

Eva Martina Hanke (Zürich)

Wagner-Festspiele avant la lettre

Richard Wagner, das Zürcher Kulturleben und die Maikonzerte 1853

Die Bedeutung der Zürcher Jahre sowohl für den Menschen als auch den Künstler Richard Wagner ist unumstritten. Die Zeit im Exil brachte eine Wende und Neuorientierung in künstlerischer wie in biographischer Hinsicht und war insgesamt eine der prägendsten in seinem Leben und Schaffen. Es waren dies überaus produktive Jahre: Wagner verfasste seine Kunstschriften, dichtete und komponierte. Jedoch war die Zürcher Zeit noch in einem weiteren Punkt maßgeblich und wegweisend: Parallel zur Entstehung der Schriften und Kompositionen wurde eine weitere Idee konzipiert und erstmals verwirklicht – die Idee der Festspiele mit eigenen Werken.

Aber Zürich als Wagners Festspielstadt? Häufig wird Zürich gerade als die Stadt genannt, die die Chance, der »künstlerische Mittelpunkt Europas« zu werden, durch mangelnde Einsatzbereitschaft verspielte, so dass schließlich Bayreuth von Wagner dazu bestimmt wurde.¹ Auch wenn diese Behauptung in ihrer letzten Konsequenz nicht anzuzweifeln ist, entspricht sie kaum den Tatsachen. Erstens: Es war Zürich, wo Wagner im Mai 1853 zum ersten Mal ein Musikfest mit eigenen Werken realisieren konnte. Zweitens: Dies war nur durch die enge Zusammenarbeit mit den Zürcher Kulturinstitutionen möglich. Durch deren maßgebliche personelle wie auch finanzielle Unterstützung konnten diese Aufführungen erst stattfinden. Drittens: Diese Veranstaltungen – diese »Wagner-Festspiele avant la lettre« – die als die ersten Wagner-Festspiele überhaupt gelten können, waren ein unentbehrlicher Schritt in der Realisierung von Wagners Festspielidee. Zum ersten Mal konnten die von ihm entwickelten Theorien in die Praxis umgesetzt werden. Der immense Erfolg dieses in den Studien über Wagners Festspiele kaum beachteten »Probelaufs« gab seinen Ideen Vorschub, die Festspielpläne nahmen in der Folge der Maikonzerte ganz konkrete Formen an und wurden in Zürich der breiten Öffentlichkeit bekannt gemacht.

Im Folgenden wird untersucht, warum diese Realisierung eines Musikfestes mit eigenen Werken für Wagner gerade in den ersten Zürcher Jahren aktuell wurde, welche Anreize ihm das dortige Kulturleben gab, wie die Organisation dieser Musikaufführungen aussah und was sie zu den ersten Wagner-Festspielen macht. Dabei soll der Blick statt auf die anderswo bereits ausführlich diskutierten Kunstschriften auf die Realisierung der Idee an sich gerichtet sein. Mit den in den Zürcher Archiven überlieferten Quellen wird der Organisation dieser »Festspiele avant la lettre« und den Wechselwirkungen zwischen Wagner und dem Zürcher Kulturleben, insbesondere den Verknüpfungen zwischen Wagner und der Allgemeinen Musikgesellschaft als einer der führenden Musikinstitutionen seiner Lebenswelt, nachgespürt. Dabei konnte das bereits bekannte Material noch durch bislang unbekanntes bzw. unberücksichtigte Zeugnisse ergänzt werden.

¹ Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Bd. 3, Leipzig 1921, S. 5.

Im Juli 1849 hatte sich Wagner nach seiner Flucht aus Dresden und dem kurzen Intermezzo in Paris schließlich in Zürich niedergelassen. Durch Alexander Müller, einen Bekannten aus der Würzburger Zeit, der in der Limmatstadt seit 1834 als Dirigent, Pianist und Komponist wirkte, kam er schnell in Kontakt mit wichtigen Personen des städtischen Lebens und musste verwundert feststellen, dass er auch in Zürich durchaus einen Namen hatte. Dies war in der Mitte des 19. Jahrhunderts keineswegs selbstverständlich. Zürichs Kulturlandschaft befand sich nach dem Bruch und den Jahren der Stagnation durch die Reformation immer noch im Aufbau. Mangels adeliger, kirchlicher oder städtischer Patronage wurde das kulturelle Leben vor allem vom Bürgertum getragen und von dessen Eintrittsgeldern und Spenden finanziert. Die Hauptrolle in der Zürcher Musiklandschaft spielten die Allgemeine Musikgesellschaft (im Folgenden abgekürzt als AMG), eine bürgerliche Gesellschaft, gegründet 1612, und das sogenannte Aktientheater, das 1834 als erste stehende Zürcher Bühne eröffnet wurde. Während bei der traditionsbewussten AMG zumindest in den Kommissionen eine personelle Kontinuität herrschte, hatte das Theater eine Reihe meist wenig erfolgreicher und daher wechselnder Pächter. Sowohl die AMG als auch das Theater engagierten die meiste Zeit zwei kleine, getrennte Orchester; die Versuche, ein gemeinsames Ensemble für beide Institutionen zu etablieren, schlugen mehrmals fehl. Beide Orchester waren zunächst vor allem aus Laien gebildet, in der Folge – und besonders unter Wagners Einfluss – wuchs jedoch der Anteil von professionellen Musikern beständig. Trotz dieser Entwicklungen konnte es die Limmatstadt auf kultureller Ebene in der Mitte des 19. Jahrhunderts kaum mit anderen Städten ihres Ranges aufnehmen. Auch wenn der Wille vorhanden war, fehlte es einfach an den nötigen Mitteln – finanziell wie personell –, um im Kulturleben mindestens ein gleich bleibendes Niveau zu erreichen, geschweige denn, es entscheidend zu heben.

Sowohl das Theater als auch die AMG hatten Wagners Niederlassung in Zürich mit Interesse zur Kenntnis genommen und waren bemüht, so viel wie möglich von der Anwesenheit des ehemaligen Dresdener Kapellmeisters zu profitieren. Wagner, froh, seinen Dresdener Verpflichtungen entkommen zu sein, stand den Anfragen der Zürcher Institutionen zunächst skeptisch gegenüber. Schließlich ließ er sich aber überreden, in Zürich zu dirigieren. Da sich die Pläne für öffentliche Lesungen seiner Dichtungen nicht wie erhofft verwirklicht hatten und auch sonst keine baldige Aussicht auf ein Einkommen jeglicher Art bestand, waren die ersten Dirigate in Zürich vor allem ein Mittel, um einen Lebensunterhalt zu verdienen. Dabei vermied es Wagner jedoch geschickt, sich bei einer der Institutionen auf Dauer vertraglich zu binden: Vom Theater ließ er sich für mehrere Opern engagieren, die AMG übertrug ihm die Direktion einzelner größerer Werke, vorzugsweise Symphonien Beethovens.² Wagner war jedoch mit den Bedingungen an beiden Institutionen wenig zufrieden und bemühte sich während seiner Zürcher Zeit mehrfach

2 Zu den von Wagner dirigierten Werken vgl. Chris Walton, »Richard Wagner als Dirigent in Zürich«, in: *Tribüneblätter* 55/56 (1998), S. 2–45; Laurenz Lütteken, »Wagner dirigiert Mozart«, in: *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte. Festschrift für Martin Staehelin zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Ulrich Konrad in Verbindung mit Jürgen Heidrich und Hans Joachim Marx, Göttingen 2002, S. 425–437.

mit konkreten Vorschlägen um eine Verbesserung des musikalischen Niveaus.³ Auch wenn man nicht in der Lage oder auch nicht willens war, diese Vorschläge mit all ihren Konsequenzen umzusetzen, so kam man Wagner besonders von Seiten der AMG bei einigen seiner Wünsche entgegen. Diese betrafen etwa ein verstärktes Orchester für seine Aufführungen, veränderte Konzertprogramme und -abläufe oder geschlossene Türen während der Veranstaltungen.⁴ Im Frühjahr 1853 war Wagner zu dem gefeierten Dirigenten der Zürcher Musikszene aufgestiegen. Die von ihm dirigierte Veranstaltungen zogen ein großes Publikum an und brachten den Veranstaltern durch ausverkaufte Häuser erhebliche finanzielle Gewinne. Wagner wurde vom Publikum, der Presse und den Kulturinstitutionen hofiert.⁵

Im Dezember 1852 hatte Wagner die Dichtung des *Ring des Nibelungen*, in deren Arbeit er sich über längere Zeit vertieft hatte, abgeschlossen und sein neues Werk sogleich im Freundeskreis vorgelesen. Er konnte sich wieder neuen Projekten widmen: Im Januar sagte er der AMG seit längerem wieder ein Dirigat in einem Abonnementkonzert zu, er ließ einen Privatdruck der *Ring*-Dichtung für Freunde und Bekannte anfertigen und versandte ihn – nicht zuletzt als Lebenszeichen – auch an einige Personen in Deutschland. Zur selben Zeit war in der *Neuen Zeitschrift für Musik* eine glänzende Rezension der Erstaufführung von Teilen des *Lohengrin* im Leipziger Gewandhaus erschienen, und damit wurde Wagner erneut bewusst, dass er sein jüngstes Werk noch immer nicht hatte hören können. Wagner, dem nun schon seit 1849 der Zutritt nach Deutschland verwehrt war, empfand seine Exilsituation als immer belastender: In der Schweiz sah er sich vom europäischen Musikleben abgeschnitten, und er bat Franz Liszt in seinen Briefen dringend, die Möglichkeiten einer Amnestie für ihn auszuloten. Unter diesen äußeren Umständen, im Frühjahr 1853, schien ein lange gehegter Wunsch für Wagner wieder an Interesse zu gewinnen: ein Musikfest mit eigenen Werken. Bereits im Dezember 1851, bald nach der Rückkehr von einer Wasserkur in Albisbrunn bei Zürich, hatte er in einem Brief an Theodor Uhlig ein solches Konzept ausgeführt. Einen »Witz« habe er vor, schreibt Wagner, um endlich einmal »das Vorspiel zum Lohengrin von einem Orchester gut ausgeführt [zu] hören«⁶. Das Projekt ließ sich jedoch zunächst nicht verwirklichen, und Wagner zog sein

3 In der Schrift *Ein Theater in Zürich* (April 1851), außerdem – als direkte Folge der Maikonzerte – im Juni 1853 (Beilage zum Brief an Hans Konrad Ott-Imhof, Interlaken, 24. 6. 1853, Konzept CH-Zz, Autogr ZB, Wagner R.) und im November 1854 (an Hans Konrad Ott-Imhof, Zürich, 23. 11. 1854, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 6, hrsg. von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner, Leipzig 1986, Nr. 173, S. 281ff.) in seiner Korrespondenz mit der AMG.

4 Auskunft hierüber geben die Protokollbücher der Engern Commission der AMG, 1827–1862, CH-Zz, AMG Archiv IV B 2 sowie der Grossen Commission der AMG, 1812–1861, CH-Zz, AMG Archiv IV B 4.

5 Rezensionen aus der Zürcher Presse sind gesammelt in Werner Gabriel Zimmermann, *Richard Wagner in Zürich. Materialien zu Aufenthalt und Wirken*, 2 Bde., Zürich 1986 und 1988 (170. und 172. Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich).

6 Richard Wagner an Theodor Uhlig, Zürich, 13. 12. 1851, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, hrsg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1979, Nr. 99, hier: S. 217. Andeutungen über einen solchen Plan enthält bereits der Brief Richard Wagners an Julie Ritter, Zürich, 9. 12. 1851, in: ebd., Nr. 97, hier: S. 212f. Vgl. auch Wagners Äußerungen zur Aufführung von *Siegfrieds Tod* in den Briefen an Ernst Benedikt Kietz, Zürich, 14. 9. 1850, in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 3, hrsg. von Strobel und

Vorhaben zurück.⁷ Ganz aufgegeben war die Idee von seinem Musikfest jedoch nicht, im Gegenteil waren noch einige neue Beweggründe dazugekommen, und die Chancen, aber auch die Dringlichkeit einer Realisierung dieses Vorhabens schienen zu Beginn des Jahres 1853 größer denn je.

Am 22. Februar 1853 ergriff Wagner wegen seiner Musikaufführungen erneut die Initiative. Hatte er scheinbar 1851 nur auf seine Freunde gezählt und war gescheitert, suchte er diesmal die Kooperation der Zürcher Kulturinstitutionen: Er richtete ein Schreiben an die AMG, in dem er seine Absichten formulierte und die Konzertkommission um Unterstützung und Zusammenarbeit bat.⁸ Da das Zürcher Theater den Anforderungen seiner Werke nicht genügen konnte, wünschte Wagner, die Zürcher Kunstfreunde in Form eines Konzerts mit dem Charakteristischen seiner Musik vertraut zu machen. Solche Auszüge aus seinen Opern *Rienzi*, *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lobengrin*,⁹ die am ehesten auf den dramatischen Vortrag verzichten konnten, sollten den Zürichern das Wesentliche und Bezeichnende seiner Musik als solcher zur Kenntnis bringen, ihnen seinen künstlerischen Entwicklungsgang darlegen – quasi als musikalische Umsetzung seiner *Mitteilung an meine Freunde* – und einen Begriff vom Werkganzen vermitteln. Wagner, der sich in Zürich bislang vor allem als Dirigent hervorgetan hatte, suchte nun auch als Dramatiker und Komponist die Begegnung mit seiner Exilheimat Zürich. Da die musikalischen Kräfte Zürichs nicht ausreichten, seine Werke in größter Vollendung aufzuführen, wollte Wagner eigens für diese Aufführungen außerhalb der Spielzeit ein leistungsfähiges Orchester aus bewährten Zürcher Musikern und guten auswärtigen Kräften sowie einen Chor aus Zürcher Sängern versammeln, um in einer kurzen Probenphase die Werke zu erarbeiten und mehrere Konzerte zu veranstalten. Die Aufführungen sollten im Theater stattfinden, wobei die Bühne durch einen Einbau in einen klangvollen Orchesterraum zu verwandeln war. Um die Kosten der Veranstaltung zu decken, schlug Wagner vor, die Eintrittspreise zu erhöhen. Die Plätze sollten im Voraus zur Zeichnung angeboten werden. Er bat die AMG,

Wolf, Leipzig 1975, Nr. 105, hier: S. 404f. sowie an Theodor Uhlig, Zürich, 20. 9. 1850, in: ebd., Nr. 111, hier: S. 425f.

⁷ Vgl. Briefe Richard Wagners an Theodor Uhlig, Zürich, 12. 1. 1852, in: ebd., Nr. 112, hier: S. 247 oder an Gustav Schmidt, Zürich, 18. 3. 1852, in: ebd., Nr. 137, hier: S. 318.

⁸ Vgl. Richard Wagner an die Konzertkommission der AMG, Zürich, 22. 2. 1853, CH-Zz, AMG Archiv I 1535 (Nachlass Hegar), abgedruckt in: Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, hrsg. von Strobel und Wolf, Leipzig 1993, Nr. 82, hier: S. 198ff. Diese Vorschläge zur Organisation des Unternehmens decken sich weitgehend mit den Äußerungen des Jahres 1851. Auch wenn Wagner dort sein Vorhaben eines Musikfestes als »Witz« bezeichnete, waren die Pläne bereits bis ins Detail »festgesetzt und sicher bestimmt« (Richard Wagner an Theodor Uhlig, 13. 12. 1851, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 99, hier: S. 217).

⁹ Programm der Maikonzerte 1853: Aus *Rienzi*: Friedensmarsch; aus *Der Fliegende Holländer*: 1. Bal-lade der Senta, 2. Lied der norwegischen Matrosen, 3. Ouvertüre mit der Bezeichnung »Des Holländers Seefahrt«; aus *Tannhäuser*: 1. Einzug der Gäste auf der Wartburg (mit Chor »Freudig begrüßen wir die edle Halle«), 2. Einleitung zum dritten Aufzug mit der Bezeichnung »Tannhäusers Bußfahrt« und Gesang der heimkehrenden Pilger, 3. Ouvertüre mit der Bezeichnung »Der Venusberg«; aus *Lobengrin*: 1. Vorspiel mit der Bezeichnung »Der heilige Gral«, 2. Männerszene und Brautzug (= Chorszene 2. Akt, 3. Szene, D-Dur ab dem Türmerlied), 3. Einleitung zum dritten Aufzug mit der Bezeichnung »Hochzeitsmusik« und Brautlied.

das Unternehmen zu dem ihrigen zu machen, so dass es für die Zürcher Kunstfreunde und auch die Partner in der Ausführung des Vorhabens unter der Leitung dieser geachteten Institution stand. Die Gesellschaft entschied nach ausgiebiger Diskussion und Prüfung des Vorschlags,¹⁰ auf Wagners Bitte einzugehen, denn, so ihr Präsident Hans Conrad Ott-Usteri, »es geziemt der Musikgesellschaft, an allem Großen, was in Zürich vorkommt, mitzuwirken, ja an der Spitze zu stehen, niemals sich bei Seite schieben zu lassen oder sich selbst beiseite zu stellen«¹¹. Sie sicherte sich allerdings mit einigen Vorgaben ab: Auch wenn die AMG keine Gefahr wegen der Kosten übernehmen wollte, bemühte sie sich um Geld und bot ihre Mithilfe bei diversen organisatorischen Aufgaben an. Wagner selbst blieb die künstlerische Leitung des Projekts sowie das Engagement der Musiker übertragen.

Man setzte sich in Zürich mit Eifer für Wagners Musikfest ein. Neben der AMG und dem Theater, das den Veranstaltungsort und einige Musiker stellte und den Kartenvorverkauf übernahm, waren auch die städtischen Sängervereine, die teils unter der Leitung von Freunden Wagners standen, mit einbezogen.¹² Als das Vorhaben an der Finanzierung zu scheitern drohte – die Subskriptionen waren doch weit hinter den Erwartungen zurückgeblieben –, erklärten sich eine Reihe namhafter Bürger der Stadt und selbst die AMG gegen die Stimmen der Skeptiker bereit, die Defizitgarantie zu übernehmen, und zeichneten Anteilsscheine zwischen 50 und 500 Franken.¹³ Alle organisatorischen Probleme waren letzten Endes gelöst worden, und so konnten Anfang Mai die Vorbereitungen für Wagners Musikfest beginnen: Die Gesangsproben im Musiksaal wurden aufgenommen, an drei Abenden rezitierte Wagner die Dichtungen des *Holländer*, *Tannhäuser* und *Lobengrin*, um dem Publikum durch Lesungen eine Vorstellung der gesamten Werke zu geben. Mitte Mai trafen alle Musiker in Zürich ein – wobei es Wagner noch in letzter Minute gelungen war, Ersatz für die ausgefallenen Musiker der Münchner Hofkapelle zu engagieren¹⁴ –, und in wenigen Tagen erarbeitete er mit den Musikern und Sängern das Konzertprogramm. Die Aufführungen fanden am 18., 20. und 22. Mai 1853 statt und wurden ein beispielloser Erfolg: Das Theater war ausverkauft, sogar von außerhalb waren Zuhörer zu diesem Spektakel angereist. Freunde und Kritiker – auch in Zürich war man sich der umstrittenen

10 Die Ergebnisse der Diskussionen sind festgehalten in den Protokollbüchern und dem Archiv der AMG vom 28. 2. (Engere Commission), 22. 3. (Grosse und Engere Commission), 31. 3. (Engere Commission), 16. 4. (Engere Commission), 21. 4. (Engere Commission) und 28. 4. 1853 (Grosse Commission).

11 Hans Conrad Ott-Usteri, *Eröffnungs Rede in der General Versammlung der allgemeinen Musik Gesellschaft am 30[,] Juni 1853*, Ansprachen Hauptbott 1824–1866, CH-Zz, AMG Archiv III B 7,4, abgedruckt in Max Fehr, *Hans Conrad Ott-Usteri und seine Aufzeichnungen über das Zürcherische Musikleben 1834–1866*, Zürich 1927, hier: S. 19.

12 Besonders Wilhelm Baumgartner mit dem Stadtsängerverein und Ignaz Heim mit der Harmonie Zürich.

13 Eine Liste mit den Beteiligten an der Defizitgarantie für die Maikonzerte mit den jeweiligen Beträgen, datiert 28. 4. 1853, findet sich im Archiv der AMG, CH-Zz, AMG Archiv I B 1812–1909.

14 Auf den Rat von Alexander Müller hatte sich Wagner im April an Adelbert Wilkoszewsky in München gewandt und um gute Musiker angefragt (Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, Nr. 119, S. 251f.). Wenige Wochen vor den Konzerten verweigerte die Münchner Intendanz jedoch völlig unvorhergesehen den Urlaub für deren Reise in die Schweiz (Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, Nr. 145, S. 278f.), was Wagner in große Not brachte.

Stellung Wagners durchaus bewusst – kamen gleichermaßen um zu hören und zu prüfen. Die Euphorie des Publikums stieg von Abend zu Abend an und erreichte mit dem dritten Konzert, Wagners vierzigstem Geburtstag, ihren Höhepunkt. Wagner wurde mit Ehrungen geradezu überschüttet, die Besprechungen in der Presse waren voll des Lobes.¹⁵ Dies setzte sich auch nach den Konzerten fort: Mitte Juli veranstalteten die Sängervereine einen Fackelzug zu Wagners Wohnung am Zeltweg. Bei der dortigen Feier überreichte man ihm ein Ehrendiplom der beiden Gesangsvereine.¹⁶ Der Sommer 1853 war der Höhepunkt von Wagners Ruhm in Zürich, die Zeit der engsten Beziehung zwischen ihm und der Stadt, die durch ihre Zusammenarbeit einen solch bedeutenden Erfolg sowohl für den Dichter, Komponisten und Dirigenten als auch für Zürich erzielt hatten.¹⁷

Die Maikonzerte 1853, diese ›Festspiele avant la lettre‹ waren ein entscheidender Schritt in der Geschichte von Wagners Festspielidee. Die Zürcher Kulturinstitutionen ermöglichten durch ihre Kooperations- und Risikobereitschaft und ihren großen Einsatz diesen ersten Festspiel-Probelauf, der mit seinen Zielen und Organisationsstrukturen wegweisend für die folgenden Musikfestprojekte bis hin zu den ersten Bayreuther Festspielen war. Auch wenn im Verlauf der Verwirklichung dieser Festspielidee vielfältige, teils widersprüchliche Entwicklungen und Zielsetzungen zu beobachten sind, so lassen sich einige charakteristische Aspekte aufzeigen, die – wenn auch sonst in vielen Punkten keine lineare Kausalität von den Zürcher Festspielplänen von 1850 nach Bayreuth führt¹⁸ – bereits in dem Projekt der Maikonzerte im Kern vorhanden waren: die musterhaften, künstlerisch vollendeten Aufführungen ausschließlich eigener Werke mit eigens ausgesuchten und engagierten Musikern und Sängern für Orchester, Chor und Solisten, die begrenzte Anzahl von Vorstellungstagen mit Festcharakter außerhalb der Spielzeit, die Finanzierungsform mit dem Subskriptions- und Patronatssystem und überhaupt der gesamte Charakter des vom Alltag enthobenen, exklusiven Festes, bei dem allein Wagners Person und Werk im Mittelpunkt standen. Wie er sich solch ein Musikfest vorstellte, hatte Wagner den Zürchern nun vorgeführt. Gezeigt hatte er auch, was durch den persönlichen und finanziellen Einsatz in seine lange geäußerten Ideen alles zu erreichen war. Das gesamte Musikfest-Projekt diente also auch maßgeblich dazu, sich dem Interesse und der Teilnahme der Zürcher Kunstfreunde und Kulturinstitutionen sowie ihrer Bereitschaft zur Unterstützung – und dies besonders auch im Hinblick auf die Zukunft – zu versichern.¹⁹ Der immense Erfolg der Maikonzerte ließ Wagner nicht mehr daran zweifeln, in Zürich einmal etwas Unerhörtes zu Stande bringen zu können. Er glaubte fest daran, dass ihm dort

15 Für die Zürcher Rezensionen vgl. Zimmermann, *Richard Wagner in Zürich*, Bd. 1, S. 66ff.

16 Das Original befindet sich im Archiv der Richard-Wagner-Gedenkstätte in Bayreuth.

17 Wiederholungen der Konzerte durch die Tonhallegesellschaft zur 25- wie auch zur 50-Jahrfeier des Ereignisses zeigen die immense Bedeutung und lange Nachwirkung der Maikonzerte für Zürichs Kulturleben.

18 Vgl. Michael Karbaum, *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976)*, Regensburg 1976, S. 9f. Wie diese Studie zeigt, überdauerten von den Zürcher Festspielentwürfen jedoch nicht nur die *Ring*-Tetralogie und das Festspielhaus, sondern eine Reihe weiterer Aspekte.

19 Diesen Zweck formulierte Wagner bereits im Brief an Theodor Uhlig, Zürich, 13. 12. 1851, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 4, Nr. 99, hier: S. 219.

die nötigen Mittel geboten würden, um seine Werke in seinem Sinne zur Darstellung zu bringen.²⁰ Im Juli 1853 deutete er erstmals in der breiten Öffentlichkeit seinen großen Plan für die nähere Zukunft an: Zürich sollte der Ort seiner (Nibelungen-)Festspiele werden. Und auch wenn sich diese Idee erst Jahre später nach einem langen, mühsamen Weg²¹ mit Hindernissen und Glücksfällen, Erfolgen und Rückschlägen außerhalb der Schweiz verwirklichen ließ, so war Zürich doch der Ort, an dem diese Idee gleichzeitig zu den Werken und den Kunsttheorien entstand und wo dieses Vorhaben von Wagner-Festspielen im Kern erstmals und nicht zuletzt durch die weitreichende Unterstützung der Zürcher realisiert werden konnte.

Frank Hentschel (Cambridge, MA)

Kontinuitäten und Brüche

Nationalistische Stereotype in der deutschen Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts

In letzter Zeit häufen sich Arbeiten über den musikalischen Nationalismus im Deutschland des 19. Jahrhunderts. Ihre Tendenz geht, von wenigen Ausnahmen wie Bernd Sponheuers Aufsatz von 2001 abgesehen,¹ dahin, sich auf einzelne Autoren oder eng gefasste Themen zu konzentrieren. Dahinter dürfte latent auch die Furcht davor stehen, eine Kontinuität zu konstruieren, die ins Dritte Reich führt und damit in die aggressivste aller bislang bekannten Formen der Nationalismen.

Teleologische Geschichten sind immer ideologisch, aber deshalb darf man nicht ins andere Extrem verfallen und Kontinuitäten schlechthin leugnen. Es ist interessant zu beobachten, dass das Problem explizit nur in der englischsprachigen Forschung angesprochen wurde. Mary Sue Morrow bezog sich, vorsichtig für Kontinuität plädierend, darauf, als sie zu klären versuchte, weshalb so viele Historiker zögerten, die nationalistische Motivation des brendelschen Terminus »Neudeutsche Schule« zu akzeptieren.² Demgegenüber hatte

20 Vgl. Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich, 30. 5. 1853, in: Wagner, *Sämtliche Briefe*, Bd. 5, Nr. 174, hier: S. 305, Richard Wagner an August Röckel, Zürich, 8. 6. 1853, in: ebd., Nr. 181, S. 314.

21 Vgl. Lore Lucas, *Die Festspiel-Idee Richard Wagners*, Regensburg 1973.

1 Bernd Sponheuer »Über das ›Deutsche‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion«, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 123–150.

2 Mary Sue Morrow, »Deconstructing the New German School«, in: *Liszt and the Birth of Modern Europe* (= *Analecta Lisztiana* 3; *Franz Liszt Studies Series* 9), hrsg. von Michael Saffle und Rossana Dalmonte, Hillsdale, NY 2003, S. 157–168, hier: S. 157.