

Unverkäufliche Leseprobe



Sven Friedrich
Richard Wagners Opern
Ein musikalischer Werkführer

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-63305-8

Weitere Informationen finden Sie hier:
<http://www.chbeck.de/9599171>

IV. Das Musikdrama

Tristan und Isolde

Zu Beginn des Jahres 1853 hatte Wagner in seinem Züricher Exil unter anderem drei Beethoven-Konzerte dirigiert, mit denen er zwei wichtige Bewunderer und Mäzene gewann: den 37-jährigen Otto Wesendonck, schwerreicher Teilhaber einer New Yorker Seidenfirma, und dessen 23-jährige Frau Mathilde. Im Sommer 1854 hatte Wagner mit der Komposition der *Walküre* begonnen, als er einige Wochen später von dem Dichter Georg Herwegh auf Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* aufmerksam gemacht wurde. Wagner war begeistert, hier seine eigenen Gedanken philosophisch legi-

timiert zu finden, und las das Werk in den folgenden zwölf Monaten nicht weniger als vier Mal. Fortan sollte Schopenhauer Wagners philosophisches Zentralgestirn sein. Vor allem faszinierte ihn Schopenhauers Gedanke der Erlösung durch die Überwindung des allbeherrschenden Willens in Entsagung und Resignation. Dabei liefern die Philosophie Kants und eine idealisierte Buddhismus-Vorstellung die Schlagworte: Erkenntnis durch willensfreie, kontemplative Anschauung, unabhängig von Kants Satz vom Grunde; Karma; Überwindung des Willens in Meditation und Askese; Identität alles Lebendigen in einer Weltseele; Selbsterkenntnis im Mitleiden mit der Kreatur und dem Gegenüber; ewige Wiederkehr durch Seelenwanderung und Reinkarnation bis zur Erlösung im Nirwana.

Dass Schopenhauer der Kunst, namentlich der Musik, als Modus der Erkenntnis einen besonderen Stellenwert beimisst, dürfte Wagners Begeisterung schließlich weiter befeuert haben. Anders als alle anderen Künste besitzt die Musik ja kein Vorbild in der empirischen Realität, sondern ist immer und ausschließlich sie selbst und zugleich unmittelbare Objektivation und Abbild des Schopenhauer'schen «Willens». Dieser Wille bezeichnet das innere Wesen der Welt und aller Dinge, das Prinzip, welches alles Leben und alles Lebendige unaufhaltsam vorantreibt und nur in seiner unmittelbaren Wahrnehmung und Gestalt zur Ruhe gelangen kann. Daher offenbart der Komponist nach Schopenhauer «das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat» (*Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 344). Doch anders als Schopenhauer, der den Geschlechtstrieb als denkbar starken Ausdruck des Willens ansieht und daher dessen erlösende Überwindung in der Askese empfiehlt, kann nach Wagners Ansicht das leidensbefrachtete «principium individuationis» des Willens, die Grenze zwischen Ich und Du, zwischen Ich und Welt, zwischen Wesen und Erscheinung der Dinge durchaus erlösend in der Liebe und der Musik als deren Ausdruck durchbrochen werden: «Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in

der Liebe» (*Eine Mittheilung an meine Freunde*, SSD IV, S. 264). Schopenhauer selbst, dem Wagner den Privatdruck der *Ring-*Dichtung zusandte, äußerte sich dagegen allerdings sehr zurückhaltend und meinte später, Wagner sei ein Dichter und solle die Musik an den Nagel hängen.

Am 26. September 1854 beendete Wagner die Partitur-Reinschrift des *Rheingold*, doch die Aussicht, sein Nibelungen-Werk unter seinen damaligen Lebensumständen und den Bedingungen des Theaters seiner Zeit wohl niemals in annehmbarer Weise aufführen zu können, der Einfluss von Schopenhauers Philosophie und die aufkeimende Liebe zu Mathilde Wesendonck erzeugten in ihm die Idee zu einer neuen Oper. Hinzu kamen seine Begeisterung für Gottfried von Straßburg und dessen *Tristan*-Dichtung, die Lektüre des Romans *Lucinde* von Friedrich Schlegel, von Novalis' erzromantischen *Hymnen an die Nacht*, den Dramen von Calderón de la Barca sowie das Bedürfnis, sich «musikalisch auszurasen»: «Erst beim Komponiren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf» (Richard Wagner an Franz Liszt, 6.12.1856, SB VIII, S. 219). Mit *Tristan und Isolde* wollte Wagner der Liebe, «diesem schönsten aller Träume [...] ein Denkmal setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: [...] die einfachste, aber vollblutigste musikalische Konzeption; mit der «schwarzen Flagge», die am Ende weht, will ich mich dann zudecken, um – zu sterben» (Richard Wagner an Franz Liszt, 16.12.1854, SB VI, S. 299).

Immer wieder beklagte Wagner sich indessen über die Unruhe seiner Wohnung am Zeltweg, offenbar auch Otto und Mathilde Wesendonck gegenüber, die daraufhin beschlossen, Wagner und seiner Frau Minna das neben ihrer Villa gelegene Gartenhaus für 800 Franken jährlicher Miete auf Lebenszeit zur Verfügung zu stellen. In der Ruhe des sogenannten «Asyls» begann Wagner an seinem 44. Geburtstag die Komposition zum 2. Aufzug des *Siegfried*, doch bereits die Orchesterskizze trägt auf der ersten Seite den Vermerk «Tristan bereits beschlossen». Wagner versteht die «Handlung», so der Untertitel, als inneren Vorgang, der sich im Wort und in der Musik widerspiegelt. Im Gegensatz

zum *Ring* entwirft er hier eine konzentrierte dramatische Grundkonstellation ohne episch-mythische Zusammenhänge. Am 27. Juni 1857 brach Wagner die Arbeit am *Siegfried* schließlich ab und teilte Liszt am nächsten Tag mit, er werde jetzt den *Tristan* in kleinen, eine Aufführung erleichternden Dimensionen ausführen und hoffe, dass das «durchaus praktikable Opus – wie der *Tristan* werden wird» (SB VIII, S. 356) ihn für eine Zeit auch finanziell über Wasser halten werde. Wie sehr sollte er sich irren!

In den folgenden Monaten verschwammen dann im «Asyl» auf dem Rietberg bei Zürich die Grenzen zwischen Kunst und Leben auf unschickliche Weise. Zunehmend von der jugendlichen Gestalt, dem Wesen und Geist der engelgleich idealisierten Mathilde Wesendonck angezogen, welche dem bodenständigen Pragmatismus seiner kränkeldnen Frau geradezu entgegengesetzt waren, sublimierte Wagner die verbotene Liebe im süßen Gift seiner so raffinierten wie beinahe vordergründig sinnlichen musikalischen Komposition, die mächtig auf die geschmeichelte Muse zurückwirkte, deren nicht weniger emotionale Teilhabe das Verlangen des Komponisten und damit seine kompensatorische Schöpferkraft weiter befeuerte. Die hochgestimmten Emotionen ergossen sich in flammenden Briefen, heimlichen Liebeschwüren und in der ästhetischen Fiktion der Kunst – und erhielten so ihre idealisierende Legitimation.

Das Vorspiel war die Vereinigung von fünf Gedichten der selbsternannten Literatin Mathilde Wesendonck mit der *Tristan*-Musik Wagners, mit welcher dieser im Dezember 1857 die Texte der Geliebten adelte und mit dem Zyklus der sogenannten *Wesendonck-Lieder* das herausragende Werk seines diesbezüglich eher schmalen Œuvres schuf, mit welchem ihm allerdings tatsächlich ein herausragendes Exempel der Gattung gelang. Das Drama wurde so zum Drehbuch des Lebens, das Leben zum Drama, in dem Richard und Mathilde Tristan und Isolde gaben, während Otto als Repräsentant der prosaischen Tagwelt den König Marke spielte (oder war es umgekehrt?). Für Minna war indessen nicht einmal die Rolle der Brangäne vorgesehen. Dass das nicht gut gehen konnte, liegt auf der Hand.

Zu Beginn des Jahres 1858 zog Wagner es angesichts der zunehmenden Spannungen zwischen den Mitwirkenden des realen Dramas vor, das Asyl vorübergehend zu verlassen und in Paris in Deckung zu gehen. Nach seiner Rückkehr kam es aufgrund einer Eifersuchtsszene gegen Mathildes Italienischlehrer Francesco de Sanctis zu einer Verstimmung, die Wagner am 7. April mit einem «Morgenbeichte» überschriebenen Versöhnungsbrief beizulegen trachtete, der in eine Bleistiftskizze des *Tristan*-Vorspiels eingerollt war. Der Brief schließt: «Heut' komm' ich in den Garten; sobald ich Dich sehe, hoffe ich einen Augenblick Dich ungestört zu finden! – Nimm meine ganze Seele zum Morgengruße! – —» (SB IX, S. 231). Minna jedoch fing den Boten ab, öffnete und las den Brief – und setzte die Wesendoncks hinter Wagners Rücken davon in Kenntnis. Der Skandal war perfekt. Wagner wich indessen mit großer Geste in den angeblich von Otto Wesendonck erhobenen Vorwurf aus, Minna – wie er sagte – über die «Reinheit dieser Beziehungen» nicht hinreichend belehrt zu haben (Richard an Minna Wagner, 23.4.1858, SB IX, S. 242). Vorsichtshalber schaffte er seine durch die Affäre nervlich ruinierte Frau, die mittlerweile immer höhere Dosen Laudanum benötigte, zur Kur nach Brestenberg am Hallwyler See und setzte danach seine Besuche bei den Wesendoncks sowie seine Arbeit an der Kompositionsskizze zum 2. Aufzug des *Tristan* zunächst fort, die jedoch am 4. Mai 1858 bereits mit dem Vermerk «noch im Asyl» beginnt. Die peinliche Farce auf dem Rietberg endete – wie so oft bei bedrängenden Konflikten in seinem Leben – mit dem fluchtartigen Rückzug des Helden von der Bühne. Auf Anregung und in Begleitung Karl Ritters reiste er für ungewisse Zeit nach Venedig ab, wo man am 29. August 1858 eintraf. Noch fünf Jahre später sollte Wagner über Mathilde Wesendonck schreiben: «Sie ist und bleibt meine erste und einzige Liebe! Das fühl' ich nun immer bestimmter. Es war der Höhepunkt meines Lebens: die bangen, schön beklommenen Jahre, die ich in dem wachsenden Zauber ihrer Nähe, ihrer Neigung verlebte, enthalten alle Süße meines Lebens» (Richard Wagner an Eliza Wille, 5.6.1863, in: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, S. 309).

Tristan und Isolde, wie Nietzsche sagte, Wagners «opus metaphysicum der Liebe», öffnet das Tor und beschreitet den Weg zur musikalischen Moderne. Der sogenannte «Tristan-Akkord» ist keinem Tongeschlecht mehr eindeutig zuzuordnen, sondern steht gleichsam zwischen Dur und Moll. Die diatonische Ganztonskala wird durch die chromatische Tonleiter mit 12 gleichberechtigten Halbtonschritten ersetzt. Auf diese Weise erhält die Musik des *Tristan* ihr besonderes Gepräge, eine nahezu fortwährende Spannung unaufgelöster Melodien und Harmonien, die sich immer weiter fortspinnen. Die Musik beschreibt auf diese Weise die süße Qual im «Vorgefühl des höchsten Glücks» – um mit Goethes *Faust* zu sprechen – ebenso wie die bittere Lust einer stets unerfüllten Wirklichkeit der Gegenwart zwischen Einst und Dermalinst, zwischen «nicht mehr» und «noch nicht».

Tristan, dessen Vater schon vor und dessen Mutter bei seiner Geburt gestorben waren, ist bei seinem Onkel König Marke in Cornwall aufgewachsen. Als England einst von Irland angegriffen wurde, erschlug Tristan den irischen Heerführer Morold, wurde bei dem Kampf aber selbst schwer verletzt. Sterbend wurde er in einem kleinen Kahn an Irlands Küste getragen und dort von der Königstochter Isolde, der Verlobten Morolds, aufgefunden. Von ihrer Mutter hatte sie die Heilkunst erlernt und war für ihre ärztlichen Fähigkeiten weit über Irlands Grenzen hinaus berühmt. Auch Tristan wusste von Isoldes besonderen Heilkünsten, weshalb er sich nicht völlig absichtslos nach Irland hatte bringen lassen. Um seine Identität zu verschleiern, nannte er sich daher – zugegebenermaßen wenig originell – anagrammatisch «Tantris». Deshalb überrascht es wenig, dass Isolde in diesem «Tantris» sofort den Mörder ihres Verlobten erkannte, zumal dessen Schwert eine Scharte aufwies, in welche genau ein Splitter aus Morolds abgeschlagenem Kopf passte. Schon war sie bereit, ihn umstandslos zu erschlagen und so den Tod Morolds zu rächen, doch da traf sie Tristans Blick, wodurch sich ihr Hass auf der Stelle in uneingestandene Liebe verwandelte, die Isolde nicht nur an der Ausführung der fälligen Sühnetat hinderte, sondern sie auch noch dazu bewog, Tristan gesundzupflegen.

Der genesene Tristan kehrte zunächst nach Hause zurück, wo er offenbar so begeistert über die irische Königstochter Isolde berichtete, dass sein Onkel und Vormund König Marke kaum davon überzeugt werden musste, dass diese Frau die richtige für ihn, den kinderlosen Witwer, sei. So erschien Tristan schon alsbald wieder in Irland, um Isolde mit dem Selbstverständnis des Repräsentanten einer Siegermacht und zum ‹Dank› für seine Heilung nach Hause mitzunehmen, eine Sitte, die nach den rauen mittelalterlichen Bräuchen ein wenig schönfärberisch als ‹Brautwerbung› bezeichnet wird.

Nach dieser Vorgeschichte beginnt der 1. Akt auf Tristans Schiff während der Rückfahrt von Irland nach Cornwall. Isolde, die von der Schiffsmannschaft und Tristans Vertrautem Kurwenal verhöhnt wird, ist so furchtbar aufgebracht und außer sich über ihr Schicksal, dass ihre wutschnaubenden Monologe bei ihrem nicht gerade stoischen Temperament vorzugsweise nur einem versierten hochdramatischen Sopran anvertraut werden sollten. Keinesfalls hat sie die Absicht, sich gegen ihren Willen und dann auch noch mit dem viel zu alten König Marke verheiraten zu lassen. Deshalb beauftragt sie ihre Dienerin Brangäne, ihrer gutbestückten Reiseapotheke einen für Fälle wie diesen vorsichtshalber mitgeführten Todestrank zu entnehmen und einsatzbereit zu machen. Wenn es ihr schon damals nicht möglich war, Tristan mit dem Schwert zu erschlagen, so soll er jetzt wenigstens für seine grausame Dreistigkeit mit dem ihm als Sühnetrank gereichten Gift zur Strecke gebracht werden, das dann auch sie selbst – statt in König Markes Arme – ins Jenseits befördern würde.

Isoldes Plan scheint aufzugehen, denn Tristan entreißt ihr geradezu die dargebotene Trinkschale, so dass sie sich beeilen muss, auch noch ihren Teil daraus zu erhalten, zumal das Schiff bereits in den Hafen eingelaufen und vor Anker gegangen ist. Die Sache hat nur einen Haken: Brangäne ist nämlich aus Angst um das Leben ihrer Herrin deren Befehl nicht gefolgt, sondern hat den Todestrank gegen den Liebestrank vertauscht. Und nun ereignet sich – 40 Jahre vor Sigmund Freud – ein bemerkenswertes psychologisches Phänomen auf der Opernbühne: In der

Grenzsituation der extremen emotionalen Anspannung durch die beiderseitige Todeserwartung bricht die uneingestandene, heftige Liebe hervor, die natürlich längst in beiden entflammt war, beide jedoch auch in schwere Konflikte gestürzt hatte: Isolde mit ihrem rasenden Drang nach Rache und Sühne für Morolds Tod und Tristan mit seinem schlechten Gewissen einerseits seiner Ärztin, andererseits seinem Treuegelöbnis König Marke gegenüber. Beide haben die ihnen sowohl durch äußere Umstände als auch ihrem eigenen Verständnis nach verbotene Liebe unterdrücken, verdrängen und sublimieren müssen. Jetzt aber, da es scheinbar nichts mehr zu verlieren gibt, offenbaren sich die unterbewussten Gefühle nicht etwa durch die pharmazeutische Wirkung des Liebestranks, sondern durch die Überzeugung, in diesem Augenblick gemeinsam die Schwelle des Lebens zum Tode zu überschreiten. Der Trank ist also nicht etwa die Ursache, sondern nur der Katalysator der Liebeserkenntnis als Transzendenzerfahrung und hätte, so Thomas Mann, auch reines Wasser sein können. Das komplexe innere Geschehen ereignet sich indessen nur in der Musik und im stummen gestischen Spiel.

Das Paar wird aber durch das fahle Tageslicht der Wirklichkeit, hier die Ankunft König Markes, auseinandergerissen. Die sehnsuchtsvollen Liebes-Intervalle der chromatischen Tonleiter und die diatonischen Klänge der äußeren Wirklichkeit prallen unmittelbar und hart aufeinander. Die Verwirrung ist grenzenlos, und die Königsfanfaren, auftrumpfend, in reinem, hellen und eben doch merkwürdig künstlich und leer klingenden C-Dur, stoßen den Liebenden ins Herz und bleiben zum schnellen Fallen des Vorhangs wie eine offene Frage im Raume stehen.

Im Palazzo Giustiniani am Canal Grande, den Wagner am 30. August 1858 bezog, entstand der 2. Aufzug des *Tristan*. «Sie werden einmal einen Traum hören, den ich dort zum Klingen gebracht habe!», schrieb Wagner an Mathilde Wesendonck (SB X, S. 384). Dieser Traum ist das große Liebesduett zwischen Tristan und Isolde, musikalisch die «Kunst des feinsten allmählichsten Ueberganges» (SB XI, S. 329), die höchste Ausdrucksnuancen ermöglicht und so zum Medium des Unbewussten im

Drama wird. In einer weit gedehnten, fast unerträglichen Steigerung führt das symbiotische Zwiegespräch der Liebenden zu einem ersten Höhepunkt. Während Tristan und Isolde danach wortlos schweigen, erklingen zu einer überirdisch-beseligenden Nachtmusik die warnenden Rufe der wachenden Brangäne. Die Schluss-Steigerung des Liebes-Duetts erreicht jedoch ihren Höhepunkt nicht, sondern endet mit der Entdeckung des Paares und dem entsetzten Aufschrei Isoldes. Von Tristans vermeintlichem Freund Melot verraten, steht das in flagranti ertappte Liebespaar tief geschockt vor dem nicht minder niedergeschmetzten König Marke. Ein Moment entsetzlicher, unentrinnbarer Peinlichkeit, der alle Betroffenen zu verratenen Verrätern macht. Der herzerreißenden Klage des betrogenen Königs, die mit der Frage nach den Gründen für Tristans Verrat an ihm endet, antwortet dieser: «Oh, König, das kann ich dir nicht sagen / Und was du fragst, das kannst du nie erfahren.» Die Liebe hat eben selbst weder Grund noch Ursache, ist doch ihr Wesen mit Worten nicht zu beschreiben und ihre Welt nicht die der Vernunft oder der Moral. Mit einem zärtlichen Kuss nimmt Tristan Abschied von Isolde und stürzt sich todessehnsüchtig in Melots Schwert. Mit einem schmerzvollen Aufschrei beendet das Orchester den 2. Akt.

Am 26. März 1859 verließ Wagner Venedig und reiste über Mailand, Como, Lugano und den Gotthard nach Luzern. Dort logierte er im Hotel «Schweizerhof» und begann den 3. Aufzug des *Tristan*. Von seinem Vertrauten Kurwenal auf die heimatische Burg Kareol in der Bretagne zurückgebracht und von ihm gepflegt, halluziniert der verwundete Tristan in Fiebervisionen zwischen Ohnmacht und Wahnsinn. Über 50 Minuten lang wird der Zuhörer Zeuge von Tristans – und gelegentlich nicht minder auch für den Tenor qualvollen – Todeskampf. So wie Wagner bereits durch die klagenden Rufe der venezianischen Gondolieri zur klagenden Weise des Hirten auf seiner Schalmey inspiriert worden war, so war es in Luzern ein Alphorn auf dem Rigi, das ihn am Morgen des 7. Juni 1859 weckte und zu der lustigen Weise anregte, mit der endlich die Ankunft von Isoldes Schiff angekündigt wird, das zunächst in stürmischer

See auf einem Riff zu stranden und zu scheitern droht, bevor es doch noch glücklich landet. Allein die brennende Sehnsucht nach ihr, nach einer letzten Begegnung, hat Tristan am Leben gehalten. Nun aber reißt er sich in ekstatischer Begeisterung über die so lang ersehnte Ankunft Isolde die Verbände vom Leib. An der Schwelle des Todes, mit den Sinnen schon in beiden Welten und damit im wahrsten Sinne des Wortes «außer sich», als er Isolde Ruf hört, kommt es zu einer synästhetischen Wahrnehmungshalluzination: Tristan glaubt, das Licht hören zu können! Dann stürzt er taumelnd Isolde entgegen und stirbt.

Das Werk endet mit Isolde Liebestod, einer ekstatischen Verklärung der *unio mystica* von Liebe und Tod. Die musikalische Gestaltung des Liebesakts und des Übertritts in die Ewigkeit, der «kleine» und der «große» Tod verbinden sich in Isolde Schlussmonolog über ihre Vision einer Apotheose Tristans. Völlig ohne Gewalt und äußere Einwirkung verströmt sie sich gleichsam allein durch die Kraft ihres spirituellen inneren Empfindens zu ihren letzten, gestammelten Worten: «Ertrinken, versinken, unbewußt, höchste Lust!» aus der Welt des trügerischen Tages in das unendliche Reich der transzendenten Bezirke ewiger Liebesnacht.

Am 6. August 1859 nachmittags um halb fünf vollendete Wagner im Luzerner «Schweizerhof» die Partitur von *Tristan und Isolde*. Doch die für Karlsruhe geplante Uraufführung des *Tristan* scheiterte, da sich kein Tenor an die Titelpartie heranwagte. Der Theaterdirektor Eduard Devrient erklärte umstandslos, das Werk sei unaufführbar. Die Erwartungen Wagners, er würde mit *Tristan* ein leichtes Spiel haben, erwiesen sich also schon kurz nach dessen Vollendung als Irrtum. Das Werk wurde alles andere als der erhoffte Zwischenerfolg, es stellte sich vielmehr heraus, dass dessen musikalische Anforderungen alles bisher Dagewesene übersteigen. Deshalb war der Weg bis zu seiner Uraufführung eine Geschichte der Rückschläge und Enttäuschungen: «Mit meinen neuen Werken stoße ich auf fast – unüberwindliche Schwierigkeiten. Ich bin mit meinen neuen Arbeiten meiner Zeit und demjenigen, was unsere Thea-

ter leisten können, weit – weit vorausgeeilt» (Richard Wagner an Minna Wagner, 19.10.1861, SB XIII, S. 256).

Im März 1864 wurde die in Wien geplante Uraufführung des *Tristan* nach sage und schreibe 77 Proben endgültig als unaufführbar abgesetzt. Durch den Ausfall der erhofften Einnahmen konnte Wagner seine beträchtlichen Wechselschulden nicht begleichen und musste schließlich vor seinen Gläubigern aus Wien fliehen, um der drohenden Schuldhaft zu entgehen. Was von seinen Habseligkeiten noch übrig war, wurde später gepfändet. Ohne Ziel irrte er nun durch den süddeutschen Raum, nachdem auch die Wesendoncks es abgelehnt hatten, ihn aufzunehmen. Auf der Durchreise in München dichtete er am Karfreitag, den 25. März 1864, auf dem Weg ins Hotel Bayerischer Hof seine eigene, sarkastische Grabinschrift: «Hier liegt Wagner, der nichts geworden / nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden; / nicht einen Hund hinterm Ofen entlockt er / Universitäten nicht mal 'nen Doktor» (*Epitaphium*, SSD XII, S. 368). Am 8. April schreibt er an Peter Cornelius: «*Ein Licht* muß sich zeigen: *Ein Mensch* muß mir erstehen, der *jetzt* energisch *hilft* [...] *Ein gutes*, wahrhaft hilfreiches Wunder muß mir jetzt begegnen; sonst ists aus!» (Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen, S. 372/374). Und tatsächlich geschah keine vier Wochen später genau dieses Wunder: Der erst 18-jährige König Ludwig II. von Bayern, ein begeisterter Wagnerianer, der soeben und viel früher als erwartet den Thron der Wittelsbacher bestiegen hatte, rief Wagner an seinen Hof, wurde Wagners lebenslanger Mäzen und enthob ihn damit für immer zumindest aller materiellen Sorgen. Auch erteilte er den Befehl zur Uraufführung des *Tristan*, die am 2. Juni 1865 unter der Leitung im Münchener Hof- und Nationaltheater stattfand.

[...]

Mehr Informationen zu [diesem](#) und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de