



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die ‚Vier Neuen Säle‘ des Musikvereins

Vorgeschichte, Entscheidungsfindung, Bau,
Finanzierung, Umfeld und erste Erfahrungen

Verfasserin

Magdalena Menheere

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Diplomstudium Musikwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ass.-Prof. Dr. Michael Weber

Danksagung

An dieser Stelle gilt mein Dank dem Intendanten der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Dr. Thomas Angyan, für die Bereitstellung von Informationen und die damit einhergehende Ermöglichung dieser Diplomarbeit.

... außerdem für J und O.

Vorwort

Meine persönliche Motivation zu dieser Arbeit entstammt nicht nur meinem Interesse an einer aktuellen Thematik, sondern auch meiner jahrelangen, beruflichen Tätigkeit für die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Ich habe den Bau der Vier Neuen Säle selbst miterlebt, Staub geschluckt und geduldig vielen Gästen erklärt, was unter dem Platz vor dem Musikvereinsgebäude im Entstehen ist. In den Jahren seit der Fertigstellung habe ich tausende Menschen in und durch diese Säle geführt, weshalb auch der Wunsch entstanden ist, mich mit diesem Projekt wissenschaftlich zu beschäftigen.

Die Intention dieser Arbeit ist es ‚die Vier Neuen Säle‘ des Wiener Musikvereins so genau wie möglich zu beschreiben. Ausgehend vom historischen und theoretischen Kontext zur Entstehung des Konzertwesens und Konzertaalbaus, beschreibe ich den Trägerverein des Projekts, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, und anschließend das Projekt selbst. Die Beschreibung des aktuellen Kontexts soll dazu beitragen, die Säle besser fassen bzw. einbetten zu können. Im Resümee finden sich meine persönlichen Schlussfolgerungen aus der Beschäftigung mit diesem Thema.

Über viele Informationen zu diesem Projekt verfüge ich aufgrund meiner beruflichen Tätigkeit für die Gesellschaft der Musikfreunde. So weit als möglich, versuche ich Belege für Informationen anzuführen.

Folgende Abkürzungen werden im Rahmen dieser Arbeit verwendet:

MV	Musikverein
VNS	Vier Neue Säle
GDM	Gesellschaft der Musikfreunde in Wien
GS	Großer Musikvereinssaal
BS	Brahms-Saal
ES	Gottfried von Einem-Saal
GL	Gläserner Saal / Magna Auditorium
MT	Metallener Saal
ST	Steinerner Saal
HS	Hölzerner Saal

Inhaltsverzeichnis

Der historische Kontext	8
Die Voraussetzungen zur Entstehung des Konzertwesens	
Historische Voraussetzungen	8
Theoretische Voraussetzungen	25
Konzertsaalbau	38
Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien	49
Ein historischer Überblick	49
Die aktuelle Struktur des Vereins	66
Direktion	67
Senat	67
Zweigvereine	68
Das Projekt ,Die Vier Neuen Säle'	71
Ausgangslage	71
Planung und Ablauf des Projekts	74
Finanzierung	80
Die Vier Neuen Säle allgemein	84
Die Architekten	84
Technische Baudetails	85
Allgemeine Informationen & Infrastruktur	90
Medientechnik	94
Klimatechnik	96
Die Säle im Detail	98
Gläserner Saal / Magna Auditorium	98
Metallener Saal	102
Steinerner Saal / Horst Haschek Auditorium	105
Hölzerner Saal	108
Die Bespielung der Säle	110
Eröffnung	110
Eigenveranstaltungen	111
Saison 2004/05	111
Saison 2005/06	113
Saison 2006/07	115
Saison 2007/08	116
Saison 2008/09	117
Saison 2009/10	118
Saison 2010/11	118
Saison 2011/12	118
Saison 2012/13	119
Fremdveranstaltungen	119
Drucksorten	123

Der aktuelle Kontext	124
Musiker über die ‚Vier Neuen Säle‘	124
Claus-Christian Schuster	124
Johannes Prinz	126
Bestehende Konzertsäle in Wien und ihr Verhältnis zur Gesellschaft der Musikfreunde	128
Neue Konzertsäle in Österreich	131
Berio-Saal, Konzerthaus	131
Auditorium, Grafenegg	132
Mumuth, Universität Graz	133
,MuTh‘, Konzertsaal Wiener Sängerknaben	133
Resümee	135
Verzeichnisse	140
Literatur	140
Zeitungen & Zeitschriften	142
Onlinequellen	143
Weitere schriftliche Quellen	144
Interviews	144
Bildquellen	144
Weitere Beilagen	147
Liste Konzertsäle	148
Satzungen der Gesellschaft der Musikfreunde	151
Vereinsregisterauszug	158
Transkription des Interviews mit Claus-Christian Schuster	160
Transkription des Interviews mit Johannes Prinz	165

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Musick-Roome von Thomas Mace 1676	S. 40
Abb. 2: Fassadenansicht des alten Musikvereinsgebäudes unter den Tuchlauben	S. 54
Abb. 3: Der Sturz des Ministeriums Pillersdorf im Sicherheitsausschuss am 8. Juli 1848	S. 55
Abb. 4: Lage der Tunnel der U2 neben dem Gebäude des Musikvereins	S. 75
Abb. 5: Schnitt durch den Tunnel der U2 mit Musikvereinsgebäude und Wienfluss	S. 75
Abb. 6: Schnitt 2. und 3. Untergeschoß	S. 86
Abb. 7.: Düsenstrahlverfahrens DSV	S. 87
Abb. 8: Grundriss 2. Untergeschoß + Depoträumlichkeiten	S. 93
Abb. 9: Oben: Längenschnitt 3. Untergeschoß, unten: Grundriss 3. Untergeschoß	S. 94
Abb. 10: Gläserner Saal / Magna Auditorium	S. 98
Abb. 11: Metallener Saal	S. 102
Abb. 12: Steinerner Saal / Horst Haschek Auditorium	S. 105
Abb. 13: Hölzerner Saal	S. 108

Der historische Kontext

Die Voraussetzungen zur Entstehung des Konzertwesens

Zu Beginn dieser Arbeit unterziehe ich die Wurzeln unserer heutigen Kulturform ‚Konzert‘ sowie die daraus resultierenden Formen ‚Konzertwesen‘ und ‚Konzertsaal‘ einer näheren Betrachtung. Ausgehend von historischen Fakten sollen anschließend die theoretischen Voraussetzungen und das theoretische Umfeld dargestellt werden. Da die Kulturform Konzert aufgrund ihrer komplexen historischen Entwicklung Aspekte mehrerer wissenschaftlicher Teilbereiche beinhaltet, kann für deren Darstellung sowohl eine musikwissenschaftliche, als auch eine soziologische, ökonomische, politische, kunstgeschichtliche oder generell kulturwissenschaftliche Perspektive gewählt werden. Sämtliche dieser Zugangsweisen tragen dazu bei, das heutige Bild des Phänomens Konzert besser zu verstehen. Trotz des weit reichenden Umfangs dieser Thematik soll ein möglichst schlüssiger Überblick über den Beginn der Veranstaltung Konzert, die Gründung erster musikalisch geprägter Konzertgesellschaften, über die Geschichte des Konzertsaales sowie die Entstehung unseres heutigen Konzertwesens gegeben werden.

Historische Voraussetzungen

Nähert man sich dem Begriff ‚Konzert‘, so birgt die deutsche Sprache bereits die erste Hürde. Im Gegensatz zum Englischen oder Französischen, verfügt das Deutsche über ein und denselben Begriff, sowohl für die Gattung, als auch die Veranstaltung Konzert. Wir gehen demnach ins Konzert, um ein Konzert zu hören. Die englische Sprache unterscheidet zwischen ‚concert‘ als Veranstaltung und ‚concerto‘ als Werk. Wundert man sich über diese Ungenauigkeit unserer Sprache, so war der Bedeutungshorizont des Wortes ‚Konzert‘ im Leipzig des 18. Jahrhunderts noch weit größer. Man ging nicht nur ins ‚Konzert‘ (Veranstaltung), hörte dort ein ‚Konzert‘ (Werk), sondern war vielleicht auch Mitglied des ‚Großen Konzerts‘ (Verein) und lauschte der Musik

des ‚Großen Konzerts‘ (Ensemble)¹. Für diese Arbeit wird der Begriff ‚Konzert‘ vorrangig im Sinne der Veranstaltung verwendet.

Unser heutiges Verständnis des globalen Phänomens Konzert resultiert aus einem mehrere Jahrhunderte andauernden Entwicklungsprozess. Einen eindeutigen Anfangspunkt dieses Prozesses kann man nur schwer festlegen, da das Konzert nicht wie die Oper etwa an das Aufkommen eines bestimmten Kompositionstypus gekoppelt war². Ein Konzert beinhaltet Musik verschiedenster Gattungen, kann demnach sowohl ein Streichquartett, als auch eine Symphonie, ein Lied oder ein Klavierstück sein. Eine historisch stringente Entwicklung aufzuzeigen ist im Fall des Konzerts ebenso schwierig, da „das Neue das Alte vielfach nur überlagerte und da[ss] beides, das Moderne sowohl wie das Traditionelle, oftmals nebeneinander fortexistierte“³. So scheinbar schwierig das Konzert demnach festzumachen bzw. einzugrenzen ist, so selbstverständlich ist diese Kulturform für den Zuhörer des 21. Jahrhunderts. Als Basis für die historischen Ausführungen ist es daher wichtig eine brauchbare Definition der Kulturform ‚Konzert‘ zu finden. Das, was für uns heute so selbstverständlich während eines Konzerts passiert, soll strukturell aufgezeigt werden. Was ist demnach der kleinste, gemeinsame Nenner aller Konzerte auf dieser Welt?

Das Konzert in allen seinen verschiedenen, global auftretenden Ausprägungen ist der Ort, an dem während einer gewissen Zeitspanne Musik dargeboten wird. Als Realisierungsort von Musik ermöglicht das Konzert nicht nur professionelle, musikalische Reproduktion sowie intellektuelle Rezeption, sondern ist ebenso Schmelztiegel für eine Reihe von gesellschaftspolitischen Entwicklungen. Die qualitative Vormachtstellung des Konzerts lässt uns über die Jahrhunderte hinweg glauben, sie wäre die herrschende Form, obwohl dies quantitativ nie der Fall war. Das spezifische an der Kulturform Konzert kann keineswegs mit der bloßen Beschreibung der musikalischen Darbietung festgemacht werden, seien deren Merkmale auch derart kennzeichnend wie die „deutlich erkennbare Zweigliederung der um ein musikalisches Ereignis versammelten Personen: die

¹ Küster, Konrad: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. Kassel 1993, S. 12f.

² Schwab, Heinrich: Konzert. Öffentliche Musikedarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert.

(Musikgeschichte in Bildern; Band IV - Musik der Neuzeit) Leipzig 1971, S. 6.

³ Schwab, S. 17.

Trennung von Musikern und Hörern“⁴. Die Kulturform Konzert erscheint uns derart selbstverständlich, als sei sie keine spezielle, sondern eine allgemeine, fast die ‚natürliche‘ Form der musikalischen Darbietung. Spinnt man diese Überlegung weiter, so wäre fortan jede Form des Musizierens ein Konzert, selbst wenn man für sich selbst spielt.

Um fest zu machen, wodurch sich unser heutiger Konzertbegriff konstituiert, können verschiedene Merkmale angeführt werden. Salmen spricht von der „Frontalstruktur mit der Trennung des Publikums von den Darbietenden“⁵ während Schwab die „Öffentlichkeit der Veranstaltung, erreicht durch das über das Eintrittsgeld erkaufte Recht der Teilnahme“⁶, als das wesentlichere Merkmale anführt, wodurch sich „das Konzert von anderen Darbietungsformen, wie etwa Haus- oder Kammermusik, unterscheidet“. Er definiert das bürgerliche Konzert in der Folge als „eine der Öffentlichkeit zugängliche, unternehmerisch organisierte und auf ein Programm festgelegte Musikdarbietung häufig repräsentativen Charakters, die im Unterschied zu dem haus- und kammermusikalischen Musizieren die gesonderte Platzierung von Ausführenden einerseits und Zuhörern andererseits vorsieht, und der sich an ein interessiertes und zahlungsfähiges, anonymes Publikum wendende Verkauf dieser Musikdarbietung, die damit den Charakter einer Ware bekommt“⁷. Die Definition versucht durch Beschreibung äußerer Merkmale der Struktur dieser Form näher zu kommen. Einen inneren logischen Zusammenhang der Kulturform Konzert, eine Quintessenz sämtlicher Ausprägungen zu extrahieren sowie die strukturellen Merkmale aufzuzeigen, hat sich Hanns Werner Heister in seiner „Theorie einer Kulturform“⁸ zur Aufgabe gemacht. Seine Überlegungen werden sehr stark in den theoretischen Teil dieses Kapitels einfließen.

Alle diese Überlegungen untermauern die Notwendigkeit eines interdisziplinären Zugangs. Das organische Verhältnis zwischen Konzert und dem aufkommenden Bürgertum sorgt dafür, dass sich das Konzert gegenüber geschichtlich wie systematisch verwandten (Früh)Formen abgrenzen lässt. Das spezifische an unserem Konzertbegriff wird daher erst mit der vollständigen

⁴ Schwab, S. 6.

⁵ Salmen, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988, S. 11.

⁶ Schwab, S. 6.

⁷ Schwab, S. 6.

⁸ Heister, Hanns-Werner: Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Wilhelmshaven 1983.

Emanzipation des Bürgertums erkennbar. Der Weg dorthin ist jedoch ebenso einer kurzen Betrachtung wert.

Vorläufer des Konzerts lassen sich entsprechend der konstituierenden Merkmale schon sehr früh orten. So findet Walter Salmen bereits im antiken Griechenland Vorführsituationen mit Publikum in eigens zu diesen Zwecken errichteten ‚Odeia‘, bei denen Kithara- und Aulossolisten sowie kitharabegleitete Gesänge neben Wettbewerben und rhetorischen Veranstaltungen abgehalten werden⁹. So ausgereift diese Veranstaltungen auch waren, von Frühformen unseres Konzert kann, meiner Meinung nach, noch nicht die Rede sein.

Als historischer Ausgangspunkt des öffentlichen Konzerts gilt im Allgemeinen die Renaissance¹⁰. Hier lassen sich im Wesentlichen bereits zwei Vorformen erkennen:

- Die bürgerlich-studentischen Collegia Musica in Deutschland und der Schweiz.
- Die italienischen und französischen Akademien der Aristokratie.

Italien hatte in der Renaissance aufgrund seiner geographischen Lage eine eindeutige Vormachtsstellung und konnte sich als Sitz des Welthandels etablieren. Durch die rasche Umstellung auf Warenproduktion und Außenhandel, schaffte es Italien früher als andere europäische Länder den Feudalismus zu überwinden und damit den Weg frei zu machen für eine nationale kulturelle Hochblüte. Man griff auf eine gedankliche Basis zurück, die zuvor bereits einmal das Fundament für eine geistige Hochkultur bildete. Die antiken Wissenschaften wurden damit zum intellektuellen Vorbild einer ganzen Epoche. Nach Adaptierung dieser Denkform, entlehnte man zur Etablierung einer entsprechenden Gesellschaftsform die Idee der Akademie Platons und führte Gelehrte und jene, die es noch werden wollten, in den italienischen Akademien zur wissenschaftlichen Arbeit und Diskussion zusammen. Im Zuge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung wurden auch musikalische Themen

⁹ Salmen S. 11.

¹⁰ Preussner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg 1954, S. 6 oder Heister, Hanns Werner: Artikel „Konzertwesen“ In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Band 5, Kassel 1996, Sp. 693.

erörtert. Die erste Akademie dieser Art finden wir 1470 im geistigen Zentrum der Renaissance, in Florenz unter dem Titel „Accademia Platonica“¹¹.

Im deutschsprachigen Raum strebten die Verfechter des Humanismus danach eine den Akademien ebenbürtige Form der Zusammenkunft zu schaffen. Zwei Strömungen, das humanistische Gastmahl (nach Platon) und die Tradition der Meistersinger¹², bilden die Grundlage für das sogenannte Convivium Musicum. Diese Zusammenkünfte, die nicht mehr rituell gebunden waren, hatten wie die Meistersingerzeche vor allem eine Konstante, die im gemeinsamen Mahl bestand. Musik war hier noch nicht Hauptzweck der Zusammenkunft, sondern eher eine gesellige Begleiterscheinung. Erst in weiterer Folge trat das Musizieren gegenüber anderen Aktivitäten immer mehr in den Vordergrund.

Als sich die Musik vollständig emanzipieren und zum alleinigen Zwecke werden konnte, als der Grund des Treffens das gemeinsame Musizieren wurde, kann man von den ersten musikalischen Vereinen sprechen. Im wörtlichen Sinne sind dies die ersten Collegia Musica, die ersten Musikvereine, die fortan in bedeutsamer Weise das Musikleben in Deutschland und der Schweiz geprägt haben.

Wann die Bezeichnung ‚Collegium Musicum‘ erstmals auftritt wird in verschiedenen Publikationen unterschiedlich angegeben. Pinthus verweist auf die Torgauer Cantorei, die 1568 in einer Messensammlung als ‚Collegium Musicum‘ bezeichnet wird¹³. Schwab hingegen datiert die Gründung des ältesten Collegium Musicum in der Schweiz auf das Jahr 1613¹⁴. Als Veranstaltungsbezeichnung findet Salmen das ‚Collegium Musicum‘ zum ersten Mal 1660 in der Freien Hansestadt Hamburg¹⁵. Preussner legt sich nicht genau fest, indem er als Entstehungszeit das ausgehende 16. und beginnende 17. Jahrhundert annimmt¹⁶. Obwohl diese Angaben stark von einander abweichen,

¹¹ Pinthus, Gerhard: Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19.Jahrhunderts. Leipzig 1932, S. 15.

¹² Ursprünglich entstanden aus einer Begräbnisbruderschaft setzt sich die Trägerschicht aus Handwerkern zusammen, wobei der religiöse Ritus eine starke Rolle spielt.

¹³ Pinthus, S. 30.

¹⁴ Schwab, S. 197.

¹⁵ Salmen, S. 16.

¹⁶ Preussner, S. 9.

kann als entscheidender Zeitraum die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts angesehen werden.

Pinthus zeichnet die Entwicklung des Begriffes ‚Collegium Musicum‘ in drei Schritten:

- Allgemeiner Begriff für musizierende Bürgervereinigungen
- Geschlossener Verein vornehmer Bürger
- Name für Liebhaberkonzerte

Während anfänglich jede Vereinigung ausübender Musiker als ‚Collegium Musicum‘ bezeichnet wurde, so wandelte sich die Bedeutung nach und nach hin zu einer „geschlossenen Gesellschaft vornehmer Bürger, die zum Spielen und Hören vornehmlich weltlicher Musik zusammenkommen“¹⁷. Neu an den Collegia Musica war, dass der musikalische Laie nicht nur Gefallen am aktiven Musizieren, sondern erstmals auch am reinen Hören fand. Dieses neue Bewusstsein markiert den Grundstein für unseren heutigen Konzertbetrieb. Schrittweise ändern sich nicht nur das Repertoire (von stark geistlich orientierter hin zu immer mehr weltlicher Musik), sondern auch die Teilnehmer dieser Veranstaltungen. Mit dem sukzessiven Einstieg nicht-musizierender, bloßer Zuhörer öffnet sich der geschlossene Kreis der ‚Collegia Musica‘. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gehen diese Vereinigungen dazu über, in Form von Liebhaberkonzerten, ihre Darbietungen halböffentliche aufzuführen. Der entscheidende Schritt in die Öffentlichkeit ergibt sich durch die stets häufigere Teilnahme bei Kirchenaufführungen, studentischen Feiern oder städtischen Festen. Ebenso allmählich vollzieht sich der Übergang von reiner Vokal- hin zur Instrumentalmusik. Das Winterthurer Musikkollegium feierte sein erstes konzertmäßiges Auftreten im Jahr 1665, wobei das ‚Collegium Musicum‘ in Elbing bereits 1630 eine öffentliche Aufführung abgehalten haben soll¹⁸. Die für die Entwicklung des Konzerts auf längere Sicht wichtigsten ‚Collegia Musica‘ in Deutschland befanden sich in Frankfurt am Main, Leipzig und Hamburg. Trägerschicht dieser Vereinigungen waren Studenten und Gelehrte. Anders als

¹⁷ Pinthus, S. 30.

¹⁸ Pinthus, S. 32; der Autor zitiert die Jahresangabe nach: Doering, G.: Die musikalischen Erscheinungen in Elbing, Elbing 1868; Doering selbst führt allerdings keine genauen Quellen an.

in Italien setzte sich in Deutschland das Gedankengut der Renaissance allein in der intellektuellen Oberschicht durch. Die Versammlungsorte der ‚Collegia Musica‘ wurden zu wichtigen Vorläufern der späteren Konzertsäle. Im Laufe der Entwicklung sank das ‚Collegium Musicum‘ von der Ergötzung vornehmer Bürger zur Schulungsinstitution an den Gymnasien ab¹⁹. Es erhält seine Wertigkeit später allerdings wieder zurück und pflanzt sich einerseits über das Liebhaberkonzert im öffentlichen Musikleben fort, ist aber auch wichtige Grundlage für die Entstehung der großen Konservatorien im 19. Jahrhundert. Auch heute noch existieren im deutschsprachigen Raum, vor allem im universitären Umfeld, unzählige Laienorchester und Chöre, die den Namen ‚Collegium Musicum‘ tragen²⁰.

Die wirtschaftlich-soziologischen Umwälzungen im Europa des 15.-17. Jahrhunderts resultieren in der Entstehung des dritten Standes, dem sogenannten Bürgertum. Die Vielzahl der neuen Bürger tritt nun erstmals als Masse auf und beginnt eigene Forderungen zu stellen. Der Schritt dieser neuen Schicht, aus dem Privaten in die anonyme Masse, zeichnet sich sehr gut auch am öffentlichen Musikleben ab. Italien kann seine wirtschaftliche Vormachtsstellung nicht behaupten und muss sie an England abgeben. England wird somit nicht nur Vorreiter des aufkommenden Kapitalismus, sondern schafft auch als erstes Land in Europa die Grundlagen für ein öffentliches Konzertwesen. Hauptsächlich von London aus, verbreitet sich die neue Form der musikalischen Darbietung seit der Restauration von 1660 über Frankreich nach Deutschland, wo die Idee auf fruchtbaren Boden fällt. Parallel zu den deutschen ‚Collegia Musica‘ hatten sich in England die sogenannten ‚Consorts‘ durchgesetzt, Musizierabende in (meist adligen) Privathäusern. Neben diesen privat-höfischen Veranstaltungen traten immer mehr einzelne Musiker oder Unternehmer hervor und wagten den entscheidenden Schritt in die Öffentlichkeit. Die Überlegung, pekuniäre Erträge aus musikalischen Aufführungen zu lukrieren, verbreitet sich schnell.

¹⁹ Pinthus, S. 85.

²⁰ Das Schlagwort „Collegium Musicum“ liefert auf www.google.at rund 200.000 gefundene Seiten im deutschsprachigen Raum (31.10.2012).

John Banister (1630-1679), Violinist am englischen Hof, gilt als einer der ersten, der das Bedürfnis der Bürger nach musikalischem Genuss erkannte. Er kündigte den Dienst am Hofe des Königs und ließ sich als Konzertveranstalter nieder. Mit folgender Annonce in der Londoner Gazette startet er sein musikalisches Gewerbe und wird damit vom Musiker zum Unternehmer:

„There are to give notice that at Mr. John Banister’s house, now called the Musick-School, [...] this present Monday, will be musick performed by excellent masters, beginning precisely at four of the clock in the afternoon, and every, afternoon, for the future, precisely at the same hour“²¹.

In Frankreich nimmt die soziologische Entwicklung der öffentlichen Aufführung einen etwas anderen Lauf. In adligen und großbürgerlichen Salons entsteht zunächst ein Pendant zu den englischen ‚Consorts‘. Mit hauskonzertartigen Veranstaltungen macht der Hoforganist Pierre de Chabanceau de La Barre in Paris um die Mitte des 17. Jahrhunderts auf sich aufmerksam. Im Gegensatz zu den englischen finden diese französischen Konzerte allerdings noch nicht regelmäßig statt. Die Trägerschichten unterscheiden sich auch grundsätzlich von jenen in England. Während dort zumeist die mittlere Bürgerschicht (Kaufleute und Handwerker) anzutreffen war, so konnten sich in Frankreich, am Höhepunkt des Absolutismus unter Ludwig XIV., nur exklusive Adlige an Konzertgenüssen erfreuen. Das rein bürgerliche Konzert konnte sich hier aufgrund der politischen Situation erst später durchsetzen. Die Situation in Paris ist jenem circa hundert Jahre späteren Zustand in Wien sehr ähnlich. In den Adels- und großbürgerlichen Häusern floriert das Musizieren, während sich das öffentliche Konzertieren nur träge durchsetzen kann. Reiche Bürger suchen nicht nach ihrer eigenen Form, sondern ahmen die abgeschlossenen Kreise des Adels nach. Daher dauert es in Paris, wie später auch in Wien, um einiges länger bis sich das öffentliche Konzertleben etablieren kann. Zusätzlich dazu behauptete das ‚concert spirituels‘ in Paris lange seine zentrale Position. Für die Oper als Spielersatz an kirchlichen Feiertagen erdacht, fanden auch diese Aufführungen nur für einen geschlossenen Kreis an Menschen statt.

²¹ Spink, Ian: (1) John Banister. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove dictionary of music and musicians, volume 2 (Back-Bolivia), London 1980, S. 117.

Weitere Ansätze der öffentlichen Darbietung finden wir im Gaststättenwesen, vor allem in den Londoner Konzertgärten und Vergnügungsparks seit 1660. „Marylebone Gardens“, „Vauxhall Gardens“, „Ranelagh Gardens“ sind nur einige Beispiele dafür, dass diese künstlerisch bestens besetzten Veranstaltungen zu einer Einnahmequelle geworden sind. Das Modell dieser „pleasure gardens“ wird in weiterer Folge weltweit adaptiert²².

Die Entwicklungen in England und Frankreich hatten direkten Einfluss auf das Musikleben im deutschsprachigen Raum. Die erste und unmittelbarste Anlaufstelle dieser Einflüsse war Hamburg und hier wiederum Georg Philipp Telemann, der künstlerisch und organisatorisch rege tätig war. Deutschland stand somit zum einen vom Westen her im Einfluss Englands und Frankreichs, wodurch ein innovativer Zeitgeist Einzug hielt. Zum anderen erstreckte sich von Italien her eine Linie, die vor allem den Geist der Renaissance propagierte. Das zukünftige Konzertleben hat seine Wurzeln eindeutig in der westlichen Linie. Der Süden brachte die Oper und das gesangliche Virtuosentum nach Deutschland. Die geographisch unterschiedlichen Einflüsse lassen im Norden, Westen und Zentrum Deutschlands wichtige Musikzentren entstehen, während der Süden davon relativ unbetroffen bleibt. Einiges wurde übernommen, einiges entstand originär. „Wenn England die Wirtschaftsform, Frankreich die gesellschaftliche Seite im Konzert vornehmlich prägte, so machte Deutschland aus ihm eine Gemeinschaftsform“²³.

Der nächste, wichtige Schritt in Richtung eines öffentlichen Konzertlebens ist die rechtliche Konstituierung der musikalischen Zusammenkünfte. In drei Schüben – um 1720, 1740 und 1770 – fanden fortan die wichtigsten Konzertgründungen statt, worin bürgerliche Musiziervereinigungen sich institutionell manifestiert haben²⁴. Ein vorläufiger Abschluss dieser Entwicklung ist etwa mit dem Jahr 1848 gefunden²⁵.

²² Schwab, S. 136.

²³ Preussner, S. 30.

²⁴ Heister 1983, S. 36f; Preussner, S. 27.

²⁵ Nicht schon um 1800/1825 wie bei Pinthus S. 142 und Preussner S. 33.

Der erste Schub an Konzertgründungen setzt um das Jahr 1710 mit der Gründung der ‚Academy of Ancient Music‘ in London ein. In Hamburg veranstaltete Telemann seit seinem Amtsantritt 1721 die verschiedensten Konzerte. Ab 1725 finden die ‚concerts spirituels‘ in Paris statt.

Die Hauptrolle in der zweiten Periode spielen noch stets die Städte London, Paris und Hamburg, wobei sich der Schwerpunkt immer mehr nach Deutschland verlagert. Eingeleitet wird die Zäsur durch die Gründung des Großen Konzerts in Leipzig im Jahr 1743²⁶.

Die dritte Periode, die Zeit der Ausdehnung auf Mittel- und Kleinstädte sowie die Zeit der Liebhaberkonzerte, setzt um 1770 ein. Das Liebhaberkonzert als halb- oder ganzöffentliche Veranstaltung gilt als eher kleinbürgerlich. Zur Leitung und Unterstützung der Konzerte werden aber bereits Berufsmusiker herangezogen. Die Liebhaberkonzerte sind gewissermaßen eine Stufe zwischen geselligem Musizieren in den Collegia Musica und dem öffentlichen Konzert mit dem rein rezeptiven Hörerlebnis. In dieser Stufe werden die Teilnehmer bereits nach musikalischen Prinzipien voneinander unterschieden.

Es ergeben sich drei Gruppen:

- Berufsmusiker
- Dilettanten
- Zuhörer

Die Bildung der musikalischen Vereine, der Zusammenschluss gleichgesinnter gebildeter Bürger, stand als deutsches Pendant im Wechselspiel mit den französischen Salons und den englischen Klubs. Die neuen musikalischen Gesellschaften hatten als vorrangiges Ziel die Beseitigung von gesellschaftlichen Vorurteilen und Schranken sowie die klassenlose gemeinsame Musikausübung. Das Aufnahmekriterium sollte nicht länger die adelige Familienchronik, sondern die Ausübung eines Instruments oder entsprechende gesangliche Leistungen sein. Überschaubare musikalische Gemeinschaften werden fortan sehr schnell zu großen Musikvereinen, die Statuten und leitende Ausschüsse benötigen. Die Ausbildung dieser Vereine hat vor allem zu zwei Entwicklungen geführt:

²⁶ Ab 1781 unter dem Titel „Gewandhaus-Konzerte Leipzig“

1. Drei- bis vierstündige Konzerte waren die Regeln, da selbst musizieren viel länger möglich ist, als aktives Zuhören. Konzerte waren noch eher Übungskonzerte für die Mitglieder des Vereins als reine Darbietungen.
2. Da die Idee des Übungskonzerts einer geistig-künstlerischen Überlegung entstammt, fehlt jegliche wirtschaftliche Komponente. Nicht das Eintrittsgeld, sondern die Musikausübung war entscheidend. Die finanziellen Mittel zur Erhaltung dieser Unternehmungen wurden von allen Mitgliedern zu gleichen Teilen getragen.

Gemeinnützig und gemeinschaftsbildend sollten diese Vereinigungen sein. Genährt wurde das öffentliche, musikalische Leben, trotz allem Drang nach außen hin, von innen her, das heißt von der Hausmusik.

Gewissermaßen als Gegenstück zu den Übungskonzerten der Gesellschaften kamen die Unterhaltungskonzerte in Mode. Das Bürgertum wollte nicht nur geübt und gebildet sein, sondern auch unterhalten werden. Die Unterhaltung entzieht sich allerdings jeglicher Form von Gemeinnützigkeit und ist seit jeher auf Erwerb und Gewinn orientiert. Das Subskriptionskonzert nimmt eine zentrale Position im Konzertleben ein. Hier wird das Konzert erstmals zu einer Form gesellschaftlicher Repräsentation. Die ‚höhere‘ Unterhaltung waren die Virtuosenkonzerte, die immer schon mehr Gewicht auf den Ertrag legen mussten. Eine außerordentliche Leistung erforderte auch damals schon außerordentliche Preise. Diese spezifische Idee des professionellen Musikers hat sich bis heute im Kern der bürgerlichen Anerkennung erhalten. Die Leistung der einzelnen Persönlichkeit wird in der Entwicklung des Konzerts stets wichtiger und zentraler. Die Originalität verschiebt sich von jener des Werkes langsam auf die ‚geistige Haltung‘ und ‚technische‘ Leistung des Interpreten. Die Fülle der herausragenden Leistungen fordert den Vergleich und die Kritik heraus. Niccolò Paganini wird, im weiteren Verlauf, zum Typus des technisch perfekten, reisenden Virtuosen.

Von der reinen Bedürfnisbefriedigung des Bürgertums wird das öffentliche Musizieren nach und nach zur Erwerbsquelle vieler Musiker. Daraus ergibt sich der Wunsch der Künstler nach einem stets interessierten, zahlungswilligen

Publikum. Um dieses auch bei Laune zu halten, müssen die Leistungen stets höher geschraubt und Erwartungen übertroffen werden. Diese künstlerischen Aufgaben bedürfen eines geregelten Geschäftsbetriebs. Sobald sich das Konzert also auch in allen praktischen Bereichen als reife Kulturform emanzipiert hat, wird der Ruf nach entsprechenden Aufführungsstätten laut. Nachdem dieser Betrieb den Besuch vieler Menschen erfordert, kann das öffentliche Konzertleben vorerst nur in den Großstädten bestehen. In den Klein- und Mittelstädten erhält sich das Liebhaberkonzert noch länger.

Fortan schlossen sich Berufsmusiker immer mehr zu Sozietäten, Musikergewerkschaften zusammen, die in Form von Alters- oder Ablebensversicherungen den Witwen und Waisen der Künstler zukommen sollten. Die erforderlichen Mittel setzten sich aus Beiträgen und Einnahmen aus Aufführungen zusammen. Wiederum aus England stammt die erste dieser Sozietäten (1738 gegründet) nach deren Vorbild die Musiker in Wien agierten. Die Wiener Tonkünstler-Societät, 1771 von Florian Gassmann initiiert, veranstaltete die ersten öffentlichen Musikveranstaltungen und entwickelte sich schnell zur führenden Konzertunternehmung. Die Societät veranstaltete vier Konzerte pro Jahr, die zu diesem Zeitpunkt die einzigen öffentlichen Orchesterkonzerte waren. Berufsmusiker waren in Wien vor allem aufgrund der Oper, der Hofkapelle und den noch stets existierenden adligen Hausensembles zahlreich anzutreffen. Aufgeführt wurden vor allem Oratorien. Die Konzerte waren äußerst gut besucht. Mozart, Haydn und Beethoven waren die prägenden Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens. Öffentliche Auftritte der drei Komponisten, sei es als Dirigent, Solist oder Urheber der Musik, waren bedeutende gesellschaftliche Ereignisse in Wien. Obwohl Wien erst sehr spät ins internationale Musikleben eingegriffen hat, so spielte diese Stadt fortan eine umso wichtigere Rolle. Für die Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens war Wien nicht sehr bedeutend. Federführend wurde Wien als künstlerisches Zentrum der elaborierten klassischen Konzertmusik.

Trotz des regen und vielfältigen Konzertlebens in so manchen Großstädten des beginnenden 19. Jahrhunderts, fehlte gewissermaßen ein traditionsgebundener, qualitativ höchststehender Mittelpunkt. In diesem Sinne führte

London 1813 als erste Stadt die Idee der philharmonischen Konzerte ein, die sich fortan in allen größeren Städten durchsetzte. Dadurch, dass alle Musiker gemeinsam die finanzielle und künstlerische Verantwortung trugen, konnte ein zuverlässiges, durch Proben qualitativ gesichertes, ständisches Orchester gebildet werden. Neben Wien und Berlin gibt es auch in der Stadt, die den Anfang der Entwicklung bildete, heute noch philharmonische Orchester. Der Liehaberverein hat sich vom regen Musizieren zum Konzertunternehmer gewandelt. Ein gewisser Endpunkt dieser Entwicklung sind die philharmonischen Gesellschaften. „Die Liehabergesellschaft schrumpft auf einen Ausschuss kapitalkräftiger Männer, die die finanzielle Sicherung der Konzerte übernehmen, zusammen“²⁷. Im beginnenden 19. Jahrhundert wird Musik immer mehr zur gesellschaftlichen Kunst des Bürgertums. Die bürgerliche Beschäftigung mit der Musik entsprach ganz der geistigen Haltung dieser Zeit.

Der groß angelegte Konzertbetrieb kann sich in der Provinz nie vollständig etablieren, da hierfür soziologisch-strukturell die große Menge an Konzertbesuchern fehlt. Erstklassige Musik in örtlich greifbarer Nähe kann erst mit den entstehenden Musikfesten geboten werden, wofür wieder einmal England das gute Beispiel gibt. Wenig verwunderlich ist, dass sich diese Aufführungen zu Massenveranstaltungen entwickelten. Der wohltätige Zweck, der den ersten dieser Veranstaltungen Grund und Anstoß gab, darf nicht überbewertet werden. Ohne das Bedürfnis in der Bevölkerung wäre es nicht zu solch großen Konzerten gekommen. Indirekt liegt in diesem Vorhaben dieselbe, grundlegende Idee, die auch zur Gründung der GDM führte.

Seit den Augartenkonzerten und jenen der Tonkünstler-Societät gelang es keinem Unternehmen bzw. keiner Vereinigung regelmäßige Konzerte in Wien abzuhalten. Die ‚Adligen Liehaberkonzerte‘ die anfangs im Saal ‚zur Mehlgrube‘, dann im Universitätsgebäude stattfanden, von denen sogar Beethoven einige Konzerte dirigierte, hatten auch keinen dauernden Bestand.

²⁷ Pinthus, S. 112.

Sie endeten am 27. März 1808 mit der Aufführung von Haydns ‚Schöpfung‘²⁸. Diesem Umfeld entspringt die GDM, deren Geschichte im nächsten Kapitel näher behandelt werden soll.

Mit der zunehmenden Professionalisierung der Musiker im 19. Jahrhundert treten Musik und Interpret in ein zweigleisiges Wechselspiel. Während die Dilletanten das öffentliche Musikleben quantitativ vorantreiben, schreibt Beethoven bereits für den ausgebildeten Profimusiker. Eine Beethovensche Symphonie ist für den musikalischen Laien kaum zu meistern. Dadurch, dass Musikausübung für sie ‚nur‘ Freizeitgestaltung oder bestenfalls private Fortbildung ist können die Laien mit der Professionalisierung der Musiker nicht mehr Schritt halten. Der Bürger wird somit wiederum in die rezeptive Haltung bzw. den Rückzug ins Private oder Halböffentliche gedrängt.

Nachdem, durch die Verdrängung der Dilletanten durch Berufsmusiker, der Liebhaber seine Gelegenheit zum aktiven Musizieren verloren hatte, besann man sich auf ein Instrument, das jeder mit sich trug: die menschliche Stimme. In der Größe der früheren Liebhabervereine schloss man sich nun zu Chorgemeinschaften zusammen. Woher sollte diese Strömung kommen, denn aus London. Diese Gesangsvereine existierten nicht nur in höheren bürgerlichen Kreisen, sondern z.B. auch unter Handwerkern in ‚Spitalfields‘, einem ärmeren Viertel Londons²⁹. Diese ersten Singvereine haben keine besonders hohen qualitativen Ansprüche, sondern kehren eher das gesellige Beisammensein hervor. Das Chorsingen tritt ab sofort an die erste Stelle des Musizierens in Liebhaberkreisen. Es geht denselben Weg, den einst das Liebhaberkonzert vom ‚Collegium Musicum‘ zum öffentlichen Konzert gegangen ist: ausgehend vom geselligen Musizieren, zum halböffentlichen Auftritt, hin zum Verein, der auf Aufführungen hin arbeitet.

Der Fortgang der hochstilisierten, romantischen Kunstmusik gipfelt in einer Krise des Konzerts um die Wende zum 20. Jahrhundert. Konzertsäle, Musiker

²⁸ Von Perger, Richard: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung 1812-1870. Wien 1912, S. 4.

²⁹ Pithus, S. 128.

und Sänger werden ihrer irdischen Existenz enthoben und zunehmend verklärt. Der Konzertbesuch wird zum religiösen Ritus. Anstatt der Kirche sucht der distinguierte Bürger am Sonntag den Konzertsaal auf. Die Mythologisierung und Sakralisierung der bürgerlichen Musik wurde ad absurdum geführt, betrachtet man z.B. Bestrebungen Chor und Orchester vor den Augen des Publikums zu verdecken, um die „Unsichtbarmachung des Gemachtseins von Musik“³⁰ zu erzielen.

Mit dem Aufkommen kommunistischer Ideen rückte die Bildung des Volkes ins allgemeine Interesse und sogenannte Volks- oder Arbeiterkonzerte konnten sich etablieren. Musik wurde zum Zwecke der Bildung der Massen funktionalisiert. Parallel dazu begann sich der Konzertbetrieb quantitativ kontinuierlich auszudehnen. Die Diversität der musikalischen Veranstaltung wuchs rasant.

Bereits 1921 prangert Edwin Janetschek die „Überfülle an Konzertveranstaltungen“ an, wenn er zu einer umfassenden „Stilrevision und Reform des modernen Konzertsaales“ aufruft. Wie aktuell die Ideen des Kommunismus und wie fern jene des Kapitalismus ihm erscheinen, zeigt sich in folgender Aussage:

„[...] unsere Konzertbesucher huldigen heute vor allem dem Grundsatze, möglichst viel und neues zu bringen, ohne Rücksicht auf die Möglichkeit der entsprechenden Teilnahme und Gefolgschaft des Publikums und mit Hintansetzung aller Ziele und Aufgaben des Konzertsaales als Volksbildungsstätte.“³¹

Der gravierendste Paradigmenwechsel in der Geschichte des Konzertwesens trat mit dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit von Musik ein. Der Phonograph (1877) und das Grammophon (1887) läuten die Ära des „körperlos-technischen Musizierens“³² ein. Die Möglichkeiten des Tonträgers und vielmehr noch die Einführung des öffentlichen Rundfunks nach 1920 verdrängen das

³⁰ Heister, MGG 2, Sp. 700.

³¹ Janetschek, Edwin: Konzertsaal-Reform. In: Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, Prag 1921, S. 128f.

³² Heister, MGG 2, Sp. 700.

Konzert endgültig aus seiner Vormachtstellung. Seit dem Zweiten Weltkrieg erlebte das Konzertwesen, angetrieben durch die modernen, verkehrstechnischen Möglichkeiten, einen ungeheuren Aufschwung. Interpreten rotieren seither quer über den Globus, was eine Standardisierung und Verknappung des Repertoires mit sich brachte. Lokale Besonderheiten treten seither zugunsten des internationalen Staraufgebots kontinuierlich zurück.

Im Gegenzug zur Verkommerialisierung des klassischen Repertoires zeichnet sich der Staat seit 1945 vielerorts für die Aufführung und Verbreitung Neuer Musik verantwortlich. Durch Subventionen, Förderungen und Preise sollen Komponisten wie Konzertveranstalter dazu angespornt werden sich der Neuen Musik zu widmen. Aktuell werden aufgrund vorherrschender neoliberaler Prinzipien viele dieser Verträge eingefroren oder gar gekündigt. Täglich sind neue Berichte dazu in den Medien zu finden. Das Kürzen der Kulturbudgets und die Betrachtung der Kultur unter marktwirtschaftlichen Kriterien hatten zur Folge, dass das Sponsoring zu einer wichtigen Einnahmequelle im Konzertbetrieb wurde. Ein von den Massenmedien forcierter Starkult sorgt auch bereits im klassischen Bereich für einen immer schneller werdenden Auf- und Abstieg junger Künstler. Speziell für Sänger ist diese Entwicklung gefährlich. In junger Vergangenheit ist auf Druck der Massenmedien z.B. das Aufgreifen der bereits 1872 von Johann Strauss dirigierten ‚Monstrekonzerte‘ zu entdecken. Tausende von Menschen versammeln sich in Wien jährlich unter freiem Himmel um einem bunt gemischten Konzert der Wiener Philharmoniker zu lauschen. Groß angelegte musikalische Veranstaltungen mit Event-Charakter werden zumindest für die nähere Zukunft ihr Auslangen finden, während qualitativ hochwertige, spezialisierte Programmideen sich stets schwieriger verwirklichen lassen.

Die Struktur unseres Konzertwesens besteht in ihrer heutigen Ausprägung in etwa seit dem 19. Jahrhundert und hat sich seither nicht wesentlich verändert. Was sich jedoch sehr wohl verändert hat, sind Teilespekte wie Programm, Repertoire oder Verhaltensregeln während der Veranstaltung.

Die Konzertprogramme des 18. Jahrhunderts präsentieren eine bunte, kühn aneinander gereihte Vielfalt an Musikstücken. Vokal- und Instrumentalwerke

werden kombiniert. Arien, Ouvertüren und sogar einzelne Sätze aus Solokonzerten stehen auf dem oft mehr als 3-4 Stunden dauernden Programm. Obwohl wahllos aneinander gereiht, versuchte man stets die neuesten Stücke aufzuführen. Die Spezialisierung bzw. Thematisierung des Konzertprogramms ist erstmals bei ‚historischen Konzerten‘ zu finden, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu finden sind. Die bunt gemischten Programme sind allerdings um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch Usance. Ebenso zu dieser Zeit entstehen spezifische Konzertprogramme, wie sie heute noch gepflegt werden. Das Recital oder das Solokonzert entstehen ab 1840, während der Liederabend erst ab 1870 anzutreffen ist³³. Die Entwicklung hin zu den verschiedensten Konzertformen, wie wir sie heute kennen, nimmt damit ihren Anfang. Das Konzertprogramm wird in langsamem Schritten der Willkür enthoben und unter ein qualitativ anspruchsvollereres Motto gestellt. Im populär-klassischen Bereich haben sich die bunt zusammengestellten Programme bis heute erhalten. Was das Repertoire der Programme betrifft, so stellen wir um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine wichtige Änderung fest. War das historische Konzert im 18. Jahrhundert noch das Stiefkind neben den aktuellen Konzertprogrammen, so wandelte sich dieser Zustand ab 1850 ins genaue Gegenteil um. Der gebildete Bürger verlangte fortan die Darbietung des klassischen Repertoires (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven), wodurch die Werke zeitgenössischer Komponisten stets mehr in den Hintergrund traten. Die damals festgelegten Standards kennzeichnen bis heute unser Konzertprogramm³⁴. Das reine Symphoniekonzert in unserer heutigen Form ist demnach erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit der Existenz abendfüllender Werke wie den Symphonien Anton Bruckners oder Gustav Mahlers anzutreffen.

Das Konzertwesen wurde durch zahlreiche äußere Veränderungen beeinflusst, hatte allerdings auch selbst Einfluss auf musikalische Teilbereiche. Der Instrumentenbau korreliert z.B. direkt mit dem Entstehen der großen Konzertsäle. Die Instrumente mussten den neuen Räumlichkeiten angepasst werden und veränderten sich damit auf lange Sicht.

³³ Schwab, S. 15f.

³⁴ Prototyp des philharmonischen Programms: Ouverture – Solokonzert – Symphonie.

Theoretische Voraussetzungen

Aufgabe bisheriger Ausführungen war die historische Darstellung des Konzerts, von anfangs sehr bescheidenen Formen, hin zum zentralen Ereignis der bürgerlichen Musikkultur im 19. Jahrhundert. Die folgenden Seiten sollen der theoretischen Beschäftigung mit dieser Kulturform gewidmet sein. Die ausführlichste Publikation dazu stammt von Hanns-Werner Heister, der sich in seiner „Theorie einer Kulturform“ dem Konzert möglichst umfassend versucht zu widmen. Viele der folgenden Ansätze stammen aus dieser Schrift.

Die konstituierenden Merkmale der Kulturform Konzert mussten bereits in die historische Darstellung einfließen, da sonst ein Anfangspunkt schwer auszumachen wäre. Ein sinnvoller Ausgangspunkt theoretischer Überlegungen ist die grundsätzliche Definition von Heister, wonach das Konzert der „Realisierungsort autonomer Musik“ ist³⁵. Diese Definition reduziert nicht nur sämtliche Arten und Formen des Konzerts auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner, sondern ist mit dem Anspruch auf die Beschreibung des Wesens des Konzerts auch Grundlage für die theoretische Auseinandersetzung. Von anderen Orten, an denen musiziert wird, wie der Kirche, einem Gasthaus oder einem privaten Fest unterscheidet sich das Konzert durch die radikale Konzentration auf die Musik. Der Konzertaal ist, zumindest in seiner ideellen Form, zweckungebunden.

Ausgehend von dieser Definition ergeben sich in der Konzertsituation drei Dimensionen³⁶:

- 1) Produktiv – die Verwirklichung von Musik als ästhetisches Ereignis.
- 2) Rezeptiv – der Komplex der Aneignung des ästhetischen Gehalts.
- 3) Ökonomisch – Musizieren als materielles Gut (Ware) sowie als Dienstleistung.

Ein Aspekt, den Heister in seine Dimensionierung nicht einfügt, ist die gesellschaftliche Relevanz der Konzertveranstaltung. So einfach sich diese Definition dem Konzert nähert, so komplex sind die Voraussetzungen und Bedingungen, die notwendig waren, damit diese Kulturform in ihrem heutigen

³⁵ Heister 1983, S. 42.

³⁶ Heister 1983, S. 44f.

Aussehen entstehen konnte. Beginnen wir beim Kern der Sache, der Musik. Im Falle des Konzerts muss gleich eine Einschränkung getroffen werden, indem wir zwischen Volksmusik und der sogenannten Kunstmusik unterscheiden. Das Konzert ist der Realisierungsraum der Kunstmusik. Was die Volks- und Kunstmusik von einander unterscheidet, sind Theorie und Schrift. Während Neuerungen in der Volksmusik aufgrund der mündlichen Tradierung nur sehr zaghaft und behäbig weitergegeben werden, entsteht der Fortschritt in der Kunstmusik auf dem Papier. Die Grundlage dazu wurde im karolingischen Reich ums 9. Jahrhundert geschaffen. Musikalische Aufführungen konnten ab diesem Zeitpunkt nach schriftlichen Anweisungen verfahren. Die Spielwiese dieser Musik war allein der Klerus, das kirchliche Imperium. Außerhalb der Kirche war diese Art des Musizierens noch unbekannt. Die entscheidenden (auch musikalisch relevanten) Veränderungen trugen sich im 15. und 16. Jahrhundert zu³⁷:

- Die weltliche Musik begann sich gegenüber der kirchlichen zu emanzipieren.
- Die Instrumentalmusik trat aus dem Schatten der Vokalmusik heraus und entwickelte sich von der reinen Begleitmusik hin zur selbstständigen Form.
- Da das Wort bis dahin als strukturierendes Element galt, musste ein neues Strukturmittel geschaffen werden.
- Die Kirchentonarten wurden durch das Dur-Moll-Prinzip ersetzt und eine neue Spannungsharmonik auf Dreiklangsbasis entstand.
- Melodik und Harmonik entstehen als Folge des neuen Tonartenprinzips.
- Die Mensur wird vom Akzentstufentakt abgelöst und Rhythmik wird ein musikalisches Element.

Diese rein musikalischen Voraussetzungen laufen parallel zu den gesellschaftlichen Umwälzungen ab. Der neue urban-orientierte Handel- und Zunftstand suchte musikalisch gesehen nach einer international praktikablen Verständigung, die frei war von regionalen Begrenzungen und unabhängig von

³⁷ Schleuning, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert. Stuttgart 2000, S. 4ff.

Hof und Adel. Oben genannte musikalische Normierungen dienten der grenzübergreifenden Kommunikation und schafften allgemeine Standards. Die Ausbildung einer musikalischen Bildungssprache, wie es sie z.B. in der Wissenschaft (Latein) bereits gab, nahm so ihren Anfang. Der Notendruck um 1500 resultierte ebenso aus diesen Neuerungen, wie die Hausmusik von der plötzlichen Reproduzierbarkeit von Noten profitierte. Das musikalische Werk wurde zur eigenständigen Kunstform, womit die Entwicklung hin zur ‚absoluten Musik‘ sowie zum öffentlichen Konzert ihren Lauf nehmen konnte. Der ‚normale‘ Bürger bekam allerdings wenig mit von den immer schneller werdenden Neuerungen im musikalischen Bereich. So berichtet der englische Musikgelehrte Charles Burney, der in den Jahren 1772 und 1773 (also noch gut 250 Jahre später) eine ausgediente Reise durch Europa machte in seinem Tagebuch einer musikalischen Reise:

„Die schönsten Künste sind Kinder des Überflusses und des Wohllebens: in despotischen Reichen machen solche die Gewalt weniger unerträglich, und Erhöhung vom Denken ist vielleicht eben so nothwendig, als Erhöhung vom Arbeiten. Wer also in Deutschland Musik suchen will, sollte darnach an die verschiedenen Höfe gehen, nicht nach den freyen Reichsstädten, deren Einwohner mehrentheils aus unbegüterten, arbeitssamen Leuten bestehen, welcher Genie von Sorgen der Nahrung niedergedrückt wird, welche nichts aus eitle Pracht oder Ueppigkeit verwenden können; sondern sich glücklich schätzen, wenn sie ihr nothdürftiges Auskommen haben. Die Residenz eines souverairen Prinzen hingegen, wimmelt, ausser den bestallten Musikern bei Hofe, an den Kirchen und in den Theatern, von Expectanten, welche bey alle dem oft Mühe haben, zum Gehör zu kommen.“³⁸

Auch wenn man die Beobachtungen Burneys nicht immer kritiklos übernehmen darf, so zeigt diese Schilderung doch sehr gut, wie lange das eigentliche (Kunst-) Musikleben sich noch an den Höfen und nicht in der bürgerlichen Öffentlichkeit abspielte.

³⁸ Burney, Charles (Hrsg. Schaal, Richard): Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg 1773 (Faksimile-Neudruck) Kassel 1959, S. 86f.

Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein waren Komponisten auf Anstellungen an adligen Höfen und deren Kompositionsaufträge angewiesen. Musik wurde ausschließlich für einen bestimmten Anlass komponiert, war demnach mehr oder minder Gebrauchsmusik. Mit dem Aufkommen öffentlichen Musizierens außerhalb der adligen Kreise entstand ein freier Markt für musikalische Produkte.

„Indem nun aber die Musik aus einer Zweckkunst zu einer Ausdruckskunst wird, beginnt der Komponist nicht nur gegen jede Gebrauchs- und Auftragsmusik eine Abneigung zu empfinden, sondern das Komponieren von Amts wegen überhaupt zu verachten. Philipp Emanuel Bach hält bereits die Stücke, die er bloß für sich schreibt, für seine besten. Es kündet sich damit ein Gewissenskonflikt an und eine Krise, wo früher nicht einmal ein Gegensatz zu bestehen schien. Das bekannteste und krasseste Beispiel der Konflikte, zu denen der neue Subjektivismus führt, ist die Entzweiung Mozarts mit seinem Brotherrn, dem Erzbischof von Salzburg“³⁹.

Dem einzelnen, musikalischen Werk wird stets mehr Bedeutung beigemessen. Während anlassgebundene Auftragswerke für die einmalige Aufführung vorgesehen sind, werden Musikstücke nun für möglichst häufige Aufführungen komponiert. Diese Entwicklung bedingt nicht nur größere Sorgfalt, sondern auch steigende Ansprüche. Es sollten möglichst unvergängliche Werke geschaffen werden. Demnach nahm z.B. die Anzahl der geschaffenen Symphonien ab Haydn kontinuierlich ab. Mit der vollständigen Emanzipation des Konzert- und Verlagswesens wird die Grundlage für das unabhängige Leben der ‚freien Künstler‘ geschaffen. Die Loslösung des musikalischen Werks vom unmittelbaren Zweck geht einher mit der Befreiung des Komponisten vom aristokratischen Dienstverhältnis.

Seit der Renaissance wurde Musik kontinuierlich entfunktionalisiert. Das gesamte Werkspektrum unterlag einer zunehmenden Säkularisierung. Heute werden Oratorien neben Messen, Virtuosenkonzerte neben Kammermusik und

³⁹ Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1990, S. 597.

Volkslieder neben Weltmusik aufgeführt. In allen Bereichen sind kontinuierlich steigende Qualitätsstandards zu erkennen. Dies ist deshalb möglich, da die Musik ihres unmittelbaren Zwecks enthoben wurde und gleichrangig nebeneinander gestellt im Konzertsaal aufgeführt werden kann. Seit der Einführung technischer Reproduzierbarkeit von Musik nahm diese Entwicklung einen rasanten Lauf. Musikwissenschaftlich relevante Kriterien, die sich daraus ergeben, sind zunehmende Werktreue, Bevorzugung von Originalwerken statt Bearbeitungen, Verdrängung des Improvisierens und Auswendigspiel als Schein von Kreativität. Mit stets noch größerer Genauigkeit und Werktreue versuchen Musiker und Dirigenten einander zu übertreffen. Bezeichnend für diese Entwicklung ist die speziell von Nikolaus Harnoncourt propagierte ‚Musikalische Aufführungspraxis‘.

Das Werk an und für sich wird im Laufe der Geschichte, mit zunehmendem Alter stets weniger zentral und muss Platz machen für den Interpreten. Liest man heutige Rezensionen, so sind Ausführung und Interpretation entscheidend für einen erfolgreichen Konzertabend. Die Kenntnis eines Werkes seitens des Publikums wird vorausgesetzt, auch wenn dies oft eine utopische Annahme ist. Werkerläuternde Einführungsvorträge erfreuen sich trotzdem stets größerer Beliebtheit, entstammen allerdings einer anderen Konzertgattung und sprechen nur bestimmte Publika an.

Nimmt man nach der produktiv-musikalischen nun die rezeptive Perspektive etwas genauer unter die Lupe, so drängt sich die nähere Betrachtung der Trägerschicht des Konzerts auf. Obwohl diese Menschen in den Anfangsphasen auch produktiv tätig sind, so ist ihre entscheidendere Position jene rezeptive, von der nun die Rede sein soll. Als bürgerlichste aller Kulturformen ist das Konzert, wie keine andere Kunstform, an das Aufkommen dieser Bevölkerungsschicht gebunden. Doch wer sind diese Menschen? Woher kommen sie auf einmal so zahlreich? Das Bürgertum ist ein Produkt der Städte und seiner Berufsgruppen. Handwerker, Kaufleute, Beamte und Menschen in administrativen Tätigkeitsfeldern waren die Trägerschicht der neuen Bevölkerungsgruppe. Abgewandt vom Feudalismus wurden Staaten arbeitsteilig durchorganisiert. Lehrer, Ärzte, Juristen und Geldverleiher sorgten

dafür, dass das staatliche Gefüge funktionierte und Ordnung behielt. Diese neue Klasse der Staatserhaltung entwickelte sich allmählich und erzeugte heterogene Zustände in verschiedenen Staaten. Nicht überall konnte sich das Bürgertum gleich schnell emanzipieren. In Deutschland dauerte diese Entwicklung z.B. länger als in manch anderen europäischen Staaten.

Eine zentrale Errungenschaft der bürgerlichen Gesellschaft ist die Selbstbestimmung- und Verwirklichung des Einzelnen. Feudale Bindungen werden gelöst und der Weg des Individuums zur Freiheit geebnet. Wirklich frei ist allerdings nur jener, der Privateigentum besitzt und darüber auch frei verfügen kann. Auf Grundlage von Warenproduktion bildet sich unter den Bürgern ein gewisser, gesellschaftlicher Zusammenhang. Durch die soeben gewonnene Freiheit können sich die Individuen in unterschiedlicher Weise entwickeln. Individualität wird zum gesellschaftlichen Schlagwort. Die immanent individuelle, anonyme Gesellschaft lässt allerdings Bestrebungen nach einer bewusst gewählten und in sich selbstbestimmten Gemeinschaft aufkommen – der Grundidee des Vereins. Entscheidend dabei ist das Prinzip der freiwilligen Teilnahme, im Unterschied zu Zwangsverbänden wie dem Staat oder (damals noch) der Kirche. Die Regeln und Satzungen der Vereine sind frei und selbstbestimmt. Nachdem sie allerdings von einer Obrigkeit bestätigt werden müssen, sind sie doch nicht so frei, wie auf den ersten Blick gedacht. Einmal festgelegt, sind sie für alle Mitglieder verbindlich. So freiwillig man dem Verein auch betritt, ist man einmal Mitglied, kommen zahlreiche Konventionen und Verpflichtungen auf einen zu. Unregelmäßige Teilnahme wird negativ sanktioniert. Nur wer regelmäßig teilnimmt, im Besonderen meist einmal pro Woche, kann „progressiven Gewinn“⁴⁰ aus der musikalischen Ausübung ziehen. Wie das ideelle Prinzip der Freiheit gilt auch die Brüderlichkeit und Gleichheit als oberste Maxime der harmonischen Vereinigung. Die Mitglieder begegnen einander in ihrer ureigensten Menschlichkeit, als Menschen ohne Standeszugehörigkeit und gesellschaftliche Bindung. Über naturgegebene Unterschiede in den Veranlagungen der Menschen sollte tunlichst

⁴⁰ Preussner, S. 38.

hinweggesehen werden. Das Individuum tritt als solches zurück und findet sich im kollektiven Handeln wieder.

„Als brüderliche Gemeinschaft negiert die Vereinigung der Bürger deren grundlegende Beziehung innerhalb des praktischen gesellschaftlichen Verkehrs, der durch die „Gesetze des Marktes“ fundierten Konkurrenz“⁴¹.

Mitglieder handeln miteinander, nicht gegeneinander. Sie zentrieren ihre Aktivitäten um den Kern der Sache, die Musik. Das ästhetische Gut ist Sinn und Zweck zugleich. Sobald die Musiker vom Publikum getrennt sind, verschiebt sich der Bedeutungshorizont dahingehend, dass beide Seiten ihren musikalischen Genuss, produktiv oder rezeptiv, ausleben können und einander dabei nicht stören. Gemeinschaft wird somit im Ausschluss der Öffentlichkeit erlebt.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts bilden sich in Deutschland zahlreiche Musikgesellschaften, deren Sinn und Zweck die Übung der musikalischen Bürger ist. Diese Entwicklung geht von den musikalischen Laien aus und hat durchaus revolutionäre Züge wie die *„Beseitigung der alten gesellschaftlichen Vorurteile, die zu einer Trennung in Klassen und zu besonderen Standesrücksichten geführt hatten. [...] Am gleichen Pult sitzt der Kaufmann und der Rechtsanwalt, der Stadtschreiber und der Arzt, der Offizier und der Lehrer. Die Auswahl richtet sich nicht nach Standesvorurteilen, sondern nach der musikalischen Eignung. Wer die Bedingung nicht erfüllt, bleibt ausgeschlossen, und mag seine Musikliebe im Hören noch so groß sein.“⁴²*

Dass der Mensch allein wegen seiner Person und nicht aufgrund seiner Herkunft ein Teil der Vereinigung wird, legitimiert auch die zahlreiche Teilnahme adliger Musikliebhaber. Sie brachten die musikalischen Fähigkeiten und Kenntnisse mit, um an der gemeinsamen Musikausübung teil zu haben. Aristokraten müssen die Bedingungen der Bürger annehmen, müssen gleichberechtigt musizieren. Die Beteiligung des Adels unterliegt bürgerlichen Prinzipien. Mit dem immer tieferen Einverleiben kapitalistischer Prinzipien

⁴¹ Heister 1983, S. 122.

⁴² Preussner, S. 37.

ändern sich auch die Feindbilder der Vereinigungen. Sind es in den frühen Vereinigungen die ständischen Unterschiede, die man durch Einführung musikalischer Kriterien versucht aufzuheben, so werden diese in weiterer Folge von ökonomischen abgelöst. Soziale Ungleichheit ist sodann nicht mehr ständisch, sondern ökonomisch fundiert. Die neue Gleichheit vollzieht sich im Prinzip gleich hoher Mitgliedsbeiträge. War es z.B. 1723 in Frankfurt noch so gewesen, dass „denen Kavaliers und Hohen Standes – Personen in dero Generosität frey gestellet, was sie darzu contribuiren“⁴³, so sollte ab sofort jeder dasselbe beitragen. Zur Diskussion steht hier natürlich die wohl bekannte Frage, ob gleiche Beiträge für alle oder einkommensabhängige Stufenbeiträge dem Ideal der Gleichheit näher kommen. Real waren die Beiträge zumeist ohnehin gestaffelt, also nicht effektiv gleich für alle. So gab es im Mannheimer Konservatorium bereits die Regelung, dass „arme, geschickte u. gesittete Musikliebhaber auch unentgeldlich aufgenommen“⁴⁴ werden.

Die Vereinsgründungen der Bürger lassen sich keineswegs allein auf ideell-politische Motivation zurückführen. Rein praktische Gründe, wie die Unaufführbarkeit eines Haydn-Oratoriums oder einer Beethovenschen Symphonie im häuslichen Rahmen, veranlassen die Menschen sich zusammen zu schließen. Der Verein schafft die Rahmenbedingungen für werkgerechte Aufführungen. Dadurch können gemeinschaftlich Musikstücke aufgeführt werden, deren professionelle Aufführung kein Bürger allein finanzieren könnte. Die Vereine entziehen sich jeglichem Gewinninteresse und bestehen allein zum Selbstzweck, im Gegensatz zu professionellen Konzertformen. Ziel ist nicht die Kapitalvermehrung, sondern die Kostendeckung. Durch die Bündelung und Konzentrierung bürgerlicher Fähigkeiten schaffen es die Vereine allmählich die Vormachtstellung adliger Musikaufführung zu brechen. Trotzdem bleiben in der Kultur durch die immense Finanzkraft der Aristokratie adlige Ämter länger bestehen als andernorts. Adlig-bürgerliche Kooperationen sind in den Musikvereinen (bis heute) keine Seltenheit.

⁴³ Israel, Karl: Frankfurter Konzertchronik, Frankfurt am Main 1876, S. 22.; Zitiert nach Pinthus, S. 65.

⁴⁴ Allgemeine musikalische Zeitung, Achter Jahrgang, 9. July 1806 (No. 41). Leipzig 1806, S. 653.

Nur gemeinschaftlich zu musizieren hätte auf die Dauer die Vereine nicht am Leben erhalten. Heizkosten, Notenmaterial und Räume mussten bezahlt werden. So kamen die Mitgliedsbeiträge zustande. Instrumente blieben weitgehend (bis heute) im Privatbesitz, da dies eine enorme finanzielle Belastung für den Verein bedeutet hätte. Ähnlich selten verfügten frühe Vereine über eigene Räumlichkeiten. Meistens wurden Räume angemietet. Erst in späteren Phasen besitzen große Vereine ihre eigenen Musikhäuser.

Das selbstständige Musizieren ist eine Form von Selbstverwirklichung. Nachdem der Bürger stets mehr zum kleinen Rädchen in der großen Maschinerie des Kapitalismus wurde, entstand in ihm ein Bedürfnis nach ganzheitlicher Selbstverwirklichung. Etwas vollendet zum Leben zu erwecken, eine Symphonie zum Klingen zu bringen, entschädigt für stundenlange Arbeit ohne sichtbares Ergebnis. So unkreativ die berufliche Tätigkeit auch sein mag, im Musizierverein kann der Bürger schöpferisch-kreativ tätig sein. Musik übernimmt in diesem Zusammenhang einige neue Rollen:

- Musik als Kompensation fehlender kreativer Tätigkeit im Beruf.
- Musik als Erbauung und Bildung im Gegensatz zur eintönigen beruflichen Aktivität.
- Musik als Rekreation im Gegensatz zum geistlosen und doch kräfteraubenden Beruf.

Trotz aller noch so demokratischen Grundsätze, stößt die Konzertvereinigung auf faktische Grenzen, was die Teilnahme aller betrifft. Je intensiver der Verein im Inneren zusammenhält, desto stärker wird die Abgrenzung nach außen. So ausdrücklich sich der Konzertverein intern gegen Konkurrenz wehrt, so groß war die Konkurrenz zwischen den einzelnen Vereinen einer Stadt. Das Aufkommen der finanziellen Beiträge wirkt einerseits zwar restriktiv, indem es den Beitritt nur ermöglicht, wenn derjenige über den gewünschten Betrag verfügt. Andererseits löst der Beitrag andere Zugangsbeschränkungen wie die zufällige Standeszugehörigkeit oder andere Relationen (Beziehungen) ab. Ab sofort bestimmt der, der bezahlt. Bis dato bestimmte der, der in die entscheidungsgebende Position geboren wurde. Die per Gnade oder

Wohlwollen gewährte Zugänglichkeit zur musikalischen Aufführung (z.B. bei Hofe) wandelt sich so zu einem käuflich erworbenen Recht.

Eine weitere Schranke des bürgerlichen Konzerts ist das Fassungsvermögen der verwendeten Räume. Sämtliche Mitglieder eines Vereins passten schon sehr bald nach ihrer Gründung nicht mehr versammelt zur selben Zeit in den Konzertsaal. Auch heute noch werden klassische Konzerte zu exklusiven Runden, wenn die Nachfrage nach Zutritt das Angebot an Karten um ein Vielfaches übersteigt. Die partielle Lösung dieses Problems ergibt sich erst mit dem Aufkommen der Massenmedien.

Diese ideellen Maximen der bürgerlichen Vereinigungen waren zwar gut gemeint, sind in der Wirklichkeit allerdings nie zur Gänze eingetreten. „*Die einheitliche bürgerliche Musikkultur, real nie erreicht, aber ideell oft erfasst, zerfällt in Schichten, in Klassen. Dabei ist es gleich, ob von der Musik aus eine solche Trennung überhaupt denkbar ist; in der Gesellschaft vollzieht sie sich.*⁴⁵“

Das Volk kann die großen Musiktempel meist nur von außen bestaunen, jedoch kaum im Inneren hörend teilnehmend.

Offensichtlich versucht der Verein soziale Schranken zu eliminieren. Reell allerdings spielt vor allem eine soziale oder viel mehr geistige Bedingung eine wesentliche Rolle. Wenn 1805 in Warschau die Statuten der musikalischen Gesellschaft „Herren und Damen aller gesitteten Stände, ohne Unterschied des Ranges oder anderer äußerer Verhältnisse“⁴⁶ einladen beizutreten, so richtet sich diese Einladung an eine definierte Zielgruppe. Entsprechend dem jeweiligen Vereinszweck ist natürlich eine besondere Fähigkeit oder ein besonderes Interesse Voraussetzung. Die Fähigkeiten sind generell erworbene, die jeder sich aneignen kann. Bildung fungiert als Zugangsbeschränkung, obwohl sie im eigentlichen Sinn antiquiertere Beschränkungen ablösen soll: Geistige Leistung statt Recht durch Geburt. Musikalisch bilden bzw. üben kann sich allerdings nur der, der bereits über musikalische Kenntnisse verfügt. Auch später, wenn die Bildungsschranke vom Geld abgelöst wird, zieht nur der Nutzen aus dem Konzertbesuch, der über die entsprechenden Bildungsvoraussetzungen verfügt. Egal ob nun Bildung oder Besitz das

⁴⁵ Preussner, S. 210.

⁴⁶ Preussner, S. 39.

entscheidende Kriterium ist, in den meisten Fällen decken beide denselben Personenkreis ab. Bildung bedeutet Besitz. Tragend und bestimmend für das Konzertwesen war und ist das Bildungsbürgertum, relativ wohlhabende, mittlere und höhere Schichten des Bürgertums.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts war der Prozess der ‚Verbürgerlichung‘ in Europa weitgehend abgeschlossen. Soziale Grenzen sind nach oben hin weitaus durchlässiger als nach unten. Soziale Durchmischung findet zwischen Adel und Großbürgertum statt, nicht jedoch in Richtung Kleinbürgertum oder Volk. Ausgeschlossen blieben weiterhin die „*weniger wohlhabenden mittleren Stände, vor allem aber die Arbeiter, das Proletariat in den Städten und Industriezentren wie auch die Bauern und Landarbeiter*“⁴⁷.

Nicht zuletzt durch die Revolutionen von 1830 und 1848 machte Europa im 19. Jahrhundert einen kontinuierlichen Demokratisierungsprozess durch. In der Wirtschaft ist die Industrialisierung das zentrale Schlagwort. Mehr und mehr setzen sich ökonomische Prinzipien in der Kulturform Konzert durch, womit die dritte Dimension zu tragen kommt. Durch das Öffnen der Liebhaberkonzerte, mit der Darbietung vor anderen, die nun zahlendes Publikum sind und nicht mehr Gäste, dringen Aspekte der Geld- und Warenwirtschaft, die man ursprünglich aufs tunlichste vermeiden wollte, in die bürgerliche Vereinigung ein. Zögerlich aber doch stößt der Verein so auf den Markt. Die bislang unabhängigen Bürger werden mit marktwirtschaftlichen Bedingungen konfrontiert. Das Risiko, das die Bürger dabei tragen ist gering, also nicht existenzbedrohend. Der Schritt von Kostendeckung zu Rentabilitäts- und Gewinnorientierung läge somit zwar auf der Hand, wird allerdings nicht vollzogen, da dies einen Bruch mit den Grundprinzipien bedeuten würde. Das professionelle (oft Virtuosen-)konzert, an dem sich die bürgerlichen Vereinigungen orientieren, entwickelt sich genau in diese Richtung. Erst die Öffnung der Vereine macht wohltätige Überlegungen möglich. „*Es geht dabei um Ansammlung und Um- bzw. Rückverteilung von Geldfonds; die musizierenden Liebhaber geben, gratis für die Empfänger der Wohltätigkeit, ihre Arbeit und ihre Zeit, die hörenden und zahlenden Musikliebhaber ihr*

⁴⁷ Schwab, S. 11.

*Geld*⁴⁸. Wirtschaftliche Überlegungen spielen demnach auch in den Vereinen eine sehr wichtige Rolle, auch wenn sie nicht auf Bereicherung im Privaten, sondern jene der Allgemeinheit abzielen.

Ein wichtiger Faktor der Förderung des Konzertwesens ist das absolute Wachstum bürgerlicher Bevölkerungsschichten, das eine größere Nachfrage nach Musik verursacht. Mehr Konzerte regen Komponisten an mehr Werke zu schreiben, wodurch sich das Konzertrepertoire vergrößert.

Durch die Trennung von Publikum und Musiker wird Musik endgültig zu einer Ware. Zugangsbeschränkungen sind auf die Leistung des Eintrittsgeldes reduziert. Als zentrale Finanzierungsform der Liebhaberkonzerte entwickelt sich die Subskription. Im Gegensatz zur Mitgliedschaft bezieht sich die Subskription nicht auf einen zeitlos unbegrenzten Zeitraum, sondern zumeist auf eine Saison (ca. 10 Monate). Die Subskription sichert die Finanzierbarkeit der musikalischen Veranstaltung, da der Kunde bereits im Vorhinein bezahlen muss. Auf diese Weise werden auch heute noch Saisonprogramme mit dem Geld der (heute als Abonnenten bezeichneten) Kunden vorfinanziert. Darüber hinaus sorgt die Subskription für die Erhaltung des exklusiven Rahmens, da Karten zu einzelnen Veranstaltungen nicht immer erhältlich sind. Je bewusster der Konzertveranstalter also versucht, Zugangsbeschränkungen zu erzeugen, sei dies auch aus anderen Überlegungen heraus, umso weiter entfernt er sich von der grundlegenden Idee des öffentlich-demokratischen Konzerts. Da die Subskription die einmalige Zahlung einer größeren Summe bedingt, können sich ohnehin nur wohlhabendere Personen diesen Luxus leisten. Nicht ständische, sondern ökonomische Mittel sorgen für Exklusivität. Mit ökonomischen Mitteln schließen sich die Bürger nun in ähnlicher Form von anderen Schichten ab, wie zuvor der Adel durch ständische Voraussetzungen. Mitarbeiter innerhalb der Vereine bekamen somit ein Machtmittel in die Hand: sie entscheiden darüber, wer überhaupt eine Subskription erhält. Schon durch die Verbreitungsmodalitäten des Konzertprogramms kann eine anonyme Masse umgangen werden, wenn Subskriptionslisten z.B. schwer zugänglich sind. Um den exklusiven Rahmen beizubehalten, war es einige Zeit sogar verboten,

⁴⁸ Heister, 1983, S. 179.

seine Subskriptionskarten weiter zu geben⁴⁹. Die Zugangsbeschränkungen werden immer weniger offensichtlich, immer subtiler, jedoch nicht weniger wirksam.

Das Konzert ist seit dem 19. Jahrhundert zum gesellschaftlichen Schauplatz des Bürgertums geworden. Als Orte der Repräsentation sind Konzert- (und Opern) Abonnements zu Statussymbolen mutiert. Der exklusive Rahmen schafft die perfekten Bedingungen für das gehobene Bürgertum. Berufliche Geschäfte werden in Konzertpausen gemacht. Man sieht wer anwesend ist und will gleichzeitig selbst wahrgenommen werden. Welchen realen Stellenwert die Musik heute und welchen der gesellschaftliche Aspekt für den Besucher hat, lässt sich schwer feststellen. Realiter überwiegt der zweite Aspekt den ersten vermutlich schon um einiges.

⁴⁹ Preussner, S. 65.

Konzertsaalbau

Abgesehen von der Aussage, dass jeder dreidimensionale Raum als Konzertstätte dienen kann, finden wir eine Besonderheit darin, dass Musik in ihrer langen Entwicklung nicht nur selbst enorme Veränderungen durchgemacht hat, sondern auch auf sehr viele äußere, ihr marginal zugehörige Aspekte, Einfluss genommen hat. Eine organische Verbindung besteht daher zwischen der Konstituierung des bürgerlichen Konzerts und der Ausbildung der besonderen architektonischen Form des Konzertaals. Im Endeffekt ist jedes Genre an seine räumliche Umgebung gebunden. Das ‚klassische‘ Konzert an den ‚klassischen‘ Konzertaal, Jazz an rauchgeschwängerte, dunkle Clubs, Rockkonzerte an freiliegende Massenarenen, geistliche Musik an die Sakralbauten der letzten Jahrhunderte. Obwohl jede Musik auch anderenorts aufführbar ist, so scheint der Ort, den die Form im Vorfeld bedingte, doch bestimmt für die Aufführung. Orgelmusik wurde in die romantischen Konzertsäle geholt, kehrt allerdings trotz ihrer teils säkularisierten Ausprägungen wieder in die Kirche zurück. Die Bindung der Musik an den für sie bestimmten Raum ist weiters keine rein ideelle Frage, sondern wird von akustischen Kriterien untermauert. Faktoren wie Nachhall, Diffusität der Reflexionen, Raumform oder Schallenergie beeinflussen das Erklingen und die Wahrnehmung von Musik beträchtlich. So kommt jede Art von Musik in ihrer architektonischen Bauform am besten zur Geltung.

Ab dem 15. Jahrhundert sind in Mitteleuropa Bauten entstanden, die im Besonderen auf die Ausübung von Musik zugeschnitten waren.⁵⁰ Wie könnte es anders sein, die ersten, nur zu musikalischem Zwecke errichteten Konzertsäle, entstanden in London. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist in Deutschland ein Interesse am Bau von Konzertsälen zu erkennen. In den adligen Palästen und Fürstenhöfen Europas wurde seit langer Zeit im kleinen Kreise musiziert. Die Räume, in denen sich dieses Musizieren abspielte, waren zumeist Ballsäle, Salons, Wohngemächer oder Hallen. Die Funktion dieser Räume war nicht rein musikalischer Natur. Vielmehr dienten sie einer Vielzahl an Verwendungen. Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts finden sich in

⁵⁰ Salmen gibt das Jahr 1470 als Entstehungsjahr der musikalischen Zweckbauten an, S. 22

manchen Entwürfen für adlige Residenzen zwar Räume, die für die musikalische Ausübung vorgesehen waren, außer durch dekorative Elementen wie Musendarstellungen oder das Motiv der Lyra unterscheiden sich die Räume aber nicht von den anderen. Im dem Maße, in dem sich die Säle veränderten, mussten auch die Musikinstrumente der Entwicklung Schritt halten. Spielweise und Auswahl der Stücke waren ab sofort an den jeweiligen Saal gebunden und der Musiker musste, um erfolgreich zu sein, darauf Rücksicht nehmen. Johann Joachim Quantz (1697-1773) gibt in seinem Buch „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ erste Ratschläge, in welchem Maße der Raum und ansatzweise bereits auch dessen akustische Beschaffenheit, das Spiel des einzelnen Musikers beeinflusst⁵¹. Reagierten die Musiker demnach schnell auf diese neuen Entwicklungen, so dauerte die Reaktion im Falle der Architekten um vieles länger.

Ein wesentlicher historischer Eckpunkt ist die explizite Benennung eines Raumes als ‚Musick-Roome‘ im Falle des von Thomas Mace 1676 geplanten, jedoch nie gebauten Konzertsangs. Obwohl sich diese Art der Anlage im damaligen Konzertsaalbau nicht durchgesetzt hat, enthält die Skizze bereits einige wesentliche Merkmale wie die Trennung von ‚Auditors‘ und ‚Actors‘, spezielle Abgänge für das Publikum, den Einbau einer Orgel und Überlegungen zur Klanglichkeit des Raumes.

⁵¹ Forsyth, Michael: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1992, S. 22.

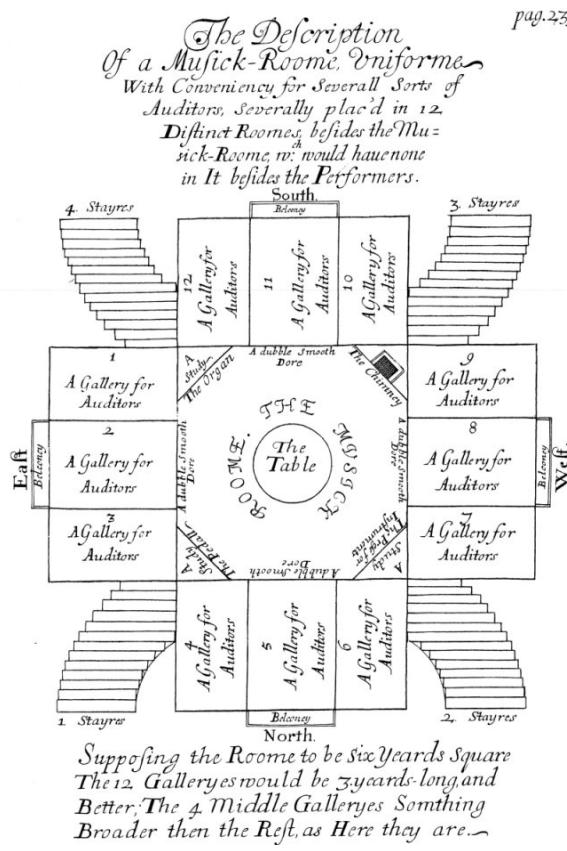


Abb. 1: Musick-Roome von Thomas Mace 1676⁵²

Es setzte sich nicht die von Mace vorgestellte runde Anlage von Musikern im Inneren, umgeben vom Publikum durch, sondern eher die frontale Gegenüberstellung von Musikern und Zuhörern, bei der die erstgenannten meist auf einem erhöhten Podium platziert werden. Gaststätten, die eine größere Anzahl von Besuchern unterbringen können, begannen ebenso eine „box for the musicians“ einzurichten. Nachdem sich diese Gasthaus-Veranstaltungen als ertragreich erwiesen, überlegten Musiker den Bau eines speziell auf Musik abgestimmten Raumes. Ab dem 18. Jahrhundert begann man Konzert- und Vortragssäle gebrauchs- und ständespezifisch einzurichten. Die ästhetische Gestaltung der Säle richtete sich in erster Linie nach deren Funktion. Der erste zweckgebundene Konzertsaal war jener in der Villiers Street im York Building, gefolgt von einem weiteren Saal in der Charles Street (heute Wellington Street), Covent Garden. Diesen beiden Sälen, errichtet gegen Ende des 17. Jahrhunderts folgte eine Vielzahl von Konzertsälen, die Londons Musikleben florieren ließen. Das 1769-1772 erbaute und 1792 ausgebrannte

⁵² http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Monument_%28Mace,_Thomas%29 (31.10.2012).

Pantheon in der Oxford Street war nicht nur das architektonisch bemerkenswerteste, sondern auch gesellschaftlich zentralste Gebäude Londons seiner Zeit. Nach Vorbild der Hagia Sophia in Konstantinopel gebaut, verfügte das Pantheon über einen großen Saal mit einer Holzkuppel und Nebenräumen unter anderem fürs Kartenspiel. Bälle, Tanzveranstaltungen und Musikaufführungen begeisterten das Londoner Publikum. Berühmt vor allem durch die Aufführungen von Haydns Londoner Symphonien oder der ebenfalls speziell für diesen Saal komponierten Streichquartette op. 71 und 74 wurden die ‚Hanover Square Rooms‘. Diese Streichquartette waren die ersten, die Haydn nicht für den privaten Rahmen, sondern für den Konzertsaal geschrieben hatte. Ihre musikalische Anlage sowie der orchestrale Klang widerspiegelt sehr schön den Übergang in den großen öffentlichen Raum. Für genau ein Jahrhundert war dieser der wichtigste Konzertsaal Londons⁵³.

Abseits der britischen Inseln verlangte der bürgerliche Musikliebhaber nach Konzertsälen, die 600 und geringfügig mehr Besucher beherbergen konnten, während man sich in England bereits für 1.000 bis sogar 10.000 Besucher eingerichtet hatte. Die genannten frühen Säle waren zwar bereits öffentlich ausgerichtet, wandten sich allerdings in erster Linie an ein gehobenes und gebildetes Publikum. Die Unterhaltung der Allgemeinheit, des Volks war Aufgabe der ‚Pleasure Gardens‘, deren es allein in London zu jener Zeit mindestens 64 gab⁵⁴. Die 1742 eröffnete ‚Rotunda‘ im bereits erwähnten ‚Ranelagh Garden‘ gehörte mit ihren Kaffee- und Promenadenkonzerten wohl zu den beliebtesten Treffpunkten und dazu noch imposantesten Bauwerken Londons. In der Mitte des Parks gelegen war sie aufwendigst mit Säulen, Reliefs etc. geschmückt. In saloppem Ton wurde 1779 für diese Institution geworben:

„The lords and the Ladies who Ranelagh fill/And move round and round like a horse in a mill/Come hither al fresco to take a cool walk/When tir'd of small coffee, small tea, and small talk.“⁵⁵

⁵³ Forsyth, S. 37.

⁵⁴ Forsyth, S. 43.

⁵⁵ Salmen, S. 26.

Am Kontinent war die Entwicklung der öffentlichen Konzertsäle lange nicht so fortgeschritten wie dies in London der Fall war. Musik spielte sich räumlich gesehen zu Hause, in Kirchen oder Adelspalästen wie jenem des Fürsten Esterházy in Eisenstadt ab. Forsyth gibt die Entstehung des ersten öffentlichen Konzertaals in Deutschland mit dem Jahr 1761 an⁵⁶. Hamburg stand damals unter starkem Einfluss Englands. Entscheidend war im weiteren Verlauf der Bau des Konzertaals im Gewandhaus in Leipzig 1781, einer Stadt, die bereits über ein reiches Musikleben verfügte. Dieses ‚Alte Gewandhaus‘, wie es später genannte wurde, musste im Jahr 1894 aus den verschiedensten Gründen dem ‚Neuen Gewandhaus‘ weichen. Zuvor hatte das Alte Gewandhaus 1835-1847, unter der Leitung von Mendelssohn stehend, einen wichtigen Beitrag geleistet zur Planung von Konzertsälen und damit eine bis in die Gegenwart reichende Tradition begründet. Nach einem Wettbewerbsentwurf von Walter Gropius und Heinrich Schmieden geplant, konnte das Neue Gewandhaus 1884 mit demselben Leitspruch, der bereits das alte Gebäude zierete, „Res severa verum Gaudium - wahre Freude kommt aus der Ernsthaftigkeit des Tuns“ eröffnet werden.

Wiens wichtigste Säle bis zur Eröffnung des Musikvereins 1870 waren (neben dem früheren Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in den Tuchlauben) die Redoutensäle in der Hofburg, bestehend aus dem größeren mit ca. 1500 Plätzen und dem kleineren mit rund 400 Plätzen. Uraufführungen von Joseph Haydns ‚Jahreszeiten‘ oder Ludwig van Beethovens ‚8. Symphonie‘ fanden hier statt. Die musikhistorisch relevanten Aufführungsstätten in Wien vor 1870 fasst Helmut Kretschmer zusammen⁵⁷:

⁵⁶ Forsyth, S. 57.

⁵⁷ Kretschmer, Helmut: Wiener Konzertstätten (Manuskript), Wien o. J. Zitiert nach: Meglitsch, Christina. Clavierland Wien (Diss.). Wien 2003, S. 84f.

Gast- und Vergnügungsstätten:

- Augarten (2, Obere Augartenstraße 1)
- Mehlgrube (1, Neuer Markt 5)
- Jahn'scher Saal (1, Himmelpfortgasse 6)
- Das Erste und das Zweite Kaffeehaus (2, Hauptallee)
- Dommayers Casino (13, Hitzinger Hauptsstraße 12)
- Zum Sperl (2, Kleine Sperlgasse 2c)
- Römischer Kaiser (1, Renngasse 1; zuvor: „Zu den Hacken“)
- Katharinenhalle (12, Schönbrunner Straße 307, Dreherpark)

Die Theater

- Burgtheater am Michaelerplatz
- Kärntnertortheater
- Theater in der Josefstadt
- Theater an der Wien

Adaptierte Säle

- Winterreitschule (Hofburg)
- Großer und Kleiner Redoutensaal in der Hofburg
- Landständischer Saal (1, Herrengasse 13)
- Festsaal der Alten Universität (Aula) (1, Dr.-Ignaz-Seipel-Platz 2)
- Odeon
- Dianabadsaal (Altes Dianabad)
- Blumensäle (Gartenbaugebäude)
- Sophienbadsaal (Sophienbad)
- Apollosaal
- Müllerscher Saal

Klaviersalons als Stätten der Musikpflege

- Streicher-Saal
- Ehrbar-Saal
- Bösendorfersaal

Im 19. Jahrhundert sollte der Konzertaalbau gemäß den Bedürfnissen des Bürgertums Prunkstätten symphonischer Hochkunst hervorbringen, die in städteplanerischen Vorhaben neben Opern-, Theater- und Rathausbauten zu den Renommierobjekten gehörten. Die Palette der Auftraggeber der großen Konzertsäle des 19. Jahrhunderts reichte von Musikvereinen oder Chören bis zu Mäzenen, Virtuosen oder gar Instrumentenbaufirmen. Vor allem die Klavierbauer richteten sich in sämtlichen Metropolen der Welt eigene Säle zu Werbe- und Repräsentationszwecken ein⁵⁸.

Bis in die 1870er Jahre handelten Architekten zumeist intuitiv oder hielten sich an bewährte Muster und Erfahrungswerte. Die Auswirkungen von Formen oder Materialien konnten lange nicht in dem Maße vorausgesagt werden, in dem dies heute möglich ist. Bestehende Gebäude wurden studiert und in der Hoffnung nachgeahmt, dass die ausschlaggebenden Details richtig eingesetzt wurden. Erst mit dem Aufkommen der Akustik als anerkannte Wissenschaft änderte sich dieses Vorgehen hin zu der technisch perfektionierten, akustischen Computersimulation, wie sie heute in der Planungspraxis von Architekten gang und gebe ist.

Die Form, die sich im europäischen Konzertaalbau nachhaltig etablieren konnte, war die sogenannte ‚Schuhschachtel‘ nach dem Vorbild des Alten Gewandhauses in Leipzig. In England ist diese Form kaum anzutreffen, da London schon vor der Erbauung des Alten Gewandhauses unzählige Konzertsäle hatte und daher dem kontinentalen Vorbild nicht gefolgt ist. Schmal mit hoher Decke, einem ebenen Parterreboden, einer erhöhten Bühne und einem Balkon ringsherum, sind die Kennzeichen der Schuhschachtel. Ein voller Klang und viel Nachhall bieten die optimalen Bedingungen für die Werke der musikalischen Romantik. Schon von Beginn an hatte das ‚Neue Gewandhaus‘ in Leipzig einen sehr guten Ruf, seine Akustik galt als vollkommen. Wallace Sabine wählte diesen Saal gemeinsam mit dem Musikvereinssaal als Vorbild für die zu planende Symphony Hall in Boston. Heutigen Musikern oder Akustikern ist das Erleben des Neuen Gewandhauses leider verwehrt, da es im Februar 1944 bei einem Luftangriff zerstört wurde.

⁵⁸ Pleyel in Paris, Steinway in New York, Bechstein in London, Andreas Streicher und Ludwig Bösendorfer in Wien.

Der dritte im Bunde der großen ‚Schuhschachteln‘, neben dem Gewandhaus und dem Musikverein, ist der von A. L. van Gendt geplante Saal im Concertgebouw in Amsterdam. Er unterscheidet sich nicht nur in Größe und Proportion von den anderen beiden, sondern verfügt auch über eine völlig andere Akustik. Sein Volumen ist fast doppelt so groß wie jenes des Neuen Gewandhauses, wodurch sich ein längerer Nachhall ergibt. Ein lebendiger, nicht besonders klarer Klang ist die Folge, der den Saal für frühe Klassik (Haydn, Mozart) nicht sehr brauchbar macht.

Allen diesen Sälen sind einige wichtige Merkmale gleich:

- Wenige Plätze im Vergleich zu den großen Sälen des 20. Jahrhunderts.
- Enge Sitzanordnung, hohe Decke (bezogen auf den Sitzbereich ergibt sich ein großes Volumen).
- Nachhallzeiten von ca. 2 Sekunden.
- Ebener Boden, da oft auch als Ballsaal verwendet.

Die Form allein ist allerdings noch kein Garant für akustische Qualität. Da die Akustik lange Zeit nicht-wissenschaftlichen Kriterien unterlag, konnten sich einige Mythen und Vorurteile über akustische Eigenschaften bis heute hartnäckig erhalten⁵⁹.

Um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert galt das Schuhschachtelformat gemeinhin als das geeignete Modell für Konzertsäle. Viele Beispiele lassen sich anführen.⁶⁰ Auf dem Weg zum ‚idealen‘ Konzertsaal säumten auch viele missglückte Säle die Strasse. Einer von ihnen ist die 1871 eröffnete Royal Albert Hall in London, die mit 5000 Plätzen und einer anfänglichen Nachhallzeit von 3 Sekunden als akustisch unbrauchbar galt und damit die Bedeutsamkeit der akustischen Überlegungen untermauerte. Fortan mussten architektonische mit akustischen Anforderungen in Einklang gebracht werden. Die Tatsache, dass Konzertsäle mit gewissen funktionalen Mängeln sich nach einiger Zeit der Bespielung, in Erinnerung an große Künstler und deren Konzerte, im Bewusstsein der Menschen als gute Konzertsäle festsetzen, ließ den Irrglauben

⁵⁹ Vgl. Forsyth, S. 219 oder Beranek, Leo: Music, acoustics & architecture. New York 1962, S. 1-12

⁶⁰ Stadt-Casino Basel 1876, große Tonhalle Zürich 1883-1895, Alte Philharmonie Berlin 1888, Warschauer Philharmonie und Großer Saal im Moskauer Konservatorium 1901.

entstehen, dass Säle mit dem Alter reifen könnten, wie dies Wein oder alte Violinen vermögen (siehe Mythen).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fordern Musikkritiker eine vollkommene Reduktion auf die musikalische Darbietung und lehnen alles kategorisch ab, „was Auge und Ohr des Hörers stört“⁶¹. Der Konzertsaal wurde zu einem weihevoll verehrten Musiktempel. Musik in Architektur verkörpert hatte Gebäudeplanungen zur Folge, die praktisch nicht mehr durchführbar waren. Die Idee des ‚unsichtbaren Orchesters‘, der Verdeckung des ‚Gemachtseins‘ von Musik setzt sich mit verklärten, quasi-religiösen Riten auch in der Architektur durch.

In dieser Zeit entstehen die ersten Vielzweckbauten wie die Royal Albert Hall in London oder die von Max Berg entworfene Jahrhunderthalle in Breslau, in denen Boxkämpfe, politische Kundgebungen ebenso wie Maskenbälle oder Symphoniekonzerte abgehalten werden konnten. Nach dem ersten Weltkrieg setzte sich die Idee fort, Kunst für die Massen schaffen zu müssen, weshalb man sich von den hohen Ansprüchen musikalischer Kunst entfernte. Um sämtlichen Formen und Ausprägungen menschlicher Kunst Raum bieten zu können, verzichtete man ab sofort auf spezifische Symbolik. In der modernen Sachlichkeit ist es kein Fauxpas mehr funktionale oder zweckmäßige bauliche Elemente wie Leitungen, Beleuchtung oder schalltechnische Vorrichtungen zu zeigen.

Nach dem 2. Weltkrieg wurden vermehrt aus dem 18. Jahrhundert stammende runde Raumkonzepte wieder aufgegriffen. Damit versucht man nicht nur die Trennung zwischen Ausführendem und Zuhörer zu relativieren, sondern forciert außerdem den Eindruck einer Versammlung, eines intimeren Rahmens. Dieses Raumkonzept wird als ‚Weinberg-Konzept‘ bezeichnet und ist das direkte Gegenstück zu den Schuhsschachtel-Konzertsälen. Das Orchester sitzt in der Mitte des Saales. Die Zuschauerränge reihen sich rund um die Bühne, terrassenförmig, eben wie bei einem Weingarten. Berühmte Beispiele hierfür sind:

⁶¹ V. Seydlitz-Starnberg, R.: Reform des Konzertsaales. Thesen eines Laien, In: Schuster, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift. Zweiter Jahrgang, Vierter Quartalsband (Band VIII). Berlin und Leipzig 1903, S. 96ff.

- Berliner Philharmonie, Deutschland 1963
- Suntory Hall, Japan 1986
- Walt Disney Hall, USA 2003
- Koncerthuset, Dänemark 2006
- Helsinki Music Centre, Finnland 2010
- Elbphilharmonie, Deutschland (noch im Bau)

Im heutigen Konzertsaalbau findet sich neben den beiden Prototypen ‚Weinberg‘ und ‚Schuhsschachtel‘ eine breite Palette an möglichen Formen: amphitheatralisch, hufeisen-förmig, fächerförmig oder asymmetrisch bzw. polygonal. Prof. Quiring, der Akustiker der VNS, weist in seinen Vorträgen immer wieder darauf, dass man mit (fast) jeder Form einen guten bis sehr guten Konzertsaal bauen kann. Am einfachsten ist ein zufrieden stellendes Ergebnis jedoch mit der rechteckigen Form herbeizuführen. Die Planung eines Konzertsals ist ein sehr komplexer Vorgang und sollte im aller frühest möglichen Stadium in die Gesamtkonzeption eines Gebäudes integriert sein. Schon bei der Auswahl eines Bauplatzes bzw. der Ausrichtung eines Gebäudes beginnen die ersten Überlegungen. Jedes Element in und direkt um den Saal hat Einfluss auf den späteren Klang des Raumes.

Über die Kriterien raumakustischer Qualität weiß man mittlerweile, im Gegenteil zum 19. Jahrhundert, bereits sehr viel. Leo Beranek, ein US-amerikanischer Akustikspezialist, hat dazu zahlreiche Standardwerke vorgelegt, deren Lektüre für das Verständnis des Konzertsaalbaus unumgänglich sind⁶².

Das gemeinhin bekannteste Kriterium in der Raumakustik ist die Nachhallzeit. Jeder Epoche bzw. jedem Genre kann eine ideale Nachhallzeit zugewiesen werden. Generell betrachtet gelten folgende Idealwerte für geschlossene Räume⁶³:

⁶² Beranek, Leo: Music, acoustics & architecture, New York, 1962.

⁶³ Kutruff, Heinrich: Gelöste und ungelöste Fragen der Konzertsaalakustik. Opladen 1978, S. 10.

Hörsäle <1

Schaupieltheater 0,9-1,3

Operntheater 1,2-1,7

Konzertsäle 1,7-,2,1

Kirchen >2

Abschließend lassen sich auf Basis der Entwicklung des Konzertsaalbaus folgende Überlegungen für die erfolgreiche Konzeption eines Saales extrahieren. Was die Form des Saals betrifft, so kann der Akustiker nur versuchen geometrisch das Schlimmste zu verhindern. Ideale Formen gibt es ohnehin nicht. Je nachdem wie der Saal genutzt werden soll, müssen reflektierende und absorbierende Oberflächen angelegt und dafür geeignete Materialien ausgewählt werden. Kommt man zum Thema wie der Saal klingen soll, dann führt der Weg zuallererst zu den Menschen, die ihn später verwenden sollen. Ihre Klangvorstellungen müssen wesentlich zum Konzept beitragen. Ein interdisziplinärer Konsens zwischen Architekt, Akustiker und Musikern ist das oberste Ziel. Doch auch die Raumakustik hat ihre Grenzen. Letzten Endes kann es trotz aller Berechnungen sein, dass den Musikern und dem Publikum der Klang des fertigen Saales nicht gefällt. Dafür gibt es in der Geschichte zahlreiche Beispiele.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Ein historischer Überblick⁶⁴

Die Entstehungsgeschichte der GDM gibt in anschaulicher Weise Aufschluss über die damalige künstlerische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation in der Musikstadt Wien. In künstlerischer Hinsicht kann man „das Decennium 1810-1820 wohl für den Höhepunkt des musikalischen Dilettantismus in Wien erklären“⁶⁵. Mag die Bezeichnung des Dilettanten für unsere heutigen Ohren etwas befremdlich klingen, so hat Hanslick, trotz eines gewissen sarkastischen Untertons, den Begriff wohl eher im Sinne seiner ursprünglichen Bedeutung – dilettare: ergötzen, amüsieren; jemand, der sich mit einem bestimmten Gebiet nicht als Fachmann, sondern lediglich aus Liebhaberei beschäftigt⁶⁶ – verwendet. Das dilettantische Musizieren im häuslichen Rahmen war im damaligen Wien sehr verbreitet. Das Faktum, dass Haus- und Kammermusik in Wien keine Seltenheit war, wirkte sich in dieser Hinsicht nicht positiv auf den Schritt der Musik in die Öffentlichkeit aus. „...das Vorherrschen der Kammermusik [hat] den Nachtheil, daß sie die Menschen in zu kleine Kreise zersplittert; sie vervielfacht die musikalischen Cirkel, sie verhindert die Concentration der Kunsträfte in einem Brennpunkte, sie begünstigt [...] die Sonderung der Stände, sie verhindert endlich, was die Hauptsache ist, die Erhebung des geselligen Lebens zum öffentlichen“⁶⁷. Dies trug dazu bei, dass die Etablierung von Konzertgesellschaften in Wien im Vergleich zu vor allem England, Frankreich und Deutschland mit einiger Verspätung eingetreten ist. Obwohl bereits einige Versuche zu regelmäßigen Konzertveranstaltungen in Wien gestartet worden waren, konnte keiner von diesen den Anforderungen des Wiener Bürgertums vollends gerecht werden. Sogenannte „Adelige oder Cavalier-Concerfe“⁶⁸ fristeten ihr Dasein bis 1808. Die 1772 als Pensionsverein für Witwen ausübender Musiker gegründete Tonkünstler-Societät konnte, gemäß Hanslick, mit ihren zwei bis vier Konzerten pro Jahr, die über lange Zeit

⁶⁴ Die Darstellung der Vereinsgeschichte bis 1870 folgt, falls nicht anders angegeben, der Chronik von Richard von Perger, Wien 1912.

⁶⁵ Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869, S. 139.

⁶⁶ Duden, Deutsches Universal Wörterbuch A-Z, Mannheim 1996, S. 345.

⁶⁷ Hanslick, S. 143.

⁶⁸ Hanslick, S. 144.

ausschließlich den beiden späten Oratorien Joseph Haydns (der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“) gewidmet waren, den Bedarf nicht decken.

Die GDM entstand aus den sozialen Bestrebungen einiger adeliger Damen, die zugunsten von Kriegsopfern ein Wohltätigkeitskonzert veranstalteten. Diese „Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen“⁶⁹ organisierte am 29. November 1812 eine Aufführung in der k. k. Winterreitschule von Händels „Thimotheus“, an der mehr als 700 Musiker, allesamt Dilettanten, teilnahmen.

Nachdem das Konzert glänzende Einnahmen⁷⁰ zu verzeichnen hatte, wurde umgehend eine zweite Veranstaltung ins Leben gerufen. Josef Ferdinand Sonnleithner, Jurist, Sekretär der Hoftheater und Librettist des Fidelio, war in die Vorbereitungen involviert und engagierte sich forthin mit großem Enthusiasmus für die Einrichtung einer bleibenden Vereinigung. Im Palais Lobkowitz wurde, auf seine Anregung hin, eine Liste aufgelegt, in die sich alle Personen eintragen konnten, die Interesse an der Gründung einer dauernden musikalischen Vereinigung hatten.⁷¹

Aus den 507 gemeldeten Namen wurden 50 Bevollmächtigte gewählt, die wiederum einen engeren Ausschuss von 12 Personen wählen sollten. Dieser Ausschuss hatte die Aufgabe die Vereinsstatuten zu entwerfen, die dem Kaiser zur Begutachtung bzw. Genehmigung vorgelegt werden sollten. Diese beiden Gremien hatten vorerst einzig und allein die Aufgabe die Statuten zu erstellen, hieß es im ersten Rundschreiben der zu gründenden Gesellschaft vom 26. Jänner 1813.

Mit einer vorläufigen Bewilligung des Kaisers machte man sich an die Arbeit. Es sollte nicht nur ein Konzertinstitut gegründet, sondern ebenso ein Konservatorium und eine Bibliothek eingerichtet werden. Hofkapellmeister Salieri war, unter anderen, mit der Gestaltung eines Entwurfs für das Konservatorium betraut. Der Kern aller Bestrebungen der ‚Gesellschaft der

⁶⁹ Hanslick, S. 145.

⁷⁰ Der Reingewinn betrug 25.934 fl. W.W. (Gulden Wiener Währung) inklusive einer Spende des Kaisers im Wert von 1.000 fl.

⁷¹ Von Perger, Richard: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Wien 1912, S.7.

Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats' wurde in zwei Sätzen formuliert: ‚Die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen ist Hauptzweck der Gesellschaft; der Selbstzweck und Selbstgenuss derselben sind nur untergeordnete Zwecke‘. Die Organisationsstruktur sah drei Gattungen von Mitgliedern vor, ausübende, unterstützende und Ehrenmitglieder. Darüber hinaus sollten diese einen 50-köpfigen Repräsentantenkörper wählen, aus dessen Reihen 12 Herren den leitenden Ausschuss bilden. Ihnen entstammt ein Präsens inklusive eines Stellvertreters. Bei der Wahl dieses Präsens wurde von Anfang an Wert gelegt auf hohen Rang und Namen⁷². Ein Ausschussmitglied wird zum Sekretär ernannt und eine angesehene, hochstehende Persönlichkeit sollte die Rolle des Protektors übernehmen, als vermittelndes Glied zwischen dem Verein und dem regierenden Monarchen.

Es zeichnete sich sehr schnell ab, dass in erster Linie klassische Werke aufgeführt werden sollten. Das damalige Attribut des ‚klassischen‘ unterscheidet sich insofern von unserer heutige Einschätzung, als dass der heutigen klassischen Kanon, von Joseph Haydn, über Ludwig van Beethoven bis zu den Symphonien Anton Bruckners oder Gustav Mahlers, am Beginn des 19. Jahrhunderts noch bei weitem nicht abgeschlossen war. Man dachte umgehend an die Errichtung einer geeigneten Musikstätte, musste sich vorerst jedoch mit der Verwendung der Winterreitschule und der Redoutensäle in der Hofburg zufrieden geben. Das einzige, was noch ausstand, war die offizielle Genehmigung seitens des Kaisers. Diese wurde dem Hofsekretär Sonnleithner in Form eines mit 30. Juni 1814 datierten Schreibens übermittelt. Somit war die rechtliche Konstitution der Gesellschaft geregelt. Der Bruder des Kaisers Erzherzog Rudolph erklärte sich außerdem bereit das Protektorat für die GDM zu übernehmen.

Die Statuten der neu gegründeten Gesellschaft waren in acht Abschnitte geteilt und folgendermaßen betitelt⁷³:

- 1) *Von den Zwecken der Gesellschaft.*
- 2) *Von den Mitgliedern der Gesellschaft.*

⁷² Hanslick, S. 146.

⁷³ Mandyczewski, Eusebius: Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten. Wien 1912, S. 197-215.

- 3) *Organisation der Gesellschaft.*
- 4) *Von den Committeen überhaupt.*
- 5) *Von den öffentlichen Concerten und der Committee der öffentlichen Concerte.*
- 6) *Von den Gesellschaftsconcerten, und der Committee der Gesellschaftsconcerte.*
- 7) *Von der Chorübungsanstalt.*
- 8) *Vom Eigenthume der Gesellschaft und der Verwaltung desselben.*

§ 2 des ersten Abschnitts legt die bereits genannte Kernidee der ‚Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen‘ fest. Um forthin diesem Anspruch gerecht zu werden, fordert § 3 die Errichtung eines Konservatoriums, „*in welchem Zöglinge beyderley Geschlechtes aus den gesamten k. k. österreichischen Staaten im Gesang, in der Declamation, auf Instrumenten, im praktischen Generalbaß, im Tonsatze, in Sprachen, und andern Nebengegenständen gebildet werden sollen*“⁷⁴. Weiters wollte man die „*vorhandenen classischen Werke zur Aufführung bringen, theils um dadurch den musikalischen Geschmack überhaupt zu erheben und zu veredeln, theils um durch die Anhörung derselben aufkeimende Talente zu begeistern, und zu dem Bestreben zu erwecken, sich auch zu classischen Tonsetzern zu bilden, wozu die Gesellschaft durch Aufmunterung und Belohnungen nach ihren Kräften beytragen wird*“⁷⁵. Die Herausgabe einer musikalischen Zeitschrift wurde in besonders ambitionierter Weise in Aussicht gestellt. Dieser Vorsatz sollte sich jedoch schon sehr bald als zu ehrgeizig erweisen. Ein Absatz von § 3 legt die Einrichtung einer musikalischen Bibliothek zum öffentlichen Gebrauch fest. Damit war der Grundstein gelegt für die heute einzigartigen Sammlungen der GDM.

Im zweiten Abschnitt werden die Rechte und Pflichten der ausübenden, unterstützenden und der Ehrenmitglieder festgelegt. Für die Planung, Durchführung und Programmierung der einzelnen Konzerte, die Bibliothek, das Konservatorium und die Zeitschrift wurden Komitees einberufen. In allen

⁷⁴ Mandyczewski, S. 197.

⁷⁵ Mandyczewski, S. 197.

Belangen wurde besonderer Wert gelegt auf demokratische Entscheidungsfindung. Die Plätze der Musiker in den verschiedenen Instrumentengruppen im Orchester sowie die Anordnung der Instrumentengruppen selbst wurden z.B. durch das Los vergeben, um eine Bevorzugung Einzelner zu vermeiden. Finanziell sollte sich die Gesellschaft in erster Linie von den Beiträgen der Mitglieder und den Einnahmen der öffentlichen Konzerte erhalten.

Somit begann man langsam Schrittes ein öffentliches Konzertleben in Wien zu etablieren. Parallel zu den öffentlichen Aufführungen großer Werke wie Oratorien, plante die GDM auch Konzerte in etwas intimerem Rahmen. Demnach fand am 3. Dezember 1815 im kleinen Redoutensaal der Hofburg das erste Gesellschaftskonzert mit Werken von Wolfgang Amadeus Mozart, Luigi Cherubini, Johann Nepomuk Hummel, Vincenzo Righini, Georg Friedrich Händel und Antonio Salieri statt. Diese Veranstaltungen waren ausschließlich Mitgliedern zugänglich und sollten im Sinne der Organisatoren vorerst auch nicht kritisch in öffentlichen Publikationen besprochen werden. In gewisser Weise fand das „Liebhabertum“ hierin seine Fortsetzung. Was die Programmgestaltung betrifft, so hat Eduard Hanslick diese bereits im Jahr 1869 als „Unsitte“⁷⁶ dargestellt. Gesangsmusik kleineren Stils und Kammermusik wollten die Mitglieder der GDM in den sogenannten „privaten Abendunterhaltungen“ zur Aufführung bringen. Zwanglos und gesellig sollte der Charakter dieser Zusammenkünfte sein. Diese Abende wurden bis ins Jahr 1840 regelmäßig abgehalten. In diesem Rahmen tauchte am 25. Januar 1821 erstmals der Name Franz Schubert in Verbindung mit der GDM auf.

Um die Mitglieder des Chores, vor allem für die Einstudierung der großen Oratorien im mehrstimmigen Gesang zu schulen, gründete die GDM eine Chorübungsanstalt und stellte sie unter die Leitung Antonio Salieris.

Um nun in Hinsicht auf die Adaptierung einer eigenen Konzertstätte und die Gründung einer Lehranstalt die erforderlichen finanziellen Mittel aufzubringen, gab die GDM Aktien aus und verkaufte 50 Familienlogen im Abonnement gegen einmalige Bezahlung. Die Suche nach einem geeigneten Haus oder Grundstück zur Errichtung eines Konzertaals zog sich über mehrere Jahre ohne konkretes

⁷⁶ Hanslick, S. 152.

Ergebnis hin. Die Gründung des Konservatoriums nahm hingegen langsam konkrete Züge an. Am 1. August 1817 konnte zuallererst die Singschule der GDM ihre Tätigkeit aufnehmen. Der Andrang auf die Ausbildungsplätze war von Beginn an äußerst rege, sodass bereits zwei Jahre später drei Gesangsklassen im Betrieb waren. Im Jahr 1819 kam die erste Instrumentalklasse hinzu. Je größer die Anzahl der Schüler wurde, desto dringender wurde auch der Ruf nach einer dauernden Bleibe. Erst zu Beginn des Jahres 1822 kam ein Mietvertrag mit dem Grafen von Kolowrat zustande, der der GDM eine aus sechs Zimmern und entsprechenden Nebenräumen bestehende Wohnung im Haus „zum roten Igel“ unter den Tuchlauben Nr. 556 sicherte. Somit war bis zur Errichtung von Hansens Musikverein eine dauernde Unterkunft gefunden.

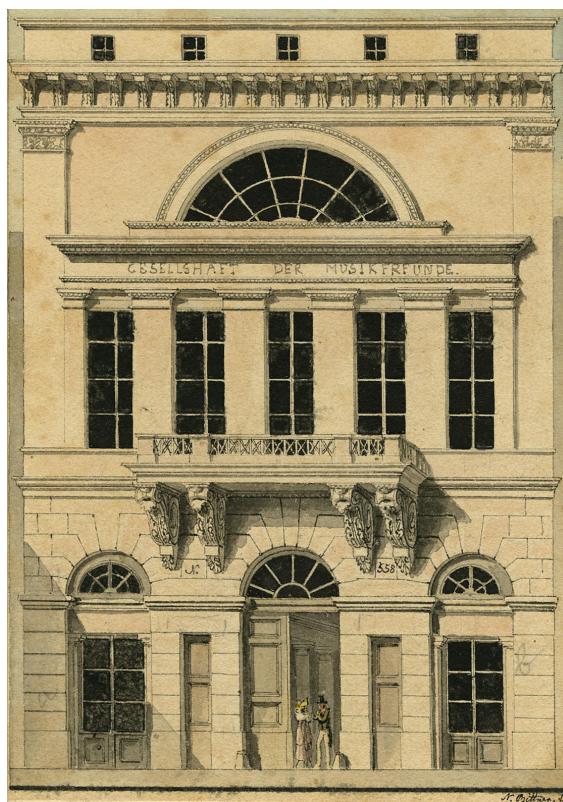


Abb. 2: Fassadenansicht des alten Musikvereinsgebäudes unter den Tuchlauben⁷⁷

Die finanziellen Schwierigkeiten, denen die GDM regelmäßig ausgesetzt war, ließen sich nicht so schnell lösen. Man versuchte hin und wieder Eintrittskarten zu den Gesellschaftskonzerten an Fremde zu verkaufen oder den Vereinssaal

⁷⁷ lavierte Federzeichnung von Norbert Bittner 1831, Digitalisat (JPEG), Archiv der GDM

weiter zu vermieten, was im Endeffekt jedoch keine Verbesserung der Situation herbeiführte. Als sich 1829 die Gelegenheit ergab das Haus „zum roten Igel“ käuflich zu erwerben, nahm sich die GDM zur Finanzierung desselben ein Darlehen im Wert von 70.000 Gulden auf. Dieses sollte nicht nur den Kauf abdecken, sondern auch für einen groß angelegten Umbau des Hauses verwendet werden. Im Herbst 1831 konnten die Schule und das Archiv das neu renovierte Haus beziehen. Am 4. November 1831 wurde der erste als solcher errichtete und ausschließlich als solcher genutzte öffentliche Konzertsaal Wiens, der Platz für 700 Musikliebhaber bot, feierlich eröffnet. Somit konnte die Entwicklung der GDM ihren Lauf nehmen. Leider hat sich keine Innenansicht des Saales erhalten. Das einzige Bilddokument, das uns einen ungefähren Eindruck des Saales liefert, ist folgende Lithographie.

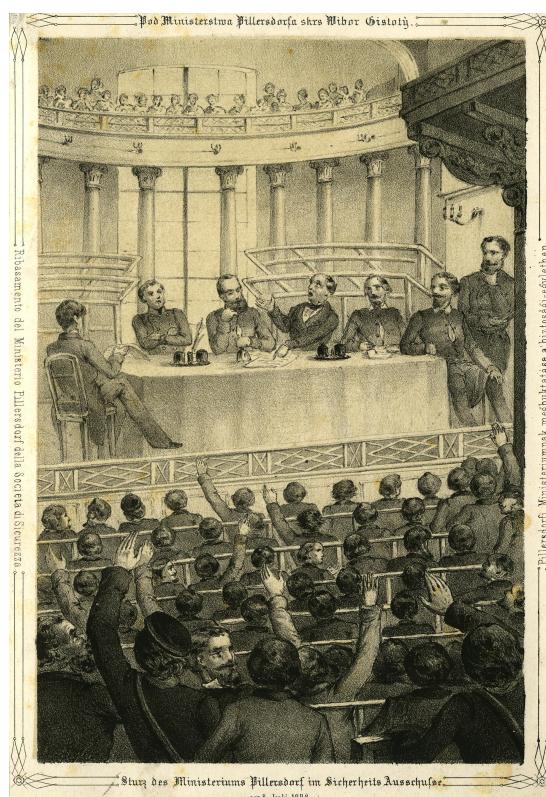


Abb. 3: Der Sturz des Ministeriums Pillersdorf im Sicherheitsausschuss am 8. Juli 1848⁷⁸

⁷⁸ Unbezeichnete Tonlithographie. In: Ziegler, Anton: Vaterländische Bilder-Chronik, Band 4. Wien 1850, Digitalisat (JPEG), Archiv der GDM

Nicht nur die Schülerzahl des Konservatoriums, sondern auch die Zahl der Exponate in den Sammlungen der GDM vergrößerte sich kontinuierlich. Ursprünglich waren die letzteren nur für Mitglieder einzusehen. Mit einem Direktionsbeschluss aus dem Jahr 1842 wurden auch Archiv und Bibliothek der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Finanzierung der Vereinsgeschäfte, vor allem die des Konservatoriums, sowie die Abzahlung des Hypothekardarlehens wurden immer schwieriger. 1843 sah man sich beinahe gezwungen die Schließung der Schule herbeizuführen, was durch eine kaiserliche Unterstützung von 3000 Gulden für die nächsten drei Jahre abgewendet werden konnte. Von diesem Zeitpunkt an schlugen die finanziellen Wege der GDM, wenn auch nur für wenige Jahre, wieder einen deutlich positiveren Weg ein. Der neue Konzertsaal konnte darüber hinaus auch immer öfter für musikalische Produktionen gewinnbringend vermietet werden.

Das Jahr 1848 sollte nicht nur politisch sehr bewegt sein. Die GDM sah sich vermehrt konfrontiert mit den steigenden musikalischen Erwartungen des Konzertpublikums. Vor allem die Kluft zwischen den seit 1842 präsenten philharmonischen Konzerten und denen der ‚Dilettanten‘ der GDM wurde immer größer und ließ Rufe nach Änderungen innerhalb des Vereins laut werden. Das Konservatorium verursachte schwere finanzielle Verluste. Ein weiteres Gesuch an den Kaiser, in dem man um zusätzliche Gelder und erstmals auch um die Überführung der Lehranstalt in den Staatsbetrieb bat, wurde abschlägig behandelt. Somit musste das Konservatorium im Juni bis auf weiteres geschlossen werden. Eine Reorganisation der Statuten des Jahres 1814 wurde beschlossen und in der Generalversammlung vom 5. Februar 1851 genehmigt. Somit konnte der schwerfällige Apparat des Repräsentantenkörpers und der zahlreichen Komitees vereinfacht sowie die Trennung zwischen unterstützenden und ausübenden Mitgliedern aufgehoben werden. Der nachhaltigste Beschluss dieser Generalversammlung war, dass die großen Gesellschaftskonzerte forthin nicht mehr von Dilettanten, sondern von Berufsmusikern ausgeführt werden sollten, wodurch sie in ihrem künstlerischen Niveau aufgewertet wurden. Um diesen Anspruch auch in die Realität umsetzen zu können, führte die GDM die Position des ‚artistischen Direktors‘ ein und betraute Josef Hellmesberger, Sohn des Konzertmeisters und Violinprofessors

Georg Hellmesberger, mit dieser Aufgabe. Nachdem die GDM sozusagen von innen heraus wieder arbeitsfähig gemacht wurde, ließen auch Zuwendungen von außen nicht lange auf sich warten. Im Mai 1851 bekam man eine Zusage von je 3000 Gulden für die kommenden drei Jahre aus der Staatskasse. Dieser Betrag wurde vom Gemeinderat der Stadt Wien um weitere 2000 Gulden jährlich erweitert und sollte in erster Linie der Wiedereröffnung, Erhaltung und Weiterführung des Konservatoriums dienen. Somit konnte dasselbe am 1. Oktober 1851 wieder eröffnet werden. Die Zuschüsse der Gemeinde waren an die Bedingung geknüpft, dass den Generalversammlungen der GDM zwei Mitglieder des Gemeinderates beiwohnen durften, die über beratende und beschließende Stimmen verfügen.

Finanzielle Mittel strömten der GDM in allen Zeiten nicht nur seitens des Staates und der Gemeinde zu, sondern wurden auch von bedeutenden Adelshäusern beigesteuert. So wurde der Präsident der GDM, Fürst von Schönburg, nach den wiederum verheerenden Bilanzen des Jahres 1854 gebeten „mit den ihm näher stehenden höheren Persönlichkeiten in Fühlung zu treten“⁷⁹. Auch das Kaiserhaus ließ es an Zuwendungen nicht fehlen. Franz Josef spendete 1856 den Betrag von 1000 Gulden aus seiner Privatschatulle und sollte damit das gute Beispiel für andere geben. Immer wieder floss der GDM auch durch Hinterlassenschaften Geld zu, z.B. nach dem Ableben Karl Czernys im Juli 1857.

Gespräche über die Gründung eines Singvereins innerhalb der GDM zogen sich über einige Jahre hin, u. a. da dies eine plötzliche Mehrzahl von neuen Vereinsmitgliedern bedeutete. Die praktische Notwendigkeit dazu bestand jedoch unumstritten. Am 8. April 1858 wurde der Vorschlag zur Gründung eines Singvereins als Zweigverein der GDM, der finanziell und administrativ jedoch völlig eigenständig sein sollte, der Direktion vorgelegt und von ihr genehmigt. Bereits eine Woche später konnte unter der Leitung des damals 27-jährigen Johann Herbeck die erste Probe stattfinden. Nachdem die GDM nun also über einen eigenen Chor verfügte, durfte auch die Gründung eines Orchesters nicht

⁷⁹ Von Perger, S. 84.

mehr lang auf sich warten lassen. Anfang 1859 trat der ‚Orchesterverein der GDM‘ ins Leben, ein Orchester, das sich durchwegs aus Dilettanten zusammensetzte. Johann Herbeck übernahm ab sofort auch die Leitung sämtlicher Gesellschaftskonzerte. Das kommende Jahrzehnt war im Vergleich zu dem vergangenen ein äußerst glückliches und erfolgreiches, was u. a. auf das Engagement Herbecks zurückzuführen ist. Die künstlerische Kompetenz der GDM und ihres Konservatoriums stützte sich in diesen und allen weiteren Jahren auf so manche große Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Simon Sechter gab Unterricht in Musiktheorie, Gustav Nottebohm leitete das Archiv im Jahr 1864, Anton Bruckner lehrte Kontrapunkt, Harmonielehre und Orgel. Von der neu gegründeten Firma Bösendorfer erhielt die GDM bereits 1858 zwei Flügel geschenkt und durfte sich in den weiteren Jahren über mehrere derartige Gaben freuen.

Nachdem die Aktivitäten der GDM ständig zunahmen, wurde langsam aber sicher das Haus in den Tuchlauben zu klein. Die geplanten kaiserlichen Stadterweiterungen kamen somit gerade zum rechten Zeitpunkt. Bereits zu Beginn des Jahres 1858 wurde ein Majestätsgesuch eingereicht, in dem die GDM um Überlassung eines Bauplatzes bat. Doch erst ein erneutes Schreiben der Direktion im April 1862 erzielte ein positives Ergebnis. Nach einem knappen weiteren Jahr, am 27. Februar 1863, erfolgte die „*kaiserliche Entschließung, der zufolge der Gesellschaft ein am linken Ufer der Wien gelegener, mehr als 790 Quadratklafter umfassender Baugrund überlassen und überdies zur teilweisen Bestreitung der Baukosten das halbe Ertragnis zweier Staatslotterien zugesichert wurde*⁸⁰. In relativen Zahlen bedeutete diese Zueignung ca. eine halbe Million Gulden. Sofort berief man ein Finanz- und ein Baukomitee ein. Die Architekten Hansen, Siccardsburg und van der Nüll wurden gebeten Baupläne vorzulegen, doch nur Hansen war gewillt sich mit dem Projekt innerhalb des genannten Kostenrahmens auseinander zu setzen. Einen Vertrag mit Hansen schloss die GDM im Frühjahr 1867 ab. Der Bau begann im darauf folgenden Juni. Berechnet hatte Hansen die Kosten des Vorhabens auf über 500.000 Gulden. Da die Erträge der versprochenen Staatslotterien infolge der

⁸⁰ Von Perger, S. 111.

politischen Ereignisse nicht einmal auf die Hälfte der geglaubten Summe kamen und darüber hinaus Hansens kalkulierter Bau in Wirklichkeit 623.000 Gulden verschlang, begann die finanzielle Situation kritische Züge anzunehmen. Dem sollte durch eine erneute Änderung der Statuten in Bezug auf die Mitglieder der GDM Abhilfe geschaffen werden. Fünf Kategorien von Mitgliedern sollte es ab sofort geben:

1. *Stifter*, die gegen eine einmalige Zahlung von 2000 Gulden ein vererbliches Recht auf unentgeltliche Ausbildung eines Konservatoriumsschülers sowie die Gravur deren Namens an geeigneter Stelle erhielten.
2. *Gründer*, die für 200 Gulden Miteigentümer des Hauses, Besitzer vererblicher Mitgliederrechte und Inhaber eines Sitzes bei Gesellschaftskonzerten wurden.
3. *Unterstützende Mitglieder* erwerben für 18 Gulden eine ordentliche Mitgliedschaft.
4. *Ausübende Mitglieder* mit denselben Rechten.
5. *Teilnehmer*, also Konzertabonnenten, die für einen Jahresbeitrag von 8 Gulden ihr Recht auf einen Platz in den Konzerten erworben.

Durch diese Handlung konnte die GDM zwar die aktuellen finanziellen Nöte minimieren, sie ging jedoch durch die erblichen Rechte Verpflichtungen ein, die in der Zukunft die freie Aktivität der GDM enorm einschränken sollten. Ein Pfanddarlehen der österreichischen Sparkasse im Umfang von 250.000 Gulden zu einem Zinssatz von 5 ½ Prozent erleichterte außerdem die Fertigstellung des Baus. Die Planung des neuen Gebäudes hatte zehn Jahre in Anspruch genommen. Gebaut wurde es in zwei Jahren. Im Endeffekt beliefen sich die totalen Baukosten inklusive der Einrichtung und Ausschmückung auf 733.567 Gulden⁸¹. Am 5. Jänner 1870 konnte die GDM in Anwesenheit des österreichischen Kaisers die Schlusssteinlegung festlich abhalten. Am 6. Jänner fand das erste Gesellschaftskonzert unter der Leitung von Johann Herbeck

⁸¹ Die endgültigen Baukosten schwanken in den verschiedenen Darstellung um ca. 20.000 Gulden.

Hirschfeld, Robert: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 2. Abteilung 1870-1912, S. 124.

statt, der jedoch noch im selben Jahr aus der Gesellschaft ausschied. Bereits im September wurde ein Vertrag mit den Philharmonikern abgeschlossen, der diesen erlauben sollte die sonntäglichen Konzerte im Großen Musikvereinssaal abzuhalten. Da das neue Haus nun genügend Platz bot, bekamen die Zweiganstalten, also der Singverein und der Orchesterverein sowie der Wiener Männergesangverein Räumlichkeiten zur Verfügung gestellt.

Nach den relativ kurzen Regentschaften Josef Hellmesbergers und Anton Rubinstein als artistische Direktoren zog mit Ende des Jahres 1871 die Ära Brahms in den Musikverein ein. Die Beziehung des weltberühmten Komponisten zur GDM war jedoch fortwährend von Spannungen geprägt. Brahms verreiste mehrmals ohne seinen Aufenthaltsort bekannt zu geben, beantwortete keine Briefe und kehrte monatelang nicht zurück. Seine Programme ließen sich nur schwer mit praktischen Erwägungen in Einklang bringen und überforderten ihr Publikum. Die Verbindung zwischen Johannes Brahms und der GDM wurde im April 1875 gelöst. Die GDM sollte nach dessen Tod nicht nur beträchtliche Geldmittel erben, sondern vor allem zahlreiche Autographen (von Brahms selbst, von Mozart, Haydn und Scarlatti) und Briefe von unschätzbarem Wert erhalten.

Der 8. Dezember 1881 hatte durch den folgenschweren Ringtheaterbrand grundlegende Änderungen bei den Sicherheitsvorschriften für Theater und Konzerthäuser zur Folge. Auch der Musikverein musste bauliche Änderungen vornehmen. Ein wirklicher finanzieller ‚Schaden‘ entstand aber vor allem durch die kommissionelle Einschränkung der Sitzplätze.

Bis zum Ende der 1880er Jahre hatten sich die Finanzen der GDM, durch den Bau auf eine schwere Probe gestellt, weitgehend erholt. Nicht nur Staat und Kommune waren dem Verein durch Subventionen gut gesinnt. „In der Mitte der Gesellschaft und ihr zur Seite standen allzeit Männer von hohem Ansehen, Persönlichkeiten, welche auch über die Staatsgewalt verfügten.“⁸² Diese Personen sorgten für die notwendigen finanziellen Rahmenbedingungen. Somit

⁸² Hirschfeld, S. 174.

konnte der Verein seinen Einfluss innerhalb des Wiener Musiklebens weiter ausbauen.

Die nach dem Bau eingeführten erblichen Rechte der Stifter und Gründer begannen sich nun in den Konzerteinnahmen niederzuschlagen. So gut als möglich versuchte die GDM im Einvernehmen mit den jeweiligen Personen alternative Lösungen zu finden. Das bürgerliche Konzertleben Wiens musste auch administrativ verwaltet werden, um einen professionellen Betrieb überhaupt zu ermöglichen: 1906 eröffnet die Konzert-Tageskassa sowie das bis heute so bezeichnete Konzertbüro, das für Vermietungen der Räumlichkeiten zuständig ist.

Der Staat griff mittlerweile durch ständig steigende Fördermittel immer gravierender in den Finanzhaushalt des Konservatoriums ein. Aus heutiger Sicht betrachtet diente dies dem kontinuierlichen Prozess hin zur totalen Abhängigkeit vom Staat, wodurch eine Überführung des Konservatoriums in den staatlichen Betrieb letzten Endes die einzige Möglichkeit war. Nach intensiven Beratungen und rechtlichen sowie finanziellen Erörterungen konnte der Präsident der GDM am 4. Juli 1908 bekannt geben, dass das Konservatorium ab 1. Jänner 1909 in die „k. k. Akademie für Musik und darstellende Kunst“ übergehen würde. Kaum war dieser Prozess abgeschlossen, so harrte bereits ein anderes Problem einer dringenden Lösung.

Obwohl der Bau von Hansens Musikverein erst 4 Jahrzehnte zurücklag, so hatte sich in diesem relativ kurzen Zeitraum doch einiges gravierend geändert. Die großen symphonischen Werke Bruckners oder Mahlers verlangten räumliche Bedingungen, denen vor allem die Bühne des Großen Musikvereinssaales nicht gewachsen war. Darüber hinaus entsprachen die Ausgänge, der Pausenraum fürs Publikum und einiges mehr nicht mehr den aktuellen Sicherheitsstandards. Den vielen kleinen, baulichen Veränderungen musste nun endlich ein großangelegter Umbau folgen. Der Hansen-Schüler k. k. Baurat Ludwig Richter, ein Direktionsmitglied der GDM, übernahm die Leitung der Bautätigkeiten. Die wichtigsten Neuerungen waren:

- Die Verlegung der Hauptstiegen vom Vordereingang in den Mittelteil.
- Schaffung zusätzlicher Garderoben fürs Publikum.
- Die Errichtung bzw. Vergrößerung des Pausenfoyers beim Haupteingang.
- Zurückstellung der Karyatiden an die Hinterseite der Parterre-Logen.
- Vergrößerung der Bühne zu den Seiten hin.

Nach fünfmonatiger Bauzeit konnte der umgestaltete Musikverein am 17. Oktober 1911 mit einem Festkonzert eröffnet werden. Das darauffolgende Jahr 1912 stand gänzlich unter dem Zeichen des 100-jährigen Jubiläums. Um mehr Raum für Aufführungen kleineren Stils zu schaffen, entschloss sich die Direktion durch Zusammenlegung einiger ehemaliger Lehrräume einen Kammermusiksaal im ersten Stock, gegenüber des Kleinen Musikvereinssaales, zu errichten. Die Firma Bösendorfer bezog Verkaufs- und Bürolokalitäten im Musikverein. Die Wiener Philharmoniker, der Männergesangverein, der Singverein, die Universal Edition, der Niederösterreichische Sängerbund, sie alle siedelten ihre Kanzleien im Musikverein an. Auch das Wiener Konzerthaus stammt aus dieser Zeit⁸³.

In den Jahren des Ersten Weltkriegs konnte die GDM eine erstaunlich rege Konzerttätigkeit pflegen. Die Gesellschaftskonzerte waren gut besucht. Die Saisonbilanzen konnten mit Überschüssen abgeschlossen werden. Viele Konzerte wurden zu einem wohltätigen Zwecke veranstaltet. Die Forderung der Behörden den Großen Musikvereinssaal in ein temporäres Spital umzuwandeln konnte von der Direktion abgewendet werden. Die eindeutig schwerste Zeit für die GDM begann im Jahr 1918. Die heimischen Orchester waren durch die Einberufung der Männer zum Heer auf ein Minimum geschrumpft. Die Konzertsäle mussten wegen einer furchtbaren Grippeepidemie vorübergehend geschlossen werden. Es mangelte an Kohle und Beleuchtungskörpern. Die Entwertung des Geldes ließ Gagen und Saalmieten in die Höhe schnellen. Der funktionierende öffentliche Konzertbetrieb war beinahe zusammengebrochen. Die Jahre von 1920 bis 1922 können als der absolute wirtschaftliche Tiefstand

⁸³ Die Eröffnung fand am 19. Oktober 1913 statt.

der GDM bezeichnet werden. Trotzdem erscheinen in dieser Zeit erstmals Namen in den Aufzeichnungen der GDM, die das internationale Musikleben auf lange Sicht prägen sollen. Wilhelm Furtwängler und Leopold Reichwein traten in der Saison 1921/22 ihre künstlerischen Tätigkeiten bei der GDM an. Der Kleine Musikvereinssaal wurde 1933, zu Ehren des großen Komponisten, nach Johannes Brahms benannt. Langsam aber stetig wurde die Anzahl der Gesellschafts- und die der außerordentlichen Konzerte wieder angehoben. Durch die nahende Weltwirtschaftskrise konnten die Unternehmungen der GDM, trotz bestehender Förderungen seitens Bund und Stadt, nicht in diesem Maße florieren, wie die Direktion es gerne gesehen hätte. Hinzu kamen die bahnbrechenden technischen Neuerungen dieser Zeit, der Rundfunk und der Film, die dem Konzert das Publikum abwarben. Das Radio wurde jedoch sehr klug mit ins Boot geholt, indem die GDM einen neuen Zyklus „Gesellschaft der Musikfreunde – Ravag“ (Radio Verkehrs AG, erste österreichische Rundfunkgesellschaft) auflegt.

Das Konzert als solches, somit auch die Veranstaltungen der GDM waren in den 1920 und 1930er Jahren den verschiedensten störenden Kräften ausgesetzt. Doch der schlimmste künstlerische Zerstörungsschlag kam mit dem Aufstreben der Nationalsozialisten unaufhaltsam auf die GDM zu. Im März 1938 wurden Direktion und Funktionäre durch den kommissarischen Leiter Franz Schütz, der als Organist bereits knapp 20 Jahre für die GDM tätig war, ersetzt. Schütz wurde Präsident der GDM und setzte eine eigene Direktion ein. Schütz war in mehrerer Hinsicht um die Aufrechterhaltung von Tradition und Eigentum der GDM bemüht. In einem Punkt allerdings traf dies nicht zu: Zwischen 1938 und 1941 ordnet Schütz mehrmals an sämtliche Bestände der historischen Musikinstrumentensammlung an das Kunsthistorischen Museum zu übergeben. Im Mai 1939 gliederten die Machthaber den Verein in die ‚Staatstheater- und Bühnenakademie‘ ein, wodurch dieser seine Autonomie gänzlich verlor. Zahlreiche Konzerte wurden zum Dienste der Propaganda veranstaltet. Das Gebäude blieb durch die Kriegsjahre hindurch von großem Schaden bewahrt. In den letzten Kriegsmonaten beschädigte jedoch eine Granate das Dach des Großen Musikvereinssaales während eine weitere nach ihrer Landung auf der damaligen Mittelgalerie erfolgreich entschärft werden konnte. Der Musikverein

hatte im Gegensatz zu anderen Kulturstätten in Wien viel Glück gehabt. Wie dies früher bereits einige Male geschehen ist, so konnte die GDM sich auch nach dem II. Weltkrieg wieder aufraffen und neu konstituieren. Alexander Hryntschat wird erst zum provisorischen, dann zum offiziellen Präsidenten bestimmt. Rudolf Gamsjäger übernimmt die Funktion des Generalsekretärs und soll gemeinsam mit Hryntschat wieder demokratische Verhältnisse im Verein schaffen. Die Reparatur am Dach des Großen Musikvereinssaales nahm 5 Monate in Anspruch und machte somit den Weg frei für eine künstlerisch sehr turbulente Phase. In der Saison 1945/46 fand alles zwischen Festveranstaltungen der Alliierten, Konzerten der KZ-Verbände, der katholischen Aktion und Unternehmungen der leichteren Art mit Opern- und Operettenarien seinen Platz im Musikverein. Die GDM konnte es sich in diesem Zeitraum finanziell nicht leisten künstlerische Einschränkungen vorzunehmen. Im Gegenteil, Saalvermietungen waren mehr als willkommen. Ab der nächsten Saison wurden immer mehr eigene Konzerte, in einigen Zyklen angelegt, veranstaltet. 1947 kehrt Wilhelm Furtwängler als Konzertdirektor zurück. Die Erfüllung dieses Titels wird zunehmend schwieriger, da ein kompetenter Dirigent wohl kaum eine ganze Saison für einen einzigen Zyklus engagiert werden konnte (die ihm eigenen Gesellschaftskonzerte existierten ja nicht mehr). Somit kann der Titel ‚Konzertdirektor‘ wohl eher als Ehrentitel für jene gesehen werden, die sich dem Haus als besonders zugetan erwiesen. Den wirklichen künstlerischen Aufschwung erlebte die GDM mit dem Einstieg Herbert von Karajans als ‚Artistischer Direktor‘. Der heute noch existente Zyklus der ‚Großen Symphonie‘ wird erstmals aufgelegt. Die durch Kriegsschäden und die Renovierung der Hausfassade entstandenen Kosten gelten mit dem Jahr 1952 als beglichen. Durch mehrfache Wiederholung von Konzerten können nicht nur neue Publikumsschichten angesprochen werden (Gewerkschaftsbund, Theater der Jugend, Jeunesse), sondern auch bessere finanzielle Ergebnisse generiert werden. 1956 wurden mit dem sogenannten ‚Mozart-Fest‘ erstmalig Konzerte im Rahmen der Wiener Festwochen veranstaltet. Seitdem finden die Festwochen jährlich abwechselnd im Musikverein und Konzerthaus statt. Karajan verließ Wien und den Musikverein im Jahr 1964, behielt allerdings den Titel des Konzertdirektors auf Lebenszeit. Zum 100jährigen Bestand des Musikvereins kehrte dieser 1970 wieder ans Dirigentenpult zurück. 1972 trat

Prof. Horst Haschek die Präsidentschaft der GDM an. Albert Moser wurde zum Generalsekretär ernannt. Durch eine Statutenänderung nahm man endgültig Abschied von der Idee des ‚Dilettantenvereins‘. Der Generalsekretär übernahm die alleinige Leitung und Vertretung des Vereins gegenüber Dritten.

Die kommenden Jahrzehnte sind von klingenden Namen geprägt: Karl Böhm, Herbert von Karajan, Leonard Bernstein und Wilhelm Furtwängler verhelfen der GDM zu wirklichem Weltruhm und prägen das Musikgeschehen bis in die späten 1980er Jahre. 1988 wird Thomas Angyan zum Generalsekretär der GDM ernannt und vervielfacht die Zahl der Konzertveranstaltungen fortan kontinuierlich. Nach dem Tod von Herbert von Karajan (1989) und Leonard Bernstein (1990) wird Platz für eine neue Riege an Dirigenten: Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst, Claudio Abbado, Riccardo Muti, Daniel Barenboim, Pierre Boulez oder Georges Pretre. Sie prägen das Konzertgeschehen der GDM bis heute.

Die Generalsekretäre der GDM

Ludwig Koch	1892 – 1907 (erster Generalsekretär)
Carl Lafite	1911 – 1921
Friedrich Dlabač	1921 – 1938
Rudolf Gamsjäger	1945 – 1972
Albert Moser	1972 – 1988
Thomas Angyan	1988 - (ab 2005 Intendant)

Die aktuelle Struktur des Vereins⁸⁴

Die steigende Bedeutung von Vereinen, insbesondere von jenen, die unternehmerisch tätig sind, hatte eine Neuauflage des österreichischen Vereinsgesetzes im Jahr 2002 zur Folge. Die GDM passte ihre Statuten 2005 den neuen gesetzlichen Vorschriften an. Zum fünften Mal seit der Gründung wurden damit gänzlich neu verfasste Statuten aufgelegt. Darin wird die ‚Pflege und Förderung der Musik in allen ihren Zweigen‘ noch stets als erster Zweck des gemeinnützigen Vereins angeführt. Auch wenn das gedankliche Fundament dieser Statuten im Wesentlichen dem der letzten 200 Jahre entspricht, so bringen diese Satzungen auch einige Neuerungen, vor allem innerhalb der Vereinsorgane.

Gemäß § 14 der Statuten obliegt die Führung der Vereinsgeschäfte (insbesondere künstlerische und wirtschaftliche Leitung) sowie die Vertretung des Vereins nach außen dem Intendanten⁸⁵. Seit 1. Juli 1988 erfüllt dieses Amt Dr. Thomas Angyan. Ihm zur Seite steht die Direktion mit bis zu zwölf, von der Mitgliederversammlung gewählten Mitgliedern, sowie einem Vertreter jenes Bundesministeriums und jener Stelle der Stadt Wien, die den Verein mit Subventionen unterstützen. Das Präsidium besteht gemäß § 12 aus dem Präsidenten und zwei Vizepräsidenten, die jährlich von den Mitgliedern der Direktion aus ihrer Mitte gewählt werden. Gemeinsam mit der Intendanz bildet das Präsidium das Leitungsorgan im Sinne des Vereinsgesetzes (§ 8, 2). Ein Präsident, der sich besonders für den Verein verdient gemacht hat, kann von der Mitgliederversammlung zum Ehrenpräsidenten auf Lebenszeit gewählt werden, wobei es immer nur einen Ehrenpräsidenten geben darf.

Zwischen dem Intendanten und der Direktion der GDM besteht eine Geschäftsvereinbarung, die besagt, dass Projekte, die außerhalb des normalen künstlerischen Betriebes liegen, vorher mit der Direktion abzuklären sind. Was den regulären Konzertbetrieb betrifft, so ist der Intendant allein

⁸⁴ Für sämtliche Daten in diesem Kapitel gilt: Stand Dezember 2012.

⁸⁵ Die Bezeichnung ‚Intendant‘ löst ab Gültigkeit der neuen Statuten jene des ‚Generalsekretärs‘ ab.

handlungsbevollmächtigt. Mit Ausnahme der Position des Intendanten, sind alle Funktionen innerhalb der GDM ehrenamtlich und daher unentgeltlich auszuführen.

Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde

Ehrenpräsident: Dr. Dietrich Karner

Präsident: Dr. Thomas Oliva

Vizepräsidenten: Dr. Johannes Stockert, Dr. Herbert Kloiber

Dr. Erich Becker

Dr. Christian Gassauer

Heinrich Hoyos

Alexander Kahane

Prim. Prof. Dr. Johannes Meran

Tassilo Metternich-Sandor

Dr. Ernst Polsterer-Kattus

Dr. Alfons Stimpfl-Abele

DI Dr. Stefan Zapotocky

Der Senat ist ein der Direktion übergeordnetes Organ, das 1972 geschaffen wurde. Dieser Senat verfügt über sogenannte Ehrenrechte, ist damit nicht Organ im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen und soll von der Direktion und dem Intendanten über laufende Tätigkeiten der GDM informiert werden. Der Senat wird zu zwei ordentlichen Sitzungen im jedem Vereinsjahr einberufen. In den Senat treten ehemalige Direktionsmitglieder und gemäß Beschluss der Direktion jene Personen ein, die sich um die Gesellschaft besonders verdient gemacht haben.

Senat der Gesellschaft der Musikfreunde

Dr. Johannes Abensperg-Traun

Prof. Alfred Altenburger

Prof. Walter Barylli

Willibald Cernko
Dr. Franz Eckert
Maximilian Eiselsberg
Prof. Armin Fehle
Prof. Helmuth Froschauer
Anton Octavian Gassauer
Dr. Hans Haumer
Dr. Clemens Hellsberg
Dipl. Ing. Michael Magg
Dr. Gustav Ortner
Univ. Prof. Dr. Hellmuth Petsche
Dr. Walter Rothensteiner
Prof. Dr. Wilfried Seipel
Dr. Maria Schaumayer
Univ. Prof. Hans Schavernoch
Kardinal Dr. Christoph Schönborn
Prof. Dr. Gottfried Scholz
Dr. h. c. Wolfgang Schürer
Mag. Andreas Treichl
Prof. Dr. Herbert Vogg
Dr. Oskar Weiss-Tessbach
Dr. Robert Willvonseder
Dr. Walter Wolfsberger
Univ. Prof. Dr. Herbert Zeman

Zweigvereine

Die Zweigvereine der GDM haben bestimmte, einzelne Aufgaben im Rahmen des Vereinszwecks zu erfüllen. Die Unterstützung jedes Zweigvereins durch die GDM ist mit einem Zehntel ihrer eigenen Gesamtausgaben begrenzt. Vorhaben sowie die Planung der Geschäftstätigkeit des Zweigvereins sind im Einvernehmen mit der Intendanz vorzunehmen. Die GDM als Hauptverein verfügt über drei Zweigvereine:

§ 21 Der Singverein

Dem Singverein obliegt die unentgeltliche Mitwirkung bei Gesellschaftskonzerten und den dafür notwendigen Proben. Die GDM sorgt im Gegenzug für die Rahmenbedingungen wie Probenräume, Korrepetitor, Notenmaterial etc. Der aktuelle Chordirektor des Singvereins ist Johannes Prinz.

§ 22 Der Orchesterverein

Der Orchesterverein ist bis heute ein Amateur-Orchester, das als solches die Ursprünge der GDM verkörpert. Seit 1859 führt das Orchester diesen Namen. Robert Zelzer ist zur Zeit der künstlerische Leiter des Orchestervereins. Pro Jahr bestreitet das Orchester zwei bis drei Konzerte im Musikverein.

§ 23 Der Archivverein

Der Verein der Freunde des Archivs der GDM macht sich die Forschung auf sämtlichen Gebieten der Musikwissenschaft zur Aufgabe.

Laut § 6,1 gehören dem Verein

- a) ordentliche Mitglieder
 - b) Jugendmitglieder
 - c) Ehrenmitglieder
- an.

Mitglieder haben

- Ein Erwerbsrecht auf Eintrittskarten gemäß näherer Bezugsbestimmungen.
- Ein Recht auf Empfang der Veröffentlichungen und Aussendungen der GDM.
- Das Recht zur Teilnahme an Mitgliederversammlungen.
- Ein aktives und passives Wahlrecht in Vereinsfunktionen.

Pro Saison ist ein Mitgliedbeitrag zu entrichten, dessen Höhe über Vorschlag der Direktion von der Mitgliederversammlung festgelegt wird. Jährlich findet

eine Mitgliederversammlung in den ersten acht Monaten des Vereinsjahres, meist im November oder Dezember statt. Das Vereinsjahr beginnt am 1. Juli und endet am 30. Juni des Kalenderjahres.

Die GDM zählt in der Saison 2012/13 ca. 8000 Mitglieder, wobei alle Mitglieder der Zweigvereine als ordentliche Mitglieder gelten. In der Spielzeit 2012/13 beträgt der Mitgliedbeitrag für ein ordentliches Mitglied € 68. Jugendmitglieder haben € 10 zu entrichten. Reale Beschränkungen für die Aufnahme von Mitgliedern gibt es nicht.

Die GDM beschäftigt zurzeit knapp 70 fix angestellte Mitarbeiter. Mit allen geringfügig Beschäftigten und externen Mitarbeitern arbeiten über 100 Personen für die GDM.

Ein aktueller Vereinsregisterauszug vom 19.1.2013 ist im Anhang zu finden (wobei die letzten Änderungen vom Dezember 2012 hier jedoch noch nicht berücksichtigt sind).

Das Projekt ‚Die Vier Neuen Säle‘

Ausgangslage

Die folgenden Ausführungen sollen eine Bestandsaufnahme von Zustand und Tätigkeit der GDM vor und während der Entschlussphase für das behandelte Bauprojekt sein. Die GDM veranstaltete in der Saison 1997/98 insgesamt 478 Konzerte im GS und im BS. 272 davon waren Eigenveranstaltungen, d.h. von der GDM organisierte Konzerte und 206 waren Fremdveranstaltungen. Die Anzahl der bei Eigenveranstaltungen festgesetzten Proben ist relativ individuell. Sie schwankt zwischen 3 und 5 Proben bei den Wiener Philharmonikern und ca. 5 Proben bei den Wiener Symphonikern. Bei großen ausländischen Symphonieorchestern wird in der Regel nur eine Probe durchgeführt, da das Programm meist auf der gesamten Tournee gespielt wird und der Aufenthalt von 60-100 Musikern aus Kostengründen natürlich so kurz wie möglich gehalten werden soll. Bei Fremdveranstaltungen wird die Anzahl der Proben individuell festgelegt. Die Abhaltung der Proben für sämtliche Konzerte, die im Musikverein stattfinden, sollte nach Möglichkeit im selben Haus geschehen. Der BS und der GS werden meist vormittags von 10.00 bis 12.30 Uhr und nachmittags von 14.30 bis 18.00 Uhr als Probesäle verwendet. Zu Mittag finden Führungen, abends Konzerte statt. Beide Säle sind während der Saison (Mitte September bis Mitte Juni) überwiegend ganztags ausgelastet. Abgesehen von Proben werden die Säle, vor allem der Große Saal, für Aufnahmen, Retakes, gelegentliche Dreharbeiten, Führungen, Bälle etc. verwendet. Der BS eignet sich (bei Konzerten und Proben) mit zusätzlichem Bühnenhinterbau höchstens für ein Ensemble in der Größe von ca. 30-50 Musikern. Proben mit größeren Besetzungen werden im BS nur im Notfall durchgeführt, da hierfür die Bestuhlung am Parterre abgebaut werden muss. In der Regel wird der BS für Kammermusik, Liederabende, kleinere Solistenkonzerte und Kinderkonzerte verwendet.

Zusätzlich zum GS und BS wurden vor dem Umbau der Gottfried von Einem-Saal und die beiden Bachsäle (großer und kleiner) als Probenräume genutzt. Der ES konnte aufgrund seiner Größe zwar als Probesaal für den

Singverein, nicht jedoch für ein großes Symphonieorchester verwendet werden. Der große Bachsaal wurde für Proben des Orchestervereins verwendet, obwohl er aufgrund seiner unglücklichen Akustik eigentlich nicht als Proberaum geeignet war. Außerdem fanden dort verschiedenste Ereignisse, von der ‚audition‘ bis zum Künstlergespräch statt. Der Wagnersaal war Eigentum der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst und konnte daher nur nach Rücksprache mit dem zuständigen Prof. Scholz benutzt werden.

Aus den genannten Gegebenheiten resultiert der Umstand, dass in der Saison 1997/98 (laut Dr. Angyan waren es 80-100) Proben verschiedenster Orchester in andere Häuser ausgelagert werden mussten. Proben der Wiener Symphoniker konnten teilweise im Konzerthaus abhalten werden. Wenn dies nicht möglich war, wurden Räumlichkeiten im Austria Center angemietet. Das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester musste gegebenenfalls auf das Baumgartner Casino ausweichen, einen akustisch problematischen Raum. Der Große Sendesaal, der in der Vergangenheit des öfteren für Proben genutzt werden konnte, stand nun, größtenteils aufgrund seiner Aufwertung als Veranstaltungsort, als Probesaal nicht mehr zur Verfügung.

Der Musikverein war trotz zahlreicher Umbauarbeiten ein in den 1860er Jahren geplantes Gebäude. Die baulichen- sowie Komfortstandards entsprachen vor dem Umbau in vielerlei Hinsicht nicht den aktuellen Ansprüchen. Das Haus hatte z.B. aufgrund der Tatsache, dass bei der Gebäudeplanung Pausen (noch) nicht üblich waren, nie ein richtiges Pausenfoyer. Das heute obligatorische Pausenbuffet hatte daher seit jeher nur eingeschränkte Räumlichkeiten zur Verfügung. Bis zur Fertigstellung des hier behandelten Bauprojekts befanden sich diese Räumlichkeiten, viel eher sollte man von Nischen sprechen, rechts und links neben dem Eingang zum Stehplatz des Großen Saals sowie in der Mitte des Foyers beim Haupteingang. Bei einem ausverkauften GS mit 2043 Besuchern und BS mit max. 598 Besuchern fiel der Andrang zu diesen kulinarischen Labstellen denkbar groß aus. Diese Situation war vor allem für das Publikum nicht zufriedenstellend.

Dringender Handlungsbedarf bestand auch bei den Künstlergarderoben. Es existierten insgesamt vier Orchestergarderoben, von denen zwei zur allgemeinen Verfügung standen. Die beiden anderen wurden fortwährend vom Singverein und den Wiener Symphonikern benutzt. Die Instrumentenkoffer der Musiker fanden aus Platznot an völlig ungeeigneten Stellen, wie dem Verbindungsgang zwischen Seiteneinfahrt und Philharmonikerstiege, dem sogenannten Wagnergang, Platz. Diese Problematik trat vor allem an Sonntagen ein, an denen jeweils um 11.00, 16.00 und 19.30 Uhr große Orchester zu je mindestens 60 Musikern im Haus waren. Auf die Dauer waren diese Umstände sowohl für die Musiker als auch für die Angestellten des Musikvereins eine Belastung. Sanitärräumlichkeiten fehlten sowohl im Publikumsbereich, als auch in den Orchestergarderoben. Die Zugangsbestimmungen für Rollstuhlfahrer verlangten u. a. den Einbau zusätzlicher Liftanlagen. Es bestand weiters aufgrund kontinuierlicher Personalaufnahme ein dringender Bedarf an zusätzlichen Büroräumlichkeiten. Die bestehenden Büros waren nicht klimatisiert. Die stets steigende Anzahl an Konzerten erforderte eine adäquate Verkaufsstelle. Bisher waren Abend- und Tageskassa getrennt. Die Tageskassa befand sich auf der rechten Seite des Gebäudes, an der ‚2er Linie‘ und war viel zu klein für die 7 dort tätigen Mitarbeiter. Die Abendkassa war in einer Nische des Foyers beheimatet, bot Platz für eine einzige Person und verfügte weder über eine Telefon-, noch über eine Internetverbindung.

Das Archiv, die Bibliothek und Sammlungen der GDM beherbergen unzählige Dokumente der Musikgeschichte. Historische Instrumente, Autographen, Gemälde und Bücher können aufgrund ihres Umfangs in Ihrer Gesamtheit seit langem nicht mehr im Musikverein untergebracht werden und sind daher auf verschiedenste Museen und Schlösser in ganz Europa aufgeteilt. In Anbetracht der Attraktivität und des Wertes dieser Gegenstände, war die Aufbewahrung unter einem Haus und die damit ermöglichte rasche Verfügbarkeit von großem Interesse für die GDM. Derartige Depoträumlichkeiten wurden dringend benötigt, vor allem, da die Sammlungen der GDM kontinuierlich vermehrt wurden.

Bedarf an mehr Raum existierte Ende der 1990er Jahre somit in vielerlei Hinsicht.

Planung und Ablauf des Projekts

Die Direktion der GDM wusste bereits seit längerem, dass Handlungsbedarf bezüglich der Raumproblematik in allen genannten Punkten bestand. Ein Erweiterungsbau unter dem Platz zwischen Musikverein und Künstlerhaus wurde in Betracht gezogen. Der ausschlaggebende Punkt für den Entschluss zum Zu- und Umbau trat mit der Entscheidung der Wiener Linien die U2 zu verlängern und der Bekanntgabe dieser Absicht im Jahr 1998 ein. Zunächst sollte die U2 über den Karlsplatz in Richtung Praterstadion verlängert werden. Dies hätte bedeutet, dass die U-Bahn unter dem Musikvereinsgebäude durchgeführt wird. Seitens der GDM wurden hierzu Bedenken angemeldet, vor allem was die Akustik des Großen Musikvereinssaals anlangt. Glücklicherweise stießen die Wiener Linien ihre Pläne um und entschieden die U2 über den Schottenring weiter auszubauen. Trotzdem musste unterirdisch neben dem Musikverein ein Stück ausgehoben werden, um Platz für eine Wendeanlage zu schaffen. Zur Entscheidung für die Variante mit der Wendeanlage hat sicher auch die Studie zur „Wirksamkeit der Schutzmaßnahmen gegen U-Bahn-Immissionen für den Wiener Musikverein“⁸⁶ beigetragen, die verschiedene Varianten zur Ausführung der U-Bahn-Erweiterung abwägt. Folgende Abbildungen verdeutlichen die direkte räumliche Nähe der U-Bahn zum bestehenden Musikvereinsgebäude (von den Neuen Sälen war hier noch gar keine Rede).

⁸⁶ Berger, Paul; Lang, Judith; Österreicher, Michael; Steinhauser, Peter: Zur Wirksamkeit der Schutzmaßnahmen gegen U-Bahn-Immissionen für den Wiener Musikverein, In: Zement und Beton (Zeitschrift) 2/05, S. 20-27.

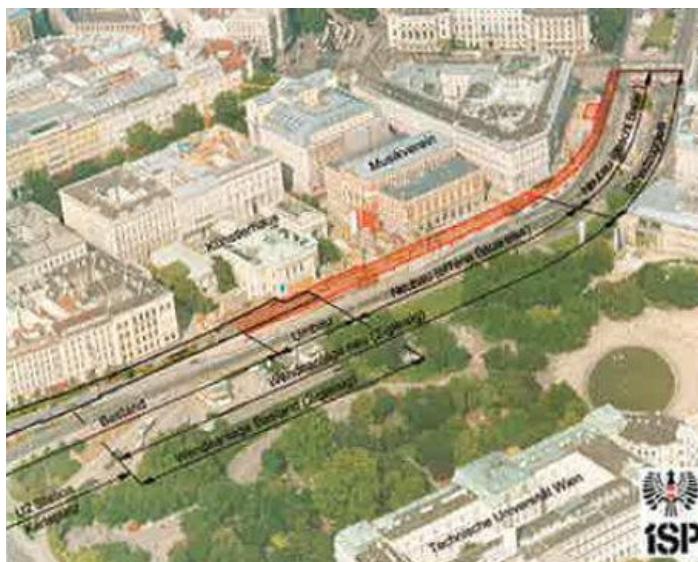


Abb. 4: Lage der Tunnel der U2 neben dem Gebäude des Musikvereins⁸⁷

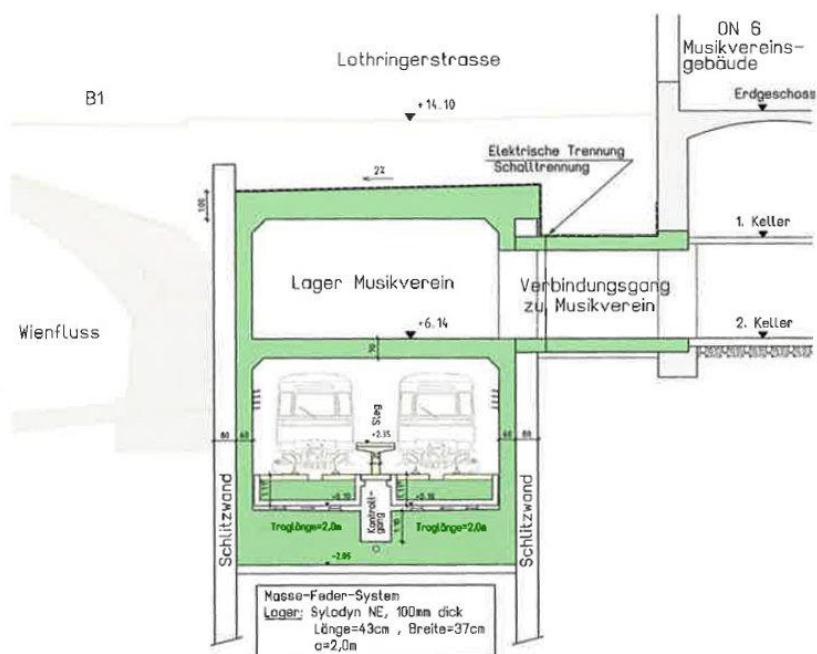


Abb. 5: Schnitt durch den Tunnel der U2 mit Musikvereinsgebäude und Wienfluss⁸⁸

Mithilfe eines riesigen Schwingungsgenerators, der neben dem Musikverein in den U-Bahn-Tunnel hinein gehoben wurde, konnten durch Schwingungsanregung am Fundament entstehender Luft- und Körperschall an verschiedenen Punkten im Musikvereinsgebäude gemessen werden. Anhand

⁸⁷ Berger, S. 20.

⁸⁸ Berger, S. 20.

der Ergebnisse wurden nicht nur vorhandene Schwingungsbrücken identifiziert, sondern auch wichtige Erkenntnisse für die weitere Vorgehensweise gewonnen. Nach Fertigstellung der Wendeanlage wurden erneute Messungen im Musikverein durchgeführt. Am Messpunkt im Großen Saal konnten „keine Geräusche wahrgenommen werden, die mit Zugvorbeifahrten im Zusammenhang stehen“⁸⁹. „Zusammenfassend ergibt sich, dass die Extremforderung ‚keine wahrnehmbare Veränderung der Immissionssituation durch den U-Bahn-Betrieb‘ trotz der unmittelbaren Nachbarschaft der Wendeanlage durch die getroffenen Maßnahmen in vollem Umfang erfüllt werden konnte.“⁹⁰

Die Bauarbeiten für die U-Bahn würden in jedem Fall mindestens zwei Jahre dauern. Vor allem aus der Überlegung des Synergieeffektes heraus, beschloss die GDM ihre notwendigen Baumaßnahmen denen der Wiener Linien anzuschließen.

Alternative Überlegungen waren z.B. ein Angebot des Künstlerhauses dessen Gewölbekeller auszubauen, was für die GDM jedoch nicht in Frage kam.

Verschiedene praktische, rechtliche sowie finanzielle Überlegungen wurden im Jahr 1999 angestellt. Der neue Probenraum sollte die exakt selben Ausmaße wie die Bühne des Großen Musikvereinssaales besitzen. Dieses Projekt wurde ausgearbeitet und budgetiert. Die Stadt Wien und der Bund wurden eingeladen je ein Drittel dieser Kosten zu tragen, wobei die GDM sich verpflichtete das letzte Drittel selbst aufzubringen. Seitens der Stadt Wien kam durch Bürgermeister Häupl, Finanzstadträtin Ederer und Kulturstadtrat Marboe im März 2000 die Zusage für das zu erbringende Drittel, unter der Bedingung, dass der Bund sein Drittel ebenfalls leiste. Knapp vor dem Tag des Baubeschlusses im Oktober 2000 kam letztendlich auch die Zusage vom Bund, ein Drittel der finanziellen Mittel zur Verfügung zu stellen. Ab diesem Zeitpunkt konnte die GDM und damit Dr. Angyan beginnen Gespräche mit potentiellen Sponsoren aufzunehmen.

⁸⁹ Berger, S. 26.

⁹⁰ Berger, S. 27.

Neben vielen anderen hat Dr. Angyan zu diesem Zeitpunkt den amerikanischen Kunstmäzen Alberto Vilar angeschrieben und ihm persönlich von dem Projekt erzählt. Ein Terminplan inklusive Fristen zur Zusage etwaiger Sponsorgelder wurde festgelegt. Zwei Wochen nach Ablauf dieser Frist meldete sich das Sekretariat von Hr. Vilar bei der GDM und kündigte seine Kooperationsbereitschaft an. Bei einem umgehenden Treffen von Hr. Vilar und Dr. Angyan in New York sagte Vilar der GDM mündlich einen Beitrag von \$ 5 Mio. zu. Anfang Dezember 2000 wurde der Sponsoringvertrag mit Alberto Vilar offiziell präsentiert. Damit wäre das von der GDM aufzutreibende Drittel der budgetierten Baukosten bereits erfüllt gewesen. Nachdem allein von diesem einen Sponsor mehr als großzügige Mittel zur Verfügung gestellt wurden, trat Dr. Angyan mit der Direktion der GDM ins Gespräch, ob unter diesen Umständen nicht doch ein größeres, nachhaltigeres Bauprojekt angestrebt werden könnte. Somit lud die GDM österreichische und international bekannte Architekten ein sich mit dem Projekt auseinander zu setzen und Ideen vorzubringen. Drei von vier Architekten bekundeten, vornehmlich aus Zeitmangel, kein besonderes Interesse an dem Projekt. Das Team des Architekten Wilhelm Holzbauer hat die Einladung mit Begeisterung angenommen und basierend auf der Idee des unterirdischen Probesaals, das Konzept mit den Vier Neuen Sälen aus Glas, Stein, Holz und Metall, nach einer Planungsphase von zwei Monaten, vorgelegt. Dann erst sind Überlegungen mit ins Spiel gekommen diesen Saal, oder besser gesagt, diese Säle auch als Veranstaltungsräumlichkeiten zu nutzen. Die budgetierten Kosten stiegen damit aber auch um gut 2/3. Eine genauere Aufstellung der Finanzierung des Projekts ist im nächsten Kapitel zu finden. An dieser Stelle dienen die Zahlen lediglich der Veranschaulichung des zeitlichen sowie organisatorischen Ablaufs. Parallel zu den umgehend lancierten weiteren Sponsorenverhandlungen, deren Hauptertrag im Herbst 2000 erzielt wurde, begannen die intensiven Planungen der Ausstattung und Funktionalität der Säle. Dr. Angyan stellte einen Anforderungskatalog mit den maximalen Ansprüchen bzw. Wünschen seitens des Bauherren GDM zusammen. Die definitive Entscheidung zur Umsetzung der Pläne des Teams Holzbauer wurde in einer Direktionssitzung im November 2000 gefällt. Mit der Entscheidung, Abwicklung und Kontrolle des Bauvorhabens wurde ein neu gegründeter Bauausschuss betraut, da es den 12

Mitgliedern der Direktion aus zeitlichen Gründen nicht möglich war, wöchentlich, oder gegebenenfalls auch öfters, zu Beratungen zusammen zu kommen. Dieser Bauausschuss setzte sich aus folgenden Personen zusammen:

Präsidium	Dr. Dietrich Karner
	Dr. Hans Haumer
	Dr. Gustav Ortner
Generalsekretär	Dr. Thomas Angyan
Senatsmitglied	Dr. Wolfsberger
Senatspräsident/Bauherrenvertreter	Ing. Karl Mörk
Baufachleute	Immorent Kollitsch & Stanek
Hausingenieur	Sämtliche am Bau beteiligten Firmen
zukünftiges Management	Ing. Stefan Billing Dr. Suzanne Blaha-Zagler

Die definitiven Bauarbeiten wurden im April 2001 begonnen und konnten im September 2003 beendet werden. Der Publikumsbetrieb wurde unverändert beibehalten. Die gröbsten und aufwendigsten Bauarbeiten geschahen in den beiden Sommermonaten, in denen der Musikverein normalerweise nur wenige Vermietungen hat, dann aber ganz geschlossen war. Wie es Mitte 2001 rund um den Musikverein aussah, schildert der Artikel „Konzert der Schlagbohrer im Musikverein“⁹¹ sehr eindrücklich.

„Nach dem Kunstgenuß hatte [sich ein Konzertbesucher] – wie so viele andere – in den staubigen Niederungen aus schmalen Bretter-Steigen und Bauschutt wiedergefunden: Bösendorferstraße und Dumbastraße sind durch einen Wildwuchs aus Bauhütten verstellt, ein drei Meter hoher Wellblechzaun umzingelt das Gebäude. Über den einzigen Zu- bzw. Abgang in der Bösendorferstraße schob sich das gesamte Publikum auf einem zwei Meter breiten Fußweg ins Freie.“

Diesen Schilderungen kann ich mich nur anschließen. Die heiße Bauphase war, sowohl für das Publikum, als auch für die Mitarbeiter des Hauses eine Herausforderung.

⁹¹ anonymous: Konzert der Schlagbohrer im Musikverein – noch bis September. In: Die Presse 05.07.2001 http://www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=75816 30.05.2005

Die Universal Edition hatte seit langer Zeit im Keller des Musikvereins Lagerräumlichkeiten angemietet. Um Platz für die vier neuen Orchestergarderoben A, B, C und D zu schaffen wurde der Mietvertrag gegen Entgelt gekündigt. Die neuen Orchestergarderoben wurden bereits im September 2001 in Betrieb genommen. Die Mitarbeiter der Tageskassa konnten die neuen Kassenräume in der Bösendorferstraße am 7. April 2002 beziehen. Die Fertigstellung der übrigen Büros war für August 2002 geplant. Der Rohbau der neuen Räumlichkeiten wurde Ende Oktober 2002 fertig gestellt. Der Bauzeitplan konnte eingehalten werden. Im September 2003 konnten die Bauarbeiten bis auf manche Bereiche des Gläsernen Saals, der Künstlergarderoben und des Künstlerfoyers abgeschlossen werden. Diese Bereiche wurden Ende Oktober 2003 fertig gestellt. Die Eröffnungsfeier des Erste Bank-Foyers fand am 20. September 2003 statt. Bis Ende des Jahres 2003 wurden sämtliche haustechnischen Einrichtungen fertig gestellt. Ab Oktober 2003 führte die GDM in den neuen Sälen sogenannten ‚Probe-Probe-Betrieb‘ durch, d.h. man ließ Ensembles in den Sälen proben und testete auf diese Weise nicht nur die praktischen Gegebenheiten, sondern nahm auch besonderes Augenmerk auf die Akustik der Säle. Einige kleinere bauliche Veränderungen wurden in den Sälen nach diesem ‚Probe-Probe-Betrieb‘ noch durchgeführt.

Fürs Publikum wurden die Vier Neuen Säle am 20./21. März 2004 geöffnet. Bauliche Maßnahmen im historischen Bereich, die im Zuge des Baus der VNS ebenso in Angriff genommen wurden, setzten sich im Jahr 2004 fort.

Finanzierung

Den regulären Spielbetrieb des Musikvereins finanziert die GDM zu einem großen Teil selbstständig, was bedeutet, dass öffentliche Gelder aktuell ca. 4 % des Jahres-Gesamtbudgets ausmachen. Der Bau der VNS sollte nicht nur der GDM einen größeren Handlungsspielraum ermöglichen, sondern ebenso die kulturelle Landschaft der Stadt sowie des ‚Kulturlandes Österreich‘ in bereichernder Form erweitern. Somit wurden seitens der öffentlichen Hand Gelder für den Bau zur Verfügung gestellt.

Das ursprüngliche Projekt mit nur einem geplanten unterirdischen Proberaum war mit € 16 Mio. budgetiert. Davon haben der Bund und das Land je ein Drittel, das heißt je € 5.450.000 an Subventionen zugesagt. Eine Bedingung hierfür war, dass aus keinen, wie auch immer gearteten Gründen, weitere Forderungen an die öffentliche Hand gestellt würden. Somit konnte die GDM und damit Dr. Angyan beginnen Sponsoren für dieses Projekt zu suchen. Der amerikanische Kunstmäzen Alberto Vilar war der erste, der Anfang Dezember 2000 der GDM eine größere Geldsumme versprach. Er hat sich bereiterklärt der GDM € 5,8 Mio. zur Verfügung zu stellen. Mit dieser Zusage wäre der gesamte Bau bereits ausfinanziert gewesen. Nachdem die Errichtung eines unterirdischen Saales jedoch höchstens eine Lösung für einige wenige Jahre gewesen wäre, hat die GDM in Anbetracht der großzügigen, finanziellen Zusagen einen größeren Projektrahmen ins Auge gefasst.

Mit der Entscheidung für das Konzept Wilhelm Holzbauers und dem damit einhergehenden Aufstocken von einem auf vier Säle, stiegen die Gesamtkosten auf die budgetierte Summe von ca. € 25 Mio. Realistischerweise muss bei jeglichem Bauvorhaben ein Sicherheitspolster von ca. 10-20 % der Auftragssumme mit einkalkuliert werden.

Im April 2002 ist erstmals die Rede von einer Erhöhung des Budgetrahmens, da zusätzliche Kosten angefallen sind. Weiterhin kommt der Zahlungsverzug von Alberto Vilar erstmalig zur Sprache. Alberto Vilar ist, wie viele seiner Branche, nach dem 11. September 2001 in wirtschaftliche Schwierigkeiten geraten und

hat dadurch große Teile seines Vermögens verloren. Die GDM dachte ab Mitte des Jahres 2002 über alternative Finanzierungen nach.

Durch Projekterweiterungen nach der Erstellung des Budgets und diverse während des Prozesses notwendig gewordenen Adaptierungen (Unvorhersehbares) stiegen die Gesamtkosten per Oktober 2002 auf € 28 Mio. Da von Alberto Vilar keine weiteren Zahlungen eingelangt sind, dachte die Direktion der GDM über andere Varianten nach und einigte sich darauf das persönliche Gespräch mit Herrn Vilar zu suchen. Dieser äußerte zwar große Zuversicht die Zahlungen leisten zu können, die ausstehenden € 5 Mio. mussten von der GDM jedoch zwischenfinanziert werden. Im Juni 2003, bei Festlegung der Eröffnungstermine, werden die finalen Baukosten bereits konkreter – Dr. Angyan spricht von € 30 Mio.

Im Oktober 2003 verkündet Dr. Angyan im Rahmen einer Pressekonferenz, dass seine Suche nach einem Großsponsor, als Ersatz für den Ausfall von Alberto Vilar, erfolgreich war. Frank Stronach stellte der GDM den Betrag von € 5 Mio. für die Neuen Säle zur Verfügung. € 4.500.000 waren davon für den Bau der VNS und € 500.000, auf vier Jahre verteilt, für die Förderung junger Künstler vorgesehen. Alberto Vilar hat zwar nicht den ganzen versprochenen Betrag bezahlt, aber doch 10% davon. Mit den geleisteten € 587.000 ist er noch immer einer der 10 größten Sponsoren dieses Projekts. Nach der Zusage von Frank Stronach und der damit einhergehenden Benennung des Gläsernen Saals als „Magna Auditorium“, hat Alberto Vilar den geleisteten Beitrag auch nicht zurück gefordert. Abschließend sei gesagt, dass es ohne die anfängliche Zusage von Herrn Vilar mit Sicherheit um einiges schwieriger gewesen wäre in Österreich finanzielle Unterstützung zu finden. Alberto Vilar hat daher mit seiner Vorbildwirkung einen wesentlichen Beitrag zu dem Projekt geleistet.

Im Juni 2004, also drei Monate nach der Eröffnung der Säle, wurden die Gesamtkosten für das Bauprojekt „Vier Neue Säle & Depots im U-Bahnschacht“ mit insgesamt € 30.782.000,- vom Bauausschuss genehmigt. € 11 Mio. wurden von Bund und Land bezahlt. Ungefähr € 7,4 Mio. waren bis dahin von Großspendern eingegangen. Am Ende des Projekts kamen € 11,65 Mio. von Großspendern.

Die Bausteinaktion in den Saisonen 2001/02, 2002/03 und 2003/04 brachte mit einem zweckgebundenen Euro auf jeder verkauften Karte insgesamt einen Erlös von € 927.000,-. Die Idee des Baustein-Euros wurde bereits beim Konzerthaus-Umbau eingesetzt: „Jeder Konzerthaus-Besucher [bezahlt] einen „Renovierungszuschlag“ von zehn Schilling pro Eintrittskarte“⁹².

Zusätzlich zu dieser ‚kleinen‘ gab es auch eine größere Bausteinaktion. Zahlungskräftige Musikliebhaber konnten verschiedene Beträge zum Bau der VNS beisteuern:

Baustein in Bronze € 800

Baustein in Silber € 1.800

Baustein in Gold € 3.600

Baustein in Platin € 7.200

Wie schon bei der Errichtung des Hansengebäudes vor mehr als 140 Jahren gab es auch wieder sogenannte ‚Gründer‘. Personen, die sich mit einem sechsstelligen Eurobetrag am Bau beteiligen, finden Ihre Namen eingraviert auf einer Tafel im Erste-Bank-Foyer wieder.

Die Erste Bank finanzierte zur Gänze die Errichtung des ‚Erste Bank Foyers‘ und förderte den Musikverein somit mit einer Summe von € 2.200.000,-. Weiters engagierten sich als Großsponsoren auch die Bank Austria Credit Anstalt, Dr. Herbert Kloiber, die Siemens AG Österreich, die Österreichischen Lotterien, die Generali Holding Vienna AG, die Oesterreichische Nationalbank und die Concorde Media. Zahlreiche Künstler trugen auch durch den Verzicht auf ihre Gagen zur Finanzierung des Projekts etwas bei.

Bei der Eröffnung im März 2004 waren noch ca. € 5 Mio. ausständig. Mittlerweile gilt das Projekt, einerseits durch die Gewinnung weiterer Sponsoren

⁹² Sinkovicz, Wilhelm: Das Konzerthaus als Baustelle für 426 Millionen. In: Die Presse 10.10.1998
http://www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=01816 24.11.2005

durch Dr. Angyan und andererseits durch den Erlös einer größeren Erbschaft, als ausfinanziert. Die Endabrechnung des Projekts lautet wie folgt:

Subventionen	€ 11.000.000
Großspender	€ 11.700.000
Eigenmittel	€ 4.370.000
Bausteinspende € 1	€ 927.000
Bausteinaktion	€ 813.000
Sonstige	€ 410.000
Benefizkonzerte	€ 180.000
Endsumme	€ 29.400.000*

* genehmigt waren € 30.782.000

Die Vier Neuen Säle allgemein

Die Architekten

Die Architektur der Vier Neuen Säle wurde von den Architekten Wilhelm Holzbauer und Dieter Irresberger geplant. Der am 3. September 1930 in Salzburg geborene Wilhelm Holzbauer gilt als einer der berühmtesten österreichischen Architekten. Holzbauer studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Prof. Clemens Holzmeister, bevor er 1956 an das Massachusetts Institute of Technology in Cambridge, USA, wechselte. Nach Gastprofessuren in Manitoba, Kanada, und Yale, USA, eröffnete Holzbauer 1964 ein Architekturbüro in Wien, ein weiteres 1969 in Amsterdam. 20 Jahre lehrte er an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Seit 1989 arbeiten Holzbauer und Irresberger miteinander und haben in dieser Zeit zahlreiche nationale und internationale Bauprojekte durchgeführt. Die Bandbreite der Auftraggeber ist groß, hat Holzbauer doch in beinahe allen Bereichen der Architektur Gebäude verwirklicht. Kirchen, Einfamilienhäuser, Wohnanlagen, Öffentliche Gebäude, Verkehrsgebäude, schulisch-universitäre Einrichtungen, Geschäfts- sowie Forschungsbauten und nicht zuletzt zahlreiche kulturelle Gebäude kann er verzeichnen. Einige Projekte seien an dieser Stelle beispielhaft genannt.

1975-1981	Vorarlberger Landhaus, Bregenz
1979-1988	Rathaus und Oper, Amsterdam
1982-1986	Naturwissenschaftliche Fakultät der Uni Salzburg
1993-1998	Andromeda-Tower, Wien
1995-1998	Festspielhaus Baden-Baden
1999-2000	Opernhaus, Guangzhou (China)
1996-2000	Gasometer D, Wien
2001-2006	Haus für Mozart, Salzburg

Liest man Kritiken oder Portraits Holzbauers so finden sich die Schlagworte ‚Kontinuität‘ und ‚Stabilität‘ immer wieder. Holzbauer pflegt einen klassischen, pragmatischen und strengen Stil in seiner Architektur. Herausstechende Highlights haben hier ebenso wenig Platz wie Verspieltheit oder kryptische

Andeutungen. Holzbauers Gebäude sind auf Beständigkeit ausgerichtet und folgen daher nicht dem „schrillen Mainstream der Extravaganz“⁹³. Holzbauer sieht sich als Antiintellektuellen, der sich der antiideologischen Architektur verschrieben hat.

Hand in Hand mit der architektonischen Anlage des Bauvorhabens mussten die akustischen Eigenschaften der VNS geplant werden. Hiermit wurde DI Dr. Karl Bernd Quiring betraut. Der aus Tirol stammende Akustiker studierte an der TU Wien Bauingenieurwesen und war lange Jahre als Bauleiter auf den Gebieten des Ingenieur-, Hoch- und Industriebaues tätig. Als Ergänzung zu seiner technischen Ausbildung absolvierte Quiring von 1985 bis 1988 das Studium des staatlich geprüften Kapellmeisters am Konservatorium Innsbruck. Damit bringt Quiring idealerweise Wissen und Erfahrung aus sowohl dem naturwissenschaftlichen wie auch aus dem künstlerischen Bereich mit.

Technische Baudetails

Der unterirdische Erweiterungsbau erstreckt sich über eine ca. 61 m lange und bis zu 21 m breite Fläche. Insgesamt wurden durch den drei-geschoßigen Ausbau ca. 3600 m² zusätzliche Fläche gewonnen. Mit den angemieteten Flächen der Wiener Linien kommt der Bereich auf über 4.000 m². Der tiefste Punkt des Ausbaus, die Fußbodenoberkante des Gläsernen Saales liegt ca. 12 m unter Straßenniveau sowie 2 bis 3,5 m unter Grundwasserniveau. Das Gelände der Umgebung des Musikvereins liegt ca. 14,3 m über Wiener Null und 156,68 m über der Adria.

⁹³ Burger, Rudolf: Wilhelm Holzbauer, Architekt. In: Waechter-Böhm, Liesbeth: Wilhelm Holzbauer. Wien 2006, S. 15

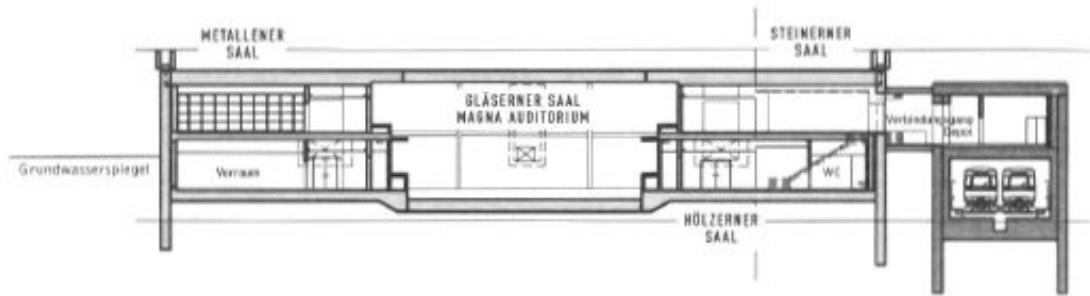


Abb. 6: Schnitt 2. und 3. Untergeschoß⁹⁴

Die Herstellung des unterirdischen Erweiterungsbau erfolgte nach dem Prinzip der ‚Weißen Wanne‘. Dieser Begriff wird für unterirdische Bauwerke verwendet, die gänzlich wasserundurchlässig sein müssen. Die Außenwände, Bodenplatte und Decke werden dabei mit wasserundurchlässigem Beton hergestellt, wodurch keine zusätzliche Abdichtungsschicht und auch unter Umständen keine Drainagen benötigt werden. Sämtliche Bauteile fungieren zugleich als tragende wie auch als abdichtende Elemente. Für die Dauer des Baus wurden einerseits zur Absenkung des Grundwasserspiegels, andererseits zur Wasserhaltung zwei Brunnen mit einem Durchmesser von DN 650 mm und einer Tiefe von 28 m errichtet und betrieben.

Um das bestehende Gebäudeaußenmauerwerk zu verfestigen und den Erdkörper gegen Verbruch während der Schlitzwandarbeiten zu sichern, wurden von außen in Richtung Gebäude Halbsäulen mit ca. 1 m Durchmesser hergestellt. Diese Säulen fertigte man mithilfe des Düsenstrahlverfahrens DSV (siehe Grafik) und einer speziellen Hochdruckbodenvermörtelung (HDBV).

⁹⁴ Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Eigenverlag): Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004, zwischen S. 42/43

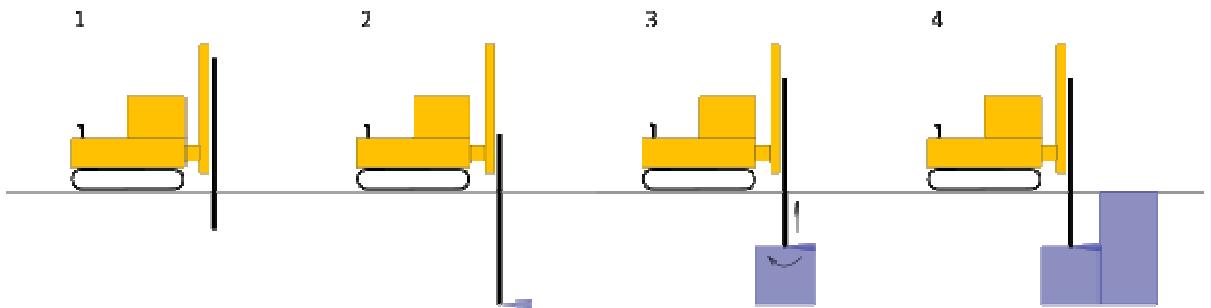


Abb. 7: Düsenstrahlverfahrens DSV⁹⁵

Schema der Herstellung einer DSV-Säule. (1) Abteufen des Bohrgestänges auf die gewünschte Tiefe. (2) Beginnen der Hochdruckinjektion. (3) Ziehen des Gestänges unter ständigem Drehen und Injizieren von Zementsuspension. (4) Wiederholen des Prozesses um weitere DSV-Säulen herzustellen und aneinander zu reihen.

Tiefengründungen sind notwendig, wenn in älteren Gebäuden durch Umnutzung neue und höhere Lasten abzufangen sind. Das Düsenstrahlverfahren ist hier die erste Wahl, da damit die Herstellung von Tiefengründungen und Fundamentverstärkungen mit minimalem Eingriff in das aktuelle Lastabtragungsverhalten gelingt. Da Bodenentspannungen bei herkömmlichen Unterfangungen leicht eintreten können, ist dieses Verfahren gerade dort optimal einsetzbar, wo es auf einen möglichst geringen Eingriff in das vorhandene Lastabtragungsverhalten und geringste Verformungen ankommt, sprich bei wertvoller, historischer Bausubstanz. Das Mauerwerk des historischen Gebäudes wurde anschließend auf die gesamte Tiefe mittels HDBV und Zementsuspensionen verstärkt, um für die kommende höhere Beanspruchung bzw. Belastung gerüstet zu sein. Vor allem im Bereich der neuen Stiegenhäuser war eine solche Maßnahme nötig. An besonders belasteten Punkten sowie der gesamten Vorderfront des Hauses musste das Fundament von der Unterkante abwärts mit HDBV-Körpern nach unten hin verstärkt werden. Nachdem die HDBV-Körper und Zementverstärkungen erhärtet waren, konnte das Fundamentmauerwerk aus den Errichtungsjahren 1867-70 abgetragen werden. Dies hatte sich als für den weiteren Bauverlauf

⁹⁵ <http://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCsenstrahlverfahren> 03.11.2012

hinderlich herausgestellt. Im Mauerwerk wurden zahlreiche Auswechslungen mit Stahlträgern sowie Stahlbetonunterzügen durchgeführt.

Die Baugrube wurde mit dichten Schlitzwänden d=80 cm zur Sicherung sowie als Konstruktionselement umschlossen. Nach dem Prinzip der Deckelbauweise, wie sie oftmals für den Bau von Tunneln oder U-Bahn-Schächten verwendet wird, wurde anschließend eine Plattendecke hergestellt. In dieser Decke, die schwersten Belastungen standhalten muss, befanden sich 4 x 8 m große Öffnungen, durch die fortan sämtliches Baumaterial und Aushub befördert werden musste. Im späteren Bauverlauf wurden diese Öffnungen zu Brandrauchentlüftungen für die seitlichen Stiegenhäuser des historischen Gebäudes bautechnisch umfunktioniert. Geschoß für Geschoß konnte nun unter der bereits errichteten Plattendecke bis zur Bodenplattenunterkante weitergearbeitet werden. Die Baugrube wurde immer tiefer ausgehoben, eine weitere Platte betoniert und nach Aushärten wieder tiefer nach unten gegraben. Unter der Bodenplatte wurden spezielle Kühlschlangen verlegt, die Mithilfe des Grundwassers und des Betons zum Sparen von Energie in den neuen Räumen beitragen sollten. Die Weiße Wanne musste in Arbeitsschritten von unten nach oben absolut dicht ausgeführt werden, da ansonsten das bis zu 3,5 m hohe Grundwasser eingedrungen wäre. Bestimmte Konstruktionsklassen geben hier Richtlinien für die wasserdichte Ausführung vor. Um einer eventuellen, durch Temperaturunterschiede auftretenden Kondenswasserbildung, zuvor zu kommen, hat man an den Außenmauern des Zubaus eine Bauteilheizung in Form von Heizschlangen eingebaut. Diese mit niedriger Vorlauftemperatur betriebene Heizung soll überdies dafür sorgen, dass die durch den Beton diffundierende Feuchtigkeit keinen Schaden verursachen kann.

Der unterirdische Ausbau wurde nicht nur organisatorisch gemeinsam mit den Wiener Linien errichtet, sondern auch baulich mit diesen verbunden. Daher waren seitens der Wiener Linien zahlreiche zur Anbindung an die U-Bahn notwendige schall- und elektrotechnische Auflagen vorhanden. Die höchste Anforderung der GDM war hier zweifelsohne, dass keinerlei Geräusche oder Schwingungen von der U-Bahn in die VNS dringen durften.

Vor dem Umbau war das Musikvereinsgebäude nur zu ca. einem Drittel unterkellert. Der Terrazzo-Fußboden im Foyer lag zuvor auf beim Bau im 19. Jahrhundert ca. 9 Meter hoch aufgeschütteter Erde. Dieser Fußboden wurde abgetragen und konnte nach dem Errichten einer neuen Stahlbetondecke wieder hergestellt werden. Bestehendes Mauerwerk wurde begradigt, teils verschmälert, anschließend mit Baustahlgittern bewehrt und durch eine Beton-Vorsatzschale verstärkt.

Nachdem bei der Erbauung des Musikvereins ein beträchtlicher Höhenunterschied von ca. 9 Metern zwischen Innerer Stadt und Umgebung ausgeglichen werden musste, hatte man damals Mauerwerk aus Bruchsteinen aufgehäuft und nur gelegentlich befestigt. Diese unregelmäßigen Ziegelschichten mussten beim Erweiterungsbau berücksichtigt und mit einkalkuliert werden. So führte man während sämtlicher Bauphasen stets Höhenmessungen durch, um das Setzungsverhalten des historischen Gebäudes zu beobachten und gegebenenfalls zu korrigieren. Die gemessene Senkung bewegte sich zwischen 0 und 3 mm, was bei einem Bau dieser Größenordnung durchaus vernachlässigbar ist.

Sämtliche baulichen Tätigkeiten mussten stets in Abstimmung mit dem Konzertbetrieb durchgeführt werden. Dieser sollte naturgemäß so wenig wie möglich beeinträchtigt werden. In der Praxis bedeutete der Erweiterungsbau für alle Beteiligten eine große Belastung. Das Konzertpublikum musste das Haus zeitweise über Holzkonstruktionen begehen, die die darunter liegende Baugrube überbrückten. Wie bei jedem Bauvorhaben ist viel Schmutz und Staub angefallen, der nicht nur ständig vom Reinigungspersonal entfernt werden musste, sondern das Erscheinungsbild des Hauses vor allem für erstmalige Gäste trübte. Für die Mitarbeiter waren besonders die starken Bauphasen in den Sommermonaten eine Herausforderung. Neben Presslufthammern und Bohrgeräten mussten Karten verkauft und Kunden bedient werden.

Maßgebliche Bauleistungen bei Zu- und Umbau insgesamt⁹⁶

Aushub u. Abbruch	28000	m ³
Beton	8950	m ³
Bewehrung	1167	to
Schlitzwände d=80 cm	3300	m ²
DSV Fundamenttieferlegungen und Mauerwerksverfestigungen	3355	m ³
Säge- und Seilschneidearbeiten Mauern	1250	m ²
Bohrlöcher 200-600 mm	600	m
Mauerwerk neu	760	m ³
Unterfangungen, Stahlträger	61500	kg
Verputz mit Mörtel	11300	m ²
Trockenputz, Gipskarton	10000	m ²
Starkstromkabel verschiedener Dimensionen	220	km
Schwachstromkabel (Multimedia)	37,5	km

Allgemeine Informationen & Infrastruktur

Der Ausbau der VNS befindet sich zum Großteil unter dem Platz vor dem Musikverein, dem sogenannten Musikvereinsplatz. Das Risiko die Säle direkt unter dem historischen Gebäude anzulegen, wollte kein Architekt bzw. Statiker eingehen. Daher wurden nur die Foyers der jeweiligen Ebenen wirklich unter dem Musikverein angesiedelt, der restliche Ausbau unter dem Vorplatz des Hauses. Der neu gewonnene Raum teilt sich auf drei direkt untereinander liegende Ebenen auf:

- das Erste-Bank Foyer
- das 2. Foyer
- das 3. Foyer

⁹⁶ Die Vier Neuen Säle, Baudokumentation S. 51.

Um Besuchern wie Musikern die Orientierung in den neuen Sälen zu erleichtern, haben die Architekten versucht den gesamten Ausbau möglichst symmetrisch und übersichtlich anzulegen. Im ersten Untergeschoss, dem Erste Bank-Foyer befinden sich keine Konzertsäle, sondern lediglich Einrichtungen servicetechnischer Natur. Diese Ebene sollte vor allem das bereits angesprochene Problem der Konzertpausen mit einem neuen, von beiden Seiten zugängigen Büfett, lösen. Außerdem verfügt das Erste-Bank-Foyer über drei Garderoben sowie Sanitärräumlichkeiten. Das Catering im gesamten Musikverein wurde mit der Eröffnung der neuen Säle an die Firma Gerstner Catering Betriebs GmbH vergeben. Bis dahin lag die Verpflegung von Besuchern, Musikern und Personal in den Händen des Herrn Swatosch und seiner Mitarbeiter.

Im 2. Foyer befinden sich der Steinerne, der Metallene sowie der Balkon des Gläsernen Saales. Der GL liegt über zwei Geschosse rechteckig in die Mitte des Ausbaus eingebettet, während die übrigen Säle seitlich daneben liegen. Auch in dieser Ebene stehen eine Besuchergarderobe sowie Sanitärräume zur Verfügung. Im 3. Foyer befindet sich der Hölzerne Saal an der einen Seite neben dem Parterre des Gläsernen Saales. An der anderen Seite wurden ein Künstlerfoyer, zwei Orchestergarderoben sowie zwei Solistengarderoben und Toilettanlagen untergebracht. Neben bzw. vor dem Hölzernen Saal befindet sich ein Pausenbüfett.

Die Hauptstiegen in den neuen Sälen führen vom historischen Foyer bis ins 2. Foyer. Um ins 3. Foyer zu gelangen, kann man die unweit von den Hauptstiegen gelegenen Platzstiegen verwenden. Die Liftanlage des historischen Bereichs führt vom Balkon des Großen Saals bis ins 2. Foyer über fünf Geschosse. Das 3. Foyer ist mit dem 2. Foyer über einen eigenen, eingeschoßigen Lift verbunden. Dieses eine Stockwerk konnte mit der eigentlichen Liftanlage nicht mehr verbunden werden. Um sämtliche Ein- und Ausgänge zu den Liftanlagen im gesamten Gebäude abstimmen zu können, wurden die Stiegenhäuser im historischen Gebäude umgebaut bzw. neu errichtet. Die seit Beginn des 20. Jahrhunderts ineinander verwobenen Galeriestiegen, von denen eine Stiege nur ins Parterre und eine nur auf den

Balkon führte, mussten einem Neubau weichen. Stattdessen verlaufen die beiden Stiegenaufgänge zu Parterre und Balkon nun übereinander und umschließen die neue Liftanlage.

Die fertige Raumhöhe beträgt 4,00 m im 2. Foyer und 3,6 m im 3. Foyer. Im 2. Foyer befindet sich überdies der Zugang zu den Depoträumlichkeiten des Archivs. In einem 85 m langen, 8 m breiten und 4 m hohen Lagerraum werden direkt über dem U-Bahn-Schacht gelegen, zahlreiche Exponate aus den Sammlungen des Archivs der GDM verwahrt. Diese Räumlichkeiten gehören zum Ausbau der Wiener Linien, werden allerdings dauerhaft von der GDM angemietet. Durch das Vorsetzen von unverputzten Mauerziegeln auf die Betonwände, kann ein natürliches, konstant optimales Raumklima für die Aufbewahrung hochwertiger Dokumente erzielt werden. Um den Höhenunterschied von ca. 1 m zwischen dem Depot und dem 2. Foyer zu überwinden, wurde eine Hebebühne für Lasten- und Instrumententransporte eingebaut. Überdies befindet sich auf dieser Höhe ein Autographendepot, das für die Aufbewahrung von äußerst wertvollen Gegenständen verwendet wird. Die Anlieferung der Musikinstrumente sowie des Caterings für die neuen Säle erfolgt über einen neu errichteten Lift, der über eine in die Hausfassade eingelassene Lifttür von der Bösendorferstrasse aus erreichbar ist und bis ins 3. Foyer führt.

Folgendes Mobiliar steht für alle vier Säle zur Verfügung:

- ca. 20 runde Tische für je 10 Personen
- ca. 600 Konzertstühle: aus Holz mit dunkelrotem Stoff bezogen, Metallfüße, Armlehnen, können zusammengehängt werden (da theaterpolizeilich vorgeschrieben)
- ca. 200 braune Stühle für den Probenbetrieb, ohne Armlehne
- 1 Rednerpult
- 3 Fauteuilles (z.B. für Lesungen oder Gespräche)

Die VNS verfügen gänzlich über eigenes Mobiliar und teilen mit dem historischen Bereich maximal einige Notenpulse.

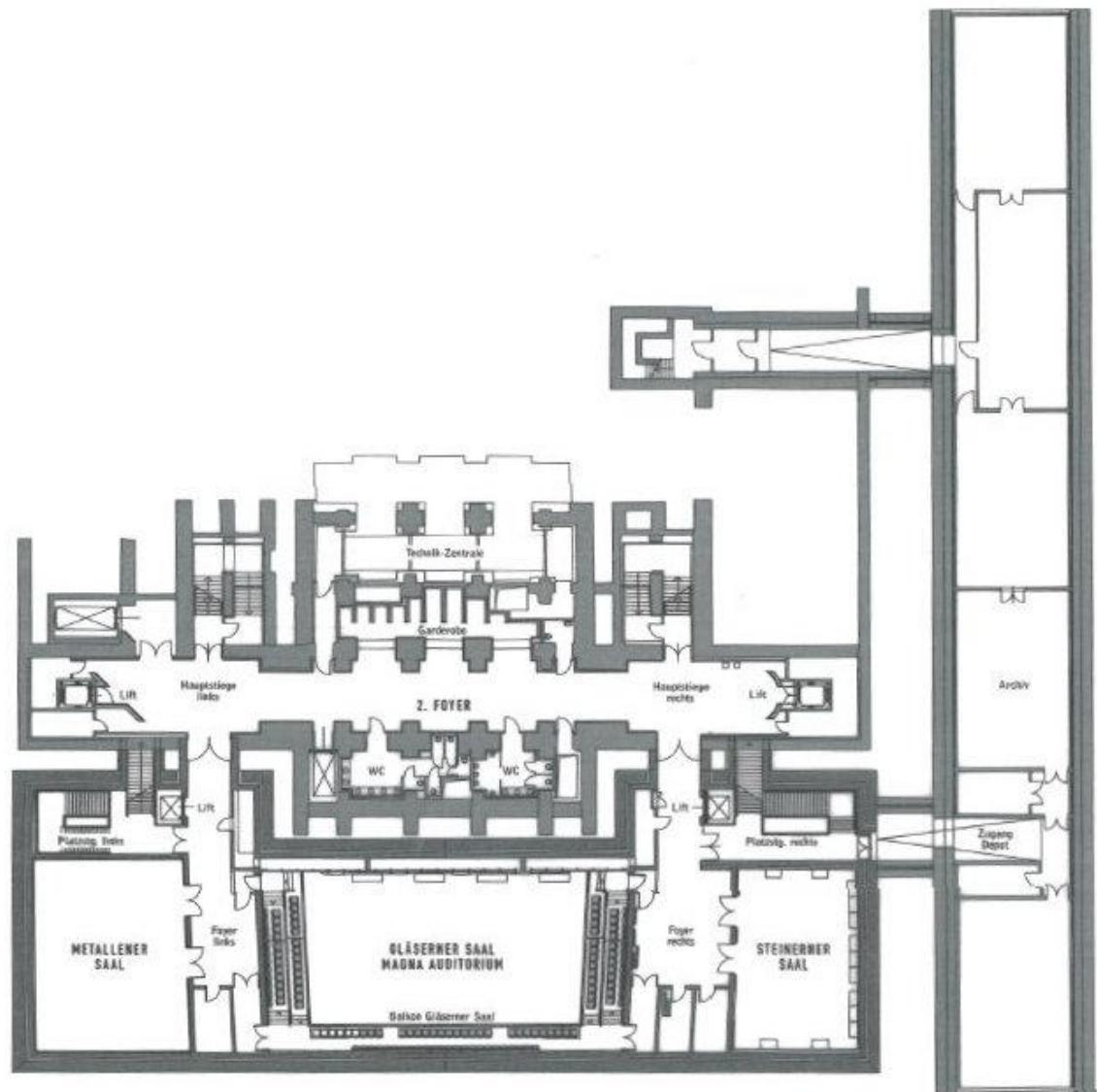


Abb. 8: Grundriss 2. Untergeschoß + Depoträumlichkeiten⁹⁷

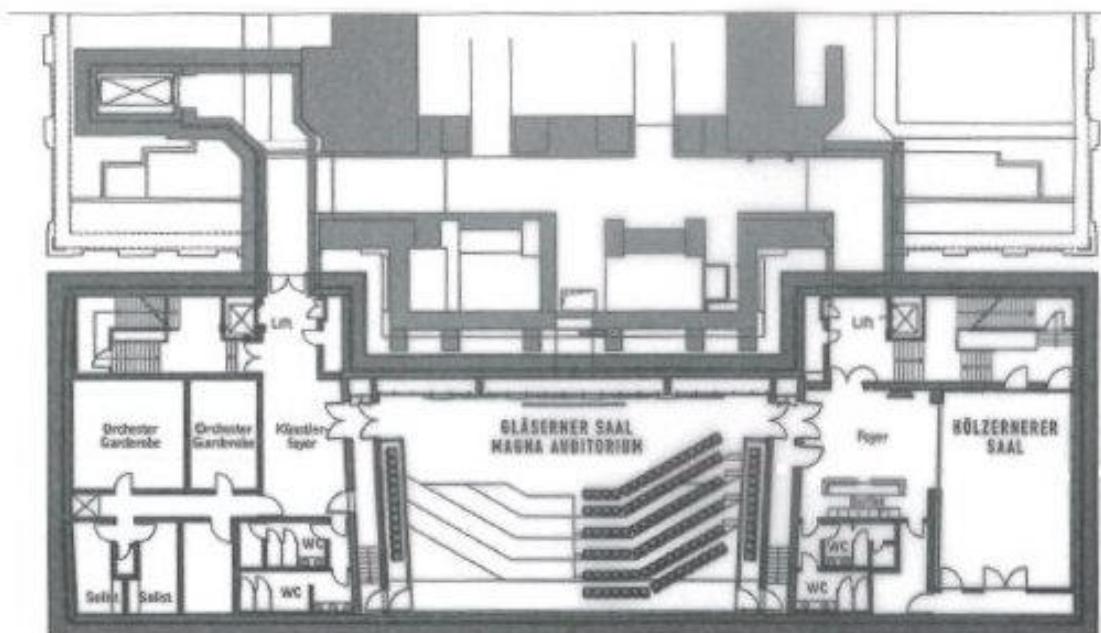
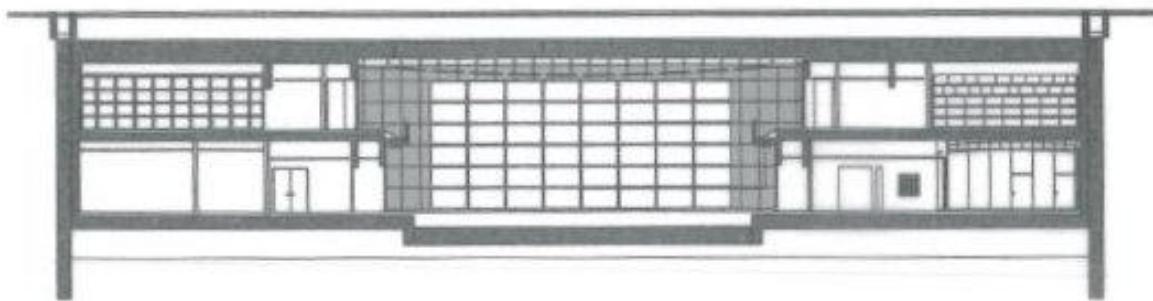


Abb. 9: Oben: Längenschnitt 3. Untergeschoß,
unten: Grundriss 3. Untergeschoß⁹⁸

Medientechnik

Ziel sämtlicher Planungen in Bezug auf die mediale Technik war, die VNS auf den technisch letzten Stand zu bringen. Somit sollte gewährleistet sein, dass die Säle in ihrer Verwendung möglichst flexibel sind bzw. über längere Zeit die technischen Anforderungen erfüllen.

⁹⁸ Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004, zwischen S. 20/21

Digitale Audiotechnik ermöglicht das Konfigurieren der häufigsten Beschallungsszenarien, wodurch diese in der Folge per Knopfdruck verfügbar sind. Ein dichtes Glasfasernetzwerk verbindet die einzelnen Säle, kann allerdings ebenso als Anbindung für Fernseh- und Hörfunk-Übertragungswagen oder als Schnittstelle ins Internet fungieren. Eine digitale Audiomatrix mit bis zu 512 x 512 Koppelpunkten stellt das Herzstück dieses Netzwerkes dar. Drei digitale Tonmischpulte stehen zur Verfügung. Über insgesamt 13 Bodentanks wurden die Säle in das Glasfasernetzwerk eingebunden. Sämtliche Glasfaserkabel laufen im Technikraum im 1. Untergeschoss zusammen. Die Beschallung aller Säle erfolgt über ein Lautsprechersystem der Firma Bose. Mithilfe zahlreicher Deckenlautsprecher können einzelne Beschallungskreise definiert werden. Externe Großbeschallungssysteme können über digitale und analoge Schnittstellen jederzeit in dieses System integriert werden. Neben Audiosignalen wurde das Netzwerk auch für die Verarbeitung von Videostreams mit einer Bitrate von 2 GBit/sec (Stand 2004) vorgesehen. Zugemietetes Bühnenlicht kann ohne großen Aufwand in die Infrastruktur der Säle integriert werden, wobei die Frage des dafür verfügbaren Platzes oft schwer zu lösen ist.

Equipment

- Mobile Leinwand 180 x 240 cm.
- Gläserner Saal - Filmleinwand 600 x 600 cm.
- Kleiner Beamer Sharp PG-M20X 1.900 Ansilumen (Stand 2004, ist mittlerweile nicht mehr in Verwendung).
- Dafür gibt es ein neues Gerät, Details nicht bekannt.
- Großer Beamer Sanyo 10.000 Ansilumen Auflösung 1024 x 768.
- 4 Stk. Bühnenscheinwerfer je 1000 Watt mit Farbfolien, dimmbar über iPad.
- Hausbeschallung mit Bose 402-2, 6 Boxen.
- Sennheiser W300 Funkmikros (mehrere Handmikros, 4 Headsets, 1 Ansteck-Knopfmikro).
- 6 zusätzlich einsetzbare Led-Scheinwerfer.

Zur Eröffnung 2004 wurden zwölf TFT-Displays (23 Zoll) sowie drei Plasmabildschirme (50 Zoll) installiert, um Besucher bei der Orientierung im

Gebäude zu unterstützen. Der jeweilige Standpunkt im Gebäude sollte auf den Anzeigen visualisiert werden (Besucherleitsystem). Eine andere Verwendungsform dieser Anzeigen hat sich in der Praxis jedoch gegenüber der soeben genannten durchgesetzt. Die Bildschirme wurden dazu eingesetzt, Besucher über die aktuelle und zukünftige Veranstaltungen im Haus zu informieren. Über einen zentralen Server gesteuert, wurden diese Informationen mithilfe eines Editing-Moduls von den Portieren im Musikverein täglich aktualisiert. Zum Zeitpunkt der Untersuchung (Nov. 2012) sind diese Monitore aufgrund eines Serverdefekts außer Betrieb. Die Erneuerung dieses System ist für Sommer 2013 vorgesehen.

Zusätzlich gibt es vor den Sälen kleine Monitore, über die die im Saal laufende Veranstaltung verfolgt werden kann. Bei den historischen Sälen passiert das über ein ‚Guckloch‘. In den neuen Brandschutztüren ist ein solches Loch nicht erlaubt, daher gibt es Monitore.

Die zentrale Steuerung sämtlicher medientechnischen Anwendungen war ursprünglich über 12 fix installierte sowie zwei flexible Funk-Steuerpanelle vorgesehen. Lichttechnik, Leinwände, Akustikkappen und weiteres konnten über diese Paneele bedient werden. In Zwischenzeit wurden diese Paneele durch zwei iPads ersetzt, über die Licht, Leinwände und Akustikkappen gesteuert werden. Komplexe Steuerabläufe multimedialer Art können so im Rahmen einer Probe getestet und bei der Veranstaltung über vorprogrammierbare Presets per Knopfdruck abgerufen werden.

Klimatechnik

Der Um- bzw. Zubau des Musikvereinsgebäudes bedingte eine grundlegende Überholung der gesamten Haustechnik. Die Heizungs- und Kühlungssysteme wurden aneinander gekoppelt. Die primäre Wärmeversorgung geschieht über die Fernwärme Wien. Die Wärmeverteilung in den VNS erfolgt durch Bauteilheizung. Vier Zu- und Abluftanlagen, sowie zwei reine Abluftanlagen und zwei Brandrauchlüftungsanlagen sorgen für die Belüftung des neuen Bereiches.

Eine besondere Herausforderung stellten die Depoträumlichkeiten des Archivs dar. Hier musste nach einer möglichst effizienten, kostengünstigen sowie umweltverträglichen Lösung gesucht werden. Wertvolle Dokumente benötigen stabile klimatische Bedingungen. Statt diese wie bisher oberirdisch künstlich mithilfe von strombetriebenen Geräten herzustellen, entschied sich die Firma Käferhaus für sogenannte ‚passive Maßnahmen‘. Das Autographendepot wurde in den klimatisch konstanten Keller verfrachtet, der mit Ziegelsteinen und hygrisch ausgleichendem Lehmmauerputz Betriebskosten spart.

In der täglichen, intensiven Nutzung der Säle ist man sehr bald an die lufttechnischen Grenzen gestoßen. Durch ein zusätzliches Lüftungssystem wurden daher noch weitere Reserven mobilisiert.

Die Säle im Detail

Gläserner Saal / Magna Auditorium



Abb. 10: Gläserner Saal
Magna Auditorium⁹⁹

Fläche 230 m² / Breite 22 m / Tiefe 12,5 m / Höhe 8 m

Der GL ist mit Abstand der größte der VNS und trägt den Beinamen ‚Magna Auditorium‘, benannt nach Frank Stronachs Magna Konzern. Sein Grundriss ist nicht rechteckig, sondern trapezförmig. Wie mit freiem Auge am Verlauf des Holzbodens oder an den seitlichen Lamellen an der Decke erkennbar ist, wird der Saal in Richtung der Dirigentenwand breiter. Der Saal wird der Breite nach bespielt. Die Wand an der Stirnseite des Saales, die sogenannte Dirigentenwand, ist mit 48 abwechselnd horizontal und vertikal gewölbten Glaselementen ausgelegt. Diese Elemente bestehen aus zwei 8 mm dicken Glasplatten, die an der Rückseite mit Blattgold belegt sind. Hinter den Glaselementen befinden sich Metallgitter, die mit schwarzem Akustikfilz hinterlegt sind. Die übrigen drei Wände sind mit goldenen Glasplatten verkleidet, die schwächer bis gar nicht gewölbt sind. Im Unterschied zur Dirigentenwand wurden diese Platten nur mit goldener Farbe und nicht mit Blattgold versehen. Die Wahl des richtigen Farbtons, der echtem Gold am nächsten kommt, hat einige Mühe in Anspruch genommen. Für die Decke wählten die Architekten weiße Glasplatten, die in ihrer Gesamtheit den Abschnitt einer Kugelform bilden. Für das menschliche Auge heißt das, dass

⁹⁹ Foto: Studio Anzböck, GDM

die Decke dem Anschein nach durchhängt. Die Fugen an der Decke begünstigen den sogenannten Kanteneffekt, der die Fläche des Zwischenraums durch Beugungsvorgänge in diesem Fall 1,4x so groß wirken lässt. Es entsteht an der Decke des Raumes viel Schluckfläche, nachdem die Gesamtfläche der Fugen an der Decke größer ist als jene der Glasplatten. Über den Glasplatten bzw. Zwischenräumen ist Isomer (Akustikfilz) angebracht.

Das namensgebende Material aller Säle findet sich in der jeweiligen Wandgestaltung wieder. Da Glas, Stein und Metall Materialien mit überwiegend reflektierenden Eigenschaften sind, musste der Akustiker im Ausgleich dazu eine gewisse Menge an absorbierenden Oberflächen einplanen. Dieses Prinzip der sogenannten Absorptionsfugen zieht sich durch alle Säle. Im GL sind daher auch sämtliche gläsernen Wandverkleidungen in den Glasstärken zu 8, 12 und 16 mm durch unterschiedlich breite Absorptionsfugen unterbrochen. Außerdem finden sich weder in diesem noch in einem anderen der VNS planparallele ebene Oberflächen. Zwischen diesen könnten direkte Reflexionen und in der Folge Flatterechos entstehen.

Zwischen den Deckenelementen befinden sich Spots zur Beleuchtung sowie Boxen zur akustischen Beschallung des Raumes. An drei Seiten der Decke schließen Lamellen an die Glasplatten an. Der GL kann durch insgesamt acht Holztüren betreten bzw. verlassen werden. Im Parterre werden die Stühle variabel aufgestellt, während am Balkon insgesamt 80 Sitzplätze fix montiert sind. Diese Stühle verfügen über eine sehr angenehme Polsterung sowie eine Rückenlehne mit stirnhohen Kopfstützen. Eine in drei Blöcke unterteilte Reihe liegt am Balkon der Bühne gegenüber. Seitlich schließen zwei Sitzreihen an. Hinter den Sitzplätzen am Balkon befinden sich komfortable, mit gepolsterten Lederrollen ausgestattete Stehplätze. Eine Stange, dem Balkon vorgelagert dient als Montagemöglichkeit für Scheinwerfer und Beamer. Der Boden des Saales wurde aus Esche gefertigt. In den Boden eingelassen verfügt der Saal über vier Tanks mit Licht-, Ton- und Stromanschlüssen. An den beiden Schmalseiten des Saales befindet sich auf erhöhtem Niveau unter dem Balkon eine Estrade mit jeweils 12 fixen Sitzplätzen. Diese sind über eine außerhalb des Saales liegende Stiege erreichbar.

Sogenannte Hubpodien ermöglichen eine variable Disposition des Parterres. Im ansteigend angeordneten Modus entspricht das Parterre exakt den Ausmaßen der Bühne des GS. Dadurch können Proben und darauf folgende Konzerte in genau derselben Aufstellung abgehalten werden, was in der Praxis viel Zeit spart. Die Hubpodien ermöglichen weiters unterschiedlich hohe Anordnungen oder die Absenkung auf eine gänzlich ebene Fläche. Die Hubpodien werden der jeweiligen Orchesterbesetzung oder den Veranstaltungs-Settings angepasst. Im Fall eines Konzerts ist folgende Bestuhlung im GL möglich:

Normale Bestuhlung (mit Stufen)

Parterre : 203

Estrade : 24

Balkon : 80

= 307 + (48 Stehplätze)

Große Bestuhlung (ohne Stufen)

Parterre : 268

Estrade : 24

Balkon : 80

= 372 + (48 Stehplätze)*

*die maximale Anzahl von 400 Personen darf jedoch nicht überschritten werden

Die Doppeltür am Parterre rechts dient als Eingang für die Besucher. Die Künstler betreten den Saal über den linken Eingang zum Parterre, nachdem sich dort auch die Künstlergarderoben befinden. In einer Kassette über der Dirigentenwand versteckt, verfügt der GL über eine per Funk gesteuerte 6 x 6 m große Leinwand. Die Verglasung der Brüstung rund um den Balkon und der Estrade wurde mit einem weißen Muster überzogen, das als Sichtschutz für Konzertbesucher dient. Die dominierende Farbe Gold schafft trotz des kühl anmutenden Materials Glas eine sehr warme Atmosphäre. Dasselbe Gold wie im GS wurde hier gestalterisch mit modernen Materialien kombiniert.

Bei Orchesterproben formieren sich die Musiker halbkreisförmig im Saal, während der Dirigent mit dem Rücken zur Dirigentenwand Platz nimmt. Findet in diesem Saal ein Konzert statt, so werden Stühle für die Besucher über das Parterre verteilt. Nachdem der Saal nicht über eine definierte Bühne verfügt, wird der ‚Bühnenraum‘ für die Ausführenden einer Veranstaltung stets neu arrangiert. Die Zahl der Musiker liegt bei Konzerten meistens zwischen einem und maximal 10 Personen. Eine maximale Ensemblegröße für Konzertveranstaltungen im GL ist schwer festzulegen. Die Camerata Salzburg konzertierte bereits mehrmals in diesem Saal, wobei Ensembles dieser Größenordnung eher selten bis nie im GL programmiert werden. Bei so großen Besetzungen stellt sich die Frage, wie viel Raum letzten Endes für die Zuschauer übrig bleibt. Ausgelegt ist der Saal veranstaltungstechnisch eindeutig auf kleine, zumeist kammermusikalische Ensembles.

In starkem Kontrast zu den warmen Farben des Saales, kann seine Akustik als trocken, distanziert oder analytisch bezeichnet werden. Den Klang eines Saales mit Worten zu beschreiben legt die Betrachtung der Reaktion unterschiedlicher Instrumente nahe. Klaviermusik sowie Begleitung am Klavier zeichnet sich im GL durch eine ausgeprägte Klarheit aus. Nicht kalt, nicht metallen, sondern sehr präsent und mit der richtigen Portion an Nachhall erreicht der Klang des Klaviers den Zuhörer. Nicht so einfach verhält sich diese Situation bei solistischem Gesang. Hierbei ist überdies ein klanglicher Unterschied zwischen dem Parterre und Balkon festzustellen. Während der Sänger dem Zuhörer im Parterre sehr persönlich gegenübertritt und der eine den anderen sehr klar verstehen kann, so wirkt der Sänger für den Zuhörer am seitlichen Balkon relativ nüchtern, ja gar kühl. Der Saal scheint dem Sänger hier in keiner Weise entgegen zu kommen. Gesang steht im Raum. Er erfüllt ihn aber nicht.

Die oberste Anforderung des Hauses an die akustische Planung durch Prof. Quiring war, im GL optimale Probensituationen für sowohl große symphonische Orchester als auch kleine kammermusikalische Ensembles zu schaffen. Die logische Folge dieser Anforderung war ein Kompromiss dieser beiden Extreme. Die Verwendung als Probensaal bedingt gute Hörbarkeit, um analytisches Spielen bzw. Proben zu ermöglichen. Die Halligkeit muss in einem Probensaal

verglichen mit einem Konzertsaal zurück genommen werden. Prof. Quirings Aufgabe war nun die Hörbarkeit so hoch wie möglich zu halten und gleichzeitig die Halligkeit so weit zu drücken, dass ein großes Symphonieorchester hier proben kann. Glas als Material wirkt reflektierend bei hohen und absorbierend bei tiefen Frequenzen. Dies musste ebenso in die Berechnungen miteinbezogen werden. Um die Schere zwischen den Ensemblegrößen ein wenig zu überbrücken haben Holzbauer und Irresberger die heute gängige Methode der wandelbaren Akustik eingesetzt. Die Glaspaneele an der Dirigentenwand können ab der dritten Reihe von unten stufenlos bis zu 45 Grad ausgefahren werden, wodurch mehr von den dahinter liegenden Flächen frei werden. Die somit größere absorbierende Fläche der mit Filz hinterlegten Metallgitter sorgt für mehr Absorption im Saal und lässt es zu, dass dieser sich bis zu einem gewissen Grad an das probende Ensemble anpasst.

Metallener Saal



Abb. 11: Metallener Saal¹⁰⁰

Fläche 145 m² / Breite 13,5 m / Tiefe 10,5-10,8m / Höhe 3,2 m

Maximale Bestuhlung: 126 Sitzplätze

¹⁰⁰ Foto: Studio Anzböck, GDM

Der MT wirkt von allen Sälen mit Abstand am modernsten. Er wurde in seiner Konzeption einer ‚Black Box‘ nachempfunden. In diesem Saal ist das dominierende Gestaltungsmaterial ‚Stahl‘, der wiederum in Form von Platten die Wände des Raumes bedeckt. Diese 98 x 68 cm großen, in vier Reihen angeordneten Stahlplatten, weisen eine unterschiedliche Lochung auf. Die Platten in der untersten Reihe sind durch Löcher mit 8 mm Durchmesser unterbrochen, was sich von Reihe zu Reihe auf 14, 20 und letztendlich 30 mm in der obersten Reihe steigert. Unterlegt wurde diese Lochung mit schwarzem stoffähnlichem Material auf festem Untergrund. Die Löcher sind also nicht gänzlich durchlässig. Nur einige Zentimeter trennen die einzelnen Platten voneinander, wobei nach hinten zur Wand mehr Luftraum vorhanden ist. In diesem Abstand zwischen Wand und Stahlplatten können so genannte Raffrollos abgesenkt werden, die einen Beitrag zur wandelbaren Akustik des Saales liefern. Bis zu 2 ½ Reihen heruntergelassen, sorgen diese Rollos je nach Bedarf für mehr absorbierende Oberflächen und damit für unterschiedliche Bedingungen.

Der Raum ist durch zwei nebeneinander liegende Doppeltüren zu begehen. Drei Bodentanks mit Licht-, Ton- und Stromanschlüssen vereinfachen die Benutzung des Saales.

Akustisch liegt der Metallene Saal fast auf Studioniveau, absorbiert sehr viel und klingt damit sehr dumpf. Die Lochplatten sind Mittelabsorber, wobei der Absorptionsgrad α^{101} nach oben hin immer größer wird. Die Schlitze zwischen den Platten mit dem dahinter liegenden Hohlraum fungieren als Tiefenabsorber, da die Luft hinter den Platten schwingen kann. Die Lochung stellt eine Varianz des Materials dar und kann somit auf verschiedene Frequenzbereiche wirken. Absorptionsmaßnahmen sollten auch immer möglichst weit vom Publikum entfernt sein.

An der Decke wurden großmaschige, in alle Richtungen unterschiedlich geneigte Lochgitter angebracht zwischen denen die Beleuchtungs- und

¹⁰¹ Die Beschreibung des Schallschluckvermögens eines Materials erfolgt durch den Schallabsorptionskoeffizienten α . Er ist definiert als Quotient aus absorbiert zu einfallender Schallintensität. Dieser Koeffizient kann (physikalisch gesehen) Werte zwischen 0 und 1 annehmen.

Beschallungstechnik montiert ist. Nach Fertigstellung des Saales wurden an der Decke Glasplatten hinzugefügt, um die Brillanz des Saales zu erhöhen. Außerdem begünstigt das Glas in der Mitte des Raumes die Verständigung zwischen den Musikern, was vor allem für Proben wichtig war.

Die Beleuchtung des MT war anfangs ein großes Thema. Es mussten Leuchtkörper gefunden werden, die zwar warmes Licht, aber tunlichst keine Wärme abgeben. Bei der Größe dieses Saales wäre die entstandene Wärme ein Problem gewesen. Damals suchten Techniker lang nach einer Lösung und fanden diese schließlich in Form von neu auf den Markt gekommenen und sehr teuren Leuchtmitteln – den Led-Lampen. Heute ist diese Technologie selbstverständlich, damals war sie bahnbrechend.

Wie jeder Saal akustisch auf eine bestimmte Klangvorstellung zugeschnitten wurde, so begünstigt der MT natürlich auch gewisse Musikrichtungen. Vor allem für Ethnomusik sollte sich dieser Saal akustisch eignen. Bei Ethnomusik sowie Jazz spielt Perkussion eine große Rolle. Um ein verständliches Klangbild mit Perkussion möglich zu machen, muss die Halligkeit bei gleichzeitiger hoher Varianz stark zurück genommen werden. Ein transparenter Klang kann somit im Raum entstehen.

In dieser ursprünglich intendierten Verwendungsweise wird der Saal heute kaum bespielt. Die Ethnoschiene hat sich programmatisch nicht durchgesetzt. Stattdessen findet im MT z.B. der Zyklus Tastenlauf, eine Kooperation mit der Klaviermanufaktur Bösendorfer, statt. Am häufigsten wird der Saal mittlerweile für Kinderkonzerte verwendet. Der Zyklus KlingKlang findet seit Anbeginn dort statt und bietet hierfür ein nahezu ideales Umfeld. Die ca. 150 Kinder pro Konzert im Alter von 3 bis 6 Jahren sitzen am Boden auf bunten Lederpölstern während Begleitpersonen bzw. Eltern hinten im Saal auf Stühlen Platz nehmen. Die Stahlplatten können ohne, dass schnell etwas kaputt geht, für verschiedene Dinge zweckentfremdet werden. So hingen dort bereits Instrumente, Kinderzeichnungen oder Faschingsgirlanden, mit deren Hilfe das Thema des Konzerts hervorgehoben wurde. Aus der Perspektive der praktischen

Benutzbarkeit hat sich der einfach zu reinigende Gumminoppenboden als äußerst vorteilhaft erwiesen.

Das Altenberg Trio probte (zur Zeit Claus-Christian Schusters) fast ausschließlich im MT. Seine nüchterne, schmucklose Atmosphäre begünstigt gemäß Claus-Christian Schuster das konzentrierte, analytische Arbeiten des Ensembles. Außerdem fällt dadurch ein weiterer Störfaktor weg, denn sämtliche Handys funktionieren in diesem Saal nicht.

Einmal pro Jahr wird der MT für die wahrscheinlich stimmigste Nutzungsvariante überhaupt verwendet. Am Abend des Philharmoniker-Balls wird der Saal in eine Diskothek umgewandelt. Bestückt mit Diskokugel, TFT-Screens und bunter Beleuchtung kommt der Saal einer professionellen Clubbing-Location sehr nahe.

Steinerne Saal / Horst Haschek Auditorium



Abb. 12: Steinerner
Saal / Horst Haschek
Auditorium¹⁰²

Fläche 109 m² / Breite 13 m / Tiefe 8,5-8,8 m / Höhe 3,2 m

Der Steinerne Saal trägt seit 21. September 2005 den Beinamen Horst Haschek Auditorium, womit die GDM ihrem am längsten amtierenden Präsidenten, dem Förderer und Musikfreund Univ.-Prof. Dr. Horst Haschek eine würdige Anerkennung zuteil werden ließ. Prof. Haschek war maßgeblich an der

¹⁰² Foto: Studio Anzböck, GDM

Entscheidung für das Projekt Vier Neue Säle beteiligt. Ohne seine unablässige Fürsprache und seinen mitreißenden Enthusiasmus wäre der Bau der Vier Neuen Säle womöglich gar nicht zustande gekommen. Er verstarb am 29. Dezember 2004 im 85. Lebensjahr in Wien.

Der ST ist der drittgrößte der VNS und jener mit der gediegensten Atmosphäre. Über zwei Doppeltüren erreichbar, liegt der Saal neben dem Balkon des Gläsernen Saals im zweiten Untergeschoss. Obwohl die beiden Längsseiten des Saales nicht planparallel sind, wirkt der Saal mit freiem Auge rechteckig. Für die Wandgestaltung wählten die Architekten gelben Tuffstein, ein beige marmoriertes vulkanisches Gestein aus Rumänien. Ursprünglich wollte man St. Margarethner Stein verwenden, welcher sich jedoch als nicht geeignet herausgestellt hat. Vertikal in fünf Reihen gegliedert, schließen 110 x 54 cm große Steinplatten seitlich nahtlos aneinander an. Zwischen den Reihen hat der Akustiker Prof. Quiring wieder Absorptionsfugen vorgesehen, die mit ihrem schwarzen Metallgitter einen deutlichen Kontrast zur warmen Farbe des Tuffsteins darstellen. Die unterste Steinreihe ist fein geschliffen. Nach oben hin werden die Platten immer grober in ihrer Oberflächenstruktur und überdies auch dicker. Der Saal ist somit unter der Decke schmäler als am Boden und absorbiert nach oben hin immer mehr Schall. Den Übergang zur Decke bildet eine mit goldener Folie belegte Kehle. Die Gipskartondecke wurde abgehängt und bietet gleichzeitig Raum für die indirekte Beleuchtung. Spots und Lautsprecher wurden in die Decke eingebaut. Für den Boden wählten Holzbauer und Quiring einen grauen Spannteppich.

Der ST verfügt über zwei stehende Glasvitrinen an der Stirnseite des Saales sowie über fünf hängend montierte Glasvitrinen an zwei weiteren Wänden. Überdies existiert eine flache Ausstellungsfläche für Dokumente neben einer der beiden Eingangstüren. Die Glasvitrinen können durch schwenkbare Beleuchtungskörper besonders akzentuiert werden. In den Vitrinen werden dauerhaft Exponate aus dem Archiv der GDM ausgestellt. Im Falle eines Symposiums z.B. können die Ausstellungsstücke thematisch auf die Veranstaltung abgestimmt werden. Zum Zeitpunkt meiner Untersuchung befanden sich in den Vitrinen unter anderem ein Faksimile des Autographs von

Ludwig van Beethovens Eroica (dessen Original sich im Archiv befindet), ein kolorierter Stich Theophil Hansens mit einem verworfenen Entwurf des Musikvereinsgebäudes sowie einige historische, teils kuriose Instrumente. Die beiden Doppeltüren aus Holz verfügen über unterbrochene Rillen mit Luftraum dahinter. Zwei Bodentanks halten Licht-, Ton- und Stromanschlüsse bereit.

Mit einer geringen Nachhallzeit wurde der ST in erster Linie auf das gesprochene Wort ausgelegt. Dementsprechend verfügt er über gute Sprachverständlichkeit und kann bei Pressekonferenzen, Einführungsgesprächen oder Symposien ohne akustische Verstärkung verwendet werden. Ein unprätentiöser, warmer Klang gepaart mit der gediegenen ästhetischen Linie des Steins bringt folgende musikalische Formationen am besten hervor: kleine solistische Formationen, Miniaturstücke wie z.B. Serenaden, Schrammelmusik, Ensembles, die historische Aufführungspraxis pflegen.

Mit einer maximalen Bestuhlung von 72 Sitzplätzen wirkt der ST eher wie ein Raum für einen Klassenabend als wie ein öffentlicher Konzertsaal. Die für gewöhnlich deutliche Trennung von Musikern und Publikum fehlt hier räumlich beinahe zur Gänze, wodurch eine familiäre, angenehme Atmosphäre entstehen kann. Verstärkt wird die Empfindung als Hausmusik dadurch, dass Musiker und Zuhörer den Saal über denselben Eingang betreten.

Hölzerner Saal



Abb. 13: Hölzerner Saal¹⁰³

Fläche 88 m² / Breite 11,5 m / Tiefe 7,5 m / Höhe 3,2-3,4 m

Der Hölzerne Saal ist der kleinste der VNS und bei weitem auch der halligste. Der angenehm warme Geruch nach Holz, den der Saal noch stets besitzt steht in krassem Gegensatz zu seiner akustischen Beschaffenheit. Die Idee drei Wände verschieden zu gestalten kam vom Architekten. Der Akustiker hatte die Aufgabe diese Gestaltungsvorschläge in die richtige, akustisch günstige, Richtung zu leiten. An der Stirnseite des Saales bedecken 123 x 96 cm große Holzplatten die Wand, die zu 3-4 Grad in alle Richtungen geneigt sind. Diese Platten wirken diffus und sollen den Schall von dieser Seite her aufspreizen. Die Wand gegenüber dem Eingang könnte man am einfachsten als Sprossenwand bezeichnen. Holzlatten wechseln sich hier in gleichen Abständen mit schwarzen Fugen ab, die wiederum mit stark absorbierendem Fließ unterlegt sind. In diese Sprossenwand eingelassen verfügt der Saal über eine 7-teilige je 125 x 99 cm große Glasvitrine mit verschließbaren Schiebeelementen. Diese Seitenwand ist die Rückwand der U-Bahntrasse der U2. Fünf Türen führen aus dem Hölzernen Saal entweder in den dazugehörigen Eingangsbereich oder in einen kleinen angebauten Lagerraum. Die übrigen beiden hölzernen Wände sind wiederum ähnlich wie die Türen des Steinernen

¹⁰³ Foto: Studio Anzböck, GDM

Saals mit Rillen versehen. Von insgesamt drei Reihen wirkt das obere Drittel stärker absorbierend, da die Rillen hier nochmals unterbrochen und dadurch poröser sind. In eine Längswand eingelassen befindet sich ein Rahmen, dessen Inhalt zur Gänze in der restlichen Wand versenkt werden kann. Somit fungiert der HS quasi als Verlängerung des davor liegenden Büffetbereichs. Innerhalb dieses Rahmens gibt es aber auch eine kleine Tür, die bei isolierter Benutzung des Saales frequentiert wird. Die Decke besteht aus unmittelbar aneinander anschließenden Glaselementen und ist überhöht, sprich konkav ausgebildet. Ursprünglich war die Decke nur mit diesen gläsernen Elementen geplant und hätte besonders hell in der Hörsamkeit wirken sollen. Als man nach Fertigstellung allerdings Fokussierungen bzw. Flatterechos gemessen hat, wurde ein sogenanntes Deckensegel eingebaut. Dieses konvexe Holzelement sollte die Fokussierungen verhindern und außerdem mit eingebauten Spots etwas mehr warmes Licht in den Saal bringen. Die Glasdecke alleine wirkt mit dem dahinter liegenden Licht sehr kalt.

An einen Boden sollten normalerweise keine akustischen Anforderungen gestellt werden. In diesem Fall war das durch die geplante Glasdecke aber nötig. Der aktuelle Holzboden war ursprünglich nicht als solcher geplant. Überlegungen gingen in Richtung eines Lochbodens. Es gab vor der Eröffnung der Säle einige Versuche mit gelochten Teppichböden. Es konnte aber keine Firma gefunden werden, die einen entsprechenden Teppich in der notwendigen Größe und mit der richtigen Anzahl der Löcher herstellen konnte. Ab der wirksamen Größe und Menge der Löcher wurde das Material brüchig, der Teppichboden letztendlich ungeeignet. Als Ausgleich dafür wurde auch das Deckensegel, sozusagen als Diffusor, angebracht.

Der HS ist nicht für öffentliche Veranstaltungen zugelassen. Für Rollstuhlfahrer wäre er nicht direkt, sondern nur über einmaliges Wechseln des Lifts erreichbar. Zusätzlich zur Verwendung als Probensaal für kleine Ensembles oder Solisten, dient der HS als Pausenfoyer für den GL. Wenn in diesem eine Veranstaltung stattfindet, wird eine halbe Wand des Hölzernen Saals wie oben erwähnt zurückgeschoben und somit ein Pausenraum für Konzertbesucher geschaffen. Bei normaler Bestuhlung würde der Saal 50 Sitzplätze fassen. Wieder beherbergen drei Bodentanks sämtliche Anschlüsse.

Die Bespielung der Säle

Als der Zubau an das Musikvereinsgebäude von dem einen ursprünglichem Saal auf das Konzept der Vier Säle ausgeweitet wurde, entstand die Idee die Säle nicht nur für Proben, sondern ebenso für Konzerte und weiters für Veranstaltungen verschiedensten Charakters zu verwenden. Die Eigenveranstaltungen der GDM werden im folgenden Kapitel den meisten Raum einnehmen. Im Anschluss daran soll ein kurzer Einblick in die breite Palette der unterschiedlichen Fremdveranstaltungen gegeben werden.

Eröffnung

Das erste Konzept zur Bespielung der Vier Neuen Säle wurde in einem gesonderten Programm ‚Die Vier Neuen Säle 03-06 2004‘ veröffentlicht. Um die Säle in ihrer Gesamtheit und in ihren verschiedenen Facetten dem Publikum erstmals zugängig zu machen, wurde ein aufwendiges Eröffnungswochenende am 20. und 21. März 2004 geplant. Am Samstag 20. März 2004 heißt das Ensemble Vienna Brass das Publikum ab 14.00 Uhr auf dem Dumbaplatz vor dem Musikverein willkommen und leitet damit ein bis 23.00 Uhr andauerndes Eröffnungsprogramm ein. Im Rahmen dieses Programms finden u. a. Vorträge zur architektonischen und akustischen Planung des Projekts, Gesprächsrunden sowie musikalische Darbietungen statt. Am Sonntag umfasst das Programm zwischen 10.30 und 22.00 Uhr verschiedene kurzweilige musikalische Szenen, Präsentationen sowie Einblicke hinter die Kulissen des Veranstaltungswesens. Die Veranstaltungen waren verkaufstechnisch in Tages- und Abendpässe getrennt und sehr bald nach deren Auflage bereits ausverkauft. Der Andrang zu den diversen Veranstaltungen war sehr groß. Da der gesamte Bereich der neuen Säle auf eine maximale Personenanzahl von 400 beschränkt ist, konnten leider zahlreiche Besucher nicht eingelassen werden. Erschwerend dazu hatten einige Medien die Information verbreitet, dass der Musikverein einen ‚Tag der offenen Tür‘ mit freiem Eintritt veranstalte.

Im März 2004 standen weitere fünf Veranstaltungen auf dem Programm, im April insgesamt drei. Der Mai 2004 war geprägt von einem aufwendigen Filmprojekt, das sich mit dem Filmmusikkomponisten Dimitri Schostakowitsch beschäftigte. Sechs Filme, davon ein Stummfilm mit Orchesterbegleitung, drei Konzerte und ein Vortrag des Schostakowitschbiographen Krzysztof Meyer beschäftigten sich mit dem vielfältigen Schaffen des Komponisten. Weitere 15 Veranstaltungen wurden im Juni 2004 durchgeführt.

Eigenveranstaltungen

Saison 2004/05

Das Programm der Saison 2004/2005 für die VNS wurde im Rahmen einer Pressekonferenz am 10. September 2004 vorgestellt. In dieser Saison wurde erstmals für die gesamte Spielzeit Programm vorgesehen. Die mit der Eröffnung und den ersten drei Monaten eingeführten Programmschienen sollten fortgeführt werden. Als grundlegende Maxime sollten die VNS dahingehend fungieren junge Musiker auf ihrem künstlerischen Weg zu fördern, sowie junge Menschen allgemein für Musik zu begeistern. Mit 44 Produktionen an 86 Veranstaltungstagen sollte neben Neuem auch das Stammpublikum des Musikvereins auf Programme der ‚etwas anderen Art‘ aufmerksam gemacht werden. Dr. Suzanne Blaha-Zagler hat für die Saison 2004/2005 folgende fünf Programmlinien festgelegt:

- Jazz & Jugend
- Kinder & Familie
- Neue Klassik
- Autoren.Klänge
- Ton.Film.Musik

Darüber hinaus sollten sogenannte ‚Specials‘ die Stars von einst und jetzt zeigen, sowie Kooperationen und Vorbereitungskonzerte das Programmangebot komplettieren. Im Rahmen der Reihe ‚Jazz & Jugend‘ wurden vor allem junge österreichische Musiker mit unkonventioneller Herangehensweise an das klassische Repertoire vorgestellt. Eines der besten

Beispiele hierfür sind die beiden Musiker Aleksey Igudesman und Richard Hyung-Ki Joo mit ihrem Konzert „Eine kleine Alpträum Musik“. Der Workshop ‚Junge Stimmen‘, durchgeführt von der Stimmbildnerin Katharina Pongracz hat es sich zum Ziel gemacht 14-18jährigen die Freude am Singen und dem gemeinsamen Musizieren zu vermitteln. Um jungen österreichischen Talenten auf dem Gebiet des klassischen Repertoires eine Plattform zu bieten, wurden die Pianistinnen Ingrid Marsoner und Cornelia Herrmann sowie die Violinistin Celine Roschek vorgestellt.

Die Serie ‚Kinder & Jugend‘ stellte erstmals das bislang erfolgreichste Format der Vier Neuen Säle, den Zyklus ‚KlingKlang‘ vor. Diese Konzerte für 3-6jährige richten sich von Mittwoch bis Freitag an Kindergartengruppen und am Wochenende an Familien. Mit fünf Konzertprogrammen zu den Themen ‚Im Feenwald‘, ‚Schneekristalle‘, ‚1000 mal anders‘, ‚Im Zirkus‘ und ‚Ping Pong‘ gestaltete Hanne Muthspiel-Payer mit Studenten der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien einstündige Konzerte für Kindergartenkinder mit einer Mischung aus Musik, Erzählungen, einem speziell komponierten Lied und einer Sequenz, in der die Kinder zum Mitmachen aufgefordert werden.

Die ‚Neue Klassik‘ widmet sich Neuheiten der österreichischen klassischen Musikszene. Johanna Doderer, eine der bekanntesten österreichischen Komponistinnen, moderierte ein Konzert des Wiener Concert-Vereins. Wolfgang Muthspiel war gemeinsam mit der Camerata Salzburg zu hören als Dirigent, Musiker und Komponist. Das Genre Jazz war vertreten durch Konzerte von Benjamin Schmid, dem Koehne Quartett sowie Dave Liebman.

Mit dem Schwerpunkt ‚Autoren.Klänge lud der Musikverein Künstler des literarischen Faches ein, ihre Versionen berühmter Schriftstücke zu präsentieren. Mijou Kovacs stellt ihre Sichtweise auf Theodor Fontanes ‚Effi Briest‘ vor. Ben Becker las aus Alfred Döblins ‚Berlin-Alexanderplatz‘.

Die mit Schostakowitsch begonnene Reihe ‚Ton.Film.Musik‘ setzen u. a. Christian und Wolfgang Muthspiel mit ihrem Programm ‚Pepl-Pircher‘ und Werner Pirchers Heimatfilm ‚der Untergang des Abendlandes‘ fort. Leonard Bernstein wurde ebenso ein Abend gewidmet.

In der Rubrik ‚Specials‘ finden sich Formate, die momentan noch solitäre Eckpfeiler des Gesamtprogramms darstellen, in Zukunft aber mehr Raum einnehmen werden. Einführungskonzerte bzw. Gespräche geleitet von Martin Haselböck und Claus-Christian Schuster erfreuen sich von Anfang an großer Beliebtheit. Mit den neuen Sälen wurden Kooperationen mit folgenden Institutionen ins Leben gerufen, die bis heute rege fortgeführt werden: Konservatorium Wien Privatuniversität, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Musik- und Singschulen Wien.

Mit den genannten Stars von einst und jetzt begann die Gesellschaft der Musikfreunde aus dem klassischen Konzertbetrieb bekannte Künstler einzuladen, die entweder ihr Wissen in Form von Master classes weiter geben oder ihre Vorstellung bzw. Neuinterpretation bekannter Werke oder Genres präsentieren. Barbara Bonney, Christa Ludwig, Dave Liebman, Ian Bostridge und Thomas Quasthoff konnten hierfür engagiert werden.

Eine bis in die Saison 2011/12 andauernde Kooperation mit der Tageszeitung ‚Die Presse‘ wurde mit dem 13.09.2004 begonnen. Im einmal monatlich veranstalteten ‚Musiksalon‘ macht der Presse-Kritiker Wilhelm Sinkovicz auf kulturelle Highlights des kommenden Monats aufmerksam. Ein Musiker, der im laufenden Monat im Musikverein auftritt, ist bei Herrn Sinkovicz zu Gast.

Die Broschüre der Vier Neuen Säle für Saison 2004/2005 war chronologisch aufgebaut. Die genannten zyklischen Überlegungen wurden in erster Linie der Presse zur Übersicht über die Programmgestaltung präsentiert. Alle Veranstaltungen konnten ab einem gewissen Datum einzeln gekauft werden. Abonnements, wie im historischen Bereich, gab es nicht.

Saison 2005/06

Das Programm der Saison 2005/2006 wurde von Fr. Dr. Blaha-Zagler gemeinsam mit Herrn Dr. Thomas Angyan im Rahmen einer Pressekonferenz am 9. September 2005 im ST präsentiert. Die in der vorigen Saison begonnenen Programmlinien wurden in leicht modifizierter Form weitergeführt. Das gesamte Programm wurde unter folgende drei Maximen gestellt:

- Die Next Generation - musikalischen Nachwuchs zu fördern.
- Kinder und Jugendliche für Musik zu begeistern.
- Das Musikvereinspublikum weiterhin ‚neugierig‘ zu machen.

Die Saison 2005/2006 umfasste 96 Konzerte mit rund 50 verschiedenen Programmen. Die Themenkreise lauteten wie folgt:

- Kinder, Jugend und Familie
- Neue Klassik
- Tradition Neu
- Autoren.Klänge
- Mozartjahr 2006
- Specials
- Kooperationen

Das erfolgreichste Format der Kinder- und Jugendschiene, die KlingKlang Konzerte für 3-6 jährige wurden auch in dieser Saison wieder angeboten. Eine musikalische Entdeckungsreise führte Kinder und Erwachsene auf den Bauernhof, ins Kinderzimmer, ins Museum, durch Wind und Wetter sowie zu einem Vogelkonzert. Drei Termine für Kindergartengruppen sowie drei Familienvorstellungen am Wochenende boten einen musikalischen Querschnitt durch alle Epochen vom Solostück bis zum Quartett.

Die ‚Neue Klassik‘ hat es sich zum Ziel gesetzt junge Künstler am Beginn ihrer Karriere zu fördern. So wurde z.B. ein Konzert mit der Siegerin des Bösendorferwettbewerbs 2004, Erika Chun, angeboten.

Unter dem Schlagwort ‚Tradition Neu‘ wollte der Musikverein die Tradition der Wiener Hausmusikkonzerte aufgreifen und neu interpretieren. In einer angenehmen, ungezwungenen Atmosphäre mit Musik von Fritz Kreisler oder Kammermusikwerken Mozarts sollte die Distanz zwischen Musikern und Publikum aufgehoben werden. Die Mitwirkenden mischen sich plaudernd unter das Publikum. Nach den Konzerten steht man bei einem Getränk gemütlich beisammen und tauscht sich über das soeben gehörte bzw. gespielte aus. In diesem Zusammenhang kamen auch die ersten Konzerte der sogenannten ‚Next Generation‘, den Nachwuchsmusikern bekannter österreichischer Musikerfamilien, zustande.

Die Veranstaltungen der Reihe ‚Autoren.Klänge‘ präsentierten in dieser Saison u. a. Projekte mit Cornelia Froboess und Michael Köhlmeier. Als Beitrag zum Mozartjahr 2006 fanden am 30. Jänner und 22. April 2006 Konzerte mit der Musik des Komponisten in den VNS statt. Die „Specials“ präsentieren Konzerte verschiedener Art. Sei es der 120. Geburtstag von Egon Wellesz oder die Verleihung des Alexander Zemlinksy-Förderpreises 2005. In dieser Reihe wurden Veranstaltungen zusammengefasst, die sich in keine der oben genannten Themenkreise einordnen ließen.

Relativ viel Raum wurde in dieser Saison wieder für Kooperationen eingeräumt. Neben der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, der Konservatorium Wien Privatuniversität und den Musiklehranstalten der Stadt Wien wurde erstmals eine Produktion der Bregenzer Festspiele und des Ensembles Trilogy für die VNS adaptiert.

Saison 2006/07

In der Saison 2006/2007, der nunmehr dritten Saison, wurden die Veranstaltungen in den VNS erstmals in Zyklen zusammengefasst. Folgende Abonnements wurden in der Jahresbroschüre angeboten:

- Magna.Nomina
- Wort.Musik
- Klang.Raum
- Meister.Singer
- Musik.Gespräch
- Erika.Pluhar
- Jahres.Regenten
- Lied.Bühne
- Tasten.Lauf
- Spiel.Art
- Phil.Harmonisch
- Kammer.Musik.Sprache
- Young.Persons
- High.Class
- Musik.Salon

Thematisch unabhängig von diesen Abonnements ziehen sich auch in dieser Saison wieder einige Schwerpunkte durchs Programm. „Fachwechsel“ ist nur ein Schlagwort, das Künstler wie Alfred Brendel oder Alfred Sramek bei ungeahnten künstlerischen Ausflügen zeigt. Speziell auf die neuen Säle zugeschnittene Programme präsentieren u. a. Franz Bartolomey, Ernst Kovacic oder Aleksey Igudesman. Besonders viel Raum nimmt in dieser Saison der Schwerpunkt „Junge Künstler“ ein, der auch Pate steht für einige der neuen Konzertzyklen. Die Neue Musik findet sich wieder in zahlreichen Programmen mit Musikern wie Friedrich Cerha, Olga Neuwirth oder György Ligeti. Ur- und Österreichische Erstaufführungen haben einen fixen Platz in den Veranstaltungen der VNS. Musik und Sprache, Kinderprojekte sowie moderierte Konzerte und Einführungen schließen den thematischen Bogen.

Ein neues Kooperationsprojekt zwischen dem Musikverein und der Wiener Staatsoper mit dem Titel „Lied.Bühne“ entstand in dieser Saison. Ziel dieses Zyklus ist es junge Sänger des Staatsopernensembles als Liedinterpreten vorzustellen. Für die erste Saison wurden folgende Sänger ausgewählt: Janina Bächle, Laura Tatulescu, Michael Roider, Michaela Selinger und Adrian Eröd.

Saison 2007/08

Das Programm der vierten Saison 2007/2008 wurde am 4. Oktober 2007 um 10.00 Uhr im Rahmen einer Pressekonferenz präsentiert. Neben der Bespielung der VNS wurde bei dieser Pressekonferenz ein besonderes Augenmerk auf die Kinder- und Jugendprojekte der GDM gelegt.

Folgende Zyklen kommen in dieser Saison neu hinzu bzw. ersetzen jene aus dem Vorjahr.

- Timna.Brauer
- Alles.Wien
- Uno.Due.Tre
- Sprung.Brett
- Agathes Wunderkoffer

Es hatten sich einige Schwerpunkte durch die Akzeptanz des Publikums wie durch Rückmeldungen seitens der Künstler immer stärker heraus kristallisiert. Die Rede ist hier von Grenzüberschreitungen, Sprache und Musik, der Präsentation junger Künstler sowie den Kinder- und Jugendprojekten. Im klassischen Konzertbetrieb etablierte Musiker von einer nicht geahnten Seite zu beleuchten oder berühmte Persönlichkeiten mit ihrem Zugang zur Musik vorzustellen, hat sich als ein erfolgreiches Konzept erwiesen. Der ehemalige Verfassungsgerichtshofspräsident Dr. Karl Korinek war am 4. Dezember 2007 bei einer Lesung im GL zu erleben, ebenso die Schauspielerin Vanessa Redgrave im April 2008. Willi Resitarits widmete sich im April 2008 der Musik George Gershwins während Lang Lang im Februar 2008 eine Meisterklasse hielt. Generell finden Lesungen einen immer größeren Anklang beim Publikum und haben sich spätestens in dieser Saison fix im Programm etabliert. Erstmals nimmt das Programm der VNS auch direkten Bezug auf sogenannte Jahresregenten. Edvard Grieg (100. Todestag), George Gershwin (70. Todestag), Jean Sibelius (50. Todestag) und Erich Wolfgang Korngold (50. Todestag) prägen zahlreiche Programme dieser Saison.

Mit dem 4-teiligen Zyklus ‚Timna.Brauer‘, der sich der jüdischen Musik in ihrer Vielfalt widmet, kehrt erstmals die ursprünglich intendierte World Music in die VNS ein. Ebenfalls neu in dieser Saison sind der Zyklus Agathes Wunderkoffer für Kinder von 3 bis 6 Jahren sowie die KlassiX-Konzerte. Aufgrund des großen Erfolgs der Serie KlingKlang wurde dieses neue Format, konzipiert von Astrid Walenta und Veronika Mandl, eingeführt. Die KlassiX-Konzerte richten sich an Schulklassen der 5.-9. Schulstufe, finden vormittags unter der Woche statt und können als moderierte, interaktive Musikvermittlungsprogramme verstanden werden.

Saison 2008/09

Die 5. Saison 2008/2009 behält in groben Zügen die Ideen und Angebote der vorigen Jahre bei. Neu hinzu kommt der Zyklus ‚Europa.Ost‘, den das Steude Quartett der Musik unserer östlichen Nachbarländer widmet. Zum großen

Haydnjahr 2009 beleuchtet der Zyklus ‚Haydn.Anders‘ mit vier Spezial-Programmen die weniger bekannten Aspekte von Joseph Haydns musikalischem Schaffen. Der Zyklus ‚Crossing.Haydn‘, eine Kooperation mit der Jeunesse und der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, versucht wiederum mit insgesamt 6 Konzerten einen Bogen über das ganze Schaffen des Komponisten zu spannen. Aber nicht nur Haydn, sondern auch dem vor 50 Jahren verstorbenen tschechischen Komponisten Bohuslav Martinu ist ein Abonnement mit sechs Konzerten gewidmet.

Saison 2009/10

Die erfolgreicheren Formate aus den letzten Jahren werden fortgeführt. Neu hinzu kommt der Zyklus ‚Jazz.Art‘, u. a. mit einem Konzert von Thomas Quasthoff. Das Ensemble Kontrapunkte, das seit Jahrzehnten einen Zyklus im Brahms-Saal gestaltet, spielt seit dieser Saison auch zwei Konzerte im GL. Der Kinderzyklus Agathes Wunderkoffer hat sich bewährt und wird um einen Termin (5 Programme) ausgeweitet. Die Nachfrage nach den Kinderkonzerten ist so hoch, dass alle Kinderprogramme bereits im Abonnement ausverkauft sind.

Saison 2010/11

In dieser Saison wird dem Klaviertrio ein eigener Zyklus gewidmet. Erstmals gibt es in den VNS eine Kooperation mit Radio Stephansdom. Gemeinsam werden seither junge Quartette unter den Titel ‚Quartett.Impuls‘ vorgestellt.

Saison 2011/12

Nach den Klaviertrios, liegt das Augenmerk heuer auf den Bläserformationen. Im Zyklus ‚Atem.Kunst‘ präsentieren sich 5 Blech- und Holzbläserensembles in verschiedenen Zusammenstellungen. Der Zyklus ‚Musik.Salon‘ findet ein letztes Mal anlässlich des bevorstehenden 200-Jahre Jubiläums der GDM unter dem Titel ‚Ehren.Mitglieder‘ statt. Wilhelm Sinkovicz spricht mit Ehrenmitgliedern der GDM, u. a. mit Mariss Jansons, Friedrich Cerha oder Zubin Mehta. Aufgrund

der großen Nachfrage nach Konzerten im Kleinkindalter, programmiert Dr. Andrea Wolowiec in dieser Saison erstmals den Zyklus ‚Topolina‘. Die kleine, italienische Maus mit der rosa Schleife entdeckt die Welt der Musik und nimmt Kinder im Alter von 3 Jahren gerne mit auf Ihre Reise.

Saison 2012/13

Die Programmschiene hat sich seit der Eröffnung nicht wesentlich verändert. In der Pressekonferenz vom 14.9.2012 werden folgende Schwerpunkte genannt:

- Große Namen (Magna Nomina)
- Wort und Musik
- Junge Musiker
- Uraufführungen und Zeitgenössische Musik
- Jazz-Konzerte
- Kinder- und Jugendprojekte
- Jubiläum 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde

Das Ensemble Steude-Quartett hat sich über mehrere Saisonen als fixer Bestandteil des Programms der VNS etabliert. In dieser Saison treten die Musiker der Wiener Philharmoniker im Rahmen des Zyklus ‚Wiener.Schulen‘ auf. Der Erfolg der Kinderkonzerte führt sich weiter. Der Zyklus ‚Topolina‘ wird um zusätzliche Termine erweitert.

Die Anzahl der Eigenveranstaltungen ist in den Jahren seit der Eröffnung kontinuierlich gestiegen. Waren es in der Saison 2004/05 noch deutlich unter 100, in der Saison 2006/07 bereits 107, 2007/08 132, 2008/09 165, so sind es 2011/12 bereits 195. In der 2012/13 Saison werden mind. 204 Eigenveranstaltungen in den VNS stattfinden. 124 davon sind Kinderkonzerte.

Fremdveranstaltungen

Der Begriff Fremdveranstaltungen bezeichnet Konzerte, für deren Abhaltung nicht der Eigentümer einer Spielstätte, sondern eine außen stehende Person, ein Verein, eine Agentur, ein Orchester etc. verantwortlich zeichnet. Kurzum,

jemand mietet eine Räumlichkeit und organisiert darin eine Veranstaltung. Der Veranstalter ist mehr oder minder selbst für diese Veranstaltung verantwortlich. Die Vermietung der VNS spielt eine wesentliche Rolle im Budget, das für die neuen Räumlichkeiten zur Verfügung steht. Bereits von Anfang an war klar, dass „mit den Proben die Betriebskosten hereingespielt werden müssen“¹⁰⁴. Je mehr die Vermietung der Säle einbringt, umso mehr Kapital steht für Eigenveranstaltungen zur Verfügung. Die Bandbreite der in den VNS bereits abgehaltenen Fremdveranstaltungen ist äußerst groß. Es lassen sich folgende drei Verwendungsarten unterscheiden:

- 1) angemietete Proben
- 2) Geschlossene Veranstaltungen
- 3) Öffentliche Veranstaltungen

Anmietungen für Probenzwecke werden im Falle des Gläsernen Saales in erster Linie vom Tonkünstler Orchester Niederösterreich und den Wiener Philharmonikern in Anspruch genommen. Darüber hinaus gibt es in unregelmäßigen Abständen verschiedenste musikalische Formationen, die einen der Säle als Probenräumlichkeit mieten. Seien dies ausländische Chöre auf Europatournee oder europäische Jugendorchester, die in Wien einen Auftritt absolvieren. In allen diesen Fällen finden die zu probenden Aufführungen nicht im Musikverein statt, die Proben hierfür jedoch schon. Geschlossene Veranstaltungen finden unter Ausschluss der Öffentlichkeit für einen gewissen Besucherkreis statt. Nicht selten mieten Firmen einen oder gleich mehrere Räume. Im ersten Teil des Abends werden Inhalte präsentiert, Vorträge gehalten oder musikalische Darbietungen angeboten. Im Anschluss daran gibt es entweder einen Cocktailempfang oder es wird ein gesetztes Essen serviert. Weihnachtsfeiern sind hierfür ein typisches Beispiel.

Öffentliche Fremdveranstaltungen finden immer häufiger in den VNS statt, sind jedoch bei weitem noch nicht so zahlreich wie im historischen Bereich. Wenn man sich in Erinnerung ruft, dass die Struktur der Fremdveranstaltungen im GS

¹⁰⁴ Weber, Derek: Unterirdische Wunderwelt. In: Salzburger Nachrichten 22.03.2004
<http://search.salzburg.com/news/artikel.html?uri=http%3A%2F%2Fsearch.salzburg.com%2Fnews%2Fresource%2Fsn%2Fnews%2F41-80002122032004> 30.01.2013

über knapp 140 Jahre gewachsen ist, so ist die vergleichbar geringe Anzahl in den neuen Sälen nicht verwunderlich. Es gibt schon einige Veranstalter, die sich in den letzten fünf Jahren seit der Eröffnung bereits mehrere Male oder selbst regelmäßig eingemietet haben, um in einem der Säle eine Veranstaltung abzuhalten. Die Entscheidung darüber, ob der Veranstalter den Kartenverkauf selbst managt oder ihn dem Kartenbüro des Musikvereins überlässt, obliegt ihm allein. Eine besondere Vermietung des gesamten Musikvereinsgebäudes stellt der Ball der Wiener Philharmoniker dar. In den letzten Jahren wurden hierfür auch der GL und der MT miteinbezogen. Im MT findet die Diskothek nahezu ideale Bedingungen, während der GL zu einer ‚Jazz Lounge‘ umfunktioniert wird. In beiden Fällen beauftragen die Wiener Philharmoniker eine Firma, die sich um das gesamte technische Equipment kümmert. Mit großem Aufwand werden hier zusätzliche Beleuchtungen integriert, Wände vertäfelt und Bars aufgebaut. Der ST wird regelmäßig von der Jeunesse zur Abhaltung von Einführungsvorträgen zu Konzerten in den historischen Sälen angemietet. Kongresse, Symposien, Bankette, Lesungen, Präsentationen, Pressekonferenzen oder Probespiele sind weitere Beispiele für Vermietungen in den letzten Saisonen. Die Zahl der angemieteten Proberäume, sowie jene der allgemeinen Vermietungen, konnten seit der Eröffnung Jahr für Jahr gesteigert werden. In der Saison 2011/12 fanden 683 Proben für Eigenveranstaltungen und 349 eingemietete Proben in den neuen Sälen statt. Weitere Vermietungen für Konzerte, Einführungsvorträge oder Kongresse kamen in der Saison auf 71.

Für die Saison 2012/13 gelten folgende Mietpreise¹⁰⁵:

GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN				
Vier Neue Säle Saison 2012 / 2013				
(Nettopreise zzgl. 20% Mwst.)				
	Gläserner Saal / Magna Auditorium	Metallener Saal	Steinerner Saal / Horst Haschek Auditorium	Hölzerner Saal
Konzert (2,5 Stunden) incl. Anspielprobe	€ 3.500,00	€ 1.825,00	€ 1.000,00	
Probe (1 Probe = maximal 3 Stunden)	€ 1.350,00	€ 700,00	€ 375,00	€ 315,00

¹⁰⁵ Information per e-Mail zur Verfügung gestellt von Dr. Andrea Wolowiec, Management ‚Vier Neue Säle‘, Musikverein Wien.

Probe ohne Konzert bei GdM	€ 2.200,00			
Probespiel/Vorsingen in der 1. Stunde (incl. Klavier)	€ 420,00	€ 185,00	€ 200,00	€ 195,00
jede weitere Stunde	€ 125,00	€ 100,00	€ 100,00	€ 100,00
Tagung ganztags (09:00 - 18:00)	€ 3.950,00	€ 2.250,00	€ 2.250,00	€ 1.000,00
Tagung halbtags	€ 3.350,00	€ 1.250,00	€ 1.250,00	€ 630,00
Bankett (bis max. 3 Stunden)	€ 3.500,00	€ 1.000,00	€ 1.000,00	€ 630,00
Bankett nach Abendkonzert (bis Mitternacht)	€ 3.500,00	€ 1.200,00	€ 1.200,00	€ 1.200,00
Cocktail (bis max. 2 Stunden)	€ 1.750,00	€ 625,00	€ 625,00	€ 450,00
Cocktail nach Abendkonzert (bis Mitternacht)	€ 1.750,00	€ 975,00	€ 975,00	€ 975,00
+ Foyer	€ 200,00	€ 190,00	€ 190,00	€ 190,00
Präsentation (maximal 3 Stunden)	€ 3.500,00	€ 1.000,00	€ 1.000,00	€ 515,00
Pressekonferenz (maximal 2 Stunden)	€ 2.400,00	€ 750,00	€ 750,00	€ 515,00
Aufschlag am Wochenende und Feiertage	20%	20%	20%	20%
Überzeit (pro angefangener Stunde)	€ 450,00	€ 450,00	€ 450,00	€ 450,00
Überzeit (pro angefangener Stunde nach Mitternacht)	€ 650,00	€ 650,00	€ 650,00	€ 650,00
Überzeit/Konzert (pro angefangener halber Stunde)	€ 300,00	€ 300,00	€ 300,00	€ 300,00
Masette	€ 350,00	€ 230,00	€ 230,00	€ 230,00
Kartenverkaufsprovision (vom Kartenpreis)	11,5%	11,5%	11,5%	11,5%
Programmverkaufsprovision (vom Bruttopreis)	40%	40%	40%	40%
mindestens	€ 125,00	€ 70,00	€ 45,00	€ 45,00
Programmgeldablöse (bei keinen oder freien Programmen)	€ 280,00	€ 125,00	€ 75,00	€ 75,00
Bearbeitungsgebühr AKM (bei Verrechnung durch die GdM)	10,00%	10,00%	10,00%	10,00%
Klavier (inkl. Stimmung)	€ 790,00	€ 790,00	€ 790,00	€ 790,00
Klaviertransport	€ 205,00	€ 205,00	€ 205,00	€ 205,00
Mobile Leinwand	€ 80,00	€ 80,00	€ 80,00	€ 80,00
Privatmitschnitt (für nicht kommerzielle Zwecke)	€ 440,00	€ 440,00	€ 440,00	€ 440,00
Mitschnitt (für kommerzielle Zwecke)	€ 920,00	€ 920,00	€ 920,00	€ 920,00
Mitschnitt für CD - nach Absprache				
Videomitschnitt (für nicht kommerzielle Zwecke)	€ 700,00	€ 700,00	€ 700,00	€ 700,00
Videomitschnitt für kommerzielle Zwecke - nach Absprache				
Fotogenehmigung	€ 350,00	€ 350,00	€ 350,00	€ 350,00
Beamer 2.000 Ancilumen	€ 220,00	€ 220,00	€ 220,00	€ 220,00
Beamer 3.000 Ancilumen	€ 315,00	€ 315,00	€ 315,00	€ 315,00
Beamer 10.000 Ancilumen	€ 1.000,00	€ 1.000,00	€ 1.000,00	€ 1.000,00
Verfolger	€ 220,00	€ 220,00	€ 220,00	€ 220,00
Mikroanlage	€ 290,00	€ 290,00	€ 290,00	€ 290,00
Mikroanlage (incl. Betreuung durch Techniker)	€ 400,00	€ 400,00	€ 400,00	€ 400,00

Drucksorten

Die soeben beschriebenen Eigenveranstaltungen in den VNS wurden jeweils in Form eines gedruckten Saisonprogramms der Öffentlichkeit bekannt gemacht. Diese 11 x 21 cm hochformatigen Broschüren umfassten 2004 noch 38, 2008 bereits 124 und 2012 schon 140 Seiten. Während die ersten drei Broschüren mit knallig-bunten Farben auf sich aufmerksam machten, so ist das Cover seit der Saison 2006/07 ein wenig traditioneller geworden. Ein Detail oder eine Großaufnahme des Gläsernen Saals ist das Titelfoto des Jahresprogramms. Die Farbe Gold wird in Kombination mit einem kräftigen Gelb sowohl für Jahresbroschüren, Programmhefte wie auch Plakate verwendet. Damit wurde ein Corporate Design geschaffen, das im Laufe der Zeit einen gewissen Wiedererkennungswert beim Publikum erzielt hat. Für die Programmhefte wird eine gleich bleibende, farbig auf Hochglanzpapier gedruckte Umschlagsseite verwendet, in die weiße, selbst produzierte Blätter eingehetzt werden. Somit kann der Druck dieser Programme flexibel und eigenständig im Haus erledigt werden. Die aufwendige Umschlagsseite ist sogar wieder verwendbar. Neben biographischen Informationen zu den Ausführenden enthält das Programmheft Werkbesprechungen, Künstlerbiographien sowie die Ankündigung des nächsten Konzerts im Zyklus. Für die Redaktion der Programmhefte in den VNS sind Mag. Ulrike Lampert, Dr. Joachim Reiber und Sarah Schulmeister zuständig. Der Verkaufspreis beträgt je nach Umfang zwischen € 1,80 und € 2,20.

Der aktuelle Kontext

Musiker über die VNS

Verschiedenste Informationen zu den VNS wurden in dieser Arbeit bereits zusammengetragen. Wie jene Musiker die neuen Räumlichkeiten beurteilen, die diese beinahe tagtäglich verwenden, war Gegenstand der folgenden zwei Interviews. Hierfür habe ich Claus-Christian Schuster vom Altenberg Trio und Johannes Prinz, den Chorleiter des Singvereins, stellvertretend für sämtliche in den VNS tätigen Künstler, ausgewählt.

Claus-Christian Schuster

Claus-Christian Schuster hat 1974 sein erstes Konzert im Musikverein gespielt und gestaltet seit 1988 einen eigenen Zyklus im BS. Er kennt das Haus sehr genau und kann dadurch die Situation vor und nach dem Umbau gut beurteilen.

Claus-Christian Schuster sieht eine gelungene Konzertveranstaltung als einen lebendigen Prozess an, zu dem Organisator, Musiker und Publikum aktiv Input leisten. Als ein „Gewebe von Aktionen und Reaktionen“, sieht er alle drei Faktoren „in gleicher Weise an diesem Prozess beteiligt“¹⁰⁶. Sein Ensemble hat bereits in allen der VNS geprobt, wodurch ihm der unmittelbare Vergleich möglich ist. Seiner Meinung nach bietet der MT die beinahe ideale Umgebung für das kammermusikalische Ensemblespiel. Der Saal decke in analytischer Weise jede noch so kleine Imperfektion auf und schaffe somit die ideale Ausgangslage für den darauf folgenden Auftritt. „Also wenn man dort eine musikalische Textur in einen Zustand gebracht hat, der plausibel klingt und nicht ausfranzi, wenn das Ensembleistische und Interpretatorische dort stimmt, dann kann man guten Gewissens eigentlich in jeden Konzertsaal gehen“, sagt Claus-Christian Schuster. If you make it here, you make it anywhere, füge ich hinzu.

¹⁰⁶ Interview Claus-Christian Schuster vom 24. April 2008 im Künstlerzimmer des Brahms-Saales, MV

Den HS empfindet Claus-Christian Schuster als eher unglücklich, als nicht inspirierend. Die starke Halligkeit des Saales sieht er nicht als das primäre Problem. Auf ihn wirke der Saal „verunklarend“ und habe, wie er es nennt, etwas „Pappiges“.

Der ST ist Claus-Christian Schuster als Probenraum der sympathischste. Er schätzt seine warme, „wohnlich-ansprechende“ Atmosphäre und erfreut sich in den Pausen an den ausgestellten Exponaten aus dem Archiv. Überdies ist der ST nicht ganz so „mitleidlos, analytisch, entlarvend“ wie der MT.

Im GL hat das Ensemble am wenigsten geprobt, da es den Musikern nicht sinnvoll erschien einen Saal dieser Größe zu „blockieren“, auch wenn er frei gewesen wäre. Claus-Christian Schuster führt an, dass es immer jemand geben kann, der den Saal gerade viel dringender brauche.

Vor den VNS hat das Ensemble nur fallsweise im Musikverein geprobt, da sie auch die Möglichkeit hatten in Ihren Wohnungen zu proben. Mit den VNS habe sich für das Ensemble einfach die Chance ergeben an einem neutralen Ort zu proben, an dem gewisse Alltagsstörfaktoren entfallen. Als nicht unwesentlichen positiven Aspekt spricht Schuster die Tatsache an, dass es in den neuen Sälen keinen Mobilfunkempfang gibt. Die Präsenz des Altenberg Trios hat sich laut Claus-Christian Schuster seit der Eröffnung der VNS (was Proben betrifft) mindestens verdreifacht. Claus-Christian Schuster empfindet es weiters als positiv, dass Probe- und Konzertsaal nicht ident sind. Dies ist natürlich unter dem Blickwinkel zu sehen, dass Claus-Christian Schuster 1974 zum ersten Mal im Musikverein aufgetreten ist und seither hier ein und aus gegangen ist. Die Konzertsäle seien ihm sehr vertraut und er empfinde kein rasendes Bedürfnis in ihnen auch zu proben. Wenn jemand den Saal nicht so gut kennt, dann hält er es schon für sehr wichtig, dass der Künstler sich mindestens zwei Stunden auf den Saal einstimmen kann.

Claus-Christian Schuster ist der Meinung, dass die Schaffung des für sie idealen Proberaums (er nennt den MT) die Entwicklung des Ensembles langfristig im positiven Sinne beeinflusse. Er sieht das gesamte Projekt als sehr

gelungen, lobt die tadellose Durchführung die sicherstellt, dass dieses Projekt auch für spätere Generationen keine Belastung darstellt. Bauten ähnlichen Zuschnitts ortet er z.B. in den USA, wo es seiner Meinung nach eine Vielzahl an exzellenten Konzertsälen gäbe. Auch das Concertgebouw habe einige Räume zur Verfügung, die Ähnliches leisten. Die Palette mit vier Sälen, wo nach dem speziellen Bedürfnissen ausgewählt werden kann, sieht Claus-Christian Schuster vielleicht nicht ganz als „Unikum“, aber bestimmt als „Rarum“. Müsste er einen Punkt im negativen Maße nennen, so wäre dies die geradezu „symbolhafte Verstecktheit des Ganzen“.

Johannes Prinz

Johannes Prinz kann als langjähriger Chordirektor des Singvereins eine Menge an Erfahrungswerten vorweisen und bietet, durch seinen gänzlich konträren, sehr pragmatischen Zugang zur Materie, eine wunderbare Ergänzung zum Interview mit Herrn Schuster. Gleich zu Beginn des Interviews kommt die Sprache quasi symptomatisch auf ‚das Problem‘, dass der Singverein mit den VNS hat. Ursprünglich geplant für die Chorproben war der GL, der auch akustisch von Prof. Quiring auf diese Verwendungsart zugeschnitten wurde. Da dieser Saal jedoch sehr häufig durch Eigenveranstaltungen oder Vermietungen besetzt ist, muss der Chor beinahe immer in den MT ausweichen. Ähnlich wie Schuster weist Prinz darauf hin, dass die derzeit gute Intonation des Chores bis zu einem gewissen Grad auf diesen Saal zurück zu führen sei. Durch die ausgeprägt trockene Akustik müsse der Chorsänger unter höchster körperlicher Anstrengung gänzlich sauber singen, um in diesem Saal bestehen zu können. Da Tutti-Chorproben allerdings mit über 100 Personen abgehalten werden, kann es in diesem Saal eng werden. Die dunkle Ausgestaltung des Saales wird hier als sehr negativ empfunden.

Die beiden anderen Säle, der GL der ST, werden von Herrn Prinz für die Verwendung für Chorproben als sehr günstig, ja nahezu perfekt beschrieben. Der GL habe im Parterre eine „Grundtrockenheit, dass man sehr gut hört und

trotzdem ein Raum da ist, wo man sich gegenseitig hört“¹⁰⁷. Am ST hebt Johannes Prinz genauso wie Claus-Christian Schuster die „warme Atmosphäre“ hervor.

Vor dem VNS hat der Singverein im Einem-Saal geprobt, was Johannes Prinz mit dem Wort „Katastrophe“ auf den Punkt bringt. Was dort allerdings sehr schön war, sind die Fenster zur Karlskirche, die man bei Bedarf öffnen konnte. Sonst beschreibt er den ES als „zu klein, überakustisch und fürchterlich laut“. Intonation konnte man dort nicht proben, wenngleich die Stimmung des Saales als sehr positiv gesehen wurde.

Johannes Prinz weist nochmals darauf hin, dass die neuen Probesäle einen wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung des Chores haben, da die Probensäle viel trockener sind als die historischen Säle. Im Grunde, sagt Johannes Prinz, sei die Anzahl der verfügbaren Säle für ihn aber nicht besser als vor dem Umbau. Da die VNS so oft verwendet oder vermietet sind, müsse der Chor sogar manchmal in andere Häuser ausweichen – ins Radiokulturhaus, ins Konzerthaus oder in die Wiener Staatsoper.

Ingesamt bewertet er das Projekt als sehr gelungen mit dem Wermutstropfen eben, dass der Chor häufig nicht den idealen Saal zur Verfügung gestellt bekommt.

¹⁰⁷ Interview Johannes Prinz vom 24. April 2008 im Büro der Verfasserin, MV

Bestehende Konzertsäle in Wien und ihr Verhältnis zur Gesellschaft der Musikfreunde

Wien verfügt über viel historische Bausubstanz aus den letzten drei Jahrhunderten und kann daher mit zahlreichen klassischen und wenigen modernen Konzertsälen aufwarten. Für die folgende Aufzählung habe ich Säle erfasst, in denen aktuell klassische Konzerte stattfinden. Die Regelmäßigkeit ist dabei ebenso wenig ein Kriterium wie die ausschließliche Nutzung als Konzertsaal.

Wiener Konzertsäle	Sitzplätze	
Konzerthaus Großer Saal	1865	
Musikverein Großer Saal	1730	+ 300 Stehplätze
Wiener Staatsoper Großer Saal	1709	+ 567 Stehplätze
Hofburg Festsaal	1260	
Theater an der Wien	1050	+ 50 Stehplätze
Konzerthaus Mozart-Saal	704	
Hofburg Großer Redoutensaal	700	
Palais Liechtenstein Herkules Saal	600	
Musikverein Brahms-Saal	598	
Kursalon Strauss Saal	550	
Kursalon Lanner-Saal	550	
Schönbrunn Orangerie	550	
Hofburg Zeremoniensaal	500	
Casino Baumgarten	500	
Konzerthaus Berio-Saal	400	
MuTh Konzertsaal	400	
Ehrbar-Saal	393	
Palais Auersperg Rosenkavalier Saal	340	
Konzerthaus Schubert-Saal	320	
Radiokulturhaus Großer Sendesaal	309	
Hofburg Kleiner Redoutensaal	280	
Wiener Staatsoper Gustav Mahler-Saal	250	
Kursalon Schubert Saal	250	
Palais Pálffy Figaro Saal	250	
Yamaha Concert Hall	200	
Kursalon Lehar Saal	200	
mdw* Joseph Haydn-Saal	192	+ 242 Batikensaal
mdw* Clara Wieck-Schumann-Saal	100	
mdw* Fanny Hensel-Mendelssohn-Saal	100	
mdw* Orchesterstudio	100	

mdw* Karl Öhlberger-Studio	100	
mdw* Alter Konzertsaal	100	
mdw* Neuer Konzertsaal	100	
mdw* Franz Liszt-Saal	99	
Mozarthaus Bösendorfer-Saal	70	
Gesellschaft für Musiktheater	68	

* Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Die Säle des Musikvereins und des Konzerthauses wurden als klassische Konzertsäle errichtet und werden bis heute dafür verwendet. Einige, wie z.B. Wiens Opernhäuser, setzen Ihre Räumlichkeiten neben Musiktheater-Vorstellungen zusätzlich auch für Konzerte ein. Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien verfügt über mehrere Veranstaltungssäle, in denen hauseigene Aufführungen stattfinden. Das Radiokulturhaus Wien und der Große Sendesaal werden seit über 10 Jahren wieder vermehrt als Veranstaltungsort verwendet. Aktuell finden ca. 450 Veranstaltungen pro Jahr statt, wobei Konzerte davon den kleinsten Teil einnehmen. Der Großteil der übrigen Wiener Säle befindet sich in historischen (ehemals adeligen) Prunkgebäuden, die heute von privaten Konzertveranstaltern angemietet werden. Diese Veranstalter bedienen die rein kommerzielle, populär-klassische Schiene, deren Zielpublikum fast ausschließlich Wien-Touristen sind. Gespielt wird von variabel zusammengestellten, halb-professionellen Orchestern. Am Programm stehen meistens Werke von Mozart und der Strauss-Dynastie. Der erste Veranstalter dieser Art in Wien war das Wiener Mozart Orchester, gegründet 1986 von Gerald Grünbacher. Ihm folgten vor allem in den letzten 10 Jahren Dutzende Orchester dieser Art, die die Wiener Konzertszene für nicht fachkundige Touristen sehr unübersichtlich machen.

Im Naheverhältnis zum Konzerthaus spielen die VNS als Probe- wie auch als Konzertsäle eine Rolle. Mit der Universität für Musik und darstellende Kunst ist die GDM in den VNS eine intensive Kooperation eingegangen. Die Uni verfügt zwar über eigene Räumlichkeiten, hat aber keine Plattform um an neue Besucher heranzukommen. Hier braucht die Uni das Umfeld eines großen Veranstalters, um ihre Studenten und Absolventen einem außeruniversitären Publikum zu erschließen. Die Kammermusikkonzerte in der Wiener Staatsoper

hielten mit der Ära Meyer Einzug und stehen in direkter Konkurrenz zu den Kammermusikkonzerten der GDM. Mit der kommerziellen Touristenkonzertschiene stehen die VNS in keiner Verbindung, da sie mit ihrer modernen Architektur für diesen Veranstaltungstyp uninteressant sind.

Die VNS wurden 2004 in diesen Kontext hineingesetzt. Die Motivation zum Bau nahm die GDM aus eigener Notwendigkeit und nicht aus einem generellen Bedarf. Daher waren die Säle mehr ein weiteres Element in der Wiener Konzertszene als eine dringende Notwendigkeit. Mit diesen Voraussetzungen ein funktionierendes Programm zu erstellen bedarf eines innovativen, überaus durchdachten Konzepts. Der Schwerpunkt der GDM lag allerdings nicht so sehr auf einem innovativen Konzept, als auf einem Zusatzangebot zu den ohnehin gut funktionierenden Konzerten in den historischen Sälen. Insofern sind die VNS ein Element der Wiener Konzertszene, aber keine erneuernde Kraft. Ihnen fehlt in gewisser Weise die Einzigartigkeit bzw. das sogenannte Alleinstellungsmerkmal (unique selling point).

Neue Konzertsäle in Österreich

Berio-Saal, Konzerthaus

Zeitlich und örtlich am nächsten ist den VNS der Berio-Saal des Wiener Konzerthauses. Dieser Saal wurde in den Jahren 1998-2001 im Rahmen der Generalsanierung des Konzerthauses errichtet. Unter dem großen Foyer gelegen, hat er ein Fassungsvermögen von 400 Personen auf einer Fläche von 340 m².

Ursprünglich als Neuer Saal bezeichnet, wurde dieser mit der Saison 2009/2010 in ‚Berio-Saal gewidmet von Kapsch‘ umbenannt. Damit wollte das Konzerthaus einerseits seinem langjährigen Generalpartner Kapsch danken und andererseits dem Komponisten Luciano Berio Tribut zollen. Das Konzerthaus bezeichnet sich selbst auf seiner Website in Zusammenhang mit dem Berio-Saal als der führende Veranstalter Neuer Musik in Österreich¹⁰⁸. Durch moderne elektroakustische und lichttechnische Ausstattung sowie eine flexible Bühne eignet sich der Saal für verschiedenste Ausprägungen zeitgenössischer Musik.

In den ersten drei Monaten des Jahres 2013 finden sich im Programm des Berio-Saals vor allem 3 Kategorien von Veranstaltungen:

- Kinderkonzerte wie z.B. Piccolo
- Einführungsgespräche oder andere Zusatzveranstaltungen wie z.B. „Resonanzen Vor- bzw. Nachspiel“
- Zeitgenössische Musik wie z.B. „phace“ oder „the early music of Zawinul“

Veranstaltet werden die Kinderkonzerte im KH in Kooperation mit der Jeunesse. Auf den ersten Blick steht das Konzerthaus mit den Kinderkonzerten in direkter Konkurrenz zu den VNS. In den letzten Saisonen waren sämtliche Kinderkonzertzyklen im MV allerdings bereits im Abonnement ausverkauft. Die Nachfrage war und ist so groß, dass das Angebot noch stets erweitert wird. Es gibt in Wien genügend Publikum für Kinderkonzerte in beiden Häuser, weshalb sie sich in diesem Punkt auch nicht in die Quere kommen.

¹⁰⁸ http://konzerthaus.at/konzerthaus/virtueller_rundgang/ 28.12.2012

Einführungsgespräche gehören mittlerweile bei fast jedem Konzertveranstalter zum Standardrepertoire, wodurch auch in diesem Punkt kein Konkurrenz- bzw. Spannungsverhältnis zwischen den Häusern entstehen kann.

Konzerte mit zeitgenössischer Musik haben im Konzerthaus lange Tradition. Im Musikverein finden auch Aufführungen zeitgenössischer Musik statt. In diesem Genre ist das Konzerthaus allerdings deutlich engagierter als der Musikverein.

Auditorium, Grafenegg

2008 eröffnet, wird das Auditorium gemeinsam mit dem Wolkenturm für das 2007 gegründete Festival Grafenegg genutzt. Unter der künstlerischen Leitung von Rudolf Buchbinder bestreiten das Tonkünstler Orchester Niederösterreich sowie internationale Orchester ein ca. 3-wöchiges Programm.

Der Saal bietet auf 3 Ebenen und 740 m² Platz für maximal 1270 Personen. Nebenan liegend kann die Reitschule mit weiteren 570 m² als Foyer genutzt werden. Für das Auditorium griffen die Architekten Ralf Schulte-Ladbeck und Matthias Schröder auf den bewährten rechteckigen Grundriss zurück. Nach internen Querelen, trennte der Bauherr sich von den Architekten und betraute Dieter Irresberger mit der Innenausstattung des Saales. Obwohl der Saal einem langen Quader entspricht, sind die Innenwände nicht parallel. Mögliche Flatterechos sollten auf diese Weise verhindert werden. Das Prinzip der wandelbaren Akustik wurde auch hier umgesetzt. „Über dem Podium, das sich mit mobilen Elementen je nach gewünschter Orchestertopographie verändern lässt, schweben zwei in Höhe und Neigung verstellbare, segelartig leicht wirkende Schallreflektoren“¹⁰⁹.

„20 Mio. Euro kosteten die Erschließung und die Errichtung des Gebäudes“¹¹⁰.

Das Festival findet im Jahr 2013 zwischen 16. August und 8. September statt. In diesem Zeitraum stellt es für den MV insgesamt und für die VNS im

¹⁰⁹ Zschokke, Walter: Stille muss möglich sein. In: Die Presse 03.05.2008 <http://diepresse.com/home/spectrum/architekturunddesign/381181/Stille-muss-moeglich-sein?from=suche.intern.portal> 30.01.2013

¹¹⁰ Elstner, Rainer: Wo die Kulturpolitik im fünften Gang fährt. In: Die Presse 05.05.2008 http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/260396_Wo-die-Kulturpolitik-im-fuenften-Gang-faehrt.html 30.01.2013

Speziellen keine Konkurrenz dar. Traditionell startet das Programm im MV meist erst Mitte September.

Mumuth, Universität Graz

Das € 19 Mio. teure Projekt der Grazer Kunsthochschule kommt der Dimension des GL sehr nahe. Eröffnet am 1. März 2009 fasst der vom niederländischen Büro UN-Studio von Ben van Berkel geplante große Aufführungssaal max. 450 Personen. Um den verschiedenen Nutzungsanforderungen gerecht zu werden, hatte der Akustikingenieur Thorsten Rhode die Aufgabe die „eierlegende Wollmilchsau“¹¹¹ in Form eines neuen Probe- und Konzertaals zu entwerfen. Rhode plante ein im Saal installiertes elektronisches Nachhallverlängerungssystem ein, mit dem von der trockenen Naturakustik, auf Sprache, elektronische Musik oder Kirchenhall umgeschaltet werden kann. Dieses System nimmt über 24 von der Decke gehängte Mikrofone den Schall auf und spielt ihn über 64 Lautsprecher wieder in den Saal zurück. So können verschiedenste Nutzungen gewährleistet werden. Im unverstärkten Zustand klingt der Saal neutral bis trocken und wird von den Musikern gut angenommen. Durch die räumliche Distanz zwischen Wien und Graz steht dieser Saal in keinem Konkurrenzverhältnis zu den VNS.

„MuTh“ - Konzertsaal Wiener Sängerknaben, Augarten

Der umstrittene, neue Konzertsaal der Wiener Sängerknaben im Wiener Augarten wurde am 9. Dezember 2012 eröffnet. Privat finanziert und € 12 Mio. teuer, fasst dieser Konzertsaal 400 Personen und soll für rund 120 Vorstellungen pro Jahr verwendet werden. Das Management hält sich über das genaue Programm zur Zeit noch bedeckt, doch klar ist, dass der Saal nur zu einem Drittel für die Wiener Sängerknaben verwendet werden soll. Für „Nachwuchsförderung, Kinder- oder Jugendgruppen“¹¹² soll der Saal sonst zur

¹¹¹ Wolkinger, Thomas: Walhall! Das neue Mumuth will mit spektakulärer Akustik glänzen. In: Falter 06/09

¹¹² Schuh, Karin: Sängerknaben jubilieren. Konzertsaal vor Eröffnung. In: Die Presse 25.09.2012 http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1294224/Saengerknaben-jubilieren_Konzertsaal-vor-Eroeffnung?from=suche.intern.portal 30.01.2013

Verfügung stehen. Auch Kooperationen mit der Staats- und der Volksoper wurden bereits angekündigt. Ab September 2013 werden verschiedene Zyklen angeboten. Bis dahin finden im ‚MuTh‘ vor allem Eigenproduktionen und Kinderkonzerte statt.

Mit dieser Größe und dieser Zielgruppe steht der Saal in direktem Mitbewerb zum GL. Ob und wie dies schlagend wird, wird sich zukünftig zeigen und kann momentan schwer abgeschätzt werden. Vor allem bei Vermietungen wird die Konkurrenz sicher spürbar sein. Ein Vorteil des GL gegenüber dem MuTh ist seine zentrale innerstädtische Lage sowie seine Einbettung in einen großen Konzertbetrieb. Dadurch gibt es schon von der Infrastruktur her einen größeren Handlungsspielraum. Andererseits ist das ‚MuTh‘ ob seiner kleineren Dimension wahrscheinlich flexibler bei Vermietungen.

Es vergeht kaum ein Jahr, in dem nicht ein neuer Konzertsaal eröffnet wird. Der Konzertaalbau boomt nicht nur in Europa, sondern vor allem auch in den Schwellenländern. Mit dem Musikverein vergleichbare Projekte zu finden, ist nicht einfach. Je nachdem wie man die zu vergleichenden Kriterien auffasst, findet man entweder keine oder sehr viele vergleichbare Projekte. Die vier hier genannten Säle stellen eine subjektive Auswahl dar. Edith Schweitzer, eine Mitarbeiterin des Festival Grafenegg, hat für die Jahre 1998-2008 eine interessante Auflistung gebauter und geplanter Konzertsäle erstellt¹¹³. Diese Liste macht erstens deutlich, wie rege die Bautätigkeit auf diesem Gebiet ist und zeigt zweitens, dass viele geplante Projekte doch nicht umgesetzt wurden. Zur erfolgreichen Umsetzung eines Konzertaalprojekts spielen zahlreiche Faktoren eine Rolle. Architekt, Akustiker und Bauherr müssen ihre Aufgaben nicht nur ernsthaft verfolgen, sondern miteinander auch eine konstruktive Gesprächsbasis führen. Wenn eine dieser drei Instanzen nicht kompromissfähig ist, kann das Gesamtprojekt nicht funktionieren.

¹¹³ <http://ems1090a.twoday.net/stories/5019566/> 04.11.2012 (vollständige Liste in Weitere Beilagen)

Resümee

Die GDM hat im November 2012 ihr 200-jähriges Bestehen gefeiert. Damit ist sie einer der ältesten Konzertveranstalter der Welt. Durch die Beschäftigung mit der Geschichte des klassischen Konzerts haben sich mir einige Zusammenhänge aus dem historischen Kontext heraus erschlossen. Mit ihrem Konzertbetrieb ist die GDM heute zwar ein durchgeplantes, professionelles Unternehmen. In zahlreichen Bereichen lassen sich jedoch noch heute die Strukturen des 19. Jahrhunderts erkennen. Insofern muss man sich der GDM über ihren historischen Kontext nähern, um den aktuellen Betrieb zu verstehen.

Sowohl in der Etablierung eines öffentlichen Konzertlebens in Wien, als auch bei der Entwicklung des Konzertsaalbaus haben die GDM und der Musikverein eine wesentliche Rolle gespielt. Der Verein und das Gebäude sind somit nicht nur Ergebnisse gesellschaftlicher Umbrüche, sondern waren auch selbst seit ihrer Entstehung Vorbild für zahlreiche Unternehmungen. Hartmut Krones hat im Rahmen eines Kongresses mit dem Titel ‚Die Emporbringung der Musik. 200 Jahre Gesellschaft der Musikfreunde in Wien‘ am 28. November 2012 im HS einen Vortrag zum Thema ‚Das Aufblühen von Musikvereinen in Wien ab der Mitte des 19. Jahrhunderts‘ gehalten. Die GDM war in dieser Hinsicht beispielgebend. Auch das Gebäude, vor allem der GS, hat bereits mehrmals Modell gestanden für neue Säle. Erstes und überaus berühmtes Beispiel ist die Symphony Hall in Boston. Wallace Clement Sabine, der Begründer moderner Raumakustik, hat hierfür Maß genommen am Gewandhaus Leipzig und dem Wiener Musikverein. Entstanden ist einer der besten Konzertsäle der Welt.

Der Bau der VNS in seiner Gesamtheit war ein Risiko für die GDM. Da man sich den Wiener Linien bautechnisch anschließen wollte, musste die Planung seitens der GDM zügig voranschreiten. Dr. Thomas Angyan trieb rasch und stetig die finanziellen Mittel für dieses Projekt auf. Mit dem Ausfall von Alberto Vilar wurde die Finanzierung kurzfristig kritisch, doch auch dieses Problem hat der Intendant gelöst.

Auch technisch war das Ganze nicht unproblematisch. Trotz aufwendiger Tests vor Baubeginn hätte die Nähe zur U-Bahn und die Befahrung des Platzes zu Beeinträchtigungen führen können. In der Kölner Philharmonie besteht genau dieses Problem. Hier muss der über dem unterirdischen Saal liegende Heinrich-Böll-Platz bei Proben und Konzerten durch Wachpersonal abgeriegelt werden. Das Betreten des Platzes mit Koffern oder Befahren mit Skateboards würde zu Störgeräuschen im Konzertsaal führen. Insofern sind die VNS technisch sehr gut gelungen, da keinerlei Einflüsse von außen den Konzert- und Probenbetrieb beeinflussen.

Im Detail ist die GDM bei diesem Projekt, meiner Meinung nach, kein Risiko eingegangen. Die Wahl des Architekten Prof. Wilhelm Holzbauer war eine solide und sichere Entscheidung. Die Säle selbst sind in einem gediegenen Stil gehalten.

Der Handlungsspielraum hat sich für die GDM durch die VNS enorm vergrößert. Die Verfügbarkeit von vier Probensälen ermöglicht eine dichte Bespielung des historischen Bereiches. Dass an einem Sonntag im Großen Saal drei Konzerte stattfinden können, ist nur möglich, da die Proben für zumindest ein Orchester im GL abgehalten werden. Im Konzertbetrieb sind täglich hunderte Menschen involviert. Änderungen und Umbesetzungen stehen daher auf der Tagesordnung. Die VNS schaffen höhere Flexibilität, wenn zusätzliche Proben eingeschoben werden müssen. Der Handlungsspielraum der GDM hat sich auch in Bezug auf nicht ausschließlich musikalische Veranstaltungen vergrößert. Der ST, MT und GL bilden z. B. den idealen Rahmen für Einführungsvorträge. Wenn ein Vortrag sich großer Nachfrage erfreut, dann kann dieser in den nächst größeren Saal verschoben werden. Hinzu kommen Pressekonferenzen, Workshops, Meisterkurse und Symposien – hierfür eignen sich die VNS besonders.

Betrachten wir die VNS im Kontext der GDM, stellt das Projekt veranstaltungstechnisch eine Bereicherung dar, auch wenn sich das Kerngeschäft weiterhin in den historischen Sälen abspielt. Nicht zu vergessen sind die zusätzlichen Kosten. Die Betriebskosten der VNS sind eine fixe

Komponente im Budget. Der Intendant versucht diese mit Vermietungen hereinzuspielen.

Für Künstler stellen die VNS in erster Linie ein Sprungbrett in den klassischen Konzertbetrieb dar. Schon in den acht Jahren seit der Eröffnung hat sich dies vielfach bewahrheitet. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Pianistin Khatia Buniatishvili. Am 15. Jänner 2009 für den Pianisten David Lutz eingesprungen, debütierte sie bei einem Konzert mit Ildiko Raimondi und Peter Matic im GL. Im September desselben Jahres trat sie bereits mit Gidon Kremer im MV auf, wurde 2011 für den Rising Stars Zyklus im BS nominiert und feierte 2012 mehrere Erfolge im GS.

In den VNS aufzutreten ist somit von beiderseitigem Interesse, für Künstler wie auch für den Veranstalter. Die GDM braucht junge Musiker um künstlerisch am Ball zu bleiben. Für die Musiker sind die VNS eine gute Plattform, um im kleineren Rahmen und doch in einem renommierten Haus, neue musikalische Projekte auszuprobieren. Die Referenz ‚Musikvereinsdebüt‘ wird gerne im Lebenslauf angeführt. Die Säle bieten außerdem Platz für Experimente, die in den historischen Säle schlicht nicht finanziert wären. Dafür fordert das Management der VNS von Künstlern auch Eigeninitiative, was den Verkauf ihrer Konzerte betrifft. Künstler werden dazu angehalten selbst Promotion und Werbung zu machen. Meist kennen junge Künstler ihre Zielgruppe auch selbst besser als ein Veranstalter, wodurch sie gezielter werben können.

Aus der Sicht des Publikums haben die VNS die Programmvielfalt im MV deutlich erweitert. Standen früher ausschließlich rein klassische Konzerte am Programm, so hat sich das Repertoire durch Jazz, Kinderkonzerte, Lesungen und Vorträge stark vergrößert. Was dem MV bisher noch nicht gut gelang, ist, zusätzlich zum bestehenden Publikum, auch neue Besucherschichten für die VNS anzusprechen. Im Kundenkontakt ist es mir oft passiert, dass Menschen, die zufällig in die VNS gekommen sind oder eingeladen waren, erstaunt waren, dass es ‚so etwas‘ im MV auch gibt. Auch nach acht Jahren haben sich die VNS im Bewusstsein des Wiener Publikums noch nicht richtig manifestiert. Mit dem Musikverein verbinden die meisten ausschließlich klassische Musik und sind oft

überrascht, dass in diesem Haus auch andere Genres präsent sind. Dieses Bewusstsein zu schaffen bzw. den Sälen eine eigene Identität zu geben, wird eine zukünftige Aufgabe des Managements sein. An dieser Stelle stelle ich eine Verknüpfung zu Claus-Christian Schusters Aussage in seinem Interview her, wenn er von der ‚symbolhaften Verstecktheit‘ spricht. Sowenig draußen am Platz von den Sälen zu sehen ist, soweinig bekannt sind diese bei den Wienern.

Der Musikverein veröffentlicht neben dem Magazin ‚Musikfreunde‘ jährlich zwei Abonnementbroschüren: eine für die historischen und eine für die neuen Säle. Ein Vorteil der Trennung dieser beiden Bereiche ist die zweimalige mediale Aufmerksamkeit nach der Pressekonferenz. Andererseits trennt dieser Umstand die beiden Bereiche in allen Arbeitsabläufen. Um die VNS beim Publikum stärker mit der Institution Musikverein in Verbindung zu bringen, wäre eine Zusammenlegung der beiden Drucksorten überlegenswert.

Was sich für mich bei meinen zahlreichen Konzertbesuchen in den VNS und der Beobachtung des Publikums herausgestellt hat, ist, dass diese Umgebung kein Feld bürgerlicher Repräsentation ist, sowie wir es im historischen Bereich vorfinden. Der MV gilt heute wie im 19. Jahrhundert als Schauplatz und Bühne des Wiener Bürgertums. Mit dem Erwerb eines Musikvereins-Abonnements wird, sofern jemand Wert darauf legt, ein gewisser sozialer Status bzw. eine Referenz mitgeliefert. Für wieviele Menschen dies bewusst oder unbewusst kaufentscheidend ist, lässt sich schwer sagen. Betrachtet man die VNS also in ihrem gesellschaftlichen Kontext, so entbehren sie eben dieser Komponente. Der Besuch einer Veranstaltung im GL, ST oder MT kann nicht als gesellschaftliche Referenz geführt werden. Eine kleine Ausnahme stellen in jüngster Zeit die Kinderkonzerte im MT dar. Der erste Zyklus dieser Art im MT namens ‚KlingKlang‘ ist aufgrund seiner Knappheit zu einem begehrten Objekt unter Wiener Jungfamilien geworden. Hoffnungslos ausverkauft, liefern diese Abonnements in gewisser Weise wieder einen sozialen Status mit.

Für mich hat sich in der Beschäftigung mit diesem Projekt eine Frage gestellt. Der GL, MT und ST sind von Ihrer Größe für Proben zwar individuell einsetzbar, für Konzerte finanziell allerdings problematisch. Außer bei Kooperationen und

Solobesetzungen sind die Säle im Grunde nicht kostendeckend bespielbar. Bei der Erstellung einer Kostenrechnung vor Baubeginn hätte dieser Aspekt vielleicht mehr Beachtung verdient. Unter Umständen wäre es finanziell besser gewesen zwei mittelgroße oder einen großen Saal zu bauen.

Abschließend möchte ich festhalten, dass die Beschäftigung mit den VNS für mich ein wirklich spannendes Projekt war. Einiges hat die GDM seit der Eröffnung im Jahr 2004 bereits durch die Bespielung der Säle gelernt, wie der Intendant auch im Interview bestätigt¹¹⁴. Einige Herausforderungen sind jedoch noch zu meistern. In nächster Zeit wird sich herausstellen, wie sich die Konkurrenz des ‚MuTh‘ auf die VNS auswirkt. Ausruhen kann sich die GDM mit den VNS noch nicht. Das Programm muss aktuell bleiben und erfordert ständige Überarbeitung, neue Ideen und junge, motivierte Künstler. Der nächste Meilenstein in dieser Hinsicht wird die 10-Jahres Feier im März 2014 sein. Für die Woche vom 17. - 23. März 2014 sind bereits zahlreiche Veranstaltungen zur Feier des Jubiläums geplant.

¹¹⁴ Baumgartner, Edwin & Dirnbacher, Stephanie: Ich bin nicht neidisch auf Amerika. Thomas Angyan. In: Wiener Zeitung 30.03.2007
http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/274565_Thomas-Angyan.html 30.01.2013

Verzeichnisse

Literatur

Beranek, Leo: Music, acoustics & architecture. New York 1962

Burger, Rudolf: Wilhelm Holzbauer, Architekt. In: Waechter-Böhm, Liesbeth: Wilhelm Holzbauer. Wien 2006

Burney, Charles (Hrsg. Schaal, Richard): Tagebuch einer musikalischen Reise. Hamburg 1773; (Faksimile-Neudruck) Kassel 1959

Doering, G.: Die musikalischen Erscheinungen in Elbing. Elbing 1868

Duden, Deutsches Universal Wörterbuch A-Z. Mannheim 1996

Forsyth, Michael: Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München 1992

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Eigenverlag): Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004

Glogau, Hans-Ulrich: Der Konzertsaal. Zur Struktur alter und neuer Konzerthäuser. Hildesheim 1989

Handlos, Martha: Studien zum Wiener Konzertleben im Vormärz (Diss.). Wien 1985

Hanslick, Eduard: Geschichte des Concertwesens in Wien, Wien 1869

Hauser, Arnold: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1990

Heister, Hanns Werner: Artikel „Konzertwesen“ In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart 2, Band 5, Kassel 1996, Sp. 686-710

Heister, Hanns-Werner: Das Konzert. Theorie einer Kulturform. Wilhelmshaven 1983

Hirschfeld, Robert: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 2. Abteilung 1870-1912. Wien 1912

Israel, Karl: Frankfurter Konzertchronik. Frankfurt am Main 1876

Janetschek, Edwin: Konzertsaal-Reform. In: Der Auftakt. Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik, Prag 1921, S. 128-132

Kretschmer, Helmut: Wiener Konzertstätten (Manuskript), Wien o. J.

Küster, Konrad: Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. Kassel 1993

Kuttruff, Heinrich: Gelöste und ungelöste Fragen der Konzertsaalakustik. Opladen 1978

Mandyczewski, Eusebius: Zusatzband zur Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten. Wien 1912

Meglitsch, Christina. Clavierland Wien. Beiträge zum Wiener Klavierbau im 19. Jahrhundert und zur Entwicklung der Konzertsäle in Wien unter besonderer Berücksichtigung des Bösendorfer- und Ehrbar-Saales (Diss. an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien). Wien 2003

Pinthus, Gerhard: Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1932

Preussner, Eberhard: Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Hamburg 1954

Salmen, Walter: Das Konzert. Eine Kulturgeschichte. München 1988

Schleuning, Peter: Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert. Stuttgart 2000

Schwab, Heinrich: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. (Musikgeschichte in Bildern; Band IV - Musik der Neuzeit). Leipzig 1971

Spink, Ian: (1) John Banister. In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The new Grove dictionary of music and musicians, volume 2 (Back-Bolivia), London 1980, S. 117-118

Von Perger, Richard: Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung 1812-1870. Wien 1912

Zeitungen & Zeitschriften

Allgemeine musikalische Zeitung, Achter Jahrgang (2.10.1805-24.9.1806), 9. July 1806 (No. 41). Leipzig 1806

Berger, Paul; Lang, Judith; Österreicher, Michael; Steinhauser, Peter: Zur Wirksamkeit der Schutzmaßnahmen gegen U-Bahn-Immissionen für den Wiener Musikverein, In: Zement und Beton. Die Fachzeitschrift für Innovation und Anwendung im Bereich Zement und Beton. Wien 2/05. S. 20-27

Käferhaus, Jochen und Döller, Maximilian: Wiener Musikverein. Eine Zukunftsvision wurde Gegenwart. In: Heizung Lüftung Klimatechnik (Fachzeitschrift). Wien 5/2004. S. 4-11

V. Seydlitz-Starnberg, R.: Reform des Konzertsales. Thesen eines Laien, In: Schuster, Bernhard (Hrsg.): Die Musik. Illustrierte Halbmonatsschrift. Zweiter Jahrgang, Vierter Quartalsband (Band VIII). Berlin und Leipzig 1903, S. 96-100

Wolkinger, Thomas: Walhall! Das neue Mumuth will mit spektakulärer Akustik glänzen. In: Falter 06/2009

Onlinequellen

<http://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCsenstrahlverfahren> 03.11.2012

http://konzerthaus.at/konzerthaus/virtueller_rundgang/ 28.12.2012

<http://ems1090a.twoday.net/stories/5019566/> 04.11.2012

http://www.christianreder.net/archiv/b_90_holzbauer.html 13.01.2013

Mace, Thomas: Musick's Monument or A Remembrancer of the Best Practical Musick, London 1676.

http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Monument_%28Mace,_Thomas%29
31.10.2012

Vereinsregisterauszug der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Erstellt am 19.1.2013 auf <http://zvr.bmi.gv.at/Start>

Baumgartner, Edwin; Dirnbacher, Stephanie: Ich bin nicht neidisch auf Amerika. Thomas Angyan. In: Wiener Zeitung 30.03.2007

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/wz_reflexionen/zeitgenossen/274565_Thomas-Angyan.html 30.01.2013

Elstner, Rainer: Wo die Kulturpolitik im fünften Gang fährt. In: Wiener Zeitung 05.05.2008

http://www.wienerzeitung.at/themen_channel/musik/klassik_oper/260396_Wo-die-Kulturpolitik-im-fuenften-Gang-faeht.html 30.01.2013

Schuh, Karin: Sängerknaben jubilieren. Konzertsaal vor Eröffnung. In: Die Presse 25.09.2012

http://diepresse.com/home/kultur/klassik/1294224/Saengerknaben-jubilieren_Konzertsaal-vor-Eroeffnung?from=suche.intern.portal

30.01.2013

Sinkovicz, Wilhelm: Das Konzerthaus als Baustelle für 426 Millionen. In: Die Presse 10.10.1998

http://www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=01816 24.11.2005

Weber, Derek: Unterirdische Wunderwelt. In: Salzburger Nachrichten 22.03.2004

<http://search.salzburg.com/news/artikel.html?url=http%3A%2F%2Fsearch.salzburg.com%2Fnews%2Fresource%2Fsn%2Fnews%2F41-80002122032004>

30.01.2013

Zschokke, Walter: Stille muss möglich sein. In: Die Presse 03.05.2008

<http://diepresse.com/home/spectrum/architekturunddesign/381181/Stille-muss-moeglich-sein?from=suche.intern.portal>

30.01.2013

red (anonymus): Konzert der Schlagbohrer im Musikverein – noch bis September. In: Die Presse 05.07.2001

http://www.diepresse.com/textversion_article.aspx?id=75816 30.05.2005

Weitere schriftliche Quellen

Internes Email von Thomas Angyan an Magdalena Winkler vom 09.03.2005 16:56

Satzungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Eigenverlag, o. J. [2005] Broschüre

Unterlagen zu den Pressekonferenzen der Gesellschaft der Musikfreunde zu

den ‚Vier Neuen Sälen‘ für die Saisonen 2005/06 - 2012/13, zur Verfügung gestellt von Dr. Suzanne Blaha-Zagler und Dr. Andrea Wolowiec

Interviews

Interview mit Claus-Christian Schuster, Wien 24.04.2008, aufgezeichnet auf Tonband, Transkription siehe weitere Beilagen

Interviews mit Johannes Prinz, Wien 24.04.2008, aufgezeichnet auf Tonband, Transkription in weitere Beilagen

Bildquellen

Abb. 1: Musick-Roome von Thomas Mace 1676

Mace, Thomas: Musick's Monument or A Remembrancer of the Best Practical Musick, London 1676

http://imslp.org/wiki/Musick%27s_Monument_%28Mace,_Thomas%29
(31.10.2012)

Abb. 2: Fassadenansicht des alten Musikvereinsgebäude unter den Tuchlauben; lavierte Federzeichnung von Norbert Bittner 1831, Digitalisat (JPEG), Archiv der GDM

Abb. 3: Der Sturz des Ministeriums Pillersdorf im Sicherheitsausschuss am 8. Juli 1848. Unbezeichnete Tonlithographie. In: Ziegler, Anton: Vaterländische Bilder-Chronik, Band 4. Wien 1850, Digitalisat (JPEG), Archiv der GDM

Abb. 4: Berger, Paul; Lang, Judith; Österreicher, Michael; Steinhauser, Peter: Zur Wirksamkeit der Schutzmaßnahmen gegen U-Bahn-Immissionen für den Wiener Musikverein, In: Zement und Beton. Die Fachzeitschrift für Innovation und Anwendung im Bereich Zement und Beton. Wien 2/05. S. 20.

Abb. 5: Schnitt durch den Tunnel der U2 mit Musikvereinsgebäude und Wienfluss. Berger, Wien 2/05. S. 20
Quelle: Zement und Beton. Wien 2/05, S. 20.

Abb. 6: Schnitt 2. und 3. Untergeschoß; Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Eigenverlag): Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004, zwischen S. 42/43

Abb. 7.: Düsenstrahlverfahrens DSV
<http://de.wikipedia.org/wiki/D%C3%BCsenstrahlverfahren> 03.11.2012.

Abb. 8: Grundriss 2. Untergeschoß + Depoträumlichkeiten
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Eigenverlag): Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004, zwischen S. 20/21

Abb. 9: Oben: Längenschnitt 3. UG, unten: Grundriss 3. UG
Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Eigenverlag): Die Vier Neuen Säle (Baudokumentation). Wien 2004, zwischen S. 16/17

Abb. 10: Gläserner Saal / Magna Auditorium; Foto: Studio Anzböck, GDM

Abb. 11: Metallener Saal; Foto: Studio Anzböck, GDM

Abb. 12: Steinerner Saal / Horst Haschek Auditorium; Foto: Studio Anzböck, GDM

Abb. 13: Hölzerner Saal; © Studio Anzböck, Foto: Studio Anzböck, GDM

Weitere Beilagen (in dieser Reihenfolge)

Liste Konzertsäle¹¹⁵ S. 148-150

Satzungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Eigenverlag, o. J. [2005]
Broschüre S. 151-157

Vereinsregisterauszug der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Erstellt am
19.1.2013 auf <http://zvr.bmi.gv.at/Start> S. 158-159

Transkription des Interviews mit Claus-Christian Schuster S. 160-164

Transkription des Interviews mit Johannes Prinz S. 165-166

¹¹⁵ <http://ems1090a.twoday.net/stories/5019566/> 04.11.2012

Kontinent	Land	Bundesland	Ort	Bau	Plätze (größter Konzerta- al)	Eröffnung
Europa	Frankreich	Burgund	Dijon	Auditorium	1500	1998
Asien	China		Shanghai	Shanghai Concert Hall - Music Hall	1800	1998
Asien	Japan		Yokohama	Grand Theatre	1800	1998
Europa	United Kingdom		Birmingham	Mirato Mirai Hall	2020	1998
Europa	Deutschland		Baden-Baden	CBSO Centre	2164	1998
Amerika	Australien		Iowa	Festspielhaus	2500	1998
Ozeanien	Australien		Cumberland	Siegfried-Lewis Recital Hall	338	1999
Asien	USA		Massachusetts	Sydney Barnstable	1238	1999
Amerika	USA		USA	Barnstable High School Performing Arts Center	1400	1999
Amerika	Malaysien		Federal Territory	High School Performing Arts Center	1400	1999
Asien	Spanien		Kuala Lumpur	Istana Budaya-Panggung Sari hall	1412	1999
Europa	Spanien		Spain	San Sebastian / Donostia	1806	1999
Europa	Spanien		Barcelona	Euskalduna Jauzela	2164	1999
Europa	Spanien		Wickensburg	L'Auditori	2200	1999
Asien	USA		Arizona	Walt Disney Concert Hall	587	2000
Asien	Stadt Korea		Seoul National Capital Area	Sang Nam Hall (LG Arts Center)	1050	2000
Europa	Griechenland		Pjalljame Travestia	Sebeliusjula	1250	2000
Europa	Singapur		Larini	Thessaloniki Concert Hall	1464	2000
Asien	Luzern		Thessaloniki	University Cultural Centre Concert Hall (National University of Sing	1700	2000
Europa	Schweiz		Singapur	KKL Luzern	1840	2000
Australien	Australien		Luzern	Concert Hall	2200	2000
Amerika	USA		Alexandria	Rachel M. Schlesinger Concert Hall	1000	2001
Amerika	USA		Virginia	Clarice Smith Performing Arts Center / Deckenbourn Concert Hall	1100	2001
Amerika	USA		Maryland	Progress Energy Center for the Performing Arts - Meymandi Concer	2300	2001
Amerika	USA		North Carolina	Kimmel Center for the performing arts	2900	2001
Europa	USA		Pennsylvania	Henry Dunker Culture Centre	350	2002
Europa	Schweden		Helsingborg	Rachel M. Schlesinger Concert Hall	856	2002
Europa	Estland		Pärnu	Gerritde C. Ford Center for the Performing Arts	1160	2002
Amerika	USA		Pärnu	Heinrich-Lis-Halle	1250	2002
Europa	Österreich		Oxford	The Helix	1260	2002
Europa	Irland		Graz	Dublin	1289	2002
Europa	Belgien		Graz	Concertgebouw	1550	2002
Europa	Deutschland		Dortmund	Konzerthaus	1735	2002
Europa	Russland		Moskau	Haus der Musik - Moskowski Mesehdunarodni Dom Musici	1800	2002
Asien	Singapur		Singapur	Esplanade Concert Hall	1800	2002
Amerika	USA		Kalifornien	Mondavi Center	1800	2002
Amerika	USA		Wisconsin	Trivent Financial Hall Fox Cities Performing Arts Center	1800	2002
Amerika	USA		Kalifornien	Walt Disney Concert Hall	1872	2002
Europa	Italien		Lazio	Parco della Musica	2265	2002
Amerika	USA		Minnesota	Water Music Hall	2756	2002
Amerika	USA		Ontario	Charles W. Stockey Centre	350	2003
Amerika	USA		Michigan	Howard Performing Arts Centre	480	2003
Amerika	USA		New York City	Richard B. Fisher Center for the Performing Arts Bard College	832	2003
Amerika	USA		New Hampshire	Capitol Center for the Arts	930	2003
Europa	Spanien		Teneriffa	Auditorio de Tenerife	1307	2003
Amerika	USA		Tennessee	Cannon Center	1658	2003
Amerika	USA		Memphis	Benjamin and Marian Schuster Performing Arts Center	2100	2003
Amerika	USA		Ohio	Dayton	2300	2003

Asien	Singapur	Performing Arts School of NAFA - Lee Foundation Theatre	2004	380
Amerika	USA	Alexander Kasser Theatre	2004	500
Europa	Niederlande	Montclair	2004	1200
Europa	United Kingdom	Appeldoorn	2004	1700
Europa	Griechenland	Gateshead		
Amerika	USA	Athen	2004	1750
Asien	Japan	Paducah	2004	1800
Amerika	Kanada	Kawasaki	2004	1997
Asien	Thailand	Toronto	2005	350
Amerika	USA	Mandal	2005	353
Asien	Österreich	Madison	2005	450
Amerika	Europa	Weiz	2005	645
Asien	Türkei	Istanbul	2005	650
Amerika	Europa	Abuquerque	2005	691
Asien	Stadtstaat	Quito	2005	700
Amerika	Asien	Amsterdam	2005	735
Asien	Frankreich	São Paulo	2005	800
Europa	Portugal	Jöví	2005	926
Europa	Luxemburg	Seongnam	2005	996
Amerika	USA	Frankreich	2005	1000
Europa	United Kingdom	Cité de la Musique	2005	1238
Amerika	USA	Muziekgebouw aan 't IJ	2005	1500
Asien	Ungarn	Auditorio do Parque do Ibirapuera	2005	1588
Europa	Maryland	Concert Hall	2005	1729
Amerika	Nebraska	Norte	2005	1750
Asien	Tenerifa	Sejong Center	2005	1800
Europa	USA	Cidade da Música	2005	1976
Amerika	USA	Casa da Música	2005	2005
Asien	Spanien	Philharmonie	2005	2050
Asien	China	Mesa Arts Center	2005	2500
Asien	Singapur	Mesma Arts Center	2005	2500
Europa	Österreich	Metrocenter	2005	500
Europa	Ungarn	National Concert Hall	2006	600
Asien	USA	Stratmore Arts Center	2006	600
Asien	Spanien	Holland Performing Arts Center	2006	600
Asien	China	Franz Liszt-Konzerthaus	2006	600
Asien	USA	Magnolia Arte & Congresos	2006	600
Asien	Tennessee	Shunde Cultural Centre	2006	715
Asien	Florida	Yong Siew Toh Conservatory of Music Concert Hall	2006	1500
Asien	China	Raiding	2006	1800
Asien	USA	Művészszínház	2006	1900
Asien	USA	Esther E. Eastman Music Center	2006	2000
Asien	Shanien	Palau de les Arts	2006	2200
Asien	China	Shenzhen Concert Hall	2006	2200
Asien	USA	Schermerhorn Symphony Center	2006	2200
Asien	USA	Renee and Henry Segerstrom Concert Hall (Segerstrom Center for the Performing Arts)	2006	2200
Asien	Japan	Knight Concert Hall, Adrienne Arsht Center for the Performing Arts	2006	2200
Asien	Japan	Munesugu Hall	2007	310
Asien	Äthiopien	Memorial Hall	2007	350
Europa	Deutschland	Theater- und Konzerthaus	2007	509
Europa	Schweden	Coesfeld	2007	1150
Europa	Dänemark	Uppsala	2007	1176
Europa	Dänemark	Aarhus	2007	1176
Europa	Dänemark	Sønderborg	2007	1232
Europa	Deutschland	Duisburg	2007	1750
Asien	China	Peking	2007	2017
Amerika	USA	Cobb Energy Performing Arts Centre	2007	2750
Asien	Hussland	Marietta	2007	2750
Amerika	USA	Anadyr Cultural Center	2008	2750
Asien	Asien	Cleveland	2008	2750
Europa	Europa	Mixon Hall	2008	420
	United Kingdom	Kings Place	2008	420

Europa	United Kingdom	Cardiff	Wales Millennium Center - BBC Hoddinott Hall	2008	560
Amerika	USA	New York	Rensselaer Polytechnic Institute	2008	1200
Europa	Österreich	Niederösterreich	Grafenegg	2008	1297
Amerika	USA	Texas	Long Center for the performing Arts	2008	2400
Asien	Russland	Ural	Salekhard Meeting and Concert Hall	2008	
Ozeanien	Australien	Kanada	Melbourne Recital Centre	2009	1001
Amerika	Amerika	Brasilien	Telus Centre for Performance and Learning	2009	1140
Europa	Europa	Dänemark	Cidade de Música Robert Marinho	2009	1800
Europa	Europa	Island	DR Koncerthuset	2009	1800
Europa	Finnland	Helsinki	Iceland National Conference and Concert Centre	2009	1800
Amerika	USA	Kansas City	Music Center	2009	1800
Europa	Frankreich	Paris	Maison de la Radio France: Salle Philharmonique	2010	1400
Europa	Norwegen	Stavanger	Koncerthus	2010	1500
Europa	Deutschland	Hamburg	Elbphilharmonie	2011	1800
Europa	Dänemark	Aalborg	Musikkens Hus	2011	2200
Europa	Norwegen	Kristiansand	Theater- og konserthus for Sørlandet	2012	2200
Europa	Frankreich	Paris	Philharmonie	2012	2400
Amerika	USA	Atlanta	Atlanta Symphony Center	2020	2000
Europa	Lettland	Riga	Konzerthaus	2012	
Asien	Taiwan	Taipei	National Performing Arts Centre.	in Planung	1400
Europa	Bosnien Herzegowina	Sarajevo	Concerthall	in Planung	2400
Afrika	Vereinigte Arabische Emirate	Abu Dhabi	Konzerthaus	in Planung	3500
Europa	Deutschland	Münster	Musikhalle Münster	Projekt gestoppt	
Europa	Deutschland	Passau	Konzerthaus	Projekt gestoppt	
Europa	Deutschland	Bochum	Konzerthaus	Projekt gestoppt	
Europa	Schweiz	Basel	Konzertthaus	Projekt gestoppt	

INHALT

4	Präambel
5	§ 1 Name des Vereins
5	§ 2 Sitz des Vereins
5	§ 3 Zweck des Vereins
7	§ 4 Aufbringung finanzieller Mittel
7	§ 5 Rechnungsjahr
7	§ 6 Mitgliedschaft
9	§ 7 Rechte und Pflichten der Mitglieder
10	§ 8 Organe des Vereins
10	§ 9 Mitgliederversammlung
14	§ 10 Direktion
17	§ 11 Ausschüsse
17	§ 12 Präsidium
18	§ 13 Intendant
18	§ 14 Führung der Vereinsgeschäfte und Vertretung des Vereins nach außen
18	§ 15 Vereinsabberung
19	§ 16 Gemeinsame Bestimmungen für Organe und Organmitglieder
19	§ 17 Bestimmungen über den Senat
20	§ 18 Ehrenpräsident
20	§ 19 Rechnungsprüfer/Amtschlussprüfer
21	§ 20 Zweigvereine
22	§ 21 Der Singverein
22	§ 22 Der Orchesterverein
23	§ 23 Der Archivverein
23	§ 24 Schiedsgericht
24	§ 25 Auflösung

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

PRÄAMBEL

Getragen von der Absicht, das bei der Gründung im Jahre 1812 vorgegebene Ziel, nämlich die „Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“, bestmöglich zu verfolgen;

in Fortsetzung der seit der Gründung immer mehr ausgeweiteten Vereinstätigkeit, deren Schwerpunkt die Veranstaltung und die Ermöglichung von öffentlich zugänglichen Konzerten war und ist;

im Bestreben, alles, was Musik dokumentiert und ihre Schöpfer und Interpreten darstellt, in einem Archiv, einer Bibliothek und in Sammlungen zu erhalten und zu nutzen, sowie nutzbar und zur wissenschaftlichen Erschließung öffentlich zugänglich zu machen;

in Erinnerung an die seinerzeit wahrgenommen Bildungsaufgaben durch die Führung eines eigenen Konservatoriums, das im Jahre 1909 dem Staat überantwortet und zur heutigen Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien geworden ist;

zur Ermöglichung der Vokal- und Instrumentalmusikpflege, die auch Zweigvereinen übertragen worden ist und auch von diesen wahrgenommen wird;

in Erinnerung daran, dass die Selbständigkeit und Unabhängigkeit in den Jahren 1938 bis 1945 verloren gegangen war, sowie an die Neukonstituierung als eigener und unabhängiger Rechtsträger im Jahre 1945, der nach provisorischer Verwaltung auf vereinsrechtlicher Grundlage wiedererrichtet wurde;

zur Sicherstellung, dass die Gesellschaft auch weiterhin ihre Aufgaben im Musikleben ausüben kann, die Tradition pflegt und sich neuen Entwicklungen gegenüber offen hält;

aufbauend auf der im Jahre 1972 beschlossenen gänzlichen Neufassung der Statuten;

aus Anlass der Realisierung des größten Bauvorhabens seit Errichtung des Musikverein Gebäudes, und

zur Anpassung an zeitgemäße Erfordernisse und an die durch das Vereinsgesetz 2002 neu geschaffenen rechtlichen Grundlagen

werden die Statuten – im Folgenden kurz die „Statuten“ genannt – der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien – im Folgenden kurz der „Verein“ oder die „Gesellschaft“ genannt – zum fünften Mal seit der Gründung zur Gänze neu gefasst und erhalten die nachfolgende Fassung:

§ 1 NAME DES VEREINS

Der Verein trägt den Namen „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“.

§ 2 SITZ DES VEREINS

Sitz des Vereins ist Wien.

§ 3 ZWECK DES VEREINS

- (1) Zweck des Vereins ist die Pflege und Förderung der Musik in allen ihren Zweigen, insbesondere im denkmalgeschützten Musikverein Gebäuden.
- (2) Der Verein ist nicht auf Gewinn berechnet, seine Tätigkeit ist – auch im Sinne der abgabenrechtlichen Vorschriften – gemeinnützig.
- (3) Der Vereinszweck soll insbesondere erreicht werden durch:
- a) öffentliche musikalische und andere künstlerische Veranstaltungen;
 - b) die Durchführung von musikalischen und anderen künstlerischen Veranstaltungen auf fremde Rechnung;
 - c) den Betrieb eines Konzertbüros;
 - d) die Förderung von schöpferischen und ausübenden Künstlern, auch Amateuren, auf dem Gebiet der Tonkunst, insbesondere der Instrumental- und Vokalmusik, und damit zusammenhängenden Gebieten;
 - e) die Sammlung, Erhaltung und Ausgestaltung einer musicalischen Bibliothek unter der Bezeichnung „Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“;

4

5

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 3 ZWECK DES VEREINS

- f) die Durchführung von Ausstellungen, die im Zusammenhang mit der Tonkunst stehen, insbesondere um Gegenstände des eigenen Archivs und der eigenen Sammlungen öffentlich zugänglich zu machen;
- g) die wissenschaftliche Forschung auf dem Gebiet der Tonkunst und deren Publikation und Dokumentation;
- h) die Herausgabe von periodischen Zeitschriften, Programmheften und anderen Druckwerken;
- i) die Erhaltung, die Instandhaltung, den Ausbau und die Adaptierung des zur Ausübung der Vereinstätigkeit errichteten und gewidmeten Gebäudes, nämlich des Musikverein Gebäudes;
- k) die Unterstützung von gemeinnützigen Zweigvereinen.
- (4) Der Verein ist berechtigt,
- a) sich an Kapitalgesellschaften zu beteiligen, deren Tätigkeit dem Zweck des Vereins dient oder ihn fördert;
 - b) diesen Gesellschaften Vereinsaufgaben zur kommerziellen Durchführung zu übertragen;
 - c) diesen Gesellschaften und anderen Rechtsträgern, auf die der Verein einen beherrschenden Einfluss auf Dauer ausübt, Vermögen und Vermögenssteile in Form von Miet- oder Pachtverträgen oder ähnlichen Verträgen zur Nutzung zu überlassen; dabei ist sicherzustellen, dass das Recht zur Nutzung aufhört, wenn der beherrschende Einfluss endet;
 - d) Stiftungen, deren Zweck die Förderung des Vereins ist, Vermögen und Vermögenssteile zu widmen; dabei ist sicherzustellen, dass solches Vermögen und solche Vermögenssteile an den Verein zurückfallen, wenn der Zweck der Stiftung nicht mehr die Förderung des Vereins ist;
 - e) zur Erreichung des Vereinszweckes unternehmerisch tätig zu sein.

§ 4 AUFBRINGUNG FINANZIELLER MITTEL

- (1) Die Aufbringung finanzieller Mittel erfolgt insbesondere durch
- a) Mitgliedsbeiträge;
 - b) Erlöse aus den in § 3 genannten Tätigkeiten;
 - c) Förderungsbeiträge (Subventionen);
 - d) Spenden und andere Zuwendungen;
 - e) Vermietung der Konzertsäle und sonstigen Räumlichkeiten für Veranstaltungen aller Art, sowie
 - f) Verwaltung und Verwertung von Rechten.
- (2) Die Mittel werden ausschließlich zur Erreichung des unter § 3 genannten Vereinszwecks verwendet.

§ 5 RECHNUNGSAJAR

Das Rechnungsjahr beginnt am 1. Juli eines jeden Kalenderjahres und endet am 30. Juni des folgenden Kalenderjahres.

§ 6 MITGLIEDSCHAFT

- (1) Dem Verein gehören an:
- a) ordentliche Mitglieder (dazu gehören auch Mitglieder eines Zweigvereins, wenn dies in den Statuten des Zweigvereins vorgesehen ist, und Senatoren),
 - b) Jugendmitglieder und
 - c) Ehrenmitglieder.
- (2) Die Aufnahme von Mitgliedern und Jugendmitgliedern erfolgt durch Eintragung in das Mitgliederverzeichnis. Die Aufnahme als Mitglied kann ohne Angabe von Gründen abgelehnt werden.

6

7

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 6 MITGLIEDSCHAFT

- (3) Ordentliche Mitglieder können nur physische Personen, Jugendmitglieder nur physische Personen, die das 24. Lebensjahr noch nicht vollendet haben, sein.
 - (4) Senatoren sind
 - a) ehemalige Direktionsmitglieder, die der Direktion zumindest zwei Funktionsperioden angehört haben, nach ihrem Ausscheiden aus der Direktion auf Lebenszeit;
 - b) Mitglieder, die von der Direktion aufgrund besonderer Verdienste, die sie sich um die Gesellschaft erworben haben, auf die Dauer von vier Jahren zu Senatoren ernannt werden. Die Erneuerung der Stellung als Senator ist möglich. Die Zahl der nach lit b) gewählten Senatoren ist mit 20 begrenzt. Die zum Zeitpunkt des Inkrafttretens dieser Statuten vorhandenen Mitglieder des Senats verbleiben bis zu ihrem Ableben Mitglieder desselben;
 - c) (soferne die Statuten eines Zweigvereins dies vorsehen) ein vom jeweiligen Leitungsgremium eines Zweigvereins bestimmtes Mitglied dieses Leitungsgremiums.
 - (5) Ehrenmitglieder können nur physische Personen sein. Die Ehrenmitgliedschaft wird auf Vorschlag der Direktion mit Beschluss der Mitgliederversammlung verliehen.
 - (6) Die Mitgliedschaft erlischt
 - a) mit dem Ableben;
 - b) durch Austrittserklärung des Mitgliedes;
 - c) ohne dass es einer weiteren Erklärung bedarf, bei Verzug mit Zahlungen an den Verein, namentlich beim Verzug der Bezahlung des Mitgliedsbeitrages nach einmaliger Mahnung und Verstreichen der dabei gesetzten Nachfrist;
 - d) durch Ausschluss mit Beschluss der Direktion;
- Die Direktion kann ein Mitglied ausschließen, wenn das Mitglied einen wichtigen Grund gesetzt hat. Über das Vorliegen eines wichtigen Grundes

- (7) entscheidet die Direktion. Das ausgeschlossene Mitglied kann den Beschluss der Direktion mit Klage an das Schiedsgericht binnen dreißig Tagen ab Zustellung anfechten.

§ 7 RECHTE UND PFLICHTEN DER MITGLIEDER

- (1) Den Mitgliedern kommen folgende Rechte zu:
 - a) das Bezugsrecht zum Erwerb von Eintrittskarten zu Veranstaltungen der Gesellschaft nach Maßgabe näherer Bezugsbestimmungen, zu deren Festlegung die Direktion berufen ist;
 - b) das Recht des Bezugs von Veröffentlichungen und Aussendungen der Gesellschaft nach Maßgabe der Festlegungen, die durch die Direktion getroffen werden;
 - c) das Recht zur Teilnahme an Mitgliederversammlungen und zur Ausübung des Stimmrechts, wobei Jugendmitgliedern das Stimmrecht nur zukommt, wenn sie volljährig sind;
 - d) das aktive und passive Wahlrecht in Vereinsfunktionen, wenn die Wählbarkeit nach den Bestimmungen der Statuten gegeben ist, wobei den Jugendmitgliedern nur das aktive Wahlrecht zukommt.
- (2) Den Ehrenmitgliedern kommen alle Rechte gemäß Absatz 1 zu.
- (3) Ordentliche Mitglieder und Jugendmitglieder sind zur Leistung eines jährlichen Mitgliedsbeitrages verpflichtet, dessen Höhe über Vorschlag der Direktion von der Mitgliederversammlung festgelegt wird. Ehrenmitglieder sind von der Leistung eines Mitgliedsbeitrages befreit.
- (4) Die Rechte stehen den Mitgliedern nur zu, wenn sie mit der Erbringung geschuldete Leistungen an dem Verein, namentlich mit der Bezahlung des Mitgliedsbeitrages, nicht säumig sind.
- (5) Die Mitglieder haben das Ansehen der Gesellschaft zu wahren und die Statuten einzuhalten.

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 8 ORGANE DES VEREINS

- (1) Organe des Vereins sind
 - a) die Mitgliederversammlung,
 - b) die Direktion,
 - c) das Präsidium,
 - d) die Intendantur,
 - e) die Rechnungsprüfer, oder, wenn gesetzlich vorgeschrieben, der Abschlussprüfer.
- (2) Die Mitglieder des Präsidiums und der Intendantur bilden gemeinsam das Leitungsgremium im Sinne des Vereinsgesetzes.

- c) durch einmalige Einschaltung in einem anerkannten amtlichen Einschaltungsblatt („Wiener Zeitung“ oder einem Nachfolgeorgan) einberufen.

- (6) Zwischen dem Tag der öffentlichen Kundmachung einer Einberufung und dem Tag der Mitgliederversammlung muss ein Zeitraum von mindestens fünf Wochen liegen; schriftliche Einladungen müssen mindestens sechs Wochen vor dem Zeitpunkt der Mitgliederversammlung einem befugten Vertellungsunternehmen zu Zustellung übergeben werden. Ein Zehntel der ordentlichen Mitglieder kann die Ergänzung der Tagesordnung einer Mitgliederversammlung verlangen, wenn dieses Begehr spätestens vier Wochen vor der Mitgliederversammlung bei dem Präsidenten geltend gemacht wird. Der Präsident hat die gegebenenfalls um die zusätzlich verlangten Tagesordnungspunkte ergänzte Tagesordnung auf eine in Absatz 5 angeführte Art bekanntzugeben. Zwischen dem Tag dieser Bekanntgabe und dem Tag der Mitgliederversammlung muss mindestens der Zeitraum von drei Wochen liegen.

- (7) Die Mitgliederversammlung ist, wenn nicht nach Gesetz oder diesen Statuten für einzelne Beschlussfassungen ein höheres Quorum erforderlich ist, beschlussfähig, wenn wenigstens die Hälfte der von Mitgliederversammlungen gewählten Mitglieder der Direktion anwesend ist. Die Mitgliederversammlung kann nur zu den angekündigten Punkten der Tagesordnung einen Beschluss fassen. Anträge, die im Rahmen der angekündigten Tagesordnung zu behandeln sind, müssen schriftlich von mindestens drei Mitgliedern zwei Wochen vor dem Termin der Mitgliederversammlung eingebracht werden. Das gilt auch für Wahlvorschläge. Der Antrag auf Vertragung der Mitgliederversammlung kann auch ohne Ankündigung gestellt werden.

- (8) Die Mitgliederversammlung wird vom Präsidenten geleitet; er legt die Reihenfolge, in der die Punkte der Tagesordnung behandelt werden, und die Art der Durchführung von Abstimmungen und Wahlen fest.

- (9) Jedes Mitglied hat eine Stimme. Das Stimmrecht kann auch zur Ausübung des passiven Wahlrechts für die eigene Person ausgeübt werden. Kein Stimmrecht kommt einem Mitglied zu, das durch einen Beschluss entlastet werden soll.

- (10) Das Stimmrecht ist höchstpersönlich; eine Bevollmächtigung ist nicht zulässig.

§ 9 MITGLIEDERVERSAMMLUNG

- (1) Mitgliederversammlungen finden am Sitz des Vereins statt.
- (2) Alljährlich hat eine ordentliche Mitgliederversammlung in den ersten acht Monaten des Vereinsjahres stattzufinden. Außerordentliche Mitgliederversammlungen können bei Bedarf einberufen werden.
- (3) Mitgliederversammlungen werden vom Präsidenten unter gleichzeitiger Bekanntgabe der Punkte der Tagesordnung einberufen.
- (4) Ein Zehntel der ordentlichen Mitglieder kann die Einberufung einer außerordentlichen Mitgliederversammlung unter Darlegung der Wichtigkeit und Dringlichkeit sowie unter Bekanntgabe der Tagesordnung und der zu erledigenden Anträge verlangen.
- (5) Eine Mitgliederversammlung wird
 - a) schriftlich oder
 - b) durch Mitteilung in einer allgemeinen, an alle Mitglieder gerichteten Aussendung oder

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 9 MITGLIEDERVERSAMMLUNG

- (11) Die Mitgliederversammlung fasst ihre Beschlüsse, soweit das Gesetz oder diese Statuten nichts anderes bestimmen, mit einfacher Mehrheit der abgegebenen Stimmen. Bei Stimmengleichheit – auch bei Wahlen – entscheidet die Stimme des Vorsitzenden.
- (12) Beschlüsse über
a) die Auflösung des Vereins
b) die Änderung der Statuten des Vereins
c) die Abberufung eines Mitglieds eines Organs bedürfen der Zustimmung von drei Viertel der abgegebenen Stimmen.
- (13) Die Beschlussfassung über die Änderung der Statuten kann nur bei Anwesenheit von wenigstens 200 der Vereinsmitglieder und mit einer Mehrheit von drei Viertel der abgegebenen Stimmen gefasst werden. Ist eine Mitgliederversammlung zu diesem Punkt mangelnd Anwesenheit einer ausreichenden Anzahl von Mitgliedern nicht beschlussfähig, ist eine neu erliche Mitgliederversammlung unter Einhaltung einer Einberufungsfrist von einer Woche einzuberufen, die unbeschadet des Absatzes 7 ohne Rücksicht auf die Anzahl der anwesenden Mitglieder, jedoch nur zu diesem Punkt und über die für die vertragte Mitgliederversammlung dazu ordnungsgemäß gestellten Anträge beschlussfähig ist. Die Beschlussfassung über die Auflösung des Vereins kann nur bei Anwesenheit von wenigstens einem Zehntel der Vereinsmitglieder und mit einer Mehrheit von drei Viertel der abgegebenen Stimmen gefasst werden. Ist eine Mitgliederversammlung zu diesem Punkt mangelnd Anwesenheit einer ausreichenden Anzahl von Mitgliedern nicht beschlussfähig, ist eine neu erliche Mitgliederversammlung unter Einhaltung einer Einberufungsfrist von einer Woche einzuberufen, die unbeschadet des Absatzes 7 ohne Rücksicht auf die Anzahl der anwesenden Mitglieder, jedoch nur zu diesem Punkt und über die für die vertragte Mitgliederversammlung dazu ordnungsgemäß gestellten Anträge beschlussfähig ist.
- (14) Der Mitgliederversammlung obliegt
a) die Entgegennahme des Jahresberichtes, bestehend aus dem allgemeinen Bericht über alle Vereinsaktivitäten und dem Gebarungsbericht;
- (15) Über den Verlauf der Mitgliederversammlung ist ein Protokoll zu führen, das die Anträge und die Ergebnisse der Beschlussfassungen und Wahlen zu enthalten hat. Das Protokoll ist spätestens drei Wochen nach der Mitgliederversammlung fertig zu stellen und vom Vorsitzenden und dem Protokollführer zu unterschreiben. In das Protokoll kann nach Fertigstellung jedes Mitglied während der Dauer von drei Monaten nach Abhaltung der Mitgliederversammlung Einsicht nehmen.

12

13

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 10 DIREKTION

- (1) Die Direktion besteht aus
a) bis zu zwölf von der Mitgliederversammlung gewählten Mitgliedern;
b) einem Vertreter jenes Bundesministeriums, welches den Verein durch Subventionen unterstützt. Erfolgt die Unterstützung durch Subventionen durch mehrere Bundesministerien, haben sich diese auf einen Vertreter zu einigen;
c) einem Vertreter jener Stelle des Landes Wien/der Stadt Wien, welche den Verein durch Subventionen unterstützt. Erfolgt die Unterstützung durch Subventionen durch mehrere solche Stellen, haben sich diese auf einen Vertreter zu einigen.
- (2) Die Wahl der in Absatz 1 lit a) angeführten Mitglieder der Direktion erfolgt in der Mitgliederversammlung. Die Funktionsperiode endet zum Ende der vierten ordentlichen Mitgliederversammlung, die auf die Mitgliederversammlung, in der die Wahl stattgefunden hat, folgt, längstens bis zum Ablauf jener ordentlichen Mitgliederversammlung, die in dem Vereinsjahr stattfindet, in dem das Mitglied der Direktion das zweitundzige Lebensjahr vollendet.
- (3) In jeder ordentlichen Mitgliederversammlung sind turnusmäßig bis zu drei in Absatz 1 lit a) angeführte Mitglieder der Direktion zu wählen. Scheidet ein solches Direktionsmitglied vor Ablauf seiner Funktionsperiode aus, kann bei der nächsten ordentlichen Mitgliederversammlung zusätzlich eine Ergänzungswahl vorgenommen werden. Die Ergänzungswahl erfolgt für die Restdauer der Funktionsperiode des vorzeitig ausgeschiedenen Direktionsmitgliedes.
- (4) Die Wiederwahl ist, auch wiederholte, zulässig.
- (5) Jedes der in Absatz 1 lit a) angeführten Mitglieder hat eine Stimme. Die in Absatz 1 lit b) und c) genannten Mitglieder haben kein Stimmrecht.
- (6) Direktionssitzungen werden vom Präsidenten, im Falle seiner Verhinderung vom an Jahren der Zugehörigkeit zur Direktion ältesten anwesenden Vizepräsidenten einberufen und geleitet; er legt die Reihenfolge, in der die Punkte der Tagesordnung behandelt werden, und die Art der Durchführung von Abstimmungen und Wahlen fest.
- (7) Die Mitglieder der Direktion haben sich selbst eine Geschäftsordnung zu geben. Diese hat jedenfalls nähere Bestimmungen zu enthalten über:
a) Einberufung von Direktionssitzungen;
b) Anwesenheitsquorum;
c) schriftliche Beschlussfassung;
d) Erfordernisse qualifizierter Mehrheit bei Abstimmungen.
- (8) Die Mitglieder der Direktion haben das Recht auf Teilnahme an den Veranstaltungen des Vereins.
- (9) Der Direktion obliegt insbesondere:
a) Aufnahme von Mitgliedern (§ 6 Absatz 2);
b) Ernennung von Senatoren (§ 6 Absatz 4 lit b);
c) Vorschlag von Ehrenmitgliedern (§ 6 Absatz 5);
d) Ausschluss von Mitgliedern (§ 6 Absatz 7);
e) Festlegung der Bestimmungen des Bezugserights zum Erwerb von Eintrittskarten zu Veranstaltungen der Gesellschaft (§ 7 Absatz 1 lit a);
f) Festlegung des Rechtes zum Bezug von Veröffentlichungen und Aussendungen der Gesellschaft (§ 7 Absatz 1 lit b);
g) Vorschlag an die Mitgliederversammlung über die Höhe des Mitgliedsbeitrags (§ 7 Absatz 3);
h) Entgegennahme des Berichtes der Rechnungsprüfer beziehungsweise des Abschlussprüfers über die Prüfung der Rechnungslegung des Vereins und dessen Weiterleitung an die Mitgliederversammlung (§ 9 Absatz 14 lit b);

14

15

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 10 DIREKTION

- i) Wahl der Mitglieder des Präsidiums (§ 12 Absatz 2);
- j) Erlassung einer Geschäftsordnung für das Präsidium (§ 12 Absatz 7 lit. a));
- k) Bestellung der Mitglieder der Intendantz (§ 13 Absatz 2);
- l) Erlassung einer Geschäftsordnung für die Intendantz (§ 14 Absatz 1); darin sind insbesondere vorzusehen:
 - la) die Maßnahmen der Geschäftsführung, die der Mitwirkung oder Zustimmung des Präsidiums oder der Zustimmung der Direktion oder der Mitgliederversammlung bedürfen; und
 - lb) Umfang und Form von Berichts- und Informationspflichten der Intendantz gegenüber der Direktion;
- m) Beschlussfassung über die Vertretungsmacht von Mitgliedern der Intendantz (§ 14 Absatz 2);
- n) Beschlussfassung über die Betrauung eines Mitglieds eines Organs mit der entgeglichen Wahrnehmung von Interessen des Vereins und dessen Vertretung im Rahmen seiner beruflichen Befugnisse (§ 16 Absatz 5);
- o) Wahl des Vorsitzenden des Senats (§ 17 Absatz 2);
- p) Zustimmung zu der Änderung von Statuten eines Zweigvereins (§ 20 Absatz 4 lit. a);
- q) Beschlussfassungen über die Sistierung oder Aufhebung der Zusammenarbeit mit einem Zweigverein (§ 20 Absatz 6);
- r) Bestellung des Chordirektors des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (§ 21 Absatz 3);
- s) Erledigung aller Angelegenheiten, die nicht ausdrücklich einem anderen Organ zugeordnet sind.

16

17

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 13 INTENDANZ

- (1) Die Intendantz besteht aus einem oder zwei Intendanten.
- (2) Die Mitglieder der Intendantz werden von den Mitgliedern der Direktion bestellt. Die Funktionsperiode beträgt höchstens fünf Jahre. Eine wiederholte Bestellung ist zulässig. Der mit einem Mitglied der Intendantz abschließende Anstellungsvertrag darf nicht eine Dauer des Anstellungverhältnisses vorsehen, die über die Dauer der Funktionsperiode hinausgeht.

§ 14 FÜHRUNG DER VEREINSGE SCHÄFE UND VERTRETUNG DES VEREINS NACH AUSSEN

- (1) Die Führung der Vereinsgeschäfte (insbesondere künstlerische und wirtschaftliche Leitung) erfolgt durch die Intendantz, soweit nicht diese Statuten oder die Geschäftsordnung für die Intendantz die Mitwirkung oder Zustimmung des Präsidiums oder die Zustimmung der Direktion oder der Mitgliederversammlung vorsehen.
- (2) Der Verein wird außen durch den Intendanten vertreten. Sind zwei Mitglieder der Intendantz bestellt, wird deren Vertretungsrecht durch Beschluss der Direktion bestimmt.
- (3) Ist eine Vertretung des Vereins in Folge Verhinderung der Intendantz nicht möglich, wird der Verein durch zwei Mitglieder des Präsidiums vertreten.

§ 15 VEREINSGE BARUNG

In Anbetracht der sich aus der Erhaltung und Instandhaltung des Musikkreisgebäudes ergebenden Kosten, mit Hinblick auf die zur Erhaltung und zum Ausbau des Archivs erforderlichen Aufwendungen und zur Sicherstellung und Ermöglichung eines zukunftsorientierten künstlerischen Betriebes hat die Gesellschaft in ihrem Jahresabschluss ausreichend Eigenmittel zu bilden und zu erhalten und für die ertragbringende Veranlagung des freien Vereinsvermögens zu sorgen.

18

19

§ 11 AUSSCHÜSSE

Die Direktion ist berechtigt, aus ihrer Mitte Ausschüsse zu bestellen.

§ 12 PRÄSIDIUM

- (1) Das Präsidium besteht aus dem Präsidenten und zwei Vizepräsidenten.
- (2) Die Mitglieder des Präsidiums werden jährlich von den Mitgliedern der Direktion aus ihrer Mitte gewählt.
- (3) Die in § 10 Absatz 1 lit. b) und c) genannten Mitglieder haben kein aktives und kein passives Wahlrecht.
- (4) Die Wiederwahl ist, auch wiederholt, zulässig.
- (5) Jedes Mitglied hat eine Stimme.
- (6) Sitzungen des Präsidiums werden vom Präsidenten, im Falle seiner Verhinderung vom an Jahren der Zugehörigkeit zur Direktion ältesten anwesenden Vizepräsidenten einberufen und geleitet; er legt die Reihenfolge, in der die Punkte der Tagesordnung behandelt werden und die Art der Durchführung von Abstimmungen und Wahlen fest.
- (7) Dem Präsidium obliegt:
 - a) die Mitwirkung an oder Zustimmung zu Maßnahmen im Rahmen der Führung der Vereinsgeschäfte nach Maßgabe der Geschäftsordnung(en) für das Präsidium und die Intendantz (§ 14 Absatz 1);
 - b) die Vertretung des Vereins durch zwei Mitglieder des Präsidiums in Folge Verhinderung der Intendantz (§ 14 Absatz 3);
 - c) die Berichterstattung an den Senat (§ 17 Absatz 5);
 - d) die Entgegennahme der Informationen über die Gebarung der Zweigvereine (§ 20 Absatz 4 lit. b);
 - e) die Wahl des Obmanns des Schiedsgerichts (§ 24 Absatz 3).

§ 16 GEMEINSAME BESTIMMUNGEN FÜR ORGANE UND ORGANMITGLIEDER

- (1) Organe, die aus mehr als zwei Mitgliedern bestehen, fassen ihre Beschlüsse mit der einfachen Mehrheit ihrer Mitglieder, es sei denn, Gesetz, Statuten oder ihre jeweilige Geschäftsordnung sehen eine qualifizierte Mehrheit vor.
- (2) Verhinderte Mitglieder der Direktion und von Ausschüssen können das Stimmrecht einem anderen Mitglied übertragen; ihre Stimme wird auf die Beschlussfähigkeit angerechnet.
- (3) Der Vorsitzende hat für die Protokollierung und die Weiterleitung der gefassten Beschlüsse zu sorgen.
- (4) Mit Ausnahme der Tätigkeit von Mitgliedern der Intendantz oder eines mit der vorübergehenden Wahrnehmung der Funktion der Intendant betrauten Mitgliedes des Präsidiums sind alle übrigen Funktionen ehrenamtlich. Ein Entgelt für die Ausübung von ehrenamtlichen Funktionen steht nicht zu.
- (5) Ein Mitglied eines Organs kann mit der entgeglichen Wahrnehmung von Interessen des Vereins und dessen Vertretung im Rahmen seiner beruflichen Befugnisse betraut werden und hat in diesem Fall Anspruch auf eine angemessene berufsbildende Vergütung. Die Betrauung darf nur erfolgen, wenn die Direktion dies beschlossen hat; einem betroffenen Mitglied der Direktion kommt bei der Beschlussfassung kein Stimmrecht zu.

§ 17 BESTIMMUNGEN ÜBER DEN SENAT

- (1) Der Senat ist nicht Organ im Sinne der gesetzlichen Bestimmungen. Im übrigen organisieren sich die Senatorn im Sinne der folgenden Bestimmungen.
- (2) Den Vorsitz im Senat führt eines seiner Mitglieder, das von der Direktion für eine Funktionsperiode von höchstens vier Jahren mit dieser Aufgabe betraut ist. Die Funktionsperiode ist stets so festzulegen, dass sie mit Ende einer ordentlichen Mitgliederversammlung ausläuft.
- (3) Die Wiederwahl zum Mitglied des Senates und die Wiederwahl zum Vorsitzenden des Senates sind zulässig.

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 17 BESTIMMUNGEN ÜBER DEN SENAT

- (4) Der Senat wird von seinem Vorsitzenden in Abstimmung mit dem Präsidium und der Intendantz zu zwei ordentlichen Sitzungen in jedem Vereinsjahr einberufen.
- (5) Wenn dies das Präsidium für zweckmäßig hält, können Sitzungen der Direktion und Sitzungen des Senates gemeinsam abgehalten werden (Gemeinsame Sitzung).
- (6) Das Präsidium und die Intendantz haben dem Senat mündlich Bericht zu erstatten und Informationen zu erteilen.
- (7) Die Mitglieder des Senats haben das Recht auf Teilnahme an den Veranstaltungen des Vereins.

§ 18 EHRENPRÄSIDENT

- (1) Die Mitgliederversammlung kann einen Präsidenten, der sich besondere Verdienste um den Verein erworben hat, zum Ehrenpräsidenten auf Lebenszeiten wählen.
- (2) Es darf stets nur ein Ehrenpräsident gewählt sein.

§ 19 RECHNUNGSPRÜFER/ABSCHLUSSPRÜFER

- (1) Der Verein hat zwei bis vier Rechnungsprüfer oder einen Abschlussprüfer.
- (2) Die Funktionsperiode von Rechnungsprüfern läuft bis zum Ende der ordentlichen Mitgliederversammlung, die auf die Mitgliederversammlung, in der die Wahl stattgefunden hat, folgt. Ein Abschlussprüfer soll jeweils vor Ablauf des Rechnungsjahres gewählt werden, auf das sich seine Prüfungstätigkeit erstreckt.
- (3) Die Wiederwahl ist, auch wiederholt, zulässig.

20

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 20 ZWEIGVEREINE

- Zusammenarbeit vorübergehend aufheben. Wird der Zustand vom Zweigverein beharrlich aufrecht erhalten, so kann die Direktion die Aufhebung der Zweigvereinsseignenschaft durch die Mitgliederversammlung beantragen. Der Beschluss der Mitgliederversammlung ist endgültig und kann nicht angefochten werden.
- (7) Das Leitungsorgan des Zweigvereins hat ein Verzeichnis der Mitglieder zu führen und der Direktion mit den erforderlichen Daten insbesondere zum Zweck der Eintragung gemäß § 6 Absatz 2 zur Verfügung zu stellen.
- (8) Die Mitglieder des Zweigvereins sind von der Leistung eines Mitgliedsbeitrags an den Verein befreit, wenn sie einen Vereinsbeitrag an den Zweigverein leisten.

§ 21 DER SINGVEREIN

- (1) Der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist ein Zweigverein. Ihm obliegt die unentgeltliche Mitwirkung bei den vom Verein veranstalteten Aufführungen und den dazugehörigen Proben.
- (2) Die erforderlichen Musikalien und ein Korrepetitor werden vom Verein unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Überdies werden dem Zweigverein ein entsprechendes Kanzleilokal und zur Ablösung der erforderlichen Übungen und Proben entsprechende Räumlichkeiten samt Garderoben, nach Möglichkeit im Gebäude des Vereins, einschließlich Beheizung, Beleuchtung und Bedienung unentgeltlich bereitgestellt.
- (3) Die Bestellung des Chordirektors des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erfolgt durch die Direktion auf Antrag der Intendantz, die zuvor das Einvernehmen mit dem Leitungsorgan des Zweigvereins hergestellt hat. Die Entlohnung des Chordirektors erfolgt durch den Verein.

§ 22 DER ORCHESTERVEREIN

- (1) Dem Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien obliegt als Zweigverein die Pflege und Förderung der Tonkunst, insbesondere der Orchestermusik durch Amateure.

22

§ 20 ZWEIGVEREINE

- (1) Dem Verein als Hauptverein können ein oder mehrere gemeinnützige Zweigvereine angegliedert werden.
- (2) Ein Zweigverein hat die Ziele des Hauptvereins mit zu tragen und als eigenen Vereinszweck bestimmte einzelne Aufgaben im Rahmen des Vereinszwecks zu erfüllen. Die Unterstützung von Zweigvereinen durch den Hauptverein darf ein Zehntel der Gesamtausgaben des Hauptvereins nicht übersteigen.
- (3) Die Bildung eines Zweigvereins bedarf der Zustimmung durch die Mitgliederversammlung.
- (4) Die Statuten des Zweigvereins haben insbesondere die folgenden Regelungen zu enthalten:
 - a) Änderungen der Statuten des Zweigvereins bedürfen der vorgängigen Zustimmung durch die Direktion;
 - b) Über die Vereinsgebarung sind Präsidium und Intendant zu informieren.
 - c) Der Zweigverein hat dem Hauptverein alljährlich einen Tätigkeitsbericht vorzulegen, der in den Tätigkeitsbericht des Vereins aufgenommen und der Mitgliederversammlung des Vereins vorgelegt wird.
- (5) Der Zweigverein hat die Intendantz des Hauptvereins in geeigneter Weise rechtzeitig über Vorhaben zu informieren und die Planung der Geschäftstätigkeit im Einvernehmen mit der Intendantz vorzunehmen. Die Intendantz des Hauptvereins hat das Leitungsorgan eines Zweigvereins über einen Tagesordnungspunkt einer Sitzung der Direktion zu informieren, der nach diesen Statuten diesen Zweigverein betrifft und ein Mitglied des Leitungsorgans zu diesem Teil der Sitzung einzuladen. Die Leitungsorgane der Zweigvereine werden gesondert von der Einberufung einer Mitgliederversammlung verständigt.
- (6) Verstößt der Zweigverein grob und nachhaltig gegen die Interessen des Vereins, so kann die Direktion des Vereins zunächst die Sistierung der Zusammenarbeit androhen und bei Fortdauern des Verstoßes die

21

§ 23 DER ARCHIVVEREIN

- (1) Der Verein stellt dem Orchesterverein nach Möglichkeit die zur Ablösung von Proben erforderlichen Lokale unentgeltlich zur Verfügung. Der Verein wird den Zweigverein außerdem in geeigneter Weise unterstützen.
- (3) Alle näheren Einzelheiten werden zwischen dem Leitungsorgan des Zweigvereins und der Intendantz festgelegt.

§ 24 SCHIEDSGERICHT

- (1) Allfällige Streitigkeiten aus dem Vereinsverhältnis, insbesondere solche von einzelnen Mitgliedern mit dem Verein, von einzelnen Vereinsmitgliedern mit Mitgliedern eines Vereinsorgans, von Organmitgliedern des Vereins untereinander sowie Streitigkeiten über die Gültigkeit und Rechtswirksamkeit von Beschlüssen eines Vereinsorgans sind zunächst unter Wahrung der Vertraulichkeit und allenfalls unter Beziehung von nicht betroffenen Organen oder Organmitgliedern nach Möglichkeit einvernehmlich zu schlichten oder sonst vor einer einvernehmlichen Lösung zuzuführen.
- (2) Sollte eine einvernehmliche Lösung nicht möglich sein, so wird die ausschließliche Zuständigkeit eines Schiedsgerichtes nach Maßgabe dieser Bestimmungen vereinbart.
- (3) Das Schiedsgericht besteht aus drei Schiedsrichtern. Zunächst gibt die klagende Partei ihren Schiedsrichter zugleich mit ihrer Klage bekannt.

23

STATUTEN

DER GESELLSCHAFT DER MUSIKFREUNDE IN WIEN

§ 24 SCHIEDSGERICHT

Die beklagte Partei hat innerhalb von vier Wochen ihren Schiedsrichter zu benennen. Der Obmann des Schiedsgerichtes wird sodann vom Präsidium, wenn aber das Präsidium oder eines seiner Mitglieder selbst durch den Rechtsstreit betroffen ist, vom Senat gewählt. Ist die beklagte Partei mit der Benennung ihres Schiedsrichters säumig oder erfolgt die Bestellung des Obmanns des Schiedsgerichtes nicht innerhalb angemessener Frist, so ist über Antrag der bereits bestellten und ernannten Mitglieder des Schiedsgerichtes das fehlende Mitglied des Schiedsgerichtes oder sein Obmann vom Präsidenten der Rechtsanwaltskammer Wien zu bestellen.

- (4) Das Schiedsgericht tagt am Sitz des Vereins und hat für die rasche Verfahrensdurchführung zu sorgen.
- (5) Das Schiedsgericht entscheidet mit einfacher Stimmenmehrheit; der Schiedsspruch, gegen den weder Berufung noch Klage zulässig ist, ist für alle Beteiligten bindend.
- (6) Bei der Durchführung des Beweisverfahrens ist das Schiedsgericht nicht an bestimmte Regeln gebunden. Im übrigen gilt die Zivilprozeßordnung.

Notizen:

§ 25 AUFLÖSUNG

- (1) Zur Beschlussfassung über die Auflösung des Vereins ist eine ausschließlich zu diesem Zweck einzuberufende außerordentliche Mitgliederversammlung zuständig.
- (2) Zur Rechtswirksamkeit eines Auflösungsbeschlusses ist das höhere Anwesenheits- und Mehrheitsquorum (§ 9 Absatz 13) erforderlich.
- (3) Der Beschluss auf Auflösung des Vereins hat zu bestimmen, dass das vorhandene Gesellschaftsvermögen einheitlich erhalten und zur Erfüllung von Aufgaben, die dem Vereinszweck entsprechen, dauerhaft gewidmet bleibt und an einen gemeinützigen Rechtsträger im Sinne der Bundesabgabenordnung, der diese Aufgaben dauerhaft erfüllen kann, übertragen wird. Dies gilt sinngemäß auch bei Wegfall des beginnigsten Vereinszwecks gemäß § 3 Absatz 1.

Vereinsregisterauszug zum Stichtag 19.01.2013

Allgemeine Daten

Zuständigkeit **Landespolizeidirektion Wien, Referat Vereins-, Versammlungs- und Medienrechtsangelegenheiten**

ZVR-Zahl **506928790**

Vereinsdaten

Name **Gesellschaft der Musikfreunde in Wien**

Sitz **Wien**

c/o *Keine Eintragung gespeichert*

Zustellanschrift **1010 Wien, Bösendorferstraße 12**

Land **Österreich**

Entstehungsdatum **25.01.1907**

statutenmäßige Vertretung **Der Verein wird nach außen durch den Intendanten vertreten. Sind zwei Mitglieder der Intendanz bestellt, wird deren Vertretungsrecht durch Beschluss der Direktion bestimmt. Ist eine Vertretung des Vereins in Folge Verhinderung der Intendanz nicht möglich, wird der Verein durch zwei Mitglieder des Präsidiums vertreten.**

Organschaftliche Vertreter

Intendant

Vertretungsbefugnis **10.12.2010 - 09.12.2015**
(Funktionsperiode)

Familienname **Angyan**

Vorname **Thomas**

Titel **Dr.**

Präsident

Vertretungsbefugnis **15.12.2011 - 14.12.2012**
(Funktionsperiode)

Familienname **Oliva**

Vorname **Thomas**

Titel **Dr.**

Vizepräsident

Vertretungsbefugnis **15.12.2011 - 14.12.2012**
(Funktionsperiode)

Familienname **Haumer**

Vorname **Hans**

Titel **Dr.**

Vizepräsident

Vertretungsbefugnis **15.12.2011 - 14.12.2012**
(Funktionsperiode)

Familienname **Kloiber**

Vorname **Herbert**

Titel **Dr.**

Hinweise

Dieser Auszug enthält Angaben über jene Personen, welche als Gründer oder Abwickler auf Grund des Gesetzes (§§ 2 Abs 2 bzw 30 Abs 1 VerG) oder als organschaftliche Vertreter nach den Vereinsstatuten zur Vertretung des Vereins nach außen befugt sind.

Mit Ausnahme der Vertretung durch einen behördlich bestellten Abwickler stützt sich diese Auskunft auch auf Angaben der betreffenden Personen bzw des Vereins über seine Vertretungsverhältnisse und auf die Vertretungsregelung in den vorliegenden Vereinsstatuten.

Insofern wird damit weder mit verbindlicher Wirkung festgestellt noch bestätigt, dass die genannten Personen auch tatsächlich diese Funktionen rechtsgültig innehaben oder hatten.

Das Vertrauen auf die Richtigkeit dieser Auskunft ist soweit geschützt, als nicht jemand ihre Unrichtigkeit kennt oder kennen muss (§ 17 Abs 8 VerG).

Aussteller **BUNDESMINISTERIUM F. INNERES ABT.IV/2 IT-MS**
Tagesdatum \ Uhrzeit **Samstag 19.Jänner 2013 \ 17:12:25**

Signaturwert	wx6MtA3lFaU2Qh4h7X789uEp7uGokXMH2phu/GIch8oLWXL6HU1z1GIfL9kiLDzyEJGE/gr8TTtwKzBsi1rQtpiow1Bf1suM8DnFzpYIO/WHB7SSSOxVrT099cQ8+hDICwykDWkqV4qRARrrIBCRfGV3W44WoabCsVgz4MJN0WxIiINRGhfxaLbZXE5UYTFXCifuea6HxQHOrMSzFQoY1fVv82q6+ZayAYTJXp0XSZmngc0e/xBDfotBeg4DX61cdMs04dBxsyH0Y19UoJ7eNb7hx7QA/x33X4FR4n1E5LkSYM+5NaSc1HgQ9nOLb8uT4LU0GvnmWj721C7yGRASA==	
	Datum/Zeit-UTC	2013-01-19T17:12:26+01:00
	Aussteller-Zertifikat	CN=a-sign-corporate-light-02,OU=a-sign-corporate-light-02,O=A-Trust Ges. f. Sicherheitssysteme im elektr. Datenverkehr GmbH,C=AT
	Serien-Nr.	465297
	Methode	urn:pdfsigfilter:bka.gv.at:binaer:v1.1.0
	Parameter	etsi-bka-moa-1.0
Prüfinformation	Informationen zur Prüfung der elektronischen Signatur finden Sie unter: https://www.signaturpruefung.gv.at . Eine Verifizierung des Ausdruckes kann bei der ausstellenden Behörde/Dienststelle erfolgen.	
Hinweis	Dieses Dokument wurde amtssigniert.	

Transkription des Interviews mit **Claus-Christian Schuster**
(Pianist im Altenberg Trio) 24. April 2008, 08.00 Uhr
Künstlerzimmer Brahms-Saal / Musikverein Wien

(MW: Magdalena Menheere geb. Winkler)

Einleitende Worte zur Intention der vorliegenden Arbeit werden von MW vorgebracht.

MW: Ausgehend von der Perspektive des Veranstalters, des Organisators, interessiert mich natürlich die Sichtweise des Musikers auf die neuen Säle, die ja noch interessanter ist. Sie müssen ja schließlich arbeiten mit den Sälen.

CCS: Arbeiten muss das Publikum, der Organisator auch mit den Sälen. Der Organisator ist genauso davon abhängig, dass dieses Gewebe von Aktionen und Reaktionen, dass, das zum Schluss etwas produziert, das mehr ist als der ursprüngliche Input. Also insofern glaub ich, dass wir alle, die Organisatoren, das Publikum und die Interpreten in gleicher Weise an diesem Prozess beteiligt sind. Da hat niemand alle Fäden in der Hand und die anderen sind nur Ausführende.

MW: Haben Sie schon in allen Sälen geprobt?

CCS: Wir haben in allen vier Sälen geprobt, ja.

MW: Könnten Sie mir kurz einige Stichworte zu den einzelnen Sälen sagen. Wie Sie sie empfunden haben?

CCS: Wenn ich die Säle in hierarchischer Reihenfolge nennen darf. Der Hölzerne Saal ist, wenn man das ganz emotionslos und leidenschaftslos betrachten möchte, eigentlich missglückt. Weil er sowohl in Atmosphäre, als auch in Dimension, Akustik, Ausstrahlung, Aura, die er hat, eigentlich unglücklich ist. Das geht nicht nur mir so. Das könnte ja eine persönliche Empfindung sein. Eigentlich alle Leute, mit denen ich dort geprobt hab. In verschiedenen Konstellationen, haben das eher mühsam empfunden, als nicht inspirierend. Wobei man sagen muss, dass es natürlich Unterschiede gibt, wer wonach sucht, in der Akustik eines Probenraumes. Insofern ist es ja auch durchaus denkbar, dass es einige Musiker gibt, die genau das, was der Hölzerne Saal liefert, wollen. Wie gesagt, ich bin ihnen noch nicht begegnet. Also soviel zum Hölzernen Saal.

MW: Entschuldigen Sie, wenn ich Sie unterbrechen darf. Machen Sie das in erster Linie am starken Hall fest?

CSS: Die Frage ist nicht so sehr, ob der Hall stark ist, sondern er ist diffus und verunklarend. Es gibt einen Hall, der durchaus dieses Ausmaß haben könnte, aber der die Konturen nicht beschädigt. Und ich hab das Gefühl der Hall dort macht das. Das verliert alles an Glanz, kriegt aber sehr viel, so etwas Pappiges, Topfiges. Das ist ganz schwer in Worte zu fassen.

Der Steinerne Saal ist mir von seiner Atmosphäre her als Probenraum der sympathischste. Weil er etwas Warmes, ganz einfach Wohnlich-Ansprechendes hat. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass die Exponate da drinnen sind. Wenn man längere Zeit diese Exponate sieht, entdeckt man immer etwas Neues daran. Das ist in den Pausen natürlich auch angenehm, was man so etwas Interessantes sieht. Akustisch angenehm. Ich würde mir vorstellen, dass wenn man in einem Heim einen Saal hat, den man nicht jetzt primär zu konzertanten Zwecken, sondern mehr zum Studium benutzen möchte, dass

man sich so eine Art von Akustik wünschen würde. Also wie gesagt, den empfinde ich immer als sehr angenehm. Der ist nicht ganz so mitleidlos, analytisch, entlarvend wie der Metallene Saal. Der ist rein handwerklich, professionell gesehen als Probenraum für meine Vorstellung von Arbeiten sicher der, wo man am meisten erfährt über Imperfektion. Also wenn man dort eine musikalische Textur in einen Zustand gebracht hat, der plausibel klingt und nicht ausfranziert, wenn das ensembleistische und interpretatorische dort stimmt, dann kann man guten Gewissens eigentlich in jeden Konzertaal gehen. Dann wird es in jedem Konzertaal besser und dankbarer klingen.

MW: Wissen Sie noch wo Sie vorher geprobt haben?

CSS: Also ich muss jetzt gestehen, bevor es die Säle gegeben hat, haben wir ja nur fallweise die Möglichkeit genutzt im Brahms-Saal zu proben. Und mitunter, wenn's sein musste, in den Künstlerzimmern. Weil wir haben ja natürlich auch Probenalternativen in den Wohnungen. Nur wie gesagt, die Chance mit der Eröffnung der neuen Säle bietet die Möglichkeit, dass man das eben an einem neutralen Ort machen kann, wo verschiedene Alltagsstörfaktoren wegfallen. Allein das Faktum, dass es in den neuen Sälen keinen Handyempfang gibt, ist ein Segen. Natürlich ist es ein banales Argument zu sagen, man kann es immer abschalten. Aber es ist ganz einfach so, dass wir alle unter einem gewissen Druck stehen, erreichbar und flexibel, rasch reaktiv zu sein und letztlich läuft es immer darauf hinaus, wenn irgendwo das Handy funktioniert, dann ist es auch eingeschaltet. Ich würde sagen unsere Präsenz im Haus hat sich mit der Eröffnung der neuen Säle mindestens verdreifacht.

MW: Also können Sie dem einen positiven Aspekt abgewinnen, dass der Probesaal nicht ident ist mit dem Konzertaal?

CSS: Absolut! Natürlich jetzt muss man auch unterscheiden. Ich spreche aus dem Blickwinkel eines Menschen, der das erste Mal in diesem Haus gespielt hat 1974, da war ich 23. Und regelmäßig seit 1988 seit wir den Zyklus haben. Mir sind alle Säle, die Konzertsäle sind mir so vertraut, dass ich kein rasendes Bedürfnis hab stundenlang drinnen zu proben, um mich daran zu gewöhnen. Aus anderer Sicht, wenn man vielleicht einmal in drei Jahren herkommt, dann verstehe ich das natürlich, dass dem Künstler die Möglichkeit gegeben werden soll wenigstens ein paar Stunden und zwar möglichst nach dem biorhythmischen Zeitplan des Künstlers im Saal zu proben. Es wäre schon wünschenswert, dass jeder, der ein weniger vertrautes Verhältnis zu den Sälen hat, die Chance bekommt sich gebührend. ca. 2 Stunden auf den Saal einzustimmen.

MW: Haben Sie das Gefühl, dass die Situation, dass Sie diese Säle nun benützen auch ihr Ensemblespiel verändert hat? Oder zumindest Einfluss genommen hat?

CSS: Ich glaube, dass jedes Erlebnis, in einem Ensembleorganismus formt und prägt und natürlich hat das einen Einfluss. Ich tue mir jetzt wahnsinnig schwer, dass in irgendeiner Weise zu qualifizieren. Allein die Möglichkeit, dass man in einer eigens dafür geschaffenen, nicht ablenkenden nüchternen Atmosphäre im Metallenen Saal, mit analytisch akustischen Verhältnissen zu arbeiten, durch fast nichts abgelenkt ist, gibt einer Probe einen Grad an Effizienz, der außerhalb dieses geschützten Bereiches schwer zu erreichen ist. Und insofern hab ich schon, doch da bin ich nicht der richtige Mensch um das zu beurteilen, das Gefühl, dass uns das weiterbringt, dass es uns weitergebracht hat und

dass es uns in Zukunft auch weiterbringen wird. Weil das ja alles ein Weg ist, der kein Ende hat, nur ein physisches irgendwann.

MW: Was mich noch interessieren würde, kennen sie vergleichbare neue Säle?

CSS: Also ich kenne schon Säle ähnlichen Zuschnitts, in den Vereinigten Staaten gibt's das relativ viel. Zusätzlich zu den normal bespielten Sälen, wo es auch Säle variabler Größe gibt, die als Probenlokale genutzt werden und die fallweise auch für Konzertveranstaltungen zur Verfügung stehen. Wo eine multifunktionale Nutzung von vornherein mitgedacht wurde. In Europa gibt es in etlichen von den größeren, als Konzerthäuser konzipierten, im Concertgebouw z.B. einige Räume, die auch wenn sie nicht diesen Zuschnitt haben, die aber ähnliches leisten. Die eben auch zu Proben und zu kleinen Veranstaltungen genutzt werden. Aber die Palette mit vier Sälen, die eben auch als Palette gedacht sind, wo dann für die entsprechenden Bedürfnisse möglichst exakt ausgewählt werden kann, welcher Raum der richtige ist, das ist vielleicht kein Unikum, aber sicher ein Rarum. Ich glaub nicht, dass es da viel Konkurrenz gibt.

MW: Zumeist sind es große Säle, wenn neue gebaut werden. Kennen sie Luzern? CSS: Ja, sehr schön. Wir haben gerade in einer winzigen Universität in Overland Park in Kansas/USA gespielt. Der große Saal dort ist sensationell! Ich würde sagen ich kenne in Nordamerika vielleicht zwei Säle, die damit konkurrieren können. Und das ist eine Kleinstadt mit max. 100.000 Einwohnern. Das county community college! Großartig! Auch in meiner Studienzeit in Bloomington, was die für Möglichkeiten hatten, schon damals vor 40 Jahren hatten. Das ist ja das erstaunliche. Wenn man sich vor Augen hält, überhaupt die ganze Geschichte des Konzertwesens und den Zuschnitt, den wir zu kennen glauben, der ja relativ kurz ist. Also wir sprechen von einem Zeitraum von ein bisschen über 200 Jahren. Es hängt nun davon ab, welche Kriterien man setzt. Wenn man die englischen Kriterien akzeptiert, dann sind es schon 200 Jahre. Wenn man die Kriterien enger ansetzt, dann seit na ja 1808, 1807. Es ist in jedem Fall ein geschichtlich betrachtet sehr kurzer Zeitraum. Wenn man sich jetzt vorstellt, in welch beschränkten Verhältnissen eigentlich die epochalen Leistungen des Konzertwesens, die also bis heute Legende sind, erbracht wurden, dann hat man natürlich eine gewisse Skepsis. Welche Prosperation und Multiplikation an räumlichen Möglichkeiten, dann organisatorischen Möglichkeiten, strukturellen Möglichkeiten wir haben, und wahrscheinlich doch nicht in gleicher Weise die Intensität, die Substanz des Konzertwesens, die kann da eigentlich gar nicht mithalten. Also ich glaube, wenn ich jetzt darüber nachzudenken begönne, würde ich sagen, wahrscheinlich haben wir in diesem Sektor jetzt schon einmal Vorarbeit für einige Jahrzehnte geleistet. Es wäre jetzt wieder einmal sehr viel mehr Gewicht darauf zu legen, die Sachen eben zu erfüllen mit diesen inneren Notwendigkeiten. Die es dann irgendwann wieder einmal notwendig machen, dass man wieder einen Schritt materieller Art setzt. Aber in dieser Richtung geschieht ja im Haus auch sehr viel. Ich denke da an Kinderarbeit oder auch dafür werden ja die neuen Säle auch genutzt und in meinem Rundblick bin ich auf den Gläsernen Saal gar nicht näher eingegangen. Im Gläsernen Saal haben wir sehr selten geprobt, am wenigsten eigentlich. Also am häufigsten im Metallenen, am zweithäufigsten im Steinernen, am dritthäufigsten im Hölzernen und am wenigsten im Gläsernen Saal. Nicht deswegen weil wir nicht wollen, sondern weil es uns auch wenn er verfügbar war nicht sinnvoll schien ihn zu

blockieren. Es gibt immer die Möglichkeit, dass jemand probt, der es viel dringender braucht und für den der Saal wichtig ist. Ebenso wie uns der Herr Krenn oft den Brahmsaal anbietet und wir dann lieber im stillen Kämmerlein bleiben und uns das für die Festmomente aufsparen. Der Gläserne Saal hat aber natürlich eine große Qualität, er nicht nur ermöglicht das Konzterlebnis, sonder direkt herausfordert. Ich hab immer wieder das Gefühl wenn ich im Gläsernen Saal bin, wenn das alles nicht genutzt wird, die audiovisuellen Möglichkeiten, die Höhe auch, dann ist es irgendwie schade. Dann hat man etwas verschenkt, was dort richtig auffängt, das Heimische. Wenn das was ist, was man genauso gut im Brahms-Saal machen könnte. Der Saal provoziert das doch. Ich glaube und bin zuversichtlich, dass das auch in Zukunft gut genützt wird, da gibt's auch noch viel zu lernen wie man das effizient macht. Dass das nichts Dekoratives bekommt.

MW: Für mich hat der Saal immer nur erfüllt geklungen, wenn er durch verschiedenste Medien genutzt wurde.

CSS: Ja er schreit absolut danach. Er ist auch in jeder Hinsicht darauf konzipiert und braucht das. Ich glaube auch jenseits jeder Architektur-Mystik, dass Räume ihre individuellen Bedürfnisse haben und das gehört zwar jetzt nicht dazu, aber natürlich ist in dieser Hinsicht der Brahms-Saal ein missbrauchtes Kind. Also man müsste eigentlich das Jugendamt verständigen. Und eingreifen. Die Bestuhlung ist eine Vergewaltigung für den Saal. Das will er nicht. Es ist interessant wenn man mit Leuten spricht die selten ins Konzert gehen, die das alles nicht aus Gewohnheit schon wegsubtrahieren. Die sind immer entsetzt. Die sagen, furchtbar das ist überhaupt kein Kontakt. Kein Mensch sagt das im Goldenen Saal. Diese eine ästhetische Korrektur durch die Rückversetzung der Karyatiden das war wahrscheinlich optisch kein Gewinn, aber hat der Notwendigkeit des Saales entsprochen. So eine Kritik würde niemandem einfallen über den Großen Saal.

Abbruch der Tonbandaufnahme; das übrige Interview wurde in Stichworten skizziert und wird hier nun rekonstruiert wiedergegeben

MW: Wenn Sie das Gesamtprojekt Vier Neue Säle umreißen, beurteilen, einordnen müssten, wie würde das aussehen?

CSS: Das Gesamtprojekt stufe ich natürlich höchst positiv ein. Ich habe absolute Bewunderung fürs Durchziehen, für die Klugheit und Nüchternheit der Planung. So dass dieses Unterfangen auch für spätere Generationen in keiner Form eine Belastung darstellt. Müsste ich etwas anmerken, so wäre dies vielleicht die geradezu symbolhafte Verstecktheit des Ganzen. Es entspricht ja auch unserer Stadt, dass wir Errungenschaften wie diese nicht ans Licht, ins Zentrale stellen, sondern für die Allgemeinheit versteckt subtil unter der Oberfläche anlegen. Wenn ich etwas weiter ausholen darf, so möchte ich das Kunstmuseum in Kansas City erwähnen. Ein sehr reicher Herr hatte der Stadt sein Vermögen für die Erbauung eines Kunstmuseums zur Verfügung gestellt. Diese wurde in hochklassizistischem Stil sehr großzügig erbaut und 1923 eröffnet. 1985 stieß man erstmals seitens der Museumsleitung an räumliche Grenzen und vor einigen Jahren musste zugebaut werden. Steven Holl, ein amerikanischer Architekt aus New York, wurde damit beauftragt, einen Zubau zu diesem Gebäude zu entwerfen. Er hat das bestehende Gebäude als Stein aufgefasst und den Neubau nach der Idee einer Feder dazugehörig konzipiert.

Wie ein Trieb, ein grünes Blatt sollte der Zubau an das Museum angedockt werden. Als Zeichen des Fortschritts fasst Holl diese Feder, diesen Trieb auf. Müsste ich im Zusammenhang mit dem gebrachten Beispiel also nun einen negativen Punkt an den neuen Sälen anmerken, so wäre dieser, dass man nichts von allem von außen erkennen kann. Es wurde kein Zeichen gesetzt. Dadurch verfügen die Säle eben auch nicht über Tageslicht. Sprechen wir überhaupt über die Gestaltung des Vorplatzes sowie des Karlsplatzes, so finde ich ist der gesamte Bereich vom Schwarzenbergplatz bis zum Museumsquartier, die ganze 2er Linie eine vertane urbane Chance. Unfälle, die in früheren Jahren verbrochen wurden, hat man auch nun bei Neugestaltungen nicht korrigiert. Und das ist eigentlich schade.

MW: Lieber Herr Schuster, ich danke Ihnen vielmals für Ihre Zeit und die überaus interessanten Ausführungen.

Transkription des Interviews mit **Johannes Prinz**
(Chorleiter des Singvereins der Gesellschaft der Musikfreunde)
24. April 2008 – Büro Menheere – Musikverein Wien

(MW: Magdalena Menheere geb. Winkler)

MW: Wie bereits kurz angedeutet, versuche ich verschiedenste Aspekte rund um die VNS aufzugreifen, um damit das Projekt in seiner Gesamtheit fassen zu können. Eine Frage vorab, haben Sie in allen Sälen bereits geprobt?

JP: Ja

MW: Die Tutti-Proben oder so wie heute, die Proben mit allen Damen müssen im Gläsernen Saal sein, oder?

JP: Nein, leider nicht. Das ist das Hauptproblem. Das Haus ist so ausgebucht, dass wir nicht wie ursprünglich intendiert im Gläsernen Saal unsere Hauptproben haben, sondern einen großen Teil der Proben im Metallenen Saal abhalten müssen. Wenn es also eine Abendveranstaltung gibt, dann geht die vor und wir müssen in einen anderen Saal. Wir müssen oft mit 110 oder 120 Personen in den Metallenen Saal. Und das ist natürlich nicht ideal. Da ist eine Probe dann doppelt so anstrengend. Aber das hat alles plus und minus. Der Metallene ist zwar von der Stimmung relativ hart zu proben, weil er eben schwarz ist. Es gibt da auch kein helleres Licht, der andere hat Holz und andere Beleuchtung. Man hat eh dankenswerterweise herumgespielt und die Beleuchtung ausgetauscht kurz nach der Eröffnung. Es war von der Wärmeentwicklung und vom Licht nicht sehr gut. Man hat dann ja auch diese Glasplatten an der Decke hinzugefügt, so dass es ein bisschen ein Gefühl von hell gibt. Aber natürlich bleibt der Saal schwarz. Er heißt ja auch Metallener Saal und ja ist konzipiert als moderner Raum wahrscheinlich. Und er ist sehr trocken und hat einen äußerst unangenehmen Noppenboden. Das stört schon ein wenig. Wenn man mit einem Sessel rückt, dann macht es ein lautes Geräusch. Das waren nun einige negative Dinge. Das positive ist an diesem Saal ist, dass wir die gute derzeitige Intonation des Chores diesem Saal verdanken. Weil wenn man dort sauber singt, dann singt man überall sauber. Es ist so brutal schwer darin zu singen, dass man dort einfach körperlich sehr gut singen muss, sonst wird man kaputt auf der Stimme und mir kostet es natürlich mehr Kraft, ist muss wesentlich mehr hineinbuttern, aber der Saal hat diesen ganz großen positiven Wert. Der Saal ist einfach ganz ganz trocken.

MW: und der Gläserne Saal, wie würden Sie den charakterisieren?

JP: Der Gläserne ist super, der ist nicht überakustisch. Der Große Saal oben ist ja überakustisch. Zum Proben eben beinahe hallig. Unten eine Grundtrockenheit, dass man sehr gut hört und trotzdem ist ein Raum da, wo man sich gegenseitig hört. Das ist auch ein Problem im Metallenen Saal, dass man sich gegenseitig nicht hört. Man hört immer nur die drei, vier Leute neben einem. Man kann aber Intonationsdinge dort nicht proben, weil man einfach den Kontakt nicht aufnehmen kann. Und im Gläsernen ist das super, dort proben wir sehr gerne.

Um die anderen Säle noch zu erwähnen, Holz und Stein. Mit Chorteilungen, also Männern oder Frauen gehen wir auch in den Steinernen Saal. Der ist mir ganz angenehm. Auch relativ trocken. Hat eine schöne, warme Atmosphäre. Also da bin ich gerne unten. Und der Hölzerne Saal, da sind wir ganz selten. Da hab ich persönlich Augenprobleme durch die Maserung, aber da bin ich sicher

nicht der Einzige. Das leuchtet mir nicht ganz ein, wie man so etwas entwerfen kann.

MW: vor den VNS haben Sie im Einem-Saal geprobt?

JP: Eine Katastrophe. Das war natürlich schön, dass man das Fenster aufmachen konnte zur Karlskirche, das war das ganz große Plus. Aber der Raum war eigentlich zu klein und hat kahle Wände gehabt, das war extrem überakustisch und fürchterlich laut. Es schaukelte sich alles so auf. Also es war für die Intonation nicht gut zu proben. Von der Stimmung super, also Klavierproben haben wir immer wenn wir woanders waren dort hineingelegt, weil für den Dirigenten muss das eine Wucht gewesen sein, das wirkt sofort kompakt und laut. Es hat halt im Leben alles seine Vor- und Nachteile.

MW: Weil sie das bereits angesprochen haben, haben Sie das Gefühl, dass die Verwendung der neuen Säle einen Einfluss auf den Chor hatte?

JP: Auf jeden Fall, durch beide Säle. Beide Säle sind viel trockener als oben. Das war für den Chor ein äußerst wichtiger Schritt. Aber eigentlich ist es nun von der Anzahl der Säle in der Probensituation nicht besser als früher. Wir müssen sogar öfters außer Haus gehen. In den Rundfunk, ins Konzerthaus oder in die Staatsoper. Wenn das Haus vollbesetzt ist, dann müssen wir woanders hin.

MW: Wie oft proben Sie die Woche?

JP: Mindestens zweimal. Nein sicher, dreimal im Schnitt.

MW: Kennen Sie vergleichbare Säle in dieser Größenordnung?

JP: In Graz bei der Kunstuni wird gerade ein Haus gebaut mit kleinen Sälen. In St. Pölten vielleicht, oben gibt es einige kleine Säle, aber die habe ich nur mehr dunkel in Erinnerung. Aber da kann ich keine kompetente Auskunft geben.

MW: Wenn Sie das Gesamtprojekt beurteilen müssten, wie würden Sie das tun?

JP: Es ist sicher hochinteressant, dass man verschiedene Stile nimmt, da gefällt mir sehr gut. Das ganze ist ja insgesamt nun gut angelaufen, verkauft sich gut. Für uns eben ein kleiner Wehrmutstropfen, dass wir nicht wie ursprünglich intendiert immer im Gläsernen Saal proben dürfen.

MW: Vielen Dank für Ihre Zeit, Herr Prinz.

Zusammenfassung

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat sich rund um die Jahrtausendwende entschlossen den Vorplatz des Musikvereinsgebäudes dreigeschoßig zu untergraben. Damit sollte das lange vorherrschende Platzproblem im Wiener Musikverein behoben und gleichzeitig Raum für Neues geschaffen werden.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem historischen Kontext des bürgerlichen Konzertwesens, der Gesellschaft der Musikfreunde und dem Bauprojekt ‚Vier Neue Säle‘. Das Bauprojekt sollte möglichst vielseitig dargestellt und anschließend in seinem aktuellen Kontext beurteilt werden.

Der Bau der Vier Neuen Säle wurde von der Gesellschaft der Musikfreunde im vorgesehenen Zeit- sowie Kostenrahmen abgewickelt. Zeitlich erstreckte sich dieser von 2001 bis 2003. Am 20./21. März 2004 wurden die Säle eröffnet. Der Bau hat knapp € 30 Mio. gekostet.

Seither finden in den Vier Neuen Sälen neben der hauptsächlichen Nutzung für Proben auch zahlreiche Konzerte statt. Diese bieten ein Zusatzangebot im Programm des Wiener Musikvereins.

In der aktuellen Wiener Konzertszene nehmen die Vier Neuen Säle einen geringfügigen Stellenwert ein. Sie sind in erster Linie für die Gesellschaft der Musikfreunde von Bedeutung, da sie ihren Handlungsspielraum in den historischen Sälen erweitern. Im Kontext anderer, neuer Konzertsäle, lässt sich zwischen den Vier Neuen Sälen und dem Saal der Wiener Sängerknaben, dem „MuTh“, eine Verbindung knüpfen. Er hat dieselbe Kapazität wie der Gläserne Saal und spricht ähnliche Zielgruppen an. Wie sich die direkte Konkurrenz zum Gläsernen Saal auswirkt, wird sich im Laufe des nächsten Jahres zeigen.

Abstract

In 1999 the society of the friends of music in Vienna decided to build four rehearsal halls underneath the square in front of the Musikverein. The Gläserner, Metallener, Steinerner and Hölzerner Saal should enlarge the society's possibilities regarding rehearsals as well as new types of concerts.

Within this thesis, I had a look at the history of classical concerts and the society of the friends of music. I aimed to describe the building project of the Four New Halls with as many details as possible. Finally the current context in which the halls are operating was my particular focus.

The society of the friends of music built the halls between 2001 and 2003 at a total cost of € 30 million. The opening took place on 20 and 21 March 2004. The project was basically finished within the calculated time schedule as well as its financial budget.

At the moment the halls are mainly used for rehearsals. An increasing amount of concerts, classical as well as other types, are also taking place there.

If you look at the current classical concert scene in Vienna the Four New Halls don't have a very high status. For the Musikverein they are important since the historic halls can hold more concerts due to the possibility of rehearsals downstairs. Just recently the new concert hall 'MuTh', operated by the Vienna Boys choir, was opened. It has approximately the same size as the Gläserner Saal. The next year will show whether there really is competition between those two halls.

Lebenslauf

Name: **Magdalena Menheere (geb. Winkler)**
Geburtsdatum, ort: **28.11.1982 Voitsberg (Stmk.)**

Ausbildung

10/2001-	Universität Wien - Studium der Musikwissenschaft mit Fächerkombination (Theaterwissenschaft, Publizistik, Nederlandistik, Kulturmanagement)
09/1993-06/2001	Neusprachliches Gymnasium GRG4 Wiedner Gürtel (musischer Zweig) Abschluss mit Auszeichnung
09/1989-06/1993	Volksschule Petrusgasse, 1030 Wien

Berufserfahrung

10/2001 -	Kartenbüro Musikverein - Gesellschaft der Musikfreunde Leitung Verkauf, Führungen, Website
05/2006-11/2006	Persönliche Assistenz Rico Gulda Künstlerbetreuung; Veranstaltungsorganisation; Kalkulationen; Korrespondenz; redaktionelle Tätigkeiten
10/1999-10/2001	Billeteur und Merchandising im Musikverein
04/1999-10/1999	Büro- und Ordnertätigkeit bei der Jeunesse (Musikalische Jugend Österreich)
Sommer 2000	Klangbogen Festivalmanagement Wien Künstlerbetreuung & Kostümschneiderei
Sommer 1999	Redaktion Verlag Österreich (ehem. Staatsdruckerei) Praktikum „Verlagswesen und Seminarorganisation“

Projekte

01/2003-06/2003	Erstellung des Marketing-Konzepts für den Musiksommer Klaus (Festival in Oberösterreich); Redaktionelle sowie organisatorische Tätigkeiten
03/2003-06/2003	Seminar Marketing für Kulturbetriebe im MUMOK Wien
10/2002-01/2003	Seminar Musikwirtschaft bei Mag. Dr. Tschmuck (IKM)

Sprachkenntnisse

Deutsch	Muttersprache
Englisch	fließend in Wort und Schrift
Niederländisch	fließend in Wort und Schrift
Italienisch	Konversationsniveau