Richard Bösel

Bauen für die Tonkunst. Wiener Konzertstätten des 19. Jahrhunderts im Lichte der europäischen Entwicklung*

Kulturgeschichtliche Aspekte

Musikalisches Virtuosentum – von den Künstlern in öffentlichen Konzerten mit Bravour vorgetragen und vom Publikum hingebungsvoll rezipiert – besaß für das kulturelle Selbstverständnis des Bürgertums des 19. Jahrhunderts identitätsstiftende Symbolkraft.[1] Man könnte es geradezu als ein Leitbild jenes heroisierenden Geniekults der Romantik betrachten, der in der vollendeten künstlerischen Leistung des Individuums die höchste Erscheinungsform weltimmanenter Spiritualität erblickte. Die Verklärung des Emotionalen und des Unterbewussten hatte nach den Erfahrungen der Aufklärung eine Verlagerung von der transzendentalen Ebene des Sakralen hin zur Erhabenheit des ästhetischen Ideals zur Folge: Kunst wurde Religionsersatz und als solcher auch als Grundwert einer neuen, vom Individuum geprägten Geistigkeit verstanden.[2]

Diesen Parameterwandel vermag kaum etwas besser zu veranschaulichen als Moritz von Schwinds berühmtes Gemälde *Eine Symphonie* von 1849, ein Bild, welches als Wanddekoration eines privaten Musiksalons gedacht war (Abb. III.1).[3] Der Maler

---

* Der vorliegende Text basiert auf einer Studie, deren Ergebnisse erstmals in italienischer Sprache veröffentlicht wurden: Richard Bösel, Gli scenari del recital: architetture per la musica nelle città dell'Europa centrale, in: Gradus ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music 13 (2015), 177–208. Diese Arbeit wurde hier in Hinblick auf die Geschichte der Wiener Konzertstätten erweitert, vor allem aber durch Archivforschungen zu deren bislang kaum bekannten architektonischen Planungen wesentlich vertieft.

1 Eine kultur- und sozialgeschichtliche Gesamtdarstellung des Konzertwesens bieten: Eduard Preuszner, Die bürgerliche Musikkultur: ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Kassel ²1954; Hanns-Werner Heister, Das Konzert. Theorie einer Kulturform, Wilhelmshaven 1983; Konrad Küster, Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität, Kassel 1993; Hanns-Werner Heister, Konzertwesen, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Kassel-Stuttgart 1996, Sp. 686–710, 1060; William Weber, Concert, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music 6, Oxford-New York ²2001, 221–235; vor allem: Walter Salmen, Das Konzert: eine Kulturgeschichte, München 1988; Organisateurs et formes d'organisation du concert: institutionalisation et pratiques entre 1700 et 1914, in: Hans-Erich Bödeker / Patrice Veit / Michael Werner (Hg.), Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation, 11, Berlin 2008.
Zur Architektur der Konzertsäle vor allem: Michael Forsyth, Buildings for Music: the Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day, Cambridge-London-Melbourne-Sydney 1985; Hans-Ulrich Glogau, Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser, Hildesheim-Zürich-New York 1989; Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920: architecture, musique, société, in: Hans-Erich Bödeker / Patrice Veit / Michael Werner (Hg.), Musical Life in Europe 1600–1900, 12, Berlin 2008.
Zu allgemeinen technischen und konstruktiven Aspekten: Michael Barron, Auditorium Acoustics and Architectural Design, London 1993; Yoichi Ando (Hg.), Music and concert hall acoustics, London 1996; Christopher N. Brooks, Architectural Acoustics, London 2003; Johannes Barkowsky, Einführung in die musikalische Akustik (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 157), Wilhelmshaven 2009.
Zum Konzert als „Institution der bürgerlichen Öffentlichkeit": Jürgen Habermas, Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt am Main 1990, 90–106; Carl Dahlhaus, Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik, in: Reinhard Koselleck (Hg.), Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen, Stuttgart 1990, 220–258.

2 Vgl. etwa Goethes Aussage „Ich habe nichts gegen die Frömmigkeit, / Sie ist zugleich Bequemlichkeit; / Wer ohne Frömmigkeit will leben, / Muß großer Mühe sich ergeben: / Auf seine eigne Hand zu wandern, Sich selbst genügen und den andern / Und freilich auch dabei vertraun: / Gott werde wohl auf ihn niederschaun. / Wer Wissenschaft und Kunst besitzt, / Hat auch Religion; / Wer jene beiden nicht besitzt, / Der habe Religion." (Zahme Xenien, aus: Johann Wolfgang von Goethe, Gedichte [Ausgabe letzter Hand], 1827).

3 Das Gemälde befindet sich in der Neuen Pinakothek in München; eine analytische Beschreibung bieten: Alois Trost, Moritz von Schwinds Bild *Die Symphonie*, in: Alfred Orel (Hg.), Ein Wiener Beethoven-Buch, Wien 1921, 239–244; Ute Jung-Kaiser, Mo-



Abb: III.1: Moritz von Schwind, Eine Symphonie, 1852
(München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv.-Nr. WAF 1017).

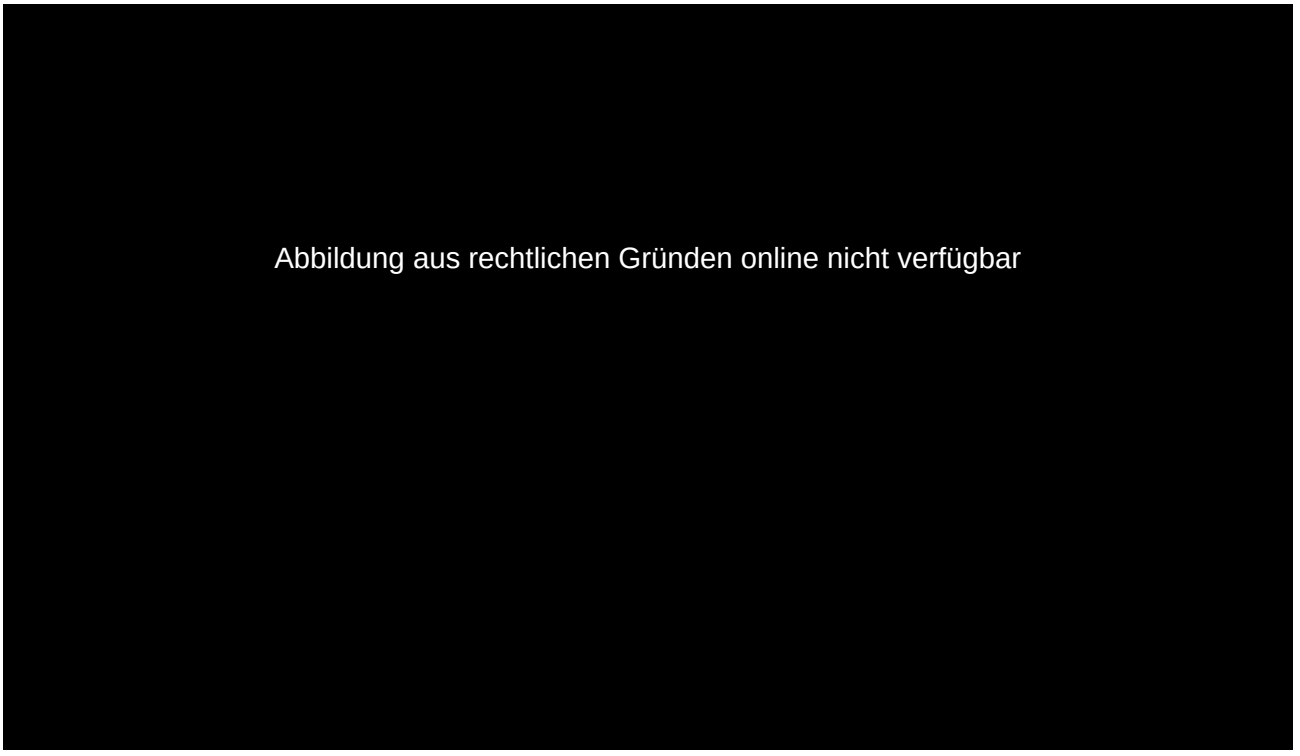


Abb. III.2: Karl Friedrich Schinkel, Entwurf zu einem Saal für die Singakademie im rückwärtigen Flügel der Akademie der Künste in Berlin Unter den Linden, Quer- und Längsschnitt, 1812 (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. SM 22a.44).

schildert das Künstler- und Liebesleben zweier dem Wiener Schubertkreis nahestehender Persönlichkeiten. Die Episoden der Erzählung werden mit thematischen Bezügen auf Beethovens Chorphantasie op. 80 verflochten, deren Aufführung in der untersten Szene der Bildfolge dargestellt erscheint.[4] Das Ganze ist dem kompositionellen Vorwand einer quattrocentesken Altarädikula eingegliedert: ein metaphorischer Hinweis auf die Quasi-Sakralität des jedem Kunstschaffen innewohnenden Strebens nach dem Absoluten.

Die Apotheose der „göttlichen“ Musik ist ein durchgehender Topos, der sich mit allegorischen Anspielungen bis hin zu den bescheidensten Bildgelegenheiten medialer Kommunikationskultur verfolgen lässt, wie sich etwa an der Vignette eines vom Wiener Verleger Tobias Haslinger veröffentlichten Notenblattes zeigt. Apollos Leier wird zum sakralen Idol erhoben: in der Cella eines dorischen Tempels, der durch die Inschrift ὠδεῖον (Odeion) als Weihestätte der Tonkunst gekennzeichnet ist.[5]

Anspielungen auf die Gestalt antiker oder auch christlicher Kultbauten gab es freilich auch bei tatsächlich realisierten Schauplätzen des musikalischen Lebens der Zeit: Das wohl eklatanteste Beispiel findet sich in einem der berühmten Entwürfe, die Carl

ritz von Schwinds Gemälde „Eine Symphonie” – neuartige Aspekte zur Beethoven-Rezeption, insbesondere der Chorphantasie Op. 80, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 19/39 (1987), 33–38; Werner Hofmann, Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte, München 1998, 170–171; Alois Leon Botstein, The Search for Meaning in Beethoven. Popularity, Intimacy and Politics in Historical Perspective, in: Scott G. Burnham / Michael P. Steinberg (Hg.), Beethoven and His World, Princeton 2000, 332–366, insbesondere 35–36.

[4] Es handelt sich um die als „Münchner Nachtigall“ berühmt gewordene Sängerin Karoline Hetzenecker. Gelegentlich eines ihrer Auftritte im Wiener Schubertkreis, dem ja auch der Maler Schwind angehörte, lernte sie ihren künftigen Ehemann, den bayerischen Regierungsrat von Mangstl, kennen. Die weiteren Episoden der illustrierten Liebesgeschichte – musikalisch durch Andante, Scherzo und Allegro der Chorphantasie repräsentiert – führen schließlich zur Hochzeitsreise, die im oberen Teil des Bildes dargestellt ist.

[5] Siehe Heinrich Habel, Das Odeon in München und die Frühzeit des öffentlichen Konzertsaalbaus, Berlin 1967, 97 und Tafel 15, A.37.

Friedrich Schinkel 1821 für die Berliner Singakademie vorlegte (Abb. III.2).[6] In ihm sind die Chorsänger vor dem Hintergrund eines monumentalen Wandgemäldes aufgestellt:[7] Man könnte beinahe an einen der hl. Cäcilia (der Schutzpatronin der Musik) geweihten Altar denken. Die sakrale Komponente lag in diesem Falle freilich auf der Hand: begründet durch die musikalische Praxis dieses Chorverbands und durch die große lutheranische Sangestradition, aus der er hervorgegangen war.[8]

Grundsätzlich haben wir es hier mit einer Auffassung zu tun, die auf eine zeichenhafte Überhöhung der Bauaufgabe Auditorium abzielt und dabei bewusst auf klassische Archetypen zurückgreift: auf konzeptuelle Vorbilder, die seit jeher (aber ganz besonders im ideellen Repertoire des Klassizismus) als architektonische Sinnbilder für Feierlichkeit, Erhabenheit und Universalität ethischer und kultureller Werte dienten. So überrascht es nicht, Theaterbauten anzutreffen, die sich ganz explizit auf das römische Pantheon berufen.[9]



Abb. III.3: Allait, Entwurf für einen Konzertsaal, Grundriss. Erster Preis beim Wettbewerb der Akademie von Parma 1785 (Parma, Liceo Artistico Statale Paolo Toschi, Disegni d'architettura, Inv.-Nr. 141).

Der Konzertsaal als akademische Entwurfsaufgabe

Das formale und zugleich bedeutungsgeladene Evozieren des hoheitsvollen antiken Denkmals stellte eine geradezu programmatische Themenkonstante in zahlreichen Entwurfsarbeiten dar, die im Zusammenhang von Projektwettbewerben entstanden, die seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von den Architekturschulen in ganz Europa ausgeschrieben wurden. Bei solchen Anlässen wurden üblicherweise hochtrabende, zuweilen auch eher abstruse Aufgaben vorgegeben, die auf eine phantasievolle Paraphrase klassischer Vorbilder abzielten, die ihrerseits durch deren Wiederverwendung im neuartigen Kontext anspruchsvoller funktioneller Vorwände legitimiert war. Dabei bot sich die antike Rotunde

[6] Zum Werk des großen Berliner Architekten: Hillert Ibbeken / Elke Blauert (Hg.), Karl Friedrich Schinkel. Das architektonische Werk heute / The Architectural Work Today, Stuttgart-London 2001; Andreas Haus, Karl Friedrich Schinkel als Künstler. Annäherung und Kommentar, Berlin 2001; Martin Steffens, K. F. Schinkel 1781–1841. Ein Baumeister im Dienste der Schönheit, Köln 2003.

[7] Karl Friedrich Schinkel 1781–1841 (Ausstellungskatalog Berlin, Altes Museum 1980–1981; hrsg. von den Staatlichen Museen zu Berlin / Hauptstadt der DDR in Zusammenarbeit mit den Staatlichen Schlössern und Gärten Potsdam-Sanssouci), Berlin (West) 1981, 103; Eva Börsch-Supan, Die Bedeutung der Musik im Werke Karl Friedrich Schinkels, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 34 (1971), 257–295.

[8] Vgl. den diesbezüglich ausdrucksstarken Titel einer monographischen Studie, die dieser Institution gewidmet ist: Gottfried Eberle, 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. Ein Kunstverein für die heilige Musik, Berlin 1991.

[9] Häufig wurde das Vorbild des Pantheons in extravaganter Weise metaphorisch aufgeladen, ja sogar mit dem programmatischen Leitbild klassischer Architekturtheorie, der aus Astwerk und Laub errichteten vitruvianischen Urhütte, in Verbindung gebracht – man denke etwa an die bekannte Darstellung einer *Cabane des Sauvages* von Jean-Jacques Lequeu (Helen Rosenau, Architecture and the French Revolution: Jean-Jacques Lequeu, in: Architectural Review 106 [1949], 114, Abb. 10). Diesem gleichnishaften Gedanken folgend erhält das Pantheon mitunter eine Strohbedachung, um noble Sommerfrischler mit bukolischen Reizen zu bezaubern, beispielsweise in einem Entwurf des dänischen Architekten Christian Frederik Hansen für das Landhaus Gebauer in Hamburg-Othmarschen von 1806/1808 (Winfried Nerdinger / Klaus Jan Philipp / Hans-Peter Schwarz [Hg.], Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800 [Ausstellungskatalog Frankfurt am Main–München 1990], München 1990, 212), oder – umgekehrt – einen mit edlen Zuchtrassen besetzten Rinderstall zum capriccio-ähnlichen Akzent eines Landschaftsgartens umzudeuten, geschehen am sogenannten Neuhof (Nový Dvůr) in den ehemals Liechtensteinschen Gütern von Feldsberg (Valtice) und Eisgrub (Lednice) [Johann Kräftner, Klassizismus und Biedermeier in Mitteleuropa. Architektur und Innenraumgestaltung in Österreich und seinen Kronländern 1780–1850, Wien 2017, Bd. 2, 778].



Abb. III.4: Wie Abb. III.3, Schnitt (Parma, Liceo Artistico Statale Paolo Toschi, Disegni d'architettura, Inv.-Nr. 144).

stets als eines der erfolgsträchtigsten Modelle an: so in einem Entwurf Giuseppe Pistocchis für ein Theater in Faenza (ca. 1780) oder, zu einer riesenhaften Nische halbiert, an der Fassade des monumentalen Wasserreservoirs in Livorno von Pasquale Poccianti (1829) oder in einem 1782/1783 datierbaren Entwurf von Antoine Vaudoyer für eine laiterie (Molkerei)[10], doch insbesondere, und schon im Jahre 1769, in der berühmten École de Chirurgie des Pariser Architekten Jacques Gondouin.[11]

Auf die Grundrissgestalt der beiden letztgenannten Beispiele greift einer der ältesten uns bekannten akademischen Konzertsaalentwürfe zurück: Es handelt sich um ein Projekt, das von einem aus Rouen stammenden Konkurrenten namens Allait[12] an der Architekturakademie von Parma eingereicht wurde und dort 1785 den Ersten Preis errang (Abb. III.3–III.4).[13] Eine im Inneren mittels Kolonnaden gegliederte, halbe Pantheon-Rotunde bringt mit ihrem amphitheatralisch gestalteten Auditorium nicht zufällig

[10] Es handelt sich um einen Entwurf zu einem 1782 an der École des Beaux-Arts in Paris ausgeschriebenen akademischen Wettbewerb.

[11] Allan Braham, The Architecture of the French Enlightenment, Berkeley 1980, 139–143.

[12] Der Vorname des Entwerfers ist nicht überliefert.

[13] Die Ausschreibung der akademischen Preisaufgabe lautete „Una magnifica sala per concerti". Es trafen 21 Projekte zur Begutachtung ein; davon nur fünf aus Parma selbst, elf aus Rom und jeweils eines aus Paris, Cremona, Padua und Turin. Der aus Rouen gebürtige Allait sandte seinen Beitrag aus Rom ein. Die Accademia di Parma behielt nur die preisgekrönten Arbeiten ein (sie befinden sich noch heute im Archiv), alle anderen Zeichnungen wurden den Bewerbern zurückerstattet. Die Verleihung des Primo Premio an Allait wurde mit folgenden Worten begründet: „Aggiudicossi fra venti e più Disegni d'Architettura la prima disputata Corona al Disegno col motto 'Audaces fortuna juvat, timidosque repellit'. In esso ammirasi delineata con grande maestria una Sala veramente armonica in tutte le sue parti, e favorevole alla chiara e distinta riflessione delle voci e degli strumenti musicali, cosicché l'Edifizio medesimo concamerato e girevole, quasi una testudine Apollinea, veniva a formare una lira, che dall'interno suono animata rappresentasse in parte verificati quei portenti d'Anfione, musico architettore e fabbro ad un tempo medesimo degli Edifizi di Tebe. L'Orchestra n'è situata con ottimo divisamento, e nei seggi degli ascoltanti s'imitano con lodevole scelta le forme dei Vitruviani Teatri". Vgl. Marco Pellegri (Hg.), Concorsi dell'Accademia reale di belle arti di Parma dal

den Typus eines griechischen Odeons mit ins Spiel. Das Projekt wurde auch in Kupfer gestochen und fand somit im internationalen akademischen Milieu Verbreitung. Das Blatt muss seinen Weg bis nach Paris gefunden haben, wo uns der Baugedanke etwa zwanzig Jahre später in beinahe identischer Form wieder begegnet: bei einem vom Architekten Auguste Caristie gewonnenen prix d'émulation der Académie d'Architecture.[14]

Die Konzertsaalpläne des klassizistischen Akademismus hatten einen frühen, wesensverwandten Vorläufer in einem Baukonzept, das 1676 in einer musikalischen Abhandlung unter dem Titel *Description of a Musick-Roome Uniforme* veröffentlicht wurde (Abb. III.5).[15] Sein Urheber – der englische Theoretiker Thomas Mace – stellte sich den Bau eines achteckigen Musikzimmers vor, das von zwölf *galleries* für die Zuhörer umgeben sein sollte. In diesem Fall erfolgt die Übernahme der Rotundenidee aus zweiter Hand: Es ist nicht der römische Kultbau selbst, sondern Palladios berühmte Villa La Rotonda bei Vicenza, auf die hier Bezug genommen wird: ganz im Sinne des im England des 17. Jahrhunderts aufkommenden Palladianismus. Die regelmäßige Zentralanlage gehorcht gewiss nicht primär funktionalen Überlegungen, sondern einem Idealschema, das mit den tatsächlichen Erfordernissen des Musiklebens freilich recht wenig zu tun hat.[16] Und Ähnliches darf man wohl auch von der in perfekter Kreisform angelegten Salle de Concert behaupten, die Gabriel Dumont 1766 in Vorschlag brachte.[17]

Wollten wir das Urteil auf derartigen Idealvorstellungen beruhen lassen, so könnten wir den falschen Eindruck gewinnen, dass der Konzertsaal gegen Ende des 18. Jahrhunderts bereits als eigenständige Bauaufgabe ausgereift und bewährt gewesen wäre. Dem war jedoch bei Weitem nicht so! Wie fas-

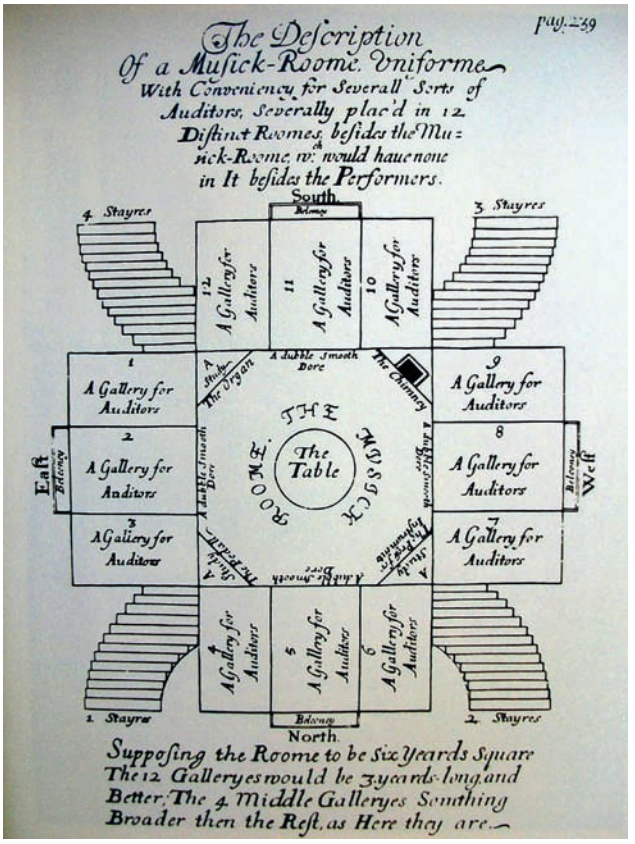


Abb. III.5: "The Description of a Musick-Roome Uniforme" (aus: Thomas Mace, Musick's Monument, or, a Remembrancer of the Best Practical Musick, Both Divine and Civil, that has ever been known, to have been in the World, 3. Band, London 1676, 239).

1757 al 1796, Parma 1988, 216–220; Carlo Mambriani, Un'alternativa alle corone di San Luca – I concorsi dell'Accademia di Parma tra 1780 e 1800, in: Angela Cipriani / Gian Paolo Consoli / Susanna Pasquali (Hg.), Contro il Barocco, apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia 1780–1820 (Ausstellungskatalog Rom, Accademia Nazionale di San Luca 2007), Rom 2007, 109–117; Carlo Mambriani, Concorrenti ai premi di architettura dell'Accademia di Parma dal 1780 al 1796, in: ebda., 118–132.

[14] Salle de Concert: Prix d'émulation remporté par M.r Caristie en 1808: Programme: Une Salle de Concert uniquemant [sic] destinée à l'exécution des Ouvrages de Musique au centre d'une Promenade publique [...], Paris 1808.

[15] Thomas Mace, Musick's Monument, or a Remembrancer of the Best Practical Musick, Both Divine, and Civil, that has ever been known, to have been in the World, III, London 1676 (anastatischer Nachdruck, Paris 1958), 238–239.

[16] Bemerkenswert und überraschend eng ist in diesem Zusammenhang die typologische Übereinstimmung mit einem rund 200 Jahre älteren (kulturgeographisch freilich fernab liegenden) Baukonzept aus der Regierungszeit des osmanischen Sultans Beyazit II.: Das der Beyazidiye Camii in Edirne angeschlossene Spital – in welchem psychisch Kranke melotherapeutisch behandelt wurden – zeigt eine strahlenförmig um ein zentrales Sechseck gruppierte Anlage, die den Patienten die Möglichkeit bot, von vier der sechs zur Mitte hin offenen Radialräumen aus der Musik zu lauschen. Die Musiker selbst blieben für die Patienten unsichtbar, da sie sich ihrerseits in einer der sechs ausstrahlenden Raumzellen (und zwar in der Hauptachse, dem Eingang gegenüber) befanden, während unter der Kuppel des zentralen Hexagons ein Springbrunnen plätscherte; vgl. Ratip Kazancıgil, Edirne Complex of Sultan Bayezid II., Edirne 1997; John Freely, A History of Ottoman Architecture, Southampton-Boston ^{2}2011, 70–73.

[17] Gabriel Dumont, Parallèle de plans des plus belles salles de spectacles d'Italie et de la France, Paris 1764. Beschreibung und Abbildung in: Forsyth (wie Anm. 1), 109.

zinierend solcherlei akademische Phantastereien auch sein mögen, für unsere Untersuchung haben sie nur sehr geringen Aussagewert.

Anfänge und Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens in Europa

Verlegt man nun das Augenmerk von den papierenen Utopien hin zur tatsächlichen Bauproduktion, so zeichnet sich eine nur sehr allmähliche und keineswegs geradlinige Entwicklung ab.

Das aufblühende öffentliche Konzertwesen – das Fortschreiten im Sinne seiner Emanzipation und zunehmenden Vielfältigkeit, seiner Überhöhung und Ideologisierung – hat den Architekten konkrete praktische Lösungen abverlangt, die in erster Linie von den organisatorischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen der jeweiligen Stadt und des Musiklebens der Zeit bedingt waren.[18]

Art und Ort der Musikaufführung spiegelten im Großen und Ganzen die traditionellen Gewohnheiten des vorhergehenden Zeitraums wider: Hof- und Staatsakte, Zeremonien der Bürgerschaft, adlige Empfänge und Dilettantenakademien, kirchliche Feste und Theatervorstellungen, Gesellschaftsbälle und Unterhaltung in Gasthäusern und Garten-Établissements[19] waren die höchst unterschiedlichen Modelle, von denen sich die künftige Entwicklung erst langsam freispielen sollte.

Die Bedingungen, unter denen Konzerte veranstaltet werden konnten, waren von Stadt zu Stadt so verschieden, dass der deutsche Buchhandel sogar Leitfäden für die Organisation musikalischer Gastspielreisen anbieten sollte: 1811 hatte kein Geringerer als Carl Maria von Weber unter dem Titel *Ideen zu einer musicalischen Topographie Deutschlands* einen regelrechten „Trip-Advisor“ für reisende Virtuosen entworfen.[20]

Das moderne Konzertleben basierte zunächst im Wesentlichen auf zwei Organisationsformen: den musikalischen Amateurvereinen und der privaten Initiative von Berufsmusikern, Impresarios, Verlegern und Instrumentenherstellern.[21]

Es handelt sich um spezifisch bürgerliche Phänomene, die sich nicht von ungefähr zu allererst in Großbritannien mit seinem frühzeitig vom Kapitalismus geprägten Gesellschaftssystem manifestierten.[22] Die ersten dieser Unternehmungen[23] waren die Subskriptionskonzerte, die Carl Friedrich Abel seit 1758 (ab 1763 gemeinsam mit Johann Christian Bach) in London mit großem Erfolg organisierte. Zunächst fanden sie im mondänen Carlisle House, einem Privatpalais in Soho, statt,[24] ab 1775 in den eigens hierfür erbauten Hanover Square Rooms. Diese

---

[18] Siehe v. a.:Hans Erich Bödeker / Patrice Veit, Les societés de musique en Europe, 1700–1820. Structures, pratiques musicales et sociabilité, Berlin 2007.

[19] Die architektonisch eindrucksvollsten Beispiele für Pleasure-Gardens oder ähnliche kulturell ambitionierte Vergnügungsstätten befanden sich in London. Erwähnt seien hier die Vauxhall-Gardens, die riesige Ranelagh-Rotunda, wo ein zentraler Musikpavillon zugleich als Mittelstütze der ringförmigen Raumdecke diente, und vor allem das prächtige Oxford Street-Pantheon, das in Wirklichkeit nicht dem antiken römischen Monument ähnelte, als vielmehr der Hagia Sophia in Konstantinopel nachgebildet war; vgl. u. a.: Forsyth (wie Anm. 1), 49; Nicholas Temperley, London. Musical Life. Pleasure Gardens, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 15, Oxford-New York ²2001, 125–129 (mit ausführlicher Bibliographie); zu den Vauxhall-Gardens zuletzt: David Coke / Alan Borg, Vauxhall Gardens. A History, New Haven-London 2012.

[20] Das Vorhaben wurde vorgestellt in: Allgemeine Musikzeitung 1811, 261; siehe auch: Carl Maria von Weber, Hinterlassene Schriften 1, Dresden-Leipzig 1828, 156–157, bzw. Carl Maria von Weber, Sämtliche Schriften (hrsg. von Felix Georg Kaiser), Berlin-Leipzig 1908, 15; vgl. u. a. Preuszner (wie Anm. 1), 139–140. Der Titel des Werkes sollte *Ideen zu einer musikalischen Topographie Deutschlands, als Versuch eines Beitrages zur Zeitgeschichte der Kunst, und zunächst als ein Hülfsbuch für reisende Musikfreunde* lauten. Ein erster Teil sollte im Wesentlichen den Städten Deutschlands gewidmet sein (Lübeck, Stettin, Berlin, Breslau, Prag, Brünn, Wien, Salzburg, Innsbruck, Genf, Karlsruhe, Mainz, Kassel, Hannover, Hamburg); ein zweiter Dänemark, Schweden und Russland sowie ein dritter Italien und Frankreich. Die Erörterungen betreffen die unterschiedlichsten praktischen Aspekte: von den Postwägen bis hin zu den verschiedenen örtlichen Bedingungen (Impresarios, Orchester etc.) und zu den Gepflogenheiten der lokalen Musikpflege, wobei auch alle für Konzerte geeigneten Räumlichkeiten aufgelistet werden sollten.

[21] Vor allem: Organisateurs et formes (wie Anm. 1).

[22] Siehe u. a.: Robert Elkin, The Old Concert Rooms of London, London 1955; W. Weber, London: a City of Unrivalled Riches, in: Neal Zaslaw (Hg.), The Classical Era: from the 1740s to the End of the 18th Century (Man and Music. Music in Society 5), London 1989, 293–326.

[23] Zu diesem Thema vgl. vor allem: Forsyth (wie Anm. 1), 23–43.

[24] Das Haus war damals von Teresa Cornelys, einer aus Wien eingewanderten ehemaligen Sängerin venezianischer Herkunft, angemietet und in ein elegantes Établissement verwandelt worden, das alsbald zu einem der beliebtesten Treffpunkte der „High-Society-Hedonists“ avancierte. Madame Cornelys zählte zu den Katalysatoren des Londoner Kulturlebens und galt als faszinierende, zugleich freilich skandalumwobene Persönlichkeit; u. a. hatte sie eine Liebesaffäre mit Giacomo Casanova gehabt, aus der zwei Töchter hervorgegangen sind. 1797 starb sie im Schuldturm.

dienten in den Jahren 1785–1793 den sogenannten „Professional Concerts“ als Aufführungsort und von 1786 bis kurz vor 1800[25] auch den von Johann Peter Salomon veranstalteten Konzertreihen, die durch Haydns Londoner Auftritte Berühmtheit erlangten. Der über 900 Personen fassende Konzertsaal am Hanover Square[26] blieb bis 1874 die bedeutendste Konzertstätte der britischen Hauptstadt, zumal er seit einer tiefgreifenden Renovierung im Jahre 1862 der Royal Academy of Music zur Verfügung stand. Auch die fashionablen, ebenfalls privat finanzierten Argyll-Rooms, die 1806 eröffnet wurden, konnten den älteren Hanover Square Rooms den Ruhm kaum streitig machen, auch wenn sie ab 1818 im Zuge der Regent Street-Planung von John Nash vollständig erneuert wurden, rund 800 Zuhörern Platz boten und als Konzertstätte der Philharmonic Society Verwendung fanden. Erst die 1858 von zwei Musikalienhändlern bzw. Verlegern – Chappell & Co. und Cramer & Co. – errichtete St. James’s Hall setzte mit einem Fassungsvermögen von 2000 Personen neue, weltstädtische Dimensionen[27] und eroberte sich – wieder unter Mitwirkung der Philharmonic Society – den unangefochtenen ersten Platz im Londoner Szenario. Als am Ende des Jahrhunderts selbst diese Raumkapazität den wachsenden Anforderungen der Metropole nicht mehr genügte, entstand 1893 die Queen’s Hall: eine immer noch auf rein privatem Kapital basierende Institution, die bei erschwinglichen Eintrittspreisen auf qualitätvolle Aufführung populärer Klassik setzen musste. Bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg stellte der überreich dekorierte, akustisch dennoch hervorragende große Saal dieses Konzerthauses den Brennpunkt des öffentlichen Musiklebens in London dar; nicht zuletzt, weil auch er wiederum als Standort der prestigereichen Philharmonischen Gesellschaft fungierte.[28]

Auf dem Kontinent herrschten andere, in Hinblick auf kapitalistische Risikofreude weitaus bescheidenere Verhältnisse. Dennoch sind die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens auch hier in hohem Maße bürgerlichem Engagement zu verdanken. Dieses ging allerdings weniger von privaten Einzelaktionen als vielmehr von hoch motivierten Dilettantenvereinen aus.

Es überrascht nicht, dass die ersten Initiativen dieser Art in den freien, vorwiegend protestantischen Handelsmetropolen auftauchten (und nicht etwa in Wien oder anderen glanzvollen Residenzstädten, wo die Förderung der Musik zunächst noch ein höfisches und hochadeliges Privileg bleiben sollte). Dort wurden Konzertsäle bereits im 18. Jahrhundert eröffnet: beispielsweise in Hamburg,[29] in Amsterdam (ein ovaler Musiksaal im akademischen

---

[25] Danach übersiedelten sie in den King’s Theatre Concert Room, der als Annex von Londons italienischem Opernhaus neu erbaut worden war.

[26] Es handelte sich um einen ca. 240 m² großen Rechteckraum, der mit einer Segmenttonne überwölbt war und eine Wandgliederung mittels Doppelpilastern aufwies. An der Podiumswand war hier schon sehr früh eine monumentale Konzertorgel angebracht; wohl schon in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als der Saal als das Zentrum des English Bach Revivals gelten konnte. Natürlich spielte auch Samuel Wesley, der bedeutendste Organist Englands im frühen 19. Jahrhundert, auf diesem Instrument. Zu den konzertgeschichtlichen Höhepunkten der Hanover Square Rooms zählten neben den Auftritten Haydns jene von Hummel, Paganini, Liszt, Mendelssohn und Berlioz sowie von Clara Schumann, Jenny Lind, Anton Rubinstein und Joseph Joachim.

[27] Der große Saal, neben dem es auch noch zwei kleinere für Solo- und Kammerkonzerte gab, war in Stilformen gehalten, die zeitgenössische Quellen als Florentiner Gotik bezeichneten. Mit seinem Tonnengewölbe und einer regelrechten Orchesterapsis, in der die monumentale Orgel fast einem Hochaltar gleichkam, besaß er beinahe sakrales Gepräge.

[28] Siehe u. a.: Ronald W. Clark, The Royal Albert Hall, London 1958; Nigel R. Jones, Architecture of England, Scotland and Wales, Westport (Conn.) 2005, 220–223.
Mit einem Fassungsvermögen von 8000 Personen (!) war die 1871 eröffnete Royal Albert Hall von vorneherein als kulturelles Mehrzweckgebäude für Massenveranstaltungen gedacht. Ihre grandiose Baugestalt – eine teilweise glasgedeckte, pantheonähnliche Rotunde, deren elliptische Raumstruktur zugleich an das Colosseum denken lässt – zielte bewusst auf spektakuläre Wirkung ab; sehr zum Nachteil der akustischen Verhältnisse, die man seit der Eröffnung des Hauses mehr schlecht als recht zu lösen versuchte. Architektonisch und musikalisch steht der Riesenbau von South Kensington in der Nachfolge der in Anm. 19 bereits erwähnten, populären, doch anspruchsvoll gestalteten Veranstaltungsorte des 18. Jahrhunderts. In der Royal Albert Hall setzte sich freilich auch die Tradition jener gigantischen Musikfeste fort, die seit 1851 im Crystal Palace stattgefunden hatten.

[29] Josef Sittard, Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart, Altona-Leipzig 1890.

Vereinsgebäude Felix Meritis),[30] in Zürich (das Alte Kornhaus)[31] und Leipzig[32].

Wie in der kaiserlichen Haupt- und Residenzstadt Wien spielte sich auch die überaus lebhafte Musikkultur von Paris[33] zunächst fast ausschließlich in adeligen Privathäusern ab, auch wenn sich die künstlerischen Aktivitäten seit dem Ende der Regierungszeit Ludwigs XIV. aus dem in sich abgeschlossenen höfischen Ambiente von Versailles in die Metropole verlagert und somit einer etwas breiteren, freilich immer noch elitären Zuhörerschaft geöffnet hatten. Den später regelmäßig stattfindenden Symphoniekonzerten des Concert Spirituel (ab 1725), des Concert des Amateurs (ab 1769) und des Concert de La Loge Olympique (ab 1783), die als Subskriptionsveranstaltungen öffentlich zugänglich waren, standen durchwegs Räumlichkeiten in königlichen Gebäuden (Palais des Tuileries und Palais Royal) zur Verfügung. Zur Schaffung selbständiger Konzertgebäude war während des Ancien Régime also auch hier kein Anlass gegeben. Erst die Gründung des Conservatoire Supérieur de Musique im Jahre 1795 ließ den Wunsch nach einer eigenen Konzertstätte entstehen, die dann 1811 auch tatsächlich eröffnet werden konnte. Es muss hervorgehoben werden, dass diese Salle du Conservatoire keinerlei Ansätze zur Entwicklung eines eigenen Bautyps zeigte, sondern in ihrer Raumorganisation ganz und gar an der Form traditioneller Logentheater inspiriert war und in dieser Gestalt bis heute erhalten geblieben ist.[34]

Eine der französischen Szene ähnliche Entwicklung nahm auch die Geschichte der Konzertstätten in der spanischen Hauptstadt Madrid.[35] Das dort seit 1832 bestehende Real Conservatorio de María Cristina konnte zwanzig Jahre nach seiner Gründung ein stattliches Konzerthaus errichten. Dieses Salón-Teatro genannte Gebäude, über dessen Konzertsaal-Architektur wir wenig wissen, wurde 1867 ein Raub der Flammen. Sein 1879 eröffneter, bis 1925 bestehender Nachfolgebau besaß einen nicht sehr großen, doch reich dekorierten schuhschachtelartigen Rechtecksaal mit Emporenöffnungen in den Längswänden. Der Orchesterraum befand sich – wie im Pariser Konservatorium – hinter einem regelrechten Proszenium und war mit einer Orgel ausgestattet.

Im Spannungsfeld zwischen aristokratischem Mäzenatentum und künstlerischem Vereinswesen bewegte sich auch das Konzertleben Russlands.[36] Die schon 1802 gegründete Philharmonische Gesellschaft von St. Petersburg und eine intensive Gastspielkultur, die regelmäßig Virtuosen aus Italien beziehungsweise Mittel- und Westeuropa ins Land brachte, gewährleisteten das Aufblühen einer international herausragenden Konzerttätigkeit. Die Aufführungen fanden noch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in eigens dafür umgebauten Privathäusern (z. B. in den Jahren 1828–1846 im Palast des Barons von Engelhardt am Nevskij-Prospekt in St. Petersburg) oder in den Versammlungssälen der adligen Gesellschaft (z. B. in der Blagorodnoye Sobraniye in Moskau) statt. Die entscheidende Wende kam erst im Laufe der zweiten Jahrhunderthälfte mit der Institution der Russischen Musikalischen Gesellschaft (1859) und ihren weltberühmten Konservatorien in St. Petersburg (1862) und Moskau (1866), die beide prachtvolle Konzertsäle einrichteten.

Einen entwicklungsgeschichtlichen Sonderfall stellt das erstaunlich früh einsetzende Konzert-

---

30 U. a.: Loes Gompoes / Merel Ligtelijn, Mirror of Amsterdam – History of Felix Meritis, Amsterdam 2007.

31 Dorothea Baumann, Vom Musikraum zum Konzertsaal: auf den Spuren von Zürichs Musikleben (Hundertsechsundachtzigstes Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich auf das Jahr 2002), Zürich 2002.

32 Peter Krause, Leipzig, in: Ludwig Finscher (Hg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 5, Kassel-Stuttgart 1996, Sp. 1060; Claudius Böhm, Das Leipziger Stadt- und Gewandhausorchester. Dokumente einer 250jährigen Geschichte, Leipzig 1993; Hans-Rainer Jung, Das Gewandhaus-Orchester: seine Mitglieder und seine Geschichte seit 1743, Leipzig 2006; Hans-Rainer Jung, Die Leipziger Gewandhausbauten. Konzertgebäude im internationalen Vergleich, Berlin 2001; George B. Stauffer, Leipzig, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music 14, Oxford-New York ²2001, 511–524.

33 David Charlton / John Trevitt / Guy Gosselin, Paris. 1723–89: Concert Life, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 19, Oxford-New York ²2001, 107–109.

34 Bemerkenswert ist der Umstand, dass dieser keineswegs originelle Bau – der nicht nur mit seinen zwischen Säulen gespannten Logenrängen, sondern auch mit dem hinter einer regelrechten Bühnenöffnung angeordneten Orchesterraum an ein Theatergebäude erinnert – wohl in Anbetracht seines hohen institutionellen Prestiges durchaus als Vorbild für andere Konzertsäle herangezogen wurde: so etwa bei der 1878 errichteten Salle Philharmonique du Conservatoire Royal im belgischen Lüttich.

35 María Encina Cortizo / Ramón Sobrino, Los salones musicales madrileños: nuevos espacios sociales para el cultivo de la música de concierto en la segunda mitad del XIX, in: Gradus ad Parnassum. A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music 13 (2015), 209–243.

36 Lyudmila Kovnatskaya, St Petersburg. 1800–1918, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 22, Oxford-New York ²2001, 117–118; Izrael Markovic Yampol'sky, Moscow. 1703–1918, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 17, Oxford-New York ²2001, 167–170.



Abb. III.6: Venedig, Pio Ospedale della Pietà, Musiksaal, um 1720 (Gabriel Bella, La cantata delle putte degli Ospitali; Venedig, Fondazione Querini Stampalia, Inv.-Nr. 233/166).

wesen in einigen Städten Italiens dar. Kirchliche Waisenhäuser wie das Ospedale della Pietà in Venedig[37] oder die Pietà dei Turchini in Neapel[38] hatten sich darauf verlegt, ihren Zöglingen eine intensive musikalische Ausbildung angedeihen zu lassen und diese nicht nur für gottesdienstliche Zwecke, sondern auch bei öffentlichen Musikaufführungen einzusetzen, bei welchen weltliche (auch bloß instrumentale) Werke auf dem Programm standen. Eigens dafür hatten diese Institute sogar spezifische Raumtypen entwickelt, in denen die Zuhörerschaft bequem im Parterre Platz nehmen konnte, die jungen Musiker(innen) aber – wie für zwei der venezianischen Ospedali bildlich überliefert wird – auf einzelne an- und übereinander geordnete Emporen für das Publikum gut sichtbar verteilt waren (Abb. III.6). Diese eigenwilligen Vorstufen einer regelrechten Auditoriumsarchitektur haben freilich keinerlei Weiterentwicklung erfahren, da sich das musikalische Interesse Italiens in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts immer mehr auf die Oper konzentrieren sollte. Als man während des Risorgimento in der theatralischen Emphase der opera lirica das ureigenste Ausdrucksmittel des patriotischen Zusammengehörigkeitsgefühls erkannte und in jeder auch noch so kleinen Stadt der Nation ein

[37] Eleanor Selfridge-Field, Venice. 1600–1750, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 26, Oxford-New York [2]2001, 405; Eleanor Selfridge-Field, Venice: Musical Expression in an Era of Political Decline, in: George J. Buelow (Hg.), The Late Baroque Era from the 1680s to 1740, New York 1993, 66–93; Pier Giuseppe Gillio, La stagione d'oro degli Ospedali veneziani tra i dissesti del 1717 e 1777, in: Rivista internazionale di musica sacra 10 (1989), 227–307.

[38] Renato Di Benedetto / Dinko Fabris, Naples. The Spanish era (1503–1734). The Conservatories, in: Stanley Sadie (Hg.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians 17, Oxford-New York [2]2001, 619–620; Roberto Spadea (Hg.), Il Conservatorio di S. Pietro a Majella, Neapel 2008.

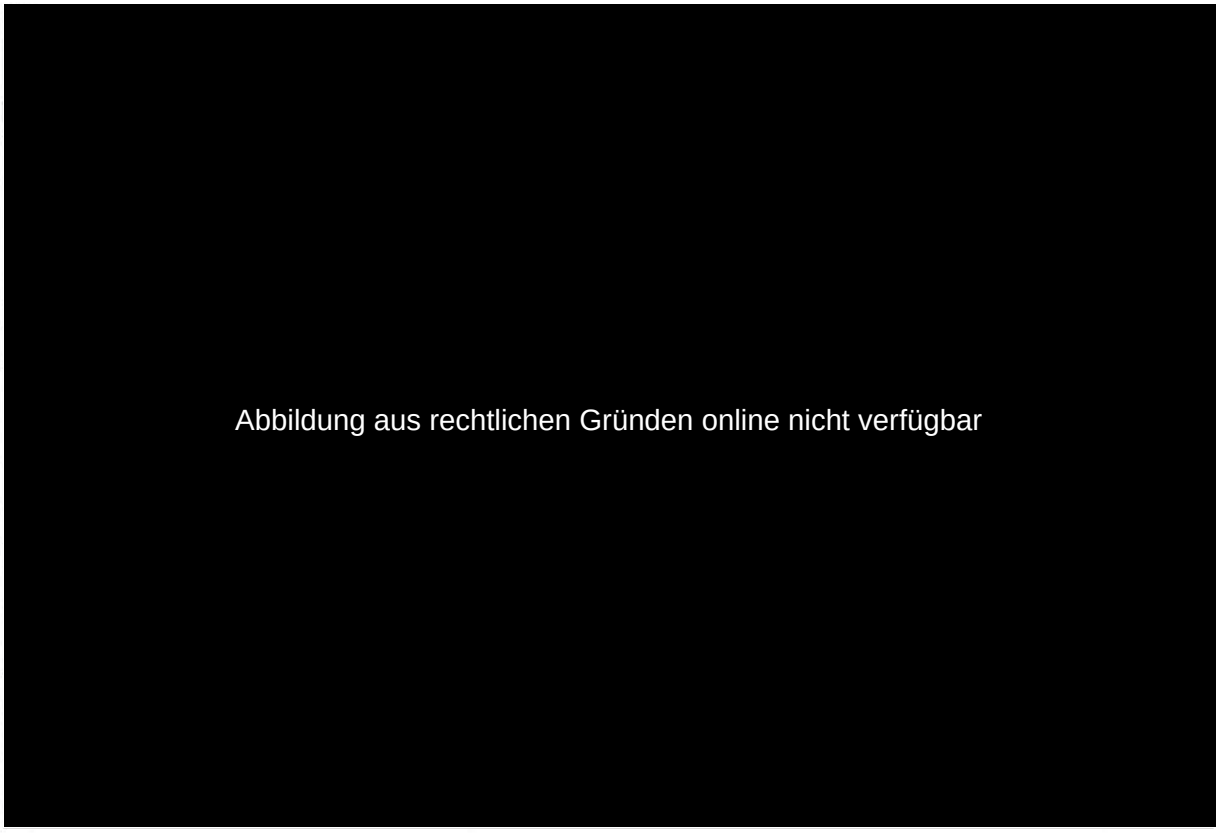


Abb. III.7: Leipzig, Altes Gewandhaus, Konzertsaal, Grundriss und Schnitt, 1780/1781 (aus: Michael Forsyth, Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, München-London-New York-Oxford-Paris 1992, Abb. 2.31).

schmuckes Theatergebäude errichtete, verlor die Instrumentalmusik ihren in Italien einst so hohen Stellenwert. Es blieb somit nur wenig Spielraum für die Schaffung selbständiger Konzertsäle. Das in Rom zunächst (1780) zum Anfiteatro Correa und in der Folge zum Auditorium umgestaltete Innere des Augustus-Mausoleums[39] und der Saal des Conservatorio di Milano[40] (beide 1908 eröffnet) sind hier die seltenen, späten Ausnahmen.

Kehren wir also zurück zu den Geschehnissen in Mitteleuropa!

Das Alte Gewandhaus in Leipzig

In der sächsischen Messestadt Leipzig wurde 1781 der durch Umgestaltung einer alten städtischen Tuchhalle entstandene Gewandhaussaal eingeweiht (Abb. III.7).[41] Die Initiative, den Bürgern der Stadt einen ausschließlich für Konzertveranstaltungen bestimmten Saal zur Verfügung zu stellen, ging hauptsächlich auf Johann Adam Hiller zurück, die Hauptfigur des Leipziger Musiklebens in der Zeit nach Johann Sebastian Bach. 1743 hatte dieser Kapellmeister einen „Großes Concert“ benannten Amateurverein ins Leben gerufen, auf den seit 1775 die sogenannte „Musikübende Gesellschaft“ folgte. Die von beiden Vereinen organisierten Konzerte fanden regen Zuspruch, und dies bewog 1780 den Bürgermeister dazu, den Umbau in die Wege zu leiten. Man kann also behaupten, dass es sich dabei um eine kommunale, d. h. im Wesentlichen öffentliche Einrichtung handelte, auch wenn

[39] Anna Cambedda / Maria Grazia Tolomeo, Una trasformazione urbana. Piazza Augusto Imperatore a Roma, Rom 1991.
[40] Guido Salvetti (Hg.), Milano e il suo Conservatorio 1808–2002, Mailand 2002.
[41] Rudolf Skoda, Das Gewandhaus in Leipzig. Geschichte und Gegenwart, Berlin 1986, 10–20.



Abb. III.8: Leipzig, Altes Gewandhaus, Ansicht des Saales während der Prüfung der Schüler des Musikkonservatoriums (aus: Illustrirte Zeitung, 16. Juni 1855 [Glasnegativ, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. F/1431/2005]).

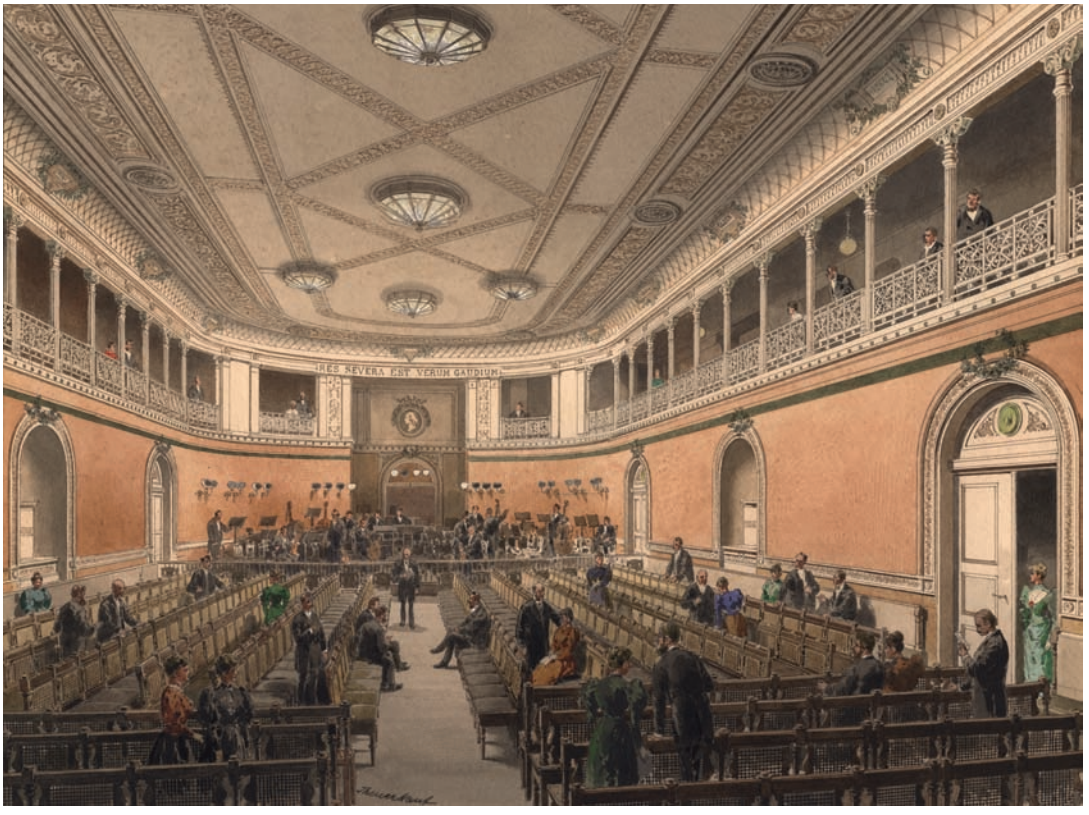


Abb. III.9: Leipzig, Altes Gewandhaus, Ansicht des Konzertsaales (Aquarell von Gottlob Theuerkauf, 1894/1895; Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv.-Nr. 1781).

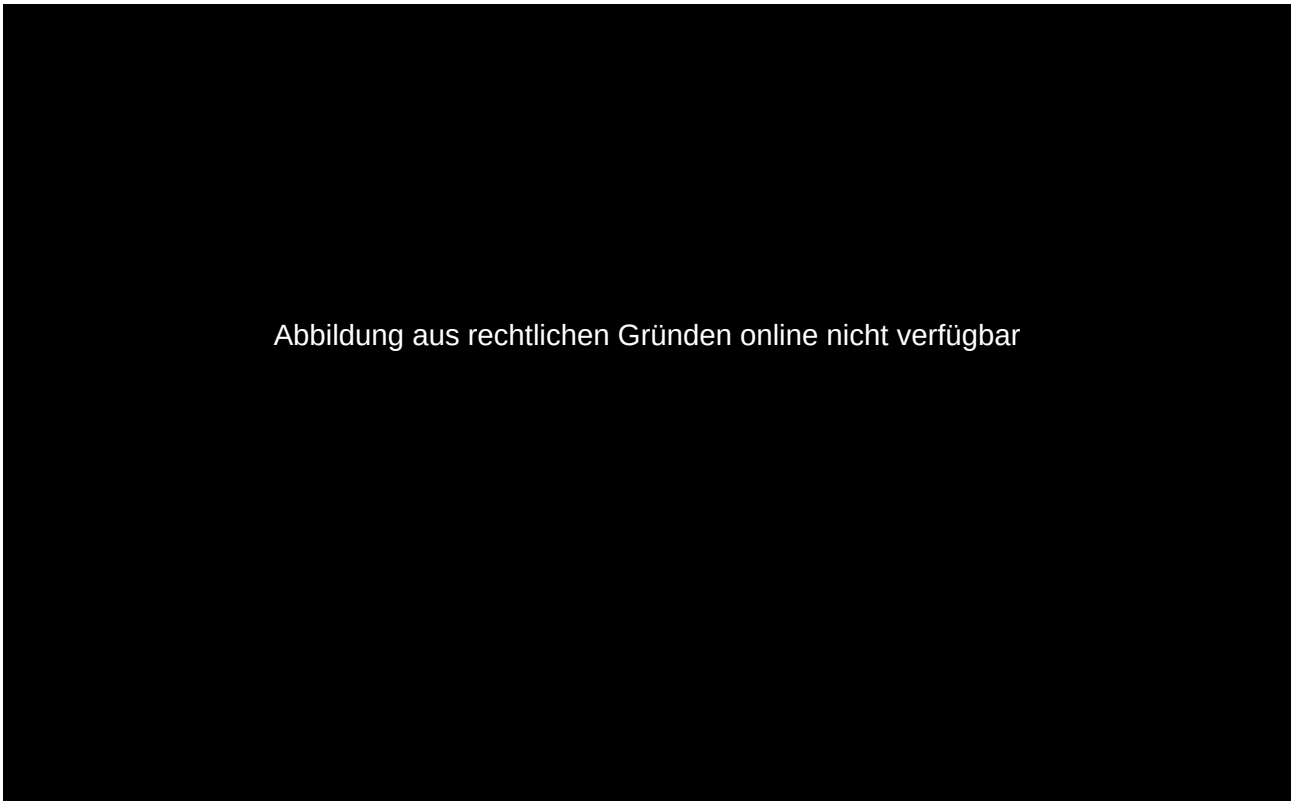


Abb. III.10: Leo von Klenze, Konzertsaal im Münchner Odeon, 1826 (anonyme Photographie um 1900; Stadtarchiv München, Inv.-Nr. DE-1992-FS-PK-STB-09771).

sie zunächst einer privaten Dilettantenorganisation anvertraut war.

Das Gepräge des Saals war schlicht und intim, durchaus „bürgerlich“ (Abb. III.8–III.9); es entsprach dem Wahlspruch RES SEVERA EST VERUM GAUDIUM, der über dem Podium zu lesen war und noch heute das Motto des Leipziger Konzertlebens darstellt. Die aus Senecas *Epistulae morales*[42] entlehnten Worte appellierten an die musikalische Disziplin der ausführenden Amateurmusiker und zugleich an den Ernst der Zuhörerschaft.

Die schachtelartige Raumform mit abgerundeten Ecken und die außerordentlich gute Akustik galten als musterhaft. Die besondere Klangqualität ergab sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass der Saal sozusagen als Resonanzkörper einem aus Holz gezimmerten Ständerbau eingehängt war. Um auf solche Vorzüge nicht verzichten zu müssen, nahm man ein Jahrhundert lang davon Abstand, ein neues, geräumigeres Gebäude zu errichten. Dem wachsenden Publikumszulauf zum Trotz begnügte man sich mit behutsamen technischen und stilistischen Anpassungsmaßnahmen.

Ein äußerst interessantes Merkmal des alten Leipziger Konzertsaals bestand in der außergewöhnlichen Anordnung der Sitzplätze. Nur der hintere Bereich des Saals war in der üblichen Art mit Querreihen ausgestattet, während die Sitze in der Raummitte nach insgesamt 14 Längsreihen ausgerichtet waren und einem zentralen Durchgang Raum boten. Die Zuhörer wandten sich also größtenteils nicht dem Musikpodium zu, sondern sahen einander gegenseitig an. Meiner Kenntnis nach ist eine solche Disposition für keinen anderen Konzertsaal belegt; deshalb sollten wir uns die Frage stellen, welche Bewandtnis es mit dieser eigenwilligen Lösung hatte. Die älteste überlieferte Innenansicht des Gewandhaussaales stellt eine Konzertveranstaltung dar, die den Jahren um 1840 zugeordnet werden darf. Das Bild könnte meines Erachtens einen brauchbaren Anhaltspunkt zur Erklärung des Problems liefern. Wir erkennen nämlich, dass die Längsreihen in der Saalmitte ausschließlich von Angehörigen des „zarten Geschlechts“ besetzt sind: ein bemerkenswerter Sachverhalt, der uns an die sogenannten Jungfernbänke gemahnt, die den tugendhaften, unverheirate-

[42] Wilhelm Seidel, „Res severa verum gaudium“. Über den Wahlspruch des Gewandhauses in Leipzig, in: Die Musikforschung 50 (1997), 1, 1–9.

ten jungen Damen vorbehalten waren und zur besseren Überwachung derselben in der Mitte von Ballsälen, aber ebenso in lutherischen Kirchenräumen aufgestellt waren.[43]

Der Hinweis ist weniger scherzhaft gemeint als vielleicht angenommen werden könnte. Ja, er scheint mir sogar einen bedeutungsvollen kulturgeschichtlichen Zusammenhang aufzudecken: Eine entsprechende Sitzordnung ist nämlich auch für die ehrwürdige Thomaskirche überliefert, die wohl emblematischste und traditionsreichste Stätte der Leipziger Musikkultur.[44]

Es ist also in hohem Maße wahrscheinlich, dass hier die lokalen Gewohnheiten des Musikhörens von der sakralen direkt auf die weltliche Sphäre übergingen. Wie einige gedruckte Innenansichten beweisen, scheint sich diese Eigentümlichkeit weit über die Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus erhalten zu haben. Die Leipziger Konzerte waren für das exzellente Niveau der Aufführungen bekannt, aber auch für den dort vorherrschenden traditionellen Musikgeschmack: Als wertkonservative RES SEVERA ließen sie das GAUDIUM nur im Rahmen gutbürgerlicher Sittenstrenge zu. Von den orgiastischen Begeisterungsstürmen, wie man sie von den mondänen Konzertabenden der großen Metropolen kannte, war man hier noch weit entfernt.

Berlin und München

Von ganz anderen Vorstellungen war man beim Bau des ersten großen Berliner „Konzertsaals" geleitet.[45] Er sollte als eigenständiger Gebäudeflügel des königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt entstehen. Ein erster Bau, 1801 nach einem Entwurf von Carl Gotthard Langhans errichtet,[46] fiel 1817 einem Brand zum Opfer, wurde aber nach Plänen des Architekten Schinkel großzügiger wiederaufgebaut.[47]

Die Zeitgenossen begrüßten dieses Auditorium (Abb. IV.13) als „den vielleicht schönsten Saal auf der Erde in Hinsicht auf reine schöne Architectur und geschmackvolle Verzierung, ohne Überladung, der auch in akustischer Hinsicht grosse Vorzüge hat, und nirgends auch die leiseste Spur einer neckenden Echo zeigt"[48]. Als besonders attraktiv konnte die fei-

[43] Man vergleiche etwa die in originaler Aufstellung erhaltenen Sitzbänke in der berühmten Friedenskirche im schlesischen Jauer/Jawor.

[44] Eine lithographische Innenansicht der Kirche aus dem 19. Jahrhundert ist abgebildet in: Forsyth (wie Anm. 1), 12.

[45] Zum Konzertleben in Berlin: Ingeborg Allihn, Berlin, in: Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 1, Kassel 21994, Sp. 1425–1426; Oswald Schrenk, Berlin und die Musik. 200 Jahre Musikleben einer Stadt (1740–1940), Berlin 1940.

[46] Walter Theodor Hinrichs, Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister 1733–1808 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 116), Strassburg 1909, 77–78.

[47] U. a.: Dieter Götze (Hg.), Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, das Buch über gestern und heute, Berlin 1994. Vgl. auch die in Anm. 6 und 7 zitierte Bibliographie zu Schinkel.

[48] Friedrich Rochlitz, Berlin, Übersicht des Februar, in: Allgemeine musikalische Zeitung 23 (1821), 12, Sp. 196–198: „Den 27ten war das erste Concert im neuen Concertsaale des neuen Theatergebäudes und ward durch Händels Alexanderfest, unter Spontini's und Zelter's Direction, vortrefflich begründet. […] Da der Saal auch zum Balllocal dient, so war er schon am 10ten bey Gelegenheit des ersten Subscriptionsballs während des Carnevals eröffnet worden. Da bisher über dieses Gebäude, eines der schönsten Berlins, noch keine Nachricht sich in der musikalischen Zeitung befindet, so will ich hier nur bemerken, dass das neue Schauspielhaus durch eine königliche Immediatcommission unter dem Vorsitz des Generalintendanten der königlichen Schauspiele, des Grafen von Brühl, nach des geheimen Raths Schinkel Ideen erbaut worden ist. Es besteht aus drey getrennten Gebäuden; das Theater bildet das emporstehende Mittelgebäude, die Theaterökonomie, Garderoben-, Ankleidungs- und Versammlungszimmer, Probesäle, Decorationsmagazine füllen den nördlichen, das Concert- und Balllocale den südlichen Flügel. Der Hauptsaal des letzten, unterhalb 76 Fuss lang, 44 Fuss breit, 45 hoch, ist an den beiden kurzen Seiten mit Tribunen versehen, die 21 Fuss hoch liegen, und deren jede durch sechs ionische Säulen und zwey Wandpilaster vom großen Raume des Saals getrennt ist. Die Tribune an der Ostseite ist 24, die an der Westseite 8 Fuss breit, so dass der Saal mit diesen Tribunen in der obern Region 108 Fuss lang ist. Seine auf reich verzierten Consolen ruhenden Gallerien führen aus den Tribunen an den langen Seiten des Saals fort, und verbinden sie mit einander. Die Decke des Saals ist eine horizontale Ebene mit Cassetten, die in Holz getäfelt, mit Schnitzwerk, Vergoldung und Malereien verziert sind. Die Wände des Saals unter der Gallerie sind mit goldeingefassten Marmortäfelungen von weisser Farbe verziert, in denen runde Nischen die Büsten berühmter Musiker, Theaterdichter und Schauspieler aufnehmen. Die Erleuchtung des Saals geschieht durch vier grosse Kronleuchter, und die Heizung durch grosse, aus Kupfer getriebene und mit durchbrochener Arbeit versehene Candelaber, durch welche die warme Luft aus den untern Heizanstalten unmittelbar in den Saal strömt. Von Sculpturen sind vorzüglich die sechszehn caryatidenähnlichen Statuen unter dem Hauptgesimse an der langen Seite des Saals auszuzeichnen, die sämmtlich von Rauch modellirt sind. An der Fensterseite stehen: die Hoffung, Ganymed, Victoria, Heros, Diana, Endymion, Tänzerin, Eros und an der andern Seite: Orpheus, Muse, Schäfer, Schäferin, Bacchus, Ariadne, Bacchant, Bacchantin. In den Nischen stehen vorläufig Büsten von Fasch und Händel (von Schadow), Göthe, Iffland, Fleck und der Bethmann. Von den Malereien von Kolbe, Dähling und Völker sieht man am Plafond die auf Dichtkunst, Musik und Tanz Bezug habenden Vorstellungen in sechs Hauptgruppen: auf beiden Seiten der

erliche Raumfolge des Zugangs gelten: von der Säulenportikus an der linken Seite des Gebäudes und der ebenerdigen Vorhalle über eine mehrläufige Treppenlage zum eleganten Foyer und schließlich in den Saal. Der ausgesprochen repräsentative Charakter kam der königlichen Schirmherrschaft und dem Standort auf dem schönsten Platz Berlins entgegen und war Ausdruck einer zweifachen Bestimmung des Gebäudes: Es fungierte als Konzertstätte und als Schauplatz exklusiver Ballveranstaltungen.

Auf direkte herrscherliche Initiative geht der Bau des eleganten Münchner Odeons zurück (Abb. III.10).[49] Der 1826 von Leo von Klenze entworfene Bau wurde von König Ludwig I. persönlich angeordnet, um eine als symmetrisches Pendant zum Palais Leuchtenberg neu angelegte Bauparzelle einer sinnvollen Bestimmung zuzuführen. Aus dieser gestalterischen Vorgabe resultierte ein widersprüchlicher Bezug zwischen Außenbau und Raumorganisation, was Anlass zu offener Kritik gab; wie überhaupt das Odeon als eine für München allzu ambitionierte Bauunternehmung zunächst heftig bekämpft wurde. Nichtsdestoweniger zählte das im Zweiten Weltkrieg fast gänzlich zerstörte Münchner Odeon zweifellos zu den vornehmsten und baukünstlerisch wertvollsten Konzertstätten Europas, und es ist wahrlich zu bedauern, dass man im Zuge des nach radikal veränderten Plänen erfolgten Wiederaufbaus seine funktionelle Bestimmung nicht beibehielt.

Der Konzertsaal als Gedächtnisort

Bei den Beispielen aus Berlin und München würde es sich lohnen, die Ikonographie der malerischen und skulpturalen Ausstattung zu untersuchen. Ein einziger interessanter Detailaspekt soll hier hervorgehoben werden, da er m. E. über das semantische Verständnis der Konzertstätte als lieu de mémoire der kollektiven Zeitkultur wesentlichen Aufschluss gibt. Gemeint sind die Serien der in kleinen Medaillons angebrachten Tonkünstlerbüsten: In München befinden sie sich in der Apsis, die das Orchesterpodium umschließt, in Berlin in den Wandfeldern zwischen Türen und Fenstern. Hier äußert sich vorzeitig ein Typus kultureller Verherrlichung, dem wir an unzähligen Opernhäusern der Belle Époque begegnen; meist unter nationalistischen oder lokalpatriotischen Vorzeichen, von Paris bis Bari und Barletta, von Buenos Aires bis Odessa (und wohl auch an den sprichwörtlichen Provinzbühnen von Dux, Brüx und Komotau). Am Teatro Petruzzelli in Bari huldigen vier Statuen zu Recht der (in der Tat gar nicht so provinziellen) musikalischen Tradition Apuliens.[50] Im Münchner Odeon wollte man hingegen den berühmtesten Komponisten aller Länder und Zeiten die Ehre erweisen: Man huldigte Händel und Bach, Gluck und Méhul, Mozart und Cimarosa, Weber und Rossini, doch ignorierte man zunächst Beethoven und Schubert, an deren Stelle man dem Würzburger Kleinmeister Abbé Vogler und dem zu seiner Zeit hochgeschätzten bayrischen Hofkapellmeister Peter von Winter den Vorzug gab; und diese allzu lokalpatriotische Auswahl sollte erst nachträglich korrigiert werden.

Gedenktraditionen dieser Art gehen letztlich auf die antiken Zyklen der Viri Illustres zurück und wurden von den Humanisten aufgegriffen, um sich in Dekorationsprogrammen von fürstlichen Gelehrtenstuben und akademischen Versammlungsräumen niederzuschlagen. Den absoluten Höhepunkt erreichte die Idee im Zeitalter der Französischen Revolution, als man im Pariser Panthéon unter dem Motto „Aux grands hommes, la patrie reconnais-

---

Mitte Apoll auf einem Schwan die Lyra spielend und Bellerophon mit dem Pegasus; auf der einen Seite daneben das Kriegerische und Religiöse, auf der andern das Pastorale und Bacchanale; ausserdem um diese in zwölf dreyeckigen Cassetten Figuren in musikalischen Beziehungen. Unter der Gallerie bezeichnen zwey Bilder die alte und neue Musik durch Orpheus und Cäcilia, von Dähling und Kolbe. In der grossen Tribune bilden die Wand- und Plafondgemälde von Schumann jun. auf dreyzehn Feldern einen Zug des Eros ab, in bacchanalischer Form durch Kinder vorgestellt; letztere in 21 Cassetten-Gruppen von Kindern und einzeln, auch in Verbindung mit Thieren in Bezug auf die verschiedenen Gattungen der Musik und Dichtkunst. Der neben der Tribune liegende Vorsaal von Höcker gemalt, stellt in 22 Wandfüllungen Spiele kleiner Liebesgötter, die Wagenzüge der Götter etc. grösstentheils nach antiken Vorbildern, am Plafond in 21 Cassetten die Vorstellung der Stunden nach Raphael etc. dar. Das untere, zunächst dem grossen Saal liegende Vorzimmer enthält in 15 Wandbildern von Hensel Scenen aus den Tragödien des Aeschylus, Sophocles, Euripides, Shakespeare, Calderone, Göthe, Schiller und der Plafond in 21 Cassetten figürliche Darstellungen in Bezug auf das Theatralische und Bacchische. Vielleicht der schönste Saal auf der Erde in Hinsicht auf reine schöne Architectur und geschmackvolle Verzierung, ohne Überladung, der auch in akustischer Hinsicht grosse Vorzüge hat, und nirgends auch die leiseste Spur einer neckenden Echo zeigt“.

[49] Habel (wie Anm. 5).

[50] Auf der Fassade dieses Gebäudes befinden sich die Büsten der großen italienischen Meister Rossini, Bellini und Verdi, im Foyer aber die Statuen der vier Lokalheroen Giovanni Paisiello, Niccolò Piccinni, Saverio Mercadante und Nicola De Giosa.

sante“[51] damit begann, die nationalen Geistesgrößen in geradezu pathetischer Weise kultisch zu verehren. Die im Zuge der napoleonischen Kriege entfachte patriotische Begeisterung führte schließlich auch in anderen Ländern Europas zur Errichtung ähnlicher, der Verherrlichung der nationalen Glorie geweihter, sogenannter „Ruhmeshallen“.[52]

Denkmalkult in den ersten Baukonzepten der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates

Im engeren musikgeschichtlichen Zusammenhang hat in dieser Hinsicht Wien, wie es scheint, eine regelrechte Vorreiterrolle gespielt: Einschlägige Episoden sind in Wien bereits für die Zehnerjahre des 19. Jahrhunderts belegt. Eine besonders komplexe bildhauerische Ausstattung war 1815 im Konzertsaal des frühesten, nicht verwirklichten Bauprojekts für das Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde vorgesehen.[53] Wir werden uns an anderer Stelle noch eingehend mit den dort anklingenden architektonischen Vorstellungen zu beschäftigen haben. Hier sei lediglich auf die bemerkenswerte formale und inhaltliche Systematik des Bildprogramms hingewiesen. An der nach Art einer antikischen scenae frons gestalteten Orchesterwand hätten nicht weniger als 36 plastische Bildwerke Aufstellung gefunden. Diese sollten in vier Zonen übereinander nach verschiedenen Bedeutungsebenen und Gattungshierarchien geordnet werden: im untersten Register zehn Nischen mit den Statuen Apolls und der Musen und unmittelbar darüber acht Putzrahmenfelder mit den Gedenkbüsten deutscher Komponisten der Vergangenheit; im zweiten Geschoß weitere zehn Nischenfiguren der berühmtesten antiken und neuzeitlichen Dichter und wiederum darüber acht Felder mit den Medaillons noch lebender Musiker.

Vier Jahre später sah ein für dasselbe Bauvorhaben ausgearbeitetes Programm sogar einen eigenen, vom Konzertsaal unabhängigen Raum vor, der als regelrechte Ruhmeshalle dienen und mit Statuen der berühmtesten Tondichter ausgestattet werden sollte. Die entsprechende Archivquelle, eine von Joseph Sonnleithner verfasste Denkschrift, lässt die Namen der solchermaßen ins „Pantheon der Musik“ aufgenommenen Komponisten leider ungenannt.[54] In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass auch die Idee, den Heroen der Wiener Klassik im öffentlichen Raum ihrer Stadt ein Denkmal zu setzen, auf die Gesellschaft der Musikfreunde selbst zurückging. Ein solches war zunächst als eine Art Epitaph für Gluck, Haydn und Mozart gedacht und in der Karlskirche vorgesehen.[55] Später wurde das Vorhaben im Sinne eines gemeinsamen Monuments für Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert abgeändert und war seit dem Zeitpunkt der Zuweisung des Bauplatzes vor der künftigen Fassade des neuen Musikvereinsgebäudes geplant: in der Mitte der damals dort projektierten Platzanlage, deren Umwidmung für den Bau des Künstlerhauses sich aber schon 1861 abzuzeichnen begann. Daher gab es schließlich konkrete Überlegungen, die entsprechenden Komponistenfiguren in die Front des zu errichtenden Musikvereinsgebäudes zu integrieren (siehe unten).

Unternehmerische Selbstinszenierung: Ausstattungsprogramme in den Sälen der Wiener Klavierfirmen

Der allererste Fall einer tatsächlich verwirklichten Serie von Musikerbüsten ist uns aus einem Wiener Saal bekannt, der einige Jahre früher als die eben erwähnten Beispiele entstand: Im Firmensitz der berühmten Klaviermanufaktur „Nannette Strei-

[51] Le Panthéon. Symbole des révolutions. De l’église de la Nation au Temple des Grands Hommes (Ausstellungskatalog Paris, Hotel de Sully, und Montréal, Centre Canadien d’Architecture, 1989), Paris 1989; Matthew Craske / Richard Wrigley (Hg.), Pantheons. Transformations of a Monumental Idea, Aldershot/Farnham 2004.

[52] U. a.: Albrecht Riethmüller, Die Walhalla und ihre Musiker, Laaber 1993.

[53] Die zu dieser ersten Planung gehörende Entwurfszeichnung ist heute zwar verloren, doch können wir einer eigenhändigen Projektbeschreibung des Architekten Luigi Pichl zahlreiche interessante Einzelheiten entnehmen: Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (in der Folge AGdM), Gesellschaftsakten 1815, Beilage ad Nr. 8, „Gründung“; vgl. Anna Schirlbauer, Historische Standorte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ein Rückblick zum 200. Jahrestag der Gründung (Teil 1), in: Wiener Geschichtsblätter 67 (2012), 359–388, insbesonders 366ff.

[54] Schirlbauer (wie Anm. 53); Richard von Perger, Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (1. Abteilung: 1812–1870), Wien 1912, 24, wo es heißt, das Bauvorhaben habe „einen Konzertsaal von größten Dimensionen und überdies nach Sonnleithners Vorschlag eine Ruhmeshalle“ vorgesehen, „in der Statuen der größten Tondichter aufgestellt werden könnten“.

[55] Dazu zuletzt: Werner Telesko, Kulturraum Österreich: die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts, Wien 2008, 177–178.

cher, née Stein", dem sogenannten Alten Streicherhof in der Ungargasse, war der zur Schaustellung der Hammerflügel bestimmte Verkaufsraum zugleich zum Konzertsaal ausgestaltet.[56] Der Saal wurde am 12. April 1812 mit einem vom berühmten Geiger Ignaz Schuppanzigh dirigierten Musikvortrag eingeweiht, der sich aus zwei Klavierkonzerten von Johann Ladislaus Dussek und Ludwig van Beethovens *Coriolan* zusammensetzte.

Abbildungen dieses Alten Streichersaales sind nicht bekannt, doch haben sich bis heute einige Porträtbüsten erhalten, die die Wände des Raumes schmückten. Eine Mozartbüste wurde lange Zeit in einer Klagenfurter Klavierfirma aufbewahrt, befindet sich aber jetzt – wie ich in Erfahrung bringen konnte – in chinesischem Privatbesitz. Zwei Büsten sind glücklicherweise der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums gestiftet worden. Die eine stellt Beethoven dar, die andere aber überraschenderweise Andreas Streicher selbst, Nannettes Gemahl und Miteigentümer der Fabrik.[57] Wenn er es wagte, sein eigenes Konterfei der prestigereichen Reihe großer Meister einzufügen, kann es dem Betreiber des Saales, der selbst auch als Pianist und Komponist ein bescheidenes Ansehen genoss,[58] an Selbstwertgefühl wohl kaum gemangelt haben! Allerdings scheint die Serie der Porträtbüsten nicht gemeinhin auf eine Apotheose der großen Meister der Tonkunst abgezielt als vielmehr die Absicht verfolgt zu haben, die unmittelbaren künstlerischen und kulturpolitischen Hintergründe der Konzertstätte selbst zu vergegenwärtigen. Dies bezeugt die Tagebuchnotiz des Zeitgenossen Carl Bertuch, des bekannten, von Weimar aus zum Wiener Kongress entsandten Journalisten, der zwischen Februar und März des Jahres 1815 den Saal mehrmals besuchte und Folgendes festhielt: „Schöner Saal. Durch Büsten erlauchter Musikfreunde und großer Musiker geziert", und dabei „Mozart, Hayden, Prinz Louis Ferdinand, Rudolf, Baronin Pereira, Madame Streicher" erwähnt.[59] Klar geht daraus hervor, dass man Komponisten, Interpreten und Förderern, die für die am konkreten Ort sich entfaltende Musikpflege in Vergangenheit und Gegenwart von entscheidender Bedeutung waren, eine Hommage erweisen wollte: ein zelebratives und doch ganz und gar pragmatisches Konzept, das dem intimen, halbprivaten Charakter des Saales entsprach und zugleich auf elegante Weise die aktive Rolle der Firma Streicher im Wiener Musikleben zum Ausdruck brachte.

Besonders interessant sind die Entstehungsumstände der Beethovenbüste: Nannette Streicher, die zum Meister freundschaftliche Beziehungen unterhielt, brachte den zunächst widerspenstigen Beethoven endlich dazu, sich der lästigen Prozedur der Abformung einer Lebendmaske zu unterziehen.[60] Der Modelleur, Franz Klein, hatte sich eine große Fertigkeit in dieser Technik angeeignet, da er jahrelang mit dem damals hochgeschätzten Anatomen (und „Kopfjäger") Franz Josef Gall, dem Begründer der Phrenologie, zusammengearbeitet hatte.[61] Da die Beethovenbüste des Streichersaals als einzige direkt auf der viva et vera effigies basierte, sollte sie in al-

[56] Hans Pemmer, Das alte Streicherhaus (Ungargasse 46), in: Wiener Geschichtsblätter 14 (1959), 37; Christine Meglitsch, Wiens vergessene Konzertsäle (Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 12), Frankfurt am Main 2005, 45–53; Alexander Langer / Peter Donhauser, Streicher: Drei Generationen Klavierbau in Wien, Köln 2014.

[57] Eine Abbildung der Beethovenbüste findet sich u. a. bei Robert Bory, La vie et l'œuvre de Beethoven par l'image, Zürich 1960, 136; siehe auch Anm. 60.

[58] Uta Goebl-Streicher / Jutta Streicher / Michael Ladenburger, Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher. „Diesem Menschen hätte ich mein ganzes Leben widmen mögen", Bonn 1999.

[59] Langer / Donhauser (wie Anm. 56), 52. Gemeint sind Louis-Ferdinand von Preußen (der bis zu seinem frühen Heldentod in der Schlacht bei Saalfeld 1812 als Komponist, Klaviervirtuose und Förderer Dusseks zu den musikalischen Berühmtheiten seiner Zeit zählte), Erzherzog Rudolf von Österreich, Henriette von Pereira (Tochter der aus Berlin stammenden Fanny von Arnstein, geb. Stein, die mit ihrem Salon bedeutenden Einfluss auf das Wiener Musikleben ausübte und die Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde anregte), sowie Annette Streicher, geb. Stein (die Firmeninhaberin selbst).

[60] Wilfried Seipel (Hg.), Die Botschaft der Musik – 1000 Jahre Musik in Österreich (Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien in Zusammenarbeit mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1996–1997), Mailand, 1996, 139; Benedetta Saglietti, Beethoven, ritratti e immagini: uno studio sull'iconografia, Turin 2010, 51. Eingehende Informationen zu den Entstehungsumständen der Büste bietet das digitale Archiv des Beethoven-Hauses in Bonn: https://www.beethoven.de/de/digitales-archiv (5.12.2019).

[61] Max Neuburger, Briefe Galls an Andreas und Nanette Streicher, in: Archiv für Geschichte der Medizin 10 (1917), 3–70; Erwin H. Ackerknecht / Henri V. Vallois, Franz Joseph Gall et sa collection, in: Mémoires du Musée National d'Histoire Naturelle, série A, tome 10 (1955), cahier 1, 92ff. Nannette Streicher selbst hatte die wissenschaftliche Abhandlung Galls *Anatomie et Physiologie du système nerveux en général, et du cerveau en particulier* aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt (Langer / Donhauser [wie Anm. 56], 29).



Abb. III.11: Julius Schrittwieser, Neuer Streichersaal in Wien, 1876 (Lithographie von Franz Xaver Josef Sandmann nach einer Zeichnung von Gustav Lahn, 1830er Jahre; Wien Museum, Inv.-Nr. 61.951).

ler Welt das authentische Vorbild für die zahllosen großen und kleinen Götzenbilder des „Titanen" abgeben.

Nach dem Tod Nannettes und ihres Gemahls übersiedelte die Fabrik 1837 in ein geräumigeres Gebäude in derselben Straße, und auch der Konzertsaal wurde dorthin verlegt.[62] Über diesen heute baulich noch existierenden, doch seiner Dekorationen beraubten Neuen Streichersaal sind wir dank einer Reihe von Lithographien von Gustav Lahn und Franz Xaver Sandmann ausreichend informiert (Abb. III.11).[63] Der rechteckige Raum besaß fünf hohe Fenster, denen ebenso viele Wandspiegel auf der gegenüberliegenden Seite entsprachen. Abends wurde er durch drei prächtige Leuchter und vier den Ecken eingestellte Kandelaber hell erleuchtet. Die Wände und der Plafond waren elegant ornamentiert. In den Wandfeldern zwischen den Fenstern bzw. Spiegeln und Türen befanden sich insgesamt vierzehn Büsten. Der aus dem alten Saal übertragene Zyklus war durch die Porträts einiger inzwischen zu Ruhm gelangter Musiker ergänzt worden (unter anderem durch eine Paganinibüste). Es fällt auf, dass offenbar in gleicher Anzahl männliche und weibliche Büsten alternierten: eine bemerkenswerte Tatsache, die vermuten lässt, dass man neben den beiden im Zusammenhang des Vorgängersaals bereits erwähnten weiblichen Büsten

[62] Meglitsch (wie Anm. 56), 50–53. Anlässlich der Konzerte wurden 200 nummerierte Sitzplätze eingerichtet. Bis in die 1870er Jahre hinein traten im Neuen Streichersaal zahlreiche Stars der internationalen Musikszene auf, darunter Clara und Robert Schumann, Franz Liszt, Frédéric Chopin, Charles Gounod, Carl Maria von Bocklet, Josef Fischhof, Ferdinand Hiller, Carl Tausig und Johannes Brahms.

[63] Die drei Drucke tragen die Signaturen „G. Lahn del." und „X. Sandmann lith." sowie jeweils die Überschriften „Ungargasse, Streicher'sche Piano-Fabrik. Äußere Ansicht", „Ungargasse, Streicher'sche Piano-Fabrik. Innere Ansicht" und „Ungargasse, Streicher'sche Piano-Fabrik. Clavier und Concert Saal". Ein Satz der Serie befindet sich u. a. in der topographischen Abteilung des Wien Museums (Inv.-Nr. 1354/a-b-c und 61.951). Ich danke Andreas Nierhaus für die wertvolle Unterstützung bei den Recherchen.



Abb. III.12: Wien, Großer Ehrbarsaal (Photographie von Nurith Wagner-Strauss, 2016).

(Baronin Pereira und Nannette Streicher) einigen der viel bewunderten Wiener Klaviervirtuosinnen (etwa Marianna Martínez, Marianne Auenbrugger, Josepha Barbara von Aurnhammer oder Theresia von Paradis) eine Huldigung erwies; nun wird vermutlich auch Clara Wieck-Schumann vertreten gewesen sein, deren erstes Wiener Konzert ja in diesem Saal, gerade im Jahre seiner Einweihung, stattfand.[64]

Wien durfte sich einer außerordentlich reichen Produktion von Musikinstrumenten rühmen: Zwischen 1766 und 1899 gab es – wie wir dank der fundierten Recherchen Rudolf Hopfners wissen[65] – nicht weniger als 500 Firmen, die sich ausschließlich auf den Bau und den Handel mit Klavieren spezialisiert hatten.

So war die Konzertunternehmung der Familie Streicher keineswegs die einzige: Auch die Klaviermacher Carl Andreas Stein, Promberger, Schweighofer und Heitzmann öffneten die Verkaufssalons ihrer Firmensitze für gelegentliche, allgemein zugängliche musikalische Darbietungen. Lediglich die beiden jüngsten unter all diesen Musikstätten – der heute noch existierende, 1876 nach Plänen des Architekten Julius Schrittwieser erbaute Ehrbarsaal[66] (Abb. III.12) in der Mühlgasse und der vielgerühmte, nicht mehr bestehende Bösendorfersaal (Abb. III.13)[67] in der Herrengasse – waren ständig und ausschließlich für die Abhaltung von Konzerten bestimmt. Sie vermochten jeweils 460 bzw. 568 Personen zu fassen und spielten im Wiener Musikleben des 19. Jahrhunderts eine erstrangige Rolle.

[64] Gerd Nauhaus, „Signale aus Wien“ – Hintergrundinformationen zum ersten Wien-Aufenthalt Clara Schumanns, in: Ingrid Fuchs (Hg.), Festschrift Otto Biba: zum 60. Geburtstag, Tutzing 2006, 281–300.

[65] Rudolf Hopfner, Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900: Adressenverzeichnis und Bibliographie, Wien 2007.

[66] Eine eingehende Studie über die Geschichte dieser renommierten Firma: Verena Cizek, Die Geschichte der Firma Seuffert und Ehrbar, nebst der Geschichte des Klaviers als ausführliche Einleitung, Dipl. phil. Universität Wien (Institut für Musikwissenschaft), Wien 1989; darüber hinaus: Meglitsch (wie Anm. 56), 55–71.

[67] Meglitsch (wie Anm. 56), 90–127.

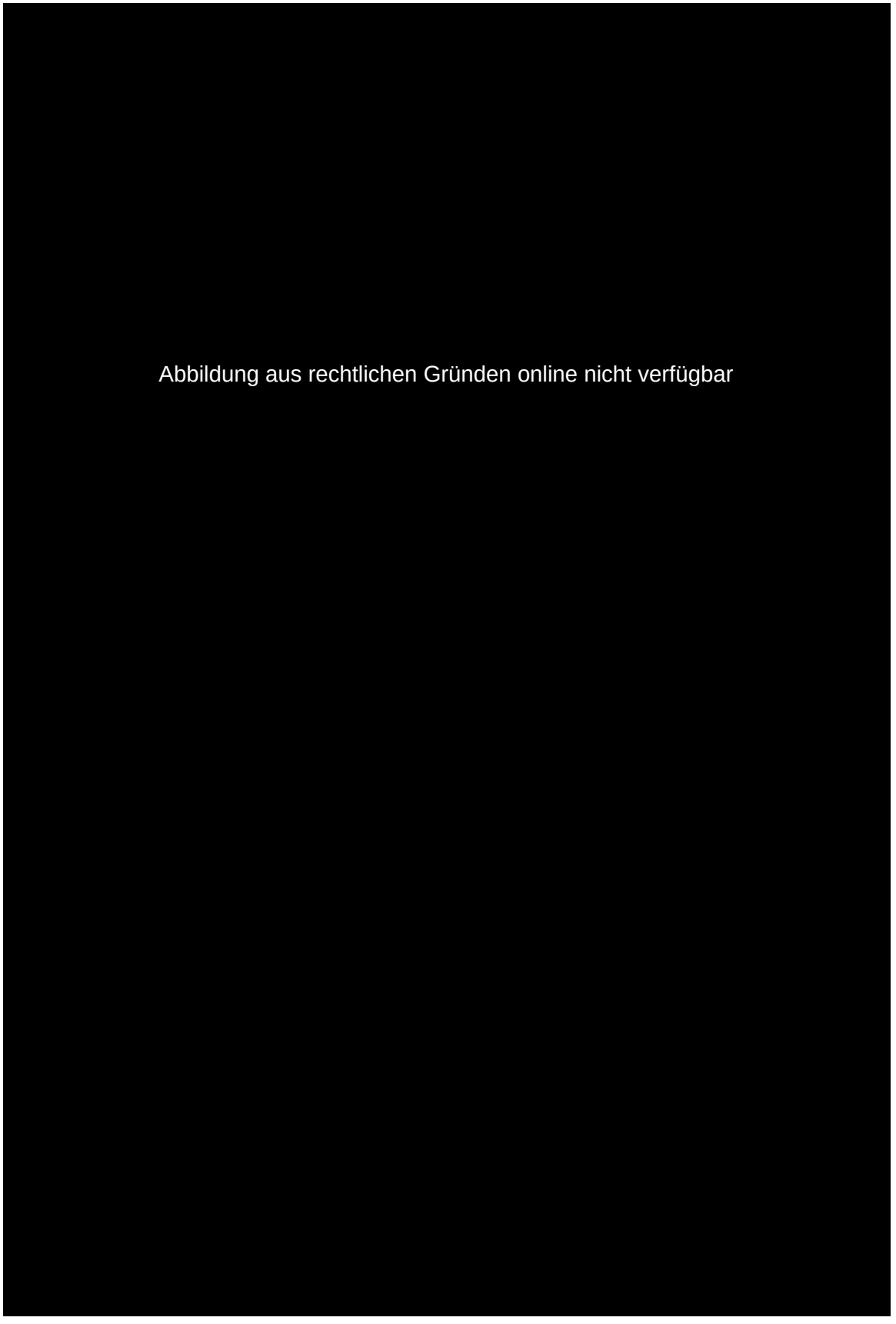


Abb. III.13: Wien, Bösendorfersaal, Sitzplan mit Perspektivansicht gegen das Podium mit den Gedenkinschriften, Anfang 20. Jahrhundert (aus: Christina Meglitsch, Wiens vergessene Konzertsäle. Der Mythos der Säle Bösendorfer, Ehrbar und Streicher [Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs 12], Frankfurt am Main 2005, Abb. 17).

Die seit 1821 bestehende Klaviermanufaktur des Ignaz Bösendorfer war zunächst in der Laimgrube, später in der Josefstadt und schließlich auf der Wieden angesiedelt. Um 1870 wuchs ihre Produktion zu wahrhaft industriellen Dimensionen an, was Ludwig Bösendorfer, den Sohn des Gründers, dazu veranlasste, die Firmenzentrale samt Schauräumen in die Innere Stadt zu verlegen: in die Lokalitäten des vormaligen Reitschultrakts des Liechtensteinschen Prioratshauses in der Herrengasse.[68] Hier wurde nun auch ein Konzertsaal eingerichtet, der am 19. November 1872 mit einem Klaviervortrag von Hans von Bülow eröffnet wurde. Als das fürstliche Gebäude im Jahre 1912 veräußert und zur Demolition freigegeben wurde, musste diese Konzertstätte ihren Betrieb einstellen – zum großen Bedauern des Wiener Publikums, das die exzellente Akustik des Saales und dessen intime und unprätentiöse Atmosphäre geradezu leidenschaftlich liebte. In den 50 Jahren seines Bestehens fanden im Bösendorfersaal nicht weniger als 4500 Solo-Récitals und Kammerkonzerte statt. Der Raum war ohne großen Aufwand gestaltet und bar jeglichen pathetischen Figurenschmucks. Im Mittelpunkt des Interesses stand ausschließlich das musikalische Ereignis selbst, und dies brachte auch der einzige Raumdekor zum Ausdruck: einige in goldenen Lettern an der Podiumswand angebrachte Inschriften, die an die interpretatorischen Höhepunkte aus der Konzertgeschichte des Saales erinnerten (Abb. III.13). Außer dem schon erwähnten Eröffnungskonzert erinnerte man an glanzvolle Klavierabende von Franz Liszt (1879), Anton Rubinstein (1884), Johannes Brahms (1893) und Carl Reinecke (1895).[69]

Mit den eben besprochenen Klaviermacher-Sälen besaß Wien glorreiche private Institutionen, die viel zum Ruhm der „Musikstadt“[70] beitrugen. Freilich gab es vergleichbare Erscheinungen auch in den beiden anderen großen Zentren der Klavierfabrikation, Paris und London. In beiden Hauptstädten setzte diese Entwicklung aber etwas später ein als in der Donaumetropole. Die berühmten Säle der Pariser *facteurs de piano* Henri Herz, Camille Pleyel, Pierre Érard und Henri Pape öffneten ihre Pforten erst im Laufe der 1830er Jahre,[71] und in London geschah dies in den meisten Fällen noch später. Den Anfang machte dort die Wornum Hall (1832), der dann die Säle von Steinway (1878), Bechstein (1901) und Aeolian Company (1904) folgten.[72]

Die Anfänge des öffentlichen Konzertwesens in Wien

Wenn wir die zum Wiener Konzerthaus, zu seinen großartigen Sälen und weltstädtischen Infrastrukturen hinführende Entwicklungslinie systematisch verfolgen wollen, so müssen wir nochmals einen Schritt zurück in die Zeit der späten Aufklärung und des Vormärz tun.

Wien war während des gesamten 18. und 19. Jahrhunderts die bei Weitem bevölkerungsreichste Stadt in Mitteleuropa und das neben London und Paris bedeutendste Musikzentrum der Welt. Dessen ungeachtet setzte die Geschichte der ausschließlich der Musik gewidmeten Bauwerke mit erstaunlicher Verspätung ein. In der kaiserlichen Residenzstadt herrschten einzigartige, komplexe kulturpolitische Verhältnisse. Zwar wirkten sich einerseits das potente Mäzenatentum der Hocharistokratie und deren aktive Musikliebe besonders günstig auf das Aufblühen der Wiener Musikpflege aus; andererseits verspürte der Bürgerstand gerade deshalb zunächst kein besonders dringendes Bedürfnis, aus eigenen Kräften für die Errichtung von öffentlichen Konzertstätten zu sorgen.[73]

---

[68] Das Gebäude, an dessen Stelle sich heute das sog. Hochhaus befindet, war 1792 nach Plänen von Joseph Hardtmuth errichtet worden (Gustav Wilhelm, Joseph Hardtmuth 1758–1816. Architekt und Erfinder, Wien 1990).

[69] Meglitsch (wie Anm. 56), 96–97.

[70] Zu Wien als „Musikstadt“ siehe den Beitrag von Martina Nußbaumer im vorliegenden Band.

[71] Laure Schnapper, Le rôle joué des facteurs de piano dans le développement du concert public à Paris, in: Organisateurs et formes (wie Anm. 1), 145–263.

[72] Temperley (wie Anm. 19). Der von der Firma Bechstein in der Wigmore Street errichtete Konzertsaal wurde 1917 als deutsches Eigentum konfisziert und in Wigmore Hall umbenannt und ist heute noch unter diesem Namen weltberühmt.

[73] Außer dem monumentalen, bis heute unübertroffenen Werk: Eduard Hanslick, Geschichte des Concertwesens in Wien (2 Bände), Wien 1869–1870 (Neuauflage in 1 Band: Hildesheim-New York 1979), siehe auch: Hermann Ullrich, Aus vormärzlichen Konzertsälen Wiens, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien 28 (1972), 106–130; Otto Biba, Die adelige und bürgerliche Musikkultur. Das Konzertwesen, in: Gerda Mraz / Gottfried Mraz / Gerald Schlag (Hg.), Joseph Haydn in seiner Zeit (Ausstellungskatalog Eisenstadt 1982), Eisenstadt 1982, 255–263; Mary Sue Morrow, Concert Life in Haydn's Vienna: Aspects of a Developing Musical and Social Institution, Stuyvesant (NY) 1989; Stanley Sadie, Viennese Musical Life in an European Context, in: Moritz Csáky / Walter Pass (Hg.), Europa im Zeitalter Mozarts (Schriftenreihe der Österreichischen Gesell-

Zahlreiche Vertreter des Hochadels engagierten sich aktiv in den lokalen Amateurvereinen zur Förderung des öffentlichen Konzertwesens:[74] in der seit 1771 bestehenden Tonkünstlersozietät[75] und später vor allem in der 1812 gegründeten k.k. Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates.

Wie alle bereits im 18. Jahrhundert aktiven Konzertunternehmungen Wiens (beispielsweise die „Concerts Spirituels" und die Augarten-Akademien, die anfangs von Mozart und später vom Geiger Ignaz Schuppanzigh geleitet wurden)[76] musste sich auch der Musikverein jahrelang mit behelfsmäßigen Räumlichkeiten begnügen, die normalerweise anderen Zwecken dienten. Gewiss war eine solche Situation nicht befriedigend,[77] doch konnte man sich andererseits bei den kaiserlichen Hofstellen auf großzügiges Entgegenkommen verlassen und mit der Bereitstellung staatlicher Repräsentationsräume rechnen: Es waren dies die Winterreitschule, die beiden Hoftheater sowie der Kleine und der Große Redoutensaal; außer diesen auch der Landständische Saal im Niederösterreichischen Landhaus und die Aula der Universität. Dies galt besonders für die sehr beliebten, mit großartiger Besetzung durchgeführten Oratorien-Aufführungen.

Schon die offizielle Gründungsfeier der Gesellschaft der Musikfreunde (am 29. November 1812) fand mit einem imposanten Konzert in der Hofreitschule statt (Abb. III.14),[78] wofür man unvermeidlicherweise auf die Gastfreundschaft des Kaisers, ja sogar auf die gestalterische Mitwirkung des Hofarchitekten selbst angewiesen war.[79] Als Nicolò Paganini im Jahre 1828 die Hauptstadt des österreichischen Kaiserstaates als erste Etappe seiner legendären Europa-Tournée wählte und in vierzehn öffentlichen Konzerten auftrat, musste auch er sich immer noch mit den zwar prächtigen, aber letztlich als Konzertstätte eben doch bloß ad hoc adaptierten improvisierten Räumlichkeiten des Hofes begnügen. Der bekannte Verleger Artaria hatte die Organisation übernommen und siebenmal den Großen Redoutensaal, fünfmal das Kärntnertortheater und zweimal das Alte Burgtheater am Michaelerplatz angemietet.[80] Dem sensationellen Publikumsansturm konnten freilich nicht einmal diese allergrößten Festräume der Hofburg standhalten, und ein eigener (doch zwangsläufig bescheidener dimensionierter) Konzertsaal hätte das erst recht nicht vermocht. Erst drei Jahre nach Paganinis Gastspiel, am 4. November 1831,[81] konnte ein erster Konzertsaal der Musikfreunde eröffnet werden.

Frühe Bauprojekte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Diesem Ereignis war eine langwierige, rund eineinhalb Jahrzehnte lange Planungsgeschichte vorausgegangen. Schon 1813/1814 hatte man den Wunsch gehegt, „auf dem Wall hinter dem sogenannten Paradeisgartl"[82] ein geeignetes Baugrundstück zu erwerben; das Vorhaben, für welches man

schaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts 5), Wien-Köln-Weimar 1995, 381–385; Andrea Harrandt / Erich Wolfgang Partsch, Künstler und Gesellschaft im Biedermeier, Tutzing 2002.

74 Hanslick (wie Anm. 73), 1, 3–285.

75 Claudia Pete, Geschichte der Wiener Tonkünstler-Societät, phil. Diss. Universität Wien (Institut für Musikwissenschaft), Wien 1996.

76 Hanslick (wie Anm. 73), 1, 229.

77 Vgl. etwa den Wortlaut eines Sitzungsprotokolls aus dem Jahre 1819 (AGdM, Sitzungs-Protokoll vom 26. April 1819, f. 2r–v): „Auch ist kein Mitglied in der Gesellschaft, kein Freund der Musik überzeugt, der es nicht schmählich fände, dass die Hauptstadt des Österreichischen Kaiserstaats, in welcher Gluck, Jos. Haydn [gelebt haben], in welcher noch jetzt so ausgezeichnete Tonsetzer leben und leben werden, keinen besonderen, nach den Regeln der Akustik gebauten Musiksaal besitzt, und dass die Unternehmer einer großen musikalischen Produktion genöthigt sind, den nöthigen Raum in Reitbahnen und Tanzsälen zu suchen, deren Bau der Wirkung eines Orchesters nicht nur nicht zu statten kömmt, sondern sogar Hindernisse in den Weg stellt".

78 Perger (wie Anm. 54), 5. Nicht weniger als 590 Amateurmusiker nahmen an der Aufführung von Händels Oratorium *Alexander's Feast* (unter dem deutschsprachigen Titel *Timotheus, oder die Gewalt der Musik*) teil.

79 Die Wiener Albertina verwahrt den originalen Grundrissentwurf (Az. 6413) für die anlässlich dieser Aufführung vom Hofbaumeister Johann Aman vorgenommene ephemere Umgestaltung des Saales, darüber hinaus auch ein das Ereignis wiedergebendes Aquarell (Inv.-Nr. 22.670; Abb.III.14), das Johann Nepomuk Hoechle zugeschrieben werden kann.

80 Anna Bura, Das Bild von Niccolò Paganini in Wien: der Violinvirtuose in deutschsprachiger Presse des 19. Jahrhunderts, Saarbrücken 2012.

81 Vgl. Perger (wie Anm. 54), 40–41.

82 AGdM, Akten 1813, Gründungsakt. Nr. 6. Vortrag durch Joseph Sonnleithner an die Bevollmächtigten über die Hauptzwecke des Vereins. Dort es heißt es weiters: „Das Gebäude würde auf die massiven Wallmauern, welche vorhanden sind, gestellt, es würde dicht an der Gärtnerwohnung anfangen, und sich, eine wahre Zierde der Stadt, gegen das Gebäude der Fürstin Lubomir-



Abb. III.14: Gründungskonzert der Gesellschaft der Musikfreunde in der Winterreitschule der Wiener Hofburg am 29. November 1812 (Aquarell von Johann Nepomuk Hoechle; Albertina, Wien, Inv.-Nr. 22.670 [In der Albertina wird zwar als Datierung 1834 geführt, allerdings scheint Hoechles Blatt wegen des weitgehend identischen Blickwinkels, der übereinstimmenden Anordnung auf der Bühne und der Gruppierung des Publikums in drei, durch zwei Gänge getrennte Blöcke die Vorlage zur Illustration des Gründungskonzerts in: Maria Geissler, Collection de vues des principaux Palais, Eglises, Batimens publics etc., Wien 1812, Tafel 21–22, gewesen zu sein.]).

den aktiven Beistand des Kaisers selbst erwartete,[83] war in Anbetracht der dramatischen kriegerischen und politischen Ereignisse der Zeit wohl von Anfang an zum Scheitern verurteilt gewesen.

Etwas konkretere Hoffnungen ergaben sich, als im Jahre 1815 der sog. Kleine Passauerhof neben der Kirche Maria am Gestade zur Versteigerung ausgeschrieben wurde. Einer der bedeutendsten in Wien tätigen Architekten, der aus Mailand stammende Luigi Pichl,[84] arbeitete einen Bauentwurf aus, von dem sich leider nur ein ausführliches eigenhändiges Exposé, nicht aber die Risszeichnungen selbst erhal-

ski erstrecken, bis dahin, wo durch einen Winkel der Stadtmauer die Rundung bezeichnet ist, welche die sogenannte Cortine von dort aus zu nehmen hat. Auf dem Platze vor jenem fürstlichen Hause könnte sich eine bedeutende Anzahl Wagen aufstellen, die Abfahrt würde über die Bellaria, der Zugang für die Fußgänger würde durch die neue bedeckte Treppe erleichtert, welche aus der Löwelstraße durch das Haus des Erzherzogs Maximilian führt". In Aussicht genommen war ein Konzertsaal, der „mehr Menschen als der große Redoutensaal aufnehmen würde". Das Areal war damals – nach der 1809 von Napoleon angeordneten Sprengung der Stadtbefestigung zwischen Schotten- und Kärntnertor einschließlich der Burgbastei – in tiefgreifender Neuplanung begriffen.

[83] Die Abschrift eines Bittbriefes an den Kaiser vom 7. Dezember 1814 hat sich im AGdM, Akten 1814, erhalten.

[84] Es darf angenommen werden, dass Luigi Pichl dem Präsidium des Musikvereins persönlich nahestand, war er doch Sohn des bekannten böhmischen Geigers und Komponisten Wenzel Pichl, der zwischen 1770 und 1796 in Mailand als Hofkapellmeister des Statthalters der Lombardei, Erzherzog Ferdinand Habsburg-d'Este, wirkte und danach auch in Wien hohes Ansehen genoss.

ten haben.[85] Aus diesen schriftlichen Darlegungen lässt sich die architektonische Gestalt des damals geplanten Konzertsaals hinreichend rekonstruieren: Er war in Art eines griechischen Theaters konzipiert,[86] mit halbkreisförmig verlaufenden Sitzstufen und einer Orchesterwand mit Exedra für das Musikpodium; die Einwölbung sollte durch eine Flachkuppel erfolgen. Daraus resultierte ein Bautypus, der auffallende Ähnlichkeiten mit den schon erwähnten akademischen Konzertsaalprojekten von 1785 aus Parma (Abb. III.3–III.4) bzw. von 1808 aus Paris aufweist.[87] Zur direkten Veranschaulichung könnte aber auch ein weitgehend entsprechendes Vergleichsbeispiel aus dem belgischen Klassizismus herangezogen werden: die 1824, also rund zehn Jahre nach der Entstehung des Wiener Projekts nach Plänen des in Paris ausgebildeten Architekten Jean-Noël Chevron erbaute Salle Académique der Universität Lüttich (Luik/Liège).[88]

Das von der Gesellschaft ins Auge gefasste Baugrundstück hatte bei der Auktion infolge seines unverhältnismäßig hohen Rufpreises keinen Bieter gefunden, doch sollte es vier Jahre später, um den benachbarten Neuen Passauerhof erweitert, neuerlich zur Versteigerung gelangen; und das Baulos, von dem sich ein Umrissplan erhalten hat,[89] schien in seinen Abmessungen dem Vorhaben nun noch besser entgegenzukommen. So brachte der Sekretär der Gesellschaft, Joseph Sonnleithner, in einer Sitzung am 26. April 1819 die Richtlinien für eine entsprechende Neuplanung zur Diskussion. Der Neubau sollte sich für eine komplexe Mehrzweckfunktion eignen und außer dem Konzertsaal auch die Lokale der Direktion, die Lehrsäle des Konservatoriums,[90] die Bibliothek und Räumlichkeiten für die Autographen- und Musikinstrumentensammlung der Gesellschaft umfassen. Der Konzertsaal sollte seiner „Meinung nach mit der Façade gegen die neue Straße der alten ehrwürdigen Kirche gegenüber gestellt werden“ und als offenbar längsrechteckiger Schachtelraum 25 × 10 Klafter (= ca. 47,5 × 19 m) messen, „hiernach um 4 Klafter kürzer, als die k.k. Reitschule, und 4 Klafter länger, als der große Redoutensaal, um eine Klafter ungefähr aber breiter als jedes der beyden seyn würde“[91]. Auf Empfehlung des als Berater beigezogenen Akustik-Fachmannes

[85] Dieses Projekt wurde in Hinblick auf das Ausstattungsprogramm bereits erwähnt (siehe Anm. 53). Das Schriftstück (Wien, AGdM, Akten 1815, Beilage ad Nr. 8, Gründung) trägt das Datum „Wien, den 24. Jänner [1]815“ und ist mit „Alois Pichl, m. p., Erzherzogl. Architekt“ unterzeichnet. Eine fast vollständige Transkription findet sich im Anhang des Aufsatzes von: Anna Schirlbauer, Historische Standorte der Gesellschaft der Musikfreunde. Ein Rückblick zum 200. Jahrestag der Gründung (Teil 2), in: Wiener Geschichtsblätter 68 (2013), 29–31. In denselben Gesellschaftsakten von 1815 haben sich auch zahlreiche Stellungnahmen verschiedener Mitglieder zu Pichls Entwurfsideen erhalten, die von einigem Interesse sind, hier aber freilich nicht berücksichtigt werden können.

[86] Der Entwerfer scheint der Wahl dieses typologischen Leitbildes große Bedeutung beigemessen zu haben, geht der Raumbeschreibung doch eine detaillierte Abhandlung über Form und Funktion der antiken Theater und ihrer einzelnen Bauelemente voran; dieser Abschnitt des Exposés ist bei Schirlbauer (Teil 2, wie Anm. 85) nicht abgedruckt. Hier sei eine meines Erachtens besonders interessante Stelle zitiert, welche bemerkenswerte theoretische Kompetenzen des Projektanten auf dem Gebiet der Akustik und der Harmonielehre zu belegen scheint: „[…] Endlich das Amphitheater war im Halbzirkel, welcher sich wegen vielen aneinander gelehnten Stufen artigen Sitzen aufwerts erhob, und dessen oberstes Ende an einer gedeckten Colonade gränzte. Unter diesen stufenartigen Sitzen, waren nach denen Hauptwinkeln des Zirkel, in verschiedenen Höhen, parabolische Höhlungen in Stein gehauen, in welchen glockenartige Töpfe oder Vasen von Bronze, Kupfer, und späterhin auch nur von gebrannter Erde, mit der Mündung gegen die Öffnung der Höhle abwärts gestelt. Diese dienten / da damahls die Theater ohne Dach, und von Stein gebauet waren / um die Stimme, und den Schall klarer, stärker, und schleuniger ohne die darauf volgenden Töne durch ein Echo zu stöhren, also consonanzen harmonisch zu dem Ohr der Zuhörer zu bringen. Besagte Geschirr waren nach der Alten metode oft in drey Abtheilungen der Theater Höhe nach, angebracht: die Erste Abtheilung war für das Harmonische, die zweyte für das Cromatische, die dritte für das Diatonische und nach alter Art im Accorde von Quarten, anstadt wir jetzt nach Octaven getheilt und gestimmt“.

[87] Bezeichnend erscheint der Umstand, dass an der damals weltweit renommiertesten Kunstakademie, der Accademia di San Luca in Rom, fünf Jahre zuvor ein Wettbewerb zur Projektierung eines ganz ähnlichen Gebäudes zum Wettbewerb ausgeschrieben war. Das Entwurfsmotto des sogenannten „Concorso Balestra“ des Jahres 1810 lautete: „Si esprimerà l’idea d’un teatro, che conservando il maestro carattere Greco-Romano, si adatti agli usi moderni, sulla felicità delle visuali, sulla propagazione dell’armonia e sulla salubre rinnovazione dell’aria […]” (Paolo Marconi / Angela Cipriani / Enrico Valeriani, I disegni di architettura dell’Archivio storico dell’Accademia di San Luca, Rom 1974, 38 und Abb. 1150–1153).

[88] Carole Carpeaux, Décors intérieurs en Wallonie: Liège, Lüttich 2004, 252–261.

[89] AGdM, Akten 1815/7/1, Gründung; vgl. Schirlbauer (Teil 1, wie Anm. 53), 359–388, besonders 366–368.

[90] Beate Hennenberg, Das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 2013.

[91] AGdM, Akten 1819, Sitzungsprotokoll vom 26. April 1819, fol. 6v.

Ernst Florens Chladni[92] müsste der „Plafond leicht gemacht und an den Dachstuhl aufgehängt werden". Der Saal, „welchem vielleicht kein Musiksaal von Europa an die Seite gesetzt werden könnte", besäße somit „ein herrliches Raumverhältnis". Der zuvor von Pichl ins Spiel gebrachte antike Odeontypus stand – wie es scheint – nun gar nicht mehr zur Diskussion.

Ein Konzertsaal als Teil der Planung eines neuen Hofoperntheaters am Kärntnertor in Wien

Allerdings sollte eine solche, in antiquarischem Sinne „erhabene" Raumidee am Vorstellungshorizont der Wiener Konzertsaalplanungen noch einmal auftauchen: im Zusammenhang eines der ehrgeizigsten städtebaulichen Projekte der franziszeischen Epoche, welches freilich nicht realisiert wurde. Der Entwurf – ein mehrteiliger Satz aus aquarellierten Grund- und Aufrissen, Längs- und Querschnitten, die im Wien Museum verwahrt werden und bis vor Kurzem von der Forschung unentdeckt geblieben waren – ist weder datiert noch signiert (Abb. III.15–III.17). Auf dem gegenwärtigen Stand der Forschung sind für seine nähere Bestimmung nur vage Anhaltspunkte gegeben. Andreas Nierhaus, der das Projekt 2015 im Rahmen einer Ausstellung über die Wiener Ringstraße erstmals vorstellte, hat mit der 1819 erfolgten Erhebung des Kärntnertortheaters zum Hofoperntheater einen plausiblen terminus post quem festgesetzt.[93] Da uns aber ein grundsätzlich verwandter Vorschlag zur Schaffung eines Kulturbezirks vor dem Kärntnertor noch aus dem Jahre 1835 bekannt ist, muss der infrage kommende Entstehungszeitraum theoretisch bis in die vierte Dekade des 19. Jahrhunderts erweitert werden; konkrete archivalische Hinweise sprechen mit großer Wahrscheinlichkeit für eine Datierung um 1822.[94] Auch die klare Gliederung der Baukörper und die fast dekorationslose Formensprache des Entwurfs passen in der Tat sehr gut in die stilistischen Tendenzen dieser Zeit.

Gegenstand der Planung war die Regulierung des Kärntnertors sowie des vorgelagerten, bis zum Wienfluss reichenden Glacisbereichs. Im Zuge dieser Maßnahme sollte zur Vorstadt hin eine monumentale Platzanlage mit Reiterdenkmal des Kaisers samt Triumphpforte an der Wienbrücke entstehen, zur Innenstadt hin aber – zwischen neuen Ein- und Ausfahrten des Stadttors – ein Gebäudekomplex von geradezu riesenhaften Ausmaßen (75 × 60 Klafter = ca. 142 × 114 m) für kulturelle und gesellschaftliche Veranstaltungen. Dieser sollte ein neues Theater[95] mit angeschlossenen Redoutensälen, ein Restaurant, ein Kaffeehaus, diverse Wohnungen und eben auch einen Konzertsaal enthalten. Letzterer war an der Nordostecke des Baublocks vorgesehen und wäre auf zwei Ebenen zugänglich gewesen: sowohl auf Straßenniveau (aus einer der beiden Durchfahrten bzw. aus dem stadtseitigen Foyer des Theater- und Redoutengebäudes) als auch auf jenem der höher gelegenen Basteipromenade, die sich ja gerade in den Jahren um 1820 zum beliebtesten Spazierweg der Wiener zu entwickeln begann.[96] Hier hätte sich der

[92] Der sächsische Physiker Prof. Chladni, der, wie unserem Schriftstück zu entnehmen ist, gerade „in Wien anwohnend" war, erwarb sich als Verfasser eines bedeutenden Akustiktraktats: Ernst Florens Friedrich Chladni, Die Akustik, Leipzig 1802, internationalen Ruhm (Dieter Ullmann, Ernst Florens Friedrich Chladni [Biographien hervorragender Naturwissenschaftler, Techniker und Mediziner 65], Leipzig 1983).

[93] Andreas Nierhaus (Hg.), Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße (Ausstellungskatalog Wien Museum 2015), Wien 2015, 226–227. 1821 arbeitete der damals noch recht junge Bauingenieur Franz Ferdinand Meyern (1799–1829) einen Vorschlag für den Bau eines Hofoperntheaters vor dem Kärntnertortheater aus (Friedrich Fischer, Die Grünflächenpolitik Wiens bis zum Ende des Ersten Weltkrieges [Schriftenreihe des Instituts für Städtebau, Raumplanung und Raumordnung der Technischen Hochschule Wien 15], Wien 1971, 29, wo zu diesem Projekt drei Grundrisse aufgelistet werden).

[94] Zu Pichls Stadterweiterungsprojekt von 1835: Kurt Mollik / Hermann Reining / Rudolf Wurzer, Planung und Verwirklichung der Wiener Ringstraßenzone (Renate Wagner-Rieger [Hg.], Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 3), Wiesbaden 1980, 92; Wilhelm Holzbauer (Hg.), Das ungebaute Wien 1800–2000. Projekte für die Metropole (Ausstellungskatalog Historisches Museum der Stadt Wien 1999–2000), Wien 1999, 28–29 (Kat.-Nr. 1.10, bearbeitet von Gerd Pichler). Dort wird auch eine schriftliche Quelle zitiert, in welcher Architekt Pichl angibt, bereits 1822 im Auftrage des bekannten Impresarios Domenico Barbaja, der damals das Kärntnertortheater leitete, einen Entwurf für den Neubau des Hofoperntheaters vor dem Kärntnertor gezeichnet zu haben. Ein direkter Zusammenhang ist durchaus wahrscheinlich, wenngleich angemerkt werden muss, dass die städtebauliche Tragweite unseres Projekts die strategischen Kompetenzen des Theaterdirektors allein doch wesentlich zu überschreiten scheint.

[95] Es hätte mehr als das doppelte Fassungsvermögen des alten Kärntnertortheaters besessen, welches laut Planlegende durch ein neues Wohnhaus ersetzt werden sollte.

[96] Dieser Prozess setzte 1817 ein, als der Festungsstatus der Stadt aufgehoben wurde. Es sei darauf hingewiesen, dass bereits das alte Kärntnertortheater mittels einer Straßenbrücke mit der Augustinerbastei in Verbindung stand und in den Pausen der Vorstellung den Aufenthalt im Freien ermöglichte.

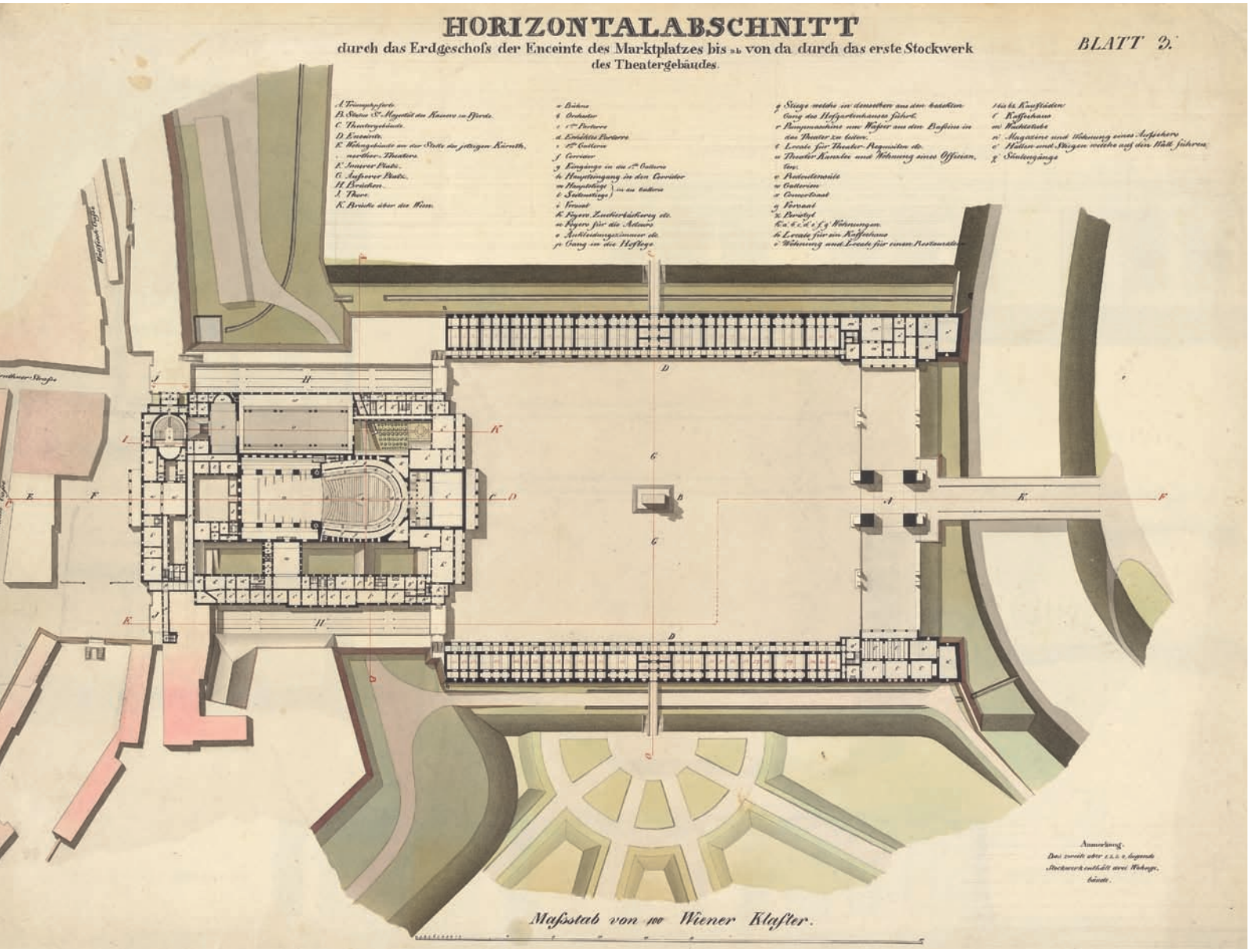


Abb. III.15: Projekt für ein Hofoperntheater und eine große Platzanlage vor dem Wiener Kärntnertor, Grundriss, um 1822 (?) (Wien Museum, Inv.-Nr. 146.241/1).

Konzertsaal am Außenbau durch eine eigene Eingangsfront bemerkbar gemacht. Der Niveauunterschied der Zugänge erklärt sich nicht zuletzt aus der Baustruktur des stufenförmig im Halbkreis ansteigenden Zuhörerraums selbst. Sein Volumen ist eher bescheiden bemessen (11 Klafter lang, 8 Klafter breit und 10 Klafter hoch = ca. 20,9 × 15,2 × 17,1 m). Dennoch hätte der in schlichter Monumentalität durchgestaltete Saal zweifellos einen imposanten Eindruck geboten – nicht zuletzt dank der glatten, also betont „stereometrischen" Plastizität der Wölbung: einer vom Scheitel her belichteten, durch ein kurzes Tonnenstück erweiterten Halbkuppel über dem Auditorium und einer ihr entgegengesetzten, etwas eingezogenen Apsis über dem Podium.

Ein unmittelbarer Zusammenhang dieses Konzertsaalprojekts mit den Bauabsichten des Musikvereins ist sicherlich auszuschließen.[97] Obwohl der Konzertsaal auf eine hierarchische Disposition des

[97] In den Raumangaben der Planlegende fehlt jeglicher Hinweis auf etwaige Lokalitäten des Vereins oder gar des Konservatoriums; außerdem erweist sich das Fassungsvolumen als nicht einmal halb so groß wie jenes, welches Sonnleithner 1819 in seinem Exposé (dem in Anm. 91 zitierten Dokument) als wünschenswert postulierte. Allerdings muss zugegeben werden, dass auch die

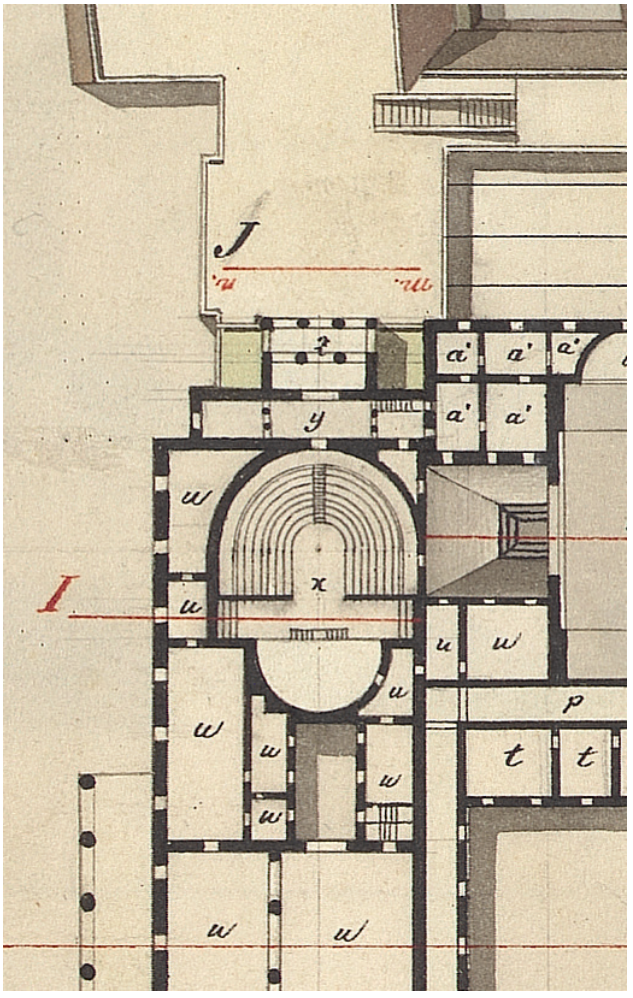


Abb. III.16: Detail aus Abb. III.15.

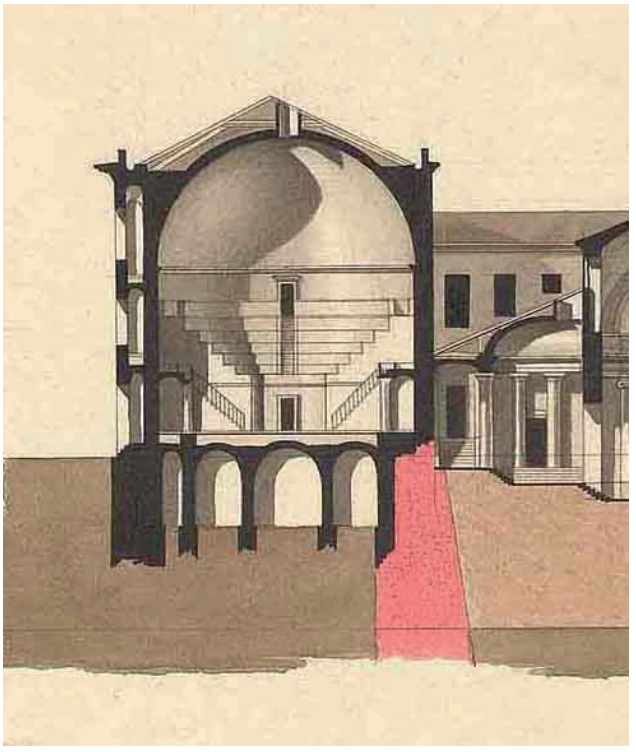


Abb. III.17: Konzertsaal im Projekt für ein Hofoperntheater und eine große Platzanlage vor dem Wiener Kärntnertor, Querschnitt, um 1822 (?) (Detail; Wien Museum, Inv.-Nr. 146.241/2).

Zuhörerraums völlig verzichtet, also auch keine Hofloge besitzt, so weist doch alles darauf hin, dass das gesamte Bauprojekt auf eine Initiative des Kaiserhofs zurückging; sofern es sich nicht überhaupt um eine selbständige „Fleißarbeit“ handelt, mit der sich der Entwerfer den kaiserlichen Behörden anempfehlen wollte. Was aber die Identifizierung der Architektenpersönlichkeit anbelangt, kommt aus mehreren Gründen der schon genannte Luigi Pichl in die engste Wahl. Erstens besticht die eklatante Übereinstimmung des für den Konzertsaal gewählten Bautyps mit der Raumbeschreibung in Pichls Musikvereinsprojekt von 1815. Zweitens sprechen die stilistischen Merkmale der projektierten Bauten für eine Urheberschaft dieses Architekten; ein ähnlich am strengen Klassizismus Oberitaliens orientiertes, durch einzelne Palladio-Zitate verfeinertes Pathos ist etwa auch am Schloss Topol’čianky (Kleintopoltschan bzw. Kistapolcsány), dem frühen Hauptwerk des Architekten in der heutigen Slowakei, zu beobachten. Drittens ist das schon erwähnte, vom Leitgedanken her vergleichbare Kulturbezirksprojekt von 1835 nachweislich Pichls Werk. Schließlich sei noch darauf hingewiesen, dass mit dem Lemberger Skarbek-Theater[98] ein außerordentlich großes, ähnlich blockartiges Mehrzweckgebäude 1837–1842 nach Plänen unseres Architekten tatsächlich errichtet werden sollte.

Das alte Wiener Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben

Da es der Gesellschaft der Musikfreunde auch im Jahre 1819 nicht gelang, das Areal des Passauerhofes

Grundfläche des 1830 verwirklichten Alten Musikvereinssaals unter den Tuchlauben schließlich nicht größer sein sollte (siehe unten).

[98] Heute ist dieses wichtigste Prosa-Theater von L’viv dem Andenken an die ukrainische Schauspielerin Maria Zankovetski gewidmet und trägt den Namen: Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Der ganze Gebäudeblock wurde vor Kurzem einer (radikalen) Revitalisierung unterzogen.

in ihr Eigentum zu bringen, dauerte die Suche nach einem geeigneten Standort noch weitere zehn Jahre. Schließlich wurde 1829 eine Liegenschaft „unter den Tuchlauben“ (das Haus Zum roten Igel) ausfindig gemacht und unter Aufnahme eines Darlehens von 70.000 Gulden erworben.[99] Im März desselben Jahres publizierte die Gesellschaft einen öffentlichen Aufruf „an die Herren Architekten und Baumeister“, geeignete Bauprojekte zu verfassen und „dem leitenden Ausschusse“ der Gesellschaft vorzulegen.[100] Auf die Ausschreibung hin langten insgesamt zwölf Projekte ein.[101] Bis auf den tatsächlich zur Ausführung bestimmten Entwurf des Nobile-Schülers Franz Xaver Lössl hat sich kein einziges dieser Projekte erhalten; auch die Namen der jeweiligen Planverfasser sind meines Wissens nicht überliefert.

Bis vor Kurzem war vom Alten Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben, das vier Jahrzehnte lang – von 1831 bis 1870 – den Brennpunkt des Wiener Musiklebens darstellte,[102] praktisch nur die Außenerscheinung bekannt (Abb. III.18). Kein einziger Architekturhistoriker hatte sich bis dahin auf entsprechende Archivforschungen eingelassen, auch wenn für eine solche Arbeit geradezu ideale Voraussetzungen herrschen.[103] Seit 2014 Anna Schirlbauer in den Wiener Geschichtsblättern die im Archiv aufbewahrten Originalentwürfe Lössls veröffentlicht hat,[104] besitzen wir jedoch eingehende Kenntnis über die Raumgestalt dieser bedeutenden biedermeierli-



Abb. III.18: Wien, Altes Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben, vor 1886 (Photographie von Josef Wlha; Wien Museum, Inv.-Nr. 40.984).

[99] Vgl. Perger (wie Anm. 54) und Schirlbauer (Teil 2, wie Anm. 85). Der Bauplatz befand sich, vom Graben kommend, auf der rechten Straßenseite unmittelbar nach Einmündung der Brandstätte, wo sich seit 1886 der sog. Mattoni-Hof befindet.

[100] Allgemeines Intelligenzblatt, 24. März 1829: „An die Herren Architekten und Baumeister! Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat das Haus Nr. 558 unter den Tuchlauben käuflich an sich gebracht und ist willens, es nach Bedürfnissen neu herstellen zu lassen. Zu diesen gehört ein akustisch gebauter, geschmackvoll verzierter, möglichst geräumiger, mit einem stehenden Orchester, mit Galerien und freien Logen versehener Konzertsaal, welcher leider in der Hauptstadt noch mangelt; überdies das nötige Gelaß für die verschiedenen Schulen, für die Sammlungen der Gesellschaft für Kanzleien und Archiv, dann vermietbare Wohnräume in den Stockwerken und Gewölben zu ebener Erde. Jene Herren Architekten und Baumeister, welche die Teilnahme an den Zwecken und Fortschritten der Gesellschaft und das Interesse des Gegenstandes selbst veranlassen dürfte, sich mit der Verfassung eines Bauplanes zu beschäftigen, werden das Programm, welches das Nähere über die einzelnen Gegenstände enthält, in der Wohnung des Sekretärs der Gesellschaft, Herrn Hofagenten und k.k. Regierungsrates Josef v. Sonnleithner, am Graben im Edlen v. Pachnerschen Hause Nr. 1133, die Stiege rückwärts im 2. Stock erhalten. Vom leitenden Ausschusse“ (zit. nach: Perger [wie Anm. 54], 38).

[101] Perger (wie Anm. 54), 38.

[102] Neben den von der Gesellschaft veranstalteten Konzerten fanden hier zahlreiche in Eigenregie der Künstler organisierte Récitals bedeutender Solisten statt. Es sei hier u. a. an die denkwürdigen Auftritte von Franz Schubert und Henri Vieuxtemps (1836), Sigismund Thalberg (1836, 1845 und 1848), Johann Baptist Cramer (1837), Ignaz Moscheles und Anton Rubinstein (1842) und Josef Joachim (1846) erinnert. Im selben Jahr gaben Franz Liszt und Alexander Dreyschock gleich sechs bzw. vier Klavierabende. Auch Clara Wieck-Schumann trat hier dreimal auf. 1862 absolvierte Johannes Brahms im Alten Musikvereinssaal sein erstes Wiener Récital als Pianist. Ab 1842 wurden hier auch große symphonische Konzerte abgehalten. Die kolossalen Oratoriumsfeste, für welche der Verein bis zu eintausend amateurhafte und professionelle Interpreten einzustellen pflegte, erforderten freilich weiterhin in die Hofburg auszuweichen, genauer gesagt in die Winterreitschule und in den Großen Redoutensaal.

[103] Dank der musterhaften Ordnung des Archivs der Gesellschaft der Musikfreunde, dessen Leiter und Mitarbeitern ich hier für die stets gewährte großzügige Unterstützung in aller Form danken möchte.

[104] Vgl. Schirlbauer (Teil 2, wie Anm. 85), 6 und Abb. 4. Lössls Zeichnung wird auch in dem jüngst erschienenen Buch von Kräftner (wie Anm. 9), 538 und 556–557 erwähnt und ist dort in guten Abbildungen wiedergegeben.

chen Konzertstätte. Der vom 6. April 1830 datierende Einreichplan[105] besteht aus sämtlichen Geschoßgrundrissen und einem leider nur zur Hälfte dargestellten Längsschnitt (Abb. III.19–III.20). Der Plan lässt somit eine detaillierte, fast vollständige (d. h. in nur wenigen Punkten zwangsläufig hypothetische) Rekonstruktion des Saales sowie aller anderen Räumlichkeiten des Hauses zu.

3D-Konstruktionen, die der Autor nach diesen Risszeichnungen erstellen ließ, bieten erstmals virtuelle Einblicke in das erste Wiener Musikvereinsgebäude (Abb. III.21–III.22). Der Konzertsaal befand sich im ersten Stockwerk und nahm der Höhe nach zwei Geschoße des Bauwerks ein. Der rechteckige Saal hatte eine Grundfläche von ca. 13 × 5 Klaftern (= ca. 33,7 × 9,5 m). An der Podiumsseite mündete er in eine Apsis, während er zur Fassade hin in zwei Ebenen unterteilt war. Unten gab es eine (möglicherweise für Stehplätze bestimmte) Vorhalle, die durch eine Säulenstellung dorischer Ordnung mit dem Hauptraum kommunizierte. Darüber befand sich eine Galerie, die vom großen Lünettenfenster der Fassade allmählich bis zu einem inneren, offenen Rundbogen hinabführte, der in der Rückwand des Saals ausgespart war.

Die Längswände waren in zwei übereinanderliegende Zonen unterteilt. Der untere Bereich wies völlig glatte Wandflächen auf; lediglich in der Mittelachse waren sie durch Zugangstüren unterbrochen, zu denen man aus den dahinter befindlichen Wendeltreppen gelangte. Über dem Gebälk erstreckte sich eine hohe Attikazone, in der die Logentüren zu Dreiergruppen zusammengefasst waren. Darüber befanden sich große, halbkreisförmige Fenster, die mit Stichkappen in die große Segmenttonne einschnitten. Die Logen bildeten einen langen, durchgehenden Balkon, der bis in den Apsisbogen hineinreichte. In der Mitte des Gewölbes befand sich eine kreisförmige Öffnung, die dank einer darüber befindlichen, glasgedeckten Laterne für indirekte Belichtung sorgte. Diese mit Brüstungen ausgestattete Lichtkammer befand sich im Mittelpunkt des dritten Obergeschoßes, in welchem das Konservatorium der Gesellschaft untergebracht war. Der Saal (und vermutlich auch die mit ihm in Verbindung stehenden Nebenräume und Zugänge) waren mit Malereien von Josef Geyling und skulpturalem Schmuck von Johann Cebek ausgestattet.[106]

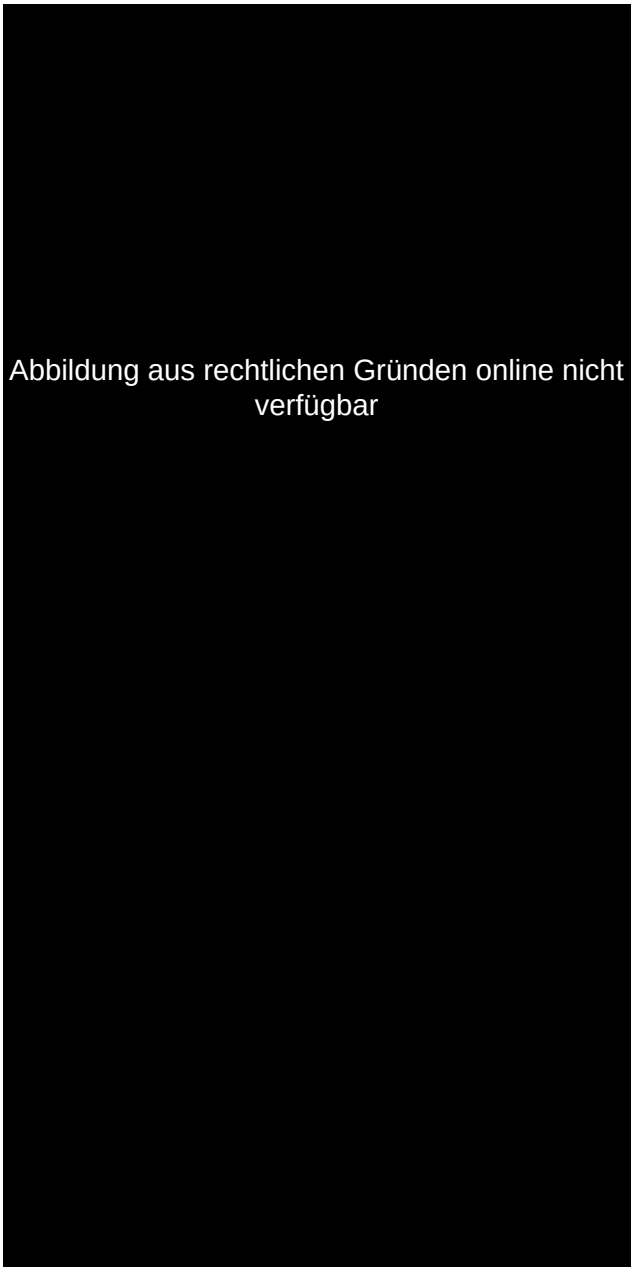


Abb. III.19: Franz Xaver Lössl, Projekt für das Alte Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben, Grundriss des ersten Stockwerks, gezeichnet von Carl Högl, 6. April 1830 (Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Akten 1830, Nr. 10).

[105] AGdM, Gesellschaftsakten 10 ex 1830, Altes Gebäude der GdM „Unter den Tuchlauben“, Grundriss- und Aufrisspläne von Franz Lössl (Zeichner: Carl Högl), 6. April 1830. Das Wiener Stadt- und Landesarchiv, M. Abt., 236, A 16: 1. Bezirk, EZ 1327 – verwahrt einen noch früher entstandenen, vom selben Architekten gezeichneten Plansatz, der in manchen Einzelheiten vom definitiven Entwurfsvorschlag abweicht: Der Orchesterbereich ist noch nicht halbkreisförmig, sondern rechteckig geplant; auch fehlt noch das Deckenlicht, das sich bei der endgültigen Projektversion im Zentrum des Saalgewölbes findet.

[106] Vgl. Wilhelm Hebenstreit, Der Fremde in Wien und der Wiener in der Heimath. Möglichst vollständiges Auskunftsbuch für den Reisenden nach Wien, Wien 1840, 188.



Abb. III.20: Wie Abb. III.19, Halber Fassadenriss und halber Längsschnitt.



Abb. III.21: 3D-Visualisierung des Projekts von Franz Xaver Lössl für das Alte Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben, orthogonaler Längsschnitt (oben) und perspektivischer Längsschnitt mit Kolonnade und Podium (unten) [Rekonstruktion: Richard Bösel und Antonio Corrao, 2014].



Abb. III.22: Wie Abb. III.21, Blick von der Galerie gegen das Lünettenfenster der Fassade.

Größere Schwierigkeiten bereitet die Rekonstruktion des Apsisbereichs, da der Schnitt wie bereits angemerkt nur den vorderen Teil des Gebäudes wiedergibt. Die gelbe Färbelung im zweiten Geschoßgrundriss lässt den Schluss zu, dass die Apsiskalotte aus Holz gezimmert war.[107] Die Podiumsexedra wurde schließlich nicht dem Einreichplan getreu, sondern über einem Halbkreis mit größerem Radius ausgeführt.

Wie eine lithographische Ansicht aus dem Revolutionsjahr 1848 – die einzige bislang bekannte Innenansicht des Saales (Abb. III.23)[108] – belegt, wurde am ursprünglichen Einreichplan noch eine weitere Umgestaltung vorgenommen: Es kam zur Einfügung einer Galerie, die auf zehn korinthischen Säulen ruhte; vermutlich in kostensparender Weise in Holz und Stuck ausgeführt. Bei Bedarf konnten auf ihr entweder Chorsänger oder sonst weitere Stühle für das Publikum Platz finden. Der Saal fasste zuletzt rund 700 Zuhörer.

Das Alte Musikvereinsgebäude wurde 1870 an den Schauspieler Friedrich Strampfer verkauft, der den Saal zu einem Komödien- und Operettentheater mit drei Logenrängen und insgesamt 800 Sitzplätzen umgestalten ließ. Dieses öffnete am 12. September 1871 unter dem Namen Strampfer-Theater seine Pforten. 1884 musste der Lustspielbetrieb Insolvenz

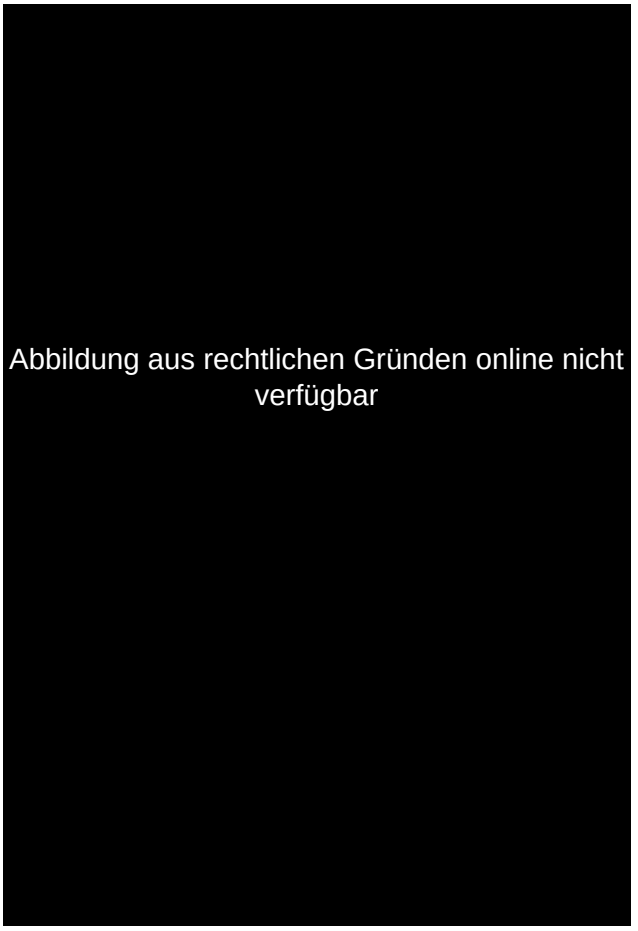


Abb. III.23: Wien, Orchester-Exedra im Konzertsaal des Alten Musikvereinsgebäudes unter den Tuchlauben während einer Versammlung der Revolutionäre des Jahre 1848 (Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde).

anmelden; ein Jahr später wurde das Gebäude abgerissen und durch das noch heute bestehende Wohn- und Geschäftshaus Tuchlauben 12 ersetzt.

Erste Entwürfe für den Neubau des Wiener Musikvereinsgebäudes (1862–1864)

Als die Gesellschaft der Musikfreunde das Haus unter den Tuchlauben aufgab, war der relativ kleine Saal den Bedürfnissen der Zeit schon längst nicht mehr angemessen. Die Bevölkerung Wiens war ex-

[107] Die 1819 von Chladni empfohlene Lösung einer hängenden, leichten Flachdecke konnte hier nun nicht zur Anwendung kommen, da über dem Konzertsaal doch die Räumlichkeiten des Konservatoriums untergebracht werden mussten. Man begnügte sich daher mit der hölzernen Einwölbung des Orchesterraums. Für die Gestaltung desselben, insbesondere für die Anlage des Podiums, machten verschiedene Wiener Kapellmeister und Komponisten (Ignaz von Mosel, Joseph Weigel, Michael Umlauff und Ignaz von Seyfried) eigene Vorschläge. Vier entsprechende Zeichnungen, die im Einzelnen dem Urheber nach leider nicht bestimmt werden können, haben sich im AGdM, Gesellschaftsakten 1830, Nr. 10, erhalten.

[108] Exemplare dieser lithographischen Darstellung werden in der Graphiksammlung des Wien Museums, Inv.-Nr. 89.520, sowie im AGdM verwahrt. Das hier publizierte virtuelle 3D-Modell (Abb. III.21) stützt sich, was die Podiumszone des Saales betrifft, auf eine hypothetische Auswertung dieses Bildes.

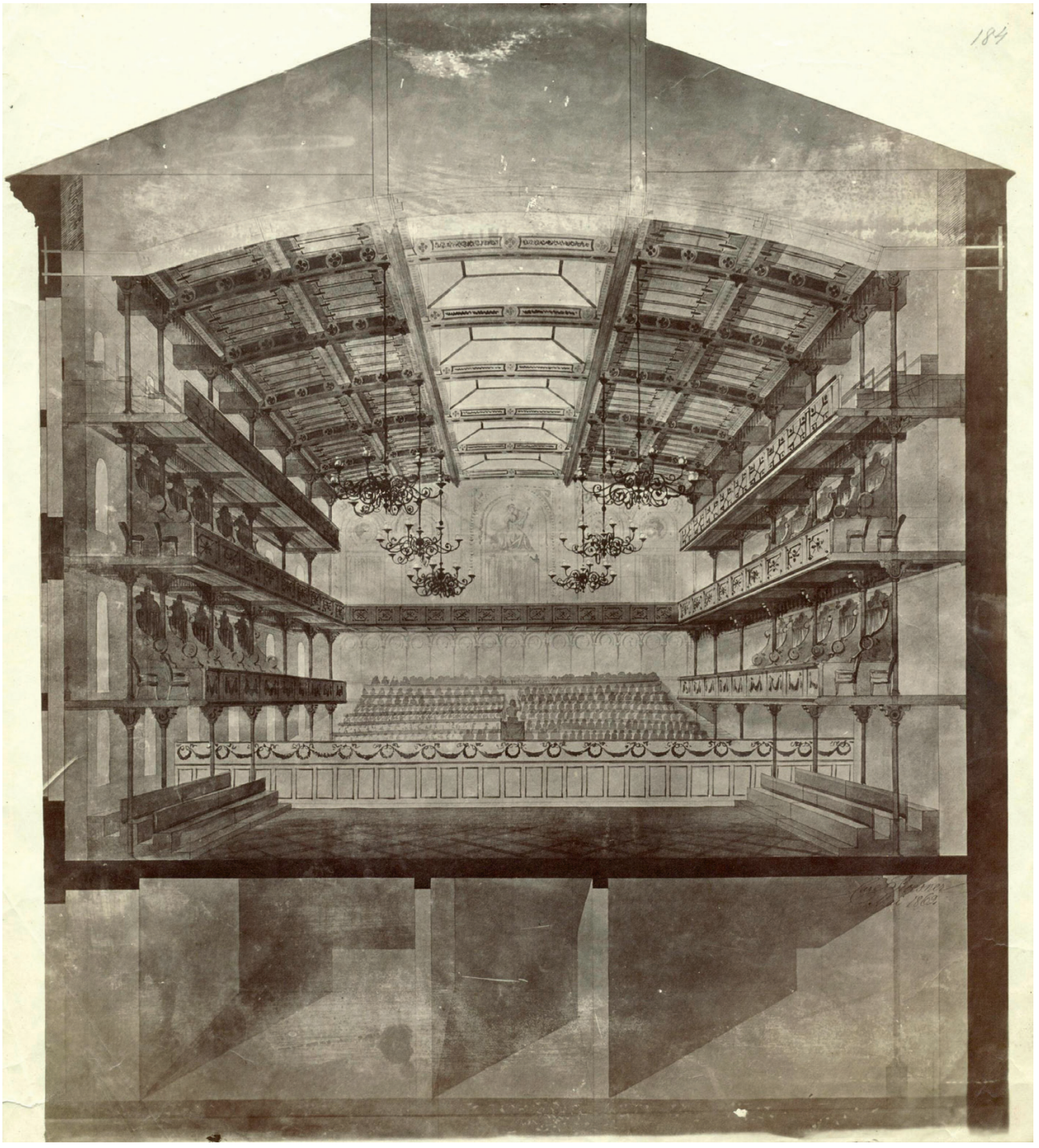


Abb. III.24: Carl Rösner, Projekt für das Neue Musikvereinsgebäude, Querschnitt durch den Konzertsaal, 1862 (Lichtdruck nach der Originalzeichnung; Wien Museum, Inv.-Nr. 157.199/130).

ponentiell gewachsen und damit auch das Konzertpublikum. Zugleich erforderten die neuen Ideale instrumentaler Klangfülle eine gesteigerte Zahl von Orchestermusikern.

Es galt, den Aufschwung der Stadterweiterung entlang der Ringstraße zu nutzen und die Möglichkeit wahrzunehmen, in der prestigeträchtigen Neubauzone ein wesentlich geräumigeres und repräsentativeres Gebäude zu errichten, das nun auch, den verschiedenen Konzertgattungen entgegenkommend, einen großen Saal für Symphoniekonzerte und einen kleineren Kammermusiksaal in sich aufnehmen könnte. Das entsprechende Baulos war schon 1858 zugeteilt worden, ging aber erst am

5. April 1864 offiziell ins Eigentum der Gesellschaft über.[109] Es lag am Ufer des Wienflusses, dem (damals noch nicht dem Bau des Künstlerhauses geopferten) Platz vor der Handelsakademie zugewandt.

Über die nun einsetzende Planungsgeschichte war bislang nur sehr wenig bekannt. Es lohnt sich also, hier etwas mehr ins Detail zu gehen.

Eine erste, für diesen Standort bestimmte Planung ist nur bruchstückhaft überliefert: durch die Lichtdruck-Reproduktion einer Zeichnung, die „Ansicht des großen Saales / Carl Rösner / Mai 1862“ beschriftet ist und von welcher sich ein Exemplar im Wien Museum erhalten hat (Abb. III.24).[110] Die Ansicht – eigentlich eine Querschnitt-Perspektive – zeigt einen Saal über offenbar rechteckiger Grundfläche, der zwei Logenränge und darüber eine Galerie aufweist. Ihre balkonartig vorkragenden Strukturen ruhen auf dünnen, vermutlich gusseisernen Säulchen. Die nur durch die Brüstung des durchlaufenden zweiten Ranges unterteilte Orchesterwand sollte offenbar malerische Dekorationen mit Blendbogen, Medaillons und einer sitzenden hl. Cäcilie (?) erhalten. Auch das Gewölbe, eine weit gespannte, kassettierte Segmenttonne mit großen verglasten Sektoren entlang der Scheitellinie, ist aller Wahrscheinlichkeit nach als Metallkonstruktion gedacht, der vorteilhafteren Klangverhältnisse wegen jedoch sicherlich mit Holz und Stuck verkleidet. Auch der große, auf der Zeichnung wohl nicht zufällig dargestellte Hohlraum unter dem Fußboden des Saales dient zweifellos der Verbesserung der Akustik. Nicht zu übersehen ist die detailgetreue Wiedergabe der zahlreichen, aufwändig gestalteten Gaslüster, die an langen Rohrgestängen von den Kassettenbalken der Decke herabhängen.

Offenbar fand Rösners Entwurf bei den Bauherren keine uneingeschränkte Zustimmung, konstituierte sich doch im März 1863 ein aus externen Fachleuten bestehendes Baukomitee, welches weitere Projektanten heranziehen sollte. Ihm gehörten die Architekten Moritz von Löhr, Wilhelm Westmann, Heinrich Ferstel und Ferdinand Fellner d. Ä. an.

Ein Jahr später kam es zur öffentlichen Ausschreibung einer Entwurfskonkurrenz, zu der als Einreichfrist der 1. März 1864 festgesetzt wurde; die entsprechende Druckschrift, die sich in einem Exemplar im Archiv der Gesellschaft erhalten hat, stellt ein seltenes, zum Bauprogramm von Konzertstätten des 19. Jahrhunderts überaus aufschlussreiches Dokument dar.[111] Obzwar mit der Ausschreibung die gesamte Architektenschaft angesprochen war, wollte man doch nicht darauf verzichten, sich der Mitwirkung der „Stararchitekten“ der damaligen Wiener Szene zu vergewissern, indem man neuerlich Rösner, daneben aber auch Theophil Hansen sowie das Architektenpaar August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll unter Anbot eines stolzen Honorars zur Teilnahme einlud. Die Sitzungsprotokolle der Gesellschaft verraten uns auch die Namen der übrigen Bewerber.[112] Es waren dies Lothar Abel, Heinrich Adam, Johannes Garben, Heinrich Koch, Hans Petschnig und August Weber. Für die Baukosten wurden vom Auftraggeber als Richtlinie 300.000 Gulden angegeben. Ein Teil dieser Gelder sollte dank allerhöchster Genehmigung aus Erträgen der Staatslotterie beigesteuert werden.[113] Da das Architektenteam Sicardsburg und van der Nüll die Meinung vertrat, unter einer Bausumme von einer halben Million Gulden nichts vernünftiges realisieren zu können, verzichtete es auf die Teilnahme an der Konkurrenz.[114]

Der Großteil des Entwurfsmaterials ist spurlos verloren gegangen. Von einigen Beiträgen (jenen von Adam, Weber und Rösner, der gleich zwei neue Vorschläge einreichte) können wir dank eigenhändiger „Denkschriften“ der Projektanten immerhin eine vage Vorstellung gewinnen. Entwurfszeichnungen selbst sind nur von einem der beiden 1864 geliefer-

---

[109] Franz Grasberger / Lothar Knessl (Hg.), Hundert Jahre Goldener Saal. Das Haus der Gesellschaft der Musikfreunde am Karlsplatz. Geschichte, Würdigung, Rückblicke, Wien 1970 (nicht paginiert); Dagmar Redl, Der Wiener Musikverein. Neues zu seiner Entstehungs- und Planungsgeschichte, in: Wiener Geschichtsblätter 55 (2000), 197–225; zur formellen Übergabe des Grundstücks: AGdM, Akten-Protokolle 1864, Nr. 64.

[110] Wien Museum, Inv.-Nr. 157.199/130.

[111] AGdM, Gesellschaftsakten, Ausschreibung 1863. Der volle Wortlaut des Wettbewerbsprogramms ist im Anhang des vorliegenden Beitrags wiedergegeben.

[112] Ich möchte an dieser Stelle ausdrücklich dem Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, Günther Faimann, für seine großzügige Hilfsbereitschaft danken. Er hat mir eine ganze Reihe von eigenen Exzerpten aus den Aktenprotokollen zur Verfügung gestellt.

[113] AGdM, Akten-Protokolle 1863, Nr. 44, vom 13. März.

[114] AGdM, Akten-Protokolle 1864, Nr. 20, vom 4. Februar.



Abb. III.25: Robert Cockerell, Concert Room der St. George's Hall in Liverpool, 1851–1856 (anonyme Photographie; Courtauld Institute of Art, Negativnummer B85/126).

ten Rösner-Projekte erhalten.[115] Auch eine von Hansen stammende Außenansicht, die zu einer Planungsvorstufe gehört, dürfte bereits 1864, also im Zuge des Wettbewerbs, entstanden sein (siehe unten).

Heinrich Adam hält in seinem Exposé fest, „dass es dem Erfinder hauptsächlich darum zu thun war, die beiden Concertsääle in möglichst innige Verbindung unter sich […] zu bringen"; so würden sie „das Gepräge eines vollständigen Ganzen tragen", besonders bei festlichen Anlässen.[116] Beide Säle hätten sich im ersten Stockwerk des Gebäudes befunden, wobei ein Vorsaal mit Deckenlicht die Verbindung herstellen sollte. Auf die Raumformen selbst lässt das Exposé nur wenige Rückschlüsse zu. Der kleine Saal besaß einen Logenrang und eine knapp darüber liegende Galerie,[117] der große Saal hingegen zwei Logenränge und eine im 4. Stockwerk situierte Galerie. An der Stirnseite sollte der große Saal offenbar in eine Orchesternische münden, und dazu heißt es: „Für die Orgel […] wird die Nische einen prächtigen Hintergrund darbiethen und in acustischer Bezie-

[115] Eine vollständige Serie (Grund- und Aufrisse, Schnitte sowie eine Perspektivansicht) wird im AGdM, Pläne, Mappe 9, verwahrt. Lichtdruck-Kopien haben sich auch im Wien Museum, Inv.-Nr. 157.199/129–133, erhalten.

[116] AGdM, Gesellschaftsakten, 1863, „Projektbeschreibung Adam". Seine bereits im Februar verfasste Denkschrift wurde am 1. März durch einen Kostenvoranschlag ergänzt. Der in München ausgebildete Architekt war zum gegebenen Zeitpunkt erst 25 Jahre alt, durch seine Funktion als ausführender Architekt des benachbarten Palais Württemberg aber schon bestens ausgewiesen. Er sollte sich später vor allem als Architekt eleganter großbürgerlicher Wohn- und Geschäftshäuser in Wien (u. a. Habig-Hof, Palais Wahliss) sowie des Schlosses Württemberg in Altmünster am Traunsee einen Namen machen.

[117] Laut Denkschrift nehmen Logen und Galerie zusammen die Höhe der zweiten Etage ein.

hung wohlthätig sein“. Ausführlicher äußert sich Adam zur Gestaltung des Außenbaus, die sich vor allem durch „wohl gefühlte Massen-Verhältnisse“ auszeichnete. Die Hauptfront hätte mit ihrem Mittelrisalit die städtebauliche Entsprechung zur gegenüberliegenden Handelsakademie deutlich gemacht, obwohl der dazwischenliegende Freiraum mittlerweile seine Platzwirkung einbüßen musste. Der Entwerfer liefert darüber hinaus ein detailreiches Programm für den Skulpturenschmuck des Gebäudes.[118] Die Gesamtkosten des Neubaus veranschlagt Adam mit 392.564,64 Gulden.

Die interessantesten Passagen des von August Weber stammenden Exposés[119] beziehen sich auf die Inspirationsquellen bei der Konzeption der beiden Säle, die er – im Gegensatz zu den anderen uns bekannten Konkurrenzplänen – in zwei unterschiedlichen Geschoßen anordnet (den großen ebenerdig, den kleinen in der ersten Etage über dem Eingangsfoyer). „Was die Form der Säle betrifft“, hält Weber fest, „so habe ich Gelegenheit gehabt, drei Studien von den vorzüglichsten Anlagen dieser Art zu machen, namentlich mir aber in England Erfahrungen zu sammeln, die mich wesentlich bei Verfassung dieses Projectes geleitet haben. Als Muster eines kleinen Concertsaales habe ich den kleinen Concert Room der St. Georg Hall in Liverpool kennen gelernt, der in seiner edlen Einfachheit alle andern weit übertrifft. Demgefolge habe ich mir auch den kleinen Saal als einen solchen gedacht, dessen Grundriß dem eines Theaters ähnlich ist“. Dem von Charles Robert Cockerell in den Jahren 1851–1856 errichteten englischen Vorbild (Abb. III.25) entsprechend hätte man sich den Raum in der Form einer leicht elliptisch gestreckten Rotunde mit zentralem Opaion vorzustellen. Das Oval würde sich hin zu einer Orchesternische orientieren, die mit hohem Tonnengewölbe in die Kehlung der Decke einschneiden würde. Das Parterre des Concert-Rooms wird von hufeisenförmig angelegten Sitzstufen umgeben und darüber von einem Logenrang eingefasst, der halbrund vortretende, von Karyatiden getragene Balkons ausbildet. Der Große Saal von Weber sei hingegen „von so gewaltigen Dimensionen […], dass ich ihn nicht anders als ein Rechteck im Grundrisse denken konnte“. Die Größenverhältnisse ermittelt er aus einer vergleichenden Bewertung der eigentlichen St. George’s Hall und des großen Wiener Redoutensaals, wobei er die Grundfläche mit 288,5 Quadratklaftern (= fast 550 m^2) viel großzügiger berechnet, als das im Wettbewerbsprogramm (mit 230 Quadratklaftern) gefordert war. Ein großer Konzertsaal sei „nur dann seinen Zwecken entsprechend und seiner Bestimmung würdevoll zu denken, wenn in demselben der Charakter eines Theatersaales so weit wie möglich vermieden wird“[120], daher würde Weber sich lieber „auf die Anlage eines Parterres mit einer grandiosen Gallerie beschränkt haben“, statt der Ausschreibung zu gehorchen und drei Geschoße (mit Parterrelogen, Logenrang und Galerie) zu planen.[121] Der Große Saal hätte insgesamt 2046 Zuhörern Platz geboten. Die Totalsumme im Voranschlag Webers beläuft sich auf 431.659 Gulden, hätte die angepeilten Baukosten also um ein Vielfaches überschritten.

In dem durch Zeichnungen dokumentierten Entwurf Rösners[122] sind beide Konzertsäle im ersten

---

[118] Adam schreibt hiezu: „Im Programm war verlangt, bei der Hauptfaçade auf die seinerzeitige Aufstellung eines Monumentes für Hayden [sic], Mozart, Beethoven und Schuberth auf dem Platze zwischen der Handelsacademie und dem Vereinsgebäude Rücksicht zu nehmen, da aber vorauszusehen war (was in den letzten Tagen zur Wahrheit wurde), dass ein Theil des erwähnten Platzes für das Künstlerhaus verwendet werden wird, so hielt der Projectant es für angemessen die Monumente benannter Größen direct mit der Architectur zu verbinden. Die Gruppe über dem Risalit bestünde aus 4 allegorischen Figuren, die die Charactere der vier genannten Tonkünstler darstellen, und sich gleichsam zu einer großen Idee (Apollo) bekennen. Über den Ecken des Risaliths stünden als Übergang zur Architectur zwei Genien. An der Seitenfaçade biethen sich bei dem mittleren Theil zwei Felder, die geeignet sind, den Zweck des dahinter liegenden Saales statuarisch darzustellen. Um dieß auszusprechen sind die Allegorien der Musick und Poesie projectirt. In den 6 Feldern im 4ten Stocke der Seitenrisalits wären mittelst Reliefs die Entwicklung der Musik darzustellen“.

[119] AGdM, Gesellschaftsakten 1864, „Projektbeschreibung August Weber, 19. März 1864“. Der in Prag geborene August Weber war Schüler von Sicardsburg und van der Nüll und unmittelbar vor Teilnahme am Wettbewerb Rompreisträger der Akademie gewesen. In Wien trat er als Architekt des Künstlerhauses und des Gartenbaugebäudes hervor, bevor er seine Tätigkeit für immer nach Moskau verlegen sollte.

[120] An dieser Stelle verweist er abermals auf das englische Vorbild: “Der vorzüglichste aller großen Concertsääle [sic] ist unstreitig die St. Georg Hall in Liverpool. Sie hat außer dem Parterre nur eine Gallerie, welche durch große Bogen Öffnungen unterbrochen ist und mit ihrer architectonischen Durchbildung einen überwältigenden Eindruck auf den Eintretenden übt“.

[121] Die zum Teil sehr interessanten Einzelheiten zur inneren Organisation des Gesamtgebäudes hier wiederzugeben, würde den Rahmen der vorliegenden Studie sprengen.

[122] Die in Anm. 110 mit Signatur angeführten Entwurfszeichnungen werden in Rösners Denkschrift als „Bauprojekt I“ beschrieben, der nicht durch Zeichnungen überlieferte Alternativvorschlag als „Bauprojekt II“ (AGdM, Gesellschaftsakten, 1863, „Projektbeschreibung Rösner“).



Abb. III.26: Carl Rösner, Wettbewerbsprojekt für das Neue Musikvereinsgebäude, Grundriss des 1. Stockwerks, 1864 (Lichtdruck nach der Originalzeichnung mit eigenhändiger Beschriftung; Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Plansammlung).

Stockwerk vorgesehen und quer zum Haupteingang angeordnet, um die größere Breitenausdehnung des Bauloses optimal nützen zu können (Abb. III.26). In der Tat erstreckt sich der Große Saal genau in der mittleren Querachse durch den gesamten Baublock: in Form eines durch Halbkreise an beiden Schmalseiten verlängerten Rechtecks mit außergewöhnlich gestreckten Proportionen (insgesamt 23 × 10 Klafter). Es ist anzunehmen, dass sich die drei Abschnitte der geometrischen Planfigur zu einer einheitlichen pseudoovalen Doppelchor-Anlage verbinden sollten, wobei in einem Halbrund das Orchester Aufstellung finden und im gegenüberliegenden die Hofloge gut zur Wirkung kommen sollte. Die Stellung des Großen Saals im inneren Baukörper und der Mangel an großen Lichthöfen verlangte die Notlösung einer aufwändigen Deckenbelichtung (die ja schon im ersten Rösner-Projekt enthalten, in der Ausschreibung von 1864 allerdings ausdrücklich unerwünscht war). Am Äußeren macht sie sich in Gestalt eines dem Dach aufgesetzten, lang gestreckten und durch Spenglerarbeit reich verzierten Glaspavillons bemerkbar. Der Kleine Saal kommt in die linke vordere Ecke des Gebäudes zu liegen und erhält sein Licht durch Fenster der Fassade bzw. der Seitenfront. Er besitzt eine harmonischere Rechteckform, doch klingt auch in ihm infolge des halbrund angelegten Podiums die Idee einer Exedra an. Die Außenerscheinung des geplanten Gebäudes ist durch eine Perspektivansicht dokumentiert. Ihre Gliederung erscheint trotz Risalit-, Erker- und Giebelbildung etwas kraftlos und additiv. Eine fast pedantisch wirkende Vielfalt im Detail – gotisierende, meist als Triforien ausgebildete Fenster verschiedener Größe werden durch Zwerchgalerien, Gesimse und dekorative Bänder in die Fläche gebannt – kann daran nicht viel ändern. Der Entwurf stellt somit ein beredtes Zeugnis der für Rösner charakteristischen Formensprache dar, die wir ansonsten fast nur von Kirchenbauten kennen. Mit seiner romantisch-historistischen Stilrichtung hätte sich das Gebäude seinem Gegenüber, der von Ferdinand Fellner d. Ä. entworfenen Handelsakademie, zweifellos gut angepasst.

Das vom selben Architekten im Wettbewerb präsentierte Alternativprojekt zeichnete sich durch eine in die kürzere Achse des Bauloses gedrehte Ausrichtung des Großen Saales aus; seine Länge wurde daher auf 21 Klafter reduziert. Um dennoch die geforderte Kapazität von 2000 Sitzplätzen zu erreichen, musste der Entwerfer die Baulinie weiter in den Vorplatz rücken. Im Erdgeschoß gewann er dadurch eine geräumige Vorhalle, über welcher für den Großen Saal eine „amphitheatralisch-ansteigende Anlage von Sitzplätzen“ geschaffen werden konnte. Rösner scheint dieser Variante den Vorzug gegeben zu haben, wenngleich er sich der grundsätzlichen Probleme einer solchen Überschreitung der Grundstücksgrenzen bewusst war.

Die Wettbewerbsbeiträge wurden im April 1864 öffentlich ausgestellt.[123] Theophil Hansens Beitrag wurde als der geeignetste befunden; und schon im Herbst desselben Jahres diskutierte man mit dem Architekten über konkrete Nachbesserungen seines Projekts. Eine schöne, aquarellierte Perspektivansicht, die zu einer mit der Ausführungsversion noch nicht übereinstimmenden Vorstufe gehören muss, hat sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde erhalten (Abb. III.27).[124] In dieser Darstellung reicht der Baukörper des Großen Saales noch nicht bis an die Hauptfassade heran. Der Saal muss also wesentlich kürzer konzipiert gewesen sein als in der Endversion. Dass dies (und darüber hinaus auch beim Kleinen Saal) der Fall war, entnimmt man einem Sitzungsprotokoll vom 13. Oktober 1864, wo es heißt: „B. Helfert [der Vorsitzende des Bauausschusses] wird Hansen wiederholt den Wunsch ans Herz legen, den großen besonders aber den kleinen Saal möglichst groß zu machen“[125].

Das 1867–1870 nach Plänen Theophil Hansens erbaute Wiener Musikvereinsgebäude

Das endgültige (allen wohlbekannte) Gebäude entstand zwischen 1867 und 1870.[126] Dem Architekten Theophil Hansen gelang es, dem Mehrzweck-Charakter der Bauaufgabe auch formal gerecht zu

[123] AGdM, Akten-Protokolle 1864, Nr. 75, vom 21. April.

[124] AGdM, Plansammlung, Musikvereinsgebäude am Karlsplatz, Theophil Hansen, Entwurf (1864), Perspektivansicht; Abbildung in: Renate Wagner-Rieger / Mara Reissberger, Theophil von Hansen (Renate Wagner-Rieger [Hg.], Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche 8/4), Wiesbaden 1980, 83–93; Michaela Schlögl, 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde Wien. Der Wiener Musikverein, Wien 2011; Otto Biba / Ingrid Fuchs (Hg.), „Die Emporbringung der Musik“: Höhepunkte aus der Geschichte und aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Begleitbuch zur Ausstellung Musikverein Wien 2012), Wien 2012.

[125] AGdM, Akten-Protokolle 1864, Nr. 145, vom 13. Oktober.

[126] Neben der in Anm. 124 angeführten Literatur: Forsyth (wie Anm. 1), 208.



Abb. III.27: Theophil Hansen, Vorentwurf für das Neue Musikvereinsgebäude, perspektivische Ansicht, 1864 (?) (Wien, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Plansammlung).

werden. Einerseits entsprach die feierliche Repräsentativität dem Prestige eines öffentlichen Veranstaltungsortes, der ein kulturelles Ruhmesblatt der Metropole darstellte; andererseits betonte die klassische Strenge den würdevollen Ernst einer renommierten Ausbildungsstätte, namentlich des Konservatoriums, das ja noch jahrzehntelang dem Musikverein angeschlossen bleiben sollte. In der Tat unterstreicht die Außengestaltung trotz der hoheitsvollen Kolossalpilaster ihrer Wandgliederung den nüchternen Charakter eines „institutionellen Gebäudes", das frei ist von jeglicher allzu emphatischer Monumentalität.

Auf die wohlvertrauten architektonischen und atmosphärischen Qualitäten des Inneren des Musikvereinsgebäudes braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Auch eine Analyse der akustischen Verhältnisse muss unterbleiben; dafür gibt es Berufenere als den Autor dieser Zeilen.[127] Es soll genügen, auf die einzigartige Mischung aus funktionaler Sachlichkeit und klassischer Eleganz hinzuweisen, wobei vor allem die lebhafte Farbgebung der Foyers und die üppige Vergoldung des Großen Saales dazu beitragen, Wesen und Bedeutung der unterschiedlichen Räumlichkeiten zeichenhaft zum Ausdruck zu bringen.

Nur wenige sind sich heute der Tatsache bewusst, dass das Musikvereinsgebäude um 1903 in seinem Inneren einige radikale architektonische Eingriffe erfahren hat, und zwar mit der Absicht, im Großen Saal die Sichtverhältnisse zu verbessern, vor allem aber aus dem Wunsch heraus, sein Fassungsvermögen zu erhöhen. Und dies wiederum machte eine komplette Neukonzeption der Treppenanlagen unvermeidlich. Im Saal selbst wurden die Karyatiden, die zuvor die Balkons trugen, direkt an die Wand gerückt: Die ursprünglich markantere und stärker hellenistisch akzentuierte Raumgliederung (Abb. III.28) wurde dadurch empfindlich beeinträchtigt. Wenn ein kritisches Auge heute bei allem Glanz der Dekoration nicht umhinkommt, in der vergoldeten Schuhschachtel eine gewisse räumliche Spannungsleere festzustellen, so haben eben diese Umgestaltungen die Schuld daran.

Ein Wort noch zum monumentalen Orgelprospekt an der Rückwand des Orchesterpodiums.[128] Es han-

[127] U. a.: Günther Faimann, Klangarchitektur. Die Klang- und Raumästhetik des Musikvereins und des Radiokulturhauses in Wien (Diplomarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2003), Wien 2003.

[128] Das 1872 von dem berühmten sächsischen Orgelbauer Friedrich Ladegast verfertigte Originalinstrument mit seinem nach Hansens Entwurf errichteten Gehäuse war mit 52 Registern, die auf drei Manuale und ein Pedal verteilt waren, ausgestattet (Alexander Koschel, Im Wandel der Zeit – Die Ladegasts und ihre Orgeln, Friedrichshafen 2004).



Abb. III.28: Wien, Großer Saal im Musikvereinsgebäude vor seiner Umgestaltung im Jahre 1903 (anonyme Photographie; Wien Museum, Inv.-Nr. 17.843).

delt sich um ein Element, das seitdem in keinem der großen Auditorien fehlen durfte. Das Vorhandensein einer Orgel war für die Aufführung sakraler Musik und besonders reich besetzter symphonischer Werke unerlässlich. Es ist aber doch auffällig, wie sehr das Instrument den ganzen Saal dominiert und eine feierlich-würdevolle, beinahe sakrale Aura suggeriert. Bauherren und Architekt hatten vermutlich einige prominente englische Vorbilder im Sinn,[129] die für sich, dank pseudosakraler Raumformen und gerade auch wegen ihrer gigantischen Orgeln, die zeremoniöse Erhabenheit eines „zivilen Kultraums“ beanspruchen konnten – ich denke dabei an den Londoner Hanover Square Room, noch mehr aber an die großen Town-Halls der neureichen Industriestädte in der betriebsamen britischen Provinz, an jene in Leeds, Liverpool und Birmingham, wo riesengroße „städtische Basiliken“ das Fehlen historischer Wahrzeichen wettmachen und einen Schauplatz für öffentliche Versammlungen und patriotische Volkskonzerte bieten sollten.[130] Von einem ähnlich patriotischen Auftrag waren auch die Wiener Musikfreunde geleitet, was nicht zuletzt in der Inschrift zum Ausdruck kam, die auf dem Schlussstein des Gebäudes zu lesen war: „Der Tonkunst in Schule und Meisterschaft geweiht, soll dies Haus sein und bleiben: ein Kunstwerk an sich, eine Heimat der Musik, eine Zierde der Stadt und des Reiches. Deß Gott walte!“

[129] Diese standen ja spätestens seit dem Wettbewerbsbeitrag des Architekten Weber explizit zur Diskussion (vgl. Anm. 120).

[130] Forsyth (wie Anm. 1), 140. Zu dieser Gruppe von Bauwerken zählt eben auch die vom Wettbewerbsteilnehmer Weber erwähnte St. George Hall in Liverpool.

Neue Konzerthäuser in den europäischen Großstädten des ausgehenden 19. Jahrhunderts

In der raschen Folge der ab nun immer zahlreicher und größer werdenden Konzerthäuser erfolgte sehr bald ein bedeutsamer Paradigmenwechsel. Am äußeren Erscheinungsbild der Gebäude wird ein zunehmendes gestalterisches Pathos bemerkbar und eine zugleich stärkere städtebauliche Prägnanz.

Der Bau dieser neuen Konzertsäle setzte sogar identitätsstiftende Akzente innerhalb der Stadtentwicklung. In Leipzig etwa entstand rund um das Neue Konzerthaus (von der Stadtgemeinde 1881–1884 nach Plänen des Berliner Architektenbüros Martin Gropius-Heino Schmieden erbaut)[131] ein regelrechtes „Musikviertel", in dem sich auch verschiedene Musikverlage ansiedelten. Ähnliches gilt zur selben Zeit für Berlin, wo bis zum Ende des Jahrhunderts (in den Stadtteilen Kreuzberg und Friedrichstadt unweit des großzügigen Neubaus des Anhalter Bahnhofs und des Museums für Kunstgewerbe und Völkerkunde) gleich vier neue Konzertstätten errichtet wurden: die Philharmonie (1888), der Bechsteinsaal (1890–1892), der Beethovensaal und der sog. Oberlichtsaal (beide nach 1898), allesamt nach Plänen von Franz Heinrich Schwechten, jenem Architekten, der auch für den Neubau des nahen Bahnhofs verantwortlich war.[132] Das Concertgebouw in Amsterdam (errichtet von der lokalen Gesellschaft für Musik, nach Plänen von Adolf Leonard van Gendt, 1884–1888) stellte einen der richtunggebenden Konzerthausbauten des späten 19. Jahrhunderts dar. Die Formgebung seiner Säle orientierte sich erklärtermaßen an jenen des Neuen Konzerthauses von Leipzig (vgl. Abb. VII.17), deren hervorragende Akustik jedoch noch übertroffen werden konnte. Auch das Amsterdamer Gebäude sollte (zusammen mit dem nahe gelegenen Rijksmuseum) zur Schaffung eines neuen, kulturell und sozial prestigeträchtigen Stadterweiterungsgebietes führen. Als das Concertgebouw seine Tore öffnete, stand es noch auf freiem, ödem Marschland!

Das Rudolfinum in Prag (1876–1884 auf Kosten der Böhmischen Sparkasse nach Plänen von Josef Zítek und Josef Schulz errichtet)[133] und die Warschauer Philharmonie (nach Plänen von Karol Kozłowski und Izidor Pianka, 1900–1901)[134] bilden weitere eindrucksvolle Beispiele für den regelrechten Konzerthaus-Boom dieser Jahre. Wie in Leipzig war das Richtmaß nunmehr in der prunkvollen Großartigkeit der großen Theater und Opernhäuser Europas zu suchen: allen voran in der berühmten Semperoper in Dresden, der Wiener Hofoper und der Opéra von Paris, aber auch im Baujuwel des Národní Divadlo in Prag.

Letzterem eng verpflichtet erscheint ein bislang unveröffentlichter Konkurrenzentwurf des Wiener Architekten Joseph von Wieser für das Neue Konzerthaus in Leipzig (1880).[135] Die charakteristische Dachform des Prager Theaters, die schon am Wiener Opernhaus aufscheint und letztlich auf Palladios Basilika in Vicenza zurückgeht, wird in diesem Projekt in eine hoch aufragende Metallkonstruktion verwandelt und mittels Verglasung ihres Scheitelbereichs

---

[131] Skoda (wie Anm. 41), 20–55; Forsyth (wie Anm. 1), 208–214. Für die Planung des Neuen Konzerthauses in Leipzig (das man auch häufig Neues Gewandhaus zu nennen pflegte) schrieb man 1880 eine öffentliche Konkurrenz aus, an der sich in Deutschland und Österreich ansässige Architekten beteiligen konnten. Nicht weniger als 75 Bewerber präsentierten ihre Beiträge. Die besten Projekte wurden im Album: Concerthaus zu Leipzig: Gropius & Schmieden in Berlin – Hubert Stier in Hannover u. a. (Sammel-Mappe hervorragender Concurrenz-Entwürfe), Berlin 1886, veröffentlicht (Arnold Körte, Martin Gropius: Leben und Werk eines Berliner Architekten 1824–1880, Berlin 2013, 502–510; Oleg Peters, Heino Schmieden: Leben und Werk des Architekten und Baumeisters 1835–1913, Berlin 2015).

[132] Peer Zietz, Franz Heinrich Schwechten. Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne, Stuttgart-London 1999, 49–50.

[133] Ivana Rentsch, Ein Monumentalbau zwischen den Fronten. Das „Künstlerhaus" Rudolfinum im Prag des 19. Jahrhunderts, in: Espaces et lieux de concert en Europe 1799–1920. Architecture, musique, societé (wie Anm. 1), 227–255; Karel Ksandr / Marie Benešová / Antonín Matějček / Betislav Kubíček / Petr Ulrich (Hg.), Architekt Josef Zítek – Katalog díla (ABF, a. s. Nakladatelství ARCH a Národní technické muzeum 1996), Prag 2002.

[134] Zbigniew Michalczyk, Dawny gmach filharmonii w Warszawie świątynią sztuki narodowej, in: D. Bręczewska-Kulesza / A. Wysocka (Hg.), Siedziby teatrów, teatrzyków, oper, filharmonii − historia i architektura, Bydgoszcz 2008, 59–71; Zbigniew Michalczyk, Architektura dawnego gmach u filharmonii w Warszawie. Geneza, opinie współczesnych i tzw. Odbudowa (https://fundacja-hereditas.pl/portal/files/filharmonia_arch.pdf; 6.12.2019).

[135] Im Nachlass des Architekten, von dem ein Teil vor einigen Jahren ins Wien Museum gelangte, haben sich zu diesem Projekt vier aquarellierte Zeichnungen (Grundrisse, Schnitte und eine Perspektivansicht) erhalten: Inv.-Nr. 301.238/1–4. Dank der Aufschrift mit dem Motto des anonym eingereichten Wettbewerbsbeitrages „RES SEVERA EST VERUM GAUDIUM" kann der bislang unbestimmt gebliebene Entwurf der Leipziger Konkurrenzausschreibung zugeordnet werden. Dem Kurator der Architekturabteilung des Museums, Andreas Nierhaus, der mich auf die Existenz dieser Blätter aufmerksam gemacht hat, sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

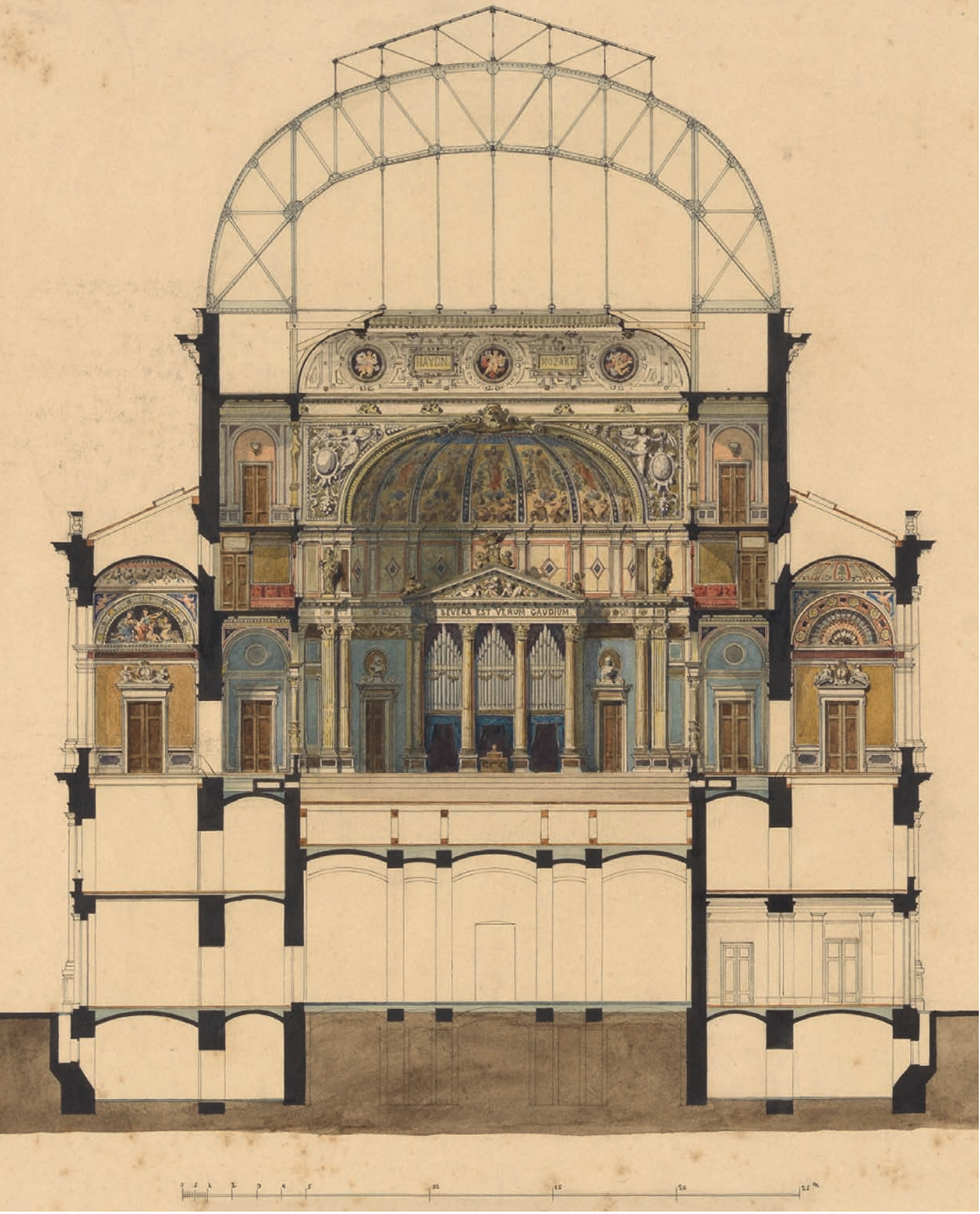


Abb. III.29: Joseph von Wieser, Wettbewerbsentwurf für das Neue Konzerthaus in Leipzig, Querschnitt, 1880/1881 (Wien Museum, Inv.-Nr. 301.238/1).

zur indirekten Belichtung der Saaldecke verwendet (Abb. III.29).

Bei all diesen Beispielen wiederholt sich das schon für Wien konzipierte (und zuvor in England gängige) Funktionsprogramm der Koexistenz zweier Säle (für Orchestermusik und für Kammermusik). Immer mehr wird dabei die Sichtbarmachung der Bipolarität ein Thema der Baustruktur; ganz offensichtlich im Amsterdamer Concertgebouw. In Leipzig wählte man – der ruhmreichen Akustik des alten Gewandhauses eingedenk – einen gleich zweifachen Hinweis auf den Vorgängerbau (in ein neues Stilgewand gekleidet beim großen Symphoniesaal und in einer fast getreuen Nachahmung des allerersten, noch vom späten Rokoko geprägten Originalzustandes beim kleineren „Quartettsaal").

Ein eigenes Sonderkapitel der Entwicklungsgeschichte stellt eine Serie von baukünstlerisch prägnanten Konzertstätten in verschiedenen europäischen Metropolen dar. Sie besitzen opulent ausgestattete Interieurs, die mit ihrem bisweilen national-emphatischen Dekorativismus die optischen Sinne stärker herauszufordern scheinen als dem konzentrierten Zuhören förderlich zu sein. Hier sind neben einigen besonders prunkvoll gestalteten Konzertsälen in mondänen Kurorten wie Monte Carlo, Spa, Baden-Baden, Wiesbaden (siehe weiter unten) oder Karlovy Vary (Karlsbad) u. a. das Palais du Trocadéro in Paris (1878), das Ateneul Român in Bukarest (1888), die Tonhalle Zürich (1893–1895),[136] der Palau de la Música Catalana in Barcelona (1905–1908) und das Prager Obecní dům (1906–1912)[137] zu nennen.

Die Architektur des Wiener Konzerthauses (im internationalen Kontext)

Interessant erscheint vor diesem Hintergrund die Entwurfsgenese des Wiener Konzerthauses vom anfangs intendierten, multifunktionellen „Olympion"-Konzept bis hin zum ausgeführten Bauwerk.[138] In der ersten Projektstufe ist am Außenbau die Bezugnahme auf das Musikvereinsgebäude nicht zu leugnen: Ein monumentaler, höher aufragender Baukörper enthält die hintereinander angeordneten Konzertsäle des Sängerhauses und bildet mit seiner Dreibogenfront einen Mittelrisalit zwischen kleinteilig und bescheidener gegliederten Flanken.

Die beiden Folgeprojekte Baumanns von 1904 und 1907 setzen beim Außenbau auf eine theaterähnliche, fast schlossartige Monumentalität, die – wie beim Leipziger Konzerthaus der 1880er-Jahre – die Wesensbestimmung als öffentliches Repräsentationsgebäude der Stadt wirksam unterstreichen möchte. Demgegenüber hat der Architekt bei der architektonischen Gestaltung des Großen Saales zunächst schwächere Register gezogen: Der zarte Oberflächendekor der Wände und der neobarocke Fensterspiegel der Decke stehen in keinem Vergleich zur imposanten Säulenarchitektur des ausgeführten Saales.

Erst ab 1909 war in der Bauwidmung die Kombination des Konzerthauses mit dem Sitz der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst vorgesehen. Das führte am Außenbau zu einer Rückkehr zu diskreteren Tönen: War das Konzertgebäude zuvor zu solitärhafter Gewichtigkeit gesteigert, fügte es sich nun als ein zwar immer noch prominenter, doch integrierender Teil einer weitgehend einheitlich gestalteten Blockbebauung ein. Zugleich kam es zu einer deutlichen Beruhigung der architektonischen Formensprache: Die Stilmittel berufen sich – im Fahrwasser des damals aufkommenden Biedermeier-Revivals – auf schlichtere Geschmackstraditionen, die man als typisch wienerisch-bürgerliche Note verstand.

Dafür wird jetzt – umgekehrt – im Inneren, insbesondere bei der Gestaltung des Großen Saales auf höchste Repräsentativität gesetzt (Abb. III.30). Nun hatte Baumann die in solchen Dingen sehr erfahrenen Baukünstler Fellner & Helmer zur Seite. Auf diese beiden international versierten Architekten, deren brillante Effekthascherei vor unverhohlenen Formanleihen bekanntlich nicht zurückschreckte,

---

[136] Vgl. den Beitrag von Dorothea Baumann in der vorliegenden Publikation.

[137] Das Prager Obecní dům gehört zu einer Reihe von „Národní dům" bzw. „Beseda" genannten Institutionen, die – wie z. B. in Brünn als Besední dům, Karlovy Vary (Karlsbad), Opočno, Pilsen als Měšťanská beseda, Prag-Smíchov, Prag-Vinohrady (heute als Majakovský sál), Prostějov (Prossnitz), Liberec (Reichenberg) als Česká beseda oder Trutnov (Trautenau) in Konkurrenz zu deutschsprachigen Institutionen – einer betont nationalen Kulturpflege der tschechischen Bevölkerung Böhmens und Mährens dienten. Vgl. die Beiträge von Richard Kurdiovsky (v. a. Multifunktionale Kulturkomplexe) und Vendula Hnídková in der vorliegenden Publikation.

[138] Vgl. den Beitrag von Richard Kurdiovsky in der vorliegenden Publikation; außerdem: Rudolf Kolowrath, Architektur zwischen Barock und Jugendstil, Wien 1985, 99–104; Cäcilia Bischoff, Ludwig Baumann (1853–1936). Architekt in Wien. Stilpluralismus als ökonomische Strategie (phil. Diss. Universität Bonn), Bonn 2003.



Abb. III.30: Wien, Großer Saal des Konzerthauses (Photographie von Lukas Beck, 2017).

könnte die nahezu zitathafte Ähnlichkeit mit dem kurz zuvor entstandenen großen Konzertsaal des Wiesbadener Kurhauses zurückgehen.[139] Das deutsche Vorbild galt damals weithin als die gelungenste architektonische Lösung auf dem Gebiet mondäner Kultur- und Vergnügungsstätten.

In gewissem Sinne schließt sich hier ein Kreislauf der Entwicklung: Wie schon in den Anfängen des öffentlichen Konzertwesens erfolgt der Konsum musikalischer Hochkultur an einem Ort vielfältiger gesellschaftlicher Begegnung und geselliger, betont bürgerlicher Repräsentation. Mit seinem vielseitigen (nicht zuletzt auch gastronomischen) Funktionsprofil war das Konzerthaus von Anfang an nicht nur „eine Stätte *für die Pflege edler Musik*, ein Sammelpunkt künstlerischer Bestrebungen", sondern erklärtermaßen und im weitesten Sinn auch ein „Haus für Wien" und das Gesellschaftsleben seiner Bevölkerung.

Das Fortleben typologischer Traditionen in den Auditorien der Gegenwart

Mit dem Wiener Konzerthaus, der Carnegie Hall in New York (1890, William B. Tuthill), der Londoner Queen's Hall (1893, Thomas E. Knightley), der Bostoner Symphony Hall (1900, McKim, Mead &

[139] Es muss allerdings festgehalten werden, dass der Saal in Wiesbaden auch an der Rückseite (nämlich im Bereich der Kaiserloge) eine der Podiumsapsis entsprechende Rundung aufweist. Der Saal – und überhaupt das gesamte 1902–1907 erbaute Kurhaus mit seinen prachtvoll ausgestalteten Foyers, Wandelhallen und Sälen – stellt eines der gelungensten Werke des Münchner Architekten Friedrich von Thiersch dar. In Hinblick auf die Eröffnung des Großen Saales des Kurhauses verfasste Thiersch am 22. Mai 1906 eine Denkschrift, in der es heißt, durch seine Architektur werde man – wie von der in ihm aufgeführten Musik – „von der Schwerfälligkeit des Diesseitigen in glänzende Sphären entrückt". Zum Werk des Architekten und speziell zum Wiesbadener Kursaal: Horst Karl Marschall, Friedrich von Thiersch. Ein Münchner Architekt des Späthistorismus (hg. von der Architektursammlung der Technischen Universität München, Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 30), München 1982, 27–28 und 332–336; Manfred Gerber, Das Kurhaus Wiesbaden. Kaleidoskop eines Jahrhunderts, Bonn 2007.

White),[140] dem Großen Konzertsaal der Budapester Musikakademie (1907, Kálmán Giergl und Flóris Korb), der Salle Henry Le Boeuf des Brüsseler Palais des Beaux-Arts (1922–1929, Victor Horta) und dem Stockholmer Konserthuset (1925/1926, Ivar Tengbom) ging das Goldene Zeitalter der großen spätbürgerlichen „Musiktempel" zu Ende. Bei diesen Bauwerken – besonders bei der Konzeption ihrer Infrastrukturen – steht bei allem Repräsentationswillen die Bemühung im Vordergrund, mittels betont rationaler Funktionalität und großzügiger Raumorganisation den Erfordernissen einer modernen Metropole des ausgehenden 19. bzw. des 20. Jahrhunderts zu entsprechen.

Die danach einsetzende Entwicklung sollte experimentelleren Zielsetzungen folgen. Statt einfach den Erfahrungswerten mit herkömmlichen Raumtypen zu trauen, setzte man nun in erhöhtem Maß auf die wissenschaftliche Erforschung der akustischen Verhältnisse und auf deren direkte Umsetzung in die Formen der architektonischen Raumstruktur.[141] Es entstanden kühne Monumentalbauten wie die Neue Berliner Philharmonie (1958–1960, Hans Scharoun) oder zuletzt das Koncerthuset in Kopenhagen (1999–2009, Jean Nouvel), die Hamburger Elbphilharmonie (2003–2016, Herzog & de Meuron) und die Philharmonie de Paris (2007–2015, ebenfalls Jean Nouvel), in denen diese Vorgangsweise ausdrucksstark in Szene gesetzt erscheint.

Dessen ungeachtet erweisen sich die formalen Prototypen des 19. Jahrhunderts bis heute als grundsätzlich richtunggebende Raumlösungen. Viele zeitgenössische Beispiele führen das klar vor Augen. So gehorchen etwa die sachlich-eleganten Säle des Auditoriums in Rom (1993–2002, Renzo Piano) letztlich nach wie vor den Prinzipien des Schachtelraums bzw. des griechischen Odeons – ungeachtet der futuristischen Ästhetik ihrer klangtechnischen Einbauten.

Resümee

Das aufblühende öffentliche Konzertwesen – seine institutionelle Emanzipation, seine zunehmende Differenzierung und kulturpolitische Wertschätzung – hat die Schaffung spezifischer Raumlösungen und somit die Entwicklung neuartiger Gebäudetypen erforderlich gemacht. Die neue Bauaufgabe war in erster Linie von den gesellschaftlichen, organisatorischen und wirtschaftlichen Verhältnissen des Musiklebens der Zeit bestimmt; doch lebten in ihnen freilich auch ältere Traditionen weiter: die in vorangehenden Epochen üblichen Formen und Szenarien der Musikpflege, von der fürstlichen Musikkapelle bis hin zu den Akademien adliger und bürgerlicher Dilettanten, von der kirchlichen Liturgie bis hin zur volkstümlichen Unterhaltung. Die soziokulturellen Voraussetzungen waren dem jeweiligen historischen Hintergrund entsprechend von Ort zu Ort mitunter sehr verschieden. Unter diesem Gesichtspunkt bietet das musikalische Panorama Europas ein ausgesprochen kontrastreiches Bild.

Neben der unternehmerischen Tätigkeit der Musiker selbst waren es namentlich zwei Organisationsformen, von denen die Konzertveranstaltungen getragen wurden: das Vereinswesen von Musikfreunden und die Privatinitiative von Impresarien, Verlegern, Instrumentenmachern usw. Es handelte sich im Wesentlichen um Phänomene, die im bürgerlichen Milieu verankert waren und nicht zufällig zuerst dort auftauchten, wo das kapitalistische Wirtschaftssystem frühzeitig zum Durchbruch kam, vor allem in Großbritannien. Auf dem Kontinent begegnet man den ersten öffentlichen Konzertsälen daher nicht etwa in Wien, Paris oder anderen glanzvollen Residenzstädten, sondern in protestantischen Handelszentren wie Zürich (Musiksaal beim Kornhaus, 1717), Hamburg (Konzertsaal auf dem Kamp, 1761), Amsterdam (Felix Meritis, 1788) und Leipzig, wo man 1781 den Gewandhaussaal eröffnete. Das intime, relativ schlichte, betont „bürgerliche" Gepräge dieser durch Umbau eines alten Tuchspeichers geschaffenen Konzertstätte entsprach dem bekannten Leitsatz RES SEVERA VERUM GAUDIUM, der über dem Podium geschrieben stand. Der schachtelförmige, an den Ecken ausgerundete Raumkörper und seine makellose Akustik galten als beispielhaft und sollten in den folgenden Jahrzehnten anderen Musiksälen als Vorbild dienen. Gänzlich andere Prämissen – nämlich jene königlichen Repräsentationswillens – galten beim Bau des ersten öffentlichen Konzertsaals in Berlin, der im Seitenflügel des Schauspielhauses zunächst 1801 von Carl Gotthard Langhans und nach einem Brand 1817 von Karl

[140] H. Earle Johnson, Symphony Hall, Boston: with a list of works performed by the Boston Symphony Orchestra, Boston 1950; Forsyth (wie Anm. 1), 218–220.

[141] Christoph Metzger, Musik und Architektur (hg. vom Internationalen Musikinstitut Darmstadt), Saarbrücken 2003; sowie die in Anm. 1 zitierte allgemeine Literatur.

Friedrich Schinkel errichtet wurde. Dank der großzügigen Dimensionen und der eindrucksvollen klassizistischen Säulengliederung feierten ihn die Zeitgenossen als „den vielleicht schönsten Saal auf der Erde in Hinsicht auf reine schöne Architectur und geschmackvolle Verzierung, ohne Überladung, der auch in akustischer Hinsicht grosse Vorzüge hat, und nirgends auch die leiseste Spur einer neckenden Echo zeigt". Ein kaum geringerer architektonischer Anspruch charakterisierte den von König Ludwig I. von Bayern bei Leo von Klenze in Auftrag gegebenen Bau des Münchner Odeons (1826–1828).

In Wien setzte die Entwicklung später ein. Am Kaiserhof herrschten besondere, mit anderen Metropolen kaum vergleichbare Voraussetzungen. Die Präsenz eines mächtigen, in die Kulturpolitik aktiv eingebundenen Hochadels begünstigte zwar die Entfaltung eines intensiven Musiklebens von höchster Qualität, ließ zugleich aber die Schaffung einer entsprechenden öffentlichen baulichen Infrastruktur weniger dringlich erscheinen, zumal man sich bei den kaiserlichen Hofstellen auf großzügiges Entgegenkommen verlassen und mit der Bereitstellung staatlicher Repräsentationsräume rechnen konnte: Es waren dies die Winterreitschule, die beiden Hoftheater sowie der Kleine und der Große Redoutensaal; außer diesen auch der Saal der Niederösterreichischen Landstände und die Aula der Universität. Mehrere Anläufe zur Errichtung eines regelrechten Auditoriums seitens der 1812 gegründeten Gesellschaft der Musikfreunde verliefen in den Jahren zwischen 1813 und 1819 ergebnislos. Das gleiche Schicksal war um 1819/1822 einem großartigen, wahrscheinlich von Luigi Pichl stammenden Entwurf für einen Gebäudekomplex vor dem Kärntnertor beschieden, der neben einem regelmäßig angelegten Denkmalplatz und einem monumentalen Hofoperngebäude samt angeschlossenen Festsälen auch ein selbständiges (nach dem Vorbild griechischer Theater konzipiertes) Konzertsaalgebäude vorsah; dieses im Wien-Museum verwahrte Projekt wird hier erstmals vorgestellt.

Erst im Jahre 1829 sollte es der Gesellschaft der Musikfreunde gelingen, „unter den Tuchlauben" ein für den Neubau eines eigenen Vereinsgebäudes geeignetes Grundstück zu erwerben und darauf nach Plänen des Nobile-Schülers Franz Lössl den ersten Wiener Musikvereinssaal zu verwirklichen. Von diesem Mehrzweckgebäude – außer dem Konzertsaal enthielt es die Verwaltungsräume der Gesellschaft, Klassenzimmer des Konservatoriums, Bibliothek und Archiv, eine Sammlung alter Musikinstrumente und eine Musikalienhandlung – war bisher nur die Außenerscheinung bekannt. Dank einer im Archiv der Gesellschaft aufgefundenen Entwurfszeichnung, kann es nun fast vollständig rekonstruiert werden; im vorliegenden Beitrag wird die 3D-Darstellung eines Längsschnitts durch das Gebäude präsentiert.

Das Alte Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben stellte rund vier Jahrzehnte lang eines der wichtigsten Zentren des Wiener Musiklebens dar. Daneben gelangten einige intimere Konzertstätten, die von den erfolgreichsten der überaus zahlreichen Klaviermanufakturen der Donaumetropole – den Firmen Streicher, Bösendorfer, Ehrbar u. a. – betrieben wurden, zu hohem Ansehen. In ihnen bot sich dem Wiener Publikum die Gelegenheit, die hervorragendsten Solisten aus dem In- und Ausland kennenzulernen. Es handelte sich um Orte, in denen ein aus Virtuosen, Komponisten, musikalischen Unternehmern, Förderern und Musikliebhabern bestehender Personenkreis in solidarischem Zusammenwirken gewissermaßen sich selbst zelebrierte. Eben dieser Gemeinschaftsgeist war es, auf den die bildliche Ausstattung sowohl des Alten als auch des Neuen Streichersaals (1812 bzw. 1837) explizit Bezug nahm: mit einer höchst bemerkenswerten Serie von Büsten, die illustre, in gleicher Anzahl männliche und weibliche Vertreter dieser *comunity* darstellten; sowohl tote als auch lebende Persönlichkeiten, darunter nachgewiesenermaßen Mozart, Haydn, Beethoven, Prinz Louis-Ferdinand von Preußen, Erzherzog Rudolph Rainer von Österreich, Baronin Pereira und die Firmeninhaber, Nannette und Andreas Streicher, selbst. Es handelte sich um eines der frühesten, wenn nicht überhaupt um das erste uns bekannte Ausstattungsprogramm eines regelrechten „Pantheon der Musikwelt", wobei dessen Ausrichtung auf nicht ausschließlich geniale künstlerische, sondern auch auf praktische Verdienste wohl einzigartig war.

Das heute bestehende Wiener Musikvereinsgebäude wurde in weitaus größeren Dimensionen als sein Vorgänger erst 1867–1870 im städtebaulichen Kontext der Ringstraße errichtet. Im Zuge der gegenständlichen Forschungen sind wichtige, bislang unbeachtete Materialien zur Planungsgeschichte dieses Gebäudes aufgetaucht. Sie werden hier erstmals veröffentlicht: Entwurfszeichnungen, die der Architekt Carl Rösner bereits 1862 vorlegte, und darüber hinaus autographe Exposés und Projektbeschreibungen zu Konkurrenzbeiträgen der Architekten Heinrich Adam und August Weber aus dem Jahre 1864.

Aus dem Planungswettbewerb ging Theophil von Hansen als Sieger hervor; er verstand es, in seinem Bauwerk Funktionalität und architektonische Repräsentation in meisterhafter Weise zu verbinden. Das gilt für die elegante architektonische Gestaltung des Inneren ebenso wie für den Außenbau, der trotz seiner palastähnlichen Struktur letztlich den Eindruck eines institutionellen Zweckbaus vermitteln möchte. Die beiden Säle, deren einer symphonischen und der andere kammermusikalischen Aufführungen gewidmet ist, besitzen eine jeweils unverwechselbare architektonische Identität, wobei im großen Goldenen Saal ein 1903 erfolgter Umbau allerdings tiefgreifende Veränderungen mit sich brachte.

Bei den in der Folge in ganz Europa immer zahlreicher und großartiger errichteten Konzertgebäuden kam es bald zu einem bezeichnenden Paradigmenwechsel: Ihre Architektur zeichnet sich durch monumentalen Formenreichtum und eine deutlich gesteigerte städtebauliche Wirkung aus. Das Prager Rudolfinum (1876–1884 mit finanziellen Mitteln der Böhmischen Sparkasse erbaut), das Neue Konzerthaus in Leipzig (1880–1884 aufgrund einer öffentlichen Ausschreibung entstanden) und das Concertgebouw in Amsterdam (1884–1888 auf Initiative eines lokalen Musikvereins errichtet) sind die wohl eindrucksvollsten Beispiele dieser Generation des europäischen Konzertsaalbaus. Den typologischen Maßstab für die Außenerscheinung dieser Bauwerke lieferten die pompösen Theaterneubauten der großen Metropolen des Kontinents, allen voran die Dresdner Semperoper und die Pariser Opéra. Das schon im Wiener Musikvereinsgebäude verwirklichte Bauprogramm mit Sälen unterschiedlicher Größe und Bestimmung wurde nun zur allgemeingültigen Regel, wobei das Vorhandensein zweier Säle nicht selten auch an der Struktur des Außenbaus deutlich zum Ausdruck kommt. In Leipzig optierte man, eingedenk der phänomenalen Akustik des Alten Gewandhauses, für eine zweifache Bezugnahme auf den Vorgängerbau: im intimeren Quartettsaal mit einer regelrechten Stilkopie des barockklassizistischen Urzustands, mit einer neuen, entschieden vorlauteren Formensprache im großen Orchestersaal. Das Alte Gewandhaus war auch beim Großen Saal des Amsterdamer Concertgebouws von vorbildlicher Bedeutung, doch legte man hier besonderen Wert auf technische Neuerungen, die nicht zuletzt zu dem bis heute anhaltenden Weltruhm dieser Konzertstätte wesentlich beitrugen. Der Kleine Saal des Amsterdamer Konzertgebäudes verweist hingegen bewusst auf die Tradition des lokalen Musiklebens, indem er die Ovalform des seit dem 18. Jahrhundert existierenden Saals des Vereinshauses Felix Meritis wieder aufnimmt.

Das nach Plänen von Ludwig Baumann und dem Büro Fellner & Helmer errichtete Wiener Konzerthaus (ab 1904 geplant, 1913 vollendet) darf in vieler Hinsicht als Synthese dieser Entwicklungen angesehen werden, wenngleich es sich von Anfang an ausdrücklich als polyfunktionales Gebäude verstand und deshalb auch sehr komplexen Anforderungen entsprechen musste. Die folgerichtigste Antwort auf diese typologischen Voraussetzungen darf man in der perfekten und außergewöhnlich großzügigen Organisation seines internen Kommunikationssystems (Eingangshallen, Garderoben, Treppenanlagen und Pausenräume) erkennen. Von seinen ursprünglich drei Sälen verdient zweifellos der Große Konzerthaussaal die größte Anerkennung, dessen monumentale, aus dem Parterre des Raumes herausgehobenen Kolonnaden Erinnerungen an so illustre Baudenkmäler wie die Schlosskapellen von Versailles und Caserta, aber auch an den schon erwähnten Konzertsaal des Berliner Schauspielhauses evozieren. Dank der hier präsentierten Forschungsergebnisse konnte das direkte, eigentlich bestimmende Vorbild hingegen im Saal des Wiesbadener Kurhauses (Friedrich von Thiersch, 1902–1907) festgemacht werden – nicht zufällig der Saal eines äußerst prunkvollen Gebäudes, das mit einer Vielfalt von Innenräumen unterschiedlichsten Formen öffentlicher Geselligkeit diente und im Deutschen Kaiserreich als das Nonplusultra repräsentativer Raumgestaltung schlechthin angesehen wurde.

Der Bau des Wiener Konzerthauses steht am Ende des „Goldenen Zeitalters“ der großen spätbürgerlichen Musiktempel. Bei allem Repräsentationswillen ist bei ihm jedoch die Bemühung im Vordergrund, mittels betont rationaler Funktionalität, moderner Infrastrukturen und großzügiger Raumdisposition den Erfordernissen einer modernen Metropole des anbrechenden 20. Jahrhunderts zu entsprechen.

Von diesem Wendepunkt ausgehend erscheint es nur folgerichtig, einen Blick auf die danach einsetzenden Entwicklungen und ihre experimentelleren Zielsetzungen zu richten. Statt einfach den Erfahrungswerten mit herkömmlichen Raumtypen zu trauen, setzte man im Laufe des 20. Jahrhunderts in erhöhtem Maß auf die wissenschaftliche Erforschung der akustischen Verhältnisse und auf deren direkte Umsetzung in die Formen der architektonischen Raumstruktur. Es entstanden kühne Monu-

mentalbauten wie die Neue Berliner Philharmonie (1958–1960, Hans Scharoun) oder zuletzt das Koncerthuset in Kopenhagen (2009, Jean Nouvel) und die Hamburger Elbphilharmonie (2003–2016, Herzog & de Meuron), in denen diese Vorgangsweise ausdrucksstark in Szene gesetzt erscheint.

Dessen ungeachtet erweisen sich die formalen Prototypen des 19. Jahrhunderts bis heute als grundsätzlich richtunggebende Raumlösungen. Viele zeitgenössische Beispiele führen das klar vor Augen. So gehorchen etwa die sachlich-eleganten Säle des Auditoriums in Rom (1993–2002, Renzo Piano) letztlich nach wie vor den Prinzipien des Schachtelraums bzw. des griechischen Odeons – ungeachtet der futuristischen Ästhetik ihrer klangtechnischen Einbauten.

Anhang

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Gesellschaftsakten, Ausschreibung 1863.

[fol. 1r] „Programm für den Neubau des Hauses der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.

Der Bauplatz liegt gegenüber der Handels-Akademie und zugleich gegenüber der Rückseite von dem Palais des Herzogs Württemberg und erscheint im Plan der Stadterweiterung mit Q/1 bezeichnet. Die lange Seite ist gleich der Haupt-Façade der Handels-Akademie 31.627 Cur. W. Klftr. oder nahezu 31° 3′ 9″ Cur. W. Klftr.; die kürzere Seite ist gleich der rückwärtigen Façade von dem Palais des Herzogs Württemberg.

Das Gebäude hat vor der Haupt-Façade einen freien Platz, und ist an den übrigen drei Seiten von Straßen umgeben. Die zwei wichtigsten Räume sind: Der große und kleine Concert-Saal.

I. Der große Concert-Saal, für dessen Construction die amphitheatralische Form nicht ausgeschlossen ist, von circa 230 Quadrat-Klafter Flächenraum, erhält 2 Reihen Logen, ungefähr 50 an der Zahl, worunter eine Hof- und eine Directions-Loge die beiden letzteren mit einem Fassungsraume von je zwölf Fauteuil-Sitzen, und über der zweiten Logenreihe eine Gallerie.

Der große Saal wird im Parterre Fauteuil-Sitze, unter der ersten Logen-Reihe numerirte Divan-Sitze, auf der Gallerie numerirte Sitzplätze und alles zusammengenommen, vier Fauteuils für jede gewöhnliche Loge eingrechnet, 2000 bequeme Sitzplätze enthalten.

Der Saal muß auch von Tageslicht gut erhellet sein, um während der Tagesstunden verwendet werden zu können, doch ist hierbei die Anbringung einer Glasoberlichte im Dachbodenraum ausgeschlossen.

Das stabile Orchester ist für 500 Personen einzurichten, Instrumental- und Chorgesang-Personale zusammengerechnet. In der Mitte der Rückwand ist eine Orgel von entsprechender Größe – Aufstellungsraum 19′ breit und 11′ tief mit einer Höhe von 4 Klaftern – anzubringen. Es ist zu wünschen, daß der vordere Theil des Orchesters nicht niet- und nagelfest sei, um bei einem geringeren Bedarf von Ausübenden zum Nutzen des Publicums verwendet werden zu können.

II. Der kleine Concert-Saal erhält eine Gallerie, und ist das Parterre desselben mit Fauteuils und die Gallerie mit numerirten Sitzplätzen einzurichten; er hat im ganzen einen Fassungsraum für mindestens 600 Personen, wovon etwa ein Drittel auf bloße Stehplätze angewiesen wäre, zu erhalten; auf der Gallerie ist eine Hofloge und eine Directionsloge anzubringen, sonst haben keine Logen zu bestehen.

Der Saal kann nicht weniger als 64 Quadrat-Klafter Flächenmaß umfassen.

Auch dieser Saal muß vom Tageslicht zur Verwendung bei Tage erhellet sein.

Der Orchester-Raum, der sich durch Wegräumung der nicht feststehenden Utensilien auch als Cercle benützen lassen (und darum eine Verbindung mit den unteren Depot-Räumen gestatten) muß, ist für 120 Ausübende zu errechnen.

[fol. 1v] Die übrigen benöthigten Räumlichkeiten sind und zwar:

III. In Beziehung zu den beiden eben genannten Räumlichkeiten:

1. Ein Foyer für die Logen-Besitzer des großen Saales.

2. Zwei Versammlungsräume für die beim Concert beschäftigten Musiker, jeder von circa 12 bis 14 Quadrat-Klafter, zunächst dem Orchester des großen Saales gelegen, und in der Höhe des aufsteigenden Orchesters.

3. Ein zu dem kleinen Saale gehöriges Versammlungs-Locale für beschäftigte Musiker, circa 10 Quadrat-Klafter, das jedoch möglicher Weise mit einem der beiden Versammlungsräume für den großen Saal (2) oder mit den Neben-Localitäten für Festlichkeiten (6) combinirt werden kann.

4. Ausreichende Garderobe-Räume in allen Stockwerken für das sowohl den großen als den kleinen Saal besuchende Publicum.

5. Zwei Cassa-Verschläge nächst den Auf- und Eingängen in die Saal-Räumlichkeiten.

6. Neben-Localitäten, welche bei festlichen Gelegenheiten in Verbindung mit dem großen und dem kleinen Saale benützt werden können.

7. Ein Raum zur Aufbewahrung der zum Gebrauche dienenden musikalischen Instrumente in möglichst naher Verbindung mit dem großen und dem kleinen Saale oder den zu denselben gehörigen Künstler-Versammlungs-Localitäten (2 und 3).

IV. Räume für eine besondere Musikalien-Sammlung unter dem Titel: Rudolfinum; für Aufstellung einer Sammlung alterthümlicher Instrumente; für das Musikalien-Archiv, für die Vereins-Bibliothek und ein dazu gehöriges Lesezimmer, zusammen in dem Ausmaße von mindestens 60 Quadrat-Klaftern.

V. Zehn bis zwölf Schulzimmer von verschiedener Größe, zwischen 8–12 Quadrat-Klafter.

VI. Ein Sitzungs-Saal von circa 12 Quadrat-Klaftern.

VII. Eine Wohnung für den Kanzellisten von 4 wohnlichen Räumen mit Inbegriff der Küche.

VIII. Ein daran anschließendes Kanzlei-Locale circa 9 Quadrat-Klafter.

IX. Eine Schuldieners-Wohnung von 3 kleinen wohnlichen Räumen mit Inbegriff der Küche.

X. Zwei Diener-Wohnungen, jedenfalls ebenerdig in der Nähe der Eingänge, jede zwei mittelgroße Wohnräume mit Küche enthaltend.

XI. Ebenerdige Verkaufsgewölbe von gebrauchsfähigen Dimensionen in thunlichster Anzahl.

Allgemeine Bemerkungen:

1. Alle hier angegebenen Flächenmaße sind nicht als unabweisbare Norm zu verstehen, sondern als Anhaltspunkte zu betrachten, so dass die benannten Räume nicht ein kleineres Ausmaß haben dürfen.

2. Die Gesellschafts-Direction muß zwar, im Hinblick auf die Anbringung und Verzinsung eines großen Theiles des Baufondes, ein möglichste Anzahl vermiethbarer Gewölbs-Localitäten wünschen, jedoch wird dieß, falls etwa eine Verlegung des kleineren Saales in das Niveau des großen ebenerdig als zweckmäßig erkannt würde, nicht als unerlässliche Bedingung hingestellt, vorausgesetzt nur, dass durch Anbringung vermiethbarer Wohnungen Ersatz für den Entgang der Gewölbe geboten wird.

3. Es ist selbstverständlich auf zweckmäßig angebrachte Gasbeleuchtung, möglichst große Lichthöfe, wohlangebrachte Aborte, möglichst viele Ausgänge für das Publicum, entsprechende Treppen zu den verschiedenen Saalräumlichkeiten in genügender Anzahl, endlich auf Communications-Gänge Bedacht zu nehmen, welche [fol. 2r] letzteren besonders hinter den Schulzimmern nothwendig, und für den leichten innern Verkehr im Gebäude nach Thunlichkeit wünschenswerth sind.

4. Zu der Hofloge muß ein besonderer Eingang und eine besondere Treppe, die in einem eigenen Foyer unmittelbar vor der Hofloge mündet, führen; dabei ist auf einen Zugang in den Foyer der Hofloge, der von dem Zugang des übrigen Publicums vollkommen abzuschließen ist, aus dem Vorraume der Directions-Loge, wegen der beim Empfang und dem Hinausgeleiten der allerhöchsten Herrschaften erforderlichen Function der Direction, Rücksicht zu nehmen.

5. Der Kostenpunkt wird einer besonderen Erwägung empfohlen, und ist die Rücksicht vorwaltend, dass bei der Lösung des künstlerischen Theils der Aufgabe, im Einklange mit den zu Gebote stehenden Geldmitteln, würdevolle aber entschiedene Einfachheit, mit Ausschluß alles reichen artistischen Schmuckes, eine gebietherische Bedingung ist. Die Gesamtkosten dieses Bauobjectes ohne Fundamente dürfen 300.000 fl. ö. W. nicht überschreiten. Die Kosten der Fundamente lassen sich vorläufig kaum veranschlagen, weil deren Tiefe nicht mit Gewissheit bestimmt werden kann.

6. Der Entwurf ist darzustellen. In den Grundrissen des Fundamentes, des ebenerdigen Geschoßes, des ersten und zweiten Stockes, in dem Längen und Querdurchschnitte, in der vorderen und Seiten-Ansicht, und was zur Aufklärung desselben von dem Erfinder des Bauplanes sonst noch für nöthig erachtet wird. Der Maßstab für die Grundrisse ist nicht kleiner als 1/3 W. Zoll für die Klafter und der Maßstab für die Durchschnitte und Façaden ist nicht kleiner als 2/3 W. Zoll für die Klafter anzunehmen. Dem Entwurfe ist auch ein allgemeiner Kostenüberschlag beizulegen, der die verschiedenen Rubriken wenigstens so weit nachzuweisen hat, dass daraus die dießfällige Einhaltung des Programmes ersehen werden kann.

7. Da es die Absicht der Gesellschaft ist, seiner Zeit auf die Errichtung eines Monumentes für Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert auf dem Platze zwischen der Handels-Akademie und dem Vereinsgebäude hinzuwirken, so ist hierauf bei Entwerfung der Façade Rücksicht zu nehmen.

8. Das angegebene Ausmaß des Bauplatzes, welches durch die angränzenden Gassen und den Platz bestimmt ist und dessen Grundlinien mit den umgebenden Gebäuden correspondiren, kann nicht überschritten werden. Sollten jedoch in der Mitte des Gebäudes gegen den Platz heraus Vorsprünge und sonst kleine Risalite nothwendig werden, so müssten dieselben gründlich durch unabweisbare dringliche Ursachen, welche die innere Eintheilung bedingt, motivirt und mit möglichster Zurückhaltung angebracht werden, weil nur in diesem Falle auf die Genehmigung der hohen Staatsbehörden zu zählen wäre, und im Falle der Verweigerung der Bauplan dadurch nicht unbenützbar werden dürfte.

9. Der Tag der Einsendung der Bauplanzeichnung ist auf den 1. März 1864 festgesetzt.

Von der Direction der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates.“