

schwerpunkt
Modell **Bayreuth**

wagnerspectrum

Herausgegeben von:

Richard Erkens | Frieder von Ammon | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Ivana Rentsch | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi

Heft 1 / 2026

verlag königshausen & neumann

wagners**spectrum**

wagnerspectrum

Herausgegeben von

Richard Erkens (Deutsches Studienzentrum in Venedig)
Frieder von Ammon (Ludwig-Maximilians-Universität München)
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth)
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich)
Ivana Rentsch (Universität Hamburg)
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin)
Nicholas Vazsonyi (Clemson University, USA)

Kuratorium:

Dieter Borchmeyer, Deutschland
Ulrich Konrad, Deutschland
Hans Rudolf Vaget, USA
Egon Voss, Deutschland
Friederike Wißmann, Deutschland

Redaktion:

Richard Erkens

wagnerspectrum

Heft 1 / 2026

22. Jahrgang

Schwerpunkt
Modell Bayreuth

Königshausen & Neumann

Alle Rechteinhaber von reproduziertem Bildmaterial, die nicht ausfindig gemacht werden konnten, sind gebeten, sich mit den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

Jedes Manuskript durchläuft ein Peer-Review-Verfahren.

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (KI) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.

Der Verlag behält sich das Text- und Data-Mining nach § 44b UrhG vor, was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2026

© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026

Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg

info@koenigshausen-neumann.de

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.

Kein Teil darf in irgendeiner Form

(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages

reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlaggestaltung: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Festspielhaus Bayreuth, Längsschnitt 1:100, Tusche und Buntstift über Lichtpause auf Papier mit Radierungen, Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin
(<https://doi.org/10.25645/rp7v-v46d>)

Druck: docupoint, Magdeburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-568-10038-2

eISBN 978-3-568-10039-9

www.koenigshausen-neumann.de

Inhalt

Aufsätze zum Schwerpunkt „Modell Bayreuth“

Provisorische Monumentalität – Die Architektur der Musikfeste und das Bayreuther Festspielhaus Dietrich Erben	13
Der geschichtliche Abgrund – Sempers Theater und Wagners Taktstock Michael Gnehm	45
August Bungert und die zwei Bayreuths an Rhein und Nahe – Festspielutopien im Kaiserreich Christoph Hust	71
Bayreuth in Indien – Aleksandr Skrjabins utopischer Tempel Lindsey Macchiarella	89
„Siehe, der Lenz lacht in den Saal!“ – Erbe und Visionen des Freilufttheaters bei D’Annunzio Francesco Fontanelli	105
Reaktionen auf Bayreuth – Adolphe Appia, Émile Jaques-Dalcroze, Heinrich Tessenow und Wolf Dohrn in Dresden-Hellerau Alexandra Vinzenz	149
Wagner zwischen Wald und Wasser – Opernfestspiele und Freilichttheater in Zoppot (1909–1944) Tobias Robert Klein	165
Wagner in Japan – Der lange Weg zur Eröffnung der Orchard Hall im Jahr 1989 Minari Motoya	193

Wagner ohne Festspiele – Eine Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Richard Wagners Opern in Südafrika (1899–2026)	
Lena van der Hoven	213

Vom Gesamtkunstwerk zur partizipativen Transformation – Christoph Schlingensiefs Operndorf Afrika zwischen Wagners Idee und gesellschaftlicher Praxis	
Sarah Hegenbart	237

Aufsätze

Gespaltenes Verhältnis – Wagner und sein <i>Rienzi</i>	
Egon Voss	255

Vom Wagnerianer zum Kaisermaler – Zur wechselhaften Wagner-Rezeption im Œuvre des Berliner Hofkünstlers Anton von Werner	
Janwillem van der Sande.....	269

Besprechungen

BÜCHER

Anja Schmickal, <i>Musikalische Werke als Kunstreligion.</i> <i>Wagners „Ring des Nibelungen“,</i> Baden-Baden: Tectum 2025 (Religionen aktuell, Bd. 36)	
Sven Friedrich.....	285

Christian Dammann, <i>Folies-Richard. Französische und belgische Wagner- Rezeption in der dramatischen Opernparodie,</i> Baden-Baden: Olms 2025	
Hermann Grampp.....	292

Tobias Taddeo Hermans, <i>Robert Schumann and Richard Wagner as Music Critics,</i> Berlin und Boston: Walter de Gruyter 2024 (Interdisciplinary German Cultural Studies, Bd. 37)	
Ulrich Konrad	297

Morten Grage, <i>Heldenopern und Opernhelden um 1850.</i> <i>Meyerbeer – Wagner – Verdi</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2025 (Klangfiguren, Bd. 12) Frank Piontek.....	302
Will Humburg, <i>Wagners Walküre. Eine Deutung von Leitmotivik</i> <i>und Orchestration</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2025 Frank Piontek.....	305
Alfred Stenger, <i>Wagner und der Tanz. Spuren des Tänzerischen in</i> <i>Richard Wagners Musikdramen</i> , Würzburg: Königshausen & Neumann 2025 Frank Piontek.....	309
Eckart Kröplin, <i>Richard Wagner und Russland</i> , Berlin und Kassel: Metzler/Bärenreiter 2025 Steffen Prignitz	313
Joseph Horowitz, <i>The Disciple. A Wagnerian Tale of the Gilded Age</i> , Charleston/WV: Blackwater Press 2026 Hans Rudolf Vaegt.....	316
Zu den Autorinnen und Autoren.....	319

Siglenverzeichnis

GSD	Richard Wagner, <i>Gesammelte Schriften und Dichtungen</i> , Leipzig 1871–1883
GSD ²	Richard Wagner, <i>Gesammelte Schriften und Dichtungen</i> , Leipzig ² 1887/88
GSD-G	Richard Wagner, <i>Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden</i> , hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
SSD	Richard Wagner, <i>Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe</i> , Leipzig [1912–1914]
DS	Richard Wagner, <i>Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden</i> , hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
GS	Richard Wagner, <i>Gesammelte Schriften</i> , hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
NTA	Richard Wagner, <i>Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig</i> , hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
SB	Richard Wagner, <i>Sämtliche Briefe</i> , hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
ML 1963	Richard Wagner, <i>Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung</i> . Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
ML	Richard Wagner, <i>Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe</i> . Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuauflagen: München 1983, 1994
OuD	Richard Wagner, <i>Oper und Drama</i> , hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfinger (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984

- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001
- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997

- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986
- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

Aufsätze zum Schwerpunkt „Modell Bayreuth“

Provisorische Monumentalität Die Architektur der Musikfeste und das Bayreuther Festspielhaus

Dietrich Erben

Die folgenden Überlegungen sind in ihrer Aufgabenstellung denkbar einfach. Wenn Richard Wagner vom Bayreuther Festspielhaus als von einem „Provisorium“ spricht und es als Reminiszenz an die „Festhallen“ der Sängerfeste seiner Zeit bezeichnet, so wird er beim Wort genommen. Es soll aus der Perspektive der Architekturgeschichte nach der Bedeutung dieser beiden Strukturelemente für das Modell Bayreuth gefragt werden. Wagner sah im Bayreuther Festspielhaus – so sagte er es in seiner Rede zur Grundsteinlegung am 22. Mai 1872 – ein „provisorische[s] Gebäude“, das „im glücklichsten Falle die flüchtig gezimmerten Festhallen zurückrufen wird, welche in deutschen Städten zu Zeiten für Sänger- und ähnliche genossenschaftliche Festzusammenkünfte hergerichtet, und alsbald nach den Festtagen wieder abgetragen wurden.“¹ Zugleich erhoffte sich Wagner für die Zukunft die Aufführung seiner Musikdramen in einem dauerhaften Theater, das er sich als „monumentale Gehäusung“² vorstellte. Der ausführende Architekt Otto Brückwald bezeichnet das Festspielhaus in Bayreuth wenige Monate vor dessen Fertigstellung im Sommer 1875 als „eine provisorische Anlage“, die zugleich in der „Zweckmässigkeit der inneren Einrichtung der Wagnerschen Idee vollständig entspreche.“³ Die folgenden Überlegungen zeichnen dieses vom Bauherrn und vom Architekten angesprochene Spannungsfeld zwischen pragmatisch gedachtem Provisorium und ideell gedachter Monumentalität nach und skizzieren diesen bautypologischen Zusammenhang in drei Schritten: I. Provisorium und Monumentalität als Medienproblem im 19. Jahrhundert; II. Die Architektur der Musik- und Sängerfeste; III. Das Modell Bayreuth und Wagners kommunikatives Handeln. Sie setzen meine frühere architekturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Bayreuther Festspielhaus⁴ nunmehr auf der architekturhistorischen Ebene der gebauten Realien fort.

¹ Richard Wagner, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben. Mit sechs architektonischen Plänen zu dem Bühnenfestspielhause*, in: GSD 9, S. 384–408, hier S. 388f.

² Ebenda, S. 390.

³ Otto Brückwald, *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*, in: *Deutsche Bauzeitung* 9 (1875), S. 1f., hier S. 1.

⁴ Dietrich Erben, „... wo ich gerade bin, nach meinem plane aus bretern ein theater errichten lassen“. Architekturtheoretische Annäherungen an Wagners Idee des Festspielhauses, in: *wagnerspectrum* 10 (2014), H. 2, S. 33–61.

I. Provisorium und Monumentalität als Medienproblem im 19. Jahrhundert

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wuchsen, wie schon die Zeitgenossen beobachteten, die Städte und Bauwerke augenscheinlich ins Unermessliche. Beispielhaft wurde dies in den großen Stadtmodernisierungen ab der Jahrhundertmitte Wirklichkeit: dem Victorian Rebuilding von London (ab 1840), der Haussmanisierung in Paris (ab 1853), der Ringstraßenbebauung in Wien (ab 1857), dem Hobrecht-Plan für Berlin (1862), dem Neuaufbau von Chicago nach dem Great Chicago Fire (1871), dem ersten Piano regolatore generale der neuen italienischen Hauptstadt Rom (1873). Die Gründe für die erhebliche Steigerung von Dimensionen und Maßstäben auf der Ebene von Stadtentwicklung und Einzelbau sind immer wieder erörtert worden und sind in einem Satz zusammenzufassen: Die Architektur richtet sich auf die Bedürfnisse der modernen, seit der gesellschaftlich-industriellen Doppelrevolution des späten 18. Jahrhunderts im Entstehen begriffenen Massengesellschaften aus. Im Einzelnen heißt dies für die Architekturproduktion vor dem Hintergrund von Bevölkerungswachstum und -migration die Erfindung kreditbasierter Finanzierungsmodelle in Verbund mit Bodenspekulation, die Innovation im Bereich von neuen Ingenieurtechniken und synthetischen Materialien, die Planung von nationalen und internationalen Infrastrukturen, die Organisation von professionalisiertem Wissenszuwachs mittels neuer Ausbildungsinstitutionen für die Architekten.⁵

Die Monumentalisierung des Einzelbaus ist für sämtliche Bauaufgaben zu greifen. Die Wohnungen wuchsen zu den berüchtigten Wohnkasernen heran und zu Wohnquartieren zusammen; die Industriequartiere vergrößerten sich an den Peripherien; schon ab etwa 1860 wurde die erste Generation von Bahnhöfen aus den 1830er Jahren durch die weit ausgespannten, heute bestehenden Hallen ausgetauscht. Eine solche Dimensionensteigerung betrifft selbstverständlich auch die Kulturbauten der Universitäten, der Museen, der Theater und Opern. Die musikalischen Aufführungsorte, für die ehemals oftmals vorhandene Räume in Sekundärnutzung genutzt wurden, machten wahrzeichenhaften, stadtbildprägenden Opern- und Konzerthäusern Platz.

Für die Architektur der neuen musikalischen Aufführungsorte sind insbesondere drei Aspekte hervorzuheben, die im Folgenden auch in unterschiedlicher Weise für das Bayreuther Festspielhaus zu bedenken sind: die Vorläuferschaft

⁵ Als Zusammenfassungen der Strukturbedingungen instruktiv für die Viktorianische Architektur John Summerson, *The Unromantic Castle and Other Essays*, London 1990; für die Professionsgeschichte von Architekten Salvatore Pisani, *Architektenschniede Paris. Die Karriere des Jakob Ignaz Hittorff*, Berlin und Boston 2022 (Elitenwandel in der Moderne, Bd. 23); aus rezeptionsästhetischer Sicht Graeme Gooday, *Architectural Acoustics: Thomas Roger Smith and the Science of Hearing Buildings in Nineteenth-Century Britain*, in: *Experiencing Architecture in the Nineteenth Century. Buildings and Society in the Modern Age*, hrsg. von Edward Gillin und H. Horatio Joyce, London 2018, S. 101–114.

von Massenaufführungen in ephemeren Hallen, die schiere Dimensionensteigerung der Bauten und schließlich deren Multifunktionalität.⁶ Diese Aspekte kommen bei der Londoner Royal Albert Hall und beim Pariser Trocadéro beispielhaft zusammen.

Die Idee zur Errichtung der Royal Albert Hall wurde während der ersten Weltausstellung 1851 gefasst, bereits hier waren im Crystal Palace Choraufführungen mit 1500 Sängerinnen und Sängern vor einem Publikum von 10000 Zuhörern gegeben worden. Die Entwürfe für die Albert Hall lagen 1867 vor, vollendet werden konnte die Kuppelrotunde schon 1873. Der Saal wurde auf 8300 Sitzplätze und weitere Stehplätze ausgelegt. Für die „Hall of Arts and Sciences“, wie das Gebäude zunächst in den Planungsunterlagen hieß, waren vielfältige Nutzungen vorgesehen – neben „Performances of Music, including performances on the Organ“⁷ auch Kongresse sowie Gewerbe-, Kunst- und Gartenausstellungen. Eine ähnliche Konstellation ist für den Pariser Trocadéro gegeben. Auch er wurde im Kontext einer Weltausstellung geplant und dann für jene von 1878 als eine Konzert-Stadthalle erbaut. Ein Vorgängerprojekt war das Paris Orphéon, das ab 1865 von den beiden späteren Trocadéro-Architekten für Sänger- und Orchesterfeste mit einem Fassungsvermögen von 10000 Zuhörern und für 1200 Musikern entworfen worden war. Die musikalische Beratung lag anfänglich in den Händen von Charles Gounod.⁸ Diese Planung wurde letztlich zugunsten des Trocadéro ad acta gelegt, für den die Anzahl der Sitz- und Stehplätze auch um ein Drittel reduziert wurde.

In den beiden Bauten in London und Paris signalisieren riesenhaft disponierte Orgeln und Orchesterpodien an der Stirnseite jeweils die Primärfunktion des Saales für Musikaufführungen, jedoch wurden die Parterrebereiche und die Galerien auch für Versammlungen und Ausstellungen genutzt. Solche multifunktionalen Stadthallen mit Konzertsaalnutzung entstanden nach der Jahrhundertmitte in einer kaum überschaubaren Fülle, wobei auf Theaterbauten spezialisierte Architekturfirmer für die Bauherren die Unwägbarkeiten bei Entwurfsausarbeitung, Gebäudeplanung und Bauerrichtung verringerten.

⁶ Zum Folgenden mit Lit. Dietrich Erben, Artikel „Konzertsaal – Konzerthaus“, in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel etc. 2016ff., veröffentlicht Oktober 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/538160> (letzter Zugriff am 22.01.2026). Man kann sich vergegenwärtigen, dass die Konzertsäle, die ab den 1830er Jahren erstmalig die Pariser Klavierfirmen erbauen ließen (Salle Herz, Salle Pleyel, Salle Érard), nur zwischen 600 und 800 Plätze bereitstellten.

⁷ John Richard Thackrah, *The Royal Albert Hall*, Lavenham 1983, S. 2f.; als Bericht während der Bauphase Alfred Strong, Die Royal Albert-Halle für Künste und Wissenschaften und das Albert-Monument in London, in: *Deutsche Bauzeitung* 4 (1870), S. 193–196.

⁸ Als Quelle die Festschrift zur Pariser *Exposition Universelle* von 1878: *Le Palais du Trocadéro. Le Coteau de Chaillot. Le Nouveau Palais. Les dix-huit mois de travaux. Renseignements techniques*, Paris 1878; zum Orphéon-Projekt Ausstellungskatalog *Gabriel Davioud. Architecte (1824–1881)*, Ausst. 1981/82, Alençon 1981, S. 77–83; Frédéric Seitz, *Le Trocadéro. Les métamorphoses d'une colline de Paris*, Paris 2005, S. 19–25.

Monumentalität und Repräsentationsbedarf beziehen sich bei diesen Bauten nicht allein auf die Maßstäblichkeit und Pracht der architektonischen Ausgestaltung, sondern auch auf eine für die Nutzung der Bauten vorgesehene Erlebnisstruktur seitens breiterer Besucherschichten. Hinter der Konzeption der Bauten steckte die Absicht, dass der Besuch – sei es zu Musikaufführungen oder sei es zu anderen Kulturveranstaltungen – als Festlichkeit erfahrbar gemacht werden konnte. Dies betraf einerseits die gemeinschaftlich ritualisierte Benutzung der Bauten, die jedoch andererseits die Besucherschaft für ein individuelles, als sinnhaft erlebtes und spektakulär dem Alltag enthobenes, anhaltendes Erlebnis einnehmen sollte.

Dabei blieb die hier beschriebene Form der Monumentalität keineswegs auf dauerhafte Großbauten beschränkt, vielmehr fand sie gerade auch in ephemeren errichteten Großbauten ihren Ausdruck. Mit ihnen setzten sich Bauherren und Architekten resolut über das alte vitruvianische Gebot der „firmitas“ hinweg, und dieser Traditionsbruch fand beim Publikum beherzten Zuspruch. Ihren markantesten Ausdruck fand die Idee provisorischer Monumentalität in den Bauten der Weltausstellungen, die, beginnend mit der Londoner Weltausstellung des Jahres 1851, in dichter Folge in Europa und im Verlauf des Jahrhunderts bisweilen in Nordamerika stattfanden. Ein „Stück herausgeschnittener Atmosphäre“ und eine „künstlich geschaffene Umgebung [...], die [...] schon wieder aufgehört hat, ein Raum zu sein“⁹, so beschrieb der Architekt der Frankfurter Oper, Richard Lucae, den Chrystal Palace in London in einem Vortrag zur modernen Raumerfahrung in der Berliner Singakademie. Die in Montagebauweise mit vorfabrizierten Fertigteilen geplante Glas-Eisen-Konstruktion wurde in Windeseile in nur gut drei Monaten errichtet. Die Demontage der über 500 Meter langen Halle im Hyde Park war von Anfang an ebenso vorgesehen wie deren vergrößerter Wiederaufbau in Sydenham (dort durch Brand 1936 zerstört).¹⁰ Für die Haupthallen der Weltausstellungen wurde bereits mit der zweiten Exposition universelle in Paris im Jahr 1855 über eine Weiterverwendung nachgedacht, und so machte das dortige Palais de l'Industrie erst dem Grand Palais der Weltausstellung von 1900 Platz. Dieser Pragmatismus ändert nichts daran, dass der weit

⁹ Richard Lucae, Über die Macht des Raumes in der Baukunst, in: *Zeitschrift für Bauwesen* 19 (1869), Sp. 293–306, hier Sp. 303: „so besteht für uns der Zauber von Sydenham darin, dass wir in einer künstlich geschaffenen Umgebung sind, die [...] schon wieder aufgehört hat, ein Raum zu sein. Wie bei einem Krystall, so giebt es auch hier kein eigentliches Innen und Außen. Wir sind von der Natur getrennt, aber wir fühlen es kaum. Die Schranke, die sich zwischen uns und die Landschaft gestellt hat, ist eine fast wesenlose. Wenn wir uns denken, dass man die Luft gießen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde. Wir sind in einem Stück herausgeschnittener Atmosphäre. [...] Außerordentlich schwer ist es nach meiner Meinung, sich hier bei der Körperlosigkeit des Raumes den Einfluss der Form und des Maßstabes zum klaren Bewusstsein zu bringen.“

¹⁰ Der Architekt plädierte vergeblich für die Weiternutzung des Gebäudes im Hyde Park, vgl. Joseph Paxton, *What is to Become of the Crystal Palace?*, London 1851.

überwiegende Teil der Weltausstellungsbauten endgültig demontiert oder dass vereinzelt Bauten auch transloziert wurden. Noch entscheidender ist, dass die Gebäude das zeitgenössische Architekturverständnis herausforderten. Gerade bei den unerhört, bis dahin neuartig großmaßstäblichen Haupthallen bestand der konstruktive Anspruch in der Demontierbarkeit, und zugleich lag auch der ästhetische Eigensinn im Erscheinungsbild der fragil ausgedünnten Materialität und des Vorläufigen. Beides forderte, wie es die zitierte Äußerung von Richard Lucae belegt, ein von der baulichen Masse und Solidität geprägtes Architekturverständnis dauerhaft – und bis heute nachwirkend – heraus.



Abbildung 1: Konzertsaal Flora in Berlin Charlottenburg, fertiggestellt 1874, abgebrochen 1904. Zeitgenössisches Foto (© Archiv des Autors)

Die Weltausstellungsbauten waren in ihrer Kurzlebigkeit freilich nur das deutlichste Symptom für eine neue Vergänglichkeit der Architektur insgesamt. Deren Haltbarkeit verringerte sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht nur im Zuge des Weltausstellungsbooms, sondern vor allem durch die Immobilienspekulation, für die schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts Bilanz gezogen werden konnte.¹¹ Die Dynamiken der Bauspekulation erhellt ein Schlaglicht auf das Frühjahr 1873. Am Bayreuther Festspielhaus wurde bereits seit einem Jahr gebaut, und im August war das Richtfest gefeiert worden. In Wien war am 1. Mai 1873 die Weltausstellung eröffnet worden. Sie kann als euphorische Fortführung der Bautätigkeit an der

¹¹ Rudolf Eberstadt, *Die Spekulation im neuzeitlichen Städtebau. Eine Untersuchung der Grundlagen des städtischen Wohnungswesens. Zugleich eine Abwehr der gegen die systematische Wohnungsreform gerichteten Angriffe*, Jena 1907.

Ringstraße gelten und war zugleich mit ihrer baulichen Verschwendung und ihrer auf Sand gebauten Finanzierung – wie die Ringstraße selbst – ein typisches Projekt der Bauspekulation.¹² Sowohl in Wien als auch in Berlin brachte der im Frühjahr 1873 einsetzende sogenannte Gründerkrach die Finanzmärkte und die Bauwirtschaft ins Taumeln. In Berlin wurde, sozusagen pünktlich, mit dem von dem Architekten Johannes Otzen entworfenen Bau eines von der Aktiengesellschaft Flora beauftragten Großprojekts begonnen, dessen Raumprogramm einen gut 1 000m² großen Saal als Konzert- und Festlokalität mit einem benachbarten Palmenhaus beinhaltete (Abbildung 1). Schon beim Bau des Konzertsaaes der Flora in Charlottenburg war es aus Gründen von Einsparungen in der Baukonstruktion zu einem Teileinsturz gekommen. Nach der Inbetriebnahme des Bauensembles stellte sich unverzüglich und definitiv heraus, dass es sich um ein durchaus typisches Spekulationsprojekt der Gründerzeit handelte; schon 1904 wurden die unrentablen Bauten schließlich abgerissen.¹³ Das zweifelsohne renommierteste Bauwerk jener Jahre war der Reichstag in der neuen Hauptstadt des Kaiserreichs. Über den Versammlungsort des Parlaments wurde im einschlägigen Fachorgan der *Deutschen Bauzeitung* 1871 als das „provisorische Haus“ berichtet. Die Volksvertretung tagte in den zwei Jahrzehnten bis zur Fertigstellung des, seit 1999 vom Bundestag bezogenen, Reichstagsgebäudes im Jahr 1894 auf dem Gelände einer Porzellanmanufaktur an der Leipziger Straße, wobei ein bereits bestehender, mit einer Glas-Eisen-Konstruktion neu überdachter Innenhof als Parlamentssaal möbliert und zusammen mit den notwendigen Büroräumen technisch ausgerüstet wurde. Der „provisorische Parlamentshausbau“ sollte, wie es die *Bauzeitung* verlauten lässt, für geraume Zeit die Jahre bis zur Fertigstellung „eines auf längere Dauer und größere Solidität berechneten definitiven Neubaus“¹⁴ überbrücken.

Wenn, wie eingangs zitiert, von Wagner und von Brückwald für das Bayreuther Festspielhaus die Begriffe von Provisorium und Monumentalität ins Feld geführt werden, so handelt es sich um eine zeittypische Verwendung von Begriffen. Beide Verständniskategorien umschreiben für die Architektur des späten 19. Jahrhunderts gerade keinen Gegensatz, sondern ein dialektisches Verhältnis – Vorläufigkeit und Größe, Provisorium und Zeichenhaftigkeit bedingen sich

¹² Ausstellungskatalog *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870–1930*, Ausstellung Wien, Historisches Museum, hrsg. von Robert Waissenberger, Wien 1985, S. 61–76; Ausstellungskatalog *Experiment Metropole – 1873: Wien und die Weltausstellung*, Ausst. Wien Museum 2014, hrsg. von Wolfgang Kos und Ralph Gleis, Wien 2014.

¹³ [Autorenkürzel F.], Berliner Neubauten. IV: Die Flora zu Charlottenburg bei Berlin von Baumeister Hubert Stier, in: *Deutsche Bauzeitung* 7 (1873), Nr. 32, S. 121f.; Nr. 40, S. 149–151; Nr. 44, S. 163–166; Nr. 46, S. 171f.; Nr. 68, S. 259f.; Nr. 70, S. 269. – Behandelt wird das Unternehmen auch in der antisemitischen Polemik von Otto Glagau, *Der Börsen- und Gründungs-Schwindel in Berlin. Gesammelte und stark vermehrte Artikel der „Gartenlaube“*, Leipzig 1876, besonders S. 186–195.

¹⁴ [Autorenkürzel F.], Berliner Neubauten. VIII: Das provisorische Haus des deutschen Reichstages, in: *Deutsche Bauzeitung* 5 (1871), Nr. 39, S. 306–310.

wechselseitig. Als Drittes kommt hinzu, dass diese Dialektik ein – ebenfalls zeit-
typisches – Problem aller Kommunikationsmedien darstellt und somit auch die
Musik betrifft.

Man kann die Parallelität in den Dimensionen von Aufführungsorten und
zeitenössischen musikgeschichtlichen Entwicklungen auf die Faustformel brin-
gen, dass die Säle größer und die Musik lauter wurden. Vielfältige Faktoren wirk-
ten hier zusammen. Die Säle – seien sie ephemer oder dauerhaft errichtet – ermög-
lichten mit ihren Ausmaßen Aufführungen mit enormen Orchesterapparaten und
Chören für ein in die Tausende gehendes Publikum. Technische Neuerungen im
Instrumentenbau waren Voraussetzung für ein adäquates Klangvolumen. Die
Instrumente bekamen einen industriell-maschinellen Charakter, dies betraf bei
den Streichinstrumenten die Verlängerung der Hälse für die Gewährleistung
eines größeren Tonumfangs und den Einsatz von Stahlsaiten, bei den Blech- und
Holzbläsern die Entwicklung von komplizierten Ventil- und Klappenmechaniken
für das Spielen elaborierter Modulationen, beim Konzertflügel die Stahlsaitenbe-
spannung und die Konstruktion von Stahlrahmen.¹⁵ Damit deutet sich an, dass
die Entwicklung der kompositorischen Schreibweisen mit den äußeren architek-
tonischen und instrumententechnischen Fortschritten Hand in Hand gingen.
Die Vergrößerung der Orchesterbesetzungen ermöglichte eine Vervielfachung der
Stimmen, die Flexibilität der Instrumente spiegelt sich in zügigen Harmonie- und
Tonartwechseln wider. Die für die Musik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts
prägenden aufführungspraktischen und kompositorischen Sachverhalte werden
in der musikhistorischen Forschung unter den Vorzeichen der musikalischen
„Monumentalität“ erörtert.¹⁶ War die Musik im 18. und frühen 19. Jahrhunderts
bereits zu einem bedeutenden Teil der bürgerlichen Repräsentationskultur ge-
worden, so vollzog sich nun die allmähliche Integration der Musik in eine für
breitere Schichten zugängliche Publikumskultur.

Es sei hier nur noch am Rande vermerkt, dass gegen Ende des 19. Jahrhun-
derts ein eminenter Widerspruch gegen den Monumentalismus laut wurde. Ihn
hat die beginnende Moderne dann zu einem Hauptargument ihrer Ablehnung
des Historismus gemacht.¹⁷ In der Architekturproduktion und -geschichts-
schreibung wurde das Monumentale zugunsten des Funktionalen polemisch

¹⁵ Christian Ahrens, *Technological Innovations in Nineteenth-Century Instrument Making and Their Consequences*, in: *The Musical Quarterly* 80 (1996), H. 2, S. 332–340; Christoph Kammertöns, *Das Klavier. Instrument und Musik*, München 2013, besonders S. 100–116.

¹⁶ Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth Century Germany*, Oxford und New York 2009; als Zusammenfassung ders., *Die Zeit der musikalischen Monumente*, in: *Musiktheorie* 28 (2013), H. 3, S. 265–274; als materialreiche Anwendung des Ansatzes vgl. Christine Andrews, *Nineteenth-Century English Oratorio Festivals: Chronicling the Monumental in Music*, Diss. University of Oxford 2009.

¹⁷ Als nur ein Titel zu diesem Moderne-Einspruch vgl. Joseph N. Straus, *Broken Beauty. Musical Modernism and the Representation of Disability*, New York 2018.

verworfen.¹⁸ Die Gattung der Kurzgeschichte opponierte gegen den Roman, die Stilrichtung des Japonismus favorisierte die Miniatur. Auf musikalischem Feld hatte Friedrich Nietzsche in seinem anklagenden Versuch, sich von seiner Wagner-Verführung zu lösen, dessen Musik als ein „Vergrößerungsglas“ titulierte und verfügte: „Was heute gut gemacht, was meisterhaft gemacht werden kann, ist nur das Kleine. Hier allein ist Rechtschaffenheit möglich.“¹⁹ Hugo Wolf stellte in seinem *Italienischen Liederbuch* das Lied „Auch kleine Dinge können uns entzücken“ (Textübertragung von Paul Heyse) an den Beginn des Zyklus. Eric Satie ersann seine „musique d’ameublement“. In ihr steckt auch ein Anti-Wagner-Affekt, die ehemals emphatische Kategorie der „Größe“ auf die ermüdende zeitliche Ausdehnung der Aufführung und auf die monotone Repetition des Materials reduziert.

II. Die Architektur der Musik- und Sängereisen

Einen Ort der Synthese des bis hierhin beschriebenen architekturgeschichtlichen Szenarios und der musikgeschichtlichen Situation bilden die Musik- und Sängereisen, die im Rahmen von nationalen Musikfesten ab der Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet wurden. Ihnen stehen weitere Typologien von Bauten für Massenaufführungen zur Seite.²⁰ Es braucht kaum hervorgehoben zu werden, dass die Institutionen der Sängereisen und Musikfesten einen Teil der Nationalkulturen in den jeweiligen Ländern darstellten. Dies sollte in der vereinsförmigen, vom politischen Liberalismus inspirierten Organisation, in der von nationalen Themen getragene Programmgestaltung der Musikaufführungen, im Ritual der geselligen, gemeinschaftsstiftenden Zusammenkunft und in den dafür benötigten Festhallen manifestiert werden.²¹ Wagner hat diese Entwicklungen in unterschiedlicher Intensität mitverfolgt. Sie sollen hier nur anhand von einzelnen exemplarischen

¹⁸ Zur retrospektiven Diskussion Lewis Mumford, *The Death of the Monument*, in: *Circle. International Survey of Constructive Art*, hrsg. von John Leslie Martin u.a., London 1937, S. 263–270 sowie das 1943 von Josep Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion verfasste Manifest *Nine Points on Monumentality*; vgl. Sigfried Giedion, *Architecture You and Me, The Diary of a Development*, Cambridge/MA 1958, S. 48–51.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem* (1888), in: ders., *Richard Wagner in Bayreuth. Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner. Nachwort von Dieter Borchmeyer*, Ditzingen 2013, S. 91–137, hier 132.

²⁰ Im Folgenden kann es sich erübrigen, strikt zwischen Musik- und Sängereisen zu unterscheiden, da dies für die Typologie der Festhallen und für die Aufführungen von Orchester- und Chorwerken in den Hallen unerheblich ist.

²¹ Zum nationalen Aspekt neben der in Anm. 15 und in den folgenden Anm. genannten Lit. auch zusammenfassend Wolfgang Hardtwig, *Nationsbildung und politische Mentalität. Denkmal und Fest im Kaiserreich*, in: ders., *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990, S. 264–301; Friedhelm Brusniak, *Der Deutsche Sängerbund und das „deutsche Lied“*, in: *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Helmut Loos und Stefan Keym, Leipzig 2004, S. 409–421.

Bauten überblicksartig skizziert werden. Auch wenn manche der Feste noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts weiter gepflegt wurden, so ist doch von einem untergangenen kulturellen Kontinent die Rede, denn nichts von den großen und provisorischen Bauten, um die es geht, ist erhalten, und das Repertoire der damaligen Gelegenheitsmusik ist fast gänzlich obsolet.



Abbildung 2: Schweizerisches Sängerkongress in Appenzell 1825. Ansicht der Festwiese. Aquatinta-Radierung von Hans Jakob Kull nach einer Zeichnung von Johann Ulrich Fitzi (© Kantonsbibliothek Appenzell Ausserrhoden, Signatur Kull KB-011947)

Schweiz: Die Anfangsgeschichte des Eidgenössischen Sängerbundes fällt in die Jahre unmittelbar vor Wagners Züricher Exil, sodass der Komponist die aktuelle Entwicklung des Bundes während seiner Schweizer Jahre zwischen 1849 und 1860 beobachten konnte. Im Vorfeld der Organisation des ersten Sängerkongresses hatte ein Rundschreiben zu Beginn des Jahres 1842 ebenso poetisch wie utopisch verlauten lassen: „alle Sängerkongressbrüder“ waren angehalten, sich „auf den Höhen und Hügeln [des Vaterlandes zu] erheben[, um] einmal einen gemeinsamen Gesang zu haben. Es ist gut und recht [...] dass, wenn die Sänger auf einen Boden kommen, sie brüderlich und mit geschlungenem Arm das Lied der Freiheit zum

Herrn und zum Licht der Freiheit emporsteigen lassen.“²² Die Statuten schlugen dann einen apodiktischen Ton an: „Der Zweck des [Eidgenössischen Sänger-] Vereins ist: Ausbildung und Veredlung des Volksgesanges, Erweckung hehrer Gefühle für Gott, Freiheit und Vaterland, und Vereinigung und Verbrüderung der Freunde der Kunst und des Vaterlandes.“²³ Der Verein war am 4. Juni 1842 gegründet worden, das erste Treffen fand im Folgejahr Ende Juni in Zürich statt. Insgesamt nahmen 2 100 Sängerinnen und Sänger von 80 Gesangsvereinen teil. Frühere Zusammenkünfte mit Chorwettbewerben hatten tatsächlich in der im zitierten Rundschreiben angedeuteten landschaftlichen Umgebung „auf einem Boden“ im Freien stattgefunden (Abbildung 2). Nun verlagerte sich das Geschehen in ein städtisches Umfeld. In Zürich wurde auf dem Festplatz am Schanzengraben eine Festhütte als dreiflügelige Hofanlage errichtet, die an einen Gutshof erinnerte, einen Eingangsbogen und offene Seitenwände in der Form von Loggien besaß und vor allem für Unterhaltungsabende diente (Abbildung 3). Die Mehrzahl der Choraufführungen fand in der Fraumünsterkirche statt. Auch bei den Sängerfesten der folgenden Jahre blieb es zunächst bei der Nutzung von Kirchen für die Konzerte und die Wettgesänge.

Einen ungleich anspruchs- und prachtvolleren Auftritt verschaffte sich die Architektur bei den Sängerfesten der zweiten Hälfte der 1850er Jahre in Winterthur 1854, in St. Gallen 1856 und in Zürich 1858. In Winterthur wurde für das sechste Eidgenössische Sängerfest auf dem Areal des heutigen Hauptbahnhofs eine groß dimensionierte Festhalle errichtet, die Platz für über 7 000 Personen bot (Abbildung 4). Der Holzbau wurde von zwei Zimmerern aus den lokalen Handwerksfamilien Rieter und Kronauer als dreischiffige Basilika mit niedrigeren schmalen Seitenschiffen und breitem, überhöhten Mittelschiff errichtet; im Inneren boten sich zusätzliche Sitzplätze auf den Emporen. Die Verlagerung des Eingangs von der Stirn- an die Längsseite erklärt sich aus dem Einbau von Redner- und Sängerpodium jeweils an den beiden Stirnseiten des Baus. Die *Eidgenössische Zeitung* beschreibt im Inneren eine Dekoration mit den Vignetten von „schweizerischen Philantropen, Sänger[n] und Dichter[n]“²⁴ und nennt zudem

²² N.N., *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängerfestes in Zürich den 25. und 26. Juni 1843. Nebst einer Einleitung über die Stiftung, so wie den Zweck dieses Nationalfestes, und der Sammlung der dabei gehaltenen Reden und Toaste etc.*, hrsg. unter Mitwirkung des Central-Comité, Zürich 1843, S. 5. – Maßgeblich zum Folgenden Robert Thomann, *Der Eidgenössische Sängerverein 1842–1942. Geschichte des Vereins und seiner Sängerfeste, als Denkschrift zum hundertjährigen Bestehen im Auftrage des Zentralvorstandes verfasst und der Sängerschaft gewidmet*, Zürich 1942, S. 18f.; zum allgemeinen Kontext Ausstellungskatalog *Die Erfindung der Schweiz 1848–1998. Bildentwürfe einer Nation*, Ausstellung Schweizerisches Landesmuseum, Zürich 1998.

²³ N.N., *Beschreibung des ersten eidgenössischen Sängerfestes*, S. 10. – Vgl. auch Thomann, *Sängerverein*, S. 39 und S. 42.

²⁴ N.N., Das eidgenössische Sängerfest in Winterthur, in: *Eidgenössische Zeitung*, Jg. 10, Nr. 196, Zürich 17. Juli 1854, S. 782f., hier S. 783.

die für das Sängerfest errichteten Ehrenpforten an den Stadteingängen sowie die „sinnige[n] Dekorationen“²⁵ der Häuser, mit denen die Bewohner „ihre Sympathieen“ für die Festteilnehmer bezeugten.



Abbildung 3: Schweizerisches Sängersfest in Zürich 1843. Blick auf das Festgelände und die Festhalle. Lithographie von J. Werner im Verlag Orell Füssli, 1843
(© Zentralbibliothek Zürich)

Der abgebildete Stich zeigt in den Randleisten zusammen mit zwei Innenansichten in der oberen Bildreihe die Ausschmückung von Brunnen und Häusern im Stadtraum. Die Hallenbeschreibung der Zeitung endet mit der Bemerkung: „Zur allfälligen Beruhigung für träumerische Seelen darf man nebenbei auch versichern, dass die Halle nicht zusammenstürzen wird.“ Dieser schwache Trost, den der Berichterstatter spendet, lässt darauf schließen, dass die Errichtung der Festhalle in Holzbauweise im zeitgenössischen Verständnis eine herausfordernde konstruktiv-statische Leistung darstellte.

²⁵ Zitate in diesem und im folgenden Satz ebenda, S. 782f.



Abbildung 4: Sängersfest in Winterthur 1854. Festhalle mit Vignetten des Stadtschmucks beim Festumzug. Stahlstich 1854 (© Bibliothek Winterthur, Signatur 151182a-0)



Abbildung 5: Festhalle des Sängersfestes in St. Gallen. Stich von Johann Baptist Isenring (© Staatsarchiv St. Gallen, Digitaler Lesesaal, Signatur ZMH 64/089b)

In St. Gallen sind die Organisatoren im Jahr 1856 den Weg einer architektonischen und auch in Bildmedien präsenten visuellen Inszenierung des Sängerfestes weitergegangen. Wieder entstand eine basilikale Festhalle, deren Dimensionen mit nun 10 000 Sitz- und Stehplätzen weiter ausgebaut wurden (Abbildung 5).²⁶

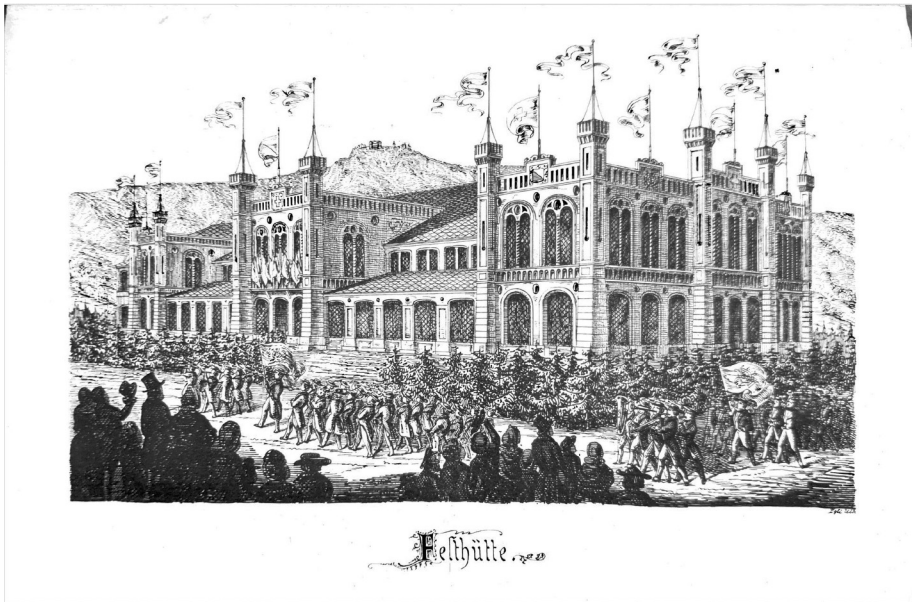


Abbildung 6: Sängerfest in Zürich 1858. Ansicht der Festhalle
(© Archiv des Autors)

Die innere Disposition wurde vom Bau in Winterthur übernommen, der Außenbau wurde mit Anbauten unterschiedlicher Volumen modifiziert. Der Stahlstich von Johann Baptist Isenring, der als Herausgeber einer *Sammlung malerischer Ansichten der merkwürdigsten Städte und Flecken der Schweiz* (1831) und als Wanderfotograf viel zur Popularisierung des Schweiz-Bildes beitrug, vermittelt den Innenraum als ein räumliches Faszinosum, das auf die Zusammenkunft einer kaum mehr überschaubaren Menschenmenge berechnet war. Zu einem deutlichen typologischen Wandel kam es zwei Jahre später bei der Haupthalle des Sängerfestes in Zürich 1858 (Abbildung 6). Weiterhin in Holzbauweise entstand ein Baukörper, der sich durch mehrere räumliche Kompartimente und eine entsprechend reiche Dachsilhouette auszeichnete. Der immer noch vorhanden basi-

²⁶ Als Druckmappe: Zwei Blätter zur Erinnerung an das eidgenössische Sängerfest in St. Gallen, gefeiert den 13. und 14. Juli 1856. Gezeichnet und herausgegeben von J.B. Isenring, Landschaftsmaler, St. Gallen 1857; zur Abbildung des Zeichners, Stechers und Verlegers Johann Baptist Isenring, Sängershalle in St. Gallen, und Festumzug zu den Wettgesängen am 13. Juli 1856; Staatsarchiv St. Gallen, Signatur ZMH 64/089b; <https://dls.staatsarchiv.sg.ch/records/325683> (letzter Zugriff am 05.12.2025).

likale Querschnitt des Raumes wird durch einen Portalpavillon in der Mitte und durch palastartige Pavillons mit einer hohen Beletage an den Schmalseiten erweitert. Gleichzeitig zeigen sich die Reminiszenzen an Burgbauten in der Durchformung des Baukörpers ebenso wie in der Gestaltung der Maßwerkenfenster und der zinnenbewehrten Ecktürmchen mit den Fahnenstandarten. Beide Entwurfs-elemente, die Burgtypologie und der Zierrat, zielen in der Entwurfsidee darauf ab, die Halle im neugotischen, im Sinne des Historismus also „modernen“ Stil zu charakterisieren.

Die Bautradition der Sängerfesthallen fand in den folgenden Jahrzehnten in der Schweiz eine ungebrochene Fortsetzung bis an die Wende zum 20. Jahrhundert. Es entstanden weiterhin als Holzkonstruktionen errichtete, zügig auf- und wieder abbaubare und großmaßstäbliche Festhallen, deren Erscheinungsbild sich den jeweiligen Stillagen der historistischen Entwicklung anpasste. So war etwa die Festhalle in St. Gallen 1886 mit einem Hauptportalvorbau im Stil der Neorenaissance ausgestattet.²⁷ Hinzu kommt die mehr oder minder explizite Orientierung der Entwürfe an den ephemeren Bauten der Weltausstellungen.²⁸

Die musikalischen Festlichkeiten zeichneten sich nicht nur durch eine mediale Vielgestaltigkeit, sondern auch durch eine damit verbundene programmatische Effizienz aus. Daher ist es kaum verwunderlich, dass die Institution des Sänger- und Musikfestes in verschiedenen europäischen Ländern Verbreitung fand. Dies geschah unter den Vorzeichen nationaler Ausdifferenzierung einerseits, hatte aber zugleich eine jeweils analoge Stoßrichtung andererseits. Eines ihrer Vehikel waren mehr oder minder groß angelegte Bauten.

Im *Deutschland* der Jahre vor der Reichsgründung reicht die Geschichte der Musik- und Sängerfeste im Vergleich zur Schweiz um einige Jahrzehnte weiter zurück und fällt in die Ära der französischen Besatzung des Rheinlandes und der sogenannten Befreiungskriege.²⁹ Erste Feste fanden ab dem zweiten Jahrzehnt nach 1800 statt, die jedoch nur kurzlebig waren. Dauerhaft bis ins frühe 20. Jahrhundert konnten sich die Niederrheinischen Musikfeste etablieren, die ab 1818

²⁷ [Julius] Kunkler, Die Festhalle zum eidg. Sängerfest 1886 in St. Gallen, in: *Schweizerische Bauzeitung* 9 (1887), Nr. 1, S. 2–4, hier S. 4; instruktiv zu Stadtentwicklung und -wahrnehmung Peter Röllin, *St. Gallen. Stadtveränderung und Stadterlebnis im 19. Jahrhundert. Stadt zwischen Heimat und Fremde, Tradition und Fortschritt*, St. Gallen 1981, hier zum Sängerfest 1886, S. 517f.

²⁸ So wurde die Sängerfesthalle in Zürich 1905 nach dem Modell der Pariser Galerie des Machines der Weltausstellungen von 1889 entworfen.

²⁹ Grundlegend Julius Alf, *Geschichte und Bedeutung der Niederrheinischen Musikfeste in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts* (1940), Neudruck hrsg. von Gerd Högener und Fritz Kulins, Düsseldorf 1987; Samuel Weibel, *Die deutschen Musikfeste des 19. Jahrhunderts im Spiegel der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse*, Kassel 2006 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 168) und zusammenfassend Arnold Jacobshagen, *Die Niederrheinischen Musikfeste (1818–1958). Ideen – Strukturen – Repertoire*, in: *Musikfreunde. Träger der Musikkultur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Ingrid Fuchs, Kassel etc. 2017, S. 467–481.

in Köln, Düsseldorf und Aachen stattfanden (zuerst von 1818–1827 auch in Elberfeld). Die Programme bestanden aus Aufführungen von Musik der Wiener Klassik, insbesondere der Symphonien Beethovens, und von zeitgenössischen Oratorien. Diesem Repertoiregedanken mit großen, aber immer noch überschaubaren Orchester- und Chorbesetzungen entsprach es, dass weitgehend bestehende Konzerthäuser genutzt wurden. Die deutsche Erstaufführung von Beethovens *Neunter Symphonie* fand 1825 in Aachen anlässlich der Eröffnung des dortigen Stadttheaters statt; in Köln wurden die Konzerte im Gürzenich gegeben; in Aachen wurden ab 1864 Konzerte in der neuen Redoute, dem Ballsaal des alten Kurhauses, aufgeführt; in Düsseldorf in der 1866 eingeweihten neuen Tonhalle. Einen Eindruck vom durchaus bescheidenen Zuschnitt der Aufführungsorte vor den späteren gründerzeitlichen Prachtbauten vermittelt die alte Tonhalle in Düsseldorf, die 1853 für das 31. Niederrheinische Musikfest errichtet wurde (Abbildung 7). Der Querschnitt einer Staffelhalle wurde mit Gusseisenstützen im Mittelschiff bewerkstelligt, die den hölzernen Dachstuhl trugen. Diese teils avancierte Materialwahl einer Eisenkonstruktion verweist auf die konstruktiven Möglichkeiten der im Aufschwung begriffenen Industrieregion.

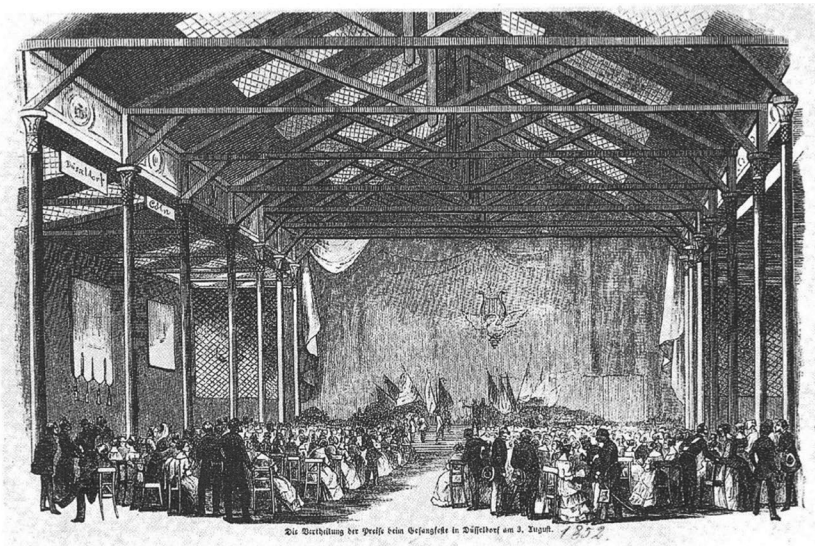


Abbildung 7: Tonhalle in Düsseldorf für das 31. Niederrheinische Musikfest 1853
(© Archiv des Autors)

Gegenüber diesen Bauten hat man es bei den Festhallen, die anlässlich der Sänger- und Sängerbundfeste nach der Jahrhundertmitte errichtet wurden, mit ungleich erstaunlicheren Dimensionen und zahlenmäßigen Superlativen zu tun. Die Gründung des Sängerbundes wurde 1862 in Coburg beschlossen. Ihr voraus ging das Sängerfest in Nürnberg im Sommer des Vorjahres, zu dem am Maxfeld eine

große, prachtvoll verzierte neugotische Halle errichtet worden war. Das erste Deutsche Sängerbundfest fand dann an vier Tagen im Juli 1865 in Dresden statt. Es nahmen etwa 16 000 Sänger teil, an die 300 000 Besucherinnen und Besucher fanden sich zu den Veranstaltungen ein, etwa 200 000 Personen begleiteten den Festumzug von der Innenstadt zur Festhalle. Die Halle (Abbildungen 8 und 9) wurde auf den Elbwiesen unterhalb der Waldschlösschen-Brauerei errichtet. Sie maß 155 Meter in der Länge und 70 Meter in der Breite und bot 20 000 Besuchern Platz.³⁰ Die Vedute vermittelt einen anschaulichen Eindruck von der exponierten Lage des Baus am Fluss und von dessen vielgliedriger Erscheinung. Der Innenraum erscheint als weite, stützenlose Halle mit einem hohen Fensterband mit Glasmalereien als oberer, hell durchlichteter Wandzone sowie Loggien und Erweiterungsräumen im Erdgeschossbereich. Am Äußeren ist der Kernbau der Basilika an den Stirn- und Längsseiten durch Portalrisalite und an den Ecken durch Türme mit filigran durchbrochenen Laternenaufsätzen gestaltet. Der Entwurf beruht auf einem zugleich ingenieurtechnischen Wagnis in Holzbauweise mit Drahtseilverspannungen und auf der Idee eines reich dekorierten und gegliederten Schaustücks. Dieses Konzept verdankt sich unter anderem den Zuständigkeiten im Entwurf, bei dem sich der Ingenieur Eduard Müller und der Architekt Ernst Giese die Arbeit teilten. Im Ergebnis ist der Bau als ein durchaus kurzlebiges, darum umso faszinierenderes unterhaltsames Spektakel konzipiert.

In *Großbritannien* reichte die Tradition der Musik- und Sängerbundfeste ins spätere 18. Jahrhundert zurück. Beide Sparten von Orchestermusik und Chorgesang fusionierten hier in den Oration Festivals, die sich im folgenden Jahrhundert auf bemerkenswerte Weise in verschiedenen Metropolen in Großbritannien etablierten und gleichzeitig eine eindrucksvolle Steigerung in der Dimensionierung von Orchestern und Chören erlebten.³¹ Eine Inspirationsquelle für die Aufführungsorte als Massenveranstaltungen boten die Konzerte im Crystal Palace in London im Weltausstellungsjahr 1851. Die architektonische Anpassung an diese Gegebenheiten erfolgte mit der Typologie der Victorian Town Halls. Sie entstanden als dauerhafte monumentale Kulturbauten, die bis heute in den jeweiligen Städten die urbanen Zentren akzentuieren. Ein besonders eigensinniges Beispiel entstand zwischen 1851 und 1854 mit der St. George's Hall in der seinerzeit florierenden Industriemetropole Liverpool (Abbildung 10).³²

³⁰ Als Quellen: *Das erste deutsche Sängerbundfest zu Dresden, 22. bis 25. Juli 1865. Ein Gedenkbuch. Im Auftrage des Fest-Ausschusses herausgegeben*, Dresden 1865; Ed[uard] Müller und E[rnst] Giese, Die Sängerbundfesthalle für das erste deutsche Sängerbundfest zu Dresden, abgehalten vom 22. bis 25. Juli 1865, in: *Allgemeine Bauzeitung* 32 (1867), S. 51–59 mit Abbildungen auf Blatt 8–13.

³¹ Grundlegend hierzu Andrews, *Oratorio Festivals* (wie Anm. 16).

³² Ebenda, S. 62–65, 166–186.



Abbildung 8: Sängerbundfest 1865 in Dresden. Vedute der Festhalle nach den Plänen des Zimmerers Eduard Müller und des Architekten Ernst Giese
(© SLUB Dresden, Aufn.-Nr. df-dk 0008800 Datensatz obj. 90031768)



Abbildung 9: Sängerbundfest in Dresden 1865. Blick in den Innenraum der Festhalle.
Reproduktion aus: Rudolf Tschirch, *Das erste deutsche Sängerbundfest zu Dresden*,
Dresden 1865, Vorsatzblatt

Als Wahrzeichen städtischen Selbstbewusstseins nehmen zwei Bauabschnitte, welche die zwei Gerichtssäle des Crown Court und des Civil Court beherbergen, die langgestreckte Halle in die Mitte. Sie ist einerseits eine opulent dekorierte öffentliche Wandelhalle zwischen den beiden Gerichtsorten und andererseits an einer Schmalseite auf Konzertpodium und Orgelprospekt ausgerichtet; so konnte der Galerieraum zum Konzertsaal umfunktioniert werden, was bis heute der Fall ist. Mit den Stadthallen in Leeds (Victoria Hall, 1853–58) und Manchester (Town Hall, 1868) wuchsen im mittelenglischen Industriegürtel ähnlich monumentale Konkurrenzbauten aus dem Boden.



Abbildung 10: Die St. George's Hall in Liverpool, errichtet 1851–1854 (© Autor)

In *Italien* entstand für mehrtägige Musikfestivals der Typus des sogenannten Teatro politeama. Entsprechende, heute nurmehr in überformten Resten erhaltene Bauten wurden seit den 1860er Jahren gebaut.³³ In Rom wurde bis ins Jahr 1936 das bereits 1780 als Teatro Augusto genutzte und vielfach umgebaute Augustusmausoleum als Konzertsaal bespielt. Bis heute erhalten und auch noch mit

³³ Paola Barbera, Gabriella Cianciolo Cosentino, *Innovazioni tecniche nel teatro popolare e nel teatro d'élite nel secondo Ottocento: Il Politeama e il Teatro Massimo di Palermo fra „scienza“ e „arte“*, in: *Architettura dell'Ecclettismo. Il teatro dell'Ottocento e del primo Novecento. Architettura, tecniche teatrali e pubblico*, hrsg. von Loretta Mozzoni und Stefano Santini, Neapel 2010 (Problemi e metodi di architettura, Bd. 14), S. 289–319; Francesco Picca, *Bari „capitale“ a teatro. Il Politeama Petruzzelli 1877–1914*, Bari 1987 (Città-Storia-Progetto, Bd. 4).

dem Namen des Teatro politeama bekannt sind das 1867–1874 erbaute Theater in Palermo und das 1877 eröffnete Theater in Bari. In Florenz entstand 1860/61 das Teatro politeama, das in seiner Ursprungsversion den Typus anschaulich vertritt (Abbildung 11).³⁴

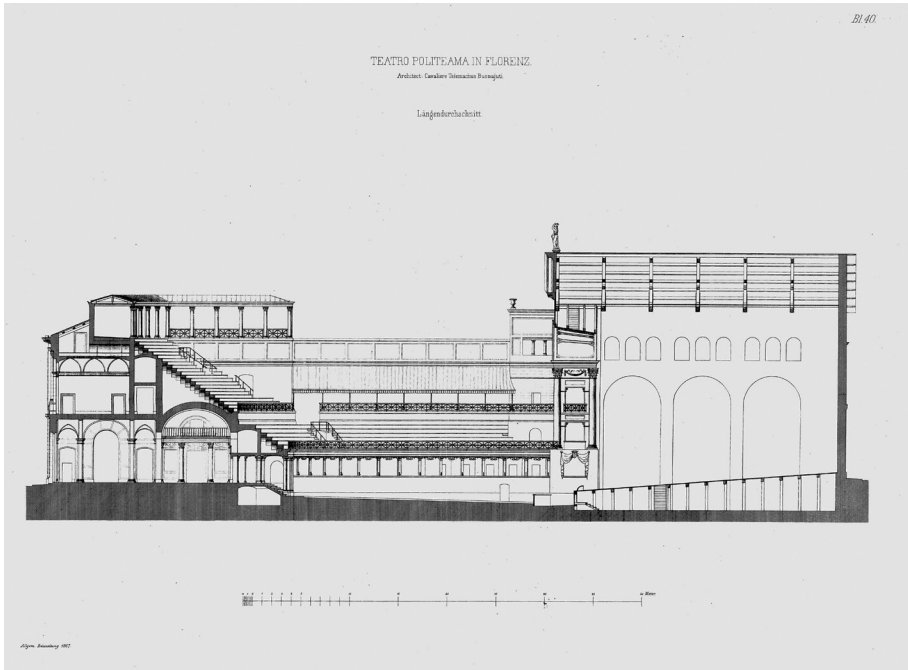


Abbildung 11: Das Teatro politeama in Florenz, errichtet 1860/61.
Schnittzeichnung durch die Gesamtanlage.
Reproduktion aus: *Allgemeine Bauzeitung* Wien, 1867, Planteil

Der Bau ist am heutigen Corso Italia gelegen und weitgehend modernisiert worden. Die Fassade wurde im Palastbauschema errichtet und ist als einziger Gebäudeabschnitt in ihrem Erscheinungsbild mit ihrem rustizierten Erdgeschoss und den Arkaden im Piano nobile noch in Grundzügen erhalten. Mit dem Portalpavillon, der auch das Foyer aufnahm, korrespondierte auf der Gegenseite das für die damalige Zeit mit moderner Technik ausgestattete Bühnenhaus als überbau-

³⁴ Mit Illustrationen: Albert Jahn und Leo Staub, Teatro Politeama in Florenz. Erbaut von dem Architekten Cav. Telemachus Buonajati, in: *Allgemeine Bauzeitung* 32 (1867), H. 37, S. 255f. mit Zeichnungen auf Blatt 37–41; H[ubert] Stier, Das neue Teatro politeama zu Florenz, in: *Deutsche Bauzeitung* 2 (1868), S. 535–538; leider nur sehr cursorisch Orsanna Fantozzi Micali, Politeama e arene in Firenze capitale, in: *Architettura in Toscana dal periodo napoleonico allo stato unitario. Convegno seminario tenutosi a Firenze 17/18.5.1976*, hrsg. von Gabriella Orefice, Florenz 1978 (Biblioteca di architettura. Saggi e documenti, Bd. 14), S. 71–78.