich wie Wagners Briefe und das Tagebuch, das Wagner in Venedig für Mathilde führte. Mathildes Briefe an Wagner sind nicht vorhanden bis auf ein paar Schreiben, die aber das Ausmaß der ganzen Affäre kaum widerspiegeln.

Aus den noch zu besprechenden Gedichten, die sie schrieb, und die Wagner dann -, und das ist erstaunlich genug - selbst vertonte, zeigt sich, dass Wagners Einfluss so groß war, dass sich ihre poetische Sprache der seinen in seltener Übereinstimmung annäherte. In den später noch zu behandelnden Wesendonck-Liedern wird sich dieser Umstand noch deutlicher zeigen.

Das Scheitern der Beziehung hat auch mehrere Gründe. Mathilde Wesendonck scheint ein ausgeprägtes Gefühl für die Balance zwischen ihren Rollen als Ehefrau und Muse besessen zu haben. Das lässt sich daraus schließen, dass sie ihrem Mann Otto alles über die Beziehung erzählte und ihm damit bedeutete, dass ihre Gefühle für Wagner rein auf dieser künstlerischen Seelenverwandtschaft beruhten. Damit gab sie ihrem Ehemann das Gefühl, dass er der Stärkere sei. Auf der anderen Seite scheint sie für Wagners Genius eine spezielle Antenne des Empfindens und Einfühlens gehabt zu haben. Diese Balance zwischen den schwierigen Anforderungen, die sich aus Wagners komplexem Charakter und Künstlertum ergaben und den Wünschen, die ihr Mann an sie stellte, wurde durch Minna Wagners Handeln (sie folgte damit einen Rat von Emma Herwegh) aus dem Gleichgewicht gebracht.

Es ist daher nicht erstaunlich, wenn sie, die so viel für Wagner erreichte und ihn so massiv unterstützt hatte, zutiefst verletzt war. Wagner hat das in seinem Brief an die Schwester Clara ausführlich dargestellt:

„Was mich seit sechs Jahren erhalten, getröstet und namentlich auch gestärkt hat, an Minna's Seite, trotz der enormen Differenzen unseres Charakters und Wesens, auszuhalten, ist die Liebe jener jungen Frau, die mir anfangs und lange zagend, zögernd und schüchtern, dann aber immer bestimmter und sicherer sich näherte. Da zwischen uns nie von einer Vereinigung die Rede sein konnte, gewann unsere tiefe Neigung den traurig wehmüthigen Charakter, der alles Gemeine und Niedere fern hält und nur in dem Wohlergehen des Andren den Quell der Freude erkennt. Sie hat seit der Zeit unserer ersten Bekanntschaft die unermüdlichste und feinführendste Sorge für mich getragen, und alles, was mein Leben erleichtern konnte, auf die muthigste Weise ihrem Manne abgewonnen...

...Es galt ihm endlich, sich die Mutter seiner Kinder zu erhalten, und um dieser willen - die ja uns Beide auch am unüberwindlichsten trennten - fügte er sich in seine entsagende Stellung. So, während er von Eifersucht verzehrt war, wußte sie ihn wieder so für mich zu interessiren, daß er - wie Du weißt - mich oft unterstützte; als es endlich galt, mir nach Wunsch ein Häuschen mit Garten zu verschaffen, war sie es, die es mit den unerhörtesten Kämpfen über ihn gewann, für mich das schöne Grundstück neben dem seinigen zu kaufen.¹³¹

Wagners Verhalten und Minnas Anschuldigungen waren für Otto Wesendonck, der genug ertragen hatte, der Anlass und der richtige Zeitpunkt, entsprechende Konsequenzen zu ziehen. Dellin berichtet darüber:

¹³¹ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18331 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 26-27)]

„Einen Tag nach der Rückkehr aus Italien, am 2. Juni, bat Otto Wesendonck seinen Nachbarn, Mieter und Schuldner, den treulosen Freund, um eine Aussprache, deren Verlauf sich nicht rekonstruieren, sondern nur ahnen lässt. Danach versuchte Wagner, den persönlichen Umgang mit Wesendoncks abubrechen, unter Beibehaltung freundschaftlicher Beziehungen. Wie sollte das wohl gelingen?“ „Alles war noch zu gegenwärtig.“¹³²

Die Trennung des Ehepaares Wagner vom Asyl, ihres Heims auf den schönen grünen Hügel über dem See, war unwiderruflich geworden. Richard Wagner empfing zwar noch eine Reihe von Sommergästen und stellte dabei gute Laune zur Schau, aber er wusste, dass nach Abreise der letzten Besucher auch er endgültig von dieser Stätte für immer würde Abschied nehmen müssen.

4.0.4.1. Die Muse Richard Wagners – eine Spurensuche

Der Begriff Muse bezeichnet im eigentlichen Sinne eine der neun altgriechischen Schutzgöttinnen der Künste, im übertragenen Sinn kann man auch von Inspiration sprechen, die einen Künstler beflügelt und seine Schaffenskraft anregt. Die junge und liebevolle Mathilde Wesendonck wird in vielen Schriften als die Muse von Richard Wagner bezeichnet, die vor allem während seines Zürcher Aufenthaltes sein Leben bereicherte und verschönte. Kurt Pahlen schreibt, dass die Annäherung nicht plötzlich wie ein Blitz aus heiterem Himmel erfolgte, sondern sich erst aus unscheinbaren Anfängen zu stürmischen Höhepunkten allmählich steigerte.¹³³ Die seelische, geistige und künstlerische Übereinstimmung, gedieh in einem langsamen Tempo über viele Jahre hinweg.

Jörg Aufenanger beschreibt das Äußere von Mathilde Wesendonck als sehr attraktiv, von einer raren Schönheit, hoch und schmal gewachsen mit zartester

¹³² Vgl. Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 437.

¹³³ Vgl. Pahlen, Kurt; Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ A.a.O. S. 261 ff.

Taille, ausgesucht gekleidet mit den besten Stoffen, zudem gebildet und musikalisch.¹³⁴

Martin Geck verwendet in seiner Beschreibung von Mathilde Wesendonck den Begriff der inspirierenden Muse. Ohne sie hätte Wagner „Tristan und Isolde“ in der vorliegenden Gestalt nicht komponiert.¹³⁵ Und auch Jörg Aufenanger verwendet den Begriff der Muse: „Zur Muse wird sie ihm werden, dichten wird er wieder und in Töne setzen können, was er gedichtet hat.“¹³⁶

Nach meiner Auffassung hat Peter Wapnewski am besten diesen Fragenkreis angesprochen. Über den Einfluss Mathilde Wesendoncks hat er sehr humane, sehr wahre, und vom Gefühl her sehr berührende Worte für diese schwierigen Fragen gefunden, wenn er schreibt:

„Vor allem ist es also die Mathilden-Liebe, die beharrlich, dann stürmisch auf Erlösung, auf Umsetzung im Kunstwerk drängte.(...) Bevorzugte Lektüre jener Phase waren - gelesen im Verein mit Mathilde - der Werther, die Wahlverwandtschaften und die den Konflikt von Ehre und höfischer Gesittung unkreisenden Dramen Calderons. Wie sich im kreativen Zentrum des Künstlers Imagination und Alltagsrealität, künstlerische Vision und materielles Erleben, Abstraktion und Einfügung mischen und bedingen, wird dem rationalen Buchungsbemühen niemals beifallen. Dass die Passion dieser Liebe das von Passion auf nahezu verrückte Weise berauschte Kunstwerk Tristan provoziert und produziert hat, wird niemand bezweifeln wollen, der je diese Musik mit ihren bis dahin nicht geahnt Tiefen, mit ihrer alle Winkel menschlichen Gefühlsinbrunst dunkel ausleuchtenden Gewalt aufgenommen hat. (...) Seine Briefe an Mathilde sind das Bewegende, oft erschütternde Zeugnis seiner großen und ungeheure produktive Kräfte freisetzenden Leidenschaft, ihre Lektüre ist ein Musterbeispiel für den Fall der unlösbaren Verflechtung von ‚privatem‘ Erleben und ‚öffentlicher‘ nämlich künstlerischer Konfession.“¹³⁷

Besser kann man es nicht sagen. Kant hat den Nachweis zu erbringen versucht, dass man die Wahrheit in vollem Umfang nicht erkennen kann,¹³⁸ und gerade in diesem sehr privaten und gefühlsmäßigen Bereich ist es ungeheuer schwierig, die richtigen Worte zu finden, doch Peter Wapnewski scheint aufgrund seiner umfassenden Kenntnisse, seiner genauen

¹³⁴ Vgl. Aufenanger; Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 18.

¹³⁵ Vgl. Geck, Martin; Richard Wagner. A.a.O. S. 74.

¹³⁶ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 34.

¹³⁷ Vgl. Wapnewski, Peter; Die Oper Richard Wagners als Dichtung. Kapitel Musikdrama, in: Müller/Wapnewski: „Wagner Handbuch“. Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1986. S. 312ff.

¹³⁸ Ding an sich,

Philosophie: 1) traditionell das von der sinnlichen Erkenntnis nicht beeinträchtigte, nur dem reinen Denken zugängliche Sein; 2) im transzendentalen Idealismus àKants, die lediglich denkbare, aber unerkennbare, weil von aller Beziehung auf das menschliche Erkenntnisvermögen losgelöste »absolute Beschaffenheit« von Seiendem. Erkennbar ist etwas nur als Ding für uns, als Erscheinung, d.àh., sofern es unter den formalen, und den formalen Bedingungen des Verstandes, den Kategorien, bestimmbar ist. Quelle: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2006

Beobachtungsgabe sowie seiner Fähigkeit, die wesentlichen Fakten richtig einzuordnen, sehr nahe an der Wahrheit zu sein. Ein Mehr an Nachvollziehen subjektiver Wirklichkeit scheint in diesem Fall nicht möglich.

Eine distanzierte Haltung gegenüber Mathilde Wesendonck haben Gregor Dellin und Hans Mayer. Gregor Dellin beschreibt Mathilde Wesendonck, zu Wagners Zeiten in Zürich als in voller Reife stehende Sechszwanzigjährige. Sie hatte blondes Haar und mit seinen Worten. „Ein samt-süßes Gesicht, wie von Schönheiten, die schnell verblühen.“ Und er fährt fort:

„Das kurze runde Kinn, ihre großen, offenen und klaren Augen ließen eine Makellosigkeit erkennen, die wahren Dichterinnen selten eignet - und sie dichtete später ungemein viel. Sie hatte mehr Seele als Charakter, ein durchaus prägsames, empfängliches Gemüt, und eine herausfordernde Verständnisbereitschaft: provozierend, weil jeder, der sich in sie verliebte, geneigt war, mehr in sie hinein zu interpretieren, als ihr zugemutet werden konnte. Sie verstand aufzunehmen und zuzuhören ohne Ende, und eben das setzte Wagners Liebesleidenschaft in Flammen.“¹³⁹

In dem Satz „...und sie dichtete später ungemein viel“ ist der feine Spott von Gregor Dellin herauszuhören. Es scheint Mathilde Wesendonck ein Bedürfnis gewesen zu sein, ihre Bildung und Vielseitigkeit herauszustreichen.

Hans Mayer beschreibt Mathilde Wesendonck als sehr begabt, musikalisch, empfänglich für eine Dichtung spätrömantischer Nachfolge:

„Sie war kultiviert und verwöhnt, im Grunde aber hart und entschlossen in der Durchsetzung ihrer Wünsche... Sie zeigt Schwärmerei, aber auch Härte, verbunden mit der Fähigkeit, weh tun zu können.“¹⁴⁰

Beide Autoren räumen Mathilde Wesendonck eher einen bescheidenen Platz an der Seite Richard Wagners ein, wobei Dellin einen weniger dogmatischen Standpunkt vertritt und vor allem durch seine große Detailkenntnis besticht.

Eine ganz andere Auffassung vertritt dagegen Eva Rieger. Ganz deutlich wird die Autorin, wenn sie im Zusammenhang mit der Oper „Tristan“ das unzulängliche Bild von Mathilde Wesendonck als Muse Richard Wagners zurechtrückt und dabei besonders auf die Haltung manches Musikforschers zu diesem Thema hinweist.

„ Es schien manchem Musikforscher wohl zu banal, die Entstehung dieses großen Werkes einer einzelnen Frau zuzuschreiben. Richard selbst hat zu dieser Sichtweise beigetragen, indem er seine Liebe zu Mathilde später herunter spielte. Cosima erfuhr

¹³⁹ Vgl. Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O S. 382..

¹⁴⁰ Vgl. Mayer, Hans; Richard Wagner. Belser Verlag, Stuttgart – Zürich 1978. S. 109.

von ihm, dass das Verhältnis bei der Konzeption des Tristan ein „liebenswert-anmutiges“ war: „Mit der Vollendung der Dichtung (bei welcher bereits die Hauptthemen des Werkes entstanden waren) verwandelte sich die Beziehung in eine schwärmerische exaltierte.“ Dies entspricht nicht der Wahrheit. Die intensive Leidenschaft hat ihn bereits ergriffen, als er das Werk schrieb wie seine Briefe an Mathilde verraten. Peter Wapnewski hat immerhin erkannt: „Wagners Isolde ist nicht Mathilde. Aber sie wäre, was sie ist, nicht ohne sie.“ Immer wieder wurde aber versucht, dies möglichst unsichtbar zu machen. „die Wesendonck Episode (...) mochte, trotz allem weniger tragisch als tragischkomisch sein“, schreibt Hans Mayer. „Die künstlerische Transponierung war es nicht.“ Er ist überzeugt: „Dennoch kann die Identifizierung nicht glücken: Mathilde - Isolde, Wagner - Tristan, Wesendonck – Marke.“ In seiner Bemühung, Mathilde weitgehend auszuschalten, ist er sich seiner Sache sicher. Warum brach Richard die Komposition des *Rings* ab und begann mit *Tristan und Isolde*? Mayer: „Die Tristan Welt wurde dadurch für Wagner nicht erst begründet: Sie war im wesentlichen bereits innerlich vorgebildet. (...) der Plan zu Tristan und Isolde wurde von einem entbehrenden, nicht einem Liebenden entworfen.“

Man spürt förmlich den Widerwillen eine Frau in irgendeiner Weise an der Entstehung des Werkes beteiligt zu sehen. Mayers Aussagen bedeuten im Kern dreierlei: Die Liebesaffäre war nur eine tragikomische Episode; Wagner hatte die Oper längst vorher im Kopf und sie hat nichts mit Mathilde zu tun. Auch Martin Gregor Dellin wehrt sich gegen den Gedanken, dass die Geliebte inspirierend auf den Komponisten gewirkt haben könnte. „Wagner schrieb Tristan und Isolde gewiss nicht wegen der Wesendonck und ihr schon gar nicht auf den Leib, es hielt sich ja bisher noch alles in Grenzen. Es war aber auch nicht gerade umgekehrt, dass er Mathilde geliebt hätte Isoldes wegen: Mathilde war vorher da.“¹⁴¹

Es scheint so, dass einige männlichen Musikwissenschaftler dazu neigen, den Beitrag von Mathilde Wesendonck zum Werk Richard Wagners mit einer gewissen Ironie zu beschreiben. Wenn man die Hermeneutik als einführende verstehende Methode ernst nimmt, dann ist die Ironie jedoch ein Mittel der Distanzierung, und es scheint, dass man sich damit von einer gewissen Objektivität entfernt.

Ganz auf der Argumentationslinie von Eva Rieger bewegt sich Peter Wapnewski. Auch er hat berechtigte Zweifel hinsichtlich einer objektiven Beurteilung der Rolle als Muse, die Mathilde Wesendonck im Leben Richard Wagners spielte, durch manche Autoren:

„Es mag apart sein, diese entscheidende Inspirationsquelle dämmen zu wollen, überzeugen kann es nicht, angesichts der unzähligen Bekundungen für ihre Vitalität, vor allem aus Wagners eigener Feder.“¹⁴²

Auch Judith Cabaud kommt fast zu einem gleichen Urteil, wenn sie schreibt.

¹⁴¹ Vgl. Rieger, Eva; Leuchtende Liebe, lachender Tod. A.a.O. S. 90 ff.

¹⁴² Vgl. Wapnewski, Peter; Die Oper Richard Wagners als Dichtung. Kapitel Musikdrama, in: Müller/Wapnewski: „Wagner Handbuch“. A.a.O. S. 312.

„Auch wenn Wagners Biografen es später nicht leid werden, Mathilde Wesendoncks Rolle als Inspirationsquelle - manchmal sogar in Bezug auf den Tristan - mangels, wie sie sagen, gegenteiliger Beweise zu minimieren, sie selbst weiß um die schöpferische Kraft, die sie dem Komponisten geschenkt hat.“¹⁴³

Es verdichtet sich immer mehr der Eindruck, dass erst in den letzten fünf bis zehn Jahren, vor allem die weiblichen Biografinnen die Rolle von Mathilde Wesendonck als Muse Richard Wagners umfassender und damit treffender beurteilt haben.

Führt man als nächstes Beispiel den Beitrag von Martha Schad an, so zeigt sich, dass auch sie den Einfluss von Mathilde Wesendonck auf Richard Wagner ähnlich sieht wie Eva Rieger, Peter Wapnewski und Judith Cabaud. Sie zitiert sinnvoller Weise einen Brief von Richard Wagner:

„Aber sehe ich Dein Auge, dann kann ich doch nicht mehr reden; dann wird doch Alles nichtig, was ich sagen könnte! Sieh, dann ist mir Alles so unbestreitbar wahr, dann bin ich meiner so sicher, wenn dieses wunderbare, heilige Auge auf mir ruht, und ich mich hinein versenke! Dann giebt es eben kein Object und kein Subject mehr; da ist Alles Eines und Einig, tiefe, unermessliche Harmonie! O, da ist Ruhe, und in der Ruhe höchstes, vollendetes Leben!“¹⁴⁴

Nun hat man Wagner immer wieder vorgeworfen dass er alles stilisiere, doch in diesen Zeilen scheint mehr Wahrheit zu liegen als in manchen gelehrten Abhandlungen über ihn und Mathilde Wesendonck.

Und Martha Schad folgerte zurecht daraus, dass Mathilde Wesendonck und Richard Wagner zu den großen Liebespaaren des 19. Jahrhunderts zählen. Als er sie in Zürich kennen lernte stand er im Zenit seines Schaffens, er stand am Höhepunkt seines Lebens und seine „Weltenschöpfung“ fiel also mit einem entscheidenden Liebesverhältnis seines Lebens zusammen. Er konnte sich durch sie wie in einem Spiegel erkennen.¹⁴⁵

Auf einen sehr wichtigen Punkt hat Egon Voss hingewiesen, der die enge Verbundenheit zwischen diesen beiden Personen deutlich macht:

¹⁴³ Vgl. Cabaud, Judith; Mathilde Wesendonck (1828 - 1902); in: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002 S. 79.

¹⁴⁴ [Sämtliche Briefe: Bd. 9: Briefe August 1857 bis August 1858. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13598 (vgl. Wagner-SB Bd. 9, S. 231)]

¹⁴⁵ Vgl. Martha Schad; „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. a.a.O. S. 10.

„Wie sehr Wagner sein Schaffen auf Mathilde Wesendonck bezog, belegen eindrucksvoll seine Briefe an sie, die zum Glück in Abschriften bewahrt und nicht, wie die Gegenbriefe, völlig vernichtet wurden. Vom „Parsifal“ erfährt man erstmals in diesen Briefen und - was besonders auffällt - nur in ihnen. Wagner hat niemanden sonst in diesen Werkplan eingeweiht, als sei er ein Geheimnis zwischen Mathilde Wesendonck und ihm gewesen. Ausführlich unterrichtete er sie über die neuen Szenen für den Pariser „Tannhäuser“, und ähnlich verfährt er bei den „Meistersingern“. Über manches Detail der ursprünglichen Konzeption und der Entstehungsphase dieser Werke wüsste man nichts, hätte man nicht die Briefe an Mathilde Wesendonck. Auch ästhetische Fragen werden darin dargelegt und diskutiert. Das berühmte Wort von der „Kunst des Überganges“ mittlerweile ein Kernbegriff der Wagner Analyse, findet sich in einem Brief an Mathilde Wesendonck.¹⁴⁶

Für die vorliegende Diplomarbeit ist es wesentlich, plausible argumentierbare Spuren zu finden, die sich auf die Schaffenskraft ausgewirkt haben und die in einem gewissen Zusammenhang mit der Liebesbeziehung zwischen Richard Wagner und Mathilde Wesendonck stehen.

Untersucht man die originären Quellen, wie persönliche Briefe, Geschäftsbriefe, Billetts, Tagebücher, Partituren, Kompositionsskizzen, Veröffentlichungen in Buchform, etc, so ist auffällig, dass dieses reichlich vorhandene biografische Material weitgehend an den Konventionen der damaligen Zeit orientiert ist. Kurt Pahlen schreibt zu Recht, dass viele Zeugnisse der Korrespondenz zwischen Wesendonck und Wagner fast nichtssagend sind. Nach außen hin scheinen die Beziehungen zwischen Wagner und den Wesendoncks rein gesellschaftlicher Natur zu sein. Die kurzen Briefchen Wagners an Mathilde Wesendonck waren meist humorgewürzt und im Ton gewollt leicht und unverbindlich.¹⁴⁷

Doch die Korrespondenz ist auch unvollständig.

John Deathridge sagt: „Lücken gibt es überall.“¹⁴⁸ Das Schicksal der Briefe Mathildes an Richard ist noch immer gänzlich unklar. Mit hoher Wahrscheinlichkeit hat Mathilde Wesendonck damit ein Autodafe veranstaltet. Damit bleiben Art und Umfang der Korrespondenz im Verborgenen. Trotzdem kann vor allem aus den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen von Richard Wagner ein gewisser Nachweis für die Rolle der Mathilde Wesendonck als

¹⁴⁶ Vgl. Voss, Egon Beitrag; „Die Wesendoncks und Richard Wagner.“ In Minne, Muse und Mäzen. A.a.O. S. 123,

¹⁴⁷ Vgl Pahlen, Kurt; Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ a.a.O. S. 262.

¹⁴⁸ Vgl. Deathridge, John; Rätselhafte Liaisons, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck aus neuer Sicht. A.a.O. S. 100.

Muse Wagners gewonnen werden. Doch auch die meisten Briefe Wagners an Mathilde Wesendonck sind im Original nicht mehr vorhanden. Als diese Briefe von Golther veröffentlicht werden sollten, hat Cosima Wagner nur widerstrebend einer Veröffentlichung zugestimmt und die Übergabe der Briefe an ihn monatelang hinausgezögert. Dieser hat jedoch die ihm übermittelten Briefe in weiser Voraussicht auf das Kommende kopieren lassen bzw. Abschriften verfertigt. Als Cosima die Originalbriefe im Frühsommer 1904 von Golther zurückerhielt, hat sie diese - im Sinne von Richard Wagner - restlos vernichtet.

John Deathridge berichtet von einem bisher unveröffentlichten Brief Cosimas an Karl von Wesendonck, den Sohn Mathildes. Am 2. Juni 1904 schreibt sie an ihn, mit einem boshaften Seitenhieb auf seine Mutter, die es offensichtlich nicht übers Herz gebracht hatte, die Briefe Wagners zu vernichten: „Ich brachte das Opfer, vor welchem ihre Mutter sich scheute.“¹⁴⁹

Auch Egon Voss weist daraufhin, dass die Spurensuche nicht ganz einfach ist. Auch bei einem weitgefächerten Dokumentenmaterial kann die Ausgewogenheit fehlen, denn während man aus der Feder Richard Wagners eine stattliche Anzahl von Dokumenten zur Verfügung hat, fehlen die entsprechenden von der Hand Otto und Mathilde Wesendoncks, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Und er meint, dass, da die Gegenbriefe weitestgehend nicht überliefert sind, das Bild zwangsläufig einseitig sein muss, welches man sich von der Beziehung zwischen den beteiligten Personen macht.. Dies gilt es beim Folgenden zu bedenken.¹⁵⁰

Werner Breig hat in seinen Anmerkungen zu Richard Wagners Korrespondenz in der Zürcher Zeit über den Briefwechsel mit Mathilde Wesendonck denselben Umstand beklagt, nämlich dass von den Briefen Mathilde Wesendoncks kein einziger erhalten ist:

„Dass sie nicht auf die Nachwelt gekommen sind, geht auf die Briefschreiberin selbst zurück, die ihre Briefe von Wagner zurückerhielt und sie offensichtlich vernichtete. (In diesem Fall können wir Cosima also nicht verantwortlich machen.) So entschieden sie auf die Herausgabe von Wagners Anteil an der Korrespondenz

¹⁴⁹ Vgl. Deathridge, John; Rätselhafte Liaisons, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck aus neuer Sicht. In: Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich. (1849 – 1858) a.a.O. S. 100.

¹⁵⁰ Vgl. Voss, Egon; Beitrag; „die Wesendoncks und Richard Wagner.“ In Minne, Muse und Mäzen. A.a.O S. 117.

hinarbeitete, so entschieden war sie darin, dass ihre eigene Stimme von der Nachwelt nicht gehört werden sollte.“¹⁵¹

Für die Spurensuche über die Bedeutung von Mathilde Wesendonck gibt es dennoch eine Fülle von Belegen die schon bei der Präsentation der Sekundärliteratur ausführlich gewürdigt wurden. So sollte es möglich sein, mehrere Hinweise aus dem umfangreichen Schrifttum aufzufinden, die die Hypothese (die ich auch in dieser Diplomarbeit vertrete), stützen bzw. bestätigen könnten, dass die Leidenschaft ungeheure produktive Kräfte bei Richard Wagner freigesetzt zu haben scheint.

Um der Bedeutung von Mathilde Wesendonck gerecht zu werden ist es erforderlich die Zeugnisse darüber in einem gewissen Sinne zu ordnen und darzustellen. Die Spurensuche zu diesem Thema kann nur erfolgreich sein, wenn die entsprechenden Originalquellen durchgesehen, analysiert und bewertet werden.

Wagner hat ab dem Jahre 1852, also ab dem Zeitpunkt, zu dem er mit Mathilde Wesendonck bekannt wurde, sein Wirken und Handeln sehr auf sie ausgerichtet. Die Aufführung des „Fliegenden Holländers“ in Zürich kam auf ihre Bitte zu Stande, auch die Mai - Konzerte des Jahres 1853 waren - wie Wagner an Franz Liszt in seinem Brief vom 30. Mai 1853 mitteilte, - Mathilde Wesendonck gewidmet.

„So viel ist gewiß, daß ich Deine Vorliebe für den Lohengrin vollkommen teile: er ist das beste, was ich bis jetzt gemacht. Auch auf das Publikum trat diese Wirkung hervor: trotz der vorangehenden Tannhäuser-Ouvertüre wirkten die Stücke aus Lohengrin so, daß sie fast einstimmig für das Vorzüglichste erklärt wurden. Zu dem »Brautzuge« hatte ich einen besonderen, sehr wirkungsvollen neuen Schluß gemacht, den ich Dir einmal mitteilen muß, nach dem »Brautlied« ließ ich - nach einem kurzen Übergange - das G-dur-Vorspiel (Hochzeitsmusik) wiederholen und gab diesem auch einen neuen Schluß. Diese Stücke wirkten ungeheuer populär: alles schwelgte. **Es war wirklich ein Fest für die Welt um mich herum: die Frauen sind mir alle gut geworden, und einer schönen Frau - legte ich das ganze Fest zu Füßen!**“ –¹⁵²

¹⁵¹ Vgl. Breig, Werner; Anmerkungen zu Richard Wagners Korrespondenz der Zürcher Zeit. In: Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich. (1849 bis 1858) a.a.O. S. 124.

¹⁵² [Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29302 (vgl. BW-Liszt, S. 296)]

Gregor Dellins Kommentar ist ironisch knapp: „Ihr Mann hatte ja auch für die Hälfte des finanziellen Risikos gebürgt.“¹⁵³

Wagner der seit dem Lohengrin nichts mehr komponiert hatte, widmete Mathilde Wesendonck am 23. Mai 1853 ein 23-taktiges Klavierstück (Polka in G-Dur für Klavier WWW 84) und in der ersten Junihälfte des Jahres 1853 eine Sonate (Sonate in As-Dur für Klavier), die diese im Bad Ems empfing. Über diese Komposition hatte er geschrieben: "Wisst ihr, wie das wird?"¹⁵⁴

Als er die Polka komponiert hatte sandte er deren Reinschrift am selben Tag an Mathilde Wesendonck und schrieb auf einem Billett. „Hier Geschmolzenes für das Gefrorene von gestern.“¹⁵⁵ So wie Kurt Pahlen es formulierte: humorgewürzt, unverfänglich, gewollt leicht. Auffällig ist jedoch, dass er keiner seiner späteren Musen, auch nicht seiner Ehefrau Minna, jemals eine Komposition gewidmet hat.

Am 14. Juni 1854 schrieb Richard Wagner in launigen Worten an Franz Liszt:

„Suche mir keinen Schreiber: Mad. Wesendonck hat mir eine goldene Feder - von unverwüstlicher Schreibkraft - geschenkt, die macht mich nun wieder zum kalligraphischen Pedanten: die Partituren werden mein vollendetes Meisterstück in Schönschreiberei werden! Man kann seinem Schicksale nicht entgehen!“¹⁵⁶

Gregor Dellin berichtet über dieses Geschenk in seiner sehr kurzen lakonischen Art:

„Sie schenkte ihm eine unverwüstliche goldene Feder, und er komponierte für sie. Was hier begann, war ein Roman von Flaubert, der zweite, eigentliche: Mathilde verkörperte alle seine Sehnsüchte, was ihm fremd war, begegnete ihm in ihr.“¹⁵⁷

Wagner findet jedoch in Mathilde das was er sich wünscht, das Herz, den Geist, ihr weibliches Gemüt und es erfüllt ihn so sehr, dass er sich, so wie Shakespeare einst schrieb:

¹⁵³ Vgl. Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 371.

¹⁵⁴ Vgl. Martha Schad; „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. a.a.O. S. 51.

¹⁵⁵ Vgl. Döge, Klaus; Richard Wagners Schaffen in Zürich: ein Überblick. In: Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich. (1849 – 1858) a.a.O. S. 92.

¹⁵⁶ [Sämtliche Briefe: Bd. 6: Briefe Januar 1854 bis Februar 1855. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 11620 (vgl. Wagner-SB Bd. 6, S. 151)]

¹⁵⁷ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 381.

„Verschwende dich, so wie die Öllampen ihr Öl verschwenden, um in der Nacht das hellste Licht zu spenden,“¹⁵⁸

im musikalischen Schaffensrausch verströmt. Genau diese Voraussetzung brauchte Wagner, um seine schönsten Liebesopern zu komponieren: die „Walküre“ und „Tristan und Isolde“

In der Partitur der Walküre finden sich manche Chiffren, die Wesentliches über den Einfluss von Mathilde aussagen. Jörg Aufenanger schreibt darüber in seinem Kapitel „Grenzenlose Liebe, unerfüllt?“

„G.w.h.d.m.verl.“ Mehrere derartige chiffrierten Notizen finden sich am Rand des Kompositionsentwurfs zur „Walküre“, zwischen Juni und Dezember des Jahres 1854 anfertigt. Die erste Notiz zielt zugleich das Vorspiel zum Operndrama: „G.s.M.“ - gesegnet sein Mathilde. Die Komposition wird Spiegel der heftigen Liebe zu Mathilde Wesendonck und ihrer Turbulenzen, ist doch die letzte Notiz „G.w.h.d.m.verl.“ So zu dechiffrieren: Geliebte, warum hast du mich verlassen?, die zu jener Szene gehört, als Hunding seine Frau Sieglinde auffordert, den Ort zu verlassen, und Siegmund allein zurückbleibt. Davor aber: „W.d.n.w.!!“: Wenn du nicht wärest, Geliebte!!, als Siegmund Sieglinde in die Augen schaut und singt: °Friedmund darf ich nicht heißen.“ „I.l.d.gr.“: ich liebe dich grenzenlos, dass Siegmund gegenüber Sieglinde sich singend hinreißen lässt zu: „ die Sonne lacht mir nun neu!“ „L.d.m.M.?“: Liebst du mich Mathilde?, als Siegmund fragend ihren Blick sucht.“¹⁵⁹

Diese Widmungskürzel belegen mit ziemlicher Deutlichkeit, wie nahe sich Mathilde Wesendonck als seine Muse und Richard Wagner standen. Die meisten Biografen haben diese Chiffren der Liebe ausführlich kommentiert, wenn auch manchmal mit abweichenden Beurteilungen. Eva Rieger meint, dass Wagner die „Walküre“ aus einem inneren Antrieb heraus begonnen habe. Der Grund für die freudige Eile an der Komposition läge darin, dass kein anderes Werk so durchschlagende autobiografische Züge trägt. Wagner, der den inneren Kontakt zu seiner Geliebten brauchte, setzte insgesamt 17 geheime Botschaften als Chiffren der Liebe in die Kompositionsskizze der Walküre. Und sie schreibt, dass Wagner die Parallelen zwischen ihrer Lage und der von Sieglinde und Siegmund kannte und dies sei der Grund, warum diese Kürzel nur im Eingangs - Akt zu finden sind.¹⁶⁰

Martha Schad findet, dass Wagner diese Walküre sozusagen im Angesicht Mathildes komponierte. Sie bot ihm den dunklen Gefühlsozean, indem sein

¹⁵⁸ Vgl. Paris, Jean: William Shakespeare in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Edition du Seuil, Paris 1958. S. 110.

¹⁵⁹ Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 65.

¹⁶⁰ Vgl. Rieger, Eva; Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. a.a.O. S. 152.

Gedicht eintauchen konnte. Wie nahe Mathilde als seine Muse damals Richard Wagner stand, zeigen gerade die zahlreichen Widmungskürzel.¹⁶¹

Neben diesen Chiffren gibt es aber noch weitere Briefe und Tagebucheintragungen, die das Außergewöhnliche dieser Beziehung unterstreichen. Das Besondere an diesen schriftlichen Hinweisen liegt darin dass sie deutlich machen, wie Wagners außerordentliche Zuneigung und Leidenschaft für seine Muse ganz langsam in Wellenbewegungen verebbten, nachdem Wagner schon lange sein Asyl verlassen hatte.

Es gibt auch in diesen Zeugnissen seiner Bindung an Mathilde Wesendonck ein ständiges auf und ab der Gefühle, wie sie sich nur durch seine intensive Bindung an die geliebte Person erklären lassen.

Der deutlichste Hinweis ist der Brief an Elisabeth Wille, der fast fünf Jahre nach dem Auszug aus dem Asyl von Richard Wagner geschrieben wurde. Der Brief ist umso bemerkenswerter, als er rund eineinhalb Jahre vorher an Mathilde Wesendonck geschrieben hatte: „Nun bin ich erst ganz resignirt.“¹⁶² Dieser Satz bezog sich auf ein Treffen mit den Wesendoncks in Venedig, wo er diese in schönster Harmonie fand. Dellin schreibt pointiert:

„Mathilde war schwanger; er sah sie beengt, bedrängt, er ertrug den Anblick ihrer bürgerlichen Abhängigkeiten nicht mehr, aber das war die Wirklichkeit, in der sie lebte, und sie wollte es so.“¹⁶³

Wagner war mit der Bahn nach Triest gereist und hatte von dort ein Dampfschiff genommen das ihn am 7. November 1861 nach Venedig brachte. Aber die Stunde des Wiedersehens, das er so erhofft hatte, genügte, ihm zu zeigen, dass er niemals mehr in ihrer Nähe leben würde. Das Treffen nahm ihm jede Illusion.

Wie tief muss das Gefühl für seine Muse gewesen sein, wenn er trotz aller dieser Enttäuschungen und Frustrationen fähig war, nach so langer Zeit so tiefe Empfindungen für sie zu haben. Und obwohl er nach diesem Treffen in Venedig sich selbst eingestand, dass eine Stunde des Wiedersehens in

¹⁶¹ Vgl. Schad, Martha; „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. a.a.O. S. 17.

¹⁶² [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18830 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 291-294)]

¹⁶³ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. a.a.O. S. 477.

Venedig genügte, dieses letzte liebe Wahngelbte in sich zu zerstören, versucht er rund eineinhalb Jahre später diese Erinnerung auszublenden, um sein Bild, - man muss schon sagen: Idealbild - ungetrübt zu erhalten. Und obwohl Mathilde Wesendonck nie bereit war, ihre soziale Stellung, oder ihre finanzielle Sicherheit, gegen eine, aus damaliger Sicht, nicht gesicherte Situation einzutauschen, hat Wagner trotzdem ihre Bedeutung für sein Werk und sein Schaffen immer wieder betont und hervorgehoben. Wenn Peter Wapnewski von der Vitalität dieser Inspirationsquelle spricht, dann ist der nachfolgende Brief eine Bestätigung seiner Auffassung.

„Ein Mensch wenigstens muss wissen, wie es mit mir steht. Drum sag' ich's Ihnen: **sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Das fühl' ich nun immer bestimmter.** Es war der Höhepunkt meines Lebens: die bange, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alle Süsse meines Lebens. Der leisesten Veranlassung bedarf es, so bin ich mitten drin, ganz erfüllt von der wundervoll weichen Stimmung, die noch jetzt, wie damals, mir den Athem benimmt und nur den Seufzer mir gestattet. Und gäb' es sonst keine Veranlassung, so thut's der Traum, der, so oft er sie mir vorführt, stets lieblich und wohlthätig ist. - Nun sagen Sie, Freundin! Wie kann ich mit dieser Frau so reden, wie es jetzt sein soll und muss? - Unmöglich! - Ja, ich fühle sogar, ich darf sie nicht wiedersehen. Ach, schon in Venedig machte mich dieses Wiedersehen recht unglücklich: erst nachdem ich diese Erinnerung ganz wieder verloren, ist die Frau mir ganz wieder, was sie war. Das fühle ich, sie bleibt mir immer schön, und nie wird meine Liebe zu ihr erkalten.“¹⁶⁴

Dieses Schreiben zeigt, dass Mathilde Wesendonck lange vor Judith Gautier und außerdem viel länger und entscheidender auf Wagners Schaffensprozess eingewirkt hat. Am stärksten sicher bei „Tristan und Isolde“. Was, Wagner aus dieser Beziehung zutiefst verinnerlicht hatte, war die Sehnsucht nach einer Erlösung, die nur durch ein liebendes Weib möglich schien. Dass er diese Erlösung durch Mathilde Wesendonck nur gefühlt, aber nicht erfahren hat, scheint er gerade in diesem Werk besonders sublimiert zu haben. Das wird vor allem deutlich, wenn man die Motive des zweiten Aufzuges dieser Oper einer näheren Analyse unterzieht. Dieser zweite Aufzug ist erfüllt von einer unstillbaren Sehnsucht. Die ganze Musik drückt mit der größtmöglichen Intensität dieses niemals voll zu erfüllende - Sehnen aus. Als einziger Ausweg bietet sich der Tod als Vollender an. Die tiefe Liebe zu Mathilde Wesendonck scheint diese durch und durch emotionalisierte Musik zu

¹⁶⁴ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18852 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 310)]

erklären. Wie tief muss Wagner von diesem Sehnsuchtsgefühl ergriffen gewesen sein, wie außerordentlich stimmig hat er seine Emotionen und Leidenschaften in Töne gesetzt, die heute noch jeden ergreifen, der die entsprechende Sensibilität und das musikalische Empfinden in sich trägt.

Ja, es kam zu einem neuartigen Empfinden des Künstlers, das bis dahin nur geahnt, aber nicht wirklich von ihm empfunden worden war, und sich nun in eine musikalische Emotion ohnegleichen verwandelte. Seine Liebe zu Mathilde Wesendonck erwies sich als eine auslösende, freisetzende Kraft. Tristanwelt und Tristanmusik konnten erst dadurch entstehen, allein, die Tristanwelt wurde dadurch für Wagner nicht erst begründet: Sie war im Wesentlichen bereits innerlich vorgebildet.

Der bereits zitierte Brief an Elisabeth Wille, fünf Jahre nach Beendigung des intensiven Kontaktes mit Mathilde Wesendonck, spricht eine ganz eindeutige Sprache. In dieser Zeit der Trennung oszillierten alle Gedanken, Gefühle und Handlungen intensiv um die verlorene Muse.

Diese absolute Übereinstimmung, wie sie nur wenige Menschen erleben, muss auf das Schaffen insbesondere bei „Tristan und Isolde“, aber auch bei der „Walküre Auswirkungen“ zeitigen.

Wagner selbst hat diese Tatsache bei Cosima heruntergespielt und der Familienclan hat diese Sichtweise übernommen. Aber diese vermutlich unerfüllte seelische Sehnsucht, (über eine körperliche sind wir nicht unterrichtet, so dass andere Behauptungen nur spekulativer Natur sind) wurde so vollkommen in Musik umgesetzt, dass man mit einiger Sicherheit ihr mehr Einfluss auf das Schaffen Wagners zugestehen kann. Sie ist wahrlich tief in seine Gedanken- und Gefühlswelt eingedrungen. In diesem ihrem Vermögen Wagner zu verstehen, ihn zu motivieren und seine Fähigkeiten zu stärken, war sie zur damaligen Zeit konkurrenzlos und auch später reicht verglichen, mit anderen Frauen um Richard Wagner - keine an sie heran.

Wagner findet in ihr die vollkommene Muse. Keine verstand so wie sie zuzuhören, und am Höhepunkt ihrer Beziehung, die in die Zeit des Asyls fällt, schreibt sie Gedichte, die seiner Sprache sehr ähnlich werden. Im Exkurs zu den Wesendonck-Liedern wird versucht werden dies noch etwas genauer darzulegen.

Geht man von der berechtigten Annahme aus, dass Wagner, alle seine Fähigkeiten und Möglichkeiten seinem Werk unterordnete, so dass er jede sich bietende Gelegenheit in Anspruch nahm, die seinem Schaffen förderlich war, so war Mathilde ein Katalysator für seine großen Gemütsbewegungen, die er dann in höchster Vollendung in Musik umsetzte.

In einem Brief an Franz Liszt schrieb Wagner am 9. April 1854 aus Zürich, die auf Mathilde bezogenen prophetischen Worte:

„Gib mir ein Herz, einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz faßte - wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt.“¹⁶⁵

Vor allem Wagners Briefe und Tagebucheintragungen aus der Zeit, nachdem er das Asyl verlassen hatte, zeigen, wie groß die Bindung Wagners an Mathilde Wesendonck und wie wichtig für sein musikalisches Schaffen sie war. Am 30. August 1858, nach seinem Auszug aus dem Asyl bezog Wagner als einziger Mieter, die erste Etage des Palazzo Giustiniani am Canale Grande. Neun Tage vorher, am 21. August 1858, begann er seinem „Tagebuch aus Venedig“ die „leidvollsten Wonnen“ anzuvertrauen. Seine Eintragung im Dezember 1858 zeigt, wie sehr ihm die wichtigste Verbindung zu Mathilde Wesendonck, der „Tristan“ am Herzen liegt:

„Beschlossen habe ich für meine Zukunft noch nichts, - ausser - den Tristan zu vollenden“! –¹⁶⁶

Doch bereits am 3. September 1858 hat Wagner in seinem Tagebuch notiert, wie wesentlich „Tristan und Isolde“ im Hinblick auf Mathilde Wesendonck für ihn ist. Seine Gedanken kreisen um seine verlorene Muse. Tristan und Mathilde scheinen hier zu einer vollkommenen Einheit zu verschmelzen. Sein Wunsch ist es mit dem vollendeten Tristan zu ihr zurückzukehren :

„Hier wird der Tristan vollendet - allem Wüthen der Welt zum Trotz. Und mit ihm, darf ich, kehre ich dann zurück, Dich zu sehen, zu trösten, zu beglücken! So steht es vor

¹⁶⁵ [Briefe und Briefwechsel in Einzelausgaben: Franz Liszt - Richard Wagner: Briefwechsel. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 29449 (vgl. BW-Liszt, S. 371-372)]

¹⁶⁶ [Sämtliche Briefe: Bd. 10: Briefe vom 17. August 1858 bis März 1859. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 14237 (vgl. Wagner-SB Bd. 10, S. 209)]

mir, als schönster heiligster Wunsch. Nun wohlan! Held Tristan, Heldin Isolde! helft mir! helft meinem Engel! Hier sollt ihr ausbluten, hier sollen die Wunden heilen und sich schliessen. Von hier soll die Welt die erhabene, edle Noth der höchsten Liebe erfahren, die Klagen der leidenvollsten Wonne. Und hehr wie ein Gott, heil und klar sollst Du mich dann wiedersehen, Deinen demüthigen Freund!“¹⁶⁷

In diesem Brief steht indirekt, wie groß der Anteil Mathilde Wesendoncks an diesem Werk ist, Eva Rieger bestätigt das auch, wenn sie schreibt: „Immer wieder sah er Mathilde als Mit-Gestalterin seines Werkes an.“ Und die Autorin zitiert die folgende Stelle vom 1. November 1858 aus dem Tagebuch.

„Mit Dir kann ich Alles: - ohne Dich nichts! Nichts!
Mir fällt Alles auseinander, sobald ich die leiseste Unübereinstimmung zwischen uns wahrnehme. Glaub' mir, Du Einzige! Du hast mich in Deinen Händen, und nur mit Dir kann ich - vollenden.“ –¹⁶⁸

Kann es da noch den geringsten Zweifel geben, an dem erheblichen Anteil den Mathilde Wesendonck am Tristan hatte? Sie war eine lebendige, kraftspendende Inspirationsquelle für diese Oper. Aber ihr Einfluss ging weit über dieses eine Werk hinaus. Immer wieder hat Wagner seine Gedanken in Briefen mit ihr ausgetauscht, wie am Ende dieses Kapitels noch ausführlich dargestellt wird.

Solange Wagner noch nicht an Cosima gebunden war, stand der Einfluss seiner Muse für ihn außer jedem Zweifel. Erst später hat er seine Vergangenheit in einem etwas anderen Licht gesehen, und es ist durchaus möglich, dass er ursprünglich Mathilde etwas zumaß, dass ihr nicht zukam. Doch das ändert nichts daran, welchen Stellenwert sie in diesen Jahren für ihn hatte.

Am 19. Jänner 1859 schrieb er an Mathilde Wesendonck

„Grade gestern, zu der Stunde, in dem Augenblick, kam Ihr Gruss wie eine durch Zauber erzwungene Nothwendigkeit. Ich sass am Flügel; die alte goldene Feder spann ihr letztes Gewebe über den zweiten Act des Tristan, und zeichnete eben mit zögerndem Verweilen die fliehenden Wonnen des ersten Wiedersehens meines liebenden Paares... Mir fehlt die traute, schmeichelnde Umgebung, die meine Empfindlichkeit an sich zieht, und sie als zart zu bewältigende Empfindsamkeit fesselt. Freundin! - recht ruhig und lächelnd sei es gesagt: - welch elendes Leben

¹⁶⁷ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18428 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 38-39)]

¹⁶⁸ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18488 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 74)]:

führe ich! ... Wissen Sie, wie ich das mache? Ich seufze einmal recht tief auf, bis ich lächle: dann ein edles Buch oder - an meine Arbeit. Da schwindet dann Alles, denn dann sind Sie bei mir, und ich bin bei Ihnen...¹⁶⁹

Mit der goldenen Feder die ihm Mathilde Wesendonck geschenkt hatte, komponierte er den zweiten Akt des „Tristan.“ Wie tief seine Gefühle zu ihr waren, zeigte seine bewegte Klage um die fehlende Muse: sie war ihm der stärkste Antrieb, und seine kompositorische Arbeit konnte nur gedeihen, wenn er das Gefühl hatte, dass sie bei ihm war. Wagner schrieb dabei eine äußerst poetische sehr gefühlsbetonte Sprache.

Am 16. September notierte er in seinem Tagebuch:

„Der Tristan wird noch viel kosten; ist er aber einmal ganz beendet, so dünkt es mich, als ob dann eine wunderbar-bedeutende Lebensperiode bei mir abgeschlossen sein müsste, und ich dann mit neuem Sinne, ruhig, klar und tief bewusst in die Welt, und durch die Welt zu Dir auf schauen würde. Darum drängt es mich jetzt auch so sehr nach der Arbeit. -170

An dieser Stelle drückt sich seine Dankbarkeit aus, die er für seine Muse hegte und deren Gegenwart für ihn so wichtig war, dass in ihm die Hoffnung keimte, sie nach der Fertigstellung des Werkes wieder zu sehen, wieder in ihrer Nähe zu sein, weil sie zu diesem Zeitpunkt noch immer ein Teil seines Selbst war.

Am 18. September erinnerte sich Wagner an die Vollendung der Dichtung des „Tristan“ und wie er diese, seiner Muse überreichte:

„ Heut' vor'm Jahre vollendete ich die Dichtung des Tristan, und brachte Dir den letzten Akt. Du geleitetest mich nach dem Stuhl vor dem Sopha, umarmtest mich, und sagtest: »nun habe ich keinen Wunsch mehr!« -

An diesem Tage, zu dieser Stunde wurde ich neu geboren. (...)

Ein holdes Weib, schüchtern und zagend, warf muthig sich mitten in das Meer der Schmerzen und Leiden, um mir diesen herrlichen Augenblick zu schaffen, mir zu sagen: ich liebe Dich! - So weihtest Du Dich dem Tode, um mir Leben zu geben; so empfing ich Dein Leben, um mit Dir nun von der Welt zu scheiden, um mit Dir zu leiden, mit Dir zu sterben.“¹⁷¹

¹⁶⁹ [Sämtliche Briefe: Bd. 10: Briefe vom 17. August 1858 bis März 1859. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 14310 (vgl. Wagner-SB Bd. 10, S. 247)]

¹⁷⁰ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18439 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 44)]

¹⁷¹ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18441 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 44-45)]

Jörg Aufenanger weist, wie schon vorher Peter Wapnewski, darauf hin, dass der Tristan ihr gemeinsames Werk ist, ohne die Begegnung mit Mathilde Wesendonck hätte er diese Oper wohl nicht gedichtet und komponiert.¹⁷²

Um den 18. Oktober herum scheint seine Trauer um die verlorene Muse unerträglich geworden zu sein. Die Zeilen, die er seinem Tagebuch anvertraut, sind erfüllt von Dankbarkeit an die gemeinsam erlebte Zeit, und er glaubt an die Ewigkeit dieser Gefühle. Mit bewegten Worten schildert er die vergangenen Ereignisse:

„Heute vor'm Jahr hatten wir bei Wille's einen schönen Tag. Es war die wundervolle Zeit. Wir feierten den 18. September. Als wir vom Spatziergang nach der Höhe zurückgingen, bot Dein Mann Frau Wille den Arm an, so durfte ich Dir auch den meinigen bieten. Wir sprachen von Calderon: wie diente er gut! Im Hause setzte ich mich sogleich an den neuen Flügel: ich selbst begriff nicht, wie ich so schön spielen konnte. - Es war ein herrlicher, sättigender Tag. - Hast Du ihn heut' gefeiert? - O, diese schöne Zeit musste uns einmal blühen; sie verging, - aber die Blüthe welkt nicht; sie duftet ewig in unsrer Seele.“¹⁷³

Nachdem Wagner im August 1857 die Prosa- und dann die Versfassung des „Tristan“ vollendet hatte, überreichte er am 18. September Mathilde die Urschrift der abgeschlossenen Dichtung. Dieses Datums wurde von ihnen künftig als eines Feiertags gedacht. Im Oktober des gleichen Jahres machte sich Wagner an die Kompositions- Skizze des ersten Aufzugs. Er brachte erstmals unerhörte Töne zu Papier und man sprach von diesem Augenblick als dem „Beginn der musikalischen Moderne“.

Wie stark seine gefühlsmäßige Abhängigkeit von Mathilde Wesendock war, wurde ein paar Tage später in seinem Tagebuch dokumentiert. Die Sätze sind ein, beredter Ausdruck seiner wahren Empfindungen, allen späteren Aussagen zum Trotz:

„ Wie sehr ich von Dir abhänge, Du Geliebte! das habe ich doch in dieser Zeit wieder so recht inniglich empfunden. Meine schöne, tief beruhigte Stimmung hatte ich doch nur durch Dich gewonnen: ich wusste Dich so erhaben und verklärt, dass ich es mit Dir sein musste.“¹⁷⁴

¹⁷² Vgl. Aufenanger, Jörg; Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 140.

¹⁷³ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18479 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 69)].

¹⁷⁴ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18482 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 70)]

Am stärksten kommt dies in den beiden Tagebucheintragungen vom 31. Oktober und 1. November des gleichen Jahres zum Ausdruck:

„Weisst Du denn nicht, mein Kind, dass ich nur von Dir - nur von Dir abhängе? Dass die ernste Heiterkeit, mit der das Dir gesandte Tagebuch abschloss, nur das Spiegelbild Deiner, mir mitgetheilten schönen Stimmung war? O, halte mich nicht für so gross, dass ich ganz für mich und aus mir sein könnte, was ich bin, und wie ich bin. Wie tief fühle ich diess jetzt. Von unsäglichem Weh und Jammer bin ich bis in das Innerste zerspalten; - ich habe Deine Sendung erhalten, Dein Tagebuch, Deine Antwort gelesen! - Weisst Du es denn wirklich noch nicht, wie ich nur von Dir lebe? (...) O mein süßes, süßes Weib! Ich kann Dich heut' nicht trösten, ich armer, trauriger, zerbrochener Mann! Auch nicht Balsam kann ich Dir geben und - »Heilung« habe ich ja nicht für Dich?? Wie sollte ich Dir Heilung geben können? Meine Thränen fliessen in bittren, reichen Strömen -: sollten die Dich heilen können? - Ich weiss, es sind die Thränen der Liebe, die noch nie so geliebt wurde: in ihnen strömt mir aller Jammer der Welt. Und doch, die einzige Wonne, die ich heute, jetzt empfinden möchte, geben sie mir; sie geben mir eine tief, tief innere Gewissheit, ein unveräusserliches, unentreissbares Recht. Es sind die Thränen meiner ewigen Liebe zu Dir. Könnten sie Dich heilen? - O Himmel! mehr als einmal stand ich jetzt hart daran, mich sofort aufzumachen, um in Deine Nähe zu kommen. Unterliess ich es aus Sorge für mich? Nein! gewiss nicht! Aber aus Sorge - für Deine Kinder! - Darum - nochmals - und immer: Straff! - Es gilt noch eine Zeit lang. Mir ist - als könnte ich - bald Dir schöner, Dir angenehmer, Deiner würdiger begegnen: und diess möchte ich so gern! - Aber was ist alles Mögen? - Nein! nein! Du süßes Kind! Ich weiss Alles! Ich verstehe Alles: - ich sehe klar, sonnenklar“

Diese Tagebucheintragung ist in ihrer Exaltiertheit und wegen ihrer pathetischen Sprache in unserer heutigen nüchternen Zeit nur schwer verständlich.

Doch in dieser Tagebucheintragung kommt wieder wie auch in anderen Dokumenten, die Wahrheit über die Rolle von Mathilde Wesendonck in Wagners Leben zum Vorschein. Seine exzentrische Empfindsamkeit, zeigt ganz deutlich, wie sehr er sie benötigte, wie sehr seine Schaffenskraft durch sie angeregt wurde, und wie wichtig es für ihn war, wieder in ihre Nähe zu kommen.

Das gleiche gilt für die Tagebucheintragung vom 1. November. Beide Eintragungen drücken Wagners unstillbare Sehnsucht nach seiner Muse aus. In dieser Eintragung kommen wieder Wendungen vor die heute reichlich übertrieben, stilisiert, pathetisch und schwülstig klingen, aber hinter allen diesen Anrufungen, Beschwörungen, Klagen, Beteuerungen, Versicherungen und Liebesgeständnissen kann man einen Kern des Wahrhaften herauschälen, der Wagners innerstes Empfinden wiedergibt. So wenn er schreibt:

„Gieb nichts auf meine Kunst! Deutlich habe ich's nun empfunden: sie ist mir nicht Trost, nicht Ersatz; sie ist nur die Begleiterin meiner tiefen Harmonie mit Dir, (...)Mit Dir kann ich Alles: - ohne Dich nichts! Nichts! (...)Mir fällt Alles auseinander, sobald ich die leiseste Unübereinstimmung zwischen uns wahrnehme. Glaub' mir, Du Einzige! Du hast mich in Deinen Händen, und nur mit Dir kann ich - vollenden.“¹⁷⁵

Die Änderung: „Mit dir kann ich alles:- ohne dich nichts“ - kommt in dieser Tagebucheintragung sogar zweimal vor, es klingt wie eine Art Beschwörung: sie möge endgültig zu ihm zu kommen und alles andere hinter sich lassen. Es gibt kaum einen eindringlicheren Appell das Gemeinsame zu wagen. Wagners tiefe Einsamkeit, wenn auch selbstverschuldet, muss wie eine Hölle gewesen sein.

Meiner Meinung nach wird die Bedeutung die Mathilde Wesendonck, bei Richard Wagner als kluge Ansprechpartnerin für große Teile seines Werkes hatte, bei manchem Biografen vernachlässigt. Ausführlicher kommentiert wird die Rolle Mathildes als Briefpartnerin für Wagner u.a. bei Peter Wapnewski.

Dieser berichtet über ein erbittertes Duell am 10. April 1860, das Wagner mit dem Pariser Publikum ausfocht.¹⁷⁶ Dabei ging es um den Pariser Geschmack, der entfernt - von Ernst und Tiefe - für sein Amüsierbedürfnis entsprechende Änderungen verlangte. Wagner schrieb an Mathilde:

„Einstweilen muss ich gute Laune sammeln, um - ein grosses Ballet zu schreiben. Was sagen Sie dazu? Zweifeln Sie an mir? Nun, Sie sollen mir das abbitten, wenn Sie's einmal hören und sehen. Jetzt nur so viel: nicht eine Note, nicht ein Wort wird am Tannhäuser geändert. Aber ein »Ballet« sollte gebieterisch drin sein, und diess Ballet sollte im zweiten Acte vorkommen, weil die Abonnés der Oper immer erst etwas später vom starken Diner in's Theater kämen, nie zu Anfang. Nun, da erklärte ich denn, dass ich vom Jockeyclub keine Gesetze annehmen könnte, und mein Werk zurückziehen würde. Nun will ich ihnen aber aus der Noth helfen: die Oper braucht erst um 8 Uhr zu beginnen, und dann will ich den unheiligen Venusberg nachträglich noch einmal ordentlich ausführen.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18488 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 74)]

¹⁷⁶ Vgl Wapnewski, Peter; Die romantische Oper. In: Müller /Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O. S. 249.

¹⁷⁷ [Sämtliche Briefe: Bd. 12: Briefe des Jahres 1860. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 15685

In diesem Brief beklagt er auch, dass Mathilde lediglich antworte, aber über sich selbst nichts berichte. Mit sicherem dramaturgischen Gespür erkannte er, dass die Gestalt der Venus mit einem zu schwachen Gewicht ausgestattet war und so musste er der Seelenwelt Elisabeths eine wesentliche Gegenspielerin gegenüberstellen. Wapnewski meint, dass Ströme weiterer Energie dem Werk zugeführt werden mussten. Das berichtete er auch an Mathilde:

„Ich erkenne nun aber auch, dass ich damals, als ich den Tannhäuser schrieb, so etwas, wie es hier nöthig ist, noch nicht machen konnte: dazu gehörte eine bei Weitem grössere Meisterschaft, die ich erst jetzt gewonnen habe: jetzt, wo ich Isolde's letzte Verklärung geschrieben, konnte ich sowohl erst den rechten Schluss zur Fliegenden-Holländer-Ouvertüre, als auch - das Grauen dieses Venusberges finden. (...) Dieser Hof der Frau Venus war offenbar die schwache Partie in meinem Werke: ohne gutes Ballet half ich mir seiner Zeit hier nur mit einigen groben Pinselstrichen, und verdarb dadurch viel: ich liess nämlich den Eindruck dieses Venusberges gänzlich matt und unentschieden, was zur Folge hatte, dass dadurch der wichtige Hintergrund verloren ging, auf welchem sich die nachfolgende Tragödie erschütternd aufbauen soll.“¹⁷⁸

Der erste Satz, schreibt Peter Wapnewski, ist das kokett bittere Resümee, des umwälzenden und zur schöpferischen Entsagung führenden Erlebnisses der Wesendonck – Liebe. Erst weil hier Seelenschichten geöffnet wurden die mächtige Kräfte des seelisch, - sinnlichen - Empfindens aufbauten, wurde Produktivität freigesetzt, die sowohl dem „Tristan“ wie auch dem neuen Bacchanal des „Tannhäuser“s, zugute kamen.¹⁷⁹

Wagners Dankbarkeit gegenüber Mathilde kommt in diesem Brief deutlich zum Ausdruck. Ihren großen Anteil am „Tristan“ hat er ausdrücklich und immer wieder betont. In diesem Brief dankte er ihr aber auch für die tieferen Einsichten in das Wesen der Protagonisten der Oper „Tannhäuser.“ Dieser neue Reichtum seines Werkes hat ihn veranlasst, ihr einen so ausladenden ausführlichen Bericht zu geben.

Bei Cosima Wagner hört sich die Geschichte ganz anders an, aber dies muss ja so sein:

„Richard erzählte mir, bei der Probe in Paris habe ihm Wesendonck gesagt: ‚das sind ja ganz wollüstige Töne‘ - ‚er fürchtete wohl, ich hätte seiner Frau so etwas

(vgl. Wagner-SB Bd. 12, S. 120)]

¹⁷⁸ [Sämtliche Briefe: Bd. 12: Briefe des Jahres 1860. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 15686 (vgl. Wagner-SB Bd. 12, S. 121)]

¹⁷⁹ Vgl. Wapnewski, Peter; Die romantische Oper. In: Müller /Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O S. 250.

vorgetanzt' sagte Richard! Und dann: „Da, wo es Wesendonck gefällt, bezeichnet er die Stelle der drei Grazien.“

Und Peter Wapnewski sagt zu Recht: „Wie matt die Distanzierung, wie billig der späte Spott. Denn natürlich hat der ferne Freund richtig gehört und in der Tat hat Wagner Wesendoncks Frau ‚so etwas vorgetanzt‘.“¹⁸⁰

Aber schon fünf Monate vor diesem Brief, -in einem Brief vom 29. Oktober 1859 hatte Wagner Mathilde gegenüber tiefgreifende Überlegungen über seine musikalische Ästhetik, vor allem über die „Kunst des Überganges“ angestellt. Seine Wertschätzung ihrer Urteilsfähigkeit und sein Vertrauen in ihre Geschmackssicherheit, müssen außerordentlich groß gewesen sein. Mit niemandem hat er so ausführlich über seine musikalischen Überlegungen gesprochen wie mit ihr, und bei der Zusammenfassung aller Gedanken zur Muse werde ich Egon Voss zitieren, der diesen Umstand, dass nämlich Wagner sein Schaffen auf Mathilde Wesendonck bezog, ganz besonders und völlig zu Recht herausstellte.

Über die musikalische Ästhetik des „Tristan“, über seine Empfindungen und Stimmungen schreibt Wagner an seine Muse folgende Zeilen:

Ich erkenne nun, dass das besondere Gewebe meiner Musik (natürlich immer im genauesten Zusammenhang mit der dichterischen Anlage), was meine Freunde jetzt als so neu und bedeutend betrachten, seine Fügung namentlich dem äusserst empfindlichen Gefühle verdankt, welches mich auf Vermittelung und innige Verbindung aller Momente des Ueberganges der äussersten Stimmungen ineinander hinweist. Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Ueberganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewebe besteht aus solchen Uebergängen: das Schroffe und Jähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nöthig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne dass die Stimmung auf den plötzlichen Uebergang so bestimmt vorbereitet war, dass sie diesen von selbst forderte. Mein grösstes Meisterstück in der Kunst des feinsten allmählichsten Ueberganges ist gewiss die grosse Scene des zweiten Actes von Tristan und Isolde. Der Anfang dieser Scene bietet das überströmendste Leben in seinen allerheftigsten Affecten, - der Schluss das wehevollste, innigste Todesverlangen. Das sind die Pfeiler: nun sehen Sie einmal, Kind, wie ich diese Pfeiler verbunden habe, wie sich das vom einen zum andern hinüberleitet! Das ist denn nun auch das Geheimniss meiner musikalischen Form, von der ich kühn behaupte, dass sie in solcher Uebereinstimmung und jedes Détail umfassenden klaren Ausdehnung noch nie auch nur geahnt worden ist. Wenn Sie wüssten, wie hier jenes leitende Gefühl mir musikalische Erfindungen - für Rhythmus, harmonische und melodische Entwicklung eingegeben hat, auf die ich früher nie verfallen konnte, so würden Sie recht inne werden, wie auch in den speziellsten Zweigen der Kunst sich nichts Wahres erfinden

¹⁸⁰ Vgl Wapnewski, Peter; Die romantische Oper. In: Müller /Wapnewski, Wagner Handbuch. A.a.O S. 261.

lässt, wenn es nicht aus solchen grossen Hauptmotiven kommt. - Das ist nun die Kunst!¹⁸¹

Die Musik dieses Operndramas ist – und Wagner fühlte das während des Schaffens genau und hielt das in solchen vor allem an seine Muse gerichteten Briefen fest – radikal neu, unerhört im wahrsten Sinne des Wortes, kühn wie keine andere Komposition, in dieser an Neuem nicht armen Zeit.

Es gäbe noch viele Zeugnisse dieser Art, doch würde dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Das Bemühen ging daher dahin, die verschiedenen Aussagen nach ihrem Gehalt an Wesentlichem zu untersuchen und entsprechend auszuwählen.

Zusammenfassend sollten noch einmal die wichtigsten Ereignisse, Dokumente und Hinweise in der Sekundärliteratur und in der Originärliteratur nach gewissen Gesichtspunkten aufgelistet und entsprechend bewertet werden. Eine Nummerierung der inhaltlichen Schwerpunkte soll Klarheit schaffen.

1. Es erscheint mir ein zeitlicher Zusammenhang zu bestehen zwischen der Bekanntschaft mit Mathilde Wesendonck und der Tatsache, dass Wagner ab diesem Zeitpunkt unglaublich schöpferisch produktiv wurde.

Manche Autoren sprechen von einem Schaffensrausch, in den Wagner hinein geriet. Wenn man bedenkt, dass Wagner vor dieser langanhaltenden Periode kompositorischer Tätigkeit als letzte Oper den „Lohengrin“ geschaffen hatte, also eine Pause von sechs Jahren bis zur nächsten Kompositionstätigkeit bestand, kann man ermessen, welche inspirierende Kraft Mathilde Wesendonck gehabt hat. Wagner hat in diversen Tagebucheintragungen und in Briefen ihren ungeheuren Einfluss deutlich bekundet. In den zitierten Tagebucheintragungen habe ich nachzuweisen versucht, dass dies einer der springenden Punkte von Wagners ungeheurer Schaffenskraft war.

2. Ein weiterer Punkt liegt darin begründet, dass Wagner ab 1852 viele seiner Handlungen und sein Schaffen auf Mathilde Wesendonck bezog. Wie Egon Voss anführt, wurden zum Beispiel die Zürcher Aufführungen des

¹⁸¹ [Sämtliche Briefe: Bd. 11: Briefe von April bis Dezember 1859. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 15222 (vgl. Wagner-SB Bd. 11, S. 329)]

„Fliegenden Holländers“ ihr zuliebe veranstaltet.¹⁸² Es seien noch Wagners Chiffren in Erinnerung gerufen, die man im Eingangsakt der „Walküre“ findet. Dass diese Kürzel nicht nur biografische Spekulationen sind, zeigt sich am Beispiel von „Gesegnet sei Mathilde“, diese Chiffre zitierte Mathilde Wesendonck selbst in ihren Erinnerungen von 1896. Es sei auch darauf hingewiesen, dass manches Musikfest ihr zu Füßen gelegt wurde, wie Wagner das formulierte. Wagner wollte ganz bewusst seiner Muse manchmal ganz offen, manchmal versteckt, seine Zuneigung bekunden und er war ihr auch überaus dankbar. Dafür gibt es unzählige Zeugnisse - sie wurden in diese Arbeit mehrfach angeführt.

3. Sehr auffällig ist auch, dass Wagner mit musikalischen Widmungen äußerst sparsam umgegangen ist. Nur bei Mathilde Wesendonck machte er die große Ausnahme. Er widmete ihr eine Klaviersonate und eine Polka in G-Dur (ebenfalls ein Klavierstück).
4. Über die Vertonung der Wesendonck – Gedichte ist ein eigenes Kapitel vorgesehen. Doch auch hier liegt eine einmalige nie mehr wiederholte Vorgangsweise von Richard Wagner vor.
5. Ein weiteres Faktum hatte Egon Voss hervorgehoben in dem er zeigt, in welchem Ausmaß Richard Wagner Mathilde Wesendonck in seine Werkpläne einweihte. Über manches Detail der ursprünglichen Konzeption und der Entstehungsphase dieser Werke wüsste man nichts, wären nicht die Briefe an Mathilde Wesendonck vorhanden. Wagner hat Mathilde Wesendonck in seinen Briefen auch über ästhetische Fragen unterrichtet und ihr z.B. die „Kunst des Übergangs“ ausführlich beschrieben.¹⁸³

In dieser Arbeit wurde versucht diese Gesichtspunkte ganz besonders herauszuarbeiten, da es wesentlich scheint die besonders enge Beziehung und Seelenverwandtschaft glaubwürdig nachzuweisen

¹⁸² Vgl. Voss, Egon Beitrag; „Die Wesendoncks und Richard Wagner.“ In: Minne, Muse und Mäzen. A.a.O S. 121.

¹⁸³ Vgl. Voss, Egon Beitrag; „Die Wesendoncks und Richard Wagner.“ In: Minne, Muse und Mäzen. A.a.O S. 123.

Alle der angeführten und belegten Fakten sollen dazu dienen einen Beitrag zu leisten, der das Bild Mathilde Wesendoncks als Muse Richard Wagners objektiviert. Dies ist ein schwieriges Unterfangen, doch sollten eben diese umfangreichen Zitierungen das Wesen dieser Künstlerliebe durchsichtiger machen.

4.0.4.2. Die Rolle der anderen Musen

Um die Bedeutung von Mathilde Wesendonck als Muse Wagners richtig einzuschätzen, ist es sinnvoll, sich mit den anderen Frauen, die in Wagners Leben eine Rolle spielten, auseinander zusetzen. Wagner hat die verschiedenen Bekanntschaften, die er im Laufe seines Lebens machte, durchaus nicht gleich behandelt, auch wenn sich seine Beweggründe im Großen und Ganzen doch sehr ähnelten. Wagners großes Thema war immer die Liebe, für ihn ein Mysterium. Denn die Frau verkörperte für ihn sowohl die erotische wie die mütterliche Komponente. Bei ihm lag alles nahe bei einander, Freude und Leid, Eifersucht und Aggression, Angst vor Verlust und jubelndes Glück. Seine Musik wäre ohne diese Affekte undenkbar.

Ich beginne bewusst mit Judith Gautier, obwohl sie erst am Ende seines Lebens für ihn Bedeutung gewann. Die Tochter des Schriftstellers Theophile Gautier, die selbst poetisch ambitioniert war, muss ungeheuer beeindruckend gewesen sein. 1846 geboren, war sie um 33 Jahre jünger als Wagner.

Die meisten Biografen schildern sie in schönster Übereinstimmung als klassische Beutee.¹⁸⁴ Offensichtlich war sie durch ihre sinnliche Ausstrahlung, durch ihre erotische Anziehungskraft diejenige Muse, die Wagner nach Mathilde Wesendonck am stärksten beeindruckt hat. Sie trug übrigens den schlichten Beinamen „der Orkan.“ Peter Wapnewski beschreibt sie in einer treffenden Charakterisierung bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Wagner in Bayreuth:

¹⁸⁴ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 268 ff.
Vgl. Schickling, Dieter; Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1983. S.137.

„ 1876 kommt sie, gerade dreißig Jahre alt, seit zwei Jahren geschieden, zu den ersten Bayreuther Festspielen, und der Orkan packt Wagner und schüttelt ihn und peinigt ihn auf bewegende Weise. Ein Teil seiner Briefe ist erhalten, geschrieben in einem rührend - bemühtem Französisch, und sie werden besorgt durch den vertrauten, den Bader SCHNAPPAUF: Opernmilieu mit Meistersinger - Namen. Diese Briefe lassen in ihrer leidenschaftlichen Diktion keine Zweifel mehr an dem hohen Grad von sinnglühender Passion, die den Meister ergriffen hatte. Und später, als er die Post nach Paris richtet, erbittet er sich immer wieder Sendungen mit feinen Stoffen, Kosmetika und Parfüm: Materie, die ihm die leibliche Anwesenheit der fernen Geliebten vorgaukeln soll. Bis, nach anderthalb Jahren, alles sehr plötzlich vorbei ist. Offenbar ist Cosima der Sache auf den Grund gekommen.“¹⁸⁵

Wagner sehnte sich nach einer Geliebten, die sein großes Bedürfnis nach Anteilnahme, mütterlicher Fürsorge und Erotik befriedigte, und ihm trotz aller Schwächen und den daraus entspringenden Krisen bedingungslos beistand. Sie musste sich vor allem als Ergänzung seiner männlichen Natur begreifen. Alle seine weiblichen Geschöpfe, wie Elsa, Elisabeth, Eva oder später dann Brünnhilde verkörpern das Wunschbild, welches er in seine weiblichen Wesen hinein projizierte. Ob Ehemann, Bruder oder Vater, sie sollten nur für diese männlichen Wesen da sein. Die antagonistischen Frauenfiguren wie Venus und Elisabeth zogen die Grenze zwischen der erotischen Sinnlichkeit und der eher geistig bestimmten Liebe. Wagner ordnete den sinnlichen Bereich der Liebe eher der Dunkelheit und der Macht zu, die reine Liebe und deren Unschuld dagegen befand sich im hellen Licht des Tages.

Wie Dellin und auch andere Biografen¹⁸⁶ berichten, hat sich während der Festspiele in Bayreuth eine Liebesromanze abgespielt, die beinahe von allen unbemerkt geblieben wäre. Und er meint, dass diese Affäre wohl zum Reizvollsten, Irritierendsten und Heiter-Erschütterndsten in Richard Wagners Leben zählte.¹⁸⁷ Cosima scheint dabei nicht viel bemerkt zu haben. Wagner geriet noch einmal ins Schwärmen, wobei vor allem der erotische Aspekt eine große Rolle spielte. Seine Briefe an Judith Gauthier sind voller Leidenschaft und Liebesbeteuerungen,¹⁸⁸ die sich -, Wagner ist in der Zwischenzeit

¹⁸⁵ Vgl. Wapnewski, Peter; Das Bühnenweihfestspiel; in Müllner/Wapnewski, Wagner – Handbuch. Verlag Kröner, Stuttgart 1986. S. 342.

¹⁸⁶ Vgl. Schickling, Dieter; Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft. A.a.O. S.137.

¹⁸⁷ Vgl. Dellin, Martin Georg; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 732ff.

¹⁸⁸ Vgl. Dellin, Martin Georg; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 732ff.

dreißig Jahre alt -, etwas seltsam anhören. Dellin hat das sehr poetisch umschrieben:

„Noch einmal - um es auch in Worten mit vollem Orchesterklang vorzutragen - war ihm in Judith Gautier der Engel erschienen, noch einmal, die irdische Erfüllung überwältigend, eine himmlische Liebe widerfahren, ein von glühendem Entzücken begleiteter Sturz in zwei Augen, in die Schönheit eines Gesichts, wie es außer dem Jüngling, der zum erstenmal vor Liebesergriffenheit weint, nur der alternde Mann erlebt, dem sich in diesem Wiedererscheinen der Jugend unter dem Glanz der Abendsonne alle Träume und Hoffnungen erfüllen - oder zu erfüllen scheinen.“

Und Walter Hansen stellt die Fragen:

„Was war die Triebfeder dieser Liebe? die Schwärmerei einer schönen Frau, die ihr Idol verführte? Oder die Leidenschaft eines dreißigjährigen für eine einunddreißigjährige Schönheit? Oder steckte Parsifal als Liebestifter dahinter? Den Kopf voll von Gedanken am Parsifal suchte der alte Lüstling seine erotischen Sinne anzustacheln, die ihm in früheren Jahren immer die Inspiration gelockert und befreit haben.“¹⁸⁹

Obwohl Judith Gautier in dieser Zeit, auf Richard Wagner einen großen Eindruck gemacht hat, scheint sie mit Mathilde Wesendonck keinesfalls vergleichbar gewesen zu sein.

Im Gegensatz zu den vielen Zeugnissen bei „Tristan und Isolde“, in denen Wagner immer den großen Anteil von Mathilde betont hatte, fehlt ein solches Zeugnis bei Judith Gautier. Wenn es eine Gemeinsamkeit zwischen diesen beiden Musen gab, dann die grenzenlose Bewunderung seines Genies.

Mehrere Kommentatoren nehmen an, dass die besondere erotische Ausstrahlung Gauthiers als Vorlage in die Figur der Kundry aus Parsifal eingegangen ist, doch das ist nicht wirklich gesichert.¹⁹⁰ Auch hatte Wagners zweite Frau, Cosima, eine andere Stellung in seinem Leben, als wie seine erste Ehefrau Minna. Bei dieser hatte er keinerlei Rücksicht auf deren Gefühle genommen, als er immer stärker in die Affäre mit Mathilde Wesendonck verstrickt wurde. Dagegen übertrug er die Korrespondenz mit der geliebten Freundin, als ihn die Sache zu beunruhigen begann, seiner Ehefrau Cosima und schrieb an Judith Gautier, er habe Cosima gebeten, sich von nun an mit ihren Besorgungen zu befassen. Er sei durch Geschäfte gestört und von der Komposition des Parsifal abgehalten. Gregor Dellin meint: „Es war wohl die

¹⁸⁹ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S.309.

¹⁹⁰ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 315.

delikateste Art eine Liebesbeziehung an den eigenen Partner zu delegieren.“¹⁹¹

Schickling bemerkt dazu:

„Mag sie alles zufällig entdeckt oder Richard es ihr von sich aus gestanden haben, im Ergebnis bleibt es sich gleich: Wagner kehrt zurück zu der Frau, die nicht nur gesetzlich, sondern auch sinnlich die seine ist, jedenfalls: um ihretwillen gibt er die andere auf, ohne dass ein allzu schweres Zerwürfnis vorausgegangen wäre oder noch folgte. Das macht den Unterschied aus zur früheren Ehe und zu früheren Affären. Auch Judith übrigens bleibt der Familie verbunden: Sie kehrte noch manches Mal, als gute Freundin zurück.“¹⁹²

Die anderen Musen, gemeint sind Friederike Meyer und Mathilde Maier, spielten in Wagners Leben zwar wichtige, aber für sein Schaffen nicht diese Rolle die Mathilde Wesendonck inne gehabt hatte. Mathilde Maier lernte Wagner bei einer Soiree im Hause Schott kennen. Eva Rieger schreibt über diese erste Begegnung:

„Wagners Freund Wendelin Weißheimer, ein Freund der Familie, machte die beiden nach seiner Schilderung miteinander bekannt. Er informierte Wagner im Voraus über ihr Kommen und beschreibt das Treffen recht despektierlich: Als sie kam, saß er in einer der mit schweren Vorhängen versehenen Seitennischen des Salons. Dorthin führte ich sie, öffnete ein wenig und sagte: Herr Wagner ‚Fräulein Maier‘, schob Schönmathildchen hinein und schloss wieder den Vorhang.“¹⁹³

Mathilde hatte diesen Vorgang jedoch anders in Erinnerung. Nach ihrer Aussage wollte Wagner an diesem Abend niemandem vorgestellt werden und verließ vorzeitig die Gesellschaft des Verlegers. Geradezu diesem Zeitpunkt ereignete sich jedoch ein schweres Unwetter, und er kehrte wieder um.

Die hübsche junge Frau, kam aus einem gutbürgerlichen Haus: ihr Vater war Notar gewesen, und sie lebte mit ihrer Mutter, einer Schwester und zwei Tanten in Mainz.¹⁹⁴

Dellin charakterisiert Mathilde Maier mit folgenden Worten:

¹⁹¹ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 735ff..

¹⁹² Vgl. Schickling, Dieter; Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft. A.a.O. S.137.

¹⁹³ Vgl. Rieger, Eva; Minna und Richard Wagner. A.a.o. S. 377.

¹⁹⁴ Vgl. Rieger, Eva; Minna und Richard Wagner. A.a.o. S. 377.

„ Mathilde Maier lebte mit Mutter, Schwester und zwei Tanten in Mainz. Sie war eine deutsche Schönheit, nicht rasant und nicht von so transparenter Gedankenblässe wie Mathilde Wesendonck, aber gescheit, gemütvoll, innig, fraulich und jung - Evchen traut. Wieder einmal fand er in der Wirklichkeit eine Figur, die er längst erschaffen hatte. Sie hatte blaue Augen, einen seelenvollen Blick und trug das gewellte, blonde Haar halblang über die Ohren herab. Den kleinen hübschen Mund zog sie manchmal fix und spöttisch auf die Seite. Sie konnte zuhören; Wagner rühmte einmal ihr schönes Schweigen. Ihr Gesicht wirkte zugleich intelligent und liebenswürdig, nur litt sie an einem beginnenden Gehörschaden, der sie dem Musiker gegenüber befangen machte. Sie hatte ein wenig Angst vorm Abenteuer, andererseits wehrte sie sich gegen zu väterliche Zärtlichkeit, die ihre Eitelkeit als Frau verletzte. Vielleicht hatte Wagner anfangs eine zu hohe Meinung von ihr und mutete ihr zuviel zu. Eine gemeinsame Reise zu Weißheimer nach Osthofen lehnte sie ab, weil es ihrer Mutter Kummer bereitet hätte, Mathildes Handeln falscher Deutung ausgesetzt zu sehen, wie sie Wagner wissen ließ. Daher blieb sie das »gute Kind« und auf ewig unvermählt.¹⁹⁵

Kurze Zeit nachdem er Mathilde Maier kennen gelernt hatte, traf Richard Wagner mit der Schauspielerin Friederike Meyer zusammen, die eine Schwester der in Wien verheirateten Sängerin Luise Dunstmann war. Walter Hansen beschreibt sie als eine lebenslustige Schauspielerin, die während dieser Episode gleichzeitig die Geliebte des Frankfurter Theaterdirektors von Guaita war.¹⁹⁶ Noch während Wagner mit Mathilde Maier in Biebrich auf Wohnungssuche war, überlegte er mit Friederike Meyer nach Wien zu gehen, die, ein dort in Aussicht gestelltes Gastspiel am Burgtheater antreten wollte, was sich jedoch als Luftblase erwies. Hansen beschreibt, wie sie in Wien deswegen kein Engagement fand, weil ihre Schwester, mit der sie tödlich verfeindet war, alle ihre Versuche hintertrieb in Wien Fuß zu fassen.¹⁹⁷ Es kam zur Trennung, obwohl sie bei Wagner bleiben wollte, doch dieser zeigte kein Interesse mehr. Schließlich kehrte sie wieder zu dem Theaterdirektor Guaita zurück.

Als kurios zu werten ist der Verlauf der weiteren Entwicklung in seiner Beziehung zu Mathilde Maier. Diese war gediegen, intelligent mit hausfraulichen Tugenden ausgestattete und scheint Wagners familiäre

¹⁹⁵ Vgl. Dellin, Martin Gregor; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 495.

¹⁹⁶ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 215.

¹⁹⁷ Vgl. Hansen, Walter; Richard Wagner. A.a.O. S. 216.

Sehnsüchte erweckt zu haben.¹⁹⁸ Er schrieb ihr zu einer Zeit als Cosimas Besuch bei ihm bevorstand einem Brief, indem Folgendes zu lesen stand:

„Willst Du zu mir kommen und mein Haus führen“

Zu Recht weist Dellin daraufhin dass Wagner hier ein falsches Spiel trieb und dazu noch mit hohem Einsatz.¹⁹⁹ Am 28. November 1863 hatte er Cosima einen Treueschwur gegeben, über den er in „Mein Leben“ berichtet:

" Unter Tränen und Schluchzen besiegelten wir das Bekenntnis, uns einzig gegenseitig anzugehören.“²⁰⁰

Doch das hinderte ihn nicht daran, Mathilde Maier weiterhin als „Seinen besten Schatz“ zu titulieren und sie zu bitten, ihn weiterhin unwandelbar lieb zu behalten. Er bat sie auch, seine Lebensgefährtin zu werden, doch Mathilde Maier lehnte ab und forderte Wagners Scheidung. In einem Brief an ihre Mutter legt er dar, warum er sich von seiner Frau nicht scheiden lassen könne. Und das alles zu einem Zeitpunkt, als er mit Cosima schon sehr verbunden war.

Eva Rieger bemerkt dazu, dass Wagner die verblüffende Fähigkeit besaß, in seinen schriftlichen Äußerungen sich chamäleonartig den jeweiligen Adressaten anzupassen. Er konnte im gehobenen Ton mit Mathilde Wesendonck konversieren und gleichzeitig eine sexuelle Beziehung zu einem Wiener Stubenmädchen unterhalten, mit dem er seine Geheimnisse um Unterwäsche und Parfüms teilte. Er lud Mathilde Maier zu sich nach Starnberg ein, nachdem er mit Cosima Liebesschwüre ausgetauscht hatte und scheint auch noch eine andere Beziehung gepflegt zu haben.²⁰¹

Zusammenfassend kann man aus diesen Dokumenten, Briefen, Biografien und seiner Selbstdarstellung erkennen, dass es, keine der Frauen, jemals geschafft hatte, nur im Entferntesten an das innige Verhältnis mit Mathilde Wesendonck anzuschließen. Im vorigen Kapitel wurde versucht jene Fakten

¹⁹⁸ Vgl. Rieger, Eva; Minna und Richard Wagner. A.a.o. S. 378.

¹⁹⁹ Vgl. Dellin, Martin Georg; Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. A.a.O. S. 520.

²⁰⁰ [Richard Wagner: Mein Leben: Vierter Teil: 1861-1864. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 32434 (vgl. Wagner-Leben, S. 746)]

²⁰¹ Vgl. Rieger, Eva; Leuchtende Liebe, lachender Tod. A.a.O. S. 211.

aufzuzählen, die die besondere Stellung von Mathilde Wesendonck unterstreichen.

Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen ihr und den anderen Frauen scheint u.a. darin zu liegen, dass diese Beziehung, obwohl ihre Intensität zu verschiedenen Zeitpunkten durchaus unterschiedlich war, ein ganzes Leben lang hielt. Vor allem den intensiven Gedankenaustausch über sein Schaffen und sein gewaltiges Werk hat Wagner überwiegend nur mit Mathilde Wesendonck gepflegt. Cosima war in späteren Jahren wohl seine wichtigste Bezugsperson, aber eben nicht die einzige.

5.0. Einige Bemerkungen zu Wagners Musik, „Die Wesendonck - Lieder“

5.0.1. Schwerpunkte in Wagners Musikschaffen

An dieser Stelle sollte das Außergewöhnliche an Wagners Komponierweise betont werden. Dabei soll - modellhaft für die nachfolgenden Überlegungen - die Oper „Tristan und Isolde“ zur besseren Veranschaulichung der großen Neuerungen dienen, die Wagners Schaffen bewirkte.²⁰² Jedes Musikstück hat eine technische Seite, die Überlegungen über die Bedeutung des gewählten kompositorischen Materials ermöglicht. Bei den Meisterwerken Richard Wagners ist es auffällig, dass seine Opern harmonisch und formal weit in die Zukunft weisen. So wird dem Zuhörer schon bei den ersten Takten der Oper „Tristan und Isolde“ klar, dass eine gefühlsmäßige Beurteilung der Musik zwar einen ersten tiefen Einblick in das Schaffen von Richard Wagner gibt, dass das Außergewöhnliche seiner Musik im technischen Bereich jedoch vor allem in seinen Neuerungen liegt, die bereits jenseits der Grenze der Tonalität zu liegen scheinen.²⁰³

²⁰² Vgl. Dahlhaus, Carl: Die Musik, Kompositionsgeschichte und musikalische Dramaturgie, in: Müller/Wapnewski Hrsg; Wagner Handbuch. A.a.O. S. 213ff. Dahlhaus weist in diesem Artikel darauf hin, dass die wichtigsten Termini auf die sich die Analyse der Wagnerschen Musik stützt, von ihm selbst stammen („Kunst des Überganges“) oder von ihm geduldet wurden (Leitmotiv). Die „Unendliche Melodie“ verfestigte sich von einer niemals wieder öffentlichen Formulierung zu einem Schlagwort von unabsehbarer geschichtlicher Tragweite.

²⁰³ Vgl. Pahlen, Kurt: Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ Textbuch Einführung und Kommentar. Verlag Piper/Schott, München 3. Auflage 1994. S. 308ff.

Das klassische Tonartensystem und seine daraus resultierenden Drei- und Vierklänge hat über die Jahrhunderte hinweg gewisse Regeln entwickelt, die eine Dissonanz in eine Konsonanz auflösen. Eine dissonante Harmonie enthält einen oder mehrere Spannungstöne die nach den klassischen Regeln der Harmonielehre in Konsonanzen münden sollen; damit wird die Spannung aufgehoben, und der Harmonie ist Genüge getan. Wagner durchbricht diese damals gültige Regel, die zwar auch schon seine Vorgänger (Mozart, Haydn, insbesondere Beethoven in bestimmten Fällen; man denke nur an die große Fuge Opus 133) durchbrochen haben, allerdings in einem viel geringeren Ausmaß als Wagner. Die klassische Zeit formte ihre Werke aus Melodien, die eine sehr klare Struktur hatten. Auffällig war die Symmetrie der Musikwerke in der klassischen Periode. Sie hatten verbundene Phrasen bzw. Absätze, die den Eindruck von Frage und Antwort vermittelten. Diese klassischen Melodien hatten dadurch in den meisten Fällen eine klare rhythmische Gliederung, was durch die Einheitlichkeit das Hören ungemein erleichterte und dadurch wesentlich zum Verständnis des Musikwerkes beitrug. Eine große Anzahl dieser Melodien waren acht- oder sechzehnteltaktig und setzten, sich wiederum aus zwei Perioden zu je vier- oder acht Takten (Vordersatz, Nachsatz) zusammen. Die klassische Melodielänge bestand zumeist aus acht oder sechzehn Takten (vor allem bei Haydn und Mozart kann man das leicht nachprüfen).

Die Romantik am Beginn des 19. Jahrhunderts brachte gewisse Veränderungen mit sich. So wurde vor allem die Melodie viel ungleichmäßiger strukturiert, sie wurde freier. Die Melodien reduzierten sich nicht mehr auf das klassische Gleichmaß, sondern wurden länger. Die Hauptforderungen jener Epoche an die Melodie jedoch blieben unverändert: die zusammenhängende Einheit einer solchen Komposition sollte weiterhin erkennbar bleiben und sowohl Gefühl wie Verstand harmonisch ansprechen.

Wagners „Tristan und Isolde“ ist ein Thema, das ganz besonders Seelenqualen und fürchterliche, gefühlsbeladene Konflikte zum Inhalt hat. Auch die Gratwanderung zwischen der Wirklichkeit und den Träumen der handelnden Personen verlangt von der Musik eine völlig neue Konzeption. Dies war Wagner völlig klar.

Gerade bei „Tristan“ reißen die Spannungen kaum ab, ja man kann geradezu von einer dauernden Hochspannung reden. Das Erregende von immer neuen sich rasch ändernden Verhältnissen kann nicht in konsonanzorientierten, in sich abgeschlossenen Perioden ausgedrückt werden. Daher werden ständige Folgen von Dissonanzen als Ausdrucksmittel sehr stark gebraucht – was besonders wirkungsvoll ist - sie wurden nicht konsequent in Konsonanzen aufgelöst, sondern befinden sich in einem beständigen Fluss, indem harmoniefremde Töne die Musik zu stetiger Weiterentwicklung treiben. Die bis zum Zerreißen gespannten Gefühle der beiden Liebenden können sich nur in einer unruhigen, spannungsgeladenen Musik manifestieren.

Wagners Radikalität zeigt sich auch darin, dass er gegenüber der alten Methode der Auflösung von Dissonanzen in Konsonanzen nicht mehr anwandte, sondern ganze Ketten von Akkorden mit harmoniefremden Tönen bildete, so dass der Höreindruck von nicht abreißenden Spannungszuständen entsteht, die Erregung klingt nicht ab, sie bleibt bestehen.

Ganz an den Anfang der Oper, als ersten Akkord, hat Wagner den berühmten „Tristanakkord“ gesetzt, über den viele Bücher und wissenschaftliche Abhandlungen verfasst worden sind. Wenn man den Inhalt bzw. die Aussage dieser Oper mit „vor Sehnsucht sterben“ als Motto nimmt, dann kann dieser berühmte Akkord als Umsetzung dieses Gefühls der „Todessehnsucht aus Liebe“ gedeutet werden. Dabei hat Wagner sicher nicht an alle diese gelehrten Abhandlungen gedacht, als er die Töne zu diesem Akkord zusammen fügte.

Das Vorspiel beginnt mit den Violoncelli, die einen Sextensprung aufwärts streben, anschließend setzen nach einem kleinen chromatischen seufzerartigen Absinken die Holzbläser mit dem Tristan Akkord ein.

An diesem Beispiel wird Wagners Genius erkennbar, denn seine Absicht war offensichtlich, den Hörer sofort in die Sehnsuchtswelt hinein zu ziehen. Als Mittel dazu führte er den „Tristanakkord“ nicht zu einer reinen Auflösung, sondern zu einem Dominantseptakkord. Dieser würde seinerseits eine Auflösung verlangen, doch Wagner bricht die Phrase auf dieser Dissonanz ab. Noch zwei weitere Male erklingt dieses harmonische Modell (in transponierter Form). Dem aufmerksamen, musikalisch gebildeten Hörer wird genau jene Sehnsucht vermittelt, die Wagner zum Zeitpunkt der Komposition fühlte.

Dahlhaus schreibt in diesem Zusammenhang:

„Als Konsequenz dieser Verzögerung der Dissonanzauflösung bis an die Grenze von deren Irrelevanz - ist die Möglichkeit vorgezeichnet, auffällige (dissonierende) Einzelakkorde als harmonische „Motive“ aufzufassen.“

Dahlhaus beschreibt, wie diese Möglichkeit durch Verallgemeinerung zu einem tragenden Prinzip der Zwölftontechnik wurde.²⁰⁴

Aus dieser Feststellung von Dahlhaus ist ersichtlich, wie weit Wagners Musik in die Zukunft reichte.

Das entsprach nicht der Methodik vergangener Jahrhunderte und war damit ein neuer, revolutionärer Weg, den Wagner musikalisch beschritt.

Wagner häufte jedoch nicht nur die harmoniefremden Töne, er hatte diese immer schon intensiv zur Modulation verwendet. In „Tristan“ erreichte er einen äußerst intensiven Höhepunkt, ja man kann geradezu von einem Grundelement in dieser Komposition sprechen. Dies alles führt dazu, dass der Eindruck von seelischer Aufgewühltheit, von Unruhe und Rastlosigkeit entsteht, der bei einem solchen Inhalt wünschenswert ist. Mit einer konsonanzorientierten und diatonisch „tonalen“ Musik ist dieser Eindruck nicht zu erreichen.

Ein weiteres Stilmittel, das Wagner bewusst anwandte, liegt im melodischen Bereich. Es wird mit dem Namen „unendliche Melodie“ bezeichnet.²⁰⁵ Eine Melodie ist an sich klar strukturiert. Sie hat Anfang und Ende und zumeist einen klar wahrnehmbaren Aufbau aus Anstieg und Abstieg oder Spannung und Entspannung innerhalb des melodischen Rahmens. In der Oper seiner Zeit gab es in sich abgeschlossene Gebilde (Arien, Rezitative etc.). Dieses Verfahren wird als Nummernoper bezeichnet.

Wagner hat im „Fliegenden Holländer“, im „Tannhäuser“ und im „Lohengrin“ sich genau dieser Stilmittel der damaligen Zeit bedient und die dramatische Handlung dieser früheren Werke durch ein dramatisches Rezitativ vorangetrieben. Dieser Sprechgesang ging, sobald die Handlung ihren

²⁰⁴ Vgl. Dahlhaus, Carl: Die Musik, Kompositionsgeschichte und musikalische Dramaturgie, in Müller/Wapnewski Hrsg; Wagner Handbuch. A.a.O. S. 203.

²⁰⁵ Vgl. Adorno, Theodor: Versuch über Wagner: in die musikalischen Monographien. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main. Erste Auflage 2003. S. 52. Adorno bringt in diesem Beitrag kritische Einwände zu diesem Begriff, anerkennt jedoch, dass Wagner damit eine melodische Flexibilität ungekannter Art erreichte. „...als befreite sich die melodische Triebkraft von den Fesseln der kleinen Periode, als schlug die Gewalt von Drang und Ausdruck über die konventionellen Gliederungen und Symmetrieverhältnisse hinaus.“

dramatischen Höhepunkt erreichte, in eine ausdrucksstarke melodische Phrase über. Während er in den frühen Werken noch ariose, in sich abgeschlossene Gebilde (Ballade, Chor, Arie, Lied etc.) verwendete, hat Wagner später - aufgrund seines Bedürfnisses zur Schaffung eines einheitlichen Gesamtkunstwerkes - diese abgeschlossenen Formen aufgegeben.

Wagner ging es darum, die ununterbrochen dahin strömenden Gefühle in seiner Musik auszudrücken (gerade bei „Tristan und Isolde“). Daher komponierte er lange melodische Phrasen, wobei diese von stark gehobener Ausdruckskraft waren und niemals endeten, sondern immer wieder in weiteren melodischen Bögen fortgesetzt wurden.²⁰⁶

Wagner bezeichnete diese „unendliche Melodie“ als ein Sprachrohr des Unausgesprochenen, des Unaussprechlichen. Was die Sänger auf der Bühne nicht textlich aussprechen, drückt die Musik als Ganzes in der „unendlichen Melodie“ aus.

In seinem Aufsatz „Zukunftsmusik“, der 1860 erschienen ist, äußert sich Wagner wie folgt:

„In Wahrheit ist die Größe des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.

Nothwendig wird der Symphoniker nicht ohne sein eigenthümlichstes Werkzeug diese Melodie gestalten können; dieses Werkzeug ist das Orchester. Daß er dieses hierzu in einem ganz anderen Sinne verwenden wird, als der italienische Opernkomponist, in dessen Händen das Orchester nichts Anderes als eine monströse Guitarre zum Akkompagnement der Arie war, brauche ich Ihnen nicht näher hervorzuheben.²⁰⁷

Eine weitere wesentliche Neuerung war Wagners souveräne Handhabung der Instrumentierung des Orchesters. Adorno schreibt über Wagners Instrumentationskunst:

„Während die Wagnersche Harmonik zwischen Gewesenem und Zukünftigem schwankt, ist die koloristische Dimension recht eigentlich von ihm entdeckt worden. Instrumentationskunst im prägnanten Sinne, als produktiver Anteil der Farbe am

²⁰⁶ Vgl. Pahlen, Kurt: Richard Wagner, „Tristan und Isolde“ Textbuch Einführung und Kommentar. A.a.O. S. 315ff.

²⁰⁷ [Sämtliche Schriften und Dichtungen: Siebenter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 3271 (vgl. Wagner-SuD Bd. 7, S. 129-130)]

musikalischen Geschehnis ‚in der Art, dass jede Farbe selbst Aktion wurde‘ hat es vor ihm nicht gegeben. Er als erster hat feinste kompositorische Differenzen sowohl wie die Einheit kompositorischer Komplexe durch koloristische fasslich gemacht.²⁰⁸

... Das koloristische Moment, über das Wagner in voller Freiheit gebietet, ist zunächst die Domäne seine Subjektivismus, und die koloristische Empfindlichkeit des Instrumentators Wagner bildet das Seitenstück zur sensuellen Reizsamkeit dessen, der die Briefe an die Putzmacherin schrieb. Aller Vergrößerung des instrumentalen Apparates, ja aller verselbstständigten Technik zum Trotz ist das Orchester Wagners intimster Bereich: der Komponist, der zum Dirigentenpult floh, ist erst im Orchester zu Hause, wo ihn die Stimmen der Instrumente ansprechen, magisch zugleich und vertraut, wie Farben für Kinder es sind.²⁰⁹

Wagner triumphierte hier über jegliches Schema. Vor Wagner hat es diese Form der Instrumentationskunst nicht gegeben.

5.0.2. Die Wesendonck - Lieder

Die Wesendonck - Lieder sind ein Hinweis darauf, dass die Wesendonck - Episode sehr wohl eine kreative Bedeutung für Richard Wagners Musikschaffen hatte. Hat Peter Wapnewski doch in seinem Beitrag zu Recht darauf hingewiesen, dass die Briefe Richard Wagners an Mathilde Wesendonck Zeugnis darüber ablegen, wie sehr durch diese Beziehung, ungeheure produktive Kräfte freigesetzt worden sind.²¹⁰

Auch Martha Schad weist darauf hin, dass Richard Wagner seinen umfangreichen Kompositionen im Jahre 1856/57 zusätzlich noch fünf vertonte Gedichte von Mathilde Wesendonck anfügte, obwohl Wagner kein Liederkomponist war und insgesamt nur etwa vierundzwanzig Liedkompositionen hinterließ²¹¹. Mit Ausnahme der Wesendonck - Lieder handelt es sich bei diesen Liedvertonungen fast ausschließlich um nicht sehr bedeutende Gelegenheitskompositionen. Die vertonten Gedichte von Mathilde Wesendonck stellen daher eine Ausnahme dar und unterstreichen ihre Rolle als Muse von Wagner. Peter Wapnewski hebt ebenfalls diese Ausnahmestellung der Wesendonck - Lieder hervor, wenn er schreibt:

²⁰⁸ Vgl. Adorno, Theodor. Versuch über Wagner: in die musikalischen Monographien. A.a.O. S. 68.

²⁰⁹ Vgl. Adorno, Theodor. Versuch über Wagner: in die musikalischen Monographien. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main. Erste Auflage 2003. S.69

²¹⁰ Vgl. Wapnewski, Peter: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Müller/Wapnewski „Wagner Handbuch“ S. 313.

²¹¹ Vgl. Schad, Martha: „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 43 ff.

" Bei den Wesendonck - Liedern handelte es sich übrigens um eine der seltenen Fälle (nur die Pariser Notzeit macht da die durch äußere Verhältnisse bedingte Ausnahme), wo Wagner Texte von fremder Hand komponierte, - natürlich hat auch dieser Umstand seine symptomatische Bedeutung.²¹²

Mathilde Wesendonck hatte seit ihrer Jugendzeit Gedichte verfasst und immer davon geträumt, nicht nur unter Künstlern zu leben, sondern auch selbst als Künstlerin anerkannt zu werden. Wagner bot ihr die Gelegenheit diesen Traum zu verwirklichen. Auch sie entfaltete, durch diese enge Beziehung animiert, ein Potenzial an lyrischer Kreativität, das in diesen Gedichten ihren sichtbaren Ausdruck fand. Jörg Aufenanger schreibt in diesem Zusammenhang, dass ihre Verse Flügel bekamen²¹³ und Martin Gregor Dellin betont die großen Augenblicke von Mathilde Wesendoncks lyrischem Schaffen und die enge Verbindung zur „Tristan“ – Musik.²¹⁴ Er zeigt, welche Auswirkungen Wagners Einfluss auf sie hatte, wenn sie im Lied „Träume“, die unter buddhistischer Mystik stehende Zeile verfasste: „Allvergessen - Eingedenken“; und Dellin meint, dass dies eine seltene Wortwahl ist, die ein Hindenken zum Wesentlichen meint.²¹⁵ Die Wesendonck - Lieder stehen auch musikalisch in einer engen Verbindung zu „Tristan“. Wagner selbst hat das als zweites entstandene Gedicht „Träume“ und das an letzter Stelle stehende Gedicht „Im Treibhaus“ als „Studien“ zu „Tristan und Isolde“ bezeichnet, sie sind in der Tat Begleitung und Vorwegnahme der charakteristischen Harmonik und Melodik der Oper. Auch das erste Lied („Stehe still“) lässt deutliche Anklänge (an den letzten Akt) vernehmen.²¹⁶ Die Wesendonck - Lieder gehören zur Gattung des spät-romantischen Kunstliedes.

Von Wagner wurde nur das Gedicht „Träume“ wenige Tage nach der Niederschrift von ihm selbst, alle anderen Gedichte wurden von Felix Mottl,

²¹² Vgl. Wapnewski, Peter: Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Müller/Wapnewski „Wagner Handbuch“ S. 308ff.

²¹³ Vgl. Aufenanger, Jörg: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. A.a.O. S. 106.

²¹⁴ Diese enge Verbindung zur Tristan - Musik lässt sich auch im zeitlichen Ablauf zeigen. Am 23. Dezember (dem Geburtstag Mathilde Wesendoncks) brachte ihr Richard Wagner das für kleines Orchester und Sologeige komponierte Lied „ Träume“ in ihre Villa. Acht Tage später am 31. Dezember 1857 überreichte er Mathilde Wesendonck die Kompositionsskizze des ersten Tristan-Akts mit einer Widmung, in der es hieß: Was Tristan und Isolde klagen, ihr Weinen und ihr Küssen, läge er ihr zu Füßen,“ dass sie den Engel loben, der mich so hoch erhoben“. Vgl. Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner. A.a.O. S. 431.

²¹⁵ Vgl. Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner. A.a.O. S. 430.

²¹⁶ Vgl. Aufenanger, Jörg: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. A.a.O. S. 107 und [Carl Friedrich Glasenapp: Das Leben Richard Wagners: Dritter Band. S. 169]

der ein Schüler Wagners war, orchestriert. Wagner war auf diese Liedkompositionen sehr stolz und vertraute seinen Tagebuchblättern für Mathilde in Venedig folgendes subjektive Urteil an:

„Nun habe ich begonnen. - Womit?

Ich hatte von unsren Liedern nur die ganz flüchtigen Bleistiftskizzen, oft noch ganz unausgeführt, und so undeutlich, dass ich fürchten musste, sie einmal ganz zu vergessen. Da habe ich mich denn zuerst darüber hergemacht, sie mir wieder vorzuspielen, und alles daran mir recht wieder in's Gedächtniss zu rufen; dann habe ich sie sorgfältig aufgeschrieben. Nun brauchst Du mir die Deinigen nicht wieder zu schicken: ich hab' sie selbst. -

Das war denn meine erste Arbeit. Somit sind die Schwingen geprüft. - Besseres, als diese Lieder, habe ich nie gemacht, und nur sehr wenig von meinen Werken wird ihnen zur Seite gestellt werden können.“²¹⁷

Alle diese Zitate unterstützen meine Annahme, dass Mathilde Wesendonck einen stärkeren Einfluss auf den kreativen Prozess von Richard Wagner hatte, als dies in den verschiedenen musikgeschichtlichen Darstellungen dieser Zeitspanne (1890 bis ca. Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts), vor allem der früheren wissenschaftlichen und musikhistorischen Literatur zugegeben wurde. Mathilde Wesendoncks Einfluss wird vor allem von Wagner und seiner Familie in den späteren Jahren ständig verniedlicht und als nicht wirklich bedeutend eingestuft. Das steht aber im Gegensatz zu dem vorher angeführten Zitat, dass Wagner selbst verfasst hat und dem man bei allem subjektiven Gehalt die Authentizität nicht absprechen kann.

Es gibt genügend Hinweise, dass Mathilde Wesendoncks Gedichte, aber auch die unerfüllte Beziehung, Wagner zu vermehrter musikalischer Produktion anregen.

„Zürich, Ende April 1858

Du liebes irrendes Kind!

Sieh, das wollte ich eben aufschreiben,
als ich Deine schönen, edlen Verse fand!“²¹⁸

In einem Brief an Franz Liszt hatte Wagner geschrieben:

„Gewisse hübsche Verse, die mir herübergeschickt wurden, (habe ich) in Musik gesetzt habe, was mir sonst nie passiert ist.“²¹⁹

²¹⁷ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 18469 (vgl. Wagner-B MWesendonck, S. 61-62)]

²¹⁸ [Sämtliche Briefe: Bd. 9: Briefe August 1857 bis August 1858. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13645 (vgl. Wagner-SB Bd. 9, S. 254)].

²¹⁹ [Sämtliche Briefe: Bd. 9: Briefe August 1857 bis August 1858. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13354 (vgl. Wagner-SB Bd. 9, S. 103)]

Werner Breig bemerkt dazu, dass ein solcher Entschluss nur aus der persönlichen Beziehung zu Mathilde Wesendonck zu verstehen ist, jener Beziehung, die auch zu den stimmungsmäßigen Voraussetzungen von „Tristan und Isolde“ gehört.²²⁰

Über die Entstehungszeit der Kompositionen berichtet Glasenapp Folgendes:

„Am 30. November wurde als erstes 'Der Engel' komponiert; am 4. Dezember die 'Träume', zunächst ohne die einleitenden sechzehn Takte. Tags darauf entstand die zweite, durch den späteren Druck bekannt gewordene Fassung. Am 17. Dezember folgten die 'Schmerzen', am 21. Februar: 'Stehe still'.²²¹ Das letzte unter ihnen, 'Im Treibhaus', ist durch eine längere Zwischenzeit von seinen Vorgängern getrennt, es gehört erst dem Mai 1858 an. Zwei davon (die 'Träume' und 'Im Treibhaus') sind ausdrücklich als Studien zu 'Tristan und Isolde' bezeichnet, - ersteres zum zweiten Akte, letzteres zum Vorspiel des dritten Aktes gehörig.“²²²

Viel später, im Jahre 1861, war Wagner von der Qualität seiner Musik zu den Wesendonck - Liedern noch immer tief überzeugt, wenn er schreibt:

„Auch das Bleistiftblatt des Liedes fand ich, aus dem die Nachtszene entstanden. Weiss Gott! Mir gefiel diess Lied besser als die stolze Szene! Himmel, das ist schöner als Alles, was ich gemacht! Ich erbebe bis in den tiefsten Nerv, wenn ich's höre!“²²³

Der Vergleich zwischen seinem „Tristan“ und den Wesendonckl - Liedern fiel also zu Gunsten der Letzteren aus.

Im darauffolgenden Jahr übergab Richard Wagner die fünf Wesendocklieder an seinen Verleger Franz Schott zur Veröffentlichung und bemerkte dazu:

„Indem ich diese Verpflichtung festhalte, theile ich Ihnen nun zugleich mit, daß ich - namentlich durch Raff's Vorstellungen von der Rentabilität eines solchen Verlagsartikels bestimmt - meine bisherige Abneigung, ein Heft 'Lieder' herauszugeben, überwunden habe und eine solche Sammlung von fünf Compositionen, die ich zu meinen besten Arbeiten zähle, demnach zur Veröffentlichung für deutsche, englische und französische Ausgabe bereit halte.“²²⁴

²²⁰ Vgl. Breig, Werner: Wagners kompositorisches Werk, in: Ulrich Müller und Peter Wapnewski „Wagner Handbuch“. A.a.O. S. 434.

²²¹ Nach neueren Erkenntnissen am 22. Februar. Vgl.: Salter, Lionel in Edition Eulenburg No. 1707 „Wagner Wesendonck - Lieder, London 1979 S. VI. und Martha Schad. A.a.O. S. 45.

²²² [Glasenapp, Carl Friedrich: Das Leben Richard Wagners: Dritter Band. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 44931 (vgl. Glasenapp-WagnerBio Bd. 3, S. 169)]

²²³ [Sämtliche Briefe: Bd. 13: Briefe des Jahres 1861. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 16606 (vgl. Wagner-SB Bd. 13, S. 235)].

²²⁴ [Briefe in Originalausgaben: Richard Wagners Briefwechsel mit B. Schott's Söhne. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 19957 (vgl. Wagner-BW Schott, S. 49)]

Meiner Auffassung nach geben die „Wesendonck – Lieder“ noch einen weiteren Hinweis auf den großen Einfluss, den Mathilde auf Richard Wagner und dessen Kreativität hatte. Die Lieder scheinen ihm sehr deutlich gemacht zu haben, dass er den Siegfried nicht mehr weiterkomponieren konnte, weil er die ungeheuren Emotionen dieser Mathildenliebe nur in den „Wesendonck – Liedern“ und im „Tristan“ verarbeiten konnte. Ein klassischer Fall von Sublimierung. An Franz Liszt schrieb er in diesem Zusammenhang die aufschlussreichen Zeilen:

„Ich habe meinen jungen Siegfried noch in die schöne Waldeinsamkeit geleitet; dort hab' ich ihn unter der Linde gelassen und mit herzlichen Thränen Abschied genommen: - er ist dort besser dran als anders wo.“²²⁵

Im „Treibhaus“ dichtete Mathilde Wesendonck im ersten Vers:

„Hoch gewölbte Blätterkronen, Baldachine von Smaragd“²²⁶

Die Melodie des Liedes findet sich, wie schon erwähnt, im Vorspiel zum dritten Tristanakt wieder; Wagners szenische Anweisung lautet hier:

„Im Vordergrund, an der inneren Seite, liegt Tristan unter dem Schatten einer großen Linde.“²²⁷

Alles scheint ineinander verwoben, die Musik, der Text - und es scheint, dass Wagner die alles beherrschenden Spannungen zwischen seiner seelischen Hingabebereitschaft und der Nichterfüllung seines Begehrens nur auf diese Art und Weise lösen konnte. Ohne Mathilde gäbe es sicher keine Wesendonck – Lieder und vermutlich keinen „Tristan“ und möglicherweise nicht diese Ausprägung der Musik.

Werner Breig hat den engen entstehungsgeschichtlichen Zusammenhang der Wesendonck - Lieder in einer chronologischen Tabelle dokumentiert:

²²⁵ [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857. Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 13182 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 354)]

²²⁶ Vgl. Wagner, Richard: Wesendonck- Lieder, Edition Eulenburg No. 1707, London 1979. S. XII.

²²⁷ Vgl. Wagner, Richard- Tristan und Isolde, Edition Eulenburg No. 8052, London 2001. S. 448.

1. 1. Oktober bis 31. Dezember 1857: - Erster musikalischer Gesamtentwurf zu „Tristan und Isolde“, Akt I
2. 30. November 1857: „Der Engel“
3. 4. Dezember 1857: „Träume“
4. 17. Dezember 1857: „Schmerzen“
5. 22. Februar 1858: „Stehe still“
6. 3. April 1858: Vollendung der Partitur von „Tristan und Isolde“, Akt I
7. 1. Mai 1858: „Im Treibhaus“
8. 4. Mai 1858: Fortsetzung der Arbeit an „Tristan und Isolde“ mit dem musikalischen Gesamtentwurf zu Akt II²²⁸

Auch diese chronologische Tabelle und die Abfolge der Kompositionen bestätigt den unauflösbaren Zusammenhang zwischen den „Wesendonck-Liedern“ und der Oper „Tristan.“

6.0 Zusammenfassung und Schlusswort

Dieser Diplomarbeit liegt eine langjährige Beschäftigung mit Mathilde Wesendonck zugrunde. Schon im Wintersemester 2006/2007 unternahm ich einen bescheidenen Versuch, die Rolle von Frau Wesendonck in Richard Wagners Leben darzustellen. Dabei war meine Sichtweise die, dass Mathilde Wesendoncks Einfluss, anders als von den Biografen Wagners geschildert, doch von erheblich größerer Bedeutung auf Wagners Musikschaffen war, als ursprünglich dargestellt. Obwohl ich mich sehr ausgiebig mit diesem Thema beschäftigte, hatte ich das Gefühl, die ganze Dimension dieser Beziehung nur sehr unvollkommen erfasst zu haben. Herr Universitätsprofessor Dr. Gernot Gruber bot mir im Rahmen dieser Diplomarbeit die Möglichkeit, mich mit diesem Thema noch einmal umfassend auseinander zu setzen.

²²⁸ Vgl. Breig, Werner: Wagners kompositorisches Werk, in: Ulrich Müller und Peter Wapnewski „Wagner Handbuch“. A.a.O. S. 434ff.

Über Mathilde Wesendoncks Beziehung zu Richard Wagner und ihren Charakter zu schreiben ist eine verlockende und zugleich schwierige Aufgabe. Obwohl die Quellen in diesem Fall fast nicht zu überblicken sind, geben Wesen und Charakter, verstellt auch durch verschiedene Legendenbildungen, einige Rätsel auf. Über Wagner und seine Beziehung zu Frauen gibt es ebenfalls genügend Dokumentationen, Biografien, Monographien und schließlich seine Selbstdarstellung sowie die ungeheure Fülle von Briefen. Doch die Gegensätze in all den verschiedenen Berichten über sein Leben lassen immer wieder Zweifel entstehen.

Erschwerend kam noch dazu, dass die meisten Biografen diese Beziehung zum Mathilde Wesendonck doch zum Großteil aus der Sichtweise Richard Wagners betrachteten - und wenn man bedenkt, dass Richard Wagners Bedeutung für die Musikwelt überragend ist, ist diese Sichtweise eine nahe liegende Erscheinung. Auch Cosima Wagner hat aus nachvollziehbaren Gründen dafür gesorgt, dass die Biografen über Mathilde Wesendoncks Einfluss nicht allzu viel nachdachten und berichteten.

Zu meiner Überraschung sind gerade in der letzten Zeit mehrere Werke von Schriftstellern und Musikwissenschaftlern²²⁹ erschienen, die diese Lücke ebenfalls empfanden und mit fundierten Analysen und entsprechenden Schlussfolgerungen für eine neue Sichtweise sorgten, die der meinen völlig entsprach. . Ich habe diese Werke ausführlichst zitiert.

Die unklaren Bilder der beiden Persönlichkeiten haben mich jahrelang gefesselt und fasziniert. Es ist von vornherein klar, dass die Lösung weder hier, noch sonst wo, vollkommen sein kann. Das sich ergebende Bild wird weder schwarz noch weiß sein. Es weist vielen Schattierungen auf. Jeder, der sich mit einem außergewöhnlichen Menschen oder Künstler auseinandersetzt, wird erkennen, dass das entstehende Bild doch in einem selbst wurzelt.

²²⁹ Vgl. Maria Schäd, "Meine erste und einzige Liebe", Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, Verlag Langen Müller, München 2002.
Vgl. Jörg Aufenanger, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, eine Künstlerliebe. Patmos Verlag GmbH & Co. KG. Düsseldorf 2007.
Eva Rieger: Leuchtende Liebe, lachender Tod, Artemis & Winkler, Patmos Verlag, Düsseldorf 2009.
Vgl. Langer, Axel und Walton, Chris. In: Minne, Muse und Mäzen, Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Gesamtausgabe; Verlag Museum Rietberg, 2002.
Vgl. Deathridge, John; Rätselhafte Liaisons, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck als neue Sicht. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008. .

Die Wahrheit liegt in der Mitte, und es ist sehr wichtig, Mathilde Wesendonck unvoreingenommen zu betrachten und immer wieder neu zu bewerten.

Bei der vorliegenden Diplomarbeit standen mehrere methodischen Ansätze zur Auswahl um die Frage des Einflusses von Mathilde Wesendonck auf Richard Wagner folgerichtig zu untersuchen. Als geeignetste Methode bot sich die historisch - hermeneutische an. Gerade die doch überwiegend emotionalen Facetten dieser Beziehung und die ständig wechselnden Bedingungen dieser speziellen Lebenssituation lassen, im Gegensatz zu den gesellschaftlichen und historischen Rahmenbedingungen allerdings nur eine beschränkte Deutung zu. Um die Gesamtsituation verstehend zu erfassen scheint die analytisch – interpretative Herangehensweise am ehesten eine Garantie dafür zu bieten, nicht zu sehr spekulativen Überlegungen zu verfallen.

Um die Persönlichkeit und die gesellschaftliche Stellung Mathilde Wesendoncks besser zu verstehen war es erforderlich, die Rolle der Frau im 19. Jahrhundert ausführlich zu beschreiben. Es war aber auch notwendig, die Entwicklung der Persönlichkeit und des Charakters von Mathilde Wesendonck im Rahmen ihres eigenen Entwicklungsprozesses zu schildern. Konnten diese beiden Gedankenstränge miteinander verbunden werden, so sollte es möglich sein ein einigermaßen objektives Bild ihrer Person zu zeichnen. In dieser Arbeit wurde den kontroversiellen biografischen Darstellungen breiter Raum gegeben, um für die eigenen Schlussfolgerungen sicherere Urteile zu den einzelnen Fakten bilden zu können.

Aus all diesen Überlegungen komme ich zu folgenden Erkenntnissen. Mathilde Wesendonck war eine sehr kultivierte und, zur Zeit ihrer Bekanntschaft mit Richard Wagner, äußerst hübsche Frau. Ihre Herkunft aus einer gutbürgerlichen wohlhabenden Familie ist vollkommen dokumentiert. Mathilde scheint auch dem damals geforderten Bildungsideal ihrer Gesellschaftsschicht entsprochen zu haben. Sie war zum damaligen Zeitpunkt schwärmerisch veranlagt, ein durchaus prägsames, empfängliches Gemüt mit großer Verständnisbereitschaft. Immer wieder wird ihre außerordentliche Bereitschaft zuzuhören beschrieben. Zusammenfassend kann man sagen: in ihr vereinigten sich bürgerliche Kultur, weibliche Anmut und gediegene Bildung.

Betrachtet man das Gemälde von Carl Ferdinand Sohn, das um etwa 1850 entstanden ist, werden die vorhin beschriebenen Eigenschaften des Äußeren bestätigt. In ihrem Gesicht fallen die großen klaren Augen auf, die sehr nachdenklich auf den Maler nieder blicken, eine schmale Hand mit langen Fingern stützt ihren abwärts geneigten Kopf und gibt ihm Halt. Bei vorsichtiger Interpretation drückt ihr Antlitz eine gewisse Sensibilität aus, ansonsten lässt das Gemälde aber keine weitere Deutung zu. Ihr Gesicht ist weder durchgeistigt, noch interessant. Sie ist für die damalige Zeit entsprechend ihrer Bildungs- und Gesellschaftsschicht schön, fast kostbar gekleidet, das Kleid lässt ihre Schultern frei und zeigt eine sehr junge Frau, die noch nicht voll entwickelt ist.

Die vorhin beschriebenen positiven Eigenschaften von Mathilde Wesendonck ergeben jedoch noch nicht ein vollständiges Bild ihres Wesens. Neben ihren romantischen Empfindungen und ihrem schwärmerischen Verhalten scheint sie durchaus auch einen nüchternen Sinn für die Realitäten des Lebens gehabt zu haben. Diese Eigenschaft zeigt sich ganz deutlich auch in ihrer Beziehung zu Richard Wagner. Wagner wünschte sich von einem weiblichen Wesen Kameradschaft im Geistigen, künstlerisches Verständnis für sein Schaffen, gedankliche und gefühlsmäßige Übereinstimmung. Diese Wünsche und Sehnsüchte erfüllten sich bei Mathilde Wesendonck. Sie drang so tief in seine Gedanken und Gefühlswelt ein, dass sie in seinem Schaffensprozess zu einer echten Gefährtin für ihn wurde. Er findet in ihr die menschliche Wärme, den Geist, das weibliche Gemüt, die aufmerksame ZuhörerIn, eben alle jene Eigenschaften, die er ersehnte. Durch ihre liebevolle, kluge Art des Zuhörens fühlte er sich in seinem Weg bestätigt und aus der Zuneigung wurde Liebe. Auf beiden Seiten gab es ein starkes Begehren, und die Unerfüllbarkeit dieser Wünsche, wurde in vielfältiger Weise sublimiert. Einmal dadurch, dass sie sich selbst gewählte Verhaltensregeln auferlegten, die sich aber nur schwer ertragen ließen. Und schließlich entsteht als vollendeter Ausdruck dieser unerfüllbaren Wünsche „Tristan und Isolde“, wo sich alles in seiner Musik wieder findet. Keine andere Liebe hat ihn so sehr beschäftigt wie diese. Wenn man die Zeit zwischen 1857 und 1863 im Spiegel seiner Briefe und seiner Tagebuchaufzeichnungen liest, kann man die ungeheure Zerrissenheit seiner Seele, die Unruhe in seinem Wesen mit großer Sicherheit diagnostizieren. Die

daraus resultierenden Spannungen, Sehnsüchte und Hoffnungen haben seine kreativen Möglichkeiten mit großer Wahrscheinlichkeit enorm gesteigert. Mathilde Wesendonck wurde für ihn immer mehr zum unerreichten Ideal, zu einer unerreichbaren Ikone seiner Sehnsucht. Die Schwierigkeiten des Glücks bestanden demnach vor allem in der Hoffnungslosigkeit, die Wagner mit seiner Musik spielerisch und vollendet überwand. Wo Worte versagen, kann die Musik in sublimen Form Emotionen, unerfüllte Sehnsüchte, Geheimnisse der Seele, unsagbare Trauer und höchstes Glück durch ihre Tonsprache enträtseln von fühlbar werden lassen.

Mathilde Wesendonck sind ähnliche Gefühle keineswegs abzusprechen, doch ihre Ehe mit Otto Wesendonck, der ein sehr nobler Charakter war, wollte sie durch ihre enge Beziehung mit Richard Wagner nicht gefährden. Sie achtete immer darauf, ihrem Ehemann durch ihr Verhalten zu beweisen, dass die Beziehung zu Richard Wagner in den gesellschaftlich gezogenen Grenzen blieb. Ein starker Hinweis für diese Annahme ergibt sich aus der Tatsache, dass sie ihren Ehemann über alle Vorkommnisse ständig informierte, um die Partnerschaft stabil zu halten. Dass es trotzdem gelegentlich zu starken Irritationen kann, ist auf der einen Seite auf die Eifersucht von Wagners Ehefrau Minna (ob berechtigt oder unberechtigt, konnte nie einwandfrei festgestellt werden) zurückzuführen, zum anderen war Wagners Verhalten von der Art, dass bei Otto Wesendonck fast zwangsläufig Misstrauen entstehen musste. Trotzdem hat er sich anständig verhalten und auch späterhin seine Gelassenheit aber auch Toleranz gegenüber Wagner, bewiesen.

Festzuhalten bleibt, dass Mathilde Wesendonck Wagners Kreativität wie keine andere Frau in seinem Leben angeregt hat, jedenfalls hatte sie eine einzigartige Stellung im Leben Richard Wagners. Sie bleibt unter den weiblichen Bekanntschaften (nur Cosima Wagner hatte als Ehefrau eine ähnliche Stellung, aber aus anderen Gründen) die Einzige, die mit ihm einen intensiven Gedankenaustausch über sein Schaffen gepflegt hat und bei der man den Eindruck hat, dass ihr Verstehen und ihr Einfühlungsvermögen Tiefenschichten der Psyche und der Seele Wagners berührt haben, die ihm weite musikalische und geistige Räume eröffneten.

Alles andere - ob es doch eine Erfüllung in dieser Beziehung zwischen Wagner und seiner Muse gab, inwieweit Mathilde auf den sich abzeichnenden

Ruhm von Wagner Bedacht nahm, welchen Einfluss auf welche Werke Wagners, mit Ausnahme von „Tristan und Isolde“ und den „Ring des Nibelungen“, sie ausgeübt hat -, ist fast unmöglich zu beurteilen und wird für immer nur als ein Mögliches gedacht werden können.

Hermann Hesse hat in einem sehr musikalischen Gedicht knapp vor seinem Tode die Zweifel über das völlige Verstehen von Gefühlen, Träumen, und Sehnsüchten, wie sie viele Menschen erfahren und ganz besonders jene die schöpferisch tätig sind, ausgedrückt. Die letzte Strophe von „Nachts im April“ lautet:

Was du liebtest und erstrebtest,
Was du träumtest und erlebtest,
Ist dir noch gewiss,
Ob es Wonne oder Leid war?
Gis und As, Es oder Dis-
Sind dem Ohr sie unterscheidbar?

LITERATURVERZEICHNIS

1. Selbstbiografie

Wagner, Richard: „Mein Leben“, Verlag von F. Bruckmann AG. München 1914.

2. Biografien

Dellin, Martin Gregor: Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert. Wilhelm Goldmann Verlag und Musikverlag B. Schotts Söhne. München. 1. Auflage Januar 1983.

Hansen, Walter: Richard Wagner, Biographie dtv premium. Deutscher Taschenbuchverlag, München 2006.

Mayer, Hans: Richard Wagner. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main. Zweite Auflage 1998.

3. Monografien

Geck, Martin: Richard Wagner. ro ro ro Monographie Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Reinbek b. Hamburg. Juli 2004.

Mayer, Hans: Wagner. ro ro ro Bildmonografien. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Hamburg 1959.

Paris, Jean: William Shakespeare in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, ro ro ro Bildmonografien. Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH. Hamburg 1958.

4. Eigene Schriften

Wesendonck, Mathilde: „Gudrun“ Schauspiel in 5 Akten. Verlag Schabelitz, Zürich 1868.

5. Lehrbücher

Bortz Döring: Forschungsmethoden und Evaluation. Springer-Verlag Berlin – Heidelberg - New York. Zweite Auflage 1995.

Seiffert, Helmut: Einführung in die Hermeneutik UTB/Francke, Tübingen 1992.

6. Fachliteratur

Aufenanger, Jörg: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck. Patmos Verlag GmbH & Co. KG, Düsseldorf 2007.

Belart, Hans: Richard Wagners Liebestragödie mit Mathilde Wesendonck. Verlag von Carl Reissner in Dresden. Dresden 1912.

Bissing, Friedrich Wilhelm: Mathilde Wesendonck, die Frau und Dichterin. Verlag Anton Schroll & Co. Wien 1942.

Pahlen, Kurt: Richard Wagner „Tristan und Isolde.“ Atlantis Musikbuchverlag, Mainz. 5. Auflage 2006.

Mayer, Hans: Richard Wagner. Belser Verlag, Stuttgart – Zürich 1978.

Rieger, Eva: Minna und Richard Wagner, Stationen einer Liebe. Patmos Paperback, Patmos Verlag GmbH & Co. KG. Düsseldorf 2007.

Rieger, Eva: „Leuchtende Liebe, lachender Tod.“ Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Verlag Artemis und Winkler, Düsseldorf; Patmos Verlag 2009.

Maria Schad: „Meine erste und einzige Liebe“, Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, Verlag Langen Müller, München 2002.

Schickling, Dieter: „Abschied von Walhall.“ Richard Wagners erotische Gesellschaft. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1983.

Wildermuth, Armin: Hrsg. „Nietzsche und Wagner“ Geschichte und Aktualität eines Kulturkonfliktes. Orelli Füssli Verlag AG, Zürich 2008.

Zehle, Sybille: Minna Wagner, eine Spurensuche. Verlag Hoffmann und Campe. Hamburg 2004.

7. Beiträge in Handbüchern

Breig, Werner: Anmerkungen zu Richard Wagners Korrespondenz der Zürcher Zeit. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.

Cabaud, Judith: Mathilde Wesendonck (1828 - 1902). In: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Deathridge, John: Grundzüge der Wagnerforschung. In: Müller/Wapnewski Hrsg; Wagner Handbuch. Alfred Kröner Verlag Stuttgart, 1986.

Deathridge, John: „Rätselhafte Liaisons,“ Richard Wagner und Mathilde Wesendonck aus neuer Sicht. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.

Döge, Klaus: Richard Wagners Schaffen in Zürich ein Überblick. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.

Eichmann – Leutenegger, Beatrice: "Sprich, warum dies bittere Scheiden." In: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Hanke, Eva Martina: „Limmatathen im Aufbruch.“ Zürich und seine kulturelle Topografie im Zeitalter des Liberalismus. In: Laurens Lütteken (Hrsg.), Kunstwerk der Zukunft, Richard Wagner und Zürich (1849 bis 1858). Verlag Neue Zürcher Zeitung 2008.

Langer, Axel und Walton, Chris: „Auf dem Grünen Hügel.“ In: Minne, Muse und Mäzen, Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Langer, Axel: „Die Villa Wesendonck.“ In: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Popper, Karl: „Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie.“ In: Theodor W. Adorno, Rainer Dahrendorf, J. Habermas. Die Logik der Sozialwissenschaften. Verlag Luchterhand, Neuwied und Berlin 1969.

Reinhardt, Hartmut: „Richard Wagner und Schopenhauer;“ in: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. Verlag Kröner, Stuttgart 1986.

Rohrer-Amberg, Judith: „Der Rietpark zu Wesendoncks Zeiten.“ In: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Voss, Egon Beitrag: „Die Wesendoncks und Richard Wagner.“ In: Minne, Muse und Mäzen. Otto und Mathilde Wesendonck und ihr Zürcher Künstlerzirkel. Museum Rietberg Zürich, Katalog 2002.

Wapnewski, Peter: „Die romantische Oper.“ In: Müller /Wapnewski, Wagner Handbuch. Verlag Kröner, Stuttgart 1986.

Wapnewski, Peter: „Das Bühnenweihfestspiel.“ In: Müller/Wapnewski, Wagner – Handbuch. Verlag Kröner, Stuttgart 1986.

Wapnewski, Peter: „Die Oper Richard Wagners als Dichtung.“ In: Müller/Wapnewski, Wagner Handbuch. Verlag Kröner, Stuttgart 1986.

8. Philosophie

Schopenhauer, Arthur: Sämtliche Werke. Band 2, "Die Welt als Wille und Vorstellung " Mundus Verlag, BRD 1999.

9. Sammlungen

Sämtliche Schriften und Dichtungen: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe. Die Digitale Bibliothek, herausgegeben von Sven Friedrich. Berlin 2005.

10. Geschichtswerke

Aries, Philippe und Duby, Georges: (Hg.), Geschichte des privaten Lebens. Fischer Verlags-GmbH. Frankfurt am Main 1992.

Hobsbawm, Eric: „Europäische Revolutionen.“ In: Kindlers Kulturgeschichte Europas. Band 15. Deutscher Taschenbuchverlag, Oktober 1983.

Bürgersinn und Aufbegehren. „Biedermeier und Vormärz in Wien 1815 bis 1848.“ Museen der Stadt Wien. Verlag Jugend und Volk Wien / München 1988.

Weber – Kellermann, Ingeborg: „Frauenleben im 19. Jahrhundert.“ Verlag C.H. Beck München, vierte Auflage 1998.

11. Lexikas und Führer

Harenbergs Lexikon der Weltliteratur, Dortmund 1989.

Reclams Schauspielführer. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 12. Auflage 1969.

Reclams Romanführer, Band I und II. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 12. Auflage 1981.

Abstract zur Diplomarbeit

Titel: Richard Wagner und Mathilde Wesendonck

Verfasser: Mag. Dr. Manfred Tieber

Betreuung: Univ. Prof. Dr. Gernot Gruber

Studienkennzahl A 316

Matrikel-Nr. a 7050246

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Einfluss von Mathilde Wesendonck auf Richard Wagner. Dabei wird die partnerschaftliche Rolle von Mathilde Wesendonck genauer untersucht. Die Kapitel zwei und drei behandeln Richard Wagners musikalische, geistige und politische Entwicklung. Der Abschluss dieses ersten Teiles beschreibt Wagners Flucht aus Deutschland und sein Exil in Zürich. Im Folgenden wird die Entwicklung der Persönlichkeit von Mathilde Wesendonck ausführlich unter dem Gesichtspunkt des Frauenbildes im 19. Jahrhundert beschrieben. Die Aufhellung des gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und bildungsmäßigen Hintergrundes soll die außergewöhnliche Rolle von Frau Wesendonck als Muse und Förderin Richard Wagners betonen. Im Zentrum der Arbeit (Kapitel vier) steht ihre besondere Beziehung zu Richard Wagner. Hier wird beschrieben, wie sehr Mathilde Wesendonck, und auch ihr Mann, Otto Wesendonck, Wagner in der schwierigen Exilzeit finanziellen und persönlichen Beistand geleistet haben. Das letzte Kapitel über die Rolle der anderen Musen Wagners soll zeigen, wie einmalig die Stellung Mathilde Wesendoncks tatsächlich war. Mit einer Einführung in die Schwerpunkte von Wagners Musikschaffen soll der enge Zusammenhang zwischen der Oper „Tristan“ und den „Wesendonck – Liedern“ gezeigt werden. Aber auch die Spuren, die sich im „Ring des Nibelungen“ finden, werden hier noch einmal behandelt.

Zusammenfassend wird schließlich die Ausgangsthese, dass Mathilde Wesendoncks Einfluss auf Wagner wesentlich größer war, als dies die Biografen und Musikwissenschaftler bisher wahrhaben wollten, noch einmal bekräftigt.

Mag. Dr. Manfred Tieber

1220 Wien
Harrachgasse 1 / 4

Matr. Nr. a7050246
Studienkennz. A 316

Lebenslauf

- | | |
|-------------------|---|
| 1943 | Geboren, in Wien am 31.5. Vater: Karl Tieber; Mutter: Margarete geb. Wilfert |
| 1949 - 1957 | Besuch der Volks- und Hauptschule |
| 1957 – 31.5. 2000 | Ausübung verschiedener beruflicher Tätigkeiten. Zuletzt Referatsleiter beim Hauptverband der Österreichischen Sozialversicherungsträger. Ab 1. 6. 2000 Pensionist. |
| 1965 | Buchhalterprüfung Wirtschaftsförderungsinstitut in Wien. |
| 1969 | Bilanzbuchhalterprüfung Wirtschaftsförderungsinstitut Wien. |
| 1972 | Berufsreifeprüfung an der Universität Wien. Anschließend Studium der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften an der Wirtschaftsuniversität Wien (viele beruflich bedingte Unterbrechungen). |
| 1982 | Magister der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften. |
| 1993 | Ablegung der Börsenhändlerprüfung bei der Wiener Börsenkammer. |
| 2000 | Doktoratsstudium an der Wirtschaftsuniversität Wien. Diplomstudium der Musikwissenschaften und der Philosophie an der Universität Wien. |
| 2004 | Doktor der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften. Fortsetzung des Diplomstudiums Musikwissenschaften. |

Familienstand: Verheiratet mit Ingrid Tieber.

Sohn Johannes Tieber

Drei Enkelkinder: Antonia, Matthias und Elisabeth Tieber.

Wien, 20.10.2010