

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 Zöller	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchner 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* *Münchner 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*

Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München

Hartmut Schick

München war fraglos einer der wichtigsten Wirkungsorte Richard Wagners; Dieter Borchmeyer sieht in München sogar »neben Bayreuth die Wagner-Stadt schlechthin«.¹ In München wurden zudem die Voraussetzungen dafür geschaffen, dass überhaupt das Projekt Bayreuth gelingen konnte. Nicht vergessen sei dabei Zürich, die dritte wichtige Wagner-Stadt, wo die Grundlagen für Wagners Wirken sowohl in München als auch in Bayreuth geschaffen wurden – mit den aufsehenerregenden Kunstschriften und der Komposition des größten Teils des *Ring des Nibelungen* wie auch von *Tristan und Isolde*. Verglichen mit den vielen Jahren in Zürich und Bayreuth war die Münchner Episode in Richard Wagners Vita freilich nur ein eher kurzes Intermezzo. Lässt man die wichtigsten Stationen seines Lebens und Wirkens Revue passieren – Leipzig, Würzburg, Magdeburg, Riga, Paris, Dresden, Zürich, Wien, München, Tribtschen bei Luzern und Bayreuth –, dann fällt die Münchner Zeit quantitativ nicht besonders ins Gewicht, und kompositorisch war sie bemerkenswert unfruchtbar. Insgesamt wohnte Wagner in den Jahren 1864 und 1865 knapp 19 Monate in München beziehungsweise Oberbayern; hinzu kamen bis 1869 noch einige weitere in München verbrachte Tage, Wochen und Monate.

An einigen Orten also lebte Wagner weitaus länger als hier, und in vieler Hinsicht verhielt sich Wagner in München auch nicht anders als an anderen Wirkungsorten: Er entwickelte utopische künstlerische Pläne, betrog seine Ehefrau und seinen Mäzen, nahm sich die Frau eines Freundes und Unterstützers zur Geliebten, mischte sich in die Politik ein und lebte finanziell weit über seine Verhältnisse, nämlich hemmungslos auf Kosten eines großzügigen Geldgebers. Nicht zum ersten Mal ver-

1 Dieter Borchmeyer, »Barrikadenmann und Zukunftsmusikus« – Richard Wagner erobert das königliche Hof- und National-Theater. Uraufführungen, Erstaufführungen und Inszenierungen Wagners in München 1855–1888«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 9–40, hier S. 10.

ließ er den Wirkungsort am Ende auch wieder fluchtartig, weil er sich gesellschaftlich unmöglich gemacht hatte. Neu ist nur, dass Wagner trotz bislang beispielloser Ausgaben in München keine Schulden aufhäufte, dass er neben Skandalen auch bislang beispiellose künstlerische Erfolge, ja Triumphe feiern konnte und dass er in München wohl zum ersten Mal einen Wohnort gefunden hatte, an dem er meinte, den Rest seines Lebens und Schaffens verbringen zu können: einen Wirkungsort, der ihm alle denkbaren Entfaltungsmöglichkeiten bot, selbst für utopisch anmutende Projekte, und zudem eine nie gekannte, sogar auf Dauer angelegte materielle Absicherung.

Daran, dass München dann doch nur eine relativ kurze Episode in seinem Leben wurde, war Wagner selbst am meisten schuld. Die Kürze der Münchner Zeit ändert aber nichts an ihrer eminenten Bedeutung für den Komponisten. München hat Wagner nicht nur am mutmaßlichen Tiefpunkt seines Lebens und seiner Karriere regelrecht gerettet; hier wurden auch so viele Weichen gestellt und entscheidende Projekte zum Abschluss oder auf den Weg gebracht wie an keiner anderen Wirkungsstätte, nicht einmal in Bayreuth.

Nach wie vor fällt es freilich schwer, Wagners Münchner Zeit bündig zu beurteilen. Allzu groß sind die Widersprüche, die sich zwischen der detailbewussten Nahsicht auf die Münchner Ereignisse und der rückblickenden Fernsicht ergeben, zwischen den verschiedenen Blickwinkeln der Zeitgenossen und Wagners Selbstsicht, aber auch zwischen menschlich-moralischem Urteil und der überzeitlichen künstlerischen Bilanz. Die extrem ambivalente Beurteilung findet sich schon bei Wagner selbst, wenn er München im Rückblick einmal »die Hölle« nannte, in die er nie mehr zurückkehren wolle,² andererseits sich im Alter dankbar an die Uraufführungen von *Tristan und Isolde* und der *Meistersinger von Nürnberg* als die beglückenden Höhepunkte seines Lebens erinnerte, die auch durch die Bayreuther Uraufführungen des *Ring des Nibelungen* und des *Parsifal* nicht mehr erreicht werden konnten.³ Am Ende stößt man beim Versuch einer Bewertung doch immer nur auf die alte, bei einem Genie stets besonders prekäre Frage, ob denn der Zweck die Mittel heilige. Verneint man die Frage, dann kann man durchaus Martin Gregor-Dellin beipflichten, wenn dieser über die Königsfreundschaft Ludwigs II. mit Wagner schreibt, sie erweise sich »im nachhinein als das elendeste, beschämendste und intriganteste Intermezzo, wel-

2 Wagner im Brief an Dr. Anton Pusinelli vom 12. Januar 1870, in dem er schreibt, er habe nach der *Meistersinger*-Uraufführung beschlossen, »nie wieder nach München (meiner Hölle) zurückzukehren und daraus zu retten, was ohne mich zu Grunde gegangen wäre«. *WB* 22, S. 44.

3 Vgl. etwa Cosima Wagners Eintragung in ihr Tagebuch vom 9. März 1878 in Bayreuth: »Erinnerung an die Aufführung der Meistersinger in München. Richard bezeichnet sie als »das Schönste, was ich in meinem künstlerischen Leben gehabt; sie war beinahe vollendet.« *CT* 2, S. 54.

chen Standpunkt man auch immer einnimmt. Von wenigen Randfiguren abgesehen verloren alle Beteiligten ihr Gesicht – und versuchten es hinterher zu retten, indem sie ihren Selbstbetrug bemäntelten oder den fatalen Ausgang der Märchengeschichte einer Hofkabale anlasteten«. ⁴

Gregor-Dellin ist hier schwerlich zu widersprechen. Freilich ist die Frage müßig, ob es auch anders hätte kommen können, ob sich Wagner nicht einfach nach bürgerlich-moralischen Maßstäben ›anständig‹ hätte verhalten können: ohne provokanten Ehebruch, ohne maßlose finanzielle Forderungen, ohne Einmischung in die bayerische Politik und andere Anmaßungen. Und wenn Gregor-Dellin zu Recht konstatiert, dass alle Beteiligten in Wirklichkeit ›von falschen Voraussetzungen aus[gingen]‹: Würde man sich wirklich wünschen, dass Ludwig II. seine Traumwelt verlassen und Wagner in jeder Hinsicht durchschaut hätte, dass er auf seine weltklugen Berater gehört und realitätsbewusst agiert hätte, die Staatsfinanzen schonend? War die wechselweise Täuschung und Selbsttäuschung nicht unvermeidbar beim Aufeinanderprallen der beiden so extremen, gleichermaßen autistisch wie narzisstisch anmutenden Charaktere Ludwigs und Wagners? Richard Wagner und München: War das ein Glücksfall oder ein fatales Missverständnis?

Diese Frage werden auch die folgenden Beiträge zu speziellen Aspekten von Wagners Wirken und Nachwirken in München immer wieder implizit stellen und zu beantworten versuchen, aus ganz verschiedenen Blickwinkeln. Hier soll es vorerst nur darum gehen, für diese Beiträge den Boden und den Hintergrund zu bereiten. Der Reihe nach werden, jeweils nur die wichtigsten Geschehnisse erwähnend, die Phasen thematisiert, in denen Richard Wagner physisch oder zumindest gedanklich in München war, wobei der Charakter des Einleitungsvortrags beibehalten und der Anmerkungsapparat bewusst knapp gehalten wird. ⁵ Als Darstellungsform für Wagners Auftritte auf der Münchner Bühne diene die Skizze eines Dramas, bestehend aus einem Vorspiel und sieben Szenen.

4 Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*, München und Mainz 1983, S. 523.

5 Es müsste im Grunde ständig auf die sehr reichhaltige einschlägige Sekundärliteratur sowie die extrem umfangreiche Wagner-Korrespondenz verwiesen werden. An dieser Stelle seien immerhin die wichtigsten Titel zum Thema Wagner in München genannt, mithilfe derer sich die Darstellung beliebig vertiefen lässt. Neben dem bereits genannten jüngsten Beitrag von Borchmeyer (siehe Anm. 1) sind dies vor allem: *Röckl*; Eduard Stempflinger, *Richard Wagner in München (1864–1870). Legende und Wirklichkeit*, München 1933; *Petzet* (eine umfassende, extrem materialreiche Dokumentation der Münchner Musteraufführungen und Uraufführungen Wagner'scher Werke samt ihrer Rezeption); Ludwig F. Schiedermaier, *Die deutsche Oper in München. Eine 200jährige Geschichte*, München 1992, S. 86–116; *KatMünchen; WB-Ludwig*.

Vorspiel: Hindernisse auf dem Weg nach München und ein dahinsiechender Tristan

Im Münchner Hoftheater öffnet sich der Vorhang für Wagners Werke erst vergleichsweise spät. Nichts spricht vor 1864 dafür, dass gerade Bayern einmal für Wagner wichtig werden sollte. 1845 hatte die Münchner Hofoper-Intendanz dem Komponisten das ihr zugeschickte Paket mit der *Rienzi*-Partitur ungeöffnet zurückgesandt. 1852 präsentiert Franz Lachner, der zwar eher konservative, aber doch der neuen französischen Oper gegenüber sehr aufgeschlossene Münchner Generalmusikdirektor, Wagners *Tannhäuser*-Ouvertüre dem Publikum in einem Akademiekonzert – und erntet damit nur Unverständnis und Kritik. Kaum vorstellbar erscheint allerdings, dass Lachner, immerhin der vielleicht beste Dirigent jener Zeit, diese Musik bewusst schlecht interpretiert hat, um sie zu diskreditieren, wie ihm Wagner im Schweizer Exil böseartigerweise unterstellt. Als Lachner drei Jahre später die Münchner Erstaufführung der ganzen Oper *Tannhäuser* dirigiert, erzielt er jedenfalls einen großen Publikumserfolg, und dies, obwohl Wagner ihn als dafür vollkommen ungeeignet qualifiziert hatte.⁶ Nur zu gern hätte Wagner ihn schon jetzt, 1855, als Dirigent verdrängt und den *Tannhäuser* selbst einstudiert. Doch für einen Besuch in München ist die Zeit noch nicht reif: König Maximilian II. ist nicht bereit, aus der Solidarität der deutschen Fürsten mit Sachsen auszuscheren und dem steckbrieflich gesuchten Revolutionär Wagner ausnahmsweise das Betreten bayerischen Bodens zu erlauben, ausgestattet mit dem von Wagner brieflich beantragten freien Geleit für die Wochen, die der Komponist für die *Tannhäuser*-Produktion in München verbringen will.⁷ Dem steht auch entgegen, dass mit Ludwig von der Pfordten, ein einstiger sächsischer Minister und damit Intimfeind Wagners, inzwischen bayerischer Außenminister ist.

Auch die Münchner Erstaufführung des *Lohengrin* im Februar 1858, für die sich Herzog Maximilian in Bayern eingesetzt hatte, geht ohne Wagners Beteiligung über die Bühne, begeistert das Münchner Publikum aber weit weniger als der *Tannhäuser*. Vergeblich hatte Wagner bei König Max darum gebeten, wenigstens für 14 Tage nach München kommen zu dürfen, um das von ihm selbst tatsächlich noch nie gehörte Werk überhaupt erstmals nach seinen Vorstellungen realisieren zu können.⁸ Im

6 Vgl. Wagners Brief an den Münchner Hofoperintendanten Franz von Dingelstedt vom 20. März 1854, *WB* 6, S. 98.

7 Vgl. Wagners Brief an Franz von Dingelstedt vom 3. Juni 1854, *WB* 6, S. 136 f.

8 Brief Wagners aus Zürich an König Maximilian II. von Bayern vom 10. November 1857, *WB* 9, S. 62 f. Wagner erlebte sein Werk dann erst am 11. Mai 1861 in Wien auf der Bühne.

Anschluss daran bot Lachner offenbar Wagner sogar an, sein noch gar nicht beendetes neuestes Werk, *Tristan und Isolde*, in München uraufzuführen.⁹ Wagner drängt sehr darauf, dass zunächst einmal sein *Rienzi* in München aufgeführt wird, doch lehnt die bayerische Zensur nach Sichtung der Partitur das Sujet mit Rücksicht auf die katholische Kirche ab. Dafür löst drei Jahre später, am 2. Februar 1861, eine Folgeaufführung des *Lohengrin* bei König Maximilians 15-jährigem Sohn Ludwig eine existentielle Erschütterung aus, mit der die Grundlage für dessen lebenslange, geradezu pathologische Wagner-Begeisterung gelegt wird, verstärkt noch durch das erstmalige Erleben des *Tannhäuser* am 22. Dezember 1862.

Ab Juli 1860 kann Wagner dank einer Teilamnestie wieder die deutschen Länder außer Sachsen betreten. Mit seiner Karriere geht es gleichwohl nicht bergauf: Zwar nimmt die Pariser Oper seinen umgearbeiteten *Tannhäuser* an, doch muss das Werk nach drei Aufführungen wegen skandalöser Publikumsreaktionen abgesetzt werden. Verschiedene Anläufe, *Tristan und Isolde* auf einer Bühne herauszubringen, scheitern allesamt. 1859 war bereits die ohne den Komponisten versuchte Einstudierung in Karlsruhe abgebrochen worden, nachdem die Sänger und das Orchester das Werk als schlechterdings unausführbar bezeichnet hatten. Aufführungspläne in Paris und Straßburg zerschlagen sich, und auch die Wiener Oper kommt bei diesem Werk an ihre Grenzen, obwohl hier nun erstmals Wagner selbst die Proben begleiten und die Sänger einzeln schulen kann.

Der Wiener Hofkapellmeister Heinrich Esser – eine ehemaliger Schüler Franz Lachners – müht sich dort redlich mit dem Werk, kann sich mit der neuartigen Musik, die, wie er meint, »für nervöse Menschen geradezu gesundheitsschädlich« sei, aber nicht wirklich anfreunden. Ihn entsetzt der »gänzliche Mangel von Melodie«, das Fehlen von »wohlthuende[r] Erfindung im musikalischen Sinne«.¹⁰ Insbesondere der Sänger der Tristan-Rolle erweist sich sowohl stimmlich als auch mit dem Auswendiglernen der so neuartig komponierten Partien als völlig überfordert – mit dem Ergebnis, dass er sich immer wieder monatelang den Proben krankheitsbedingt entzieht. Statt das Werk, wie geplant, am 1. Oktober 1861 uraufzuführen, wird – nach 77 Proben und langen Probenpausen – das ganze Projekt 1863 aufgegeben. Die Situation ist nun noch fataler als nach dem Fiasko in Karlsruhe: Für die Musikwelt scheint jetzt endgültig der Beweis erbracht,

9 Dies geht aus Wagners ungewöhnlich freundlichem Brief an Lachner vom 26. September 1858 hervor, *WB* 10, S. 68 f.

10 Vgl. die Briefe Heinrich Essers an den Verleger Franz Schott vom 11. März 1860 und 14. August 1861, zitiert in: Edgar Istel, »Richard Wagner im Lichte eines zeitgenössischen Briefwechsels«, in: *Die Musik* 1 (1902), S. 1361 und 1364.

dass nicht einmal die persönliche Mithilfe des Komponisten an einer der großen Bühnen Europas ausreicht, um das Werk aufführbar zu machen.

Auch die Perspektive, *Die Meistersinger von Nürnberg* vollenden und dereinst in Wien aufführen zu können, zerschlägt sich dadurch. Im Frühjahr 1862 bricht Wagner die Komposition daran kurz nach der zweiten Szene ab, und am 12. April 1864 schreibt er verzweifelt an Josef Standhardtner in Wien: »An Meistersinger – !! – gar nicht zu denken. Nie! Nie!«¹¹ Noch schlimmer: Wenn *Tristan* und *Meistersinger* sich selbst bei größtmöglichem Aufwand als nicht realisierbar erwiesen haben, dann ist schon gar nicht mehr daran zu denken, das eigentliche Hauptwerk, den *Ring des Nibelungen*, jemals aufführen zu können. *Das Rheingold* und *Die Walküre* scheinen für immer in der Schublade zu bleiben; an eine Vollendung und Aufführung des *Rings* im erträumten eigenen Festspielhaus ist auch in den kühnsten Fantasien nun nicht mehr zu denken. Und die materielle Situation ist nicht weniger katastrophal. Wagner hat sich in Wien so hoch verschuldet, dass er nicht einmal mehr seine Miete bezahlen kann und ihm die Schuldhaft droht. Am 23. März flieht er in aller Heimlichkeit aus Wien.

1. Szene: Karfreitag in München – und ein Bild von Parzival

Auf dem Weg in die Schweiz macht Wagner für zwei Tage in München Station, wo er im Hotel Bayerischer Hof absteigt und am Karfreitag durch die Stadt streift. In seinen Erinnerungen stilisiert er diesen München-Aufenthalt zu einem hybriden, parsivalesken Karfreitagserlebnis: Die Gedanken an den eigenen Tod – Wagner entwirft schon eine humoristische Grabinschrift für sich¹² – korrespondieren mit der sichtbaren Trauer der Münchner um den soeben gestorbenen König Max II. und dem Gedenken an den Tod des Erlösers. Auch die österliche Auferstehungshoffnung leuchtet schon auf, wenn Wagner sie auch noch nicht als solche erkennt, nämlich beim Betrachten eines in einem Schaufenster ausgestellten Bildes des erst 18-jährigen Thronfolgers Ludwig II., dessen Jugend und Schönheit ihn »mit besonderer Rührung« ergreift.¹³ In den

¹¹ *WB* 16, S. 109.

¹² »Hier liegt Wagner, der gar nichts geworden,/ nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;/ kein Hund hinterm Ofen entlockt er,/ keiner Universität selbst 'nen Doktor«, in: R. Wagner, *Annalen*, *BB*, S. 140.

¹³ *ML*, S. 751.

folgenden Jahren wird er ihn im Freundeskreis seinen »Parzival« nennen. Bis zu Wagners persönlicher Auferstehung, wenn nicht gar Himmelfahrt, dauert es dann noch biblische 40 Tage, während denen sich in Zürich die letzten Hoffnungen zerschlagen.

Was folgt, ist sattsam bekannt: Der neue bayerische König lässt schon kurz nach seiner Thronbesteigung nach Wagner suchen und ihn schließlich Anfang Mai in Stuttgart durch seinen Kabinettssekretär Franz von Pfistermeister aufspüren. Wagner eilt sofort nach München, wird am 5. Mai 1864 von Ludwig II. empfangen und mit dem unfassbaren Angebot konfrontiert, vom König aller finanzieller Sorgen enthoben und dauerhaft in die Lage versetzt zu werden, all seine künstlerischen Pläne realisieren zu können – ausgestattet mit einem Jahresgehalt von 4000 Gulden und beruflich zu nichts anderem verpflichtet als dazu, seine kompositorischen Projekte zu vollenden und seine Werke in München in musterhafter Weise aufzuführen. Ludwig II. war noch weit davon entfernt, sich im Volksmund den Beinamen »Märchenkönig« zu erwerben – gegenüber Wagner aber agierte er tatsächlich genau so, wie es Könige üblicherweise nur im Märchen tun.¹⁴ Dass die politische Realität im bayerischen Verfassungsstaat eine andere ist als in einem Märchenkönigreich, blenden beide aus, mit dem Ergebnis, dass der in München erlebte Märchentraum dann doch je länger er dauert, desto mehr auch Züge eines Albtraums annimmt.

2. Szene: München als Traum

Wagner wohnt zunächst nahe dem Englischen Garten, bringt in den nächsten Wochen mit erheblicher königlicher Hilfe seine finanziellen und materiellen Verhältnisse in Ordnung und verbringt den Sommer 1864 auf Kosten des Königs im Landhaus Pellet in Kempfenhausen am Starnberger See, unweit von Ludwigs bevorzugter Residenz Schloss Berg. Den König sieht Wagner fast täglich; Ende Mai entwirft er für ihn ein erstes Programm der in München zu realisierenden Projekte. Das Vorhaben ist extrem ambitioniert: Auf eine Musteraufführung des *Lohengrin* im Winter soll im Frühjahr 1865 die Uraufführung von *Tristan und Isolde* folgen, bereits im Herbst dann

¹⁴ Zum bereits oft dargestellten Verhältnis zwischen Ludwig II. und Wagner vgl. u. a. Robert Münster, *König Ludwig II. und die Musik*, Rosenheim 1980, sowie jüngst Verena Naegele, »Richard Wagner und Ludwig II. von Bayern – Der Beginn einer wunderbaren Freundschaft in München«, in: *WSp* 8 (2012), Heft 2, S. 41–106, und Jens Malte Fischer, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013, S. 171–192.

die Uraufführung der (noch gar nicht komponierten) *Meistersinger von Nürnberg*, 1866 der *Tannhäuser* in teilweise neuer Bearbeitung – wohl anknüpfend an die Pariser Fassung – und bereits 1867/68 der komplette *Ring des Nibelungen*, gefolgt 1869/70 von der buddhistischen Legende *Die Sieger* und 1871/72 *Parzival*. Für 1873 ist dann als Programm nur noch vorgesehen »Mein glücklicher Tod!«¹⁵

Dementsprechend komponiert Wagner dann auch ab September zunächst an den *Meistersingern* weiter, in der dritten Szene des ersten Aufzugs beginnend. Intensive Bemühungen, den ihn bedingungslos verehrenden Dirigenten Hans von Bülow nach München zu holen, haben schließlich Erfolg: Bülow wird als persönlicher »Vorspieler des Königs« mit einem Jahresgehalt von 2.000 Gulden verpflichtet und stellt sich im Dezember auch als Dirigent und Pianist im Odeon vor – im einzigen Akademiekonzert, das Ludwig II. je besucht hat. Bereits ab Ende Juni trifft Wagner immer wieder Bülows Frau Cosima und entwickelt mit ihr eine bereits seit 1863 geplante, lebenslängliche Liebesbeziehung, die er insbesondere dem König gegenüber bis 1868 leugnet, so offenkundig sie bald auch für den Freundeskreis ist. Für Ludwig II. schreibt er im Juni 1864 den Aufsatz *Über Staat und Religion* und komponiert im August – als einziges in München fertig gestelltes Werk – einen Huldigungsmarsch für Militärorchester (WWV 97).

Am 15. Oktober lässt sich Wagner – wie er meint: für immer – in München nieder. Er bezieht mit seiner Dienerschaft eine vom König gekaufte und ihm mietfrei überlassene Villa in der Brienner Straße 21 (heutige Nr. 37, siehe Abb. 1), neben der Villa des Kunstsammlers Graf Adolf Friedrich von Schack gelegen, mit Blick auf die Propyläen. Im November beteiligt er sich als Regisseur an der sorgfältigen Einstudierung des bis dato in München noch unbekanntes *Fliegenden Holländer*. Kurz vor der ersten Aufführung am 4. Dezember düpiert er den Hofkapellmeister Lachner, indem er ihn vom Dirigentenpult verdrängt und die Leitung selbst übernimmt.

Vom König auf eigenen Wunsch vertraglich mit der Fertigstellung des *Ring des Nibelungen* beauftragt, präsentiert Wagner ihm Anfang Januar 1865 ein zweites Programm. Hier ist die Aufführung der *Ring-Tetralogie* schon für August 1867 geplant, »im neugebauten Festtheater«, wie Wagner schreibt, fürs Folgejahr eine Wiederaufnahme und erst für 1869 die Uraufführung der *Meistersinger*. Der für 1873 geplante »glückliche Tod« des Komponisten ist ersetzt durch eine Gesamtaufführung aller Werke von *Tannhäuser* bis *Parzival* und die Bemerkung: »Dann – mögen Andre kommen!«¹⁶ Wagner legt demgemäß die *Meistersinger* zur Seite und nimmt sich, nach siebenjähriger Pause, ab

15 Abgedruckt in *WB-Ludwig I*, S. XXXVII.

16 Brief Wagners an Ludwig II. zwischen 6. und 11. Januar 1865, überschrieben: »Mein Programm – auszuführen wenn mein teurer König will und hilft. –«, *WB-Ludwig I*, S. 49.

Ende September wieder *Siegfried* vor: Er beendet die Reinschrift des ersten Aufzugs und instrumentiert am Jahresende sowie im Herbst 1865 den zweiten Aufzug. Kompositorisch wird das Münchner Jahr 1865 für Wagner ziemlich unproduktiv: »Noch solch ein zersplitterndes Jahr, und nie – nie werden meine Werke vollendet oder geschrieben!«, klagt Wagner am Neujahrstag 1866 im Rückblick.¹⁷

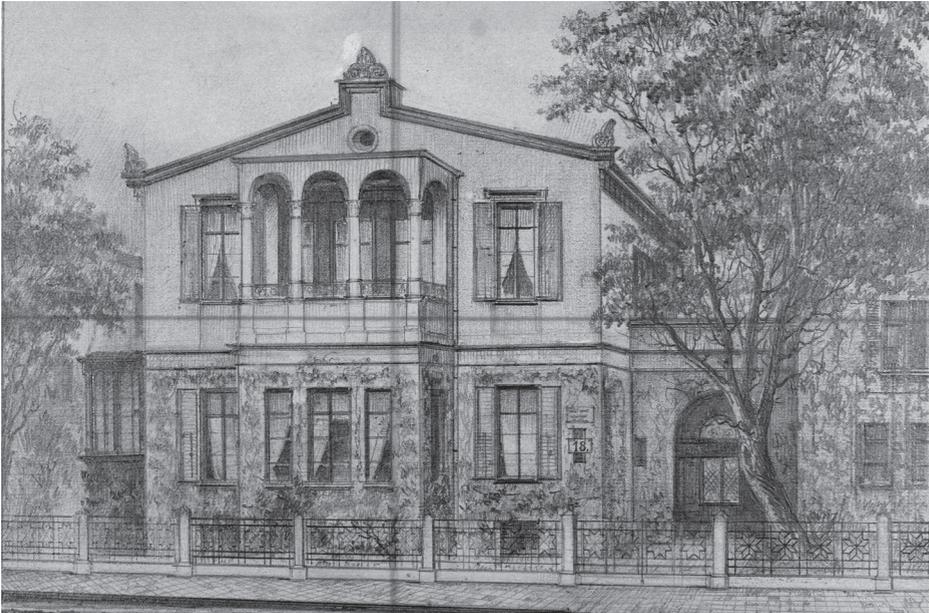


Abb. 1: Die heute nicht mehr existierende Villa in der Münchner Brienner Straße (damals Nr. 21), in der Wagner von Oktober 1864 bis Dezember 1865 wohnte (Nationalarchiv der Richard-Wagner Stiftung, Bayreuth, mit freundlicher Genehmigung).

Ludwigs Vorhaben, dem Komponisten das von diesem im Vorwort zur Ausgabe der *Ring*-Dichtung von 1863 geforderte Festspielhaus zu bauen, das eine Aufführung abseits der großstädtischen Repertoirebühnen ermöglicht, führt im Dezember 1864 zu einem Auftrag an Wagners alten Freund und Mitrevolutionär aus der Dresdener Zeit, den Architekten Ludwig Semper, einen Entwurf zu erstellen.¹⁸ Freilich verhehlt Wagner nicht, dass ihm ein erster Versuch mit einem provisorischen The-

17 Brief Wagners an Hans von Bülow vom 1. Januar 1866, *WB* 18, S. 27.

18 Vgl. dazu u. a. jüngst Jürgen Schläder, »Musikalische Erzählung als modernes Medienereignis«, in: *Von der Welt Anfang und Ende. »Der Ring des Nibelungen« in München* [Begleitpublikation zur Ausstellung des Deutschen Theatermuseums München 2013], hrsg. von Birgit Pargner, Leipzig 2013, S. 12–29; Enno Burmeister, »Das Münchner Festspielhaus«, in: *WSp* 8 (1012), Heft 2, S. 107–134 sowie den Beitrag von Markus Kiesel im vorliegenden Band.

ater aus Holz lieber wäre als das prachtvolle Festtheater in edelsten Materialien, das sich der König in seinem Enthusiasmus wünscht – gegen den Widerstand des Kabinetts wie auch seiner Mutter.¹⁹ Semper kommt dann erst im September des Folgejahres zur Ortsbesichtigung, und es wird schnell klar, dass an eine Realisierung des nun für die Isarhöhe nördlich des Maximilianeums vorgesehenen Monumentalbaus bis 1867 nicht zu denken ist, vielmehr vier bis fünf Jahre und erhebliche Mittel einzuplanen sind – ganz zu schweigen von der gewaltigen städtebaulichen Maßnahme, die Ludwig noch hinzufügen will: einer neuen Prachtstraße, die die Briener Straße an der Residenz vorbei verlängert und mitten durch das Lehel über eine neue Brücke auf das Theater hinführen soll. Die Prachtstraße hätte, wäre sie realisiert worden, von Wagners Wohnhaus geradewegs zu dem für ihn gebauten Theater geführt und die auf halber Strecke liegende königliche Residenz hochsymbolisch an eine Wagner-Achse gebunden. Der Architektur Münchens wäre so für immer und für jeden sichtbar der Gedanke eingeschrieben worden, die ganze Stadt läge dem Komponisten Wagner und seinem Werk zu Füßen.

Das zentrale Projekt des Jahres 1865 aber wird die Uraufführung von *Tristan und Isolde*. Nachdem das Werk nun schon sechs Jahre lang als unaufführbar galt, musste endlich der Gegenbeweis erbracht werden. Als Dirigent kam dafür nach dem Wiener Fiasko nur noch Hans von Bülow infrage – der wohl einzige zeitgenössische Dirigent, der mit der extrem avancierten Harmonik und Syntax dieser Partitur keine Probleme hatte, die Musik vielmehr verstand wie kein anderer und sogar auswendig beherrschte, da er selbst den Klavierauszug davon angefertigt hatte. Mit dem Dresdner Ludwig Schnorr von Carolsfeld – der gerade im März 1865 das Münchner Publikum in der Rolle des Tannhäuser begeistert hatte – gelang es zudem, den wohl einzigen Tenor zu verpflichten, der dieser beispiellos schwierigen Partie stimmlich wie intellektuell gewachsen war.

Als Ort ist zunächst das intime Residenztheater, also das Cuvilliés-Theater vorgesehen, von dessen Akustik Wagner entzückt ist. Hier will er sein Werk, das er als Kammerspiel mit dem Zweck der Darstellung allein des Rein-Menschlichen versteht, ohne »Massen unnützer Choristen« so realisieren, dass erstmals auch sein Ideal mimischer Verständlichkeit umgesetzt werden kann: »hier muss ein Zucken der Miene, ein Blinken des Auges wirken«, schreibt er am 20. April, »[n]ur unter solchen Umständen, in einem solchen Theater« sei »der Tristan – gerade der Tristan möglich!«²⁰ Seine Hoffnung, wenigstens die ersten drei Aufführungen hier durchführen zu können, scheidet aber schnell am Orchesterklang, der den Raum sprengt

19 Vgl. Wagners Brief an Semper vom 21. März 1865, *WB* 17, S. 107 f.

20 *WB* 17, S. 128.

und den Umzug ins große Nationaltheater erzwingt. Der Tag der ersten Orchesterprobe ist außerdem auch der Geburtstag seiner Tochter Isolde, die er mit Cosima von Bülow gezeugt hat. Hans von Bülow, der mit Geschick und Enthusiasmus die *Tristan*-Proben leitet, sieht sich selbst währenddessen im wirklichen Leben schon in die Rolle des betrogenen König Marke versetzt, und auch der Münchner Öffentlichkeit ist Wagners Verhältnis mit Cosima von Bülow zumindest gerüchteweise geläufig, wie eine diesbezügliche Karikatur in der Münchner Presse zeigt (siehe Abb. 2). Voraussetzung dafür, dass die Probenarbeit tatsächlich Früchte trägt, ist nicht zuletzt die von Franz Lachner in jahrzehntelanger Arbeit als Orchestererzieher auf Weltklasse-Niveau gebrachte Münchner Hofkapelle, wie nun sogar Wagner bei allen Vorbehalten gegenüber Lachner anerkennt, wenn er in seiner öffentlichen Einladung zur Premiere von *Tristan und Isolde* schwärmt: »Hier steht uns fast täglich das herrliche königliche Hof-Orchester, Franz Lachners musterhafte Schöpfung, für zahlreiche Proben zur Verfügung.«²¹

Eine unbedachte Äußerung Bülows über das Münchner Publikum sorgt dann zwar als »Schweinehund-Affäre« für einen heftigen Skandal, und die Uraufführung muss noch am Aufführungstag wegen Heiserkeit der Isolde-Sängerin Malvine Schnorr, die sich dann wochenlang hinzieht, abgesagt werden. Die schließlich am 10. Juni 1865 über die Bühne gehende Uraufführung aber gelingt und erweist sich trotz der frappierenden Neuartigkeit der Musik auch als ein Publikumserfolg. Dieser steigert sich in den drei Folgeaufführungen noch, wenn auch die Presse überwiegend kritisch bis ablehnend reagiert. Zitiert seien hier nur einige Sätze aus der (damals auch in München sehr verbreiteten) *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, in deren ablehnender Haltung immerhin viel Einsicht in die enormen satztechnischen Neuheiten der Partitur durchscheint:

»Es ist der vollständige Bruch mit dem, was man bisher unter Oper, ja ich darf sagen unter Musik verstanden hat. [...] Die Sänger haben durchweg ihre Rollen in recitativen Phrasen zu deklamieren, und das Orchester spielt dazu fast beständig mit befremdendem Lärm einen Satz, der meist in zahllosen Wiederholungen eines kurzen, wenig neuen und auf allen Tonstufen gebrachten Motivs besteht [...] Soll etwa darin der musikalische Fortschritt bestehen, daß uns jeder Tact neue Dissonanzen bringt, daß beinahe mit jedem Tactstreich drei bis vier Vorbehalte eintreten, [...] daß man hier von keinem eigentlichen Satz sagen kann: er bewege sich in dieser oder jener Tonart, weil alles nur in einem unaufhörlichen, plan-

21 »Einladung zur ersten Aufführung von ›Tristan und Isolde‹ [An Friedrich Uhl in Wien – München, 18. April 1865]«, *SSD* 16, S. 39.

und regellosen Wechsel von Accorden sich dreht, der keinen andern Eindruck als nur tödtliche Abspannung hinterlassen kann? [...] Daß dieses Werk gleichwohl zur Aufführung gelangte, müssen wir aber trotz alledem [...] mit dem freudigsten Dank aufnehmen, weil es jahrelang mit einer ganz merkwürdigen Zuversichtlichkeit als ein epochemachendes ausgegeben wurde, während es die allgemeine Meinung aller Unbefangenen schon jetzt nur als Verirrung eines hochbegabten Mannes betrachtet.«²²



Abb. 2: »In der Maximilians Straße nach der Probe zu Tristan u. Isolde«: Wagner mit Cosima und Hans von Bülow (Zeichnung von M. Schultze, 1864 [recte: 1865?], Privatbesitz²³)

22 Augsburger *Allgemeine Zeitung* vom 16. Juni 1865, zitiert nach *Petzet*, S. 52 f. Zu vermuten ist, dass diese Rezension von Wilhelm Heinrich Riehl stammt, der für seine kritische Haltung gegenüber Wagner bekannt war.

23 Reproduziert nach: *Bayreuth 1963. Zum 150. Geburtstag Richard Wagners*, hrsg. von der Festspielleitung Bayreuth, Bayreuth 1963. Die Orchesterproben zu *Tristan und Isolde* begannen erst am 10. April 1865, weshalb die Datierung 1864 nicht stimmen kann.

Ludwig II. jedenfalls ist, obwohl von bescheidener Musikalität, begeistert von diesem Werk, in dessen Verherrlichung der Nacht und des Eskapismus er, der Nachtmensch, sich in seiner eigenen Neigung bestärkt fühlen kann, sich vor den Pflichten des Regierens und der Eheschließung in eine nächtliche Gegen- und Traumwelt zu flüchten. An Wagner schreibt er unmittelbar unter dem Eindruck der Uraufführung, ohne Anrede und Absender, vor Ergriffenheit mit *Tristan*-Zitaten stammelnd:

»Einziger! – Heiliger! –
 Wie wonnevoll! – Vollkommen. So angegriffen von Entzücken! –
 Ertrinken versinken – unbewußt – höchste Lust. –
 Göttliches Werk! – Ewig treu – bis über
 den Tod hinaus! –«²⁴

Wagner selbst nimmt die *Tristan*-Aufführungen als den »Höhepunkt« seines Lebens und die »Erfüllung des Unmöglichen« wahr; schon die Probenzeit mit dem exzellenten Ensemble erlebte er wie einen einzigen »Zaubertraum«.²⁵ Vor der Abreise des Ehepaars Schnorr folgt noch ein vielversprechendes Konzert für den König mit markanten Einblicken in künftige Werke: *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Das Rheingold*, *Die Walküre* und *Siegfried*.

3. Szene: München als Alptraum

Schon bald nach dem Triumph mit *Tristan und Isolde* wendet sich das Schicksal. Zunächst stirbt überraschend Wagners phänomenaler Tristan-Sänger Schnorr von Carolsfeld, ohne den an weitere Aufführungen des Werkes nicht mehr zu denken ist. Schnorr war nicht zuletzt auch als zentrale Lehrerpersönlichkeit für die in München nach Wagners Entwurf zu errichtende »deutsche Musikschule« vorgesehen, die das Münchner Konservatorium ablösen und die Schulung in italienischem Gesang durch den neuen, an Wagners Manier orientierten deutschen Gesangsstil ersetzen sollte.²⁶ Auch diesem Wagner'schen Projekt setzt das Kabinett, das mittlerweile von Wagners Intimfeind von der Pfordten als Ministerpräsident geleitet

²⁴ Brief König Ludwigs II. an Wagner vom 10. Juni 1865, *WB-Ludwig 1*, S. 105.

²⁵ Brief Wagners an Eliza Wille vom 26. September 1865, *WB 17*, S. 288.

²⁶ Vgl. hierzu Christa Jost, »Richard Wagners Münchner Atelier für Musik und die Königliche Musikschule (1865–1874)«, in: *Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945*, hrsg. von Stephan Schmitt, Tutzing 2005, S. 35–109.

wird, wachsenden Widerstand entgegen. Wagner zieht sich im August vollkommen entkräftet, deprimiert und krank in Ludwigs Jagdhütte auf dem Hochkopf am Walchensee zurück, wo er – passend zu seiner psychischen Verfassung – den ersten Prosa-Entwurf zu *Parzival* skizziert.

An einer Zukunft in München immer mehr zweifelnd, versucht er sich im September von Ludwigs Gunst dadurch unabhängig zu machen, dass er die Einrichtung eines Fonds aus 200 000 Gulden erbittet, dessen Zinsen ihm alljährlich zukommen sollen, wobei ein Fünftel der Summe schon jetzt auszuzahlen sei. Ludwig verdoppelt daraufhin immerhin Wagners Jahresgehalt auf 8000 Gulden und bewilligt ihm die gewünschten 40 000 Gulden in bar. Als Cosima das Geld abholen will, bekommt sie von der Kabinettskasse perfiderweise nur Silbergeld in Säcken ausgehändigt, die sie in aller Öffentlichkeit mit zwei Kutschen in die Brienner Straße transportieren muss – für die Presse und Wagners Gegner ein willkommener Anlass, ihre Angriffe gegen Wagners Verschwendungssucht und seinen hemmungslosen Zugriff auf Ludwigs persönlichen Etat noch zu verstärken. Das Durchsickern der viele Millionen verschlingenden Pläne für das monumentale Festspielhaus samt neuer Prachtstraße sorgt für weitere Unruhe, und Gerüchte über Wagners unsittliches Verhältnis mit Cosima von Bülow verschrecken auch die Wagner noch wohlgesonnenen Münchner. Das Fass kommt zum Überlaufen, als sich Wagner im Herbst 1865 immer mehr in die bayerische Politik einmischt – indem er Ludwig in Hohenschwangau Vorschläge zur Kabinettsumbildung und Änderung selbst seiner Militärpolitik macht, die Gründung einer politischen Zeitung mit liberal-demokratischem Profil betreibt und einen anonymen, aber ihm zurecht zugeschriebenen Artikel in den Münchner *Neuesten Nachrichten* vom 29. November lanciert, der die Spitzen der Regierung öffentlich diskreditiert und auszutauschen empfiehlt.²⁷

Daraufhin drohte der Ministerpräsident wie auch das gesamte Kabinett mit Rücktritt, Ludwigs Familie schreitet energisch ein, nicht nur die konservative Presse schäumt, selbst das Militär wird unruhig und der König wird wegen seines Festhaltens an Wagner sogar – ein ungeheurerlicher Vorgang – in der Oper vom Publikum ausgezischt.²⁸ Ludwig muss dem geliebten Freund die sofortige Abreise aus München nahelegen, um ihn vor dem Volkszorn zu schützen, und Wagner verlässt

27 Letzterer ist abgedruckt in *WB-Ludwig* 4, S. 107 f. Zu Wagners politischen Aktivitäten in München vgl. besonders Verena Naegele, *Parsifals Mission. Der Einfluß Richard Wagners auf Ludwig II. und seine Politik*, Köln 1995.

28 Vgl. Cosima von Bülows Brief vom 14. Dezember 1865 an Malvina Schnorr von Carolsfeld, Erstpublikation in *KatMünchen*, S. 119.

dann auch am 10. Dezember München – wie er meint: für immer, während seine Freunde und vor allem der König noch mit einer baldigen Rückkehr rechnen.

4. Szene: München ohne Wagner

Wagner reist alleine in die Schweiz und bezieht im April 1866 als endgültigen Wohnsitz das Haus Tribschen am Vierwaldstädter See, nahe Luzern. Der bayerische König übernimmt auch hier die Jahresmiete und drängt immer wieder brieflich auf Wagners baldige Rückkehr, da er ohne den »Geliebten«, den »Einzigsten«, den »Gott« nicht leben könne und lieber auf den Thron verzichten als von Wagner getrennt sein wolle.²⁹ In München ebbt der Volkszorn und die Entrüstung der Presse erst langsam ab, doch bleibt die Lage so angespannt, dass die Hofoper es im gesamten Jahr 1866 nicht riskiert, auch nur eine einzige Wagner-Vorstellung zu geben.²⁹

Für einen neuen Skandal sorgt Ludwig II., als er am 22. Mai, ohne irgendjemanden zu informieren, plötzlich für zwei Wochen verschwindet und heimlich zu Wagner fährt, um ihm – sich als Walther von Stolzing ankündigend – in Tribschen zum Geburtstag zu gratulieren. Wagner bleibt physisch München weiterhin fern und gibt im Juli auch sein Haus in der Briener Straße auf. In München fungiert derweil Cosima, sofern sie nicht bei ihm in Tribschen ist, als seine Statthalterin und intensiviert ihr Verhältnis zum König, mit dem sie fast täglich korrespondiert.³⁰ Gedanklich ist Wagner in diesem Jahr ohnehin meist in München, von Cosima stets über alles informiert. Durch die Regierungskrise nach dem von Bayern mitverlorenen innerdeutschen Krieg sieht er schließlich die Chance gekommen, seine politischen Ziele in Bayern doch noch zu erreichen. Kabinettssekretär Pfistermeister tritt im Herbst zurück, und nicht nur, aber auch aufgrund von Wagners wochenlangem Drängen entlässt Ludwig II. zum Jahresende von der Pfordten und ernennt den ihm von Wagner heftig empfohlenen Fürsten Chlodwig von Hohenlohe-Schillingsfürst zum Ministerpräsidenten. Damit ist für Wagner im Grunde der Weg nach München wieder frei. Mittlerweile ist auch der größte Teil der *Meistersinger von Nürnberg* komponiert und wenige Tage nach dem Abschluss der Partitur, am 17. Februar 1867, bringt Cosima von Bülow Wagners zweite Tochter zur Welt, die passenderweise den Namen Eva bekommt.

²⁹ Vgl. *WB-Ludwig 4*, passim.

³⁰ Vgl. *Cosima Wagner und Ludwig II. von Bayern – Briefe: eine erstaunliche Korrespondenz*, hrsg. von Martha Chad, Bergisch-Gladbach 1996.

5. Szene: Münchner Intermezzi mit *Lohengrin* und vorzeitiger Abreise

Am 9. März 1867 ist Wagner wieder in München. Er trifft dort den neuen Ministerpräsidenten Hohenlohe-Schillingsfürst sowie König Ludwig II., von dem er sich 12 000 Gulden ausbezahlen lässt (siehe Abb. 3), und dessen Verlobte, Prinzessin Sophie in Bayern (die Schwester der legendären Sissi). Dem König verspricht er, zu dessen geplanter Hochzeit im Herbst die *Meistersinger von Nürnberg* als Hochzeitsoper uraufzuführen – gerade so, wie es am Beginn der Gattungsgeschichte der Oper um 1600 in Florenz und Mantua der Brauch gewesen war. Dafür und auch für die Leitung der geplanten Deutschen Musikschule benötigt er freilich den Dirigenten Hans von Bülow, der im Vorjahr ebenfalls von München in die Schweiz geflohen war, entnervt von den Gerüchten über die Affäre seiner Frau mit Wagner. Es gelingt Wagner nun sogar, Bülow als offiziellen Münchner Hofkapellmeister zu installieren, womit dem 64-jährigen Franz Lachner nur noch der Rückzug in den Ruhestand übrig bleibt.



Abb. 3: »Nur ein vorübergehender Besuch.«
 Karikatur im *Münchener Punsch* (Band 20, Nr. 11, 17. März 1867)
 zu Wagners Kurzbesuch in München im März 1867

Am 4. April trifft Wagner erneut in München ein und besucht unter anderem wieder den Ministerpräsidenten und den König. Er plant zunächst die noch ausstehende Musteraufführung des *Lohengrin* unter Bülow's Leitung. Um diese modellhafte Neuinszenierung zu betreuen, hält sich Wagner dann ab dem 21. Mai 1866 sogar für fast einen Monat wieder in München auf, am Starnberger See wohnend, doch kommt es bei der Generalprobe am 11. Juni zum Eklat. Der anwesende König, der sich mit der Lohengrin-Figur bekanntlich in besonderer Weise identifizierte und schon die Herstellung der Dekorationen und Kostüme überwacht hatte, erblickt als Sänger des Lohengrin Wagners alten, mittlerweile 60-jährigen Freund Josef Tichatschek, der 25 Jahre früher schon in Dresden der erste Rienzi gewesen war. Ludwig ist entsetzt über Tichatscheks unvorteilhafte optische Erscheinung wie auch darstellerische Mängel und befiehlt kategorisch seine Ersetzung durch einen jüngeren, attraktiveren Sänger sowie auch den Austausch der Sängerin der Ortrud. Wagner ist darüber erbost und reist noch vor der ersten Aufführung ab, wodurch er auch nicht mehr mitbekommt, dass das neue, hauseigene Sängerpaar Heinrich und Therese Vogl einen großen Erfolg feiern kann. Beide werden es dann 1869 Hans von Bülow sogar ermöglichen, *Tristan und Isolde* auch ohne Schnorr von Carolsfeld tatsächlich wieder auf die Münchner Bühne zu bringen.

An der gleich nach *Lohengrin* in Angriff genommenen deutschen Erstaufführung des neubearbeiteten *Tannhäuser*, mit dem für Paris hinzukomponierten Bacchanal, nimmt Wagner dann auch nicht mehr teil. Die für den Herbst geplante Uraufführung der *Meistersinger* als Hochzeitsoper für den bayerischen König erübrigt sich von selbst, weil Ludwig II., dessen Leidenschaft dann doch mehr Richard Wagner als seiner Braut Sophie gilt, die Hochzeit mit seiner Cousine im letzten Moment absagt. Die Erfahrungen, die Wagners Schwanenritter in der Hochzeitsnacht macht, konnten ihm fürs reale Leben Warnung genug sein.

6. Szene: München feiert seinen »deutschen Meister«

Den Jahreswechsel 1867/68, mit Cosimas Geburtstag an Weihnachten, verbringt Wagner wieder in München. Anfang Februar reist er zurück in die Schweiz, um schon ab dem 20. März wieder für vier Wochen in München zu sein und dann erneut vom 21. Mai bis zum 24. Juni. Gemeinsam mit Hans von Bülow bereitet

Wagner nun die Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* vor,³¹ psychisch belastet von der – nur allzu begründeten – »tiefen Entfremdung u. Feindseligkeit des Hans«. ³² Trotz gewisser Widerstände im Orchester – Wagner notiert einmal »scheinbare Orchesterauflehnung (Hornist Strauss!)«³³ – und trotz Problemen mit dem Intendanten Perfall wird die Produktion in jeder Hinsicht ein Erfolg. Zur Uraufführung am 21. Juni 1868 reist wieder die halbe musikalische Welt an, und die Aufführung gerät zu einem persönlichen Triumph für Wagner, der über den Erfolg mit *Tristan* noch hinausgeht. Ludwig II. ruft den Komponisten, gegen alle Hofetikette verstößend, in seine Königsloge, und von dort darf Wagner dann anstelle des Königs die Huldigungen des begeisterten Publikums entgegennehmen, was für enormes Aufsehen sorgt (vgl. Abb. 4):

»Der Eindruck, den diese königliche Huld auf das hiesige Publikum machte, war überwältigend: man verstummte, man blickte empor zum glänzenden Plafond des Riesenhauses, ob er nicht Miene machte einzustürzen ob solcher nie dagewesener Gunstbezeugung. Wagner, der Verketzerte, Verbannte, welchen vor kaum zwei Jahren des Königs Huld nicht zu schützen vermochte vor der Gehässigkeit des hohen und niederen Pöbels unserer Kunstmetropole – er ist rehabilitiert in unsagbarer Weise. [...] Kein Wunder, wenn einige Fräulein aus hochadeligem Geblüte sich in das hohe Näschen zwickten, ob sie es denn auch selbst noch seien, die solchem nie erlebten Schauspiel beiwohnten.«³⁴

Hans Sachsens Schlussworte »ehrt eure deutschen Meister« und seine Verabsolutierung der »heil'gen deutschen Kunst« kulminieren so bei der Uraufführung in der Apotheose des Komponisten als des Herrschers über das wahre (deutsche) Reich, das unvergängliche Reich der Kunst.

Wagner mag gleichwohl der Wiederversöhnung mit den Münchner nicht trauen und reist schon drei Tage nach der Uraufführung der *Meistersinger* nach Tribschen zurück, wo ihn die Erschöpfung, »scheußliche Rezensionen«, wie er schreibt, und das unlösbare Dilemma mit Cosima wieder krank und depressiv machen. »Alles nichtig; die Münchner Versuche gänzlich gescheitert«, notiert er, »Niewiederrückkehr dorthin als unerlässlich beschlossen«. ³⁵

31 Vgl. hierzu den sehr anschaulichen Bericht über eine Probe mit Bülow und Wagner in der *NFP* Wien vom 21. Juni 1868, teilweise abgedruckt in: Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, S. 214.

32 Notiz in den *Annalen, BB*, S. 198.

33 Ebd., S. 199.

34 Bericht der *Kemptener Zeitung* über die Uraufführung der *Meistersinger*, zitiert nach *Röckl* 2, S. 64 f.

35 Notiz in den *Annalen, BB*, S. 199.

7. und letzte Szene: Kampf um den *Ring*

Nachdem im Frühjahr 1868 auch die Pläne für ein großes Festspielhaus auf dem Isar-Hochufer ad acta gelegt worden waren, denkt Wagner längst nicht mehr an eine baldige Aufführung des *Ring des Nibelungen* in München. Nicht so Ludwig II., dem das märchenhaft-fantastische *Ring*-Projekt emotional viel näher steht als die bürgerlich-realistische *Meistersinger*-Komödie. Ludwig drängt nun heftig und gegen Wagners Widerstand auf baldige Einzelaufführungen der bereits abgeschlossenen ersten beiden *Ring*-Dramen – was Wagner selbst sich ursprünglich (jedenfalls für gleichsam inoffizielle Voraufführungen) durchaus vorstellen kann. Immerhin hatte er im Februar 1868 gegenüber Hofrat Lorenz von Düfflipp noch den Gedanken geäußert,

»die einzelnen Teile jenes Zyklus, etwa von Jahr zu Jahr aufeinanderfolgend, zur vorläufigen Aufführung zu bringen; so könnte z. B. im nächsten Jahre mit dem *Rheingold* begonnen, im darauf folgenden mit der *Walküre* fortgefahren und das Ganze in dieser Weise sukzessive zur Darstellung gebracht werden.«³⁶

Für Wagners alten und nun, nach dem Münchner Intermezzo, wieder erneuerten Plan, die Tetralogie unter ganz besonderen, dem üblichen Theaterbetrieb entzogenen Bedingungen in einem fernab der Metropolen zu bauenden, ganz schlichten Spezialtheater als Einheit uraufzuführen, fehlen dem König das Verständnis und die Geduld. Letztlich hat er auch die besseren Karten: Er besitzt die Partituren von *Rheingold* und *Walküre*, die Wagner ihm 1865 und 1866 jeweils zu seinem Geburtstag geschenkt hatte (1868 folgte die *Meistersinger*-Partitur), besitzt auch vertraglich die gesamten Rechte am *Ring des Nibelungen* und verfügt am Hoftheater über das weltweit einzige, von Wagner und Bülow ja über Jahre im Wagner-Gesang und -Spiel geschulte Ensemble aus Sängern, Orchester und szenischen Experten, mit dem sich Aufführungen der *Ring*-Dramen überhaupt realisieren lassen. Dem Komponisten ist das bewusst, weshalb er Ende Februar 1869 auch den Voraufführungsabsichten Ludwigs zustimmt. Es sei ihm zwar unmöglich, daran direkt mitzuwirken, bemerkt er, doch erklärt er sich zur Hilfestellung bereit, sofern der mit ihm vertraute Regisseur Hallwachs beauftragt würde.

36 Brief Wagners vom 5. Februar 1868 an Düfflipp; in: *Petzet*, S. 793 f. Zu den ersten Aufführungen der *Ring*-Dramen in München vgl. neben *Petzet* jüngst auch Robert Braunmüller, »Wagners Bühnenfestspiel – ein ›gewöhnliches Theaterkind?‹ Die Münchner Inszenierungsgeschichte des *Ring des Nibelungen*«, in: Pargner, *Von der Welt Anfang und Ende*, S. 44–146; dort jeweils auch zahlreiche Abbildungen.



Abb. 4: Wagner dankt an der Brüstung der Königsloge des Münchner Hof- und Nationaltheaters dem applaudierenden Publikum bei der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg* am 21. Juni 1868 (zeitgenössische Zeichnung von Joseph Resch, König Ludwig II. Museum Schloss Herrenchiemsee)

Zur Vorbereitung der vom König befohlenen Aufführung des *Rheingold* pilgern nun im Frühjahr und Sommer 1869 sämtliche Beteiligte nach Tribschen an den Vierwaldstätter See, wo Wagner sie detailliert instruiert und mit ihnen probt: der ihm ergebene Dirigent Hans Richter und die ihm bereits vertrauten Sänger ebenso wie der Regisseur, die Bühnen- und Kostümbildner und der Darmstädter Bühnenmaschinist Carl Brandt. Der Münchner Hofopernintendant Karl von Perfall nimmt allerdings nicht alle Wünsche des fernen Komponisten ernst, vor allem aber stellt das *Rheingold*-Drama Anforderungen an Szenerie und Technik, die kaum lösbar scheinen. So weigern sich beispielsweise die Sängerinnen der Rheintöchter, die lebensgefährlich anmutenden hohen Schwimmböden zu besteigen und singen lieber im Abendkleid am Bühnenrand, von Tänzerinnen szenisch gedoubelt, und manches, wie der hölzerne Regenbogen, wirkt auf der Bühne nur lächerlich.

Wagner sieht deshalb, von Hans Richter gewarnt, eine Katastrophe voraus und verlangt kurz vor der Hauptprobe eine Verschiebung und Erfüllung seiner Forderungen. Richter hält eine Aufführung aus szenischen Gründen für nicht vertretbar und droht mit seinem Rückzug, woraufhin er vom erbosten König gleich gefeuert wird. Am 1. September 1869 reist sogar Wagners selbst noch nach München, wird aber vom König ignoriert und muss schon nach 24 Stunden wieder unverrichteter Dinge abreisen. Aufs Äußerste gereizt durch Wagners Unbotmäßigkeit und die Abreise des Sängers des Wotan, Franz Betz, befiehlt Ludwig ultimativ die Aufführung mit einem anderen Dirigenten. Nach vielen Absagen übernimmt schließlich der Leiter der königlichen Vokalkapelle, Franz Wüllner, ungewöhnlicherweise das Dirigat, wofür er von Wagner übel beschimpft wird:

»Hand weg von meiner Partitur! Das rath' ich Ihnen Herr; sonst soll Sie der Teufel holen! – Taktiren Sie in Liedertafeln und Singvereinen, oder wenn Sie durchaus Opernpartituren handhaben wollen, so suchen Sie die von Ihrem Freunde Perfall vor! Diesem schönen Herren sagen Sie auch, dass wenn er dem Könige nicht offen seine persönliche Unfähigkeit mein Werk zu geben bekenne, ich ihm ein Licht anzünden wolle, das ihm alle seine vom Abfall der Rheingoldkosten bezahlten Winkelblattschreiber nicht ausblasen können sollen. Ihr beiden Herren habt bei einem Manne wie ich, erst lange in die Schule zu gehen ehe ihr lernt, dass Ihr nichts versteht.«³⁷

Wüllner führt gleichwohl *Das Rheingold* mit einiger Verspätung am 22. September 1869 dann doch zu einem passablen Erfolg.³⁸ Wagner fasst daraufhin seinen Ärger

37 Brief Wagners aus Luzern an Franz Wüllner in München vom 11. September 1869, *WB* 21, S. 254.

38 Vgl. hierzu die ausführliche, wenn auch parteiische Rezension des Wagner-Freundes Richard Pohl

über die Nachricht von der, wie er meint, »für ihn so schmähhchen ersten Aufführung« in ein mit »Rheingold« überschriebenes Spott- und Drohgedicht:

Spielt nur Ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
 Wohl diene er Euch zu eurer Torheit Sold;
 Doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
 Ihr kennt den Fluch: seht, ob er Schächern hold!
 Der Fluch er will das[s] nie das Werk gelinge,
 Als dem der furchtlos wahrts des Rheines Gold.
 Doch Euer ängstlich Spiel aus Leim und Pappe
 Bedeckt gar bald des Niblungs Nebelkappe.³⁹

Ludwig II. lässt sich von Wagners Widerstand nicht beeindrucken und befiehlt umgehend auch die Einstudierung der *Walküre*, die mit dem gleichen Ensemble und Dirigenten schließlich neun Monate später, am 26. Juni 1870, im Münchner Hoftheater uraufgeführt wird, gänzlich ohne Wagners Mitwirkung und gegen dessen Protest, gleichwohl mit begeisterter Resonanz beim Publikum.⁴⁰ Der König lässt anschließend noch dreimal *Rheingold* und *Walküre* im Zusammenhang aufführen, und Wagner schimpft dann noch lange über die vermeintliche »Hinrichtung« und »Prostituierung« seiner beiden Werke in München – nur um 1876 in Bayreuth selbst ebenfalls daran zu scheitern, den *Ring des Nibelungen* so auf die Bühne zu bringen, wie er sich das Werk eigentlich vorgestellt hatte.

* * *

Mit den Teilaufführungen des *Ring des Nibelungen* endet das, was man im weiteren Sinne die Münchner Phase von Richard Wagners Leben nennen könnte – die Zeit von Wagners enger Bindung an München, seine ganz, teilweise oder auch nur gedanklich in München verbrachte Zeit der Jahre 1864–69. Auch ohne Wagners Mitwirkung und in der Konkurrenz zu Bayreuth blieb die Münchner Hofoper aber weiterhin die wichtigste ständige Wagner-Bühne. Während *Die Meistersinger von Nürnberg* sich schnell über die europäischen Bühnen verbreiteten, war München bis 1873 der einzige Ort, an dem man *Tristan und Isolde* erleben konnte. Den kom-

über die Uraufführung des *Rheingold*, Nachdruck in: Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1883, S. 159–173.

39 Brief Cosima von Bülow an Friedrich Nietzsche vom 29. September 1869, in: *Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche*, hrsg. von Erhart Thierbach, Band 1, Weimar 1938, S. 8.

40 Vgl. Richard Pohls Rezension der Uraufführung der *Walküre*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, S. 174–182.

pletten *Ring des Nibelungen* brachte München bereits 1878, also zwei Jahre nach der Bayreuther Uraufführung, heraus und letztlich war auch die Bayreuther Uraufführung des *Parsifal* 1882 eine auf Münchner Boden gewachsene Frucht, nämlich bewerkstelligt durch den Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi und das Münchner Hoforchester mit seiner singulären, durch Wagner und Bülow begründeten Wagner-Kompetenz. Ludwig II. konnte es dann als Einziger sogar wagen, das 30-jährige Bayreuther Aufführungsmonopol zu brechen und Privatvorstellungen des *Parsifal* in München zu erzwingen.

Bis zu seinem Lebensende verzieh Ludwig II. seinem einst so geliebten Wagner nie, dass dieser ihn vier Jahre lang über seine ehebrecherische Beziehung zu Cosima von Bülow getäuscht hatte. Gleichwohl entzog er ihm nicht die 1864 zugesicherte lebenslange Unterstützung und ermöglichte mit einer finanziellen Garantie auch noch die Fertigstellung des Festspielhauses in Bayreuth sowie durch Kredite die Bewältigung des enormen Defizits, das die ersten Festspiele 1876 erzeugt hatten. Natürlich verfolgte Ludwig mit seiner maßlosen Wagner-Förderung selbstsüchtige, auch kunstfremde Zwecke, war ihm Wagners Werk doch primär ein künstlerisches Vehikel, aus der Realität in seine eigene Nacht- und Traumwelt zu fliehen und seine staatsmännischen Pflichten auszublenden. Betrachtet man sein Verhalten aber aus der Distanz von anderthalb Jahrhunderten und ganz nüchtern von den bleibenden musikhistorischen Resultaten her, dann erweist es sich als Kulturförderung höchsten Ranges und von mustergültiger Effizienz. Ohne Ludwig II. und München wäre Wagner höchstwahrscheinlich mit *Tristan und Isolde* wie auch allen folgenden Dramen zu Lebzeiten gescheitert, und die Musikgeschichte, insbesondere die Geschichte der musikalischen Moderne, wäre in vieler Hinsicht anders verlaufen.

Insofern war der bayerische »Märchenkönig« zumindest hier dann doch mit staunenswerter Weitsicht am Werk – mit weit größerer Hellsicht jedenfalls als beispielsweise die Wittelsbacher des 18. Jahrhunderts, die einst verhinderten, dass ein gewisser Mozart in München seine Lebensstellung fand und dann wohl auch noch den jungen Beethoven nach München statt nach Wien gelockt hätte. So wurde München, wenn schon nicht im ausgehenden 18. Jahrhundert, immerhin von 1864 bis 1870 zum Nabel der musikalischen Welt, und noch der junge Richard Strauss, dessen Vater bei allen Münchner Wagner-Uraufführungen das Solohorn geblasen hatte (so sehr er Wagners Musik auch hasste), konnte in den 1880er-Jahren von Münchens lebendiger Wagner-Tradition profitieren, wenngleich er sich als Vorkämpfer der musikalischen Moderne von seiner Heimatstadt unverstanden fühlte und sein Glück ebenfalls an anderen Orten suchen musste. Nur zu gern hätte der 24-jährige Strauss als dritter Kapellmeister an der Hofoper auch die letzte Urauf-

führung einer Wagner-Oper dirigiert, die München erlebte, doch behielt sich Franz von Fischer als Generalmusikdirektor dann doch selbst vor, Wagners Opernerstling *Die Feen* am 26. Juni 1888 aus der Taufe zu heben, nachdem Strauss die Einstudierung übernommen hatte.

Nicht viel später, genau 25 Jahre nach der Uraufführung des *Ring des Nibelungen*, bekam dann München doch noch sein Richard-Wagner-Festspielhaus in Gestalt des 1900–1901 von Max Littmann erbauten, dem Bayreuther Festspielhaus architektonisch deutlich nachempfundenen Prinzregententheaters – unweit des von Gottfried Semper einst vorgesehenen Platzes gelegen, an der Osterweiterung der Prinzregentenstraße. Deren Konzeption hatte sich bereits an den nicht realisierten Plan Sempers und Ludwigs II. angelehnt, nördlich der Maximilianstraße eine neue Prachtstraße bis zum Isar-Hochufer zu bauen. Vergeblich hatte Wagners Witwe Cosima gegen den Theaterbau protestiert und mit allen (auch juristischen) Mitteln versucht, das von Ernst von Possart, dem Intendanten der Hofoper, energisch betriebene Münchner Konkurrenzprojekt zum Bayreuther Festspielhaus zu verhindern. Emil Preetorius hat diese Auseinandersetzung um 1905 in einem heute in der Bayerischen Theaterakademie hängenden Gemälde mythologisiert dargestellt als Centaurenkampf zwischen Cosima und Possart, an dem sich der abseits stehende Siegfried Wagner nicht zu beteiligen traut (siehe Abb. 5). Im Hintergrund stehen einander das Bayreuther Festspielhaus und das Münchner Prinzregententheater antagonistisch gegenüber, das eine im Schein der untergehenden Sonne, das andere, neue Theater von der hellen Morgensonne bestrahlt.

Der Bau des Prinzregententheaters⁴¹ verdankte sich wesentlich bürgerschaftlicher Privatinitiative und der Hoffnung von Immobilieninvestoren, dass der Bau eines prächtigen Theaters das um 1900 noch kaum besiedelte Gebiet hinter dem Friedensengel für den Wohnungsbau attraktiver machen würde. Cosima Wagner konnte darin durchaus mit Recht eine bedrohliche Konkurrenz für ihre Bayreuther Festspiele sehen. Dank des amphitheatralischen Zuschauerraums und der (erst 1944 entfernten) gewölbten Sichtblende vor dem Orchester, die dessen Schall zunächst zur Bühne lenkte, waren die optischen und akustischen Verhältnisse denjenigen im Bayreuther Festspielhaus analog, wenn nicht sogar besser. Immerhin konnte Littmann auf die querstehenden Scherwände, durch die im Bayreuther Haus der rechteckige Zuschauerraum erst keilförmig zur Bühne hin verengt wird, im Prinzregententheater dadurch verzichten, dass er bereits den Grundriss des Auditoriums

41 Vgl. zur Baugeschichte und zu den Wagner-Festspielen die verschiedenen Beiträge in: *Das Prinzregententheater in München*, Nürnberg 1984 und Jürgen Schläder, Robert Braunmüller, *Tradition mit Zukunft. 100 Jahre Prinzregententheater München*, Feldkirchen bei München 1996.

keilförmig konzipiert, was der Akustik gewiss zuträglich war. Anstelle der um 1900 bereits völlig veralteten hölzernen Bühnentechnik in Bayreuth realisierte man in München zudem eine hochmoderne Beton- und Stahlkonstruktion, man verbesserte den Brandschutz, verbreiterte die Sitze um 5 Zentimeter und machte das Haus durch Foyers, wie sie in Bayreuth fehlen, ganzjährig bespielbar. Und während die Bayreuther Festspiele damals nur alle zwei Jahre stattfanden, führte man im Prinzregententheater ab 1901 die Münchner Wagner-Festspiele allsommerlich durch, mit enormem Erfolg beim überwiegend aus dem Ausland anreisenden Publikum, dem doppelt so hohe Eintrittspreise wie bei den Vorstellungen im Nationaltheater abverlangt wurden.

Mit Cosima arrangierte sich Possart schließlich, indem er sich verpflichtete, bei den Münchner Wagner-Festspielen auf die Programmgestaltung in Bayreuth Rücksicht zu nehmen, weshalb dann etwa der *Ring des Nibelungen* erst bei den Festspielen von 1903 im Prinzregententheater gespielt wurde. Für den aufblühenden Tourismus in München erwiesen sich die sommerlichen Wagner-Festspiele schnell als wichtiger Wirtschaftsfaktor. In der internationalen Wahrnehmung war München jetzt fast ebenso sehr Wagner-Stadt wie Bayreuth, und auch die Hoffnung der Wohnungsbauspekulanten erfüllte sich, denn Bogenhausen entwickelte sich bald zu einem der attraktivsten Wohnviertel der Stadt. So wurde jener Richard Wagner, den der geballte Volkszorn Ende 1865 aus München vertrieben hatte und der später nie wieder nach München zurückkehren wollte, achtzehn Jahre nach seinem Tod von den Münchnern wieder zurückgeholt und gegen den Willen seiner Witwe gewissermaßen zwangseingebürgert – mit einem eigenen Theater und einem davor platzierten Denkmal. Sowohl künstlerisch als auch wirtschaftlich ging die Rechnung auf: Die von 1901 bis zum Zweiten Weltkrieg veranstalteten Richard-Wagner-Festspiele florierten, erlebten denkwürdige Inszenierungen wie auch musikalische Interpretationen und wurden schnell zur wichtigsten sommerlichen Touristenattraktion in München neben dem Oktoberfest.

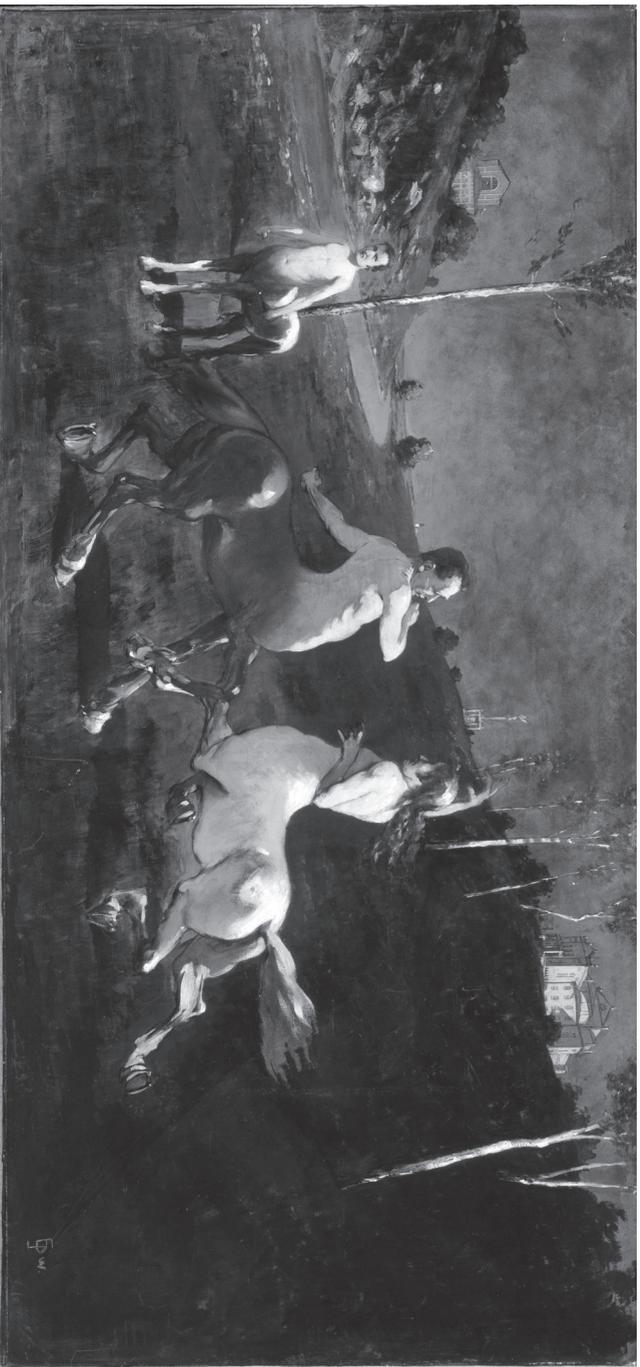


Abb. 5: *Kampf der Centauren*: Cosima Wagner attackiert Ernst von Possart und dessen Richard-Wagner-Festschmuck im (rechts oben abgebildeten) Münchner Prinzregententheater (Ölgemälde von Emil Preetorius, um 1905, Bayerische Theaterakademie August Everding München, mit freundlicher Genehmigung)