

Friedrich Geiger: Gebaute Bürgerlichkeit. Zur Problemgeschichte der Elbphilharmonie, in: *Music City. Musikalische Annäherungen an die „kreative Stadt“*, hrsg. von Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg und Robin Kuchar, Bielefeld 2014, S. 307-319.

DOI: [10.1515/transcript.9783839419656.307](https://doi.org/10.1515/transcript.9783839419656.307)

This Text was published in: Alenka Barber-Kersovan, Volker Kirchberg, Robin Kuchar (Hg.), *Music City. Musikalische Annäherungen an die »kreative Stadt« / Musical Approaches to the »Creative City«*, transcript Bielefeld, 2014. It is posted here by permission of transcript Verlag for personal use only, not for redistribution.

© Das urheberrechtlich geschützte Material darf nur zu privaten, nicht-kommerziellen Zwecken genutzt werden. Eine Bearbeitung oder Weitergabe ist nicht gestattet.

ALENKA BARBER-KERSOVAN, VOLKER KIRCHBERG, ROBIN KUCHAR (HG.)

Music City

Muskalische Annäherungen an die »kreative Stadt« |

Musical Approaches to the »Creative City«

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2014 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Satz: Justine Haida, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-1965-2

PDF-ISBN 978-3-8394-1965-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Gebaute Bürgerlichkeit

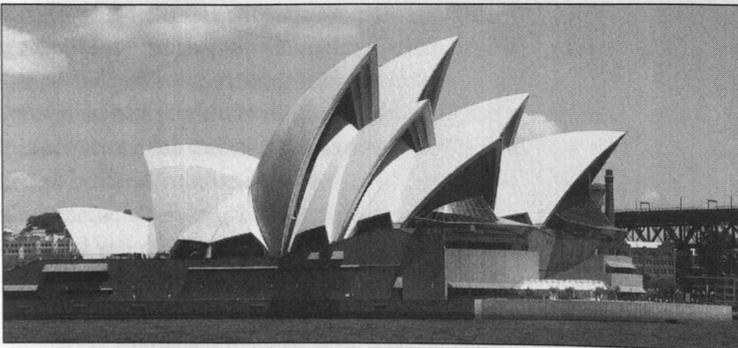
Zur Problemgeschichte der Elbphilharmonie

Friedrich Geiger

Am Anfang stand ein Platz in prominenter Hafenlage, der mitten im Sanierungsgebiet ins Wasser ragte. Der visionäre, maritim anmutende Entwurf für ein Musikgebäude an dieser Stelle, den das Architekturbüro vorlegte, begeisterte Politik, Fachwelt und Öffentlichkeit gleichermaßen. Bei der Finanzierung des Projekts brachten sich enthusiastische Bürgerinnen und Bürger der Stadt ein, alle drängten auf baldigen Baubeginn. Die Planungen konnten ja parallel zu den ersten Maßnahmen abgeschlossen werden. Doch schon bald nachdem die Arbeiten begonnen hatten, traten technische Probleme auf, die größer und immer größer wurden. Vielfach musste nachgebessert werden. Der Bau verzögerte sich um Jahre, die Kosten stiegen ins Unermessliche. Als sich die öffentliche Meinung allmählich gegen das Projekt zu wenden begann, überwarf sich die Politik mit der Bauleitung.

Diese Geschichte dürfte vielen bekannt vorkommen. Menschen in aller Welt kennen das epochale Musikgebäude, von dem hier die Rede ist:

Abbildung 1: Sydney Opera House. (Foto: Bjarte Sorensen)



Hanseatinnen und Hanseaten hätten wohl ein anderes Foto erwartet. Doch was ich soeben grob skizziert habe, war nicht die Geschichte der Hamburger *Elbphilharmonie* (vgl. Briegleb 2007; zur Nieden 2009), sondern die des *Sydney Opera House*. Vielleicht hätte Ole von Beust, zur Zeit der Planungen Hamburgs Erster Bürgermeister und 2010 zurückgetreten, die *Elbphilharmonie* nicht immer wieder mit dem *Sydney Opera House* verglichen, wenn seine Redenschreiber besser über die desaströse Geschichte dieses Bauwerks informiert gewesen wären. 1959 begonnen und damals auf 3,5 Millionen Australische Pfund veranschlagt, konnte es 1973, acht Jahre später als geplant, eingeweiht werden, nachdem es über das Vierzehnfache der geplanten Baukosten verschlungen hatte (vgl. dazu Watson 2006). Für die *Elbphilharmonie* kommen auf die Stadt Hamburg nach dem Stand vom März 2013 Kosten in Höhe von 521 Millionen Euro zu; bis jetzt ist also fast das Siebenfache der ursprünglich annoncierten 77 Millionen erreicht.¹ Der Zeitpunkt der Eröffnung, die einmal für 2010 angekündigt war, ist ungewiss, im Moment ist das Jahr 2017 im Gespräch. Seit 2007 steht ein Personalstab unter dem Intendanten Christoph Lieben-Seutter in Lohn und Brot, der immer wieder neue Events zur Weihe des Hauses plant und einstweilen bestehende Konzertstätten wie die *Laeiszhalle* bespielt. Zu beneiden ist das Team nicht, das vor der paradoxen Aufgabe steht, jahrelang ein attraktives Programm ohne die *Elbphilharmonie* zu gestalten und dabei zugleich den Eindruck zu vermitteln, dass die Stadt dieses neue Konzertgebäude unbedingt braucht.

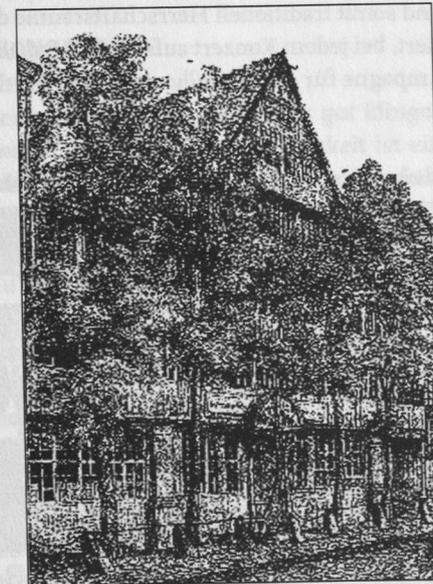
Die Parallelen zwischen dem *Sydney Opera House* und der *Elbphilharmonie* sind frappierend, aber nicht untypisch, wenn es um das Bauen für Musik geht. Überblickt man dessen Historie (vgl. Klüver 1986; Glogau 1989; Forsyth 1992; Beranek 2004; Maugé 2012), stößt man verblüffend konstant auf gravierende Probleme aller Art: Streitigkeiten, Zerwürfnisse, Planungsdebakel, finanzielle und politische Katastrophen. Zwar erleben wir Ähnliches auch bei anderen öffentlichen Bauprojekten (vgl. Flyvberg u.a. 2003), etwa dem für Stuttgart geplanten Bahnhof oder dem Berliner Flughafen. Doch Musikgebäude scheinen seit jeher in besonderem Maß mit Schwierigkeiten und Konfliktpotential befrachtet. Welche Gründe hat das? Ich möchte im Folgenden wenigstens vier der Felder skizzieren, in denen Ursachen für diese besondere Problematik des Bauens für Musik vermutet werden können. Dabei werde ich mich, um den Bezug zur *Elbphilharmonie* zu wahren, auf die Geschichte der Konzertgebäude in Hamburg konzentrieren. Bei Opernbauten stellen sich die Dinge teilweise etwas anders dar, worauf ich jedoch an dieser Stelle nicht eingehen werde.

1 | Vgl. hierzu den Artikel »Elbphilharmonie wird nochmals 200 Millionen teurer«. In: *Spiegel Online*, www.spiegel.de/kultur/musik/elbphilharmonie-in-hamburg-nochmal-200-millionen-euro-teurer-a-873013.html (20.3.2013).

BÜRGERLICHE REPRÄSENTATION

Die frühesten bürgerlichen Konzertsäle entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts und waren zunächst sehr einfach und funktional gehalten. Die erste deutsche Stadt, in der ein öffentlicher Konzertsaal errichtet wurde, war – Hamburg: Der Konzertsaal auf dem Valentinskamp öffnete 1761 seine Pforten.

Abbildung 2: Darstellung eines Gebäudes des Konzerthofes vom Valentinskamp aus gesehen. (Zeichnung: Otto Speckter)



Die Befürworter der *Elbphilharmonie* haben die werbewirksame Tatsache, dass Hamburg im Konzertsaalbau eine historische Pionierrolle einnimmt, bislang erstaunlich wenig ausgeschlachtet. Gründet diese Zurückhaltung darin, dass der Konzertsaal auf dem Valentinskamp nach einem zeitgenössischen Zeugnis ganz schlicht, »ohne alle Verzierungen gebaut« war? (Jonas Ludwig von Heß 1796, zit.n. Gimpel 2008: 33.) Oder könnte es am weiteren Schicksal des Saales liegen? »In Ermangelung des Gebrauchs«, also weil keine ausreichende Nachfrage nach Konzerten bestand, musste er, so der Chronist, schon bald »zu einem Kupfermagazine dienen«. Nach 1795 hat der Saal »mehrentsils leer gestanden, und ist nur abwechselnd von durchreisenden Gauklern, Marionetten und sonstigen Histrionen gebraucht worden« (von Heß 1810, zit.n. Gimpel 2008: 34).

Im Laufe des 19. Jahrhunderts stieg dann die Zahl neu errichteter, groß dimensionierter Konzertgebäude in Hamburg rasch an. 1870 entstand in Wien der große *Musikverein*, ihm folgten unter anderem in Leipzig das *Zweite Gewandhaus*, in Amsterdam das *Concertgebouw*, in Berlin die *Alte Philharmonie* und in Zürich

die *Tonhalle*. Die meisten dieser Säle hatten über 2000 Plätze (vgl. die Darstellungen und Tabellen bei Forsyth 1992). Anders als ihre bescheideneren Vorgänger kündeten diese Häuser in ihrem ganzen Habitus vom neuen Glanz des Bürgertums. Es waren prachtvolle Musikpaläste, zumeist frei stehende und monumentale Prestigebauten in stadtgeographisch exponierter Lage, die in jeder Hinsicht auf Repräsentation angelegt waren. Sie repräsentierten die Musik, genauer den wichtigen Platz, den das Bildungsbürgertum ihr einräumte. Und sie repräsentierten das Bürgertum selbst, verkörperten seinen Anspruch, als herrschende Klasse den Rang einzunehmen, der vormals den Monarchen und dem Adel zugekommen war (vgl. hierzu Nipperdey 1983: 547-551; Nipperdey 1990: 741-752).

Konzertbauten sind somit traditionell Herrschaftsräume des Bürgertums, das sich in ihnen inszeniert, bei jedem Konzert aufs Neue. Und aus dieser Geschichte vermochte die PR-Kampagne für die *Elbphilharmonie* im wörtlichen Sinne Kapital zu schlagen.

Abbildung 3: Werbekampagne für die *Elbphilharmonie*. (Foto: © dpa)



Indem Hamburger Bürgerinnen und Bürger, bekannte und unbekannt, im gelben Bauhelm auf Plakaten zu Spenden für das Bauprojekt aufriefen, appellierten sie an jene identitätsstiftende Tradition bürgerlicher Selbstrepräsentation im Musikgebäude. Der enorme Enthusiasmus, den das Projekt hervorrufen konnte, beweist die ungebrochene Macht dieser Tradition. Zugleich jedoch birgt er Gefahren, die sich nicht erst bei der *Elbphilharmonie*, sondern bereits bei früheren Musikbauten gezeigt haben. Die Welle der Begeisterung wälzt Bedenken beiseite, überrollt Kritiker und erzeugt Druck auch dort, wo Besonnenheit und Geduld Not taten. Zugleich entsteht eine Fallhöhe der Erwartungen, bei der Enttäuschungen und Frustrationen programmiert sind. Und schließlich sind die kulturellen Wer-

te, über die gegenwärtig eine bürgerliche Schicht ihr Selbstbild herstellt – sei es als »neue Mitte«, als »neue Bürgerlichkeit« oder wie auch immer – weit weniger einheitlich als in der Vergangenheit. Wer sich die Internetforen zur *Elbphilharmonie* ansieht, stellt fest, dass die Zahl derer erheblich ist, die nach Ausbildung und Lebensstandard der bürgerlichen Schicht zugehören, aber dem bourgeoisen Kulturbegriff, den die *Elbphilharmonie* repräsentiert, indifferent bis feindselig gegenüberstehen. Doch wenn sich schon große Teile der vermeintlichen Trägerschicht für ein Projekt in die Pflicht genommen fühlen, mit dem sie sich nicht identifizieren können – wie steht es dann um die übrige Gesellschaft?

AKUSTIK UND ÖKONOMIE

Die in einem Konzertsaal gespielte Musik muss gut klingen, sonst verfehlt das Gebäude seinen Zweck. Diese Selbstverständlichkeit ist eine Frage der akustischen Planung. Außerdem muss ein Konzertgebäude wirtschaftlichen Ansprüchen genügen, und das bedeutet in erster Linie, möglichst viel Publikum anzuziehen. Zwischen diesen beiden Anforderungen besteht eine spannungsreiche Beziehung. Dass ein Konzertbau mit schlechter Akustik grundsätzlich auch ein wirtschaftliches Desaster befürchten lässt, zeigt in der Lokalgeschichte das Beispiel der Hamburger *Tonhalle*. 1843/44 auf private Initiative hin an der Bleichenbrücke erbaut und zu einem Drittel durch Aktien von Kunstfreunden finanziert, beeindruckte das monumentale Gebäude, wie die *Allgemeine Musikalische Zeitung* damals hervorhob, durch seine Architektur. In klanglicher Hinsicht stellte der Rezensent eklatante Mängel fest:

»Bei dieser Gelegenheit will ich auch über die Akustik dieses neuerbauten Musiklocals noch bemerken, dass diese eben nicht sehr günstig ausgefallen ist. Der Saal eignet sich nur für ein sehr stark besetztes Orchester; weniger als 70-80 Personen dürfen es nicht sein, wenn es gehörig wirken soll. Für Solospiel und Gesang ist derselbe aber sehr ungünstig, und werden daher die Künstler, einheimische wie fremde, auch wohl in Zukunft ihre Concerte im Apollosaale zu geben vorziehen.«²

Genau wie hier prognostiziert, kam es auch: KünstlerInnen und Publikum blieben aus, die Einnahmen weit unter den Erwartungen, und nach nicht einmal zwanzigjährigem Bestehen schloss die *Tonhalle* am 24. April 1861. In das Gebäude wurden Wohnungen eingezogen (vgl. Esmyer 1996: 50-58; Gimpel 2008: 38-41).

Die akustischen Verhältnisse stellen, wie nicht nur dieses Beispiel lehrt,³ aus ökonomischer Sicht eine entscheidende Investition dar. Diese Investition ist aller-

2 | *Allgemeine musikalische Zeitung* 47, Nr. 18, S. 310.

3 | Man denke etwa an die problematische Akustik der Philharmonie im Münchner Gastig, die Leonard Bernstein kurz nach der Eröffnung 1985 mit der lakonischen Empfehlung

dings in der Regel nicht nur hoch, sondern auch riskant. Das liegt nicht allein an technischen und physikalischen Unabwägbarkeiten, sondern wesentlich auch an der Frage, welche Musik eigentlich in dem Gebäude gut klingen soll. In der Frühzeit des Konzertbaus waren die Kompositionen, die in den Sälen gespielt wurden, zeitgenössisch und im Klang weitgehend einheitlich. Seit sich jedoch im 19. Jahrhundert auch im Musikleben ein historisches Bewusstsein entwickelte und mehr und mehr das Repertoire verschiedener Epochen gespielt wurde, begann sich das Spektrum der akustischen Anforderungen kontinuierlich zu erweitern. Heute ist der gesamte Bereich der populären, überwiegend elektrisch verstärkten oder elektronischen Musik hinzugekommen, die nochmals andere Bedarfe hat. Vor diesem Hintergrund eines breit diversifizierten Musikbetriebs besitzt die Frage, wie ein mit öffentlichen Mitteln finanzierter Konzertsaal auszustatten ist, ganz von selbst eine politische Dimension. Wenn man den Gedanken eines Konzertsaals für alle ernst nimmt, mit dem die Elbphilharmonie-PR eifrig wirbt (vgl. zur Nieden 2009: 219f.), müssten darin Beck und Beethoven, Hancock und Harnoncourt gleichermaßen gut klingen. Das ist nur mit Hilfe einer so genannten variablen Akustik möglich, die mit mechanischen oder elektronischen Mitteln von Fall zu Fall an den jeweiligen Bedarf angepasst werden kann. Wird, wie bei der Elbphilharmonie, entgegen allen heutigen Standards auf eine variable Akustik verzichtet (vgl. Hettlage 2011), bedeutet dies de facto die Favorisierung eines bestimmten Repertoireausschnitts – hier der sinfonischen Musik von Beethoven bis Brahms. Entsprechend verhalten antwortete Yasuhisa Toyota, der für den großen Konzertsaal verantwortliche Akustikdesigner, auf die Frage, wie darin wohl ein Rockkonzert klänge:

»Ein Rockkonzert im klassischen Konzertsaal ist eine echte Herausforderung für den Ton-techniker. Bei Rock-Konzerten mit Mikrofonen und Lautsprechern sind die akustischen Gegebenheiten völlig andere als bei klassischen Konzerten, die in der Regel völlig ohne elektronische Verstärkung auskommen. Der klassische Konzertsaal ist so gebaut, dass er die natürliche Akustik der Musik unterstützt. Aber er sollte auch sehr sensibel auf elektronische Sound-Systeme reagieren. Wenn die Qualität des technischen Equipments stimmt und der Tontechniker sein Handwerk versteht, wird man auch an Rockkonzerten in der Elbphilharmonie seine wahre Freude haben können.«⁴

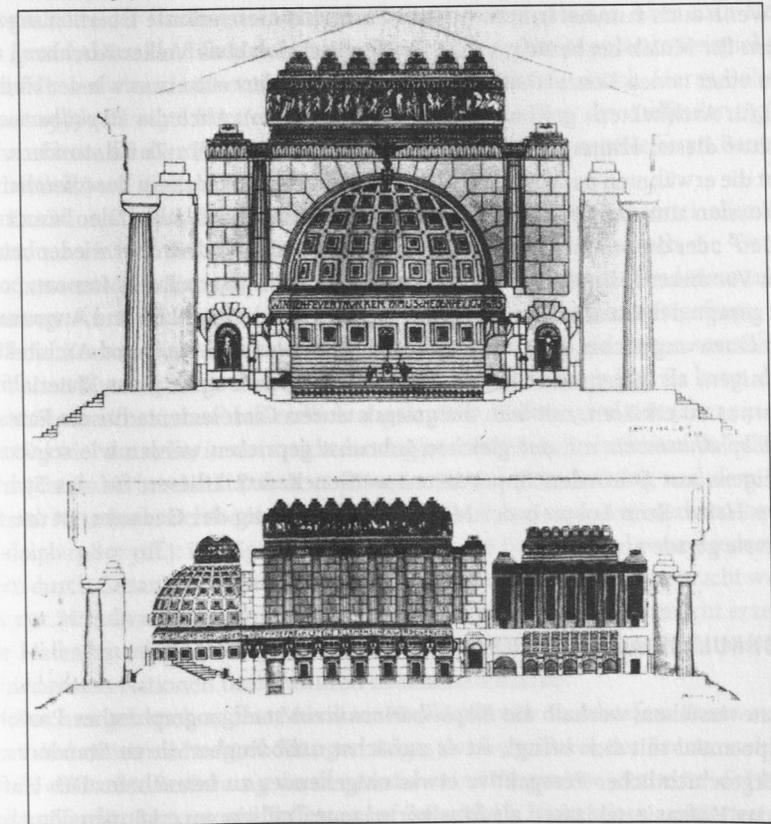
Dass hier ausschließlich aus der Klassik-Perspektive gedacht und geplant wird, ist offenkundig, und auch die Probleme, die daraus resultieren, liegen auf der Hand. Das Publikum, das durch Konzerte in einem solchen Saal zu begeistern sein wird, stellt nur einen vergleichsweise geringen Anteil der Gesamtbevölkerung dar. Das erzeugt nicht nur wirtschaftliche, sondern auch soziale Brisanz.

⁴ »Burn it!« kommentierte (vgl. Braunfels, Stephan (2011): »Die Fehlentscheidung«. *Süd-deutsche Zeitung*.)

SAKRALITÄT

Eng verbunden mit der repräsentativen Seite des Bauens für Musik erscheinen seit dem 19. Jahrhundert die quasi-sakralen Merkmale der Konzertbauten. Die tempelartige Architektur, die freistehende Monumentalität, der Einbau großer Orgeln, die Bildprogramme der Interieurs, welche wahlweise die heilige Cäcilia, die olympischen Musen oder Apoll mit der göttlichen Lyra thematisieren – all dies verweist auf die religiöse Dimension, die der Musik zugesprochen wird.

Abbildung 4: Ernst Haiger, *Symphoniehhaus*. (Zeichnung: Ernst Haiger)



Ein extremes Beispiel für diese Tendenz stellt das »Symphoniehhaus« dar, für das der Münchner Architekt Ernst Haiger 1907 in der Zeitschrift *Die Musik* warb (vgl. Haiger 1906/07). »Die Symphonie«, so klagte Haiger,

»hat bis heute keine würdige Stätte gefunden, um vereinigt mit einer solchen sich uns in ihrer vollen Wirkung zu offenbaren [!]. Während die kirchliche Tonkunst dem Schosse des Domes angehört und dort ihre harmonische Umgebung fand (...), fand die Symphonie nur eine unwürdige Unterkunft im Konzerthause.«

Darum konzipierte Haiger seinen Bau als »Wiedergeburt des Tempels aus dem Geiste der Symphonie«, als Weihstätte auf den Höhen der Stadt. Der Fries des geplanten Bauwerks zeigt »den aus der Musik geborenen Menschen der Eroika [sic!], der Pastorale, der Siebenten und der Neunten Symphonie«, während der Text der Freudenode in den Hauptsims gemeißelt werden sollte. Vorgesehen war ein Altar, auf dem »das Feuer der Freude entzündet« werden sollte. Auch für dieses Projekt fanden sich zahlreiche begeisterte Unterstützer. Kurz bevor der Bau auf der Stuttgarter Karlshöhe durch den *Verein deutsches Symphoniehaus* tatsächlich realisiert werden konnte, machte der Erste Weltkrieg alle Planungen zunichte (vgl. Forsyth 1992: 133, 138-140).

Wenn auch zumeist in schwächerer Form, hat diese sakrale Überhöhung das Bauen für Musik bis heute geprägt. Treffend schrieb etwa Volker Kirchberg, der »Bau einer neuen Konzerthalle« sei im 21. Jahrhundert »so etwas wie der Heilige Gral für Architekten« geworden (Kirchberg 2009: 161). Auch die *Elbphilharmonie* ist ohne diesen Hintergrund nicht zu begreifen. Es ist kein Zufall, sondern bedient die erwähnten parasakralen Topoi des Konzertbaus, dass in der öffentlichen Diskussion um das Projekt Vokabeln wie »Kirche« und »Kathedrale« bevorzugt werden⁵ oder die erhöhte Lage, das Schweben über der Stadt immer wieder betont wird. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich leicht ein irrationales Moment, pointiert gesagt: der Glaube besiegt jeden Zweifel. Wirtschaftlichkeit und Augenmaß erscheinen angesichts der Größe der Kunst, zu der sich Musik und Architektur vereinigen, als häretische Skepsis. Nur so ist beispielsweise jener Materialfetischismus zu erklären, mit dem die grotesk teuren Glaselemente für die Fassade der *Elbphilharmonie* mit der gleichen Inbrunst gepriesen werden wie seinerzeit die eigens aus Schweden importierten weißen Keramikfliesen für das Sydney *Opera House*. Zum Lobpreis der Musik, so offenkundig der Gedanke, ist das Exklusivste gerade gut genug.

HOCHKULTUR ALS PROVOKATION? MUSIKORT HAFEN

Um zu verstehen, weshalb die *Elbphilharmonie* ein stadtgeographisches Provokationspotential mit sich bringt, ist es zunächst unabdingbar, ihren Standort aus musikgeschichtlicher Perspektive etwas eingehender zu betrachten. Der Hafen und das Hafenviertel lassen als Musikorte lange Traditionen erkennen. Zu allererst ist der Hafen ein Ort der Arbeit, und die Besonderheiten der Hafenarbeit prägten die Musik, die wir noch heute mit diesem Ort assoziieren. Die vordersten Ausläufer des Hafenviertels bilden ein oder mehrere Hafenbecken mit ihrem Ge-

flecht aus Kais, Brücken, Piers und Docks. In der Zeit vor der Einführung des Containers in den 1960er Jahren drängten sich in diesem Gebiet zahllose Menschen, die verschiedenen Tätigkeiten nachgingen: Festmacher, Stauer, Tallyleute, Matrosen, Fischer. Die Berufsgruppen pflegten sich durch Lieder, deren Machart auf ihre spezifischen Tätigkeiten zugeschnitten war, die Arbeit zu erleichtern. In der klassischen Studie *Arbeit und Rhythmus* von Karl Bücher, erstmals erschienen 1896 in Leipzig, werden die beiden Hauptzwecke solcher Lieder untersucht: zum einen die Taktung gemeinsamer Aktion – etwa beim Lichten des Ankers oder beim Setzen der Segel – zum anderen die Unterhaltung bei eintöniger Tätigkeit. Innerhalb des maritimen Arbeitsliedrepertoires stellen die Shanties – also die Arbeitslieder der Matrosen – sicher das bekannteste Genre dar. Aber auch Lieder des Personals an Land fanden mitunter Verbreitung. Das populärste Beispiel geht ebenfalls auf einen authentischen Ursprung zurück: die durch Harry Belafonte seit 1955 verewigte Version des *Banana Boat Song* über die Aufforderung der Schauerleute an den Tallyman, sich mit dem Abzählen der gelieferten Bananen zu beeilen, weil sie ihre Nachtschicht beenden wollen.

Traditionell sind der Hafen und insbesondere das Hafenviertel allerdings nicht nur ein Ort der Arbeit, sondern komplementär hierzu auch ein Ort des Amusements, von Tanz und Trunk, und dies mit einer klaren Tendenz zum Exzessiven. An Bord eines Schiffes ist ständige Einsatzbereitschaft gefragt, weshalb der Konsum von Alkohol meist reglementiert ist. Auch müssen sexuelle Bedürfnisse über oft lange Zeiträume hinweg unterdrückt werden. Es kann daher nicht überraschen, dass das endlich angelaufene Hafenviertel seit jeher eine Art Ventilgebiet darstellt, in dem sich die angestauten Begehlichkeiten in beiderlei Hinsicht Bahn brechen. Dabei war Musik, die der Unterhaltung und dem Tanz diente, stets unverzichtbarer Bestandteil des Kneipen- und Amüsierbetriebs (vgl. Rudolph 1980: 31ff.). Das Spektrum reichte von der Opernarie, die von Liedermännern durch Gesang und den Verkauf von Drucken unter das Volk gebracht wurde, bis zur Mundharmonika in der Bierbar. Und auch in anderer Hinsicht erzeugte der Hafen musikalische Vielfalt: indem er nämlich auf engstem Raum die verschiedensten Nationen und Kulturen zusammenbrachte.

Doch es gab noch andere Musik im Hafenviertel: In scharfem Kontrast zum Amüsierbetrieb und seinen Klängen zeigte der hohe Turm der Seemannskirche einen »Platz der Besinnung vor der Ausfahrt ins Ungewisse« an, eine »Stätte der Dankopfer für Rettung aus Todesnot auf See« (ebd.). Nicht selten existierten mehrere Seemannskirchen, die verschiedene Nationen für die seefahrenden Mitglieder ihrer Glaubensgemeinschaften errichtet hatten. So finden sich in Hamburg in der Ditmar-Koel-Straße gleich vier, die dänische, finnische, norwegische und schwedische Seemannskirche, unweit davon auch noch die englische. In den Hafenstädten trugen die Seemannskirchen teilweise entscheidend zur Bedeutung der lokalen Kirchenmusik bei – man braucht in Hamburg nur an *Sankt Katharinen* zu erinnern, die traditionelle Kirche der Seeleute, deren schon im 16. Jahr-

⁵ | So ließ sich der Hamburger Oberbaudirektor Jörn Walter im September 2008 in einer Fernsehsendung wie folgt vernehmen: »Wir haben die Ansprüche sehr hoch gestellt. Wir wollten immer in der HafenCity so etwas wie eine Art Kathedrale haben« (www.3sat.de/page/?source=/hitec/125887/index.html; 8.12.2011).

hundert weithin berühmte und heute wieder spielbare Orgel unter anderem von Johann Sebastian Bach hoch geschätzt wurde.

Mit der Hafenarbeit, dem florierenden Vergnügungsgeschäft und der religiösen Einkehr lassen sich demnach idealtypisch drei Bereiche des Hafenviertels örtlich und funktional voneinander abgrenzen. Ihnen sind traditionell unterschiedliche musikalische Sphären zugewachsen, die diese Funktionen jeweils unterstützen und deshalb ihrem Ursprung nach lokal gebunden sind. Dabei stellt sicherlich die Kirchenmusik das am wenigste spezifische Genre dar; das in Hafenkirchen gesungene und gespielte Repertoire unterscheidet sich – soweit die Quellen Auskunft geben – nicht grundsätzlich von dem Repertoire anderer Kirchen. Die Arbeitslieder und das Unterhaltungsrepertoire sind hingegen nachhaltig von den Bedingungen des Hafens geprägt.

Sieht man sich vor diesem Hintergrund die räumliche Verteilung der musikalischen Spielstätten in der Stadtgeschichte Hamburgs an,⁶ so fällt auf, dass die Institutionen der musikalischen Hochkultur – Oper und Konzert – seit dem 19. Jahrhundert ins repräsentative Zentrum der Stadt tendierten, also weg vom Hafen. Für Konzerte gab es mehrere Spielstätten, die sich überwiegend auf engem Raum konzentrierten. An der Großen Drehbahn in der Neustadt lag der *Apolloaal*, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unangefochten wichtigste Konzertsaal der Stadt. 1804 privat errichtet und nach dem nahe gelegenen *Apollo-Theater* benannt, war er für seine elliptische Form und die hervorragende Akustik berühmt. 1843 bekam er Konkurrenz durch die *Tonhalle*, deren Grundstein Arbeiter am Neuen Wall, Ecke Bleichenbrücke legten. Ab der Jahrhundertmitte wurden *Tonhalle* und *Apolloaal* nach und nach durch eine neue private Spielstätte verdrängt, die an der Fuhrentwiete entstand. Sie wurde zunächst nach ihrem Besitzer, dem Gastwirt Johann Jacob Siegmund Wörmer, *Wörmerscher Konzertsaal* genannt. 1866 taufte Wörmer den Bau, den eine großzügige Gartenanlage umschloss, in *Conventgarten* um. Er beherbergte zwei Säle, deren Akustik so ausgezeichnet war, dass die beiden älteren Spielstätten nicht dagegen ankamen: die *Tonhalle* musste 1861, der *Apolloaal* 1875 schließen. Als 1871 ein neuer Eigentümer den *Conventgarten* erwarb, gab er eine umfängliche Vergrößerung in Auftrag, die von dem Hamburger Architekten Martin Haller ausgeführt wurde. Wenig später wurde auch eine Orgel eingebaut, 1892 der ganze Komplex nochmals erweitert. Seine einzigartige Akustik bescherte dem *Conventgarten* europäischen Ruf. 1943 fiel er den Bomben des Zweiten Weltkriegs zum Opfer.

6 | Die folgenden Ausführungen stützen sich maßgeblich auf zwei grundlegende Magisterarbeiten. Leider unveröffentlicht, aber u.a. in der *Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky* in Hamburg greifbar ist die Arbeit von Sonja Esmeyer (1996). Die Untersuchung von Lenard Gimpel (2008) ist online zugänglich (www.ak.tu-berlin.de/fileadmin/a0135/Magisterarbeiten/Lenard_Gimpel_MagA.pdf). Dort finden sich auch Abbildungen der erwähnten Gebäude.

Alle Konzertstätten, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch in Gebrauch waren, gerieten ins Hintertreffen, als 1908 die *Musikhalle* eröffnet wurde. Der Festakt hatte eine lange Vorgeschichte, denn bereits 1863 war von Hamburger Kaufleuten ein *Comité zum Bau einer Musikhalle* gegründet worden. Doch erst, als der Reeder Carl Heinrich Laeisz testamentarisch eine Million und zweihunderttausend Mark für diesen Zweck stiftete, erhielt das Vorhaben den entscheidenden Schub und Hamburg eine neue Spielstätte, die seither den wichtigsten Schauplatz des klassischen Konzertlebens darstellt.

Die Spielstätten für die unterhaltenden Genres Operette und Varieté sind hingegen traditionell in der Nähe des Hafens, teilweise auch des Bahnhofs angesiedelt. Offenkundig manifestiert sich hier die Verquickung von Hafen und Amusement sowie die Distanz, in welche sich die ›ernste‹ Musik hierzu begibt, unmittelbar in der Stadtgeographie. Das Musical, das in Hamburg äußerst erfolgreich die Operette beerbt hat, stellt sich in der Wahl seiner Spielstätten genau in diese Tradition. Vor allem aber liegen die zahlreichen Musikclubs, die seit den 1960er Jahren entstanden, bevorzugt in der Nähe des Hafens. Sie knüpfen gezielt an sein spezifisches Milieu an, an eine Kultur des Nachtlebens und der nichtbourgeoisen Musik und nutzen – wie das legendäre *Hafenklang* oder die seit einigen Jahren florierenden Beach-Clubs – Immobilien und Flächen, die erst durch den Strukturwandel im Hafen verfügbar wurden. Insofern wirkt hier der Hafen als sehr einflussreicher Faktor für die urbane Musikszene.

Die *Elbphilharmonie* nun durchbricht, wie die HafenCity insgesamt, dieses hergebrachte stadtgeographische Verteilungsmuster vehement. Der musikalischen Hochkultur und ihrem finanzkräftigen Publikum wird deutlich sichtbar ein Terrain erschlossen, in dem beide traditionell nicht verwurzelt sind. Dieser Vorstoß folgt klar dem Vorbild des *Sydney Opera House* und dem städtebaulichen Kalkül, das Hafensareal aufzuwerten (vgl. zur Nieden 2009: 216f.). Dies lässt kaum jemanden unberührt. Viele begeistert es als längst überfälliges Aufbrechen der Grenzen zwischen den musikalischen Kulturen. Doch es gibt auch eine große Zahl von Menschen, die das Projekt als letztlich ökonomisch motivierte Invasion der Elite und ihrer Kultur in ihrem Quartier empfinden, in dem sie nichts verloren hat. Die Betreiber des *Golden Pudel Clubs* am Hamburger Fischmarkt kamen, indem sie diese Haltung aufgriffen, auf die ›schöne‹ Eigenwerbung »Elbphilharmonie der Herzen«. Der teils vehement ausgetragene Dissens um die *Elbphilharmonie* hat demnach auch eine gewichtige stadtsoziologische Komponente.

FAZIT

Die vier skizzierten Felder, so lässt sich resümieren, bergen erhebliches Potenzial für Schwierigkeiten und Konflikte, ein Potenzial, das eng mit der musikalischen

7 | www.pudel.com (12.1.2013).

Bestimmung der Bauwerke zusammenhängt. Konzertgebäude besitzen von vornherein eine bestimmte, geschichtlich gewachsene Dynamik, die erheblichen Sprengstoff birgt. Insofern hätte ein rechtzeitiger Blick auf die Historie des Bauens für Musik dazu beitragen können, Ärger um die *Elbphilharmonie* zu ersparen, zumindest aber der Warnung gedient. Denn dass beim Konzertbau grundsätzlich Katastrophen zu befürchten sind, wusste schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts Carl Heinrich Laeisz, der Stifter der Hamburger *Musikhalle*. In sein Testament, mit dem der Reeder 1901 der Freien und Hansestadt eine Million und zweihunderttausend Mark zur Verfügung stellte, rückte er folgenden Passus ein:

»In Berücksichtigung der Erfahrungen, die Hamburg mit seinen Bauten gemacht hat, wünschen wir, daß von Projekten abgesehen werde und man sich bestehende, demselben Zweck dienende Gebäude, die sich als praktisch bewährt haben, als Muster nehme. Wir bitten außerdem, nicht außer Acht zu lassen, daß, wer baut, fast immer zu kurz kommt. Falls daher der zur Verfügung stehende Betrag nicht sicher ausreichen sollte, um den als richtig erkannten Plan auszuführen, haben wir nichts dagegen, daß mit dem Beginn des Baues gewartet wird, bis die völlig ausreichende Summe durch Zuwachs von Zinsen erreicht wird.« (zit.n. der Abschrift in Esmyer 1996: 71).

Dem ist nichts hinzuzufügen.

LITERATUR UND QUELLEN

- Beranek, Leo (2004): *Concert Halls and Opera Houses. Music, Acoustics, and Architecture*, New York u.a.: Springer.
- Briegleb, Till (2007): *Eine Vision wird Wirklichkeit. Auf historischem Grund: Die Elbphilharmonie entsteht*, Hamburg: Murmann Verlag.
- Bücher, Karl (1896): *Arbeit und Rhythmus*, Leipzig: Hirzel.
- Esmyer, Sonja (1996): *Konzertstätten von der Mitte des 18. bis Anfang des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund des öffentlichen Hamburger Konzertwesens*, Magisterarbeit, Universität Lüneburg.
- Flyvberg, Bent/Bruzelius, Nils/Rothengatter, Werner (2003): *Megaprojects and Risk. An Anatomy of Ambition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Forsyth, Michael (1992): *Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: K.G. Saur.
- Gimpel, Lenard (2008): *Zur Akustik früherer Konzertstätten in Hamburg*, Magisterarbeit, TU Berlin.
- Glogau, Hans-Ulrich (1989): *Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser*, Hildesheim u.a.: Olms.
- Haiger, Ernst (1906/1907): »Der Tempel, das apollinische Kunstwerk der Zukunft«. *Die Musik* 6, Nr. 24, S. 350-360.

- Hettlage, Bernd (2011): »Von Weinbergen und weißer Haut. Die Akustik im Großen Saal der Elbphilharmonie«. *db Deutsche Bauzeitung* 6, S. 62-63.
- Kirchberg, Volker (2009): »Annäherung an die Konzertstätte. Eine Typologie der (Un-)Gewöhnlichkeit«. In: Martin Tröndle (Hg.), *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld: transcript, S. 155-171.
- Klüver, Reymer (Hg.) (1986): *Die großen Opern- und Konzerthäuser der Welt*, Ostfildern: Fink-Kümmerly und Frey.
- Maugé, Michael (Hg.) (2012): *Konzerthäuser*, Mannheim: m:con.
- Nipperdey, Thomas (1990): *Deutsche Geschichte 1866-1918, Bd. 1: Arbeitswelt und Bürgergeist*, München: C.H. Beck.
- Nipperdey, Thomas (1983): *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München: C.H. Beck.
- Rudolph, Wolfgang (1980): *Die Hafenstadt. Eine maritime Kulturgeschichte*, Oldenburg u.a.: Stalling.
- Watson, Anne (Hg.) (2006): *Building a Masterpiece: The Sydney Opera House*, Sydney: Lund Humphries.
- zur Nieden, Gesa (2009): »Musik als Emblem aufstrebender Metropolen. Politische, gesellschaftliche und kulturelle Funktionen von Musik am Beispiel des Projekts der Hamburger Elbphilharmonie«. In: Daniel Martin Feige/Gesa zur Nieden/Tilman Köppe (Hg.), *Funktionen von Kunst*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 211-224.