

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München ...	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöllner	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren

Hans-Joachim Hinrichsen

Richard Wagners verhältnismäßig ruheloser Lebenslauf ist bekanntlich von häufigen Schauplatzwechselln geprägt. Gern pflegt man folgerichtig seine Biografie an den wechselnden Wirkungsorten entlang zu gliedern. Diese Schauplätze haben natürlich unterschiedliches Gewicht, vor allem sind sie unterschieden durch sehr verschiedene Aufenthaltsdauern. Geht man nach diesem äußerlich erscheinenden Kriterium, dann stechen Zürich und Bayreuth als die Orte hervor, an denen Wagners Schaffen sich konsolidieren und eine gewisse Kontinuität erlangen konnte. Paris hingegen, biografisch ebenfalls von höchster Bedeutung, hat Wagner selbst hingegen höchstens als Episode gelten lassen – gar nicht aber in erster Linie wegen der Kürze der dort verbrachten Zeit, sondern vor allem wegen der vielen als persönliche Fehlschläge erlebten Misserfolge. An Kürze werden die Pariser Jahre eigentlich nur noch von Wagners Münchner Phase unterboten. Aber gerade sie war quantitativ zwar kurz, qualitativ jedoch in keiner Weise episodisch. Man darf wohl sogar München mit allem Recht neben Dresden, Zürich und Bayreuth zu Wagners wichtigsten Wirkungsstätten rechnen.¹ Unter den vielen Ereignissen, die den Münchner Aufenthalt so gewichtig haben werden lassen, ist zweifellos die Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10. Juni 1865 das mit Abstand bedeutendste – und zwar in jeder Hinsicht: sowohl in der biografischen Qualität eines glänzenden Erfolgs nach jahrelanger und qualvoller Vorbereitung als auch in der Dimension einer geradezu beispiellosen Geschichtsmächtigkeit. In dieser Premiere von musikhistorischer Bedeutung bündeln sich die wichtigsten Aspekte von Wagners Kunstkonzeption in paradigmatischer Weise; in ihr laufen viele

1 Als aktuelle und zuverlässige Gesamtdarstellung der Münchner Jahre Richard Wagners vgl. ausführlich: *KatMünchen*.

parallel geführte Linien zusammen, von ihr gehen auch folgenreiche neue Impulse aus. Daher sei es gestattet, dieses europaweit beachtete musiktheatralische Großereignis in das Zentrum der folgenden Überlegungen zu stellen, obwohl ich mich keineswegs allein auf dieses beschränken will. Die Münchner *Tristan*-Premiere gewährte Wagner zum ersten Mal die Gelegenheit, seine Konzeption einer »Musteraufführung« in die Realität umzusetzen – eine Konzeption, in der Perfektion, Traditionsstiftung, Rezeptionslenkung und Anschlussfähigkeit zu jener Konstellation zusammentreten, die man mit Recht als »Klassizität« bezeichnen kann, obwohl gerade dies der letzte Begriff gewesen wäre, den Wagner dafür akzeptiert hätte. Dennoch muss an der Unterstellung genau dieses Anspruchs festgehalten werden, denn dann erst wird verständlich, warum sich Wagner von hier aus bis in die von Stephan Mösch² so grundlegend analysierte späte Bayreuther *Parsifal*-Inszenierung hinein mit zahlreichen in der Sache liegenden Antinomien herumzuschlagen hatte.

I. Vorbereitung

Für die künstlerische Qualität der *Tristan*-Aufführung vom 10. Juni 1865 konnte Wagner von zwei ausgesprochenen Glücksfällen profitieren: Er entdeckte schon einige Jahre zuvor in Ludwig Schnorr von Carolsfeld den idealen Sängerdarsteller des Tristan, und er fand, sogar noch etwas früher, in Hans von Bülow den kompetentesten aller möglichen Interpreten für das Werk. Es ist alles andere als belanglos, sondern vielmehr von allerhöchster Bedeutung, dass Bülow das Musikdrama auf dem Weg über die Anfertigung des Klavierauszugs kennenlernte, der im Herbst 1860 bei Breitkopf & Härtel erschien; er wurde damit zweifellos zum besten Kenner der Partitur, neben dem Komponisten selbst. Er verhalf nicht nur dem schwierigen Werk durch diese Kärnerarbeit zu erster Bekanntheit, sondern entwickelte bei dieser Arbeit auch eine besondere Perspektive auf die Qualität von Wagners Musik. Beredtes Zeugnis für die spektakuläre Wirkung dieses Maßstäbe setzenden Klavierauszugs ist die spätere Erinnerung des damals sechzehnjährigen Friedrich Nietzsche: »Von dem Augenblick an, wo es einen Klavierauszug des Tristan gab – mein Compliment, Herr von Bülow! –, war ich Wagnerianer.«³ Dem entspricht eine gut dokumentierte Bewunderung in

2 Stephan Mösch, *Weibe – Werkstatt – Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009.

3 Friedrich Nietzsche, »Ecce homo« [1888], in: ders., *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung, Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari (= Kritische Studienausgabe 6), München 1988, S. 289.

der engeren Umgebung Wagners, etwa bei Carl Tausig und Peter Cornelius.⁴ Schon zwei Jahre vor der Uraufführung des Werks hatte Carl Friedrich Weitzmann in seiner voluminösen *Geschichte des Clavierspiels* das *Tristan*-Arrangement ohne Umschweife »das Meisterwerk eines Clavierauszuges«⁵ genannt.

Es ist daher bemerkenswert, dass der junge Bülow, als streitbarer publizistischer Propagator der neudeutschen Ästhetik wohl wissend um das geradezu revolutionäre Potenzial der *Tristan*-Partitur, zunächst stets deren tadellose kompositorische Solidität hervorgehoben hat: »Auf jeder Seite schlägt Wagner durch sein gewaltiges, rein-musikalisches Wissen«.⁶ Unter den Berliner Musikern, die in Bülows Arbeitszimmer bereits Einblick in die Partitur zu nehmen Gelegenheit hatten, seien es insbesondere »die Leute vom métier, die *Specifischen*«, die sich von Wagners Technik beeindruckt gezeigt hätten, und mehreren Korrespondenzpartnern gegenüber lobte er die »reiche, klare und originale Polyphonie« des Werks.⁷ »Das knüpft direkt an den letzten Beethoven an«,⁸ so Bülows Überzeugung – und noch präziser sind es in einem anderen Brief während der Arbeit am Klavierauszug »die letzten Beethovenschen Quartette«,⁹ mit denen für ihn die *Tristan*-Partitur auf Augenhöhe steht. Der von Bülow im Vorfeld der Aufführung eifrig kolportierte Hinweis auf die »noch gar nicht dagewesenen Polyphonien«¹⁰ der *Tristan*-Partitur, die sich natürlich gerade dem Bearbeiter des Klavierauszugs erschließen mussten, dürfte für die spätere Aufnahme des Werks durch die Musikerkollegen durchaus nicht ohne Belang gewesen sein.

Bülow hat aber den *Tristan* nicht nur, Jahre vor der schließlichen Premiere, durch den Klavierauszug popularisiert, sondern er bemühte sich auch, dessen Orchesterklangbild an die Öffentlichkeit zu bringen. Zu diesem Zweck verpasste er dem Vorspiel eigens einen Konzertschluss, den er erstmals 1859 in Prag zu Gehör brachte (und der den anfangs unwilligen Wagner dann dazu zwang, eine bessere, weil eigene Version beizusteuern). Erfahrungen als Dirigent Wagner'scher Musik hatte Bülow in Berlin bereits vielfach erwerben können (*Faust-Ouvertüre*, *Tannhäuser*- und *Holländer-Ouvertüren*).¹¹

4 Vgl. *ML*, S. 659 (über die Reaktionen von Carl Tausig und Peter Cornelius auf Bülows Klavierauszug).

5 Carl Friedrich Weitzmann, *Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1863, S. 165.

6 Hans von Bülow an Franz Brendel, Brieffragment, zitiert nach dem Abdruck in der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)* 51 (1859), in: Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 3, Leipzig 1896, S. 263 (im Folgenden: *Bülow-Briefe*).

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Hans von Bülow an seine Mutter, 31. August 1859, ebd., S. 258.

10 Hans von Bülow an Louis Köhler, 17. August 1859, ebd., S. 251.

11 Zu Details vgl. den Überblick über Bülows Konzertrepertoire in Hans-Joachim Hinrichsen, *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*, Stuttgart 1999 (= *BzAFMw* 46), S. 488–515.

Wagner ist nach dem Ende des Schweizer Exils bemerkenswert rasch und pragmatisch dazu übergegangen, die Aufführung eigener Bühnenwerke möglichst nicht mehr selbst zu leiten, um sich stattdessen auf die Inszenierung zu konzentrieren: beim Pariser *Tannhäuser* zwar noch eher gezwungenermaßen, beim schließlich gescheiterten Wiener *Tristan* aber durchaus bereits mit der Überzeugung, dass die musikalische Arbeit bei Heinrich Esser gut aufgehoben sei, und in München schließlich ganz systematisch durch die Möglichkeit, nun auf den eigens herbeigeholten jungen Bülow zurückgreifen zu können. Dass er die Münchner Erstaufführung des *Fliegenden Holländers* am 4. (und am 8.) Dezember 1864 persönlich leitete, entsprach dem ausdrücklichen Wunsch des Königs; musikalisch war die Aufführung indessen vom Hofkapellmeister Franz Lachner vorbereitet worden. Die Einfädelung Hans von Bülows in das aufzubauende Münchner Interpretationssystem folgte einem präzise kalkulierten Stufenplan. Bemerkenswert ist nämlich Wagners Strategie, zunächst einmal den alles entscheidenden jungen König einer intensiven musikalischen Geschmacksbildung zu unterziehen (denn genau dies war Bülows eigentlicher Arbeitsauftrag als »Vorspieler des Königs«), um ihn – der ja eigentlich bereits ein willig ergebener Wagner-Hörer war – auf die angemessene Rezeptionshaltung einzustellen.¹²

Bülow prägte dem Ereignis der Uraufführung von *Tristan und Isolde* zweifellos seine unbestreitbare Autorität als Musiker auf; davon wird noch zu reden sein. Aber Bülow war eben zeitlebens weit mehr als nur Musiker, und dies ist sehr deutlich auch an seinen Münchner Aktivitäten zu studieren, die manchmal mit Wagner abgesprochen waren, nicht selten aber auch in riskantem Alleingang ausgefochten wurden. Nicht zu unterschätzen als Bestandteil von Bülows Strategie der Rezeptionslenkung sind daher, wie schon im Umfeld des *Tristan*-Klavierauszugs zu sehen war, seine publizistischen Aktionen, die allerdings in München erst in der Nach-*Tristan*-Phase zu ihrem Höhepunkt gelangten. Besonders bemerkenswert ist Bülows Versuch vom Februar 1866, in einem Brief an die klerikal-konservative Augsburger *Postzeitung* sich selbst und den Autor der jüngst in München präsentierten Musikdramen als »niemals [...] irgendwie antikatholisch« zu empfehlen; die hier realisierten Ideen seien nichts Geringeres als eine »Quasi-Religion«, »ächt christlich und zwar christlich-katholisch«, zudem »ächt deutsch, antijüdisch und antimaterialistisch«.¹³ Das schrieb allen Ernstes jemand, der kurz zuvor in einem freundschaftlichen Briefwechsel mit Ferdinand Lassalle die utopisch-sozialistische

12 Richard Wagner an Mathilde Maier, 7. August 1864, *WB* 16, S. 268.

13 Hans von Bülow an A. Birle, 12. Februar 1866, *Bülow-Briefe* 4, S. 87 f.

Deutung der *Ring*-Dichtung ausdrücklich bekräftigt hatte.¹⁴ Insofern handelt es sich, wie Franz Wilhelm Beidler bemerkt hat, um ein »seltsam opportunistisches Dokument«,¹⁵ hinter dem mit Sicherheit die Initiative Cosimas steckte. Folgenreich allerdings war diese Initiative insofern, als sie, wie Beidler sagt, »bereits im Keime jene zweideutige, um nicht zu sagen: unwahrhaftige Interpretation Wagners enthält, die vom nachwagnerischen Bayreuth zum System ausgebaut worden ist«. ¹⁶ Aber offenbar war dem von den Pressekampagnen im Vorfeld der *Tristan*-Premiere entnervten Bülow jedes publizistische Mittel recht. So scheute er sich später auch nicht, an Cotta, den liberalen Verleger der in Deutschland meinungsführenden Augsburger *Allgemeinen Zeitung*, Wagners Vorschläge für eine Einflussnahme auf die Berichterstattung über die bevorstehende *Meistersinger*-Premiere weiterzuleiten (und musste sich dann von Cotta über die Prinzipien von Redaktions- und Pressefreiheit aufklären lassen).¹⁷

Provoziert hatte allerdings die feindselige Haltung der ultramontanen bayerischen Presse niemand anders als Bülow selbst. In diesen Umkreis gehört die berüchtigte »Schweinehunde«-Affäre, die in der Münchner Lokalpresse genüsslich ausgewalzt wurde und zeitweilig den Erfolg des *Tristan*-Projekts geradezu infrage stellte. Bülow, der schon zehn Jahre zuvor in einem großen Grundsatzartikel die beiden süddeutschen Wirkungsorte der Brüder Lachner polemisch abgekanzelt hatte – Stuttgart sei nichts anderes als ein »Filialsumpf von München«¹⁸ –, wurde von der Münchner Presse ohnehin von Anfang an argwöhnisch beobachtet. Als er zugunsten des vergrößerten Orchesters einige Sperrsitze aus dem Nationaltheater entfernen lassen wollte, ließ er sich zu einer norddeutsch-flapsigen Bemerkung hinreißen, die ihm anschließend tagelang öffentlich um die Ohren geschlagen wurde. Dass er die in München als preußisch empfundene Schroffheit des Ausdrucks »Schweinehunde«, mit dem er die potenziellen Inhaber dieser Sitze bedachte, durch das gemütlich-bajuwarische »Sauprotzen« erfolgreich hätte abmildern können, wie Richard Strauss später meinte,¹⁹ ist zu bezweifeln, weil die Presse auf einen solchen Anlass ja nur gelauert hatte. Bülow musste sich, für ihn demütigend, auf der Grundlage eines von Wagner vorformulierten Schreibens öffentlich

14 Vgl. dazu ausführlich Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 33–35.

15 Franz Wilhelm Beidler, *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Bielefeld 1997, S. 195.

16 Beidler, *Cosima Wagner-Liszt*, S. 194.

17 Vgl. dazu Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 49, Fn. 188.

18 Hans von Bülow, »Die Opposition in Süddeutschland« [*NZfM* 39 (1853)], in: Hans von Bülow, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Marie von Bülow, Band 1, Leipzig 1911, S. 120.

19 *StraussBE*, S. 197.

entschuldigen.²⁰ Wie um die Schwierigkeiten noch zu häufen, musste danach die *Tristan*-Premiere zum Leidwesen und zur Empörung des europaweit angereisten Kennerpublikums kurzfristig um mehr als einen Monat verschoben werden, weil die Sängerin der Isolde erkrankt war. Entsprechend gehässig, allerdings nun nicht mehr erfolgreich, wurde das kurz nach den *Tristan*-Aufführungen erfolgte plötzliche Ableben des Hauptdarstellers ausgeschlachtet.

II. Durchführung

Umso schwerer wiegt angesichts all dieser Hindernisse der beispiellose Erfolg, den der im Vorfeld so umstrittene Bülow mit der Aufführung selbst zu erzielen vermochte. Seit dem Münchner *Tristan* war die musikhistorische Bedeutung Wagners wohl nicht mehr ernsthaft zu bezweifeln.

Geplant war allerdings die *Tristan*-Uraufführung zunächst ganz anders als sie dann schließlich erfolgte. Es ist nützlich, daran zu erinnern. Wagner griff hier auf seine im Umkreis der Zürcher Reformschriften entwickelte Idee der einmaligen Festaufführung zurück, die dem Anlass einen spezifischen Ereignischarakter sichern und ihn gegen den kommerziellen Musiktheaterbetrieb abdichten sollte. So wurde es denn auch in vielen deutschsprachigen Zeitungen publiziert: »Diese Aufführungen, für jetzt – wie gemeldet – vielleicht nur drei an der Zahl, sollen als Kunstfeste betrachtet werden [...]: sie werden demnach dem Charakter der gewöhnlichen Theateraufführungen entrückt, und treten aus der üblichen Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum unserer Zeit heraus.«²¹

Dass aus den drei geplanten Aufführungen, die Wagner ausschließlich den »aus Nah und Fern« eingeladenen »Freunden meiner Kunst« vorbehalten wissen wollte,²² dann doch vier wurden, geht auf den König zurück, der die dritte Vorstellung hatte versäumen müssen und eigens für sich eine vierte anberaumen ließ. Es ist eine bittere Ironie des Schicksals, dass der plötzliche Tod des Hauptdarstellers, der kurz nach den vier *Tristan*-Aufführungen am 9. Juli 1865 auch noch den Erik im wiederaufgenommenen *Holländer* gesungen hatte, diese Beschränkung auf wenige Vorstellungen dann unwiderruflich besiegelte. Wagner selbst, den der unerwartete

20 Vgl. die ausführliche Dokumentation des Vorgangs in: *KatMünchen*, S. 41–46.

21 »Einladung zur ersten Aufführung von ›Tristan und Isolde‹ [An Friedrich Uhl in Wien – München, 18. April 1865.]«, *SSD* 16, S. 40.

22 Ebd.

Tod Ludwig Schnorrs tief erschütterte, bekräftigte seine ursprüngliche Intention nun durch die spontan gefasste Absichtserklärung, die *Tristan*-Aufführungen des Sommers 1865 zum unwiederholbaren »Denkmal« (so Wagner wörtlich im August 1865²³) für den Frühverstorbenen zu weihen. Und solange Wagners Einfluss auf das Münchner Musikleben, auch aus der Entfernung des neuerlichen Schweizer Exils, ungebrochen wirksam war, blieb es auch dabei.

Zum Charakter der exklusiven »Festaufführung« passt ferner der ursprüngliche Plan, das Musikdrama in dem »traulichen Residenztheater«²⁴ zu inszenieren, gleichsam als eine Art »psychologisch-realistisches Kammerspiel«.²⁵ nach der pointierten Formulierung von Dieter Borchmeyer. »Die Vorgänge sind durchaus inniger, zarter Art; hier muß ein Zucken der Miene, ein Blinken des Auges wirken«, so erläutert Wagner diesen Plan dem von vornherein skeptischen König.²⁶ Alle Beteiligten einschließlich der Sänger rühmten die akustischen Bedingungen dieses kleinen Theaterraums, bis der Beginn der Orchesterproben schlagartig die Ernüchterung brachte und zum Umzug des Unternehmens in das Nationaltheater zwang. Mit dem 10. April 1865 beginnend, widmete Bülow dem Werk nicht weniger als 21 Orchesterproben (die er übrigens, entgegen der Legendenbildung, ebenso wie die folgenden Aufführungen nicht auswendig dirigierte²⁷). Erst in dieser Probenphase nahm die gemeinsame Arbeit Wagners und Bülows ihre folgenreiche und geschichtsmächtige Gestalt an: durch den Anteil des Regisseurs Wagner, der hier nun, wie erstmals schon kurz zuvor bei der Inszenierung des *Fliegenden Holländers*, die Opernregie als Kunst eigenen Rechts installierte,²⁸ und durch den Anteil des Dirigenten Bülow, der mit einem ausgeklügelten System separater Orchesterproben die komplizierte Partitur in ihrer gesamten polyphonen Qualität in transparenten Klang umzusetzen verstand.

Die Häufigkeit, mit der die Tatsache der Ungekürztheit in Bülows Korrespondenz dieser Zeit betont wird, verweist darauf, wie wenig dies von vornherein als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte. In der Tat hat sich Wagner, nicht

23 Richard Wagner an Anton Pusinelli, 2. August 1865, *WB* 17, S. 230.

24 Richard Wagner an Ludwig II., 20. April 1865, *WB* 17, S. 128.

25 Dieter Borchmeyer, »Barrikadenmann und Zukunftsmusikus« – Richard Wagner erobert das königliche Hof- und Nationaltheater. Uraufführungen, Erstaufführungen und Inszenierungen Wagners in München 1855–1888«, in: *WSp* 7 (2012), Heft 2 (»Wagner und München«), S. 27.

26 Richard Wagner an Ludwig II., 20. April 1865, *WB* 17, S. 128.

27 Vgl. dazu Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 48, Fn. 182.

28 Mit Recht spricht der Münchner Ausstellungskatalog angesichts des mit autographen Regiebemerkungen versehenen *Holländer*-Klavierauszugs (D-Mbs St. th. 868-6) von einem »bedeutenden theatergeschichtlichen Übergang in der Münchner Regiearbeit« (*KatMünchen*, S. 75): »Theatergeschichtlich vollzieht sich hier der Wechsel von einer Regie nach Text zur Regie nach Noten« (ebd., S. 76).

zuletzt unter dem Eindruck des Wiener Scheiterns an den immensen Schwierigkeiten der Titelpartien, offenbar zunächst zu pragmatischen Zugeständnissen und sogar Kürzungen bereit gefunden, wie aus dem Briefwechsel Cosima von Bülows mit Malwina Schnorr von Carolsfeld hervorgeht.²⁹ Erst als sich unter Bülows Leitung und durch die Leistung Ludwig Schnorrs die Machbarkeit der ungekürzten Fassung herausstellte, bildete sie von nun an den Stand der Dinge, auf dem Wagner glaubte beharren zu können. Der Münchner *Tristan* wurde, wie Bülow betonte, 1865 »ohne jede Kürzung oder Concession gegeben«.³⁰ Ironischerweise sollte später genau hier die künstlerische Bruchstelle im Verhältnis Wagners zu Bülow liegen.

Zwischen diesem Großereignis und der Einstudierung der *Meistersinger von Nürnberg* präsentierte Bülow dem Münchner Publikum den *Lohengrin* (erstmalig am 16. Juni 1867), den *Tannhäuser* (erstmalig am 1. August 1867) und den *Holländer* (erstmalig am 11. Juni 1868), mit denen er das von Wagner übernommene Konzept der akribisch geplanten »Musteraufführungen« weiter zu perfektionieren gedachte. Die mit demselben Anspruch aufwendig erarbeitete (und in ihrer Wirkung genau wie die *Tristan*-Aufführung epochale) Einstudierung der *Meistersinger von Nürnberg* dirigierte Bülow vor und nach der Sommerpause des Jahres 1868 neunmal. Hinzu kam noch die Aufführung der von Wagner bearbeiteten Gluck-Oper *Iphigenie auf Tauris* am 14. Januar 1869; geplant war anschließend für den Herbst desselben Jahres eine konzertante Erstaufführung des *Rheingold* (aus der dann aber, infolge der Konflikte um die Wiederaufnahme des *Tristan* im Sommer 1869, zu Wagners maßloser Empörung eine szenische Premiere unter der Leitung Franz Wüllners wurde).

Dass Bülow die *Tristan*-Premiere geleitet hatte, wurde zwar von allen Beteiligten als selbstverständlich erachtet, doch erfolgte diese Leitung ganz inoffiziell, denn Bülows im September 1864 verliehener Titel und Arbeitsauftrag lautete nach wie vor »Vorspieler des Königs«. Seine Leitung des *Tristan* hatte Wagner eigens beim König erst durchgesetzt. »Es geht drollig her«, schrieb Bülow am 13. Juli 1865 an Joachim Raff. »Ich dirigire die Wagner'schen Opern, trotzdem der Componist anwesend ist und Franz Lachner Generalmusikdirektor, und – kein Mensch wundert sich drüber, weder im Publikum noch im Orchester- und Theaterpersonal.«³¹ Nach dem Erfolg der *Tristan*-Aufführungen fühlte sich Bülow stark genug, Einfluss auf die Münchner Musikpolitik zu gewinnen. So bemühte er sich (freilich vergebens), den ungeliebten Hofmusik-Intendanten Karl von Perfall loszuwerden, mit dessen

29 Vgl. die entsprechende Dokumentation in: *KatMünchen*, S. 105–128, bes. aber auch ebd., S. 39.

30 Hans von Bülow an Ferdinand Praeger, vermutl. Mai 1865, D-Mbs, zitiert nach ebd., S. 39.

31 Hans von Bülow an Joachim Raff, 13. Juli 1865, *Bülów-Briefe* 4, S. 50.

Namen er in der Korrespondenz mit seinem vertrauten Freund Joachim Raff allerlei kalauernden Schabernack trieb: »Hier ist manches Erfrischende und Nothwendige im Werke – allmähliche Abbahnung von verschiedenen Personen und Anbahnung besseren Systems. Herrn von ›Durch-casus‹ werden wir ebenfalls springen lassen: Perfider Un-gentleman und musikalischer Laffe!«³² Der *Tristan*-Erfolg beschleunigte allerdings die Pensionierung Franz Lachners. Am 1. April 1867 wurde Bülow zum Hofkapellmeister ernannt und im Oktober desselben Jahres wurde ihm die künstlerische Leitung der neuen, nach Wagners Plänen eingerichteten Königlichen Musikschule übertragen. De facto beherrschte er nun das Münchner Musikleben.³³ Immerhin bezeichnet es eine noble, jedenfalls versöhnliche Geste gegenüber dem inzwischen pensionierten Lachner, wenn er diesen am 28. März 1869 in einem Münchner Abonnementskonzert seine Orchestersuite Nr. 5 (op. 135) dirigieren ließ.

So wie die *Tristan*-Premiere von Wagner wie von Bülow als »musterhaft« empfunden wurde, so galt dies drei Jahre später auch für die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, an deren Erfolg Bülow allerdings später dem damals assistierenden Hans Richter sogar den »Löwenantheil« zusprach.³⁴ Das von Wagner ersonnene Konzept und den mit ihm verbundenen Terminus der »Musteraufführung« übernahm Bülow in seinen eigenen Sprachgebrauch; er übertrug ihn vor allem aber auf seine spätere Konzertdirigentenpraxis.³⁵ Jedoch sollte sich bald, ausgerechnet am Gegenstand des *Tristan*, herausstellen, dass sich Konzept und Begriff der »Musteraufführung« in beträchtlichem Maße unterschiedlich auffassen ließen.

III. Konsequenzen

Obwohl die Uraufführung von *Tristan und Isolde* nicht die einzige bedeutende Münchner Wagner-Premiere darstellt, ist sie doch aus verschiedenen Gründen die paradigmatisch wirksamste. An ihr hat Wagner erstmals ernsthaft die alte Zürcher

32 Hans von Bülow an Joachim Raff, 25. Juli 1865 (D-Mbs Raffiana I. Bülow 62). In *Bülow-Briefe* 4, S. 52, ist diese Stelle ausgelassen.

33 Vgl. seinen Brief an Carl Bechstein vom März 1868: »Ich beherrsche das musikalische Gebiet in einer Stadt, die binnen Jahr und Tag in ihren Kunstäußerungen Berlin, Wien, Leipzig vollständig verdunkeln soll! Ja, ich hoffe es dahin zu bringen« (Hans von Bülow, *Neue Briefe*, hrsg. von Richard Graf Du Moulin Eckart, München 1927, S. 239; im Folgenden: *Neue Briefe*).

34 »Ferner wäre ohne HKM. Hans Richters Mitwirkung keine Musteraufführung der Meistersinger zu Stande gekommen, ihm gebührt der Löwenanteil an derselben, nicht mir« (an Otto Lessmann, 15. Oktober 1883; D-B Mus. ep. Hans von Bülow 260).

35 Zu den Belegen vgl. Hinrichsen, *Musikalische Interpretation*, S. 56, Fn. 229.

Idee der dreimaligen exklusiven Festaufführung mit anschließender Abstinenz zu realisieren versucht, wofür ihm der unvorhergesehene Plan, das Werk zum »Denkmal« für den frühverstorbenen Sänger des Tristan zu weihen, spontan sehr entgegenkam. An ihr aber zeigt sich in der Folge der weiteren Ereignisse auch das Aufbrechen jener Antinomien, die Wagner notwendigerweise nicht lösen konnte, sobald er dem Werk seine eigene Interpretationsgeschichte zuwachsen lassen musste.

Zu dem ernsthaftesten (und zugleich auch letzten) künstlerischen Konflikt mit Wagner nämlich kam es, als Bülow auf persönlichen Wunsch des Königs den seit Schnorrs Tod verwaisten *Tristan* wieder aufnahm, und zwar – gegen den erklärten Willen Wagners, der eine »Verhuzung«³⁶ befürchtete – mit Therese und Heinrich Vogl als Protagonistenpaar. Auf den Druck Wagners, der Bülow aus Tribschen brieflich zur Boykottierung der Neueinstudierung aufforderte, reagierte dieser zunächst noch willfährig mit der Einreichung eines ersten (und nicht bewilligten) Entlassungsgesuchs (8. Juni 1869). Interessanterweise aber wandelte sich im Lauf der Arbeit an der Neueinstudierung Bülows anfängliche Nachgiebigkeit gegenüber Wagner in eine Art von selbstbewussten Trotz. Dem moralischen Druck aus Tribschen konnte schließlich der erleichterte Bülow mit einem Trick, nämlich durch Umwandlung des königlichen Wunsches nach Wiederaufnahme in einen expliziten Befehl ausweichen: »Wir haben zu parieren und das ist schließlich sehr gut – denn ohne Diktatur kommt man nicht vorwärts. Gottlob, daß man einen Herrn und Gebieter hat, der den Teufel nach Schwierigkeiten und Unmöglichkeiten fragt.«³⁷ Freilich war diesmal, für Wagner inzwischen inakzeptabel,³⁸ der *Tristan* nicht ohne pragmatische Eingriffe (Transpositionen und Striche) möglich. Dem empörten Komponisten gegenüber verteidigte Bülow eine Woche vor der Aufführung die wider Erwarten doch sich einstellende musikalische Qualität auch in dieser Besetzung und in dieser Fassung: »Ich vermag dieselbe nicht als eine Profanation des Kunstwerkes an[zu]sehen – im Gegenteil – als einen bedeutungsvollen Akt – ein Zeugnis, was guter Wille und Eifer – angestachelt durch allerhöchsten kategorischen Imperativ zu stande bringen können.«³⁹ Und nach der Premiere der Neueinstudierung vom 20. Juni 1869, der letzten Aufführung, die Bülow vor seiner selbstgewünschten Entlassung noch leitete, heißt es im letzten Brief an Wagner

36 Richard Wagner an Hans von Bülow, April 1869, in: Richard Wagner, *Briefe an Hans von Bülow*, hrsg. von Daniela Thode, Jena 1916, S. 278.

37 *Röckl* 2, S. 76 f.

38 Allerdings kann dies nicht der Hauptgrund für Wagners Ablehnung gewesen sein, denn noch im Vorfeld der Münchner *Tristan*-Premiere scheint er in dieser Hinsicht zu beträchtlichen Kompromissen bereit gewesen zu sein (vgl. dazu ausführlich: *KatMünchen*, S. 39 f.).

39 Hans von Bülow an Richard Wagner, 12. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 469 f.

lapidar und zugleich in stolzer Distanzierung: »Die gestrige Tristanvorstellung war besser als irgendeine Aufführung irgend eines Deiner Werke an irgend einem anderen Theater.«⁴⁰

Die leidige Frage der pragmatisch notwendigen Striche in der *Tristan*-Partitur war hier nun zum ersten Mal aufgetaucht. Als Bearbeiter Wagner'scher Musik hatte sich Bülow, in bester Absicht operierend, schon einmal Wagners Unwillen zugezogen: Für die bereits erwähnte Prager Aufführung des *Tristan*-Vorspiels (Frühjahr 1859) hatte er, nachdem der Komponist sich trotz wiederholter Bitten geweigert hatte, dies selbst zu tun, einen Konzertschluss komponiert, durch dessen Ungenügen sich Wagner schließlich doch zu einer eigenen Version provoziert fühlte.⁴¹ Die Striche nun für die Münchner Wiederaufführungen von *Tristan und Isolde* waren in gewisser Weise eine Folge der Entscheidung für die neue Sängerbesetzung, über die allein schon sich mit Wagner keine Einigung hatte erzielen lassen. Nach der Aufführung hatte Bülow zwar diese Eingriffe – freilich nicht dem Komponisten selbst gegenüber – mit dem ihm eigenen Sarkasmus als »Verstümmlungen« bezeichnet,⁴² sich gleichzeitig aber, wie schon zitiert, zum künstlerischen Resultat vorbehaltlos bekannt. Worin bestanden die Eingriffe? In einem Brief an Wagner erwähnte Bülow die Notwendigkeit von Kürzungen im dritten sowie zu Transpositionen im zweiten Akt.⁴³ Einen Tag nach der erfolgreichen Aufführung war Carl Bechstein gegenüber von zwei Strichen (zehn Takte im zweiten, 74 Takte im dritten Akt) die Rede.⁴⁴ Die Formulierung »Verstümmlungen« aus dem Brief an Richard Pohl zwei Tage später ist also in der Tat das Ergebnis einer in zunehmendem Maße notwendig gewordenen Redaktionstätigkeit. In der Münchner Aufführungspartitur⁴⁵ sind aus der Vielzahl der Einzeichnungen von Hermann Levi, Richard Strauss und anderen nur vier Eintragungen, alle im zweiten Aufzug, zweifelsfrei als von Bülow stammend zu identifizieren (sie können nur von 1869 stammen, weil Bülows *Tristan*-Direktion 1872, nach seiner Rückkehr aus Florenz, seiner eigenen späteren Angabe

40 Hans von Bülow an Richard Wagner, 21. Juni 1869, ebd., S. 471.

41 Mit Schreiben vom 4. März 1859 erläutert Bülow dem Komponisten sein geplantes Vorgehen für die Anlage dieses Konzertschlusses mit ausführlichen Notenbeispielen (ebd., S. 431). Vgl. das Faksimile des Bülow'schen Konzertschlusses bei Heinrich Reimann, *Aus Hans von Bülows Lehrzeit. Erster Teil einer unvollendet gebliebenen Biographie des Künstlers*, hrsg. von Heinrich Meisner, Berlin 1908, S. X.

42 Hans von Bülow an Richard Pohl, 23. Juni 1869, »Hans von Bülows Briefe an Richard Pohl«, hrsg. von Marie von Bülow, in: *Neue deutsche Rundschau (Freie Bühne)* V (1894), S. 446–476, S. 578–801, hier S. 800.

43 Hans von Bülow an Richard Wagner, 3. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 467.

44 Hans von Bülow an Carl Bechstein, 21. Juni 1869, ebd., S. 255.

45 D-Mbs St. th. 883.

nach bereits wieder ohne Striche auskam⁴⁶). Zwei von ihnen betreffen Transpositionen (jeweils einen Ganzton abwärts bei »Tristan! Geliebter! / Isolde! Geliebte« und bei »Lass mich sterben! / Muss ich wachen?«), und die anderen beiden beziehen sich auf das Ausprobieren dynamischer Korrekturen und geringfügiger Tonsatzvarianten (einschließlich ihrer partiellen Zurücknahme). Die mindestens zwei von Bülow brieflich erwähnten Kürzungen dagegen sind nicht zu verifizieren.

Mit der Vorstellung vom 20. Juni 1869, auf die zwei Tage später noch eine Separatvorstellung für den König folgte, fand Bülows Münchner Tätigkeit für Wagners Werk ihr vorläufiges Ende, auch wenn er 1872 nach der Rückkehr aus Florenz nochmals vier *Tristan*-Vorstellungen dirigierte. Bülow selbst sah in dieser Schließung des Kreises eine Ironie der Geschichte: »Übrigens mit *Tristan* hat hier meine Wirksamkeit vor 4 Jahren begonnen – es liegt mehr Sinn darin, als Sie jetzt ahnen können, daß ich dieselbe mit *Tristan* gleichfalls beschließe«.⁴⁷ Zwischen dem Anfangs- und dem Endpunkt dieses Zeitraums von vier Jahren liegt aber, wie Bülow selbst hier noch gar nicht erkennen konnte, eine alles entscheidende Differenz. Sie kann als der eigentliche musikhistorische Ertrag der Münchner Kooperation von Wagner und Bülow gar nicht stark genug betont werden.

Bülows erfolgreicher Widerstand gegen den autoritativen Willen des Komponisten – anfangs noch zögerlich, dann aber mit rasch zunehmendem Selbstbewusstsein vollzogen – markiert einen entscheidenden historischen Punkt auf dem Gebiet der Wagner-Interpretation. Wir beobachten hier nichts Geringeres als die Entdeckung der konstitutiven Ambivalenz im Begriff der interpretatorischen Authentizität. Bülows Verhalten im Sommer 1869, das nach seiner eigenen (und wohl völlig berechtigten) Aussage eine weitere mustergültige Aufführung von *Tristan und Isolde* zur Folge hatte, ist im Besonderen ein erstes Zeichen künstlerischer Emanzipation, im Allgemeinen der Durchbruch zur Freiheit der musikalischen Interpretation. Hier entsteht die – für die Musik kaum weniger als für die szenische Gestaltung virulente – Frage nach der künstlerischen Deutungshoheit; hier löst sich diese erstmals mit schlagender Plausibilität von der Intention des Komponisten als dem vermeintlich alleinigen Urheber seines Werks ab. Für Wagner, dem die Reichweite des Problems nicht verborgen bleiben konnte, bedeutete dies die Einsicht in eine unauflösbare Antinomie. Mit dieser wichtigen historischen Wende in keineswegs

46 Hans von Bülow, »Scandinavische Concertreiseskizzen, V«, in: Bülow, *Ausgewählte Schriften*, Band 2, S. 243.

47 Hans von Bülow an Carl Bechstein, 4. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 251. – Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Apostel und Apostat – Hans von Bülow als Wagner-Dirigent«, in: *WSp* 5 (2009), Heft 1 (»Wagner und seine Dirigenten«), S. 9–32.

zufälligen, sondern vielmehr in präzisestem Zusammenhang, der immer noch zu wenig beachtet wird, steht daher auch Wagners publizistische Reaktion des Jahres 1869: die Neuauflage von *Oper und Drama*, die erheblich erweiterte Neuausgabe des Pamphlets *Das Judentum in der Musik* und, vor allem, die Publikation der interpretationsästhetischen Schrift *Über das Dirigieren*, deren antijüdischer Subtext mit dem wiederaufgelegten Pamphlet korrespondiert.⁴⁸ Wagner gewann nun, hilflos und von allen Einflussmöglichkeiten abgeschnitten im zweiten Schweizer Exil, die klare Einsicht in die Unverfügbarkeit und Eigensinnigkeit auch seines kompetentesten Interpreten und fürchtete um die Nachhaltigkeit einer authentischen Interpretationstradition. Das Motiv muss sehr ernstgenommen werden, auch wenn die Angst vor der Auslieferung des deutschen Musiklebens an eine jüdisch beeinflusste Interpretationsschule nichts anderes als paranoid ist. Und eine ähnlich motivierte Phobie vor unauthentischer Interpretationsanmaßung wird noch hinter der Abwehr gegen die 1901 in München installierten Wagner-Festspiele stehen, durch die vorübergehend sogar Felix Mottl in Bayreuth in Ungnade fiel.

Bei einem persönlich so unbestechlichen Geist wie Bülow darf man annehmen, dass es nicht vorwiegend (oder jedenfalls ausschließlich) biografische Gründe hat, wenn er dem nach München an die Öffentlichkeit gebrachten Schaffen Wagners die Gefolgschaft versagte. Wie auch immer sie motiviert gewesen sein mag: Bülows musikpolitisch so folgenreiche Wandlung setzte exakt am Ende seiner Münchner Zeit ein. Der Komponist der *Götterdämmerung* und des *Parsifal* galt ihm später nur noch als »der Epigone seiner selbst«,⁴⁹ alles nach den *Meistersingern* komponierte empfand er nach Wagners Tod – in auffälliger Parallele zu den kritischen Formulierungen Friedrich Nietzsches – als »Komödiantenmusik«. ⁵⁰ Wahrscheinlich ist das weniger einer polemischen Voreingenommenheit geschuldet als vielmehr dem Mangel an Bereitschaft, sich mit dem Abschluss des *Rings* und dem *Parsifal* überhaupt noch intensiv auseinanderzusetzen. So blieben für ihn die beiden von ihm selbst in München uraufgeführten Musikdramen, die er direkt an den späten Beethoven anschließen sah, der unüberbietbare Scheitelpunkt von Wagners Kunst. Die nie mehr in Frage gestellte, schon bei der langwierigen Arbeit am Klavierauszug entdeckte schiere musikalische Qualität der *Tristan*-Partitur öffnete ihm daher den Weg nicht zum späten Wagner, sondern den zurück zu Beethoven und den voraus zu Brahms. Für Wagner hingegen, der die Münchner Bilanz angesichts der

48 Vgl. dazu Hans-Joachim Hinrichsen, »Musikbankiers«. Über Richard Wagners Vorstellungen vom »Judentum in der Musik«, in: *Musik & Ästhetik* 5 (2001), Heft 19, S. 72–87.

49 Hans von Bülow an George Davidsohn, 29. Februar 1884, *Bülow-Briefe* 6, S. 255.

50 Hans von Bülow an Hans von Bronsart, 3. August 1888, *Bülow-Briefe* 7, S. 205.

unautorisierten Wiederaufnahme des *Tristan* unter Bülow sowie der Premieren von *Rheingold* und *Walküre* unter Wüllner als gescheitert empfinden musste, bedeutete das zugleich die kompromisslose Rückkehr zur Idee des provisorischen Festspieltheaters, die er dann in Bayreuth zu realisieren trachtete.

Für den am Ende der Münchner Jahre knapp 40-jährigen Bülow jedenfalls markiert der *Tristan* seinen bis dahin größten künstlerischen Erfolg und zugleich seine größte biografische Katastrophe. Es trifft daher uneingeschränkt zu, was er 1869 seiner damals bereits von München nach Tribschen übersiedelten Gattin brieflich nachgerufen hat, indem er nun wieder zum förmlichen Französisch zurückkehrte: »Oui, sans reproche pour l'immense auteur – le *Tristan* m'a donné le coup de grâce« – »Ja, ohne Vorwurf für den großartigen Urheber – der *Tristan* hat mir den Gnadenstoß versetzt.«⁵¹ Was er um diese Zeit noch nicht erkennen, sondern höchstens ahnen konnte, ist die Tatsache, dass an diesem Punkt aber auch seine endgültige Emanzipation zum einflussreichsten musikalischen Interpreten des 19. Jahrhunderts begonnen hatte.

⁵¹ Hans von Bülow an Cosima Bülow, 17. Juni 1869, *Neue Briefe*, S. 479.