Technische Universität Berlin
Fakultät I: Geisteswissenschaften
Institut für Sprache und Kommunikation
Fachgebiet Audiokommunikation

Zur Akustik früher Konzertstätten in Hamburg

Magisterarbeit

Vorgelegt von Lenard Gimpel

Erstgutachter: Prof. Dr. Stefan Weinzierl
Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Möser

Berlin 2008

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort....3
2. Das Frühe Konzertwesen in Hamburg....4
2.1. Zur Quellenlage....4
2.2. Anfänge des öffentlichen Konzertwesens in Hamburg....6
2.3. Die Einweihung des Konzertsaales durch Friedrich Hartmann Graf....10
2.4. Konzerte Carl Philipp Emanuel Bachs....13
2.5. Westphalsches Konzert....14
2.6. Konzertreihen Carios, Methfessels und die „Musikalische Akademie“....16
2.7. Die Philharmonische Konzertgesellschaft....17
3. Frühe Konzertstätten Hamburgs....20
3.1. Das Eimbecksche Haus....21
3.2. Der Kaiserhof....25
3.3. Das Baumhaus....26
3.4. Das Drillhaus....29
3.5. Der Konzertsaal auf dem Valentinskamp....30
3.6. Der Apollosaal....34
3.7. Die Börsenhalle....36
3.8. Die Tonhalle....38
3.9. Der Conventgarten....41
4. Raumakustische Untersuchung....48
4.1. Kriterien....49
4.2. Raumakustische Simulation....55
4.3. Computermodelle....56
4.3.1. Raumakustische Kriterien des Eimbeckschen Hauses....61
4.3.2. Raumakustische Kriterien des Kaiserhofs am Neß....63
4.3.3. Raumakustische Kriterien des Baumhauses....66
4.3.4. Raumakustische Kriterien des Conventgartens im Bauzustand von 1855....68
4.3.5. Raumakustische Kriterien des Conventgartens im Bauzustand von 1879....70
5. Diskussion der Ergebnisse....72
6. Anhang....75
7. Abbildungsnachweis....98
8. Literaturverzeichnis....99

Abkürzungen

HCorr — Hamburgischer Correspondent
(Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Hamburg 1731 – 1868)

AMZ — Allgemeine Musikalische Zeitung
(Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1798 – 1865)

MGG — Musik in Geschichte und Gegenwart
(Die Musik in Geschichte und Gegenwart, allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel [u.a.] 1951 – 1986 und 1994 – 2007)

HAB — Hamburgisches Adressbuch
(Hamburgisches Adress-Buch, Hamburg 1799 – 1887)

1. Vorwort

In der Entwicklung des öffentlichen bürgerlichen Konzertwesens in Deutschland spielte Hamburg eine Schlüsselrolle. Hier fanden 1660 die ersten öffentlichen Konzerte des Hamburger *Collegium musicum* statt und hier entstand auf dem Valentinskamp im Jahr 1761 der erste öffentliche Konzertsaal in Deutschland, der ausschließlich für Musikaufführungen bestimmt war. Vor diesem Hintergrund werden in der vorliegenden Arbeit die frühen Konzertstätten in Hamburg untersucht, wobei soweit wie möglich erläutert wird, wer sie erbaut hat, wo sie gestanden haben, welches Aussehen und Volumen sie hatten und wie sich ihre räumlichen Eigenschaften auf die Akustik ausgewirkt haben könnten.

Dafür wird zunächst ein grober historischer Abriss über die Entwicklung des öffentlichen Konzertwesens in Hamburg gegeben. Einen Schwerpunkt bilden hierbei die Eröffnung des ersten Konzertsaales und die Konzertreihen, die daraufhin in ihm stattfanden, da die Eröffnung dieses Saales als Ausdruck eines schon gut ausgeprägten Konzertwesens gewertet werden kann. Es existierten zwar schon zuvor Räumlichkeiten, in denen auch regelmäßig Konzerte gegeben wurden, allerdings besaßen diese ursprünglich eine andere Funktion.

Über einige dieser Säle werden anhand verschiedener Quellen – insbesondere Baupläne des Staatsarchives Hamburg, sowie zeitgenössische Zeitungsartikel und Berichte der *Hamburgischen Adress-Bücher* – Aussagen über Volumen, Form und Inneneinrichtung gemacht, aus denen sich Rückschlüsse auf deren Akustik ziehen lassen. Dieselben Untersuchungen werden auch für die Säle, die nach der Eröffnung des Konzertsaales auf dem Kamp eingeweiht wurden, angewandt, um eventuelle Besonderheiten der Entwicklung des Konzertsaalbaus in Hamburg aufzeigen zu können.

Für die raumakustischen Untersuchungen werden Computermodelle mit der Akustiksoftware EASE 4.1 für die Konzertsäle, deren Aussehen hinreichend genau nachvollzogen werden kann, angefertigt und einige wichtige raumakustische Kriterien berechnet.

Die Untersuchungen dieser Arbeit beziehen sich auf einen Zeitraum vom frühen 18. Jahrhundert, in dem Georg Philipp Telemann die ersten öffentlichen Konzerte im Drillhaus gab, bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts, als in Hamburg der Conventgarten erbaut wurde, in dem die Philharmonische Konzertgesellschaft dann 50 Jahre lang eine ständige Aufführungsstätte fand.

2. Das Frühe Konzertwesen in Hamburg

2.1. Zur Quellenlage

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Konzertwesen in Hamburg begann bereits 1890 durch Joseph Sittard.[1] In der Arbeit entwirft der Autor im dritten und vierten Kapitel ein Bild der Entwicklung des Konzertwesens in den Jahren von 1719 bis 1830, wobei er für die Jahre von 1790 bis 1815 den Schwerpunkt auf die Privatkonzerte und die durchreisenden Virtuosen legte. Die Hauptquellen, die er hier heranzog, sind die Berichterstattung und die Konzertankündigungen des *Hamburgischen Correspondenten*. Eine weitere Betrachtung, speziell des Konzert- und Theaterwesens der Zeit um 1800, die in erster Linie auf den Erkenntnissen der vorher genannten Arbeit basiert, unternahm Sittard in einem Artikel in: „Hamburg um die Jahrhundertwende 1800“.[2]

Kurt Stephenson untersuchte in einer von der Philharmonischen Gesellschaft angeregten Arbeit, erschienen 1928, die Geschichte des 1828 gegründeten Vereins.[3] Daneben stellte er ausführlich das Musikleben in Hamburg zur Wende zum 19. Jahrhundert dar. Seine Erkenntnisse beruhen im Wesentlichen auf denen Sittards, wobei er im stärkeren Maße Berichte und Rezensionen aus Hamburger Zeitschriften und Programmzettel heranzog. Weitere Arbeiten fasste er im Artikel „Hamburg“ in der „Musik in Geschichte und Gegenwart“ zusammen.[4]

Eine detaillierte Betrachtung des hamburgischen Konzertwesens um 1800 und seiner Hintergründe unternahm Robert von Zahn in seiner 1991 erschienen Dissertation.[5] Er zieht sowohl die oben genannten Quellen heran, berücksichtigt aber auch Programmzettel und Konzertplakate, Tageszeitungen und Zeitschriften mit Ankündigungen und Rezensionen und Erwähnungen in Schriften von Zeitgenossen (Biographien etc.).

Während weitere Quellen existieren, die sich mit dem Beginn des öffentlichen Konzertwesens in Hamburg unter verschiedenen Gesichtspunkten auseinandersetzen, ist die Quellenlage zu frühen Konzertstätten in Hamburg eher mager.

---

1 Josef Sittard, „Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart“, Altona und Leipzig 1890.
2 Josef Sittard, „Musik und Theater“, in: Verlag der A.-G. „Neue Börsen-Halle“ (Hrsg.), „Hamburg um die Jahrhundertwende 1800“, Hamburg 1900, S. 37ff.
3 Kurt Stephenson, „Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg“, Hamburg 1928.
4 Kurt Stephenson, „Hamburg“, in MGG, Bd. 5 , 1956, Sp. 1386 – 1415.
5 Robert von Zahn, „Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes“, Hamburg 1991.

Eine gute Übersicht über frühe Architekten und Bauten in Hamburg bietet die Arbeit Herrmann Heckmanns, deren Grundlage in erster Linie durch die umfangreiche Sichtung der Archivalien des Staatsarchives Hamburg gebildet wird.[6] Quellen, die sich ausschließlich mit frühen Konzertsälen Hamburgs auseinandersetzen, existieren nicht.

Weiter sind die Topographien Jonas Ludwig von Heß'[7] und Franz Hinrich Neddermeyers[8] zu nennen, die die wichtigen Bauten Hamburgs zeitnah dokumentieren. Lediglich über das Niederbaumhaus und das Eimbecksche Haus existieren Texte, verfasst von Julius Faulwasser[9] und Eduard Meyer[10], die auschließlich den Bauten gewidmet sind. Die Arbeiten Wilhelm Melhops[11] bieten insbesondere über die Bauten des 19. Jahrhunderts eine gute Übersicht und weitere Hintergrundinformationen.

In der vorliegenden Arbeit wurden zudem die *Hamburgischen Adress-Bücher* als weitere wichtige Quelle herangezogen. Sie enthalten neben den Adressen der Bürger auch eine Art Branchenbuch, in dem wichtige Vereinigungen, Geschäfte und Lokalitäten verschieden umfangreich beschrieben werden. Sie bieten für den Zeitraum des 19. Jahrhunderts die umfangreichsten Informationen über Innenausstattung und Raummaße der zum großen Teil privat errichteten Konzertstätten Hamburgs.

Die für die Erstellung der Computermodelle notwendigen Baupläne der Konzertstätten, aber auch Innen- und Außenansichten, sind größtenteils nicht oder nicht mehr vorhanden. Das Fehlen der Baupläne hat verschiedene Gründe.

So herrschte bis spät in das 18. Jahrhundert eine weitestgehend uneingeschränkte Baufreiheit. Heckmann berichtet, dass baurechtliche Gesichtspunkte in Hamburg in 15 Artikeln im Stadtrecht von 1603 unter „Titulus XX. Von Gebäuden und derselben Ordnung“ zusammengefasst waren. Diese enthielten jedoch nur Festlegungen zur Einhaltung der Bauflucht und Grundstücksgrenzen und zur Herrichtung von Kellern und Brandmauern. Eine Bauordnung im heutigen Sinne bestand auch zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch nicht. Hier galt, dass jeder, der ein Haus bauen wollte,

6 Hermann Heckmann „Barock und Rokoko in Hamburg - Baukunst des Bürgertums“, Stuttgart 1990.
7 Jonas Ludwig von Heß, „Topographisch-politisch-historische Beschreibung der Stadt Hamburg“, Hamburg 1796, „Hamburg - topographisch, politisch, historisch beschrieben - Erster Theil“, Hamburg 1810 und „Hamburg - topographisch, politisch, historisch beschrieben“, Hamburg 1811.
8 Franz Heinrich Neddermeyer, „Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg“, Hamburg 1832.
9 Julius Faulwasser, „Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafen“, Hamburg 1918.
10 Eduard Meyer „Das Eimbecksche Haus in Hamburg“, Hamburg 1868.
11 Wilhelm Melhop, „Alt-Hamburgische Bauweise - Kurze geschichtliche Entwicklung der Baustile in Hamburg dargestellt am Profanbau bis zum Wiederestehen der Stadt nach dem großen Brande von 1842 nebst chronistisch-biographischen Notizen“, Hamburg 1908 und 1925.

die Freiheit hatte, es nach seinen Bedürfnissen und nach seinen Vorstellungen zu tun, solange er die sonst üblichen Formalitäten einhielt und seinen Nachbarn oder der Gasse keinen Schaden zufügte. Im §17 des XII. Teils der „Sammlung der Hamburgischen Gesetze und Verfassungen“ von 1773 steht: „Wir haben auch [...] eine eigentliche Bau-Policey.“[12] Die bauaufsichtlichen Kompetenzen wurden nun vom Rat den Kirchspielherren übertragen, die in Zusammenarbeit mit den in jedem der fünf Kirchspiele amtierenden Ratsmaurer- und Zimmermeister, die für einen Neubau einzureichenden Entwurfszeichnungen prüften, das Speermaß (die Entfernung der vorderen Baulinie bis zur gegenüberliegenden Baulinie) festlegten und ihre Auflagen, sollten welche bestanden haben, in den Kirchspielbesichtigungsprotokollen festhielten.[13] Jedoch enthalten auch die Kirchspielprotokolle, soweit gesichtet, keine Baupläne oder genaueren Maßangaben der für diese Arbeit relevanten Bauten. So können größtenteils nur Pläne städtischer oder kirchlicher Bauten nachgewiesen werden. Rein private Bauten, worum es sich bei den meisten Konzertstätten handelt, wurden nur in geringerem Maße dokumentiert.

Ein weiterer Grund für das Fehlen von Dokumenten könnte auch der große Brand vom 4. bis zum 8. Mai 1842 sein, bei dem mehr als ein Viertel des damaligen Stadtgebietes zerstört wurde, darunter auch das Rathaus, das vorsorglich gesprengt wurde um ein Ausweiten des Feuers zu verhindern. Akten und Dokumente, die hier untergebracht waren, konnten nur teilweise in Sicherheit gebracht werden.

Große Verluste brachte auch der zweiten Weltkrieg mit sich.

2.2. Anfänge des öffentlichen Konzertwesens in Hamburg

„Von einer ‚Entstehung der bürgerlichen Musikkultur‘ im 18. Jahrhundert zu sprechen und in ihr den zentralen sozialgeschichtlichen Vorgang der Epoche zu sehen, ist schief, obwohl das Phänomen, auf das die Behauptung zielt, ebenso auffällig wie bedeutsam ist: Die Organisationsformen des öffentlichen, mit bezahlter Eintrittskarte allgemein zugänglichen Konzerts markiert zweifellos eine Zäsur in der Sozialgeschichte der Musik.“[14]

So beschreibt Carl Dalhaus das Phänomen der Entstehung des öffentlichen Konzertwesens im 18. Jahrhundert. Hamburg ist eines der frühesten Beispiele für diese Entwicklung in Deutschland. Es fanden erste Konzerte gegen Geld außerhalb der Kirche statt, in denen teils geistliche, aber auch weltliche Musik dargeboten wurde. Während die bürgerliche Musikpflege

12 Zitiert nach Heckmann 1990, S. 18.
13 Vgl. Heckmann 1990, S. 18.
14 Carl Dalhaus, „Einleitung“ in: Ders. (Hrsg.), „Neues Handbuch der Musikwissenschaft“, Bd. V, „Die Musik des 18. Jahrhunderts“, Laaber 1985, S. 32.

soweit in die Öffentlichkeit trat, dass sich Gesellschaften und Vereine zur Musikpflege gründeten und sogenannte Liebhaberkonzerte, Privatkonzerte und Subskriptionskonzerte ins Leben riefen, erlebte die Kirchenmusik in den fünf Hauptkirchen Hamburgs gegen Ende des 18. Jahrhunderts einen Niedergang. Neben den Vereinigungen, die nun zunehmend auch die Pflege der geistlichen Kompositionen übernahmen, traten auch private Unternehmer, wie Musikalienhändler, in Erscheinung, die durch ihre weitreichenden Kontakte und den unternehmerischen Geist entscheidend zur Kommerzialisierung der Musik beitrugen.

Das Bürgertum entwickelte sich während der Aufklärung zu einem maßgeblichen ökonomischen und kulturellen Faktor. Ein öffentliches Konzertwesen entstand in Hamburg eher als in den Residenzstädten, weil die Emanzipation des Bürgertums in rein bürgerlichen Städten einfacher war. Komponisten hatten hier früher die Möglichkeit, zweckungebundene Musik zu komponieren und sie mit Hilfe von Unternehmern oder Vereinigungen der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Diese Entwicklung wurde in den großen Residenzstädten zunächst gehemmt, da häufig anstelle der Unternehmer und Vereinigungen immer noch der Adel als Mäzen hervortrat und somit die Entfunktionalisierung der Musik weniger vorangetrieben werden konnte. Darüber hinaus war Hamburg durch seine geographische Nähe zu England, wo die Entwicklung des Konzertwesens schon etwa fünfzig Jahre früher begann, in besonderem Maße beeinflusst.

Die Anfänge eines öffentlichen Konzertwesens in Hamburg lassen sich auf das Jahr 1660 datieren. In diesem Jahr gründete der Jacobi-Organist Mathias Weckmann das C*ollegium musicum*, dessen Konzerte wöchentlich im Refektorium[15] des Doms stattfanden. Johannes Mattheson schreibt hierzu: „Nach seiner Zurückkunfft in Hamburg, errichteten zween vornehme Liebhaber der Musik mit ihm ein großes Collegium musicum [...] Man brachte 50. Personen zusammen, die alle dazu beitrugen. Es wurden die besten Sachen aus Venedig, Rom, Wien, München, Dresden etc. verschrieben, ja es erhielt dieses Collegium solchen Ruhm, daß die grössesten Componisten ihre Nahmen demselben einzuverbleiben suchten.“[16] Die Mitglieder des Collegium, welche aus den unterschiedlichsten Ständen kamen, trugen also dazu bei, Konzerte zu organisieren, in denen Musikstücke, die sonst im Rahmen des Gottesdienstes weniger Verwendung fanden, von ihnen selbst für jeden interessierten Zuhörer gespielt wurden. Die Konzerte bestanden bis zum Tode Weckmanns 1674.

15 Der Speisesaal des Doms.
16 Johannes Mattheson, „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg. 1740, S. 397f.

Telemann griff die Tradition wieder auf.[17] Am 15. November 1721 hatte das nach seiner Ankunft in Hamburg von ihm neu gegründete Collegium musicum sein erstes Konzert und begann mit einer Reihe von Winterkonzerten, die vorwiegend in seinem Haus stattfanden.[18] 1721 vom Rat der Stadt Hamburg zum *director musices* und Kantor am Johanneum[19] gewählt, komponierte Telemann Kantaten und Passionen für die fünf Hauptkirchen Hamburgs und Gelegenheitsmusiken, etwa für Kirchweihen, Predigereinführungen und das jährliche Fest der sogenannten Kapitäne der Bürgerwehr.[20] Gleichzeitig musste er am Johanneum lehren und begann mit seiner Ankunft in Hamburg die Direktion der Oper am Gänsemarkt.

Durch weitere öffentliche Konzerte nahm Telemann eine Schlüsselrolle bei der Entwicklung des frühen hamburgischen Konzertwesens ein. In den Jahren von 1722 bis 1765 wurden von ihm etliche Konzerte veranstaltet, bei denen es sich zunächst um die Wiederholung der sogenannten Kapitänsmusiken[21], die einige Tage später nochmals für die Öffentlichkeit aufgeführt wurden, handelte. Später weitete Telemann dieses Verfahren auf seine kirchlichen Musiken und die sonstigen Gelegenheitsmusiken aus. Diese Konzerte wurden größtenteils im Drillhaus[22] aufgeführt, aber auch in den Räumen des Eimbeckschen Hauses[23], im Baumhaus[24] und im Gasthaus Kaiserhof.[25]

Die auf Profit orientierten Aufführungen geistlicher Musik außerhalb der Kirche stießen auf Ablehnung bei Johannes Mattheson, der zur selben Zeit das Amt des Musikdirektors am Hamburger Dom innehatte und Aufführungen geistlicher Musik an einem nicht sakralen Ort wie dem Drillhaus kritisierte: „Gott wird die Andacht sehen und richten, die dabey vermacht ist.“[26] Nachweislich verboten wurde die Praxis der öffentlichen Wiederholungsaufführungen seitens des Senats jedoch nicht.

Wenngleich die Telemannschen Konzerte als eine wichtige Entwicklungstufe des öffentlichen

17 Vgl. Emil Platen, „Collegium musicum“, in MGG, Sachteil, Bd. 2, 1995, Sp. 949.
18 Vgl. Laurenz Lütteken, „Georg Philip Telemann“, in MGG, Personenteil, Bd. 16, 2006, Sp. 601.
19 Die Lateinschule Hamburgs. Der Kantor war hier der Lehrer und gleichzeitig verantwortlich für die Kirchenmusiken. Die Schüler des Gymnasiums waren zum musikalischen Kirchendienst verpflichtet.
20 Die Hamburger Bürgerwache wurde 1619 gegründet. Sie war in fünf Regimenter - entsprechend den fünf Kirchspielen – unterteilt und unterstützte im Kriegsfall die Garnison. Sonst war sie z. B. für den nächtlichen Wachdienst auf den Befestigungsanlagen zuständig.
21 Hierbei handelte es sich um Kompositionen zum Freudenmahl der Bürgerkapitäne. Dies waren Festgelage der Hamburger Bürgerwache.
22 Vgl. Abschintt 3.4.
23 Vgl. Abschintt 3.1.
24 Vgl. Abschintt 3.3.
25 Vgl. Abschintt 3.2.
26 Johannes Mattheson, „Musikalischer Patriot“, 1728, S. 127, zitiert nach Sittard 1890, S. 63.

Konzertwesens in Hamburg angesehen werden müssen, so sollte doch festgehalten werden, dass die Eintrittspreise für die Konzerte so hoch waren, dass sie sich ein gewöhnlicher Bürger, wie zum Beispiel ein Händler, Schiffer oder Handwerksgeselle, kaum leisten hätte können. Auch waren die Anfangszeiten meistens so gewählt, dass dieser Teil der Bevölkerung nicht an den Konzerten teilhaben konnte. Die Aufführungen Telemanns begannen in der Regel um 16 Uhr. Der Eintrittspreis betrug etwa 1 Mark und 8 Schilling.[27] Die meisten Konzerte fanden samstags statt, sonntags durften keine Konzerte gegeben werden.[28] Das Zielpublikum waren wohl eher gesellschaftlich höher gestellte Persönlichkeiten, wie Reeder oder Handelsherren, die zudem über eine freiere Zeiteinteilung verfügten.

Die Musiker, die die Konzerte Telemanns spielten, waren Ratsmusiker, das heißt, besoldete Musiker der Stadt, deren Anzahl auf acht festgelegt war. Dazu kamen 15 sogenannte Rollbrüder[29], die den Ratsmusikern unterstellt waren. Obwohl die Anzahl der organisierten Musiker höher als in anderen deutschen freien Reichsstädten war, die ja keine Hofkapelle besaßen, waren es insegesamt jedoch zu wenig, um repräsentative Konzerte aufführen zu können. Die vielen Virtuosen, die teilweise weit reisten, um in einer Stadt zu Ansehen zu gelangen, wirkten dem entgegen. Sie traten entweder als Gastmusiker auf, wie etwa bei dem Telemannschen Konzert am 28. Oktober 1724, bei dem die Admiralitätsmusik[30] aufgeführt wurde „zu welcher auch etliche neue Arien für einen fremden Virtuosen gefügt wurden“[31], oder sie gaben selber Konzerte. Parallel zu den Aufführungen der Telemannschen Konzerte fand eine große, durch Sittard für den Zeitraum von 1722 bis 1761 nachgewiesene Anzahl von sogenannten Virtuosen-Konzerten statt. „Der reisende Virtuose, ein Massenphänomen der Epoche wurde von bürgerlich mißtrauischen Zeitgenossen [...] nicht selten mit den Gauklern früherer Jahrhunderte verglichen.“[32] So merkt auch Sittard an, dass „dem künstlerischen Können

27 Die Kurantmark (Courantmark) war lange Zeit im Bereich der norddeutschen Hansestädte eine gebräuchliche Kurantmünze und ein Vorläufer der Reichsmark. Ihr Wert wurde durch das Metall, aus dem sie bestand, gedeckt. Sie unterteilte sich in folgende Staffelung: 1 Mark = 16 Schillinge, 1 Schilling = 12 Pfennige. Nach der staatlichen Einigung Deutschlands 1871 wurde auch in Hamburg die Reichswährung Mark (oder auch Goldmark genannt) eingeführt. Hierzu wurde 1 Kurantmark mit 1,20 Mark gleichgesetzt. Die Kaufkraft einer Mark im Zeitraum 1873 – 1899 entsprach 17,82 Euro. (Fredrik Matthaei, http://fredriks.de/HVV/kaufkraft.htm (16.05.2008)).

28 Vgl. Sittard 1890, S. 63.

29 Diese Musiker trugen den Namen, weil ihre Befugnisse und Gesetze auf einer Rolle verzeichnet waren.

30 Die Admiralitätsmusik (TWV 24:1) wurde von Telemann anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Hamburger Admiralitätskollegium komponiert. Sie wurde am 6. April 1723 uraufgeführt. Das Hamburger Admiralitätskollegium war lange Zeit eine wichtige Hamburger Hafenbehörde. Sie bestand von 1623 bis 1811.

31 Sittard 1890, S. 69.

32 Dalhaus 1985, S. 36.

und den musikalischen Leistungen zum Theil nur mit großem Misstrauen begegnet werden“[33] dürfe. Dass musikalische Darbietungen aller Art, die mit der Schaulust und dem Beifall der Masse rechneten, eng mit dem Treiben der Jahrmärkte verbunden waren und die Virtuosen der ersten Dekaden des 18. Jahrhunderts häufig diesem Bedürfnis Folge leisteten, führte zu manchen „Sünden gegen die Kunst“[34]. Wollte ein Virtuose ein Konzert geben, so war er verpflichtet, sich mit dem Direktor der Ratsmusikanten in Verbindung zu setzen und von ihm die Anzahl der Musiker zu verlangen, die er für seine Aufführung benötigte, da kein Konzert ohne die Ratsmusiker veranstaltet werden durfte. Unter den Virtuosen fanden sich Instrumentalisten verschiedenster Art und Herkunft sowie Sängerinnen und Sänger, „vorzugsweise italienischer Herkunft“[35], die Bruchstücke von Opern und Oratorien darboten. Außerdem tauchten Kuriositäten auf, wie 1727 ein Blechbläser, der die Kunst beherrschte, auf zwei Waldhörnern gleichzeitig zu spielen „zu jedermanns Verwunderung auf eine gantz ohnbekannte und den menschlichen Begriff übersteigende Art.“[36] Es wird weiterhin von drei Wunderkindern, von einem italienischen Konzertmeister, der auf der Durchreise nach London in Hamburg ein Konzert gab und dem „Verillon“-Spieler[37], der bei einer öffentlichen Wiederholung der Kapitänsmusik 1724 mitwirkte, berichtet. „Bürgerliche Reputation erreichte der Virtuose, zumal der reisende, erst im 19. Jahrhundert; im 18. Jahrhundert galt er als zwiespältige Erscheinung, ebenso anrüchig wie attraktiv.“[38]

2.3. Die Einweihung des Konzertsaales durch Friedrich Hartmann Graf

„Das Jahr 1761 bezeichnet einen wichtigen Wendepunkt im musikalischen Leben Hamburg's. [...] Von diesem Tage an dürfen wir das eigentliche Concertleben Hamburg's datieren“[39], schreibt Sittard über die Eröffnung des Konzertsaales. Diese Feststellung ist insofern schwierig, da hier die Entwicklung des Konzertlebens an ein fixes Datum gekoppelt wird. Vielmehr muss berücksichtigt werden, dass Hamburg schon Räumlichkeiten wie etwa das Drillhaus besaß, in denen regelmäßig Konzerte gegeben wurden, so dass auch hier schon ein Konzertleben gesehen werden kann. Allerdings waren die Räumlichkeiten nicht ursprünglich für Musikaufführungen konzipiert. Der Bau des ersten bürgerlichen Konzertsaales stellt also eine wichtige

33 Sittard 1890, S. 69.
34 Stephenson 1928, S. 11.
35 Stephenson 1928, S. 11.
36 Sittard 1890, S. 70.
37 Beim Verillon handelte es sich um mehrere, durch unterschiedliche Wasserfüllung gestimmte Gläser, die durch anschlagen zum erklingen gebracht wurden.
38 Dalhaus 1985, S. 36.
39 Sittard 1890, S. 82.

Entwicklungsstufe zu einem ausgeprägten bürgerlichen Konzertleben dar. Die Hansestadt nimmt damit zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Bereich des öffentlichen Konzertwesens eine Vorreiterstellung ein. Am 14. Januar 1761 wurde der Saal durch Friedrich Hartmann Graf, der auch als Sänger in Telemanns Konzerten mitwirkte[40], eingeweiht. Über den Programminhalt der Eröffnung gibt es keine Hinweise. Die Anzeige im *Correspondenten* erwähnt lediglich, dass Instrumental- und Vokalmusik aufgeführt werden sollte. Rezensionen der Konzerte sind zu dieser Zeit noch sehr selten. In der Ausgabe des *Correspondenten* Nr. 6 von 1761 erschien folgender Text:

„Denen Liebhabern der Tonkunst wird hierdurch bekannt gemacht, daß am bevorstehenden Mittewochen als am 14ten dieses Monats in einem zur Musick neuerbauten, auch zur erforderlichen Wärme bequem eingerichteten geräumigen Saale, belegen auf dem Kampe, in der Mitte der daselbst neu erbauten Häuser, ein vollstimmiges Concert mit Instrumental- und Vocal-Musik aufgeführet werden, und der Anfang des Nachmittags praecise um 6 Uhr gemacht werden soll. Für den Eingang wird 1 Mk. 8 [Schilling] gezahlt, und sind die Billets enteweder bey der Entrée, oder auch vorgängig bey Friederich Hartmann Graff, wohnhaft bey dem Goldschmiede Imstock in der großen Johannis=Straße zu bekommen. Weil es auch zur Bequemlichkeit der Herrschaften, damit dieselben mit ihren Kutschen nicht aufgehalten werden, wegen des ermangelnden Platzes ganz nothwendig erforderlich ist, daß die Einfahrt der Kutschen sowohl beym Anfange, als bey Endigung des Concertes nur allein von der Seite des Kampes, die Ausfahrt aber nur allein von der Seite der großen Dreybahn genommen werde; so wird die Verfügung gemacht werden, daß an beiden Einfahrten die Kutschen dazu gehörig angewiesen werden, und werden demnach alle und jede Herrschaften nach Standes-Gebühr hiermit ganz gehorsamst ersuchet, ihren Domestiquen anzubefehlen, daß sie, in Ansehung des Ein- und Ausfahrens, sich nach obgedachter Anweisung richten mögen. “[41]

Einen ähnlichen Text enthält auch ein Aktenvorgang des Senats, der vermutlich eine Art amtliche Vorlage des oben genannten ist.[42] Es wurde anfangs wohl mit einem ausgewählten Publikum gerechnet. „Herrschaften“ von „Standes-Gelübthe“ und fremde „Herrn Ministres“ die mit Kutschen vorfuhren und „Domestiquen“ beschäftigten. Eine weitere Aufzeichnungen aus demselben Aktenvorgang des Senats dokumentiert die Vorbereitungen zu der Einweihung. Hier wird veranlasst, Graf vier Soldaten zu genehmigen und ihnen entsprechende Anweisungen bezüglich des Umgangs mit den Gästen beim Befahren des Hofes zu geben.[43] Dass vier Soldaten vom Senat zur Verfügung gestellt wurden, lässt darauf schließen, dass das Ereignis im öffentlichen Leben der Stadt von besonderer Bedeutung war. Mindestens aber wurde durch einen

40 Vgl. Ralph-Jürgen Reipsch, „Einige Bemerkungen zur Eröffnung des Hamburger Konzertsaals auf dem Kamp im Jahre 1761“, in Jahresbericht der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft von 1765) für das Geschäftsjahr 1990/91, S. 56.

41 HCorr Nr. 6, 10. Januar 1761.

42 Siehe Abb. 32 und Abb. 33. (Anhang)

43 Siehe Abb. 34 und Abschrift 1. (Anhang)

größeren Andrang in den Gassen des Innenhofs eine Beeinträchtigung des Verkehrs befürchtet, der man mittels bereitgestellter Soldaten zuvorkommen wollte. Der Senat erteilte Graf auch die Erlaubnis, im Konzsertsaal auf dem Kamp vom 14. Januar 1761 zunächst bis zur Fastnachtswoche wöchentlich ein Konzert aufzuführen. Die Erlaubnis wurde der Hamburger Polizeibehörde, der Wedde, übermittelt und liegt im selben Aktenvorgang des Senats als Dokument vor.[44] Bereits im Februar bat Graf den Senat darum, auch noch während der Fastenzeit drei Konzerte aufführen zu dürfen.[45] Diese Ausweitung der Konzerte in die Fastenzeit wurde von Johann Melchior Goeze, der Hauptpastor der St. Katharinen Kirche und gleichzeitig Senior des Geistlichen Ministeriums war, mit Misstrauen betrachtet. Er befürchtete, die Stadt könne in schlechten Ruf geraten, wenn weder Einwohner der Stadt noch Fremde darüber in Kenntnis gesetzt würden, dass es sich bei den aufgeführten Stücken während der Fastenzeit um Passionsstücke handle. Da das geistliche Ministerium dem Senat unterstellt war, der die Konzerte schon genehmigte, schrieb er im März 1761 einen Brief an Jacob Schuback, der offensichtlich den meisten Einfluss auf Programm und Organisation der Konzerte hatte. Hierin bat er ihn, dies im künftig erscheinenden *Correspondenten* hervorzuheben.[46] Im Artikel mit der Ankündigung des folgenden Konzerts war in den selben, schon bei der Einweihung und auch später immer wieder verwendeten Text, diesmal abweichend eingefügt, dass „das Paßions=Oratorium von Graun, und eine Stelle aus dem Messias“[47] von Telemann aufgeführt würden.

In der Zeit der ersten Konzerte im neuen Konzertsaal, fand am 11. März 1761 auch ein Konzert unter Telemanns Direktion statt. Es wurde die Telemannsche Vertonung von Ramlers Dichtung, „Der Tod Jesu“, die „Betrachtung der Neunten Stunde am Todestage Jesu“ und die „Donner-Ode“ aufgeführt.[48] Graf soll bis 1765 die Subskriptions-Konzerte geleitet haben[49], da ab diesem Zeitpunkt keine Ankündigungen für regelmäßige Winterkonzerte mehr aufzufinden sind. Außerdem hat Graf Hamburg im Frühjahr 1766 verlassen.[50]

---

44 Siehe Abschrift 2. (Anhang)
45 Siehe Abschrift 3.(Anhang)
46 Siehe Abb. 35 und Abschrift 4.(Anhang)
47 HCorr Nr.36, 4. März 1761.
48 HCorr Nr 38, 7. März 1761.
49 Den programmatischen Inhalt der Konzerte Grafs für die Saison 1761/62 skizziert Sittard wie folgt: „ Gioas Re di Giuda, Stabat mater von Pergolese, Sacrificio d'Abramo, Graun's Tod Jesu. Am 17.März 1762 folgte ‚ein Singgedicht voll starker Bewegung, der Tag des Weltgerichts genannt‘, und zum Schluß die Telemann'sche Donnerode. Das Programm für das Concert am 31. März 1762 enthielt das Oratorium ‚Petra in deserto‘ von Galuppi della Buranello. Der Schluß des Cyclus brachte ‚Die Pilgrimme‘ von Hasse und ein Kyrie von Graun.“ (Sittard 1890, S. 100.)
50 Vgl. Sittard 1890, S. 102.

2.4. Konzerte Carl Philipp Emanuel Bachs

Nach Telemanns Tod am 25. Juni 1767 wurde Carl Philipp Emanuel Bach am 3. November 1767 zum neuen Kantor am Johanneum und zum Musikdirektor der fünf Hauptkirchen in Hamburg gewählt. Seine Aufgaben glichen denen Telemanns, wenngleich sich auch für ihn die Aufführungsbedingungen der kirchlichen Musik, gerade zu den Hauptfesten nicht verbesserten. Die Anzahl der Aufführungen war so groß und die Anzahl der Vokalisten, die zur Verfügung stand zu gering geworden, so dass die kompositorische und aufführungspraktische Qualität darunter gelitten haben soll.[51] Das Konzertwesen, was sich nun etabliert hatte, bot einen Ausgleich.

Das erste öffentliche Konzert gab Bach im Drillhaus am 28. April 1768, wo er sich „unter verschiedenen Abwechselungen von Singestücken und andere Sachen, mit Clavier-Concerten“[52] hören ließ. Das zweite Konzert fand bereits kurz darauf am 05. Mai 1768 im Konzertsaal statt. Beim Programm dieses Konzertes handelte es sich um Singgedichte Ramlers, mit dem Namen Ino.[53] Aus dem *Correspondenten* Nr 155 vom 27. September 1768 ist zu erfahren: „Bach wird [...] diesen Herbst und Winter alle Montage von 5 bis 8 Uhr in dem neuen Concertsaal auf dem Kamp ein öffentliches Concert halten“[54], wenn sich genügend Subskribenten fänden. Es sollten 20 Aufführungen werden. Wie weit diese Pläne umgesetzt wurden, ist nicht bekannt. Fest steht, dass außer zu einem Konzert am 6. März 1769, in dem „ein Passionsoratorium ‚von einem berühmten Meister‘ [...] und außerdem ein Clavierconcert“[55] gegeben worden sein soll, diesbezüglich keinerlei weiteren Anzeigen existieren.[56]

Bis 1778 können sechs weitere Konzerte im Konzertsaal nachgewiesen werden, in denen Bach selber Klavier spielte oder die unter seiner Direktion stattfanden.[57] Neben den Aktivitäten im Konzertsaal wurde das „Bachische Privatkonzert“[58] ins Leben gerufen, das in der

51 Günther Wagner, „Carl Philipp Emanuel Bach“, in MGG, Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 1317.
52 Neue Zeitung Nr. 61. Zitiert nach Sittard 1890, S. 102.
53 Vgl. Sittard 1890, S. 102.
54 HCorr Nr. 155, 27. September 1768.
55 Sittard 1890, S. 105.
56 Vgl. Sittard 1890, S. 105.
57 Bei Sittard sind folgende Aufführungen genannt: 14. Dezember 1769: eine zur Einweihung der neuen Lazareth Kirche geschriebene Musik, 21. Dezember 1769: „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“, 16. November 1774: „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“ von Johann David Holland, 12. Dezember 1774: „Te deum“ von Graun, Wdh.: „Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem“ von Johann David Holland, 17. August 1776: Probe der vier große Symphonien, 18. März 1778: „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu” (Vgl. Sittard 1890, S. 105ff.)
58 Die Ankündigung der Konzertreihe lautete: „Die Freunde der Musik, welche das Bachische Privatconcert, welches künftigen Winter alle vierzehn Tage am Mittwochen in dem Hause der Handlungsakademie gehalten wird, mit besuchen wollen, belieben sich bey dem Herrn Kapellmeister Bach in der Handlungsakademie deswegen zu melden. Der Preis für alle 12 Concerte ist drey Species Ducaten, wofür jedem Subscribienten freisteht, zwey Damen mitzubringen“ (Neue Zeitung Nr. 151, 1770. Zitiert nach Sittard 1890, S. 105f.)

Handlungsakademie stattfand und bis 1799 bestanden haben soll. Außerdem leitete Bach 1777 und 1778 Konzertreihen, die von den Freimaurern zu Wohltätigkeitszwecken initiiert wurden.[59] Die Programminhalte der Konzerte von Bach waren wie bei Telemann geprägt durch die Tätigkeit als Musikdirektor. Es wurden hauptsächlich Wiederholungen kirchlicher Werke in oratorischer Form aufgeführt. Neben eigenen Kompositionen erklangen aber auch kirchliche Kompositionen moderner Opernkomponisten und Opern, bzw. Stücke aus ihnen. Beispielsweise wurden im Winter 1775 in der Handlungsakademie unter Bachs Direktion auch Stücke von Hasse, Händel, Gluck, Salieri und Jomelli aufgeführt. Bemerkenswert sind auch die Aufführungen der vier großen Symphonien[60] Bachs im August 1776. Der *Correspondent* Nr. 133 von 1776 schreibt hiezu: „Das Orchester war dabei so zahlreich, als es vielleicht lange nicht in Hamburg gewesen. Es bestand aus einigen 40 Personen von unseren hamburgischen Tonkünstlern und einigen wenigen Liebhabern“[61] Die Symphonien, die teilweise noch bis in das 19. Jahrhundert eher Einleitungs- und Ausleitungsfunktion besaßen, wurden hier als eigenständiges Werk aufgeführt.[62]

2.5. Westphalsches Konzert

Neben den Konzerten unter Bachs Leitung und den Subskriptions-Konzerten von Graf, entstanden um die Jahrhundertwende noch weitere private Konzertinitiativen. Dazu zählen das Westphalsche Konzert, Carios Privatkonzerte, die Gründung der Gesellschaft Harmonie, eine Konzertreihe von Hartnack Otto Zinck und weitere kleine Liebhabervereinigungen und Gesangsvereine. Diese bestanden größtenteils aus Dilettanten, die in Privaträumen musizierten und sich nur wenig oder teilweise gar nicht an die Öffentlichkeit wandten. Konzertreihen, wie die von Westphal wiederum mussten sich darum bemühen, möglichst viele Besucher zu bekommen.[63] Bei den Liebhaberkonzerten, von denen im Kontext der Geschichte des Konzertwesens in Hamburg die Rede ist, handelte es sich weitestgehend um Vereinigungen von Dilettanten, die sich selbst musikalisch betätigten. Der Begriff Privatkonzert sollte in erster Linie den privaten Unternehmer von denen auf der Bühne unterscheiden, teilweise bezog er sich aber auch auf das bevorzugte Publikum aus Vereinsmitgliedern und Subskribenten. Die Musiker wurden auch bei den Privatkonzerten aus den Eintrittseinnahmen entlohnt. Bei der Gesellschaft Harmonie schlüpfte lediglich die Gesellschaft in die Rolle des Privatunternehmers, die

59 Vgl. Sittard 1890, S. 112.
60 Carl Philipp Emanuel Bachs vier Orchester-Symphonien mit zwölf obligaten Stimmen, Wq 183.
61 HCorr Nr. 133, 19. August 1776.
62 Vgl. Zahn 1991, S. 27. Vgl. auch Stephenson 1928, S. 37.
63 Vgl. Zahn 1991, S. 46.

Mitglieder nahmen als Zuhörer an den Konzerten teil.[64]

Parallel zu den Konzerten, die Bach im Konzertsaal gab, fand hier auch eine andere Konzertreihe statt, die allerdings nur anhand weniger Quellen nachgewiesen werden kann, in denen sie jedoch sehr gelobt wird. Der Musikalienhändler Johann Christoph Westphal hat Anfang der 1770er das „Westphalsche Concert“ ins Leben gerufen. Dies geht aus einem Artikel in Carl Friedrich Cramers „Magazin der Musik“ aus dem Jahr 1783 hervor: „Das Westphalsche Concert besteht nun schon seit etwa 12 Jahren, und wird den Winter über mit möglichster Aufmerksamkeit und Ordnung geführet.“[65] Das Programm eines Konzertabends, der zwei bis zweieinhalb Stunden dauerte und keine Pause besaß, wird als sehr abwechslungsreich und stets aktuell beschrieben. Es wurden abendlich aufgeführt: „Eine große Symphonie, 2. Ein Clavier-Concert, 3. Eine Arie, auch wohl ein Chor, Quartett oder Terzett, 4. Eine Arie, 5. Eine concertierende Symphonie, 6. Ein Violoncell-Concert, oder Quintett, oder Quartett 7. Eine Arie, oder wiederholtes Chor, 8. Eine Schluß-Symphonie.“[66] Wegen der guten Musiker und des guten Rufes sollen sich auch durchreisende Virtuosen zu dieser Konzertreihe hingezogen gefühlt haben, so dass „zusammen genommen dies Concert in einen guten Ruf und Vertrauen“[67] erhalten haben soll.[68] Ein weiteres Dokument, dass die Konzerte Westphals belegt, ist ein Brief Johann Arnold Minders, der 1794 abgedruckt wurde. In ihm heißt es: „Die Zahl der Muskliebhaber nimmt in Hamburg immer zu, daher werden denn auch öffentlich Concerte immer häufiger besucht und mehr Privatconcerte gegeben. Unter den regelmäßigen öffentlichen Winterconcerten ist das Westphalische im Concertsaale das vorzüglichste; es wird alle 14 Tage Sonntags gehalten.“[69] Sittard schlussfolgert daraus, dass die Konzerte bis 1794 anhielten und vermutet eine Dauer bis zum Tod Westphals 1799. Auch Stephenson schließt sich dem an, jedoch gibt von Zahn zu bedenken, dass der undatierte Brief Minders schon lange vor seiner Drucklegung geschrieben sein könnte und datiert so das jüngste Zeugnis über die Konzerte Westphals auf 1792.[70] In diesem Jahr erschien ein Bericht in der *Musikalischen Korrespondenz* in dem es heißt:

64 Vgl. Zahn 1991, S. 45.
65 Carl Friedrich Cramer, „Magazin der Musik“, Hamburg 1783, Repr.: Hildesheim 1995, S. 357.
66 Cramer 1783, Repr.: Hildesheim 1995, S. 358.
67 Cramer 1783, Repr.: Hildesheim 1995, S. 358.
68 Über den Programminhalt schreibt Cramer: „An großen Singstücken sind seit einigen Jahren aufgeführt: Homilius' Freude der Hirten, und Bendas Weihnachtscantate. Händels Alexanderfest, verschiedenemal. Salieri's große Passion, zweymal Bachs Israeliten, auch so Grauns Tod Jesu, ebenso Hassens Miserere, Rollen's Hermanns tod. Telemanns Don Quixote, ein vielleicht so unbekanntes, als original=schönes Singstück. Rollen's Weihnachts=Oratorium: Ach, dass du den Himmel zerissest. Benda's Kyrie. Telemann's Heilig und dessen Michaelis Festmusik. Haydn's Stabat mater, einige Mal, und noch verschiedene andere.“ (Cramer 1783, Repr.: Hildesheim 1995, S. 358)
69 Johann Arnold Minder, „Briefe über Hamburg“, Leipzig 1794, S. 111.
70 Vgl. Zahn 1991, S. 42.

„Es war mir sehr befremdent, in dieser großen Stadt so wenig wahre Musikfreunde und gute ausübende Liebhaber zu finden, daß deshalb nur ein einziges großes Privatkonzert hier anzutreffen, und keine öffentliche hier anders stattfinden, als wann Fremde, Durchreisende, oder, was doch auch sehr selten vorkommt, Einheimische solches einzeln veranlassen. Ein fortgehendes, wo ein jeder fürs Geld einkommen kann, ist hier ein unbekanntes Ding. [...] Der Mangel an Solospielern und auch Sängern macht also auch die Privatkonzerte oft sehr mangelhaft, und hindert das Gute, was dennoch hier hervorgebracht werden könnte. [...] so ward auf eine so angenehme als ganz unerwartete Art getäuscht, als ich durch ein Mitglied des Westphälschen Liebhaberkonzerts eingeführet ward, daß in dem hiesigen Konzertsaal, (welchen er den Winter über miethet, und also als ein Privatzimmer, daß einem Bürger zugehöret,) gehalten wird. “[71]

Weiter wird hier von einer den Autor beeindruckenden Mozart-Gedächtnisfeier am 19. Februar 1792 berichtet. Bei ihr wurden ausschließlich Werke Mozarts aufgeführt.[72] Eine weitere Konzertreihe, die im Konzertsaal stattfand, waren die Subskriptionskonzerte von Hartnack Otto Conrad Zinck in den Jahren 1774 bis 1776. Außerdem wird von fünf Subskriptionskonzerten berichtet, die danach durch eine Elisabeth Keilholz und einen Carl David Stegmann gegeben wurden.[73]

2.6. Konzertreihen Carios, Methfessels und die „Musikalische Akademie“

Johann Peter Heinrich Cario, Sohn eines Ratsmusikers an der St. Katharinenkirche in Hamburg, war Organist der englischen Kirche. Er scheint erwähnenswert, da er seit 1798 über drei Jahrzehnte Privatkonzerte gegeben haben soll. Er hat nach Angaben der *Hammonia* aus dem Jahr 1817 den Konzertsaal der Börsenhalle eingeweiht und regelmäßig Konzerte in ihm und im Apollosaal gegeben.[74] Die Karfreitagskonzerte, die er gab, sollen großes Interesse hervorgerufen haben. Es wird berichtet, dass das Orchester aus „talentvollen Dilettanten“[75] bestand und dass es jährlich fünf Aufführungen gewesen sein sollen. Darunter waren Händels „Messias“, Haydns „Schöpfung“, Beethovens „Christus am Ölberg“ und Mozarts „Requiem“. Im Übrigen müssen die Chöre bei der Aufführung von Haydns „Schöpfung“ sehr groß gewesen sein.[76] Auch Albert Gottlieb Methfessel schien auf ein größeres, besseres Orchester zurückgreifen zu können. Er kam 1822 nach Hamburg und blieb zehn Jahre. In dieser Zeit gründete er einen „Liebhaber-Verein, welcher sich die Aufführungen von Symphonien, Overtüren und sonstigen ConcertWerken als

71 Iwan Anderwitsch, „Hamburg“, in: „Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft“, Nr. 13, 28. März 1792, Speier 1790 – 1792, Repr.: Tutzing 1998 – 2000, Sp. 99.

72 Es wurden eine Symphonie, ein Klavierkonzert in B-dur, die *berühmte italienische Arie* (mit Klavierbegleitung), eine weitere Symphonie, eine Kantate und zum Schluß eine große Symphonie in Es-dur gespielt. (Vgl. Zahn 1991, S. 42.)

73 Vgl. Sittard 1890, S. 126.

74 Vgl. Sittard 1890, S. 121.

75 Sittard 1890, S. 121.

76 Vgl. Sittard 1890, S. 121.

vornehmste Aufgabe gestellt hatte.“[77]

Der Apollo-Verein bestand ausschließlich aus Dilettanten und muss sehr gut besucht worden sein, da sonst die Konstanz der Aufführungen über Jahrzehnte unerklärlich wäre.[78] Das erste Konzert unter Methfessels Leitung soll am 12. April 1824 stattgefunden haben. Dabei handelte es sich um eine Art Benefizkonzert, „zum Besten der Freimaurer=Krankenhäuser“[79]. Ein Bestandteil des Programms war eine Beethovensche Symphonie, der andere Teil waren „Liedertafel=Gesänge“. Die Liedertafel wurde ebenfalls von ihm gegründet. Außerdem bemühte er sich um die Pflege von Vokalwerken, indem er den „Gesangs=Verein für Damen und Herren“ gründete, der abwechselnd Opern und Oratorien aufführen sollte.[80]

Erwähnenswert für das Konzertwesen um 1800 ist auch die „Musikalische Akademie“ des Schauspielhauses, die 1793 von Direktor Ludwig Schröder gegründet wurde. In ihr fanden jeden Sonntag rein musikalische Aufführungen statt, aus deren Einnahmen die Pensionskasse der Schauspieler gefüllt werden sollte. Pensionsberechtigt waren Schauspieler, die mindestens zehn Jahre für das Haus tätig waren. Durch uneigennützige musikalische Darbietungen konnte das Verbot von Schauspielabenden am Sonntag umgangen werden. Das Repertoire dominierten Opernstücke und Symphonien, wie in 2.4. erwähnt als Rahmenprogramm. Meistens wurde auch noch ein Solo-Konzert aufgeführt. Die Akademien müssen einen recht guten Ruf genossen haben. Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, der bekannt für seine kritische Haltung gegenüber der Leistung des Orchesters bei Schauspiel und Oper war, lobte die Besetzung der Akademien.[81] Nachdem Schröder 1798 sein Amt als Direktor der Oper niedergelegt hatte, gab es immer weniger Akademien. Dies lag einerseits an der Aufhebung des Verbotes von Schauspielabenden am Sonntag, die möglicherweise trotz der Beliebtheit der Akademien höhere Einnahmen versprachen. Hinzu kamen Streitigkeiten bezüglich der Entlohnung von Sonntagsdiensten zwischen dem neuen Direktorium und den Musikern. Bis 1799 fanden die Akademien nur noch unregelmäßig statt, bis sie in dieser Gestalt ganz abgeschafft wurden.

2.7. Die Philharmonische Konzertgesellschaft

1789 wurde die Gesellschaft Harmonie gegründet. „Sie bildete damals den größten und vornehmsten Club in Hamburg.“[82] Es sollte ursprünglich eine kleine Gesellschaft mit limitierter

77 Sittard 1890, S. 121f.
78 Vgl. Sittard 1890, S. 123.
79 Sittard 1890, S. 122.
80 Vgl. Sittard 1890, S. 122.
81 Vgl. Zahn 1991, S. 38.
82 Sittard 1890, S. 117.

Mitgliederzahl von 30 Personen entstehen, sich zusammensetzend aus Gelehrten, Kaufleuten, Maklern, Handlungsdienern und Personen in öffentlichen Ämtern. Dennoch stieg die Mitgliederzahl bereits 1791 auf 200 an, 1799 dann auf 500. Von Zahn stellt aufgrund der fehlenden Musikalien in der umfangreichen Bibliothek der Gesellschaft fest, dass es sich zunächst offensichtlich nicht um eine Gesellschaft handelte, deren Interessenschwerpunkt die Musik war.[83] Das Vereinsziel lautete 1791: „Der Zweck dieser Gesellschaft ist Genuß vernünftiger geselliger Vergnügungen, Erweiterung gemeinnütziger Kenntnisse unter den Mitgliedern durch Lectüre und freundschaftliche Unterhaltung, wie auch Erholung und Zeitvertreib durch gesellschaftliche Spiele.“ Dieses Ziel wurde bei steigender Mitgliederzahl 1794 modifiziert: „Der Zweck der Gesellschaft ist, Genuß geselliger Unterhaltung und erlaubten Vergnügens, Erwerb und Mittheilung gemeinnütziger Kenntnisse, und vertrauliche Näherung der Mitglieder“[84] Von Zahn konstatiert, das offenbar, neben der eigenen musikalischen Betätigung der Mitglieder, die angestrebte „gesellige Unterhaltung“ zu Einladungen an in der Stadt gastierende Musiker geführt hat, die ihrerseits ihr Können mit Hilfe von Zeitungsinseraten den Gesellschaften und Vereinen anboten.[85] Das Gesellschaftshaus der Harmonie stand auf den Großen Bleichen.[86] Hier soll es ein Lese-, Spiel- und Konversationszimmer gegeben haben. Zunächst sollen sechs Konzerte pro Jahr im Gesellschaftshaus stattgefunden haben.[87] Außerdem wurden Konzerte der „Harmonie“ später im Eimbeckschen Haus und seit 1804 im neu errichteten Apollosaal auf der Großen Drehbahn[88] aufgeführt. Hierin fand die Gesellschaft Harmonie einen geeigneten ständigen Aufführungsort für weitere Konzerte. Ab 1801 begann C. F. G. Schwenke, sich innerhalb der musikalischen Tätigkeit des Vereins zu engagieren.

Das musikalische Engagement der Gesellschaft Harmonie ging schließlich in die „Philharmonische Konzertgesellschaft“ über.[89] Der Verein, dessen Zweck es war, „Aufführungen von Symphonien und den ausgezeichnetsten Ouverturen“ zu organisieren und zugleich „hiesigen und auswärtigen Künstlern Gelegenheit“ zu bieten „sich vor einem gebildeten Publikum hören lassen zu können“[90], wurde am 9. November 1829 gegründet. Bei den Konzerten handelte es sich zunächst um Subskriptionskonzerte, um den Apollosaal nicht zu überfüllen. Das Orchester wurde aus den Musikern des Stadttheaters und Berufsmusikern zusammengestellt. Das erste Konzert

83 Vgl. von Zahn 1991, S. 44.
84 Vgl. von Zahn 1991, S. 43.
85 Vgl. von Zahn 1991, S. 44.
86 Diese Haus viel dem großen Brand von 1842 zum Opfer.
87 Vgl. Sittard 1890, S. 117.
88 Heute: Drehbahn.
89 Vgl. Stephenson 1928, S. 24.
90 Grüngungsprotokoll des Vereins vom 9. November 1829. Zitiert nach Stephenson 1928, S. 74.

fand am 17. Januar 1829 im Apollosaal statt. Die Leitung übernahm bis 1863 Friedrich Wilhelm Grund, dessen großes Verdienst es war, dass er Symphonien nicht mehr nur in Bruchstücken als Umrahmung von Virtuosendarbietungen aufführte und vermehrt Beethoven-Symphnien auf das Programm setzte. Konzertmeister war bis 1832 Joseph Rudersdorff. Das Orchester bestand aus acht I. Violinen, sechs II. Violinen, vier Bratschen, drei Violoncelli, zwei Kontrabässen, des Weiteren aus Blasinstrumenten und Pauken und zählte circa 40 Musiker. Zunächst wurden jeden Winter vier Konzerte gegeben. Sie fanden samstags statt, um auf die Musiker des Stadttheaters und deren Solisten zurückgreifen zu können, da samstags selten Opernvorstellungen gegeben wurden. Zwischen 1856 und 1857 wurde ein eigenes Orchester gebildet, das nunmehr aus Berufsmusikern bestand, die überwiegend unabhängig vom Stadttheater waren. So konnten ab diesem Zeitpunkt auch freitags Konzertaufführungen stattfinden. Teilweise nahmen aber noch Musiker des Thalia Theaters an den Aufführungen teil.

Am 10. November 1855 siedelte die Gesellschaft, deren Konzerte nun sehr gut besucht waren, in den Conventgarten über.[91] Dies geschah, da die Platzkapazitäten des Apollosaales erschöpft waren und der Conventgarten mehr Platz bot. Der Nachfolger Grunds wurde der Sänger Julius Stockhausen. Der gebürtige Hamburger, Johannes Brahms, wurde bei der Wahl übergangen. Stockhausen erhöhte die Anzahl der Konzerte auf sechs und verband die Aufführungen des philharmonischen Orchesters mit der seit 1819 bestehenden Singakademie.[92] Weiter organisierte er Erstaufführungen von Werken, die Grund in seiner Amtszeit vernachlässigt hatte. Darüber hinaus fand 1866 durch sein Engagement ein dreitägiges Musikfest statt. Unter dem Nachfolger Julius von Bernuth wurden die Konzerte von sechs auf zehn pro Jahr erhöht, von denen drei ausschließlich Orchesterwerke beinhalten sollten, zu den vier weiteren gehörten auch Solovorträge, während die restlichen aus Gemeinschaftsaufführungen mit der Singakademie bestanden. 1886 gründete die Berliner Konzertagnetur Wollf unter der Leitung Hans von Bülows die „Neuen Abonements-Konzerte“, die im Stadttheater stattfanden und unter anderem von den Berliner Philharmonikern gespielt wurden. Das Programm bot mit Kompositionen von Wagner, Strauss, Berlioz, Liszt und Dvorák Abwechslung zu den Philharmoniekonzerten und wurde zu einer großen Konkurrenz. Als Antwort wurden 1889 die Volkskonzerte ins Leben gerufen, die mit verbilligten Preisen dem ärmeren Teil der Bevölkerung den Konzertbesuch ermöglichten. Die Volkskonzerte fanden auch unter dem Nachfolger Bernuths, Richard Barth, großen Anklang. Der Nachfolger Barths, Max Fiedler, dirigierte bereits das Eröffnungskonzert in der durch Martin

91 Vgl. Sittard 1890, S. 310.
92 Vgl. Sittard 1890, S. 313.

Haller 1908 neu erbauten Musikhalle.

3. Frühe Konzertstätten Hamburgs

Entscheidende Konzertsäle für den frühen bürgerlichen Konzertbetrieb waren nachweislich das Eimbecksche Haus (1771), das Baunhaus (1662), der Kaiserhof am Neß (1619) und das Drillhaus (1671). Diese Gebäude waren alle öffentlich und wurden teilweise vom Rat verpachtet. Daneben fanden vereinzelt Konzerte im Kramer Amthaus, im Hof von Holland, im Bosselhof aber auch in Privatwohnungen statt. Es handelte sich also um Gaststätten, Festsäle, große Privaträume oder Räumlichkeiten, die sich wegen ihrer Größe für Konzerte anboten ursprünglich aber eine andere Funktion hatten. Die nachgewiesenen Volumina bewegen sich hier bis ca. 700 m³. Eine Ausnahme bildet das Drillhaus, dass auf einer Darstellung[93] des Festes der Bürgerwache sehr viel größer erscheint. Allerdings liegen über die genauen Ausmaße keine Angaben vor. Nach dem Bau des Konzertsaales auf dem Kamp (1761) und mit wachsenden Bevölkerungs- und Zuhörerzahlen wurden auch die Säle bedeutend größer. Um die Jahrhundertwende entstanden so der Apollosaal (1794) mit ca. 2800 m³ und die Börsenhalle (1804) mit ca. 1880 m³. Mitte des 19. Jahrhunderts wurden dann die Tonhalle (1844) mit ca. 6452 m³ und der Conventgarten (1855) mit 5123 m³ errichtet.

Ein Konzertsaal, der in diesem Untersuchungszeitraum unbeachtet blieb, ist die 1841 eigens für das dreitägige „Dritte Norddeutsche Musikfest“ erbaute Festhalle, die inklusive der Stehplätze 6000 Zuhörer gefasst haben soll.[94] Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch noch auf das Sagebielsche Etablissement verwiesen, das an der Großen Drehbahn stand. Hier wurden von 1862 bis 1878 nacheinander vier kleine und drei große Säle[95] für Konzerte, Bälle und andere Festlichkeiten errichtet. Eine so groß dimensionierte Einrichtung war in Deutschland zu dieser Zeit einzigartig.[96]

93 Siehe Abb. 41. (Anhang)

94 Vgl. Heinrich Schwab, „Konzert - Öffentliche Musikdarbietungen vom 17. bis 19. Jahrhundert“, in „Musikgeschichte in Bildern, Band IV: Musik der Neuzeit“, Leipzig 1971, S. 94.

95 Der größte Saal hatte ein Volumen von ca. 21150 m³.

96 Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hrsg.), „Hamburg und seine Bauten, unter Berücksichtigung der Nachbarstädte Altona und Wandsbek : zur IX. Wanderversammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Hamburg vom 24. bis 28. August 1890“, Hamburg 1890 1890, S. 664ff.

3.1. Das Eimbecksche Haus

Das von Bauhofsinspektor Johannes Kopp entworfene Eimbecksche Haus wurde 1771 an der Straßenecke Kleine Johannisstraße/Dornbusch fertiggestellt. „Es ist 155 Fuß lang, und die größte Breite beträgt 93 Fuß.“[97] Es handelte sich um eine Art Verwaltungsgebäude, das dem Rat gehörte und zu gesellschaftlichen und geschäftlichen Anlässen benutzt wurde. In ihm waren unter anderem der Ratskeller, eine Art Gefängnis, ein Auktionsraum, ein Lotteriesaal und das *theatrum anatomicum*, ein Anatomiesaal untergebracht. Nach der Besatzung der Franzosen 1814 wurde es restauriert und diente nun als ein „Filial des Rathhauses“[98]. Die Räumlichkeiten wurden neu aufgeteilt, und in ihnen wurden städtische Institutionen wie Handelsgericht, Niedergericht und Zoll einquartiert. Ein Bauplan aus diesem Jahr zeigt neue Raumaufteilung.[99]

Das Haus wurde 1325 als Stadtbierhaus angelegt. Nur hier durften auch Biere aus den Hansestädten Braunschweig und Einbeck[100] ausgeschenkt werden, um den Handel mit dem heimischen hamburgischen Bier nicht zu beeinträchtigen. Eimbecksches Bier war besonders beliebt, daher erhielt das Haus seinen Namen.[101] Karl Johann Heinrich Hübbe vermutet, dass es seinen Namen auch daher tragen könnte, weil „die eimbeckischen Fabrikanten hier die Niederlage ihrer damals sehr gesuchten Tücher hielten.“[102] Die erste schriftliche Erwähnung datiert von Heß auf 1326. Der unten gelegene Weinkeller soll schon früher existiert und als Ratskeller gedient haben.[103] Er gehörte zu einem Rathaus, das dort von ca. 1230 – 1290 stand. Bis Mitte des 18. Jahrhunderts bestand das Gebäude aus einem Konglomerat mehrerer eng an- und ineinander gebauter Häuser. Hierzu zählten ein dreigeschossiger Teil mit dem Weinkeller, kleiner und großer Trinkstube und einem hinteren großen Saal, ein höher ragendes Hauptgebäude, in dem sich der Herrensaal befand und die „östlich angebaute Münze mit einem schönen Renaissancegiebel“.[104] Nachdem es baufällig geworden war, entschloss der Rat im Juli 1769, wegen der hohen Kosten für eine Sanierung und der dazu geringen Kostendifferenz, die ein Neubau mit sich gebracht hätte, den Altbau abzureißen und einen Neubau zu errichten.[105] Die Wirtschaft wurde am 9. Mai 1771 wieder eröffnet.[106] Zu diesem Neubau existiert Planmaterial im

97 Heß 1796, S. 407.
98 Karl Johann Heinrich Hübbe, „Ansichten Der Freien Hansestadt Hamburg und ihrer Umgebungen “, Bd. I, Frankfurt am Main 1824, S. 125.
99 Siehe Abb. 37. (Anhang)
100 „Eimbeck“ ist eine ältere Schreibweise der Stadt Einbeck.
101 Vgl. Heß 1796, S. 409.
102 Hübbe 1824, S. 126.
103 Heß 1796, S. 407.
104 Heckmann 1990, S. 333.
105 Heckmann 1990, S. 334.
106 Vgl. Meyer 1868, S. 119.

Staatsarchiv Hamburg.[107]

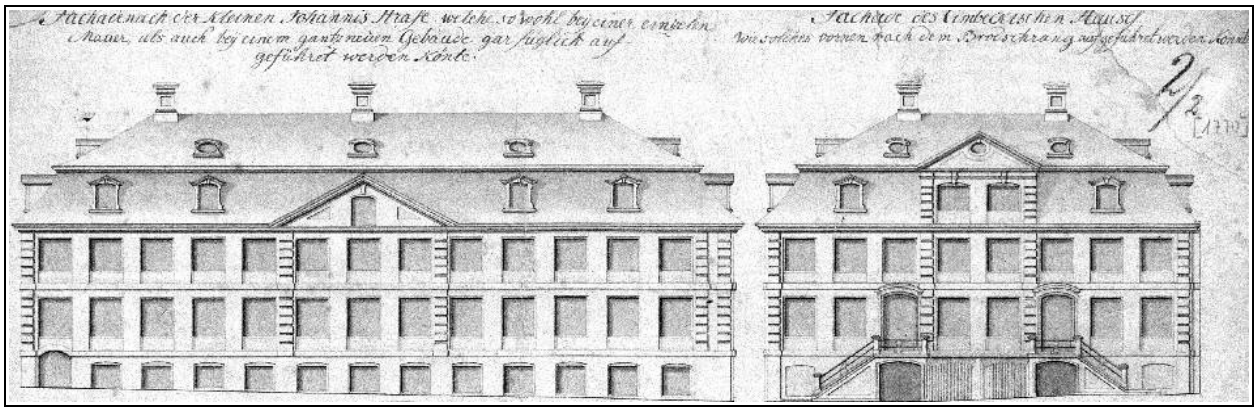

Abbildung 1: Eimbecksches Haus auf dem Plan von 1770 (Ausschnitt, für den kompletten Plan siehe Abb. 36 (Anhang))

Über den Neubau berichtet Eduard Meyer:

„daß die große, langgestreckte, mit Fliesen ausgelegte Hausflur oder Diele, welche oben fast ganz von einer hölzernen Gallerie umschlossen war, in deren Seitenwänden die Thüren zu den ringsumher gelegenen Sälen und Zimmern sich befanden, einen vorzüglich imposanten Eindruck auf Besucher zu machen pflegte. Man gelangte, vom Dornbusch aus, zu dieser Diele von der Doppeltreppe der Fassade, und von dem, im Niveau der Straße angelegten Eingange in der kleinen Johannisstraße, vermittelst einer, gleich im Innern aufwärts führenden Treppe. Sie lag am alten Eingange des, nun weiter bis an die Straße vorgebauten Hinterhauses. Von der Diele führten dann Ausgänge zu zwei nach Osten hin gelegenen Hofräumen [...] Das Haus enthielt nun außer den zahlreichen Localitäten, die zu den erwähnten städtischen Zwecken erforderlich waren, noch überdies mehr als ein Dutzend geräumiger Zimmer“[108].

Eine weitere Beschreibung des Inneren ist bei von Heß zu finden:

„Das eigentliche Kellergewölbe streckt sich unter dem ganzen Hause weg. Links vom Eingange aus dem Dornbusch sind 7 Trinkstuben und des Kellermeisters Wohnung. Rechts liegt der reich Vorrath von kostbaren Rheinweinen [...] Aus dem Keller führt, ausser einer Treppe von der Strasse, eine andere zu den Zimmern des 2ten und 3ten Stocks, worin Schmäuse gehalten werden. In dem grossen Saal hielte der Rath in vorigen Zeiten die sogenannte Petrimahlzeit, und noch jetzt halten die Bürgercapitäne ihr Convivium daselbst. [...] In einem Zimmer werden alle öffentliche Auctionen von Häusern und Grundstücken, auch von Medaillen, Büchern und Juwelen gehalten. In einem anderen wird die Stadtlotterie gezogen. Oben ist ein zu einem anatomischen Theater eingerichteter sehr schöner Saal, welcher aber sehr selten gebraucht wird. In einer anderen Stube werden grobe Selbstmörder, und von unbekannter Hand gewaltsam Entleibte zur Schau gelegt und seciret. Ein Dutzend zum Theil recht guter Zimmer sind von der Kämmerei an einen Gastwirth verpachtet; auch werden hier Hochzeiten, Clubbs und Gastgebote gegeben.“[109]

107 StaH.: Plankammer-Archivalien 131-06-050
108 Meyer 1868, S. 119f.
109 Heß 1796, S. 407ff.

Der Anatomiesaal wurde am 10. Dezember eingeweiht. Es wird berichtet, dass dieser Saal schön und geräumig war, im oberen Stockwerk gelegen hat und auch für Konzerte vermietet wurde.[110] Im Winter 1771/72 wurden hier Vorlesungen für Wundärzte gehalten.[111] Allerdings soll es ihm an „hinreichendem Lichte“[112] gefehlt haben. Außerdem berichtet das *Adress-Buch* für das Jahr 1805, dass sich in dem anatomischen Theater „ein Zimmer, zur Aufbewahrung getödteter oder todt gefundener Leichname“[113] befindet. Auch Meyer bemerkt, dass „die sogenannte Totenkammer von der Anatomiekammer verschieden war“[114]. Der Einbau eines Anatomiesaales, der auch schon im Altbau vorhanden war, wird Anfang April 1770 beschlossen. Hier soll der Amtsmeister Philip Peter Pfeiffer ein „Architecturgemälde von Corinthischer Ordnung“, nach einer Vorlage von Jonas Heinrich Ostertag von ca. 1711 gemalt haben. Es handelte sich um ein Deckengemälde, das auf eine flache Decke gemalt wurde und die Illusion erzeugen sollte, als stünde man unter einer Kuppel.[115] Er lag über dem Lotteriesaal[116], der auf dem Plan von 1770 lokalisiert werden kann.[117] Aus dem Plan von 1814 geht hervor, dass er ähnliche Ausmaße gehabt haben muss.[118] Es stellt sich die Frage, ob dieses Anatomische Theater seinen Namen zweckmäßig führte, oder der Innenraum tatsächlich ein einem Amphietheater ähnlicher Hörsaal war. Bei der Restauration von 1814 wurde der Anatomiesaal nicht wieder hergestellt.

Aus von Heß' Beschreibung geht hervor, dass es einen großen Saal gab, der zur Ausrichtung von Festen genutzt wurde. Hierbei handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um den Saal in der zweiten Etage, der auf dem Plann von 1770 zu erkennen ist und der später, oder schon während des Baus um den Nebenraum erweitert wurde.

110 Vgl. Heß 1811, S. 371
111 Vgl. Heckmann 1990, S. 335.
112 Hübbe 1824, S. 126f.
113 Vgl. HAB für das Jahr 1805, S. 412.
114 Meyer 1868, S. 68.
115 Vgl. Heckmann 1990, S. 334f.
116 Vgl. Meyer 1868, S. 70f.
117 Vgl. Abb. 36. (Anhang). Hier ist er mit dem Buchstaben G gekennzeichnet.
118 Siehe Abb. 37. (Anhang)

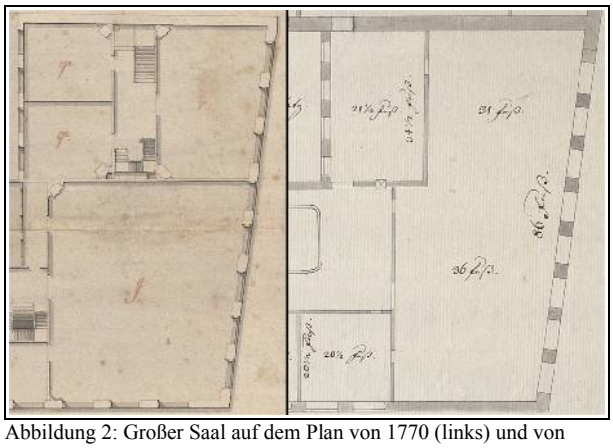

Abbildung 2: Großer Saal auf dem Plan von 1770 (links) und von 1814 (rechts)

Auch der Keller muss sich zu Festlichkeiten geeignet haben, was sich anhand der Beschreibungen bezüglich des „Jährlichen Convivien der Bürgercapitaine“ von Meyer verdeutlichen lässt:

„Als nach dem vollendeten Neubau die Herren der Rathsweinkellerdeputation den neuerbauten Saal des Kellers auf dem Eimbeckschen Hause und die daran liegenden Stuben besichtigt und über deren Größe und Schönheit ihr Gefallen bezeigt, hatte der deputierte Cammerarius gegen den ältesten Colonelherrn die Aeußerung gethan, daß die Bürgercapitaine gar wohl ihr Convivium auf dem Saale halten könnten. [...] und es war ihnen verstattet worden. [..] die Obersten und Capitaine wollten sich dies nicht gefallen lassen und bedienten sich, sowohl beim Kommen als beim Weggehen, der durch den Keller nach oben führenden steinernen Treppe, ja die Capitaine begaben sich zum Theil, nach der Mahlzeit, zum Thee- und Caffeetrinken und zum Spiel in die neue untere Stube im Keller“[119].

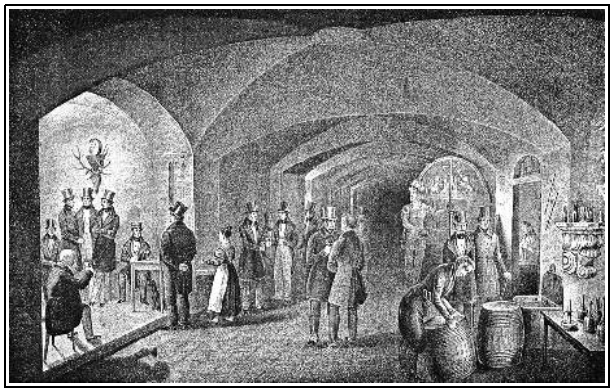

Abbildung 3: Ratskeller des Eimbeckschen Hauses

Bei Sittard heißt es: „Nachdem am 28. Februar 1801 der verdiente Musikdirector Hönicke im Schauspielhause die Schöpfung von Haydn zum ersten Male den Hamburgern vorgeführt hatte, wurde am 14. März das Werk für Mitglieder der Harmonie im Saale des Rathskellers unter

119 Meyer 1868, S. 54.

Carios Leitung gegeben. Wenn wir dem Referenten des Hamburgischen Chorespondenten in Nr. 43 trauen dürfen, so bestand das Orchster aus 86 Personen“[120]. Es ist möglich, dass es sich bei dem „Saale des Rathskellers“ um den im zweiten Stock befindlichen Saal handelt, der auch auf dem Plan von 1770 als „ein groser Sahl welcher zum Raths Keller oder zum Eimbeckischen Hause zu gebrauchen wäre“ vorgeschlagen wird. An dieser Stelle sind keine Innenansichten des Festsaales bekannt. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass es im alten und neuen Eimbeckschen Haus sowohl einen Anatomiesaal als auch einen Festsaal gegeben haben muss, in denen Konzerte stattfanden. Das Eimbecksche Haus fiel dem großen Brand von 1842 zum Opfer.

Wegen der nicht vorhandenen Kenntnisse über den Innenausbau des Anatomiesaales wurde für die Berechnungen der akustischen Parameter nur der Saal im zweiten Stock gewählt. Es wurde von den ursprünglichen Maßen ausgegangen, die aus dem Entwurf von 1770 hervorgehen. [121]

3.2. Der Kaiserhof

Der Kaiserhof wurde 1619 erbaut und stand dem alten Rathaus von 1290 gegenüber, am Neß Nr. 10. „Es ist ein ziemlich weitläufiges, von aussen altfränkisches Gebäude, welches zur Gastwirthschaft vermiethet ist, und unter die ersten Gasthöfe der Stadt gehört.“[122] Von außen war es mit Sandsteinarbeiten verziert.[123] Der Kaiserhof „diente vornehmen Fremden zum Aufenthalt, worauf die beiden in den großen Pilasterfüllungen der Portalleibung ausgearbeiteten Ritterfiguren hindeuten.“[124] Weiterhin berichtet von Heß: „Der Kaiserhof [...] diente damals zum Wechselhause, wo Münzsorten barattirt, Anweisungen bezahlt, und Schuldforderungen mit baarem Gelde getilgt wurden. Während der Zeit, da das alte Niedergericht niedergerissen war, und das jetzige neue gebaut ward, hielten die Glieder des Gerichts hier ihre Sitzungen. Das Haus hat, nach einem Contracte mit der Kammer, das Recht, jährlich Winters einige Maskeraden zu geben.“[125] Es handelte sich also „um ein städtisches Gebäude, ein Hotel und Gesellschaftshaus, welches für Rechnung der Stadt von der Kämmerei verwaltet oder verpachtet wurde.“[126]
1871 verkaufte der Staat den Kaiserhof an die Commerz- und Diskontobank, die den

120 Sittard 1890, S. 118.
121 Siehe Abschnitt 4.3.1.
122 Heß 1796, S. 421.
123 Sittard 1890, S. 78.
124 Melhop 1908, S. 56.
125 Heß 1796, S. 421f.
126 Johann Christan Wilhelm Wendt , C. E. L. Kappelhoff, „Hamburgs Vergangenheit und Gegenwart - Eine Sammlung von Ansichten der hervorragendsten und historisch bekannten alten und neuen Hafen- und Quai-Anlagen, Schiffe, Plätze, Märkte, Strassen, Gebäude, Pläne, Typen, Trachten, Scenen etc., Hamburg vom 11. Jahrhundert bis auf die Gegenwart“, Hamburg 1897, S. 214.

Renaissancebau 1873 abreißen ließ. An selber Stelle errichtete sie ihr neues Bankgebäude. Die Fassade des Kaiserhofes wurde im Hof des Museums für Kunst und Gewerbe wieder aufgebaut.[127]

Über den Innenraum liegen keine Informationen vor. Jedoch gibt es einige Photos, die die Fassade zeigen. Welcher Saal genau im Kaiserhof für die Konzertaufführungen genutzt wurde, ist nicht bekannt. Die Pläne von 1860, die im Zuge einer Gehsteigerhöhung angefertigt wurden, geben keine Auskunft über die Verwendung der Räume.[128] Für die Berechnungen der akustischen Parameter wurden deswegen die beiden größten Räume, die auf den Plänen zu erkennen sind, gewählt.[129]

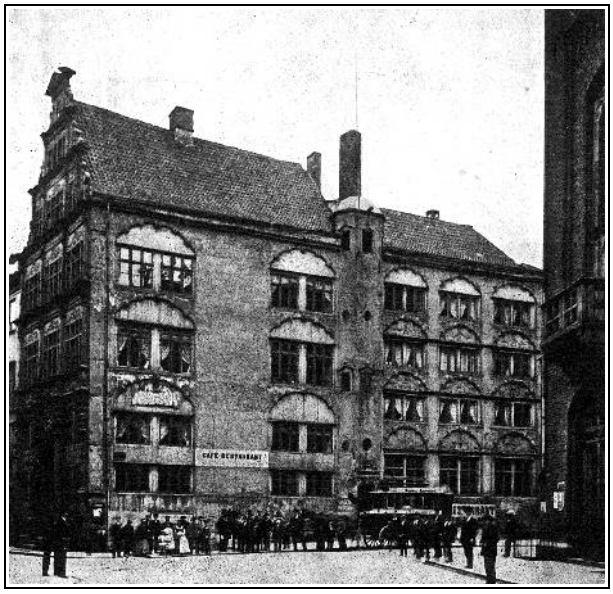

Abbildung 4: Kaiserhof (1872)

3.3. Das Baumhaus

Das Niederbaumhaus, geläufig einfach nur Baumhaus genannt, wurde 1662 nach niederländischem Muster von Hans Hamelau entworfen und errichtet. Das an der Ecke Steinhöft/ Baumwall errichtete Gebäude stand am Elbufer auf der Höhe, wo der Binnenhafen nachts durch eine Art schwimmenden Schlagbaum, den „Niederbaum“, abgeschlossen wurde. Es hatte eine Breite von 11,75 m und eine Länge von 22,57 m. Der Eingang befand sich an der nördlichen Schmalseite.[130] Zuvor stand auf dem Areal das als Wirtshaus von der Kämmerei verpachtete Niederbaumhaus, das baufällig geworden war. Das neu errichtete Niederbaumhaus diente als

127 Vgl. Melhop 1908, S. 56f.
128 Siehe Abb. 38 – 40. (Anhang)
129 Siehe Abschnitt 4. 3. 2.
130 Vgl. Faulwasser 1918, S. 9.

Anleger für Personenschiffsverkehr nach Hamburg und elbabwärts. Es entwickelte sich im Laufe der Jahre nicht zuletzt wegen seiner guten Aussicht, der Lizenz, verschiedene Sorten Bier auszuschenken, die nur wenige Gaststätten besaßen und der guten Bewirtung, zu einer allseits beliebten Gaststätte. Des Weiteren wurden hier Hochzeiten, Taufen und andere Festlichkeiten ausgerichtet. Der Architekt Julius Faulwasser rekonstruierte 1918 mit Hilfe der Angaben Hermann Diedrich Hastedts, der der Sohn eines damaligen Wirtes war und durch Hinzuziehung amtlicher Quellen die Architektur des Gebäudes, die er in „Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafen“ zusammenfasst.

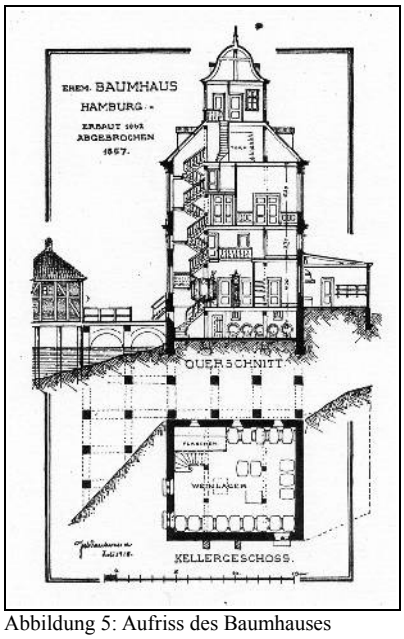

Abbildung 5: Aufriss des Baumhauses

Das Haus bestand aus drei Stockwerken: Dem Erdgeschoss, dem Wohngeschoss, dem Hauptgeschoss und dem Dachaufbau, der einen Aussichtsraum besaß. Über das Hauptgeschoss heißt es: „Mit der nächsten Treppe gelanget man nach dem Hauptgeschoss, das die stattliche Höhe von reichlich 5 m hatte und ganz von den Festräumen eingenommen war. Nach vorne lagen als Nr. 10 und 11 ein kleiner und ein großer Saal, beide mit mächtigen Bronze-Kronleuchtern ausgestattet [...]. Diese Räume [...] genügten für etwa 30 Personen. Die ganze hintere Hälfte des Hauses nahm der große Festsaal ein, der 108 qm Bodenfläche hatte. [...] für musikalische Veranstaltungen fanden 200 Personen Raum. An drei Seiten hatte der Saal je zwei Fenster, an der vierten befanden sich zwei Türen und oberhalb derselben ein Ausbau für Musiker. Letzterer war von der Haupttreppe aus zugänglich, von welcher ebenfalls die erforderlichen,

wenn auch gewiß sehr kleinen Nebenräume erreichbar waren.“[131]

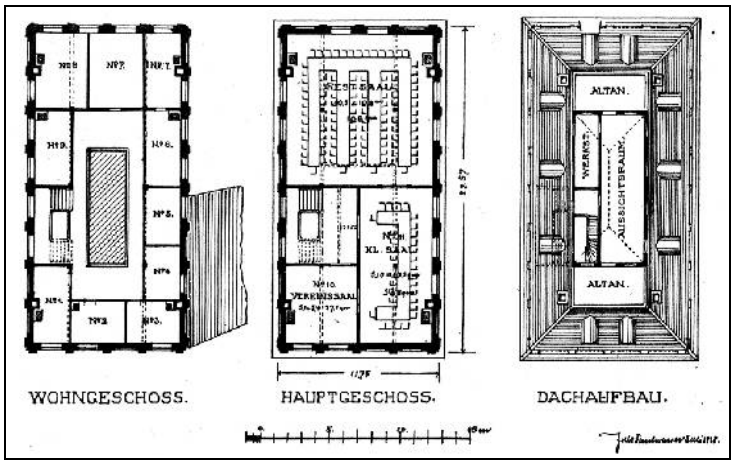

Abbildung 6: Grundrisse der einzelnen Etagen des Baumhauses

Weiterhin soll ein Gemälde einer Seeschlacht die Decke des großen Saales geschmückt haben.[132] Außerdem berichtet von Heß: „Im großen Saal oben steht ein hölzerner ungeheurer Riese auf Holz gemahlt, der sich vor Jahren auf dem Baumhause hat sehen lassen.“[133] Faulwasser macht keine genaueren Angaben über die Beschaffenheit der Wände und des Bodens, mit der Ausnahme, dass sich die „Deckenbalken [...] scheinbar auf und ab bewegten, wenn im Saal“[134] getanzt wurde, so dass auch hier nur Vermutungen angestellt werden können. Das Baumhaus bestand bis 1858, als es aufgrund von Unwirtschaftlichkeit und einer Straßenverbreiterung abgerissen wurde.[135]

Für die Berechnungen der akustischen Parameter wurde der große Festsaal im zweiten Hauptgeschoss gewählt. Er wurde mit den bei Faulwasser angegebenen Maßen rekonstruiert.[136]

131 Faulwasser 1918, S. 17.
132 Vgl. Faulwasser 1918, S.7.
133 Heß 1796, S. 410f.
134 Faulwasser 1918, S. 18.
135 Vgl. Faulwasser 1918, S. 22ff.
136 Siehe Abschnit 4. 3. 3.

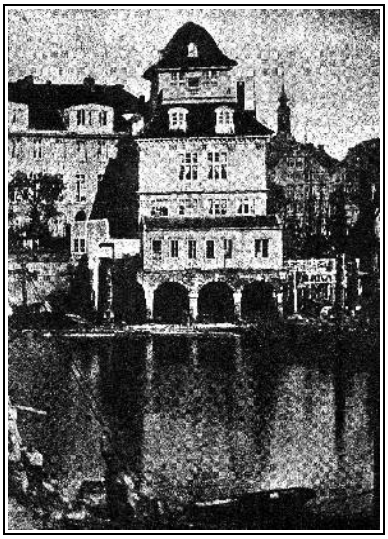

Abbildung 7: Das Baumhaus (1842)

3.4. Das Drillhaus

Das Drillhaus wurde 1671 von Lorenz Dohmsen an dem Platz „Am Teufelsort“[137] erbaut[138] und diente zum „Drillen und Einexerciren der Bürgerwache“[139]. Später wurde der Platz auch „Bei dem Drillhaus“ genannt. Aus einer Beschreibung Steltzners geht die Größe und die Innenausstattung des Saales hervor:

„In eben diesem Jahre baute man das Drill-Haus an der Alster auf dem Raum hinter dem Holtz-Damm. Es werden in solchen die jungen Bürger im Gewehr geübet. Dieses Haus ist sehr lang und breit, auf den Boden mit holländischen Klinkern beleget; auf den Seiten mit Gewehr-Schränkchen, dafür gläserne Fenster sind, und in welchen sich das feinste Gewehr nach den fünf Kirchspielen befindet, verwahret. Oben ist es mit einem runden höltzernen Gewölbe versehen. Es können in solchen auf einmahl etliche 100 Bürger geübet werden; wie sich dann auch sonst die Music gar wohl darinnen ausnimmet“[140]

Eine bekannte Darstellung vom „Konzert beim Jubelmahl der Hamburger Bürgerkapitäne“ aus dem Jahre 1719, zeigt den Innenraum des Drillhauses.[141] Zu dieser Festlichkeit wurde eigens ein Balkon, errichtet auf dem 40 Musiker Platz fanden.

137 Heute ca. auf der Höhe Ballindamm/Brandsende.
138 Vgl. Heckmann 1990, S. 75.
139 Sittard 1890, S. 61.
140 Michael Gottlieb Steltzner, „Versuch einer zuverlässigen Nachricht von dem Kirchlichen und Poltischen Zustande der Stadt Hamburg“, Hamburg 1731 – 1739, 6 Bde., S. 982. Zitiert nach Heckmann 1990, S. 75.
141 Siehe Abb. 41. (Anhang)

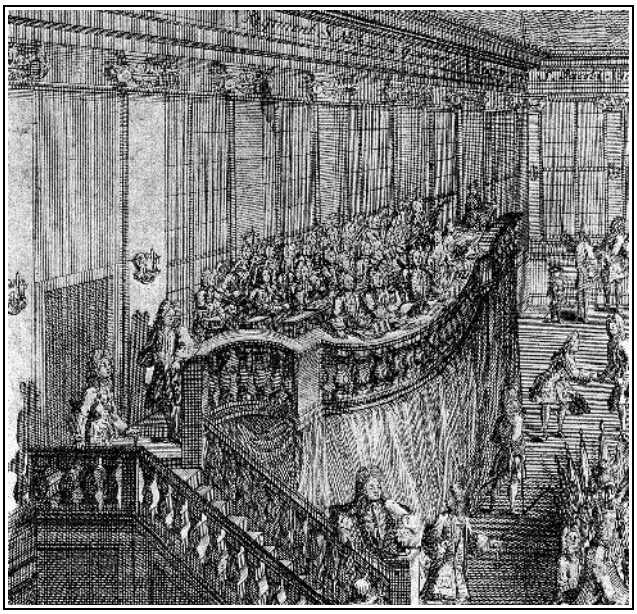

Abbildung 8: Balkon im Drillhaus, Detailansicht der Darstellung vom 100. Jubiläum der Gründung des Kollegiums der Bürgerkapitäne (1719)

Weiter existiert ein Bericht über den Ablauf des Festes, in dem es heißt, dass sonntags und dienstags zuvor bis an die 2000 Personen unterschiedlichen Standes im Drillhaus gezählt wurden, die kamen, um sich die Proben anzuhören.[142] So kann zumindest von einer sehr großen Platzkapazität ausgegangen werden, wenngleich die meisten Besucher sicherlich standen.

Für das Drillhaus kann eine große Anzahl von Konzerten nachgewiesen werden. Sie beginnen bereits 1719 und finden noch 10 Jahre nach dem Bau des Konzertsaales auf dem Kamp hier statt.[143] Das Drillhaus brannte am 28. September 1802 ab und wurde nicht wieder aufgebaut.[144]

Es war in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts der größte Saal Hamburgs[145], und es ist davon auszugehen, dass es aufgrund der häufigen Nutzung für Konzerte den Weg zum Bau des ersten Konzertsaales bereitete. Außenansichten des Drillhauses sind ebensowenig bekannt wie Informationen über die genauen Abmessungen.

3.5. Der Konzertsaal auf dem Valentinskamp

Jacob Schuback war ab 1760 *Senatssyndicus* und verwirklichte sich als Komponist, Dirigent und Theoretiker.[146] Aus einem Artikel im Historisch-Biographischen Lexikon der Tonkünstler geht hervor, dass er „nicht allein den itzt daselbst befindlichen schönen Concertsaal angab, sondern

142 Vgl. Schwab 1971, S. 54.
143 Vgl. Sittard 1890, S. 61f.
144 Vgl. Heß 1810, S. 311.
145 Vgl. Heckmann 1990, S. 75.
146 Vgl. Kurt Stephenson, „Schuback, Jacob“ in MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 94 – 95.

auch den Bau desselben leitete".[147] Im Hamburgischen Künstler-Lexikon von 1854 wiederum ist vermerkt: Joachim Hinrich Nicolassen „baute ferner 1758 den Concerthof (jetzt Cavallerie-caserne) mit dem darin befindlichen Concertsaal und den angrenzenden Häusern auf dem Kamp, der großen und der kleinen Drehbahn, welche sämtliche sein Eigentum waren."[148] Dies geht auch bei Franz Heinrich Neddermeyer hervor, der die Große Drehbahn beschreibt: „Die Häuser bei dem Concerthof sind 1760 erbauet und die Plätze dazu von dem Grundstücke eines Nicolassen, wie bei der kleinen Drehbahn bemerkt, abgenommen"[149]. Über die Kleine Drehbahn[150] bemerkt Neddermeyer: „Die Seite am Concerthofe ist 1760 erbauet; diese Plätze sind von zweien, Joach. Hinr. Nicolassen, früher Hinr. Bockmann gehörenden, vereinigten Erben abgenommen."[151]

Nicolassen machte sich unter anderem durch den Bau der kleinen Michaeliskirche einen Namen. Seine nachzuweisenden Bautätigkeiten wurden von Heckmann detailliert zusammengetragen.[152] Aus dem Artikel geht hervor, dass er ein erfahrener Geschäftsmann gewesen sein muss. Heckmann stellt fest, dass er zwischhen 1745 und 1763 sich als Eigentümer von über 30 Grundstücken nachweisen lässt und dies durchweg anlässlich von Neu-, Um- und Erweiterungsbauten. Er kaufte Grundstücke auf, bebaute sie und veräußerte sie wieder.[153] Aufgrund dieses Geschäftssinnes schlussfolgert Heckmann in Bezug auf den Konzertsaal, dass Nicolassen ihn auf eigene Rechnung errichtete, um ihn zu vermieten. Inwiefern Schuback bei diesem Bauvorhaben mit eingebunden war, bleibt offen. Möglicherweise musste er als Mitglied des Senats für den Bau des ersten Konzertsaales die Verantwortung tragen. Zwar hatte die Stadt schon Erfahrungen mit Schauspielhäusern und auch größeren Konzerten im Drillhaus und den Gaststätten, aber ein ausschließlich für Musik errichtetes Haus sollte sich vermutlich dem Einflussbereich der städtischen Obrigkeit nicht entziehen.

Aus der in 2.3. zitierten Anzeige des *Correspondenten* ist zu erfahren, dass der Konzertsaal auch heizbar war und in der Mitte der neu erbauten Häuser stand.[154] Der Konzertsaal wurde zeitgleich mit mehreren Häusern gebaut.[155] Es handelte sich um einen Häuserkomplex, bestehend aus 13

147 Ernst Ludwig Gerber, „Schuback, Jacob", in: „Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Zweyter Theil, N – Z", Leipzig 1794, Sp. 457.
148 Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.),„Die bildenden Künstler", in; „Hamburgisches Künstler-Lexikon, Bd I", Hamburg 1854, S 178.
149 Neddermeyer 1832, S. 227.
150 Heute: Caffamacherreihe.
151 Neddermeyer 1832, S. 226.
152 Heckmann 1990, S. 160 ff.
153 Vgl. Heckmann 1990, S. 160.
154 Vgl. HCorr Nr. 6, 10. Januar 1761.
155 Vgl. Neddermeyer 1832, S. 221.

Häusern, die in einem Hof angelegt waren, der sowohl vom Valentinskamp als auch von der Großen Drehbahn zugänglich waren.[156] Auf den Karten aus dieser Zeit sind die Durchgänge (hier rot markiert) gut erkennbar.

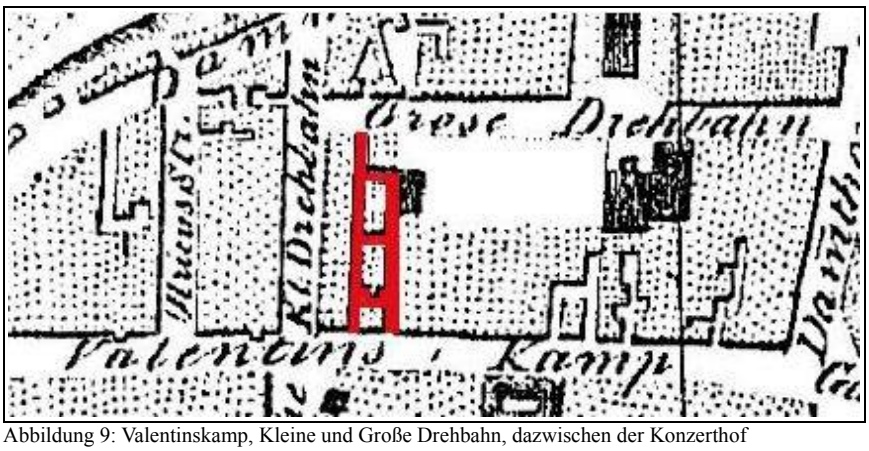

Abbildung 9: Valentinskamp, Kleine und Große Drehbahn, dazwischen der Konzerthof

Hier ist zu erkennen, dass vom Valentinskamp zwei Einfahrten und von der Großen Drehbahn eine Einfahrt in den Hof führen. Die Angaben, dass der Saal in der Mitte der neu errichteten Häuser stand, zusammengenommen mit der Tatsache, dass er in den meisten Topographien und Schriften stets als der Konzertsaal „auf dem Kamp", „am Kamp", oder „auf dem Valentinskamp" beschrieben wird[157], lassen vermuten, dass es sich beim Haus, in dem sich der Saal befand, um eines derer handelt, welches innerhalb des Hofes und in nächster Nähe zum Valentinskamp gestanden hat. Hermann Heckmann betitelt das Konzerthaus: „Konzerthaus Große Drehbahn" und lokalisiert es im nördlichen Bereich des Konzerthofes an der Großen Drehbahn. Dies geschieht vermutlich aufgrund der von ihm falsch interpretierten Aussage Bärmanns: „Das Theater an der Drehbahn ist ein leicht gezimmertes Gebäude"[158]. Auf der folgenden Seite dieses Buches steht jedoch: „Der Apollosaal [...] liegt neben dem Theater an der Drehbahn."[159] Mit dem Theater an der Drehbahn meinte Bärmann also das französische Theater, das spätere Apollotheater, das durch die französische Schauspielgesellschaft eröffnet wurde, nachdem sich der Konzertsaal auf dem Kamp, in dem sie vorher spielten, für den großen Publikumszulauf als zu klein erwies.[160]

156 Vgl. Heß 1796, S.270.
157 Eine Ausnahme ist die Konzertankündigunng aus dem HCorr Nr. 174, 3. November 1761, wo vom „Musik-Saale auf der Dreybahn" die Rede ist.
158 Georg Nicolaus Bärmann, „Hamburgische Denkwürdigkeiten für Einheimische und Fremde", Hamburg 1820, S. 80.
159 Bärmann 1820, S. 81.
160 Zwischen diesem Theater und dem Hotel Devaux entstand im Jahr 1804 dann das Ball- und Konzerthaus mit

Von Heß beschreibt 1796 als Einziger den eigentlichen Konzertsaal mit den Worten: „Das Concerthaus besteht aus einem proportionierten Saal, der ohne alle Verzierungen gebaut und schön acroamatisch[161] gewölbt ist. Hier werden im Winter besonders zur Fastenzeit, Abends Concerte gegeben. Vor einigen Jahren mußte es noch in Ermangelung des Gebrauchs zu einem Kupfermagazine dienen.“[162] Iwan Anderwitsch schreibt über den Saal in einem Erlebnisbericht von einem Konzertbesuch in der *Musikalischen Korrespondenz*: „Dieser Saal ist so gut angelegt, und klingt die Musik darinn ganz vortrefflich, und können 20 Instrumentalisten da mehr ausrichten, wie anderswo vielleicht nicht 30.“[163]

Weitere Angaben über das genaue Aussehen, den Innenraum, die Abmessungen oder den genauen Standort des Konzertsaales sind nicht bekannt. Eine Litographie von Otto Speckter, die in den 1990ern dem Konzerthof zugeordnet wurde, bildet die Fassade zum Valentinskamp ab, jedoch nicht das Konzerthaus.

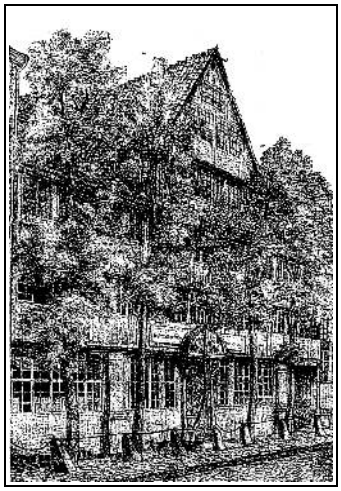

Abbildung 10: Darstellung eines Gebäudes des Konzerthofes vom Valentinskamp aus gesehen

„Am 17. December 1794 eröffnete die aus Brüssel geflüchtete französische Schauspielgesellschaft hier ihre Bühne. Im Jahre 1813 wurde der ganze Concerthof zum Hospital benutzt, seit 1815 zur Caserne der Artellerie und Cavallerie. Elbwasserleitung seit 1823.“[164] Später wurden die Gebäude abgerissen und an ihrer Stelle Werkstätten für Handwerker

dem Namen Apollosaal, „der durch Galerien mit dem Theater verbunden war“ (Sittard 1900, S. 84.)

161 Aus dem Alt Griechischen: akroama, -atos, -to (von akroamai): alles Gehörte, Vortrag, Gesang / akroamai: 1. anhören, worauf hören, 2. gehorchen.

162 Heß 1796, S.270.

163 Iwan Anderwitsch, „Hamburg“, in: „Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft“ Nr. 13, 28. März 1792, Speier 1790 – 1792, Repr.: Tutzing 1998 – 2000, Sp. 99.

164 Neddermeyer 1832, S. 221.

errichtet.[165] Zusammengenommen mit dem Umstand, dass der Saal schon vor 1795 auch als Kupfermagazin herhalten musste und der Tatsache, dass Konrad Ernst Ackermann mit seiner Schauspielgesellschaft 1764 für ein knappes Jahr „eine kleine Hülfsbühne im Konzertsaal auf dem Kamp“[166] errichtete, scheint der Saal von Anfang an, ausschließlich für Konzerte, nicht rentabel genug gewesen zu sein. Ob die Zwischennutzung als Kaserne und Krankenhaus ihn am Ende unbrauchbar machte, oder die in der Zwischenzeit neu errichteten Aufführungsstätten wie der Apollosaal ihn gänzlich bedeutungslos werden ließen, ist schwer zu sagen. Fest steht, dass er bis zum Bau des französischen Schauspielhauses auf der Großen Drehbahn durch die französische Schauspielgesellschaft genutzt wurde. Was nach 1795 in ihm stattfand, beschreibt von Heß 1810 etwas abwertend: „Nach der Zeit hat es mehrentheils leer gestanden, und ist nur abwechselnd von durchreisenden Gauklern, Marionetten und sonstigen Histrionen gebraucht worden.“ Zumindest fanden in ihm wohl keine herausragenden Winterkonzerte oder andere bedeutende Konzertreihen mehr statt.

3.6. Der Apollosaal

Auf dem Grundstück zwischen der Dammtorstraße und der Großen Drehbahn neben dem 1794 errichteten französischen Theater, oder auch Apollotheater, wurde 1804 durch den Maurermeister C. E. L. Kappelhoff der Ball- und Konzertsaal mit dem Namen Apollosaal erbaut. Der Bau wurde durch Pronotar Dr. Anderson in Auftrag gegeben, der der Besitzer des Grundstückes war. Sittard[167] und Melhop[168] nennen als Architekten des Saales einen gewissen Krug. Faulwasser[169] bezeichnet Kappelhoff als den Architekten des Saales.[170] Auch Cipriano Francisco Gaedechens[171] und das *Adress-Buch* für das Jahr 1854[172] nennen in Verbindung mit dem Bau ausschließlich Kappelhoff.

Mit dem Bau des Apollosaales entstand in Hamburg ein weiterer bedeutender Konzertsaal. Er wurde dank seiner Akustik und Ausstattung jahrzehntelang vorwiegend als Konzertsaal genutzt.

165 Vgl. Theodor Avé-Lallement, „Rückerinnerungen eines alten Musikanten - In Veranlassung des fünfzigjährigen Bestehens der philharmonischen Concerte für deren Freunde als Manuskript gedruckt.“, Hamburg 1878, S. 4.
166 J. F. Schütze, „Hamburgische Theatergeschichte“, Hamburg 1794, S. 322.
167 Vgl. Sittard 1890, S. 96.
168 Vgl. Melhop 1925, S. 167.
169 Vgl. Julius Faulwasser, „Die Baukunst“ in „Hamburg um die Jahrhundertwende 1800“, Hamburg 1900, S. 229.
170 Noch im 18. Jahrhundert besteht keine Abgrenzung zwischen den ungeschützten Berufsbezeichnungen „Architekt“ und „Baumeister“. Auch „Handwerksmeister“ nennen sich teilweise „Architekten“ oder „Baumeister“.
171 Vgl. Cipriano Francisco Gaedechens, „Historische Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg und ihrer nächsten Umgebung von der Entstehung bis auf die Gegenwart“, 2 unveränderte Aufl., Hamburg 1880 S. 193.
172 Vgl. HAB für das Jahr 1854, S. 459.

Selbst als die Tonhalle erbaut war, die ausschließlich für Musikdarbietungen konzipiert war, wurde der Apollosaal als Aufführungsort vorgezogen. Zu den zahlreichen Konzerten, die in ihm stattfanden, zählen unter anderem die Konzerte Carios, die der Harmonie und späteren Philharmonischen Konzertgesellschaft.

Es handelte sich um „einen 80 Fuß langen, 50 Fuß breiten und 30 Fuß hohen, ovalen und schönen gewölbten Conzert-Saal“[173]. Weiterhin ist aus dem *Adress-Buch* für das Jahr 1805 zu erfahren, dass der

„Conzert=Saal [...], welcher sowohl wegen des edlen Stiels seiner Bauart und vortrefflichen Resonnanz, als wegen der geschmack- und prachtvollen Decoration algemein für den schönsten seiner Art anerkannt wird. Der Eingang ist durch einen andern gleichfalls auf das geschmackvollste decorirten großen und einen kleinern Saal, welche beide letztre auch während des französischeen Schauspiels zum Foyer bestimmt sind, und überdem in Verbindung mit den übrigen in dem Gebäude befindlichen schönen Sälen und Zimmern ein Lokal liefern, welches zu Conzerten, Bällen und anderen großen und kleinen Assemblees nicht schöner und bequemer angetroffen werden kann.“[174]

Zum Fassungvermögen des Apollosaales existiert eine Angabe, dass der Saal „ungefähr 800, mit Benutzung der Seitenzimmer, Logen etc. aber gegen 1000 Personen und darüber fasst.“[175] An anderer Stelle wird berichtet: „500 Abonnements waren schnell beisammen. Das war die Kapazität des Apollo-Saales an der Drehbahn.“[176] Während der Besatzungszeit durch die Franzosen 1813/14 wurde auch der Apollosaal als Lazarett umfunktioniert. Nach dem Abzug wurden wieder Konzerte gegeben.[177] Der Apollosaal war dennoch viele Jahrzehnte ein sehr gut besuchter Konzertsaal Hamburgs. Ab 1851 übernahmen die Gebrüder Keiling die Bewirtschaftung. Der Zulauf soll sich daraufhin nochmals gesteigert haben, so dass der Saal 1853 erweitert wurde. Die Erweiterung soll unter der Leitung des Architekten Jean David Jollasse[178] von Maurermeister Breckelbaum innerhalb von vier Monaten durchgeführt worden sein, so dass der neue Apollosaal am 4. September 1853 wiedereröffnet werden konnte. Das *Adress-Buch* für das Jahr 1854 berichtet über den neuen Saal:

„Der Apollo-Saal besteht nun aus drei mit einander verbundenen Sälen, die durch ihren Parterreraum, durch sechs

173 HAB für das Jahr 1805, S. 431.
174 HAB für das Jahr 1805, S. 431.
175 Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, „Einige Bemerkungen, Madame Catalani und ihren Gesang betreffend“ in AMZ, 10. Juli 1816, Nr. 28, Sp. 472.
176 Theodor Avé-Lallement, Handschriftliche Chronik mit dem Titel „Philharmonische Concerte“ behandelt den Zeitraum 1829 bis etwa 1886, S. G. Zitiert nach Erik Verg, „Hamburg philharmonisch - Eine Stadt und ihr Orchester“, Hamburg 1978, S. 24.
177 Vgl. Melhop 1925, S. 167.
178 In dessen Nachlass im Staatsarchiv Hamburg sind größtenteils Pläne von Etagenhäusern und Villen zu finden, nicht aber vom Apollosaal-Umbau oder vom Conventgarten, den er 1855 entwarf .

grosse Logen und geräumigen Colonaden einen Flächeninhalt von circa 16,000 □ Fuss bieten, und das Gebäude zu dem grössten und passendsten Locale Hamburgs für Concerte und Bälle machen. Die Erleuchtung wird durch 12 grosse Kronen und Lüstres bewerkstelligt. Die Akustik des neuerbauten Saals steht der des altberühmten ersteren durchaus nicht nach und der Besuch des Publicums steigert sich von Woche zu Woche. In Betreff der Ausstattung lassen die Arrangements der Gebr. Keiling Nichts zu wünschen übrig.“[179]

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erscheint die Notiz, dass der Apollosaal oder das Areal nun als Lager einer Wagenfabrik diene.[180]

Es sind an dieser Stelle keine Baupläne oder Darstellungen des Apollosaales bekannt, anhand derer seine exakte Größe und Form bestimmt werden könnte. Der Versuch einer Rekonstruktion findet sich in Joachim Wenzels „Geschichte der Hamburger Philharmonie 1829 – 1979“[181].

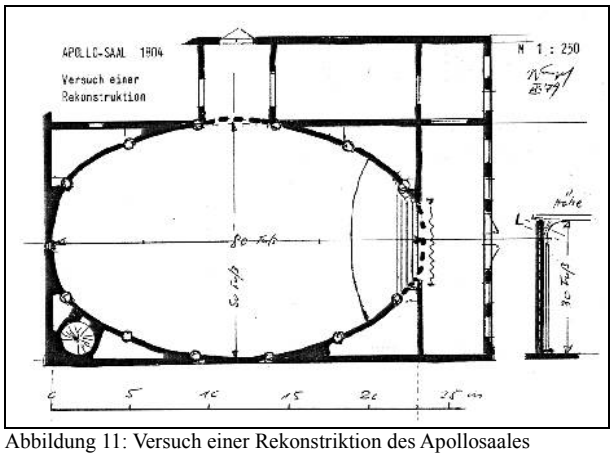

Abbildung 11: Versuch einer Rekonstriktion des Apollosaales

3.7. Die Börsenhalle

Die Börsenhalle wurde zu Beginn des Jahres 1804 in der Bohnenstraße eröffnet. Das *Adress-Buch* für das Jahr 1805 berichtet, sie sei am 23. Januar von dem alleinigen Eigentümer Gerhard von Hoßtrup in der Bohnenstraße eröffnet worden.

Sie diente als Versammlungsort der Kaufleute und Geschäftsmänner, die zu Versammlungen und Besprechungen zuvor in die der Börse nahe gelegenen Kaffeehäuser ausweichen mussten. „Bedenkt man ferner, dass wichtige Ereignisse in der Handelswelt oft ein schnelles Zusammenkommen der dabei Betheiligten erfordern, [...] so musste nothwendig eine Anstalt Beifall finden, die das Alles vereinigt, was man vormals mühsam zusammensuchen musste: die

179 HAB für das Jahr 1854, S. 460.
180 „Hamburg und seine Bauten“ 1890, S. 664.
181 Joachim Wenzel, „Geschichte der Hamburger Philharmonie 1829 – 1979“, Hamburg 1979, S. 48.

Theilnehmer am Geschäfte, die neuesten Nachrichten, abgesonderte Zimmer zu Berathungen, Verabredungen und Beschlüssen.“[182] Hübbe beschreibt den Bau folgendermaßen:

„Die Treppe von der Gasse führt unmittelbar in den großen Saal, welcher gewöhnlich schlechtweg die Halle genannt wird. Er ist 84 Fuß lang und 42 Fuß breit. Späterhin ist er um ein Bedeutendes erweitert worden indem, man den Hofplatz eingehen ließ. [...] Einige Stufen aufwärts nach hinten links befinden sich die beiden Lesezimmer. [...] Rechts nach hinten sind Caffee- und Billardzimmer, vor welchen eine sehr bequeme Treppe zu dem zweiten Stocke führt. Hier trifft man einen in dem schönsten Geschmack erbauten 64 Fuß langen, 42 Fuß breiten und 30 Fuß hohen Saal an. Achtzehn Säulen tragen eine Gallerie, welche sich rund um den Saal schwingt. Er wird zu Conzerten, Bällen und anderen Festlichkeiten [...] gebraucht.“[183]

Auch von Heß beschreibt den Konzertsaal ähnlich, mit dem Zusatz, dass „ein besonderer Ausgang von der Straße“ zur Galerie führt, und dass der Saal „seiner Bestimmung gemäß durch Mahler- und Bildhauer-Arbeit geziert ist.“ Jeden Wochentag konnten die Räumlichkeiten der Börsenhalle von 9 Uhr morgens bis Mitternacht gebraucht werden. Hierzu war der Besitz eines Abonnements notwendig, das nach Angaben des *Adress Buches* von 1805 für den Zeitraum von drei Jahren 180 Kurantmark kostete. Johann Heinrich Hübbe gibt 1824 einen Preis von 40 Kurantmark pro Jahr an. Voraussetzung zum Erwerb eines Abonnements war, dass man durch einen Abonnementsbesitzer geworben wurde. Es soll 500 Abonnenten zum Zeitpunkt der Eröffnung gegeben haben. Diese Anzahl verdoppelte sich innerhalb der ersten acht bis neun Monate. Fremde waren berechtigt, durch Empfehlung eines Abonnenten für monatlich 6 Kurantmark einzelne Wochen oder Monate Zutritt zur Börsenhalle zu erlangen. Auch die Börsenhalle ist 1842 abgebrannt.

Wie der Konzertsaal exakt aussah, lässt sich nicht mehr feststellen, da auch von ihm keine Abbildungen aufzufinden sind. Von der unteren Halle existiert ein Kupferstich.

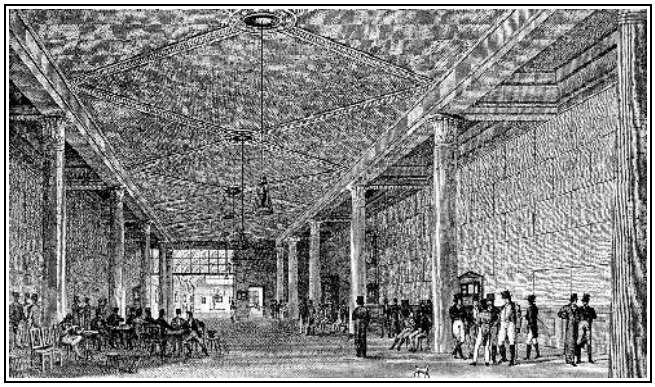

Abbildung 12: Börsenhalle (untere Halle)

182 Hübbe 1824, S. 141f.
183 Hübbe 1824, S. 143ff.

3.8. Die Tonhalle

Die Tonhalle wurde 1843/44 an der Ecke des Neuenwalles[184] Nr. 50 und der Bleichenbrücke erbaut. Am 10. August wurde der Grundstein der großen Tonhalle gelegt.[185] Der Gründer und Eigentümer der Tonhalle war Georg August Groß, der gleichzeitig der Direktor des „Hamburgischen Volksgesangs-Vereins“ war. Der Architekt war der aus Kopenhagen stammende Max Koppel. Zusätzlich waren der Maurermeister Georg Keyser und die Zimmermeister T. C. Mahr und C. A. Müller an der Durchführung des Baus beteiligt.[186] Finanziert wurde der Bau mit 175000 Talern von Groß, wovon ein Drittel „von Kunstfreunden auf Actien zusammengebracht“[187] wurde.[188] Das Richtefest fand am 25. Mai 1844 statt.[189] Nach knapp eineinhalb Jahren Bau wurde am 18. Januar 1845 das erste Konzert gegeben[190], wobei schon am 1. Oktober 1844 die Volksliedertafel im soweit fertiggestellten kleinen Saal des Gebäudes zum Singen zusammentraf und diesen Saal vor der Fertigstellung des Übungssaales auch zu Proben benutzte.[191] In einem Artikel der AMZ Nr. 51 vom 18. Dezember 1844 wird der Bau umfangreich beschrieben:

„Das Gebäude [...] ist 75 Fuss breit, 145 Fuss tief, 84 Fuss hoch und hat einen Flächeninhalt von 10,800 Quadratfuss; [...] Von den zahlreichen Räumen, welche die ‚Tonhalle‘ enthält, interessiren uns natürlich nur die für Ausübung der Musik unmittelbar bestimmten. Sie bestehen aus dem kleineren und dem grösseren Concertsaale, und einem grossen 640 Quadratfuss enthaltenden Uebungssaale. Der kleinere Concertsaal ist für Academieen, musikalische Soiréen und kleine Concerte bestimmt, hat eine vortreffliche Resonanz, ist 20 Fuss hoch, 30 Fuss breit, 60 Fuss lang, durch 130 Gasflammen erhellt, fasst bequem 400 Personen und wird im Renaissancestyl verziert. Der grosse Concertsaal ist 40 Fuss hoch, unter den Logen 58, über denselben 68 Fuss breit, 113 Fuss lang, hat an der einen Seite 12, an der anderen 2 Fenster und wird durch 7 Gaskronleuchter so wie 60 Gasflammen mittels 20 an den Wänden angebrachter Brenner erleuchtet. Umgeben ist er an zwei Seiten von einem 6 Fuss breiten Corridor. Das Innere ist eingetheilt in Orchester, Parkett, Parterre, Logen. Das Orchester, 8 Fuss über dem Boden terassenförmig erhöht, hat Platz für 250 Sänger und 80 Spieler. Im Hintergrunde wird ein Orgelwerk von 22 klingenden Stimmen im 16Fusston angebracht, das 26 Fuss hoch, eben so breit und 10 Fuss tief und dessen Ausführung dem Orgelbauer *Peter Tappe* aus Verden übertragen ist. Im Parkett finden sich 290 Plätze auf bequemen Lehnsesseln; in dem Parterre haben 700 Personen Raum, grösstentheils auf Divans und Bänken; die Logen, jede zu 12 Personen, enthalten 400, drei dem Orchester gegenüber befindliche Logen 50, und zwei über dem Orchester 80 Plätze, so dass das Ganze , ausser den Sängern und dem Orcheseter über 1500 Personen fasst. Die Decke des großen Saales wird mit einem 24

184 Heute: Neuer Wall.
185 Vgl. AMZ, 27. September 1843, Nr. 39, Sp. 701.
186 Vgl. HAB für das Jahr 1845, S. 465.
187 AMZ, 18. Dezember 1844, Nr. 51, Sp. 853.
188 Melhop berichtet, Groß habe ohne eigene Mittel 420000 Reichsmark durch Aktien zusammengebracht. (Vgl. Melhop 1925, S. 220.)
189 AMZ, 26. Juni 1844, Nr. 26, Sp. 446.
190 Vgl. Melhop 1925, S. 220.
191 AMZ, 18. Dezember 1844, Nr. 51, Sp. 854.

Quadratfuss haltenden Gemälde verziert, welches dem Maler Boppo übertragen ist und Mozart's Verherrlichung mit Portraitfiguren der berühmtesten deutschen Tonkünstler aller Zeiten darstellt. Die Wände werden mit Marmor al fresco gemalt und die Logen mit Brüstungen von Gusseisen versehen, welche 29 Medaillons berühmter ausübender Künstler aller Nationen, in Büstenmanier gemalt, enthalten sollen.“[192]

Eine Neuheit war die Gasbeleuchtung, die dem modernsten Stand der Saalbeleuchtung entsprach und eine sehr viel hellere Raumausleuchtung als Öllampen oder Kerzenlicht bewirkte. Die nachteilige Überhitzung des Saales und die schnelle Verschlechterung der Luft wurden bei historischen Bauten allerdings seltener berücksichtigt. In den Logen und auf dem höher gelegenen Orchsterpodium müssen diese Nachteile sehr schnell spürbar gewesen sein.[193]
Das *Adress-Buch* für das Jahr 1845 liefert einen weiteren Bericht über die gerade neu erbaute Tonhalle. Hieraus geht hervor, dass sich der kleine Saal und der Übungsraum im ersten Stock befunden haben müssen und der große Saal im zweiten Stockwerk lag.[194] Die Angaben über die Besetzungsmöglichkeiten durch das Orchester und über die Beleuchtung weichen etwas von den in der AMZ genannten ab.[195] Außerdem wird berichtet, dass sieben große Flügeltüren in den unteren Teil des Saales führen, der „in Sperrsitze (nummerirte) und Parterreplätze (nicht nummerirte Sitze) eingetheilt ist.“[196] Alle Sitze sollen gepolstert, teilweise „mit Springfedern versehen“[197] und sehr groß gewesen sein. Zudem wird der Podiumsbereich eingehender beschrieben. Es heißt, dass das Podium bis zu 14 Fuß terrassenförmig ansteigt und unter ihm „für die Sänger und Musiker, ein Buffet und die 12 – 14 Fuss grosse Bälgenkammer“[198] lag.

192 AMZ, 18. Dezember 1844, Nr. 51, Sp. 853f.
193 Vgl. Schwab 1971, S.110.
194 Vgl. HAB für das Jahr 1845, S. 464.
195 Hier heißt es, dass 80 bis 100 Musiker auf dem Podium Platz finden und es werden 6 Kronleuchter und 20 Gasbrenner gezählt. (Vgl. HAB für das Jahr 1845, S. 465.)
196 HAB für das Jahr 1845, S. 465.
197 HAB für das Jahr 1845, S. 465.
198 HAB für das Jahr 1845, S. 465.

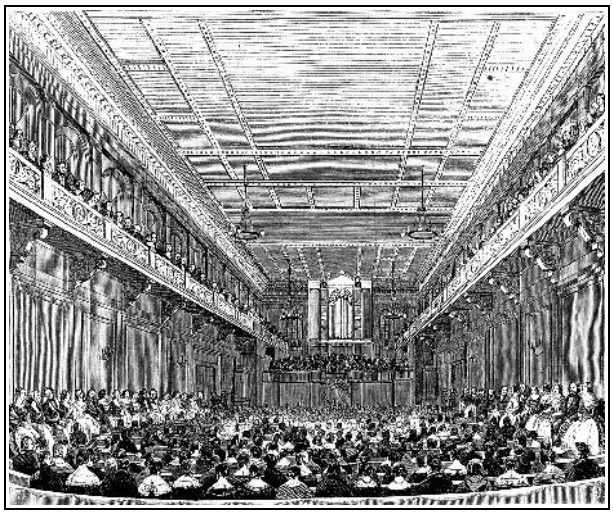

Abbildung 13: Großer Saal der Tonhalle

Bereits 1845 geriet der Bauherr Groß in finanzielle Schwierigkeiten und meldete Zahlungsunfähigkeit an.[199] Weiter ist bei Melhop vermerkt: „eine Reihe von Jahren hindurch blieb die Tonhalle das erste hiesige Lokal für Konzerte, Schaustellungen und Bälle. [...] am 30. Januar 1847 wurden die Konzertaufführungen unter dem Musikdirektor Grund dann wieder eröffnet, während im großen, hochgewölbten Keller der Pächter Wörmer einen sehr besuchten Bierkonvent anlegte. 1848 und auch nachher noch war die Tonhalle der Mittelpunkt der hiesigen politischen Bewegung sowie Sammelplatz der Fremden.“[200] Doch obwohl die Halle eine bewusst gewählte, innerstädtische Lage hatte und ein recht imposanter Bau gewesen sein muss, etablierte sich keine bedeutende Konzertreihe, mit Ausnahme der drei Konzerte, die die Philharmonische Gesellschaft am 1. Februar, 1. März und 16. April 1845 hier aufführte.[201] Dafür können verschiedene Gründe vermutet werden: Die oben genannten schlechten klimatischen Bedingungen des Saales, verbunden mit einer ungenügenden Sicherung bei Feuergefahr, wird einer gewesen sein.[202] Zudem beeinflusste der Brand von 1842 auch das kulturelle Leben der Stadt. So gab beispielsweise die Philharmonische Gesellschaft, die sich seit 1829 zu einer maßgeblichen Konzertgesellschaft entwickelt hatte, 1843 gar kein Konzert und 1844 nur zwei von üblicherweise vier Konzerten.[203] Auch werden die politischen Ereignisse im Jahr 1848 das kulturelle Leben beeinträchtigt haben. Außerdem wurde die Tonhalle als akustisch ungünstig bezeichnet. So schreibt die AMZ Nr. 18. vom 30.April 1845: „Bei dieser Gelegenheit will ich auch über die Akustik dieses neuerbauten Musiklocals noch bemerken, dass diese eben nicht sehr

199 Vgl. Melhop 1925, S. 220.
200 Melhop 1925, S. 220.
201 Vgl. Sittard 1890, S. 310.
202 Vgl. Schwab 1971, S.110.
203 Vgl. Sittard 1890, S. 311.

günstig ausgefallen ist. Der Saal eignet sich nur für ein sehr stark besetztes Orchester; weniger als 70 – 80 Personen dürfen es nicht sein, wenn es gehörig wirken soll. Für Solospiel und Gesang ist derselbe aber sehr ungünstig, und werden daher die Künstler, einheimische wie fremde, auch wohl in Zukunft ihre Concerte im Apollosaale zu geben vorziehen“[204]. Die Philharmonische Gesellschaft zog 1846 wieder in den kleineren Apollosaal. Einzig der von Wörmer betriebene Bierkonvent, „die im Souterrain befindliche ‚Bierhalle‘“[205], scheint besonders beliebt gewesen zu sein, so dass dieser für einige Zeit die Wirtschaftlichkeit der Tonhalle aufrecht erhalten konnte. Mit der Schließung des Bierkonventes 1855 verliert auch die Tonhalle ihre Bedeutung. Das *Adress-Buch* für das Jahr 1856 gibt Auskunft, dass ein Dr. M. H. Cords 1856 den Besitz übernahm.[206] Im April 1861 wird die Tonhalle endgültig geschlossen.[207]
Pläne nach denen sich der große Saal der Tonhalle für raumakustische Berechnungen rekonstruieren ließe, waren nicht aufzufinden.

Abbildung 14: Die Tonhalle (Bleichenbrücke/Neuer Wall)

3.9. Der Conventgarten

Der Conventgarten wurde am 24. Juli 1853 an der Neustädter Hohen Fuhlentwiete[208] 59 durch J. J. S. Wörmer Junior eröffnet. Dies war eine mit Brunnen und bunten Gaslampen verzierte Gartenanlage, die einen Pavillon und eine mit ihm verbundene „Wirtschaftslocalität“[209] besaß. Der Pavillon wurde vom Architekten Max Koppel und einem Herren Averdieck entworfen. Max Koppel ist derselbe Architekt, der die Tonhalle entwarf. Auch Wörmer ist derselbe, der gleichzeitig den Bierkonvent in der Tonhalle betrieb.

204 AMZ, 30. April 1845, Nr. 18, Sp. 310.
205 HAB für das Jahr 1845, S. 465.
206 Vgl. HAB für das Jahr 1856, S. 637.
207 Vgl. Melhop 1925, S. 220.
208 Heute: Fuhlentwiete.
209 HAB für das Jahr 1854, S. 486.

Im *Adress-Buch* für das Jahr 1854 wird die Anlage als Conventgarten bezeichnet und die Maße des Grundstückes von 38550 Quadratfuß angegeben[210], wovon die Gartenanlage 230 mal 105 Fuß einnahm.[211] Innerhalb dieses Gartens hat „in ovaler Form der bis zum Büffet 180 Fuss lange und 36 Fuss breite Pavillon, welcher, getragen von 26 gusseisernen Säulen, mit Zink gedeckt und prachtvoll decorirt, einem Glaspalaste gleicht,“[212] gelegen. Weiterhin ist aus dem Bericht zu erfahren, dass der Pavillon durch „5 grosse Kronleuchter und 8 Seitenarme“[213] beleuchtet wurde. Ein Brunnen, der sich in Form einer Götterstatue innerhalb des Gartens befand und neben ihm das „nach Wiener Manier schlank und hübsch erbaute Orchester“[214] sind auf der Abbildung 15. zu erkennen. „Für Garten-Concerte, welche dort im Sommer allabendlich stattfinden, werden die tüchtigsten Musikkräfte benutzt. Im Winter dient der erweiterte Pavillon zum Concertsaal, wo nicht geraucht werden darf.“[215] Der Eintritt kostete acht Schilling.[216] Der Conventgarten bot für zwei Jahre, „mitten in der Stadt belegen, mit seinem grossen und schönen Pavillon und der mit ihm verbundenen Wirtschaftslocalität, während der Sommersaison einen ebenso umfangreichen, als angenehm fesselnden Vergnügungsaufenthalt.“[217]

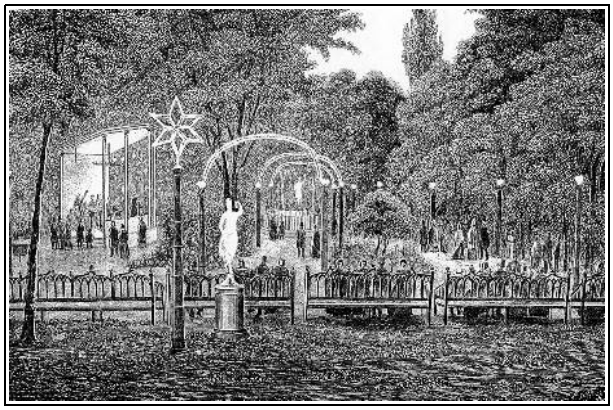

Abbildung 15: Die Gartenanlage (links das Orchesterpodium, rechts im Hintergrund der Brunnen)

Schon 1855 müssen auf dem Areal, wo der Pavillon stand, zwei neue Säle errichtet worden sein, denn die Gartenfläche bleibt erhalten.[218] Diese Lokalität wird bis 1866 parallel als Wörmerscher

210 Vgl. HAB für das Jahr 1854, S. 487.
211 Vgl. HAB für das Jahr 1856, S. 623. Im Hamburgischen Adress-Buch für das Jahr 1854 sind die Maße 405,5 mal 105,33 Fuß angegeben, die aber mit der Gesamtflächenangabe nicht übereinstimmen. Wahrscheinlich handelt es sich bei der Angabe von 405,5 Fuß um einen Druckfehler.
212 HAB für das Jahr 1854, S. 487.
213 HAB für das Jahr 1854, S. 487.
214 HAB für das Jahr 1854, S. 487.
215 HAB für das Jahr 1854, S. 487.
216 Wendt und Kappelhoff 1897, S. 512.
217 HAB für das Jahr 1854, S. 487.
218 Trotz der unterschiedlichen Angaben bezüglich der Breite, ist die Länge des Gartens und die Gesamtfläche des

Konzertsaal bezeichnet.[219] Das *Adress-Buch* für das Jahr 1856 berichtet folgendes:

„Die Concertsäle wurden im vorigen Jahre unter der Leitung des Hrn. J. Jolasse neu erbaut u. im Herbst eröffnet, der grössere derselben, Parterre gelegen, ist, ohne die 40 Fuss lange u. 30 Fuss breite Vorhalle, 106 Fuss lang u. 56 Fuss breit, der kleinere 60 Fuss lang u. 40 Fuss breit, u. zeichnen sich beide durch ihre Akustik ganz besonders aus. Zu den Philharmonischen u. andern grösseren Concerten sowohl als zu Bällen, Mahlzeiten u. s. w. werden diese Säle u. deren bequeme Nebenzimmer benutzt.“[220]

Jollasse wird bereits als Architekt des Apollosaal-Umbaus genannt. Die folgende Darstellung zeigt den Saal in seiner ursprünglichen Form.

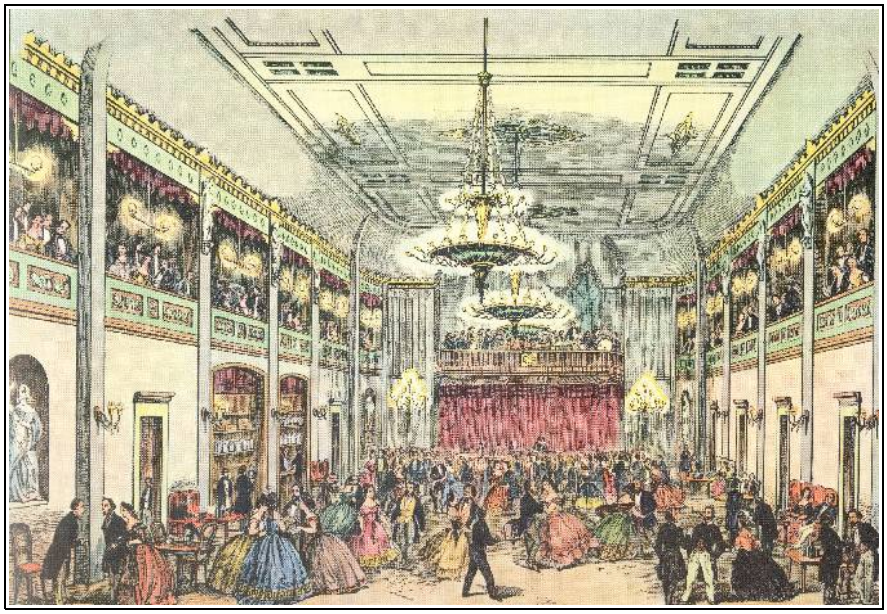

Abbildung 16: Der Saal des Conventgartens (1855)

Hier ist der Saal von der rechten Seite durch vier Türen begehbar, von der linken durch zwei. Dazwischen befinden sich zwei große Durchgänge zur Seitenhalle, in der sich wahrscheinlich die Gastronomie befand. Das Orchester steht auf einem Balkon am Ende des Saales, dahinter ist ein Fenster zu erkennen. Auf gleicher Höhe befindet sich eine Galerie. In den vier Ecken des Saales stehen in Nieschen Stauen. Eine feste Bestuhlung ist zu dieser Zeit offensichtlich nicht vorhanden.

Nach 16 Jahren findet eine Erweiterung des Conventgartens statt. Im Eintrag des *Adress Buches* für das Jahr 1872 wird über das „Etablissement“ folgendes berichtet:

Areals in beiden Adress-Buch Berichten gleich. Somit bleibt der Garten zumindest der Länge nach gleich.

219 Vgl. Sittard 1890, S. 95. Vgl. auch Stephenson 1928, S. 139.

220 HAB für das Jahr 1856, S. 623.

„Im Jahre 1868 ging dasselbe durch Kauf in die Hände seines jetzigen Eigenthümers, des Herrn H. Adloff über, welcher in den Jahren 1870 – 71 beide Säle bedeutend erweitern und verschönern, sowie noch einen dritten kleinen Saal und ein hübsch ausgestattetest Restaurations-Local hinzubauen ließ. Der große Saal nunmehr 124 Fuß lang, 90 Fuß breit u. 46 Fuß hoch, mit Logen, Balkon und bequemen Nebenräumlichkeiten versehen, faßt ca. 3000 Personen. Der Saal wird hauptsächlich durch sogenannte Sunlights erleuchtet. In diesem Saal, der sich durch eine gute Akustik auszeichnet, finden außer vielen anderen auch die Philharmonischen Concerte statt. Auch befindet sich daselbst, zum Behufe musikalischer Aufführungen, eine von dem hiesigen Orgelbauer Hrn. Wolfsteller erbaute Orgel. Im kleinen Saal ist ein stehendes Theater zur Benutzung für Clubs (Liebhaber-Theater) und andere Privat-Gesellschaften. Außerdem werden die Räumlichkeiten des Convent-Gartens zu Bällen, Gesellschaften, Clubs u. s. w. benutzt und dient auch der große Garten, mit vielen Verranden, Springbrunnen und Statuen versehen, im Sommer denselben Zwecken.“[221]

Dieser Umbau soll 154800 Mark gekostet haben.[222] Auch Stephenson berichtet vom Umbau des Conventgartens und nennt Martin Haller als Architekten.[223] Als Gründe für die Erweiterung nennt er den großen Andrang, den verhältnismäßig geringen Platz und die damit verbundenen hohen Preise. Die Aufstellung großer Chöre aufgrund der Raumverhältnisse war bis dahin unmöglich. Der gleichzeitige Einbau der Orgel ermöglichte den Chorvereinen größere Unabhängigkeit von der Kirche. Außerdem hatte nun die Philharmonische Gesellschaft die Möglichkeit, mit der Singakademie gemeinsam aufzutreten, was seit 1872 zweimal jährlich geschah. Dass der Saal nach seiner Erweiterung Platz für 3000 Personen bot, scheint etwas hochgegriffen zu sein. Es existieren undatierte Sitzpläne im Nachlass Hallers, die auch den Grundriss des großen Saales des Conventgartens zeigen.

221 HAB für das Jahr 1872, S. 854.
222 Vgl. „Hamburg und seine Bauten“ 1890, S. 664.
223 Stephenson 1928, S. 153.

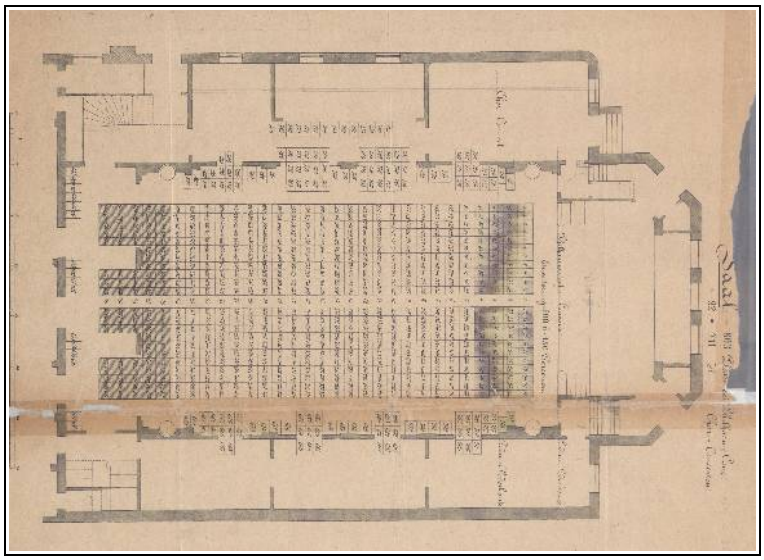

Abbildung 17: Sitzplan des Saales des Conventgartens (vermutl. 1870 – 71)

Auf den drei Plänen ist zu erkennen, dass insgesamt 1235 Plätze verzeichnet sind.[224] Bei Chorkonzerten verringerte sich der Platz um 92 auf 1143. Diese 92 Plätze sind durch Schraffur hervorgehoben und wurden möglicherweise durch die 92 Plätze im hinteren Saalbereich, die ebenfalls schraffiert sind, ersetzt. Bei Betrachtung des Saalplanes drängt sich der Verdacht auf, dass es sich hierbei um Planmaterial, das im Zuge der Erweiterung angefertigt wurde, handelt. Hierauf deutet die Angabe von 600 Quadratfuß, die einer Erweiterung um 150 Sitzplätze entspräche. Auffällig ist, dass Sitzplätze in die Seitenhallen hineinreichen, also die Türen, die auf Abb. 16 zu sehen sind, entfernt worden sein müssen. Diese Art der Erweiterung geschah auch nach hinten hin, wo zwei Säulen auf die ursprüngliche Raumbegrenzung hindeuten. Diese ursprünglichen Raumbegrenzungen stimmen nun auch mit den Maßangaben aus dem *Adress-Buch* für das Jahr 1856 überein. Die Maße aus dem *Adress-Buch* für das Jahr 1872 bezüglich der Verlängerung um 18 Fuß stimmen mit den Sitzplänen überein. Allerdings wird bei der Breite von 90 Fuß lediglich die Breite des Gebäudes, also des Saales inklusive der Seitenhallen, genannt. Weiterhin sind auf dem Saalplan die Nischen, in denen die Skulpturen standen, deutlich zu erkennen. Im Gegensatz zur ursprünglichen Form existieren zusätzliche Logen unterhalb der Balkonebene. In „Hamburg und seine Bauten“ von 1890 ist hierzu zu erfahren, dass 1870 nach den Plänen von Martin Haller „durch Tieferlegung des Saalfußbodens eine Zwischengallerie eingefügt“[225] wurde. Da der Logenplan nicht weiter durch Schraffur oder ähnliches hervorgehoben ist und auch bei dem Balkonplan der Einbau der Orgel nicht explizit

224 Vgl. Abb. 43 – 45. (Anhang)
225 „Hamburg und seine Bauten“ 1890, S. 664.

gekennzeichnet ist, dokumentieren die Pläne möglicherweise einen Teilschritt der Erweiterung im Jahr 1871.

Ein weiterer Umbau fand 1879 statt. Hierzu ist vermerkt, dass Haller „1879 das Orchester erweiterte und das Vorderhaus neu aufführte.“[226] Die Kosten für diesen Umbau sollen 318000 Mark betragen haben.[227] Über diesen Anbau findet sich ebenfalls im Saatsarchiv Hamburg umfangreiches Planmaterial, datiert vom März und April 1879.

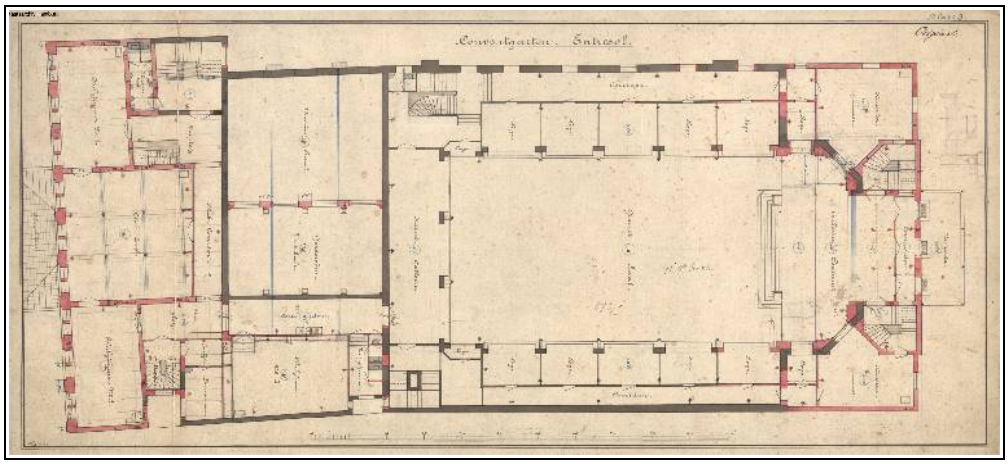

Abbildung 18: Grundriss des Conventgartengebäudes (Logen) (1879)

Auf den Plänen ist der neu geplante Anbau am hinteren Teil des Saales, sowie der Bau des Vorderhauses an der Fuhlentwiete zu erkennen.[228] Die oben genannten ursprünglichen Raumbegrenzungen des großen Saales werden auf gleich große rechteckige Säulen reduziert, so dass der Raum im Parterre nun nicht nur nach hinten geöffnet ist sondern auch die beiden Seitenhallen einnimmt. Die linke Seitenhalle wird durch eine Wand soweit begrenzt, dass sie die gleiche Breite wie die rechte erhält. Die Wand des Orchesterpodiums wird um einige Meter nach hinten versetzt. Rechts und links vom Podium sind neue Räume geplant, die als Speisesaal und Stimmzimmer dienen sollten. Im darüberliegenden Stockwerk sind sie als Künstlerzimmer bezeichnet, die auf Höhe der Logen durch Öffnungen in der Wand direkt mit dem Saal verbunden sind. Für das neue Vorderhaus sind im Erdgeschoss an der Straßenseite unter anderem zwei Ladenräume, eine Vorhalle, der Kassen- und Garderobenbereich und ein Vereinssaal, im ersten Stock ein Clubsaal und drei Clubzimmer geplant. Über die dritte Etage erstrecken sich der Theatersaal mit Bühne, die dazugehörige Garderobe und ein Gesellschaftssaal. Aus einer

226 „Hamburg und seine Bauten“ 1890, S. 664.
227 Vgl. „Hamburg und seine Bauten“ 1890, S. 664.
228 Vgl. Abb. 46 – 50. (Anhang)

Aufstellung Hallers aus dem Jahre 1903, die im Zusammenhang mit dem Bau der Musikhalle am heutigen Johannes-Brahms-Platz erstellt wurde, geht hervor, dass der große Saal des Conventgartens eine Gesamtfläche von 474,5 m² hatte[229] und 1467 Personen Platz bot.[230] Diese Zahl geht auch aus den Sitzplänen hervor, auf denen nachträgliche Bleistifteinträge verraten, dass der Saal vermutlich beim zweiten Umbau im Parterre um 259 Plätze erweitert wurde, die Logen um 38 und die Balkone 28 Plätze hinzu bekamen. Abzüglich der 92 Plätze, die bei Choraufführungen nicht besetzt wurden, ergibt dies eine Sitzplatzkapazität von 1468. Der kleine Saal soll nach der Aufstellung 161,5 m² groß gewesen sein und 450 Personen gefasst haben.

Ein weiterer Umbau hat 1892 stattgefunden, über den ein Abschnitt bei Melhop berichtet: „Bereits 1892 wurde der Anbau des Conventgartens an der Kaiser Wilhelmstraße durch Krumbhaar und Heubel ausgeführt. Der große Concertsaal wurde durch den Anbau um ca. 100 □m vergrößert, auch wurden Garderobenräume und ein Saal für Concertproben hergestellt.“[231] Dem Anbau vorausgegangen waren große Grundstückskäufe der Conventgarten-Gesellschaft, um eine Verbauung des hinteren Teils des Grundstückes durch die zukünftige Kaiser-Wilhelm-Straße zu verhindern.[232] Aber der „Staat kaufte die erforderlichen Terrains an und ging an die Ausführung der Strasse“[233], welche dann den hinteren Teil der Gartenanlage quer durchlief. Dass der eigentliche Konzertsaal um 100 m² vergrößert wurde, ist anhand der Pläne nicht nachzuvollziehen. Es ist möglich, dass es sich bei diesem Anbau um eine Erweiterung des Gebäudes an sich handelte, die im Zuge des Straßenbaus stattfand. Eine Blaupause vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich ebenfalls im Nachlass Hallers befindet, weist darauf hin.[234] Hier wurde der Bau durch Haller an den nun bestehenden Straßenverlauf der Kaiser-Wilhelm-Straße angeglichen. Das unveränderte Saalende geht hieraus deutlich hervor. Die neue Fassade mit der Aufschrift „Conventgarten Aktiengesellschaft“ ist auf Photos aus den 1930er Jahren zu sehen. Das Gebäude wurde am 24. Juli 1943 durch Fliegerbomben zerstört.

229 Die rechte und linke Seitenhalle sind hier nicht berücksichtigt.
230 Hamburger Staatsarchiv, Bestands Nr. 111-1 Senat, Signatur: Cl. VII, Lit. Fl, Nr. 9r Vol. 1a, Anlage Nr. 46, „Vergleichende Zusammenstellung der Abmessungen und Zahl der Sitzplätze nachfolgender Sääle“, Hamburg 28. November 1903, S. 1.
231 Melhop 1908, S. 187.
232 Vgl. Melhop 1908, S. 186.
233 Melhop 1908, S. 186.
234 Siehe Abb. 51. (Anhang)

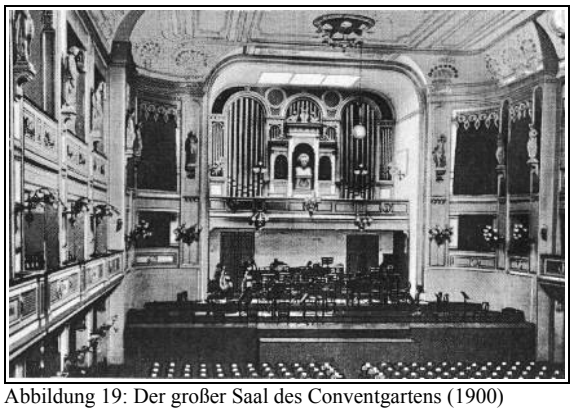

Abbildung 19: Der großer Saal des Conventgartens (1900)

Abbildung 20: Fassade des Conventgartengebäudes (1939), Kaiser-Wilhelm-Straße in Richtung Stadthausbrücke gesehen

Anhand der Vorliegenden Baupläne und Ansichten wurden die akustischen Parameter des großen Saales in seiner ursprünglichen Form von 1855 und nach dem zweiten Umbau 1879 berechnet.[235]

4. Raumakustische Untersuchung

Um Aussagen über die Hörsamkeit, also die Eignung eines Saales zur Darbietung von Sprache oder Musik, machen zu können, sind neben den Kenntnissen über die physikalische Ausbreitung des Schalles im geschlossenen Raum auch Kenntnisse darüber nötig, wie diese Schallfelder vom menschlichen Gehör wahrgenommen und letztendlich in subjektive Eindrücke umgesetzt werden. Seit den 1950er Jahren wurden zahlreiche Untersuchungen zur Korrelation von sogenannten subjektiven Kriterien, also von subjektiv wahrnehmbaren Merkmalen der akustischen Beschaffenheit von Konzertsälen, mit physikalischen Maßen (objektive Kriterien) durchgeführt. Sie haben gezeigt, dass verschiedene, aus den Impulsantworten abgeleitete Messgrößen mit bestimmten subjektiven Kriterien korrelieren. Eine Zusammenfassung dieser Untersunchungsergebnisse findet sich bei Leo Beranek.[236] Neben der Nachhallzeit, die den akustischen Charakter eines Raumes grundlegend beschreibt, hat sich heute eine gewisse Anzahl dieser Kriterien durchgesetzt, die für eine umfassendere Bestimmung und Planung der akustischen Bedingungen eines Zuhörerraumes herangezogen wird. Diese Kriterien lassen sich in verschiedenen Gruppen den subjektiv wahrnehmbaren Merkmalen zuordnen.[237] Die dieser Arbeit zu Grunde liegende Auswahl[238] der berechneten raumakustischen Kriterien stützt sich in erster

235 Siehe Abschnitt 4.3.4. und 4.3.5.
236 Leo Beranek, „Concert and Opera Halls - How They Sound“, Woodbury 1996, S. 39ff.
237 Für ein subjektiv wahrnehmbares Merkmal können mehrere Kriterien definiert sein, deren Werte aber erfahrungsgemäß stark miteinander korrelieren. (Vgl. DIN EN ISO 3382:2000, S. 12.)
238 Siehe Tabelle 1.

Linie auf eine Auswahl, die für frühere akustische Simulationen und raumakustische Untersuchungen historischer Konzertsäle getroffen wurde.[239] Mit Ausnahme des Bassverhältnisses werden die folgenden Parameter auch heute zur raumakustischen Planung und Untersuchung von der DIN EN ISO 3382:2000 beschrieben.

Bezeichnung			Subjektiv wahrnehmbares Merkmal
RT	Nachhallzeit	*reverberation time*	Wahrnehmbare Dauer eines frei ausklingenden Signals in ruhiger Umgebeung
EDT	Frühe Abklingzeit	*early decay time*	Nachhall-Empfindung[240]
BR	Bassverhältnis	*bass ratio*	Wahrgenommene Klangfarbe des Nachhalls bei tiefen und mittleren Frequenzen
G	Stärkemaß	*gain, sound strength*	Lautstärkeeindruck
C_{80}	Klarheitsmaß	*clarity*	Wahrgenommene Transparenz des Schalls
LF	Seitenschallgrad	*lateral fraction*	Scheinbare Ausdehnung einer Quelle („apparent source with“, ASW)

Tabelle 1: Auswahl raumakustischer Kriterien

4.1. Kriterien

Eines der ältesten und fundamentalen raumakustischen Parameter ist die Nachhallzeit. Sie ist definiert als die Zeit T, die nach dem Abschalten des Senders vergeht, bis der Schalldruck um ein Tausendstel des Anfangswertes, also um 60*dB*, abgefallen ist. Dies entspricht der subjektiv wahrnehmbaren Dauer des Nachhalls eines lauten Signals in leiser Umgebung. Theoretisch lässt sich die Nachhallzeit anhand der Gleichung von Eyring berechnen:

$$T = 0{,}163 \frac{V}{-ln(1-\alpha) S_{ges} + 4mV} \quad \text{(Gl. 1)}$$

V = Volumen in m³
$\bar{\alpha}$ = räumlich gemittelter Absorptionsgrad = A_{ges}/S_{ges}
A_{ges} = gesamte Absorptionsfläche in m²
S_{ges} = gesamte Raumoberfläche in m²
m = Dämpfungskonstante für Luft in m^{-1}

Der Faktor $4mV$ berücksichtigt die Dissipation, also die Ausbreitungsdämpfung des Schalls in der Luft, wobei m von Raumtemperatur und Luftfeuchtigkeit abhängt.

239 Vgl. Stefan Weinzierl, „Beethovens Konzertsäle - Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen“, Frankfurt am Main 2002, S. 135ff. Vgl. auch Jürgen Meyer, „Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydns“, in: Acoustica 41 (1978), S. 146ff.

240 Die *EDT* hat sich als subjektiv bedeutsamer als die Nachhallzeit herausgestellt.

Die gesamte Schallabsorptionsfläche setzt sich aus der Absorption der Teilflächen des Raumes mit dem zugehörigen frequenzabhängigen Absorptionsgrad und den nicht zur Raumoberfläche gehörigen Absorptionsflächen (z.B. Publikum, Einrichtungsgegenstände) zusammen.

$$A_{ges} = \sum_i \alpha_i S_i + \sum_j A_j \qquad \text{(Gl. 2)}$$

S_i = Teilfläche
α_i = zur Teilfläche gehöriger frequenzabhängiger Absorptionsgrad
A_j = restliche Absorptionsflächen, die nicht zur eigentlichen Raumoberfläche gehören

Für geringe Absorptionsgrade geht die Gleichung (Gl. 1) in die Sabinesche Nachhallformel (Gl. 3) über, die für $\alpha \leq 0{,}25$ zuverlässige Ergebnisse liefert.

$$T = 0{,}163 \frac{V}{A_{ges} + 4\text{mV}} \qquad \text{(Gl. 3)}$$

Bei raumakustischen Messungen wird in der Regel die Zeit *T* gemessen, in der der Schalldruckpegel um 30 *dB*, von -5 bis -35 *dB* abgefallen ist, und dann verdoppelt. Die Auswertung beginnt bei -5 *dB*, um zu gewährleisten, dass die Schallenergie gleichmäßig im Raum verteilt ist und endet bei -35 *dB*, um eine Verfälschung durch Fremdgeräusche im Bereich der niedrigen Schalldruckpegel zu vermeiden. Die Nachhallzeit T_{30} wird hier mit dem Index *30* versehen, um den Auswertungsbereich zu kennzeichnen. Für die Messung der Nachhallzeit werden in der Norm zwei Verfahren beschrieben:[241] Das Verfahren des abgeschalteten Rauschens und das Verfahren der integrierten Impulsantwort. Beim erstgenannten wird ein Signal mit breitbandigem statistischen oder pseudo-statistischen elektrischem Rauschen über einen Lautsprecher mit möglichst gleichmäßigem omnidirektionalem Abstrahlverhalten erzeugt. Wenn das Schallfeld im Raum den stationären Zustand erreicht hat, wird die Quelle abgeschaltet und an verschiedenen Positionen im Raum simultan die Zeit gemessen, in der der Pegel entsprechend abfällt.[242] Das Verfahren der integrierten Impulsantwort eignet sich, wenn noch weitere raumakustische Kriterien benötigt werden, da fast alle raumakustischen Kriterien aus der Impulsantwort abgeleitet werden können. Der Raum wird hier als lineares und zeitinvariantes

241 Vgl. DIN EN ISO 3382:2000, S. 8ff.
242 Für die Messungen von T_{20} und T_{10} werden die Abklingkurven über den Bereich von -5 *dB* bis -25 *dB* bzw. -5 *dB* bis -15 *dB* ausgewertet, bei der *EDT* („early decay time“) der Bereich von 0 *dB* bis -10 *dB*

akustisches Übertragungssystem betrachtet, das durch seine Impulsantwort *h(t)* im Zeitbereich vollständig beschrieben werden kann. Im Verfahren der integrierten Impulsantwort wird der Raum mit einem impulshaften Signal angeregt, das ähnlich einem Dirac-Stoß, also einem idealisierten Impuls unendlich kurzer Dauer, sein sollte. Traditionell verwendet man zur Anregung des Raumes einen Pistolenschuss, eine Starterklappe oder einen platzenden Ballon. Des Weiteren werden in jüngerer Zeit sogenannte *Chirps* (Sinus-Sweeps mit zu hohen Frequenzen ansteigender Amplitude) oder Maximalfolgen (pseudozufällige, binäre Folgen, dem weißen Rauschen ähnliche Rauschsignale) erzeugt. Die Autokorrelationsfunktion solcher Folgen sind dem Dirac-Stoß sehr ähnlich. Aus dem empfangsseitig gemessenen Signal kann durch Berechnung der Kreuzkorrelationsfunktion die Impulsantwort ermittelt werden.

Der Einfluss der Nachhallzeit auf die Hörsamkeit hängt in erster Linie von ihrer Dauer, ihrer Frequenzabhängigkeit und von der Art der Darbietung ab. Je nach Verwendungszweck des Raumes, können Nachhallzeiten als günstig oder ungünstig bewertet werden. So wird für Hör- oder Sitzungssäle eine kurze Nachhallzeit verlangt, um die Verständlichkeit eines Sprechers nicht durch lange Hallfahnen zu vermindern. Bei Konzertsälen hingegen wird eine zu kurze Nachhallzeit oft als störend empfunden, da eine den traditionellen Hörgewohnheiten gewisse Verschmelzung aufeinanderfolgender Töne und Klänge bevorzugt wird.[243] Eine zu lange Nachhallzeit wiederum vermindert die hörbare Transparenz gerade schnell aufeinanderfolgender Klänge. Durch empirische Untersuchungen können lediglich Nachhallzeitbereiche, die für bestimmte Darbietungsarten und Raumgrößen günstig sind, ermittelt werden, da es aufgrund des unterschiedlichen Urteilsvermögens und des persönlichen Geschmacks, sowie des subjektiven Unterscheidungsvermögens der Versuchsteilnehmer, nicht möglich ist, einen scharfen Optimalwert für Nachhallzeiten zu ermitteln.[244] Durch zahlreiche Nachhallzeitmessungen in akustisch als gut befundenen Konzertsälen existieren heute Richtwerte für günstige Nachhallzeiten verschiedener Raumarten. Für einen Einzahlwert der Nachhlallzeiten wird in der Regel der Mittelwert der Werte der 500 Hz und 1000 Hz Oktavbänder gewählt (RT_{mid}). Eine Auswahl optimaler Nachhallzeiten ist:

243 Vgl. H. Kuttruff, „Raumakustik“, in: M. Heckl, H.A. Müller (Hrsg.), „Taschenbuch der Technischen Akustik“, 2. Aufl., Berlin [u.a.] 1994, S. 617.
244 Vgl. Kutruff 1994, S. 609.

Raumart	Nachhallzeit in Sekunden
Hörsäle, Sitzungsäle	< 1
Sprechtheater	1 – 1,2
Konzertsäle	1,7 – 2,1
Opernhäuser, traditionell	1 – 1,2
Opernhäuser, modern	1,6 – 1,8

Tabelle 2: Optimale Nachhallzeiten für mittlere Frequenzen (500 Hz – 1000 Hz)[245]

Die Nachhallzeit wird also durch den Zeitverlauf des Abklingens der Schallenergie im Raum, der zu einem bestimmten Zeitpunkt durch einen Impuls oder ein abruptes Abschalten eines Rauschsignals angeregt wurde, beschrieben. Die anfängliche Abklinggeschwindigkeit, insbesondere bei kleinen Lautstärken und bei fortlaufenden Musik- oder Sprachsignalen, stimmt dagegen mehr mit dem subjektiven Nachhalleindruck überein. Sie wird im Gegensatz zur Nachhallzeit durch einen kürzeren Auswertungszeitraum (0 *dB* bis -10 *dB*) bestimmt und wird als frühe Abklingzeit (*early decay time*) oder *EDT* bezeichnet. Auch hier wird für einen Einzahlwert in der Regel der Mittelwert der Werte der 500 Hz und 1000 Hz Oktavbänder gewählt.
Die oben genannte Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit bedingt insbesondere bei tiefen Frequenzen ihre Klangfarbe. Als Maß hierfür wird das Verhältnis der tiefen und mittleren Frequenzen angegeben. Das Bassverhältnis *BR* wird durch das Verhältnis der Nachhallzeiten *T* bei den 125 Hz und 250 Hz Oktavbändern, zu den Werten bei den 500 Hz und 1000 Hz Oktavbändern beschrieben.

$$BR = \frac{T_{125} + T_{250}}{T_{500} + T_{1000}} \qquad \text{(Gl. 4)}$$

Eine höhere Nachhallzeit bei tiefen Frequenzen wird für einen „warmen“ Klang der Musik verantwortlich gemacht. Für Musik wird ein Bassverhältnis von *BR* = 1,0 – 1,3 als günstig angesehen, für Sprache hingegen sollte das Bassverhälnis höchstens einen Wert von *BR* = 0,9 – 1,0 haben.[246]
Aus der Zeitstruktur eines Signals lassen sich Aussagen über dessen Transparenz machen. Das Klarheitsmaß C_{80} bewertet die zeitliche Durchsichtigkeit, also die Unterscheidbarkeit zeitlich aufeinander folgender Klänge einer musikalischen Darbietung trotz überlagertem Raumschall.[247]

245 H. Kutruff, „Kann man „gute Akustik“ planen?“, in: Fortschritte der Akustik - DAGA, Oldenburg 1996, S. 18.
246 Vgl. EASE 4.1 Help, S. 632
247 Vgl. W. Kuhl, „In der Raumakustik benutzte hörakustische Termini“, in: Acustica 39 (1977), S. 57.

Für das Klarheitsmaß gilt:

$$C_{80} = 10\log \frac{\int_{0}^{80ms} p^2(t)\,dt}{\int_{80ms}^{\infty} p^2(t)\,dt}\,dB \qquad \text{(Gl. 5)}$$

Hier setzt man den Anteil der Schallenergie der ersten 80 Millisekunden in das Verhältnis zum später eintreffenden Anteil der Schallenergie im Nachhallvorgang, da davon ausgegangen wird, dass die bis 80 Millisekunden nach dem Direktschall eintreffenden Reflexionen die Deutlichkeit von Musiksignalen erhöhen, während die später eintreffende Schallenergie die Deutlichkeit vermindert. Welche Werte des Klarheitsmaßes als günstig bezeichnet werden können hängt vom Musikgenre ab. Allgemein gelten Werte zwischen -3 $dB \leq C_{80} \leq$ +4 dB als Richtwerte für klassische und romantische Musik. Für sakrale Musik kann das Klarheitsmaß $C_{80} \geq$ -5 dB sein.[248] Die Unterschiedsschwelle für das Klarheitsmaß liegt bei $\Delta C_{80} \approx \pm 3$ dB.[249] Das Klarheitsmaß wird in der Regel als Mittel der Werte der 500 Hz, 1000 Hz und 2000 Hz Oktavbänder bestimmt und dann als $C_{80}(3)$ bezeichnet.[250]

Der Seitenschallgrad ist definiert als das Verhältnis der seitlich einfallenden Schallenergie zur Gesamtenergie innerhalb der ersten 80ms nach Eintreffen des Direktschalls.

$$LF = \frac{\int_{5ms}^{80ms} p_L^2(t)\,dt}{\int_{0}^{80ms} p^2(t)\,dt} \qquad \text{(Gl. 6)}$$

Die Integrationsgrenze von 5 Millisekunden für den seitlichen Energieanteil gewährleistet, dass Direktschallanteile unberücksichtigt bleiben. Der Seitenschallgrad wird bei raumakustischen Messungen häufig als das Verhältnis des Ausgangspegels eines Mikrofons mit achtförmiger Nierencharakteristik, das mit Nullrichtung auf die Schallquelle zeigt, zum Ausgangspelgel eines omnidirektionalen Empfängers bestimmt. Er beschreibt die empfundene Räumlichkeit eines

248 Vgl. EASE 4.1 Help, S. 643
249 Vgl. R. Höhne, G. Schroth, „Zur Wahrnehmbarkeit von Deutlichkeits- und Durchsichtigkeitsunterschieden in Zuhoerersälen“, in: Acustica 81 (1995), S. 309.
250 Vgl. Beranek 1996, S. 478.

Klanges. Die Schallquellen, beispielsweise die Instrumente eines Orchesters, werden hier nicht mehr als einzelne Punktquellen gehört, sondern der gesamte Raumbereich um das Orchester wird als schallerfüllt empfunden.[251] Ausschlaggebend hierfür sind frühe Reflexionen, die in diesem Fall das Räumlichkeitsempfinden verstärken, je seitlicher die Einfallsrichtung in Bezug auf den nach dem Direktschall ausgerichteten Kopf des Zuhörers ist. Bei einem großen Seitenschallgrad wirkt die Quelle akustisch breiter. Die Werte, die hier als günstig betrachtet werden, bewegen sich im Bereich von $0{,}10 \leq LF \leq 0{,}25$.[252] Für die Räumlichkeitswahrnehmung sind Frequenzen unter 1,5 kHz verantwortlich. Der Seitenschallgrad LF_{E4} (E steht hier für *early*) wird demnach häufig als Mittel der Werte der Oktavbänder bei 125 Hz, 250 Hz, 500 Hz und 1 kHz angegeben.[253]

Um den Lautstärkeeindruck, den eine Schallquelle in einem Raum hervorruft, zu beschreiben, wurde das Stärkemaß G eingeführt. Es ist definiert als das logarithmische Verhältnis des Schalldrucks, den eine omnidirektionale Quelle an einem Ort im Raum erzeugt, zu dem Schalldruck $p^2_{10}(t)$, der in 10 m Entfernung von derselben Quelle im Freifeld erzeugt wird.

$$G = 10\log \frac{\int_0^\infty p^2(t)\,dt}{\int_0^\infty p_{10}^2(t)\,dt}\,dB \qquad \text{(Gl. 7)}$$

Da sich der Schalldruck einer Quelle außerhalb des Hallradius nur noch geringfügig verringert, hängt hier der Lautstärkeeindruck nur noch von der abgestrahlten Leistung der Instrumente ab, d.h. von der Besetzung und Spielweise des Orchesters in Verbindung mit dem umgebenden Raum. Das Stärkemaß kennzeichnet also den Anteil, den der Raum am Schalldruckpegel, der durch eine Schallquelle an einem Hörerplatz hervorgerufen wird, hat. Günstige Werte des Stärkemaßes werden zwischen $1\ dB \leq G \leq 10\ dB$ angesiedelt. Es sollte so hoch sein, dass an jedem beliebigen Hörerplatz die Lautstärke ungefähr doppelt so laut ist, wie sie in 10 m Abstand unter Freifeldbedingungen wäre.[254] Entscheidend für den Lautstärkeeindruck eines Hörers im Saal ist das Stärkemaß im mittleren Frequenzbereich. G_{mid} wird als Mittel der Werte der 500 Hz und 1000 Hz Oktavbänder bestimmt.[255]

251 Vgl. W. Kuhl, „Räumlichkeit als Komponente des Raumeindrucks“, in: Acustica 40 (1978), S. 167f.
252 Vgl. EASE 4.1 Help, S. 647.
253 Vgl. Beranek 1996, S. 470.
254 Vgl. EASE 4.1 Help, S.634.
255 Vgl. Beranek 1996, S. 443.

4.2. Raumakustische Simulation

Zur Modellierung eines Schallfeldes im Raum und zur Bestimmung der raumakustischen Kriterien existieren verschiedene Methoden. Eine exakte Beschreibung der Schallausbreitung kann anhand der Wellengleichung vorgenommen werden. Diese ist jedoch nur für sehr einfache Raumgeometrien, wie quaderförmige Räume, analytisch lösbar. Für komplexere Raumgeometrien müssen numerische Verfahren eingesetzt werden. Angewandt werden diese derzeit nur für tiefe Frequenzbereiche, bei denen die Raumabmessungen als klein gegenüber der Wellenlänge betrachtet werden können und so der Rechen- und Speicherzeitbedarf vergleichsweise gering ist.[256]

Bei komplizierteren Raumformen wird traditionell auf die Modellmesstechnik zurückgegriffen. Hierbei werden die geplanten Räume im verkleinerten Maßstab nachgebaut und heute mit Miniatursendern, Empfängern oder Miniatur - Kunstköpfen bemessen, wobei alle physikalischen Größen, wie Frequenzen und Absorptionsgrade entsprechend transformiert werden. So können wichtige Kriterien ermittelt werden und nach entsprechender Rücktransformation des aufgenommenen Signals in den originalen Frequenzbereich, in den Raum „hineingeört“ werden. Trotz der zeit- und kostenaufwendigen Herstellung, sowie der Unflexibilität gegenüber Änderungen, werden derartige Modelle nach wie vor in Ergänzung zu Computermodellen eingesetzt, da sie in bestimmten Situationen, wie zum Beispiel im Hinblick auf Beugungseffekte oder angekoppelte Räume, zuverlässigere Ergebnisse liefern.[257]

Eine weitere, gängige Methode, um die Schallausbreitung in Räumen und akustische Kriterien vorab zu ermitteln, ist die Computersimulation. Hierzu stehen zahlreiche Simulationsprogramme zur Verfügung, deren Berechnungen auf der Näherung der geometrischen Raumakustik beruhen. Bei der geometrischen Raumakustik wird von einer strahlenförmigen Schallausbreitung nach den Gesetzen der geometrischen Optik ausgegangen. Die Betrachtungsweise der strahlenförmigen Schallausbreitung ist jedoch nur sinnvoll, solange die zu betrachtenden Bereiche, wie die Abmessungen reflektierender Flächen und deren Entfernungen zum Sender, groß im Verhältnis zur Wellenlänge sind. Die Rauhigkeit der reflektierenden Flächen muss entsprechend klein sein, so dass bei der Schallausbreitung keine Beugungen oder diffusen Reflexionen, sondern nur geometrische Reflexionen stattfinden können.[258]

---

256 Vgl. Weinzierl 2002, S. 141.

257 Vgl. H. Kuttruff und E. Mommertz, „Raumakustik“, in: Gerhard Müller, Michael Möser (Hrsg.), „Taschenbuch der Technischen Akustik“, 3. Aufl., Berlin, Heidelberg 2004, S.352.

258 Das für die Berechnungen verwendete Programmmodul AURA *Mapping* von EASE 4.1 bietet hier die Möglichkeit, die Diffusion mit in die Simulation einzubeziehen. Neben den, in eine bestimmte Richtung weisenden Spiegelreflexionen einer Schallwelle, besitzen Oberflächen, auf die der Schall trifft, einen gewissen

Zur Berechnung der Impulsantwort eines Raumes bei Computersimulationen kann prinzipiell zwischen zwei Verfahren unterschieden werden. Bei der Strahlenverfolgung, dem sogenannten *ray tracing*, lässt man von einer Schallquelle zahlreiche Schallstrahlen oder Schallteilchen (*sound particles*) strahlenförmig mit einer statistisch vorgegebenen Winkelverteilung in die Raumrichtungen ausgehen. Die Reflexionswege der einzelnen Teilchen werden rechnerisch verfolgt, indem die Wandflächen auf Reflexionspunkte überprüft werden, bis ein Teil von ihnen auf einen vorher definierten Zählkörper trifft und die jeweilige Ankunftszeit, Energie und auch Herkunftsrichtung registriert und abgespeichert werden. Die Rechenzeit ist hier proportional zur Anzahl der Wandflächen.

Ein weiteres Simulationsverfahren kann durch die Spiegelquellenmethode, dem *mirror imaging* realisiert werden. Hier wird die Reflexion derart simuliert, dass die Punkte, an denen die Strahlen einer Primärquelle reflektieren, durch die Signale von Sekundärquellen ersetzt werden, die bezüglich der reflektierenden Fläche spiegebildlich zur Originalquelle liegen. Das Signal dieser Spiegelschallquelle erster Ordnung erreicht dann den Zählkörper aus derselben Richtung und mit derselben Verzögerung wie das reflektierte Signal. Bei Reflexionen höherer Ordnung werden die Spiegelschallquellen erster Ordnung wieder an den Flächen gespiegelt, an denen die von ihnen ausgesandten Signale reflektieren, so dass die Anzahl der Quellen exponentiell ansteigt. Der Rechenaufwand kann dadurch sehr viel Zeit in Anspruch nehmen.

4.3. Computermodelle

Die in der vorliegenden Arbeit eingesetzte Simulationssoftware EASE 4.1 bietet eine ganze Reihe nützlicher Programmmodule zur raumakustischen Planung und Untersuchung. Hierzu zählen Programmmodule zur Raumeditierung, Raumvisualisierung, Auralisation, zum 2D und 3D *Mapping*, *Ray Tracing* und *Mirror Imaging*. Außerdem stellt es Datenbanken für Lautsprecher und Wandmaterialien zur Verfügung.

Ausgangspunkt für die Raumakustische Simulation war hier ein digitalisiertes, in sich geschlossenes Raummodell, dessen Begrenzungsflächen durch die Eingabe einzelner ebener Teilflächen definiert wurden.

Grad an Diffusion, die die einfallende Schallwelle mit erheblich gedämpfter Amplitude in die restlichen Raumrichtungen zerstreut. Beim AURA *Mapping* wird den Oberflächen, wenn die Diffusionskennwerte der Wandmaterialien nicht definiert wurden, ein nomineller Diffusionsbetrag als Faktor (10%) zugewiesen und in die Simulation mit einbezogen.

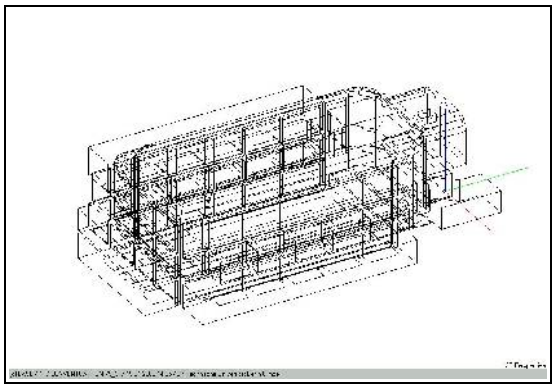

Abbildung 21: Drahtgittermodell des Conventgartens (1879) aus der 3D-Perspektive

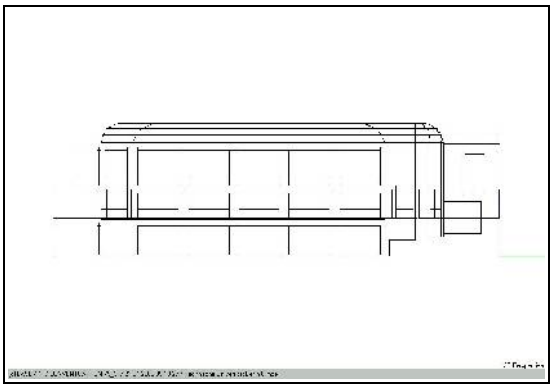

Abbildung 22: Drahtgittermodell des Conventgartens (1879) aus der x-Perspektive

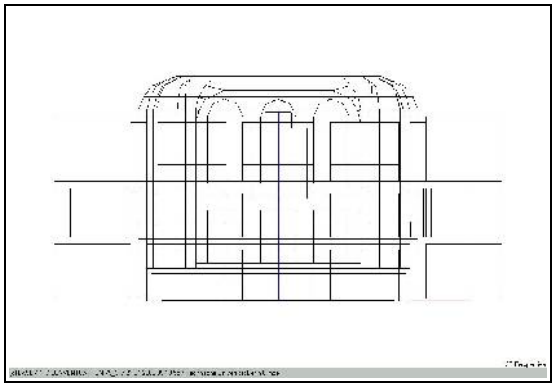

Abbildung 23: Drahtgittermodell des Conventgartens (1879) aus der y-Perspektive

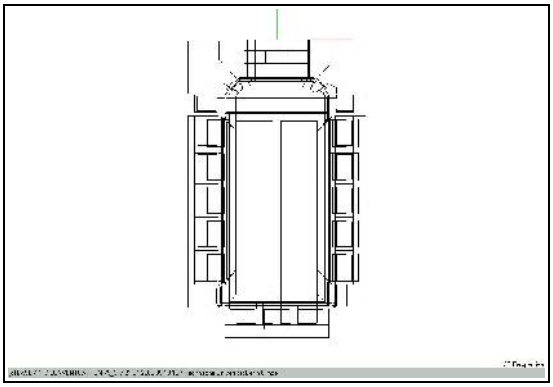

Abbildung 24: Drahtgittermodell des Conventgartens (1879) aus der z-Perspektive

Den einzelnen Teilflächen wurden Absorptionsgrade für sechs Oktavbänder (125 Hz bis 4 kHz) zugewiesen, die in diesem Fall vom Programm über die Terzbänder von 100 Hz bis 10 kHz interpoliert wurden. Innerhalb des Raumes können Strahler beliebiger Richtcharakteristik und Ausrichtung positioniert und Hörerflächen oder einzelne Hörorte definiert werden. Hier wurde als Quelle ein Strahler mit Kugelcharkteristik jeweils in der Mitte des Orchesterpodiums in 1 m Höhe, entsprechend einem in der Praxis verwendeten dodekaederförmigem Messlautsprecher positioniert. Die Zuhörerflächen konnten entweder durch die vorliegenden Sitzpläne definiert werden, oder sie wurden für verschiedene Besetzungen abgeschätzt. Die Parameter für die Konzertsäle dieser Arbeit wurden mit dem Rechenmodul EASE AURA berechnet[259], das auf dem von der Universität Aachen entwickelten *Caesar* Algorithmus basiert und zwei Simulationsverfahren, AURA *Response*[260] und AURA *Mapping* bietet. Die vorliegenden Werte wurden durch das Simulationsverfahren AURA *Mapping* berechnet, das die akustischen Parameter gemäß DIN EN ISO 3382:2000 auf Hörerflächen oder an individuellen Hörerplätzen

259 Ausgenommen sind die Nachhallzeiten. Sie wurden durch EASE 4.1 anhand der Sabineschen Formel ermittelt.

260 Das Simulationsverfahren AURA *Response* berechnet ein Reflektogramm, aus welchem eine binaurale Impulsantwort für die Auralisation gewonnen werden kann.

durch Erzeugung eines Echogramms abbildet. Ein Echogramm stellt in diesem Fall das gespeicherte zeitliche Muster aller an einem Ort in einem Zeitabschnitt von jeweils einer Millisekunde eingetroffenen Energie dar.

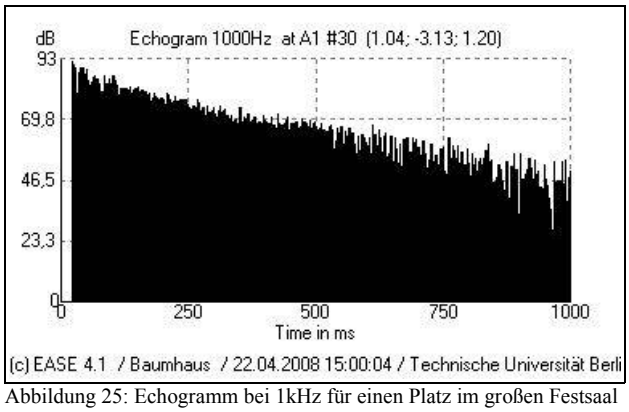

Abbildung 25: Echogramm bei 1kHz für einen Platz im großen Festsaal des Baumhauses

Anhand der im Abschnitt 3. dargelegten Kenntnisse zur Baugeschichte der Säle und der vorliegenden Pläne konnten der Saal des Eimbeckschen Hauses, die Räumlichkeiten des Kaiserhofes, der Festsaal des Baumhauses und der große Saal des Conventgartens in seinem Bauzustand von 1855 und 1879 rekonstruiert werden. Die Raumgeometrie und das Volumen konnten nach den Plänen genau bestimmt werden.[261]

Ein Problem stellte die geringe Kenntnis über die Absorptionseigenschaften der in den Sälen verwendeten Materialien dar. Es kann zwar mit einiger Sicherheit bestimmt werden, aus welchen Materialien Wand-, Boden- und Deckenflächen bestanden haben, außerdem existieren für die Absorptionseigenschaften dieser Materialien Tabellenwerke mit orientierenden Planungswerten, jedoch hängen die tatsächlichen Absorptionsgrade in erster Linie von der genauen Baukonstruktion, vor allem von Gewicht und Durchmesser der Verkleidungen ab.[262] Weiterhin ist in Bezug auf die Schallabsorption auch die teilweise unbekannte Inneneinrichtung wie Teppiche, Vorhänge und Gemälde von Bedeutung, die zusätzlich auch noch Änderungen unterliegen konnten. In dieser Arbeit musste daher auf Erfahrungswerte zurückgegriffen werden. Ein von Beranek angegebenes Verfahren zur Abschätzung der Nachhallzeit, das auf Konzertsäle angewandt werden kann, unterscheidet lediglich zwei Arten von Absorptionsflächen im Raum:

261 Für die Umrechnung der Fußmaße in Meter wurde in der vorliegenden Arbeit von dem württembergischen Fußmaß ausgegangen (1 Fuß=12 Zoll=0,286 m), mit dem zeitweilig auch in den Ländern Hamburg und Schleswig Holstein gemessen wurde. Zumindest im Bezug auf den Conventgarten ist belegt, dass es sich bei den angegebenen Maßen um diese Einheit gehandelt haben muss. Auf der Blaupause vom Anfang des 20. Jahrhunderts (s. Abb. 51) werden beispielsweise 14 cm für eine Stufenhöhe angegeben, der in den älteren Plänen eine Höhe von 6 Zoll zugewiesen ist.

262 Vgl. Weinzierl 2002, S. 143.

Einerseits die durch das Publikum festgelegte Absorptionsfläche mit den entsprechenden Absorptionsgraden und andererseits die gesamten anderen Absorptionsflächen mit dem sogenannten Restschallabsorptionsgrad.[263] Die gesamte Schallabsorptionsfläche des Raumes setzt sich dann wie folgt zusammen:

$$A_{ges} = \alpha_r S_r + \alpha_j S_j \qquad \text{(Gl. 8)}$$

α_r = Restschallabsorptionsgrad
S_r = Restfläche (Oberfläche des Saales ohne Publikums- und Orchesterfläche) in m^2
α_j = Absorptionsgrad von Publikums- und Orchesterfläche
S_j = vom Publikum und Orchester besetzte Fläche in m^2

Die für die Restflächen benötigten Absorptionsgrade wurden aus Nachhallzeitmessungen in mehreren noch unbestuhlten Konzertsälen bestimmt. Die hier ermittelte Restschallabsorption wurde allen Berechnungen zu Grunde gelegt.[264]

Nr.	Beschreibung	Frequenz [Hz]					
		125	250	500	1000	2000	4000
1	Alle Wände mind. 3,8cm Putz bzw. Putz auf Beton. 25% der Seitenwände mit Gipsplatten von 1,25 cm Durchmesser, Decke 1,8cm Putz, Parkettboden, einige schallabsorbierende Teilflächen.[265]	0,16	0,13	0,10	0,09	0,08	0,07

Tabelle 3: Für die Restflächen verwendete Absorptionsgrade

Die Unsicherheiten, die hieraus bezüglich der errechneten Werte resultieren, wirken sich in erster Linie auf die Berechnungen im unbesetzten Zustand aus. In einem voll besetzten Konzertsaal ohne zusätzliche schallabsorbierende Maßnahmen hingegen macht die Absorption des Publikums im Durchschnitt etwa 75% der Gesamtabsorption aus, so dass Abweichungen des Restschallabsorptionsgrades das Ergebnis entsprechend gering beeinflussen.[266] Für die Schallabsorption der Publikumsflächen, die in erster Linie von der Bekleidung und der Dichte des Publikums abhängig ist, liegt umfangreiches Datenmaterial vor. Für den Saal im Eimbeckschen Haus, die Räumlichkeiten im Kaiserhof und den Festsaal im Baumhaus wird davon ausgegangen, dass hier keine feste Bestuhlung vorhanden war, sondern Holzstühle oder Holzbänke verwendet wurden. Für diesen Fall wurde ein Mittelwert aus den

263 Vgl. Beranek 1996, S. 622f.
264 Siehe Tabelle 3.
265 Vgl. Beranek 1996, S. 623.
266 Vgl. Beranek 1996, S. 627.

Absorptionseigenschaften verschiedener Bestuhlungen gewählt.[267]

Nr.	Beschreibung	Frequenz [Hz]					
		125	250	500	1000	2000	4000
3	Publikum auf Holzstühlen (alte Philharmonie Berlin)[268]	(0,03)	0,20	0,50	0,53	0,46	-
4	besetzte Brettsitzstühle, 1,15m Reihenabstand (Sitz und Lehne ca. 6mm dickes Sperrholz)[269]	0,10	0,15	0,30	0,40	0,55	0,60
5	Publikum auf Holzstühlen[270]	0,31	0,51	0,73	0,80	0,82	0,82
6	Publikum auf Holzstühlen, 2 Pers. pro m².[271]	0,24	0,40	0,78	0,98	0,96	0,87
7	Mittelwert	0,22	0,32	0,58	0,68	0,70	0,76

Tabelle 4: Für die Publikumsflächen verwendete Absorptionsgrade

Auch im Saal des Conventgartens ab 1855 steht fest, dass er auch zu Bällen und anderen Veranstaltungen verwendet wurde und somit keine feste Bestuhlung besaß, so dass hier dieselben Absorptionsgrade angewandt wurden. Lediglich für die Bestuhlung des Conventgartensaales von 1879 kann davon ausgegangen werden, dass sich eine feste Bestuhlung darin befand. Wie auf den Abbildungen zu erkennen ist, handelt es sich um Holzstühle, bei denen vermutlich nur die Sitzfläche dünn gepolstert ist.[272] Hier wurden für unbesetzte und besetzte Stühle folgende Werte verwendet:

Nr.	Beschreibung	Frequenz [Hz]					
		125	250	500	1000	2000	4000
8	Publikum auf dünn gepolsterten Stühlen[273]	0,56	0,68	0,79	0,83	0,86	0,86
9	Dünn gepolsterte Stühle unbesetzt[274]	0,35	0,45	0,57	0,61	0,59	0,55

Tabelle 5: Für die Publikumsflächen verwendete Absorptionsgrade im Conventgarten (1879)

267 Siehe Tabelle 4.
268 Lothar Cremer, Helmut A. Müller, „Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik“, Bd. I, 2. Aufl., Stuttgart 1978, S.325. Der Wert bei 125 Hz wurde in den Mittelwert nicht mit einbezogen, da er unrealistisch tief erscheint. Für 4000 Hz existiert keine Angabe.
269 Wolfgang Fasold, Ernst Sonntag, Helgo Winkler, „Bau und Raumakustik“, Berlin 1987, Tab. 10, S. 426.
270 Datenbank zu EASE „PUBLIKUM 1“
271 Kutruff 1994, Tab. 23.5, S. 612.
272 Siehe Abb. 42 (Anhang) und Abb. 19.
273 Vgl. Beranek 1996, S. 626.
274 Vgl. Beranek 1996, S. 626.

4.3.1. Raumakustische Kriterien des Eimbeckschen Hauses

Anhand des Grundrisses der Etage und der Außenansicht des Eimbeckschen Hauses auf dem Plan von 1770, ließ sich die Saalgeometire und das Volumen relativ sicher rekonstruieren. Da keinerlei Abbildungen des Saales zur Verfügung stehen, geschieht die Aufteilung des Saales in Publikums- und Orchesterfläche durch die Annahme, dass dem Publikum zwei Türen zum Ein- und Ausgang zur Verfügung standen und dass die hinter dem Orchester liegende Wand die fensterlose Wand war. Die Größe der Orchesterfläche wurde, bezogen auf die Aufführung der „Schöpfung“ Haydns, bei der das Orchester aus 86 Personen bestanden haben soll, abgeschätzt. Hier wurden 2 Personen pro Quadratmeter geschätzt, was für Orchestermusiker mit Instrument sicherlich etwas knapp bemessen ist, sich aber durch einen eng gestellten Chor ausgleichen ließe. Kalkuliert man auch für die Zuhörer 2 Personen pro Quadratmeter ein, so erreicht man für Zuhörer im Eimbeckschen Haus eine Platzkapazität von ca. 170.[275]

Auf den folgenden Ansichten der Computermodelle sind die Podiumsflächen rot, die Fenster schwarz und Türen und Balkonbrüstungen grau dargestellt.

Allgemeine Raumdaten:

Volumen	V = 653 m³
Grundfläche	S = 185 m²
Podiumsfläche	S_p = ca. 48 m²
Sitzplätze	ca. 170

275 Diese Abschätzung der Platzkapazität wurde auch auf die Räumlichkeiten des Kaiserhofes und den Conventgaretn im Bauzustand von 1855angewandt.

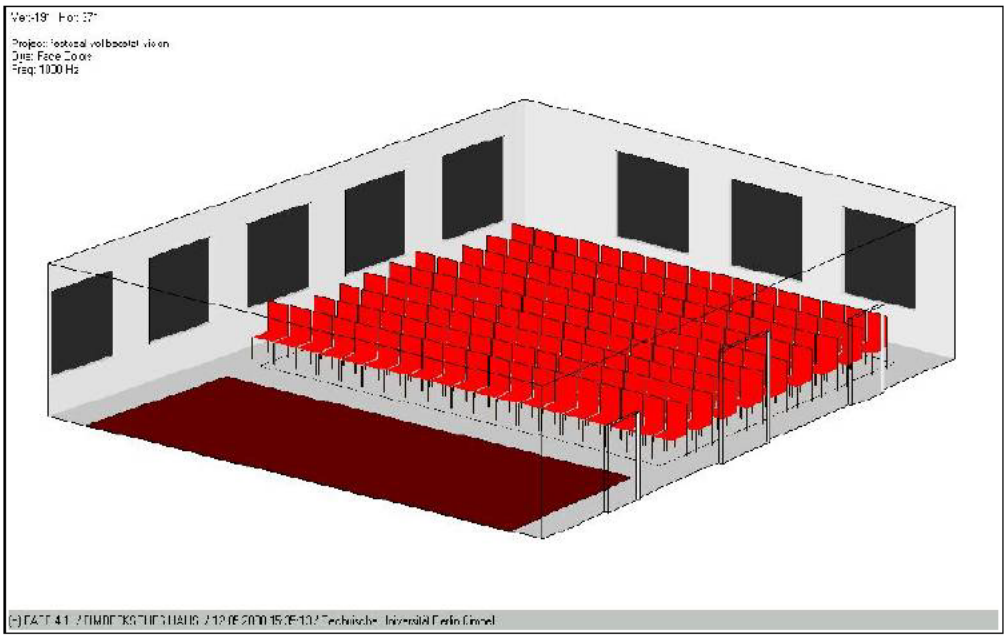

Abbildung 26: Eimbecksches Haus, Festsaal

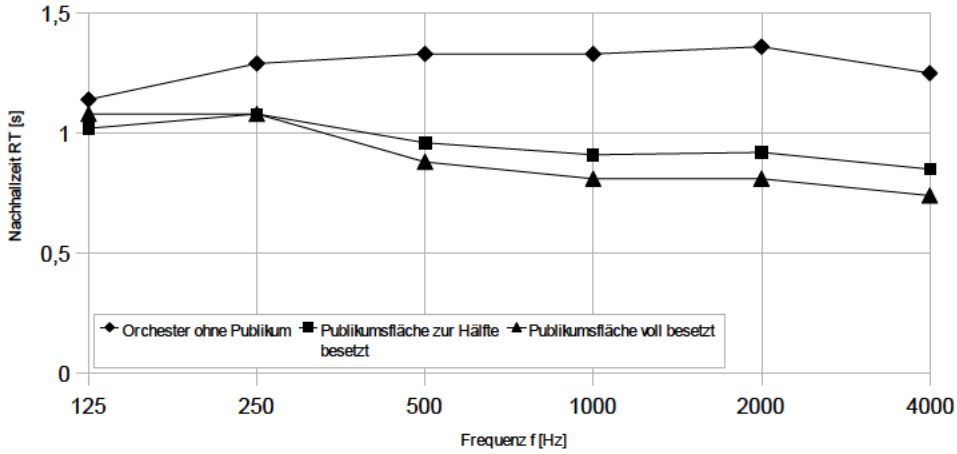

Diagramm 1: Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des Festsaales

	EDT_{mid} [s]	RT_{mid} [s]	BR	G_{mid} [dB]	$C_{80}(3)$ [dB]	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	1,6	1,3	0,9	+17	+1	0,31
Publikumsfläche zur Hälfte besetzt	1,4	0,9	1,1	+15,5	+2	
Publikumsfläche voll besetzt	1,2	0,9	1,3	+15	+3	

Tabelle 6: Eimbecksches Haus, raumakustische Kriterien des Festsaales

4.3.2. Raumakustische Kriterien des Kaiserhofs am Neß

Da keine genauen Angaben darüber bestehen, in welchem der Räume des Kaiserhofes die Konzerte stattgefunden haben, wurde vermutet, dass es sich hierbei um den großen Raum im Erdgeschoss, der vermutlich als Gaststätte diente, und um den Raum in der dritten Etage handelte. Von beiden wurde ein Computermodell angefertigt. Auch die für die Kalkulationen definierten Hörerflächen, sowie die Aufteilung des Saales in Publikums- und Podiumsfläche, basieren allein auf der Annahme, dass sowohl Publikum als auch Musiker den Raum leicht betreten und verlassen konnten, die Sicht- und Lichtverhältnisse relativ gut waren und dass bei vollbesetztem Raum ca. 75% der Fläche vom Publikum eingenommen wurden.

Allgemeine Raumdaten des Raumes im Erdgeschoss:

Volumen $V = 241\ m^3$

Grundfläche $S = 75\ m^2$

Podiumsfläche S_p = ca. 10 m²

Sitzplätze ca. 60

Allgemeine Raumdaten des Raumes in der dritten Etage:

Volumen $V = 215\ m^3$

Grundfläche $S = 75\ m^2$

Podiumsfläche S_p = ca. 10 m²

Sitzplätze ca. 70

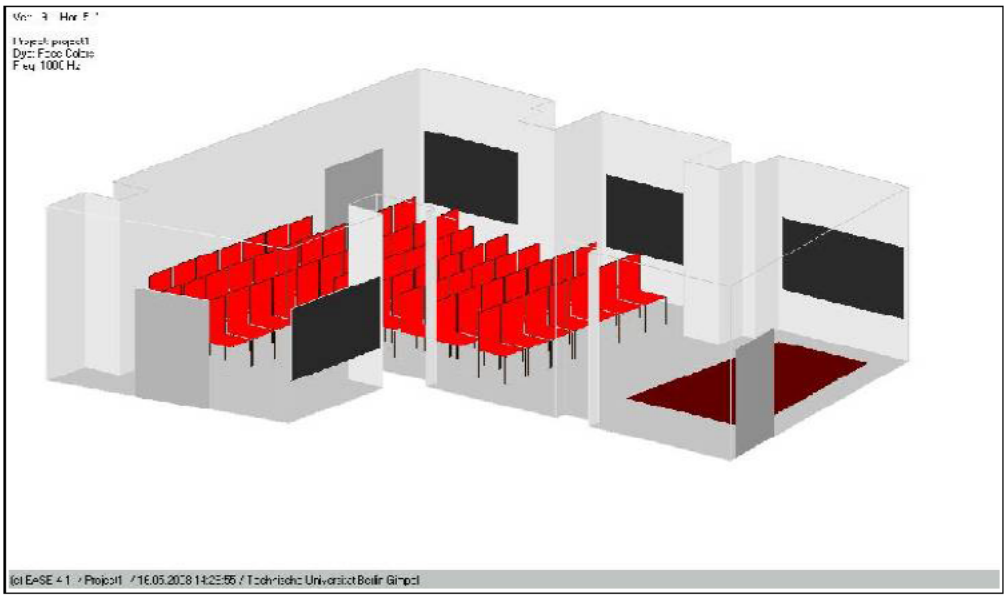

Abbildung 27: Kaiserhof, Raum im Erdgeschoss

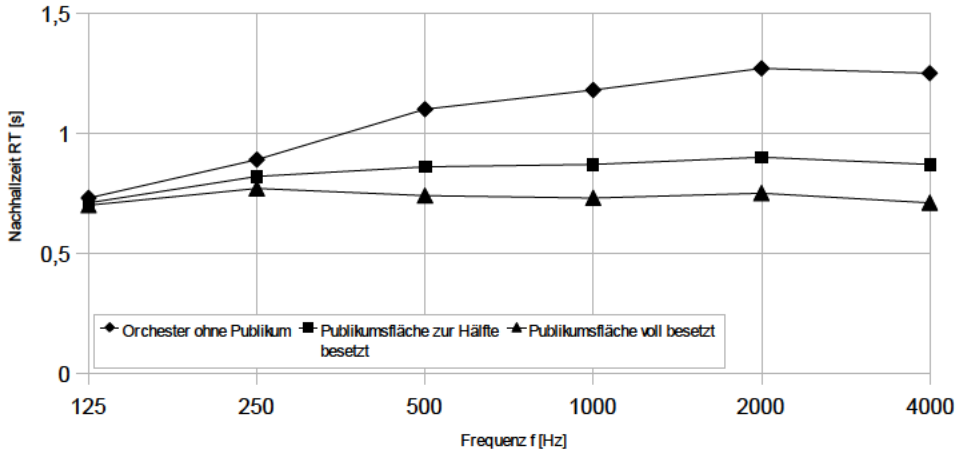

Diagramm 2: Kaiserhof, Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des Raumes im Erdgeschoss

	EDT_{mid} [s]	RT_{mid} [s]	BR	G_{mid} [dB]	$C_{80}(3)$ [dB]	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	1,2	1,1	0,7	+20	+1,5	0,31
Publikumsfläche zur Hälfte besetzt	1	0,9	0,9	+19	+3,5	
Publikumsfläche voll besetzt	0,9	0,7	1	+18	+4	

Tabelle 7: Kaiserhof, raumakustische Kriterien des Raumes im Erdgeschoss

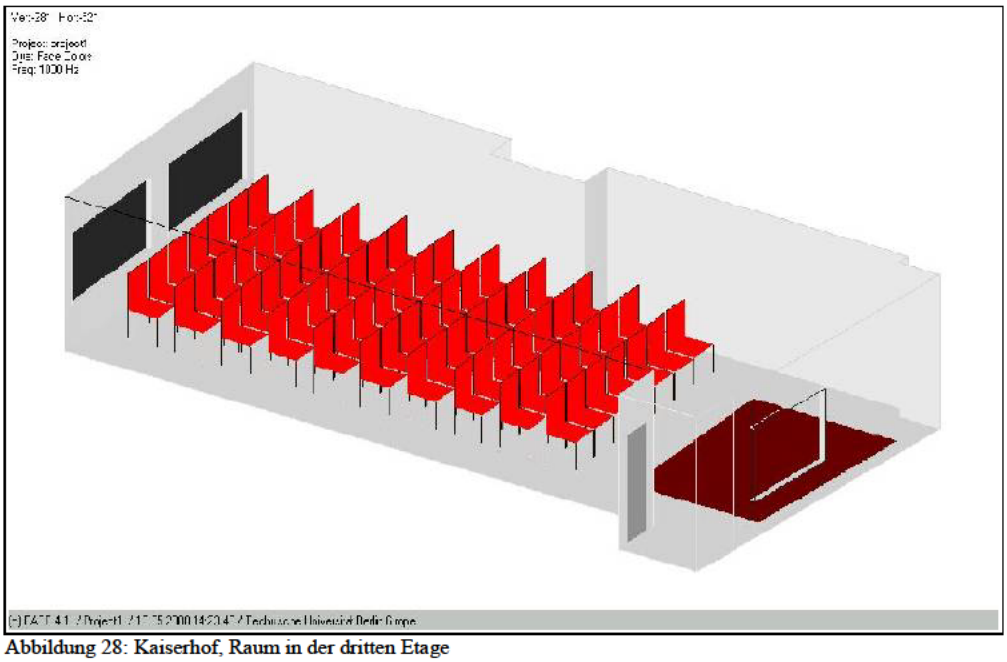

Abbildung 28: Kaiserhof, Raum in der dritten Etage

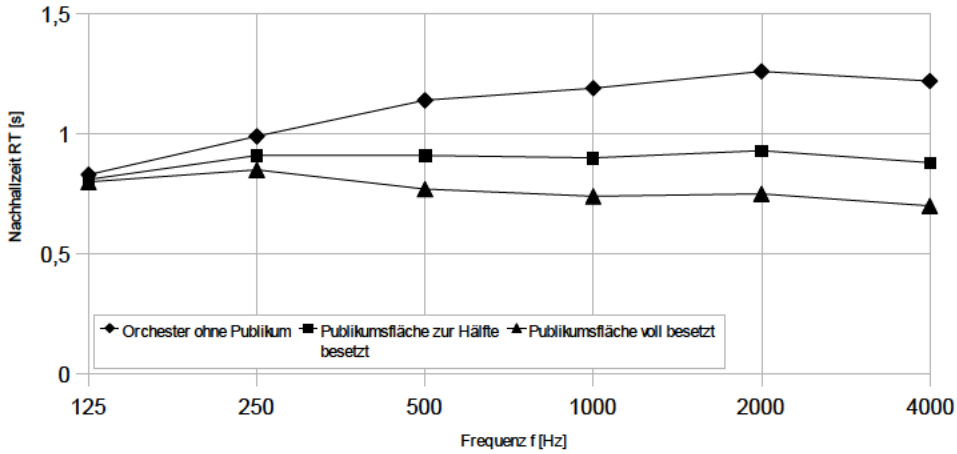

Diagramm 3: Kaiserhof, Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des Raumes in der dritten Etage

	EDT_{mid} [s]	RT_{mid} [s]	BR	G_{mid} [dB]	$C_{80}(3)$ [dB]	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	1,2	1,1	0,8	+20	+2	0,29
Publikumsfläche zur Hälfte besetzt	1	0,9	0,9	+19	+4	
Publikumsfläche voll besetzt	0,9	0,8	1	+18	+5	

Tabelle 8: Kaiserhof, raumakustische Kriterien des Raumes in der dritten Etage

4.3.3. Raumakustische Kriterien des Baumhauses

Die Rekonstruktion des großen Festsaales des Baumhauses geschah auf Grundlage der in Faulwassers „Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafen“ abgedruckten Skizzen. Das Volumen und die Geometrie ließen sich anhand der im ersten Abschnitt referierten Kenntnisse eindeutig rekonstruieren. Spekulativ ist die Breite und Tiefe des Balkons, die sich nicht ermitteln ließ. Im Saal fanden nach Faulwasser 200 Personen Platz. Hätten diese, wie in den heutigen Konzertsälen üblich, sitzen sollen, so hätte das Orchester zwangsläufig auf dem Balkon spielen müssen. Die hier vermutete Größe des Balkons ließe so maximal 20 Musiker zu. Es kann allerdings davon ausgegangen werden, dass auch bei den Aufführungen im Baumhaus das Publikum teilweise gestanden hat oder auf lose über den Raum verteilten Holzstühlen saß.

Allgemeine Raumdaten:

Volumen	$V = 568\ m^3$
Grundfläche	$S = 106\ m^2$
Podiumsfläche	S_p = ca. 15 m²
Sitzplätze	200

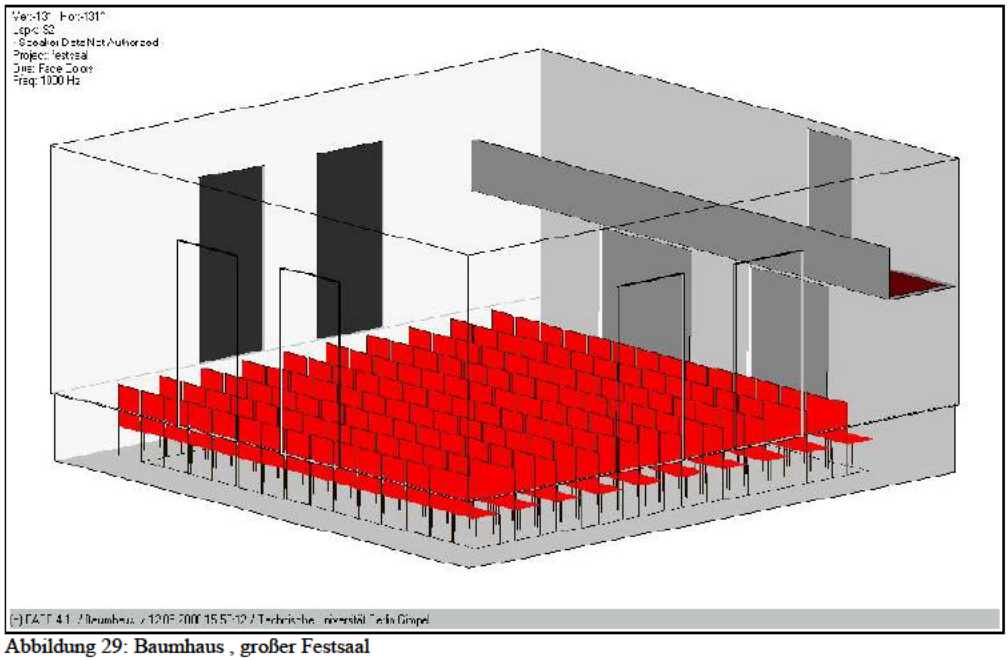

Abbildung 29: Baumhaus , großer Festsaal

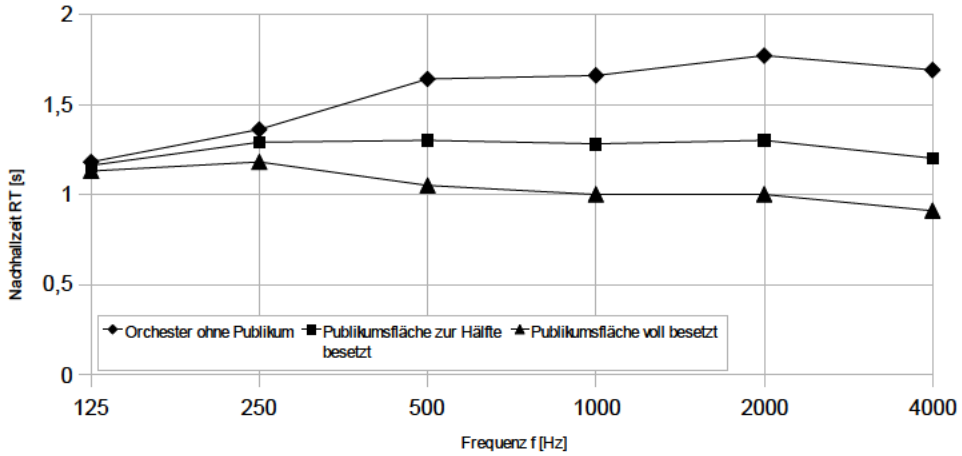

Diagramm 4: Baumhaus, Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des großen Festsaales

	EDT_{mid} [s]	RT_{mid} [s]	BR	G_{mid} [dB]	$C_{80}(3)$ [dB]	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	1,8	1,7	0,8	+17	-0,5	0,26
Publikumsfläche zur Hälfte besetzt	1,5	1,3	1,0	+16	+1	
Publikumsfläche voll besetzt	1,3	1,0	1,1	+15	+2	

Tabelle 9: Baumhaus, raumakustische Kriterien des großen Festsaales

4.3.4. Raumakustische Kriterien des Conventgartens im Bauzustand von 1855

Grundlage des Raummodells bildeten die Grundrisse der Sitzpläne[276], die sich mit der Darstellung des Saales um 1855 weitestgehend decken.[277] Eine Unsicherheit bestand bei dem Podiumsbereich. Dieser ist auf der Darstellung durch einen Vorhang verdeckt. Da die Fenster auf der Rückseite des Balkons scheinbar nicht wesentlich tiefer liegen, als die Fläche, die der Vorhang bildet, wurde davon ausgegangen, dass kurz dahinter die Rückwand des Raumes ist. Sollte der Saal schon zu dieser Zeit nach den Grundrissen, die auf den Sitzplänen zu erkennen sind, bestanden haben, so fehlen ihm in diesem Modell 117 m^3. Weiterhin wurde davon ausgegangen, dass die Balkonebene ähnliche Ausmaße besaß, wie sie sie auf den Sitzplänen hat. Die Höhen der Etagen wurden anhand der Angaben aus den *Adress -Büchern* und den Plänen aus dem Jahr 1879 abgeschätzt. Offensichtlich stand das Orchester bei Bällen auf dem Balkon.[278] Diese Schallquellenposition wurde auch für die Kalkulationen verwendet.

Die in der folgenden Ansicht in der oberen Etage auf dem Boden abgebildeten grauen Linien kennzeichnen die weiteren Zuhörerflächen, die hier der Übersichtlichkeit halber nicht durch die Abbildung von Stühlen veranschaulicht wurden.[279]

Allgemeine Raumdaten:

Volumen	$V = 5123\ m^3$
Grundfläche Parkett	$S_P = 404\ m^2$
Grundfläche Balkonebene	$S_B = 249\ m^2$
Podiumsfläche (Balkon)	$S_p = 30\ m^2$
Sitzplätze	ca. 750

276 Siehe Abb. 43 – 45. (Anhang)
277 Siehe Abb. 16.
278 Siehe Abb. 16.
279 Siehe Abb. 30. Gleiches gilt für Abb. 31.

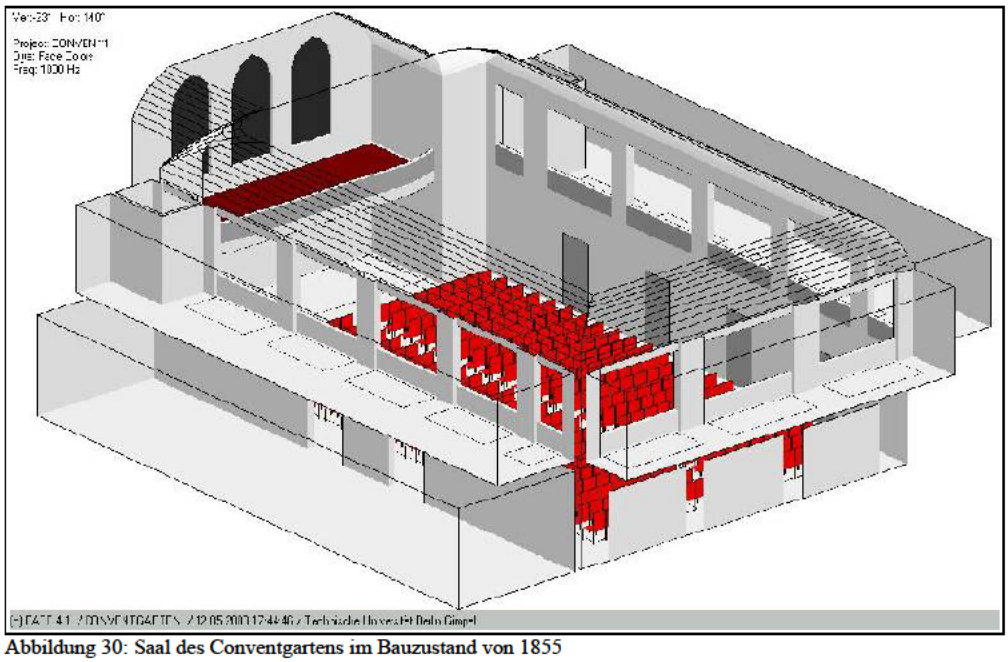

Abbildung 30: Saal des Conventgartens im Bauzustand von 1855

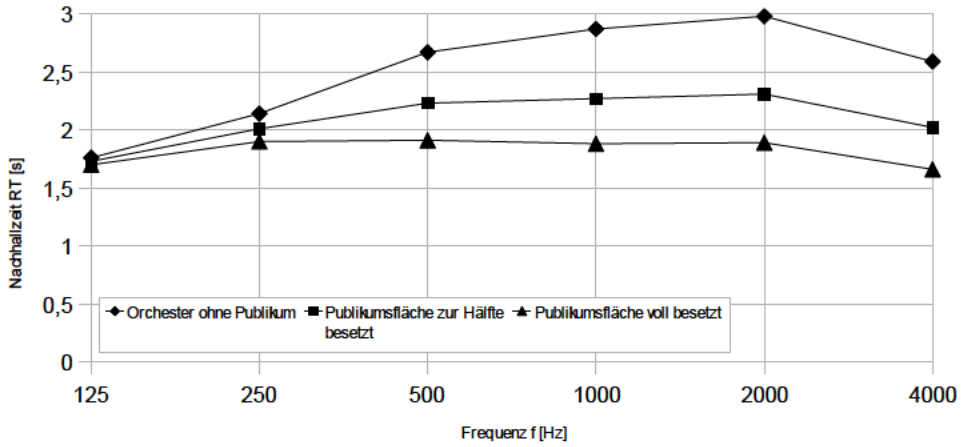

Diagramm 5: Conventgarten (1855), Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des Saales

	EDT_{mid} [s]	RT_{mid} [s]	BR	G_{mid} [dB]	$C_{80}(3)$ [dB]	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	2,8	2,8	0,7	+10	-2,5	0,20
Publikumsfläche zur Hälfte besetzt	2,3	2,3	0,8	+8,5	-1	
Publikumsfläche voll besetzt	2,0	1,9	1,0	+8	0	

Tabelle 10: Conventgarten (1855), raumakustische Kriterien des Saales

4.3.5. Raumakustische Kriterien des Conventgartens im Bauzustand von 1879

Anhand des umfangreichen Planmaterials aus dem Jahr 1879 wurde der Conventgartensaal in dieser Form rekonstruiert. Es wurden auch die auf den Plänen direkt mit dem Saal verbundenen Künstlerzimmer der ersten Etage berücksichtigt. Ihnen wurden keine Zuhörerflächen zugewiesen, da nicht bekannt ist, inwiefern sie durch das Publikum besetzt waren. Wie bei den vorherigen Kalkulationen wurde auch hier der in 4.3. beschriebene Restschallabsorptionsgrad verwendet.[280]

Allgemeine Raumdaten:

Volumen	$V = 7656\ m^3$
Grundfläche Parkett	$S_P = 602\ m^2$ (exkl. Podium)
Grundfläche Logenebene	$S_L = 193\ m^2$
Grundfläche Balkonebene	$S_B = 343\ m^2$
Podiumsfläche	$S_p = 92\ m^2$
Sitzplätze	1467

280 Vgl. Tab. 3, Nr. 1.

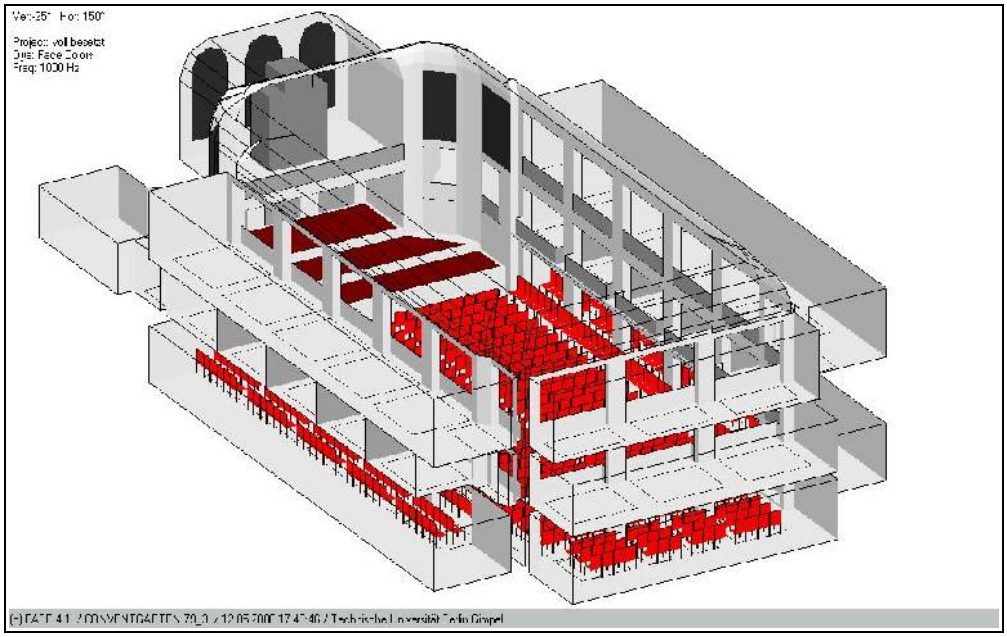

Abbildung 31: Großer Saal des Conventgartens im Bauzustand von 1879

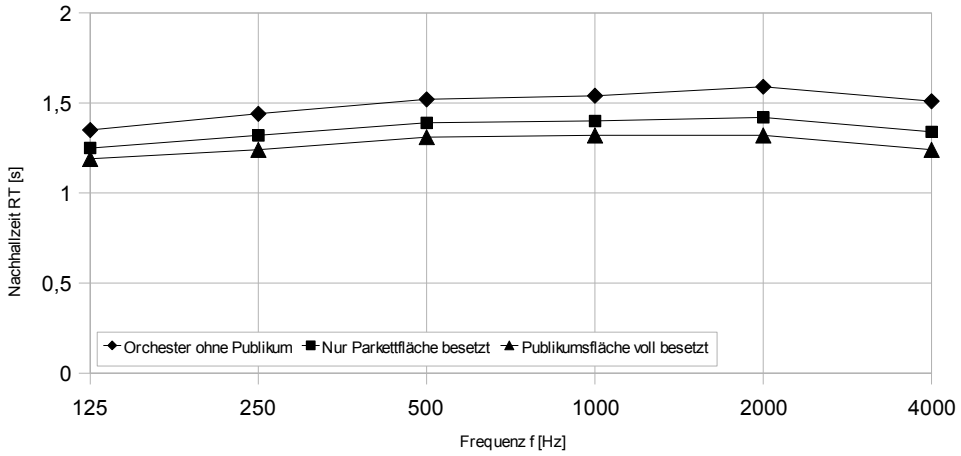

Diagramm 6: Conventgarten (1879), Nachhallzeiten für unterschiedliche Besetzungen des großen Saales

	EDT_{mid} *[s]*	RT_{mid} *[s]*	*BR*	G_{mid} *[dB]*	$C_{80}(3)$*[dB]*	LF_{E4}
Orchester ohne Publikum	1,9	1,5	0,9	+6	+0,5	0,21
Parkettfläche besetzt	1,8	1,4	0,9	+5	+1	
Publikumsfläche voll besetzt	1,8	1,3	0,9	+4	+1,5	

Tabelle 11: Conventgarten (1879), raumakustische Kriterien des großen Saales

5. Diskussion der Ergebnisse

Konzertsaal (Jahr der Fertigstellung)	*V*	RT_{mid}	*Kapazität*
Kaiserhof Raum im Erdgeschoss (1619)	**241 m³**	**0,7 s**	**ca. 60**
Kaiserhof Raum in der 3. Etage (1619)	**215 m³**	**0,8 s**	**ca. 70**
Baumhaus (1662)	**568 m³**	**1,0 s**	**200**
Drillhaus (1671)	-	-	-
Konzertsaal auf dem Kamp (1761)	-	-	-
Eimbecksches Haus (1771)	**653 m³**	**0,9 s**	**ca. 170**
Apollosaal (1794)	ca. 2800 m³	-	-
Börsenhalle (1804)	ca. 1880 m³	-	-
Tonhalle (1844)	ca. 6452 m³	-	ca. 1500
Conventgarten (1855)	**5123 m³**	**1,9 s**	**ca. 750**
Conventgarten (1879)	**7656 m³**	**1,3 s**	**1467**

Tabelle 12: *V* und RT_{mid} der frühen Konzertsäle in Hamburg.[281]

Im Gegensatz zu modernen Konzertsälen, deren Volumina bis über 30000 m³ reichen, sind die Volumina der untersuchten Säle sehr gering.

Die errechneten Stärkemaße *G*, gerade der kleinen Säle und des Conventgartens im Bauzustand von 1855, sind hauptsächlich wegen dieses geringen Volumens gegenüber modernen Sälen um einiges höher. Während in modernen Sälen die am Zuhörerplatz einfallende Schallenergie gegenüber dem Direktschall um etwa 2 bis 4 *dB* verstärkt wird[282], was einer Verstärkung der Schallintensität um das 1,5 – 3-fache entspricht, reicht die Verstärkung in den untersuchten Räumen, mit Ausnahme des Conventgartens im Bauzustand von 1879, von 8 – 19 *dB*. Dies entspricht einer Verstärkung der Schallintensität um das 6 bis 80-fache.[283] Besonders in den Räumlichkeiten des Kaiserhofes und des Baumhauses, in denen vor allem Virtuosen in kleinen Besetzungen oder solistisch auftraten, wird sich diese Verstärkung positiv im Bezug auf eine höhere dynamische Bandbreite ausgewirkt haben. Das heißt: Auch Passagen, die *piano*

281 Nachhallzeiten für voll besetzte Publikumsflächen. Die Volumina von Apollosaal, Börsen- und Tonhalle wurden anhand der Angaben der Adressbücher geschätzt.

282 Als moderne Säle wurden hier die Royal Festival Hall, die Philharmonie Berlin und die Philharmonie am Gasteig gewählt. Die Vergleichswerte sind aus: Beranek 1996, Appendix 4 entnommen. Es handelt sich um die Messwerte im unbesetzten Zustand. Die Bestuhlungen der modernen Säle sind jedoch so konzipiert, dass die Absorption der besetzten und unbesetzten Stühle sich nicht groß unterscheiden, so dass sich die Werte ähneln. In den untersuchten Räumen sind die Unterschiede aufgrund der Holzbestuhlung bedeutender, außerdem sind Aussagen über den unbesetzten Raum aufgrund der geringen Kenntnisse über die Absorptionseigenschaften und die Ausstattung sehr unsicher. Als Vergleichswerte der untersuchten Räume wurden die der zur Hälfte besetzten Räume gewählt, die gegenüber dem vollbesetzten Zustand etwa um den gleichen Faktor geringer sind, als die der unbesetzten modernen Säle gegenüber den Besetzten. (Vgl. Weinzierl 2002, S. 180 und S. 192.)

283 Schallintensität $k = 10^{(G/10)}$ (Vgl. Weinzierl 2002, S. 180.)

vorgetragen wurden, konnten in ihrer Klangstärke sehr viel mehr reduziert werden, ohne dass der Klang brüchig wurde. Lautere Passagen wurden hingegen sehr viel intensiver wahrgenommen, als dies in heutigen Konzertsälen bei gleicher Besetzung der Fall wäre.

Bei Betrachtung der Werte der Nachhallzeiten und dem damit eng verbundenen Klarheitsmaß ist zu erkennen, dass die älteren kleinen Räume (Eimbecksches Haus, Kaiserhof, Baumhaus) erwartungsgemäß akustisch trockener und damit einhergehend klarer waren. Für Aufführungen wie etwa der „Schöpfung“ im Eimbeckschen Haus wurden laute Passagen durch das hohe Verstärkungsmaß und die gleichzeitig große Besetzung durch Orchester und Chor wohl sehr intensiv wahrgenommen. Gleichzeitig trat durch die kurze Nachhallzeit und das hohe Klarheitsmaß keine große Verschmelzung aufeinanderfolgender Klänge ein, so dass eine ungenaue Vortragsweise, wie beispielsweise ein kurzzeitig versetzter Einsatz mehrerer Stimmen genauer wahrgenommen werden konnte. Auch der Conventgarten im Bauzustand von 1879 weist insgesamt eine verhältnismäßig kurze Nachhallzeit auf, was auf die Absorptionsgrade der dünn gepolsterten Bestuhlung, die der Berechnung zu Grunde gelegt wurden, zurückzuführen ist. Sie wäre vom heutigen Standpunkt aus gesehen etwas zu kurz für einen Konzertsaal. Für den ursprünglichen, kleineren Zustand von 1855 hingegen errechneten sich aufgrund der angenommenen Holzbestuhlung und der im Modell als unbestuhlt berücksichtigten Nebenhalle längere Nachhallzeiten.

Die für die subjektive Hallempfindung aussagekräftigere *EDT* ist in allen Sälen gerade bei der vollen Besetzung etwas höher.

Die im Gegensatz zu moderner Polsterbestuhlung geringere Absorptionswirkung der den Berechnungen zu Grunde gelegten Holzbestuhlung führt dazu, dass in allen untersuchten Räumen, außer in dem Conventgaretn von 1879, mit zunehmender Publikumsbesetzung ein leichter Anstieg der Nachhallzeiten im tieffrequenten Bereich gegenüber denen im mittleren Frequenzbereich festgestellt werden kann. Dies führt zu einem mit zunehmender Besetzung größer werdenden Bassverhältnis. Beim Conventgarten im Bauzustand von 1879 ist das konstante Bassverhältnis durch die gewählten Absorptionsgrade dünn gepolsterter Stühle zu erklären. Während für die Kalkulationen der unbesetzten Zustände der Räume mit Holzbestuhlung lediglich der Restschallabsorptionsgrad angewandt wurde, wurden hier wesentlich höhere Absorptionsgrade für dünn gepolsterte unbesetzte Bestuhlung eingesetzt, die sich von denen für die besetzte Bestuhlung weniger drastisch unterscheiden. Dadurch werden die Nachhallzeiten mit zunehmender Besetzung kürzer, ohne dass sich dabei das Verhältnis einzelner

Frequenzen besonders unterscheidet. Somit bleibt auch das Bassverhältnis konstant.

Die hohen Seitenschallgrade sind ein weiteres Charakteristikum historischer Säle. Die hierfür maßgeblichen rechteckförmigen Grundrisse mit parallelen Seitenwänden sind bei allen untersuchten Sälen gegeben. Eine räumliche Klangentfaltung kann hier schon bei geringen Lautstärken stattfinden.

Trotz des regen Konzertlebens, das in Hamburg relativ früh begann, kann kein außergewöhnlicher Entwicklungsweg im Konzertsaalbau der Stadt festgestellt werden. Gerade in den Anfängen des Konzertwesens wurden auch in anderen Städten zunächst kleine Räume, wie Gaststätten oder Festsäle, für Konzertaufführungen genutzt. Die zunehmende Größe und Platzkapazität der Säle des 19. Jahrhunderts (Börsenhalle, Tonhalle, Conventgarten) gehen einher mit dem wachsenden Stellenwert des Konzertes und den wachsenden Einwohnerzahlen der Stadt, entsprechen also einer allgemeinen Entwicklung der Zeit und nehmen so keinen herausragenden Stellenwert ein. Außerdem ist es schwierig, Aussagen über die aus musikgeschichtlicher Sicht besonderen Aufführungsstätten zu machen. Zum Drillhaus, das sehr früh sehr regelmäßig für Konzerte genutzt wurde und sich durch die Größe von den restlichen Räumlichkeiten dieser Zeit abzuheben scheint, existiert zu wenig Material, das eine raumakustische Rekonstruktion zuließe. Das Gleiche gilt für den Konzertsaal auf dem Kamp, dem ersten ausschließlich für Musik konzipierten bürgerlichen Konzertsaal und den Apollosaal, der häufig wegen seiner guten Akustik gelobt wurde und in dem regelmäßige Symphoniekonzerte von der Philharmonischen Gesellschaft ihren Anfang fanden.

6. Anhang

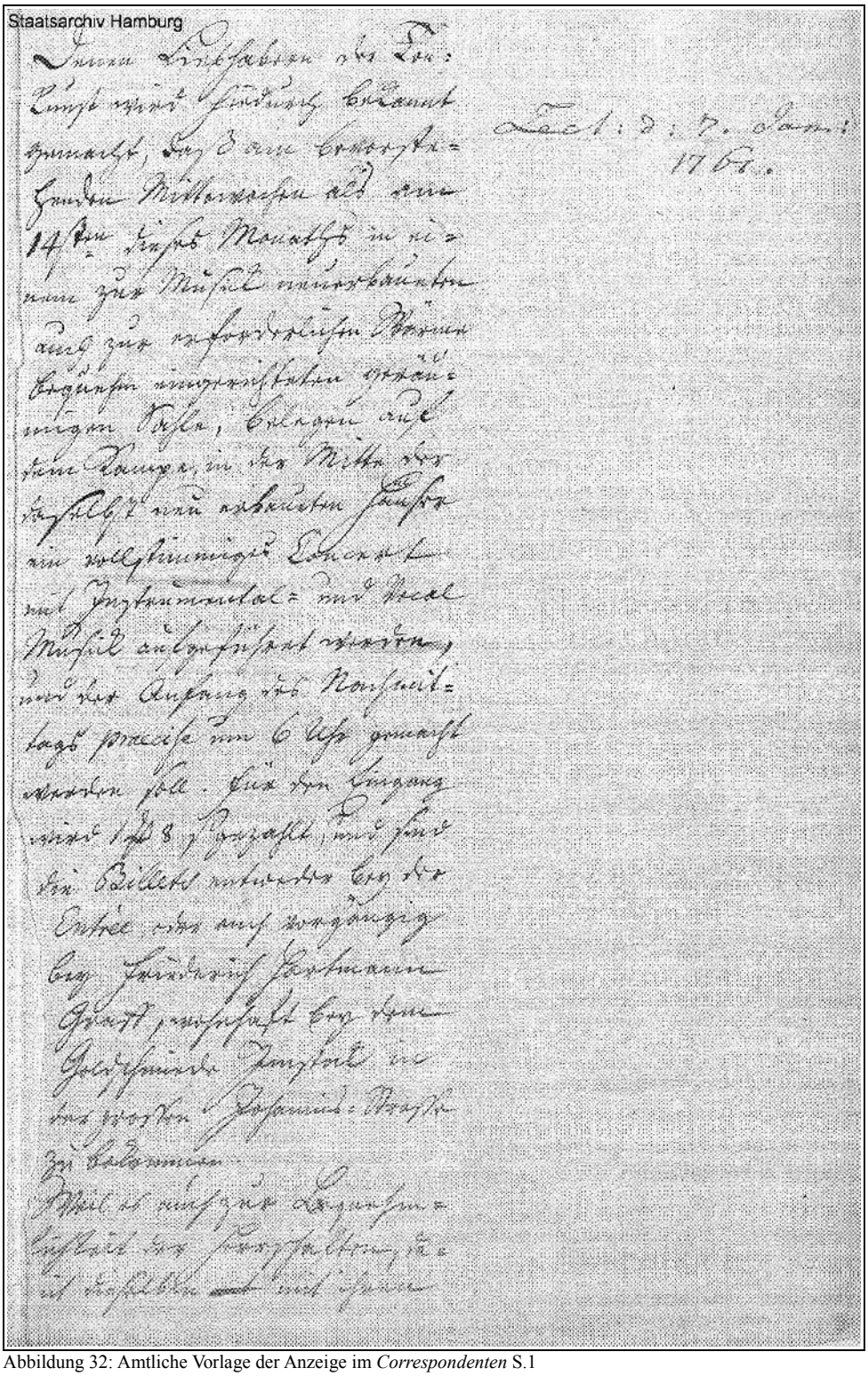

Abbildung 32: Amtliche Vorlage der Anzeige im *Correspondenten* S.1

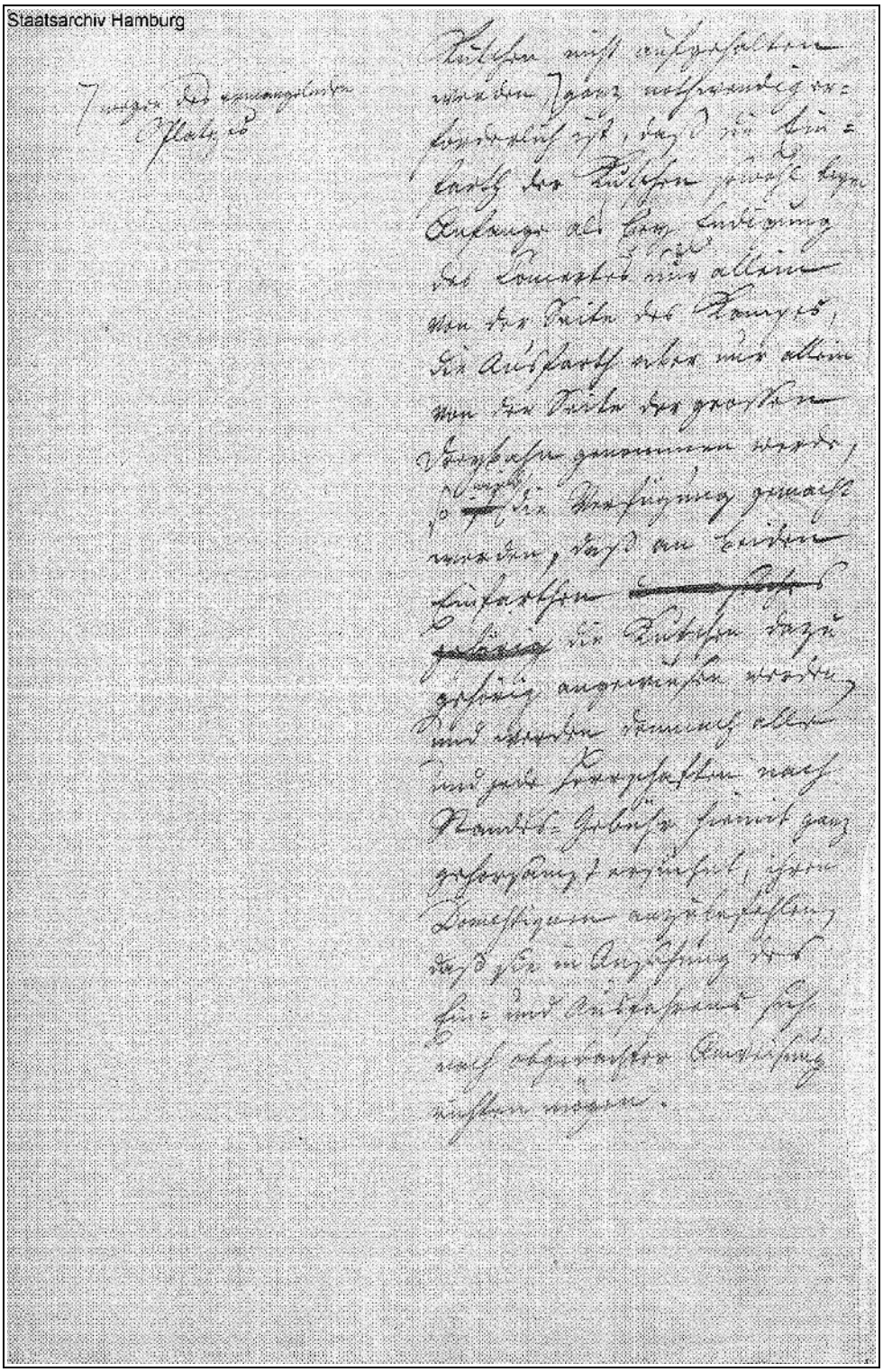

Abbildung 33: Amtliche Vorlage der Anzeige im *Correspondenten* S.2

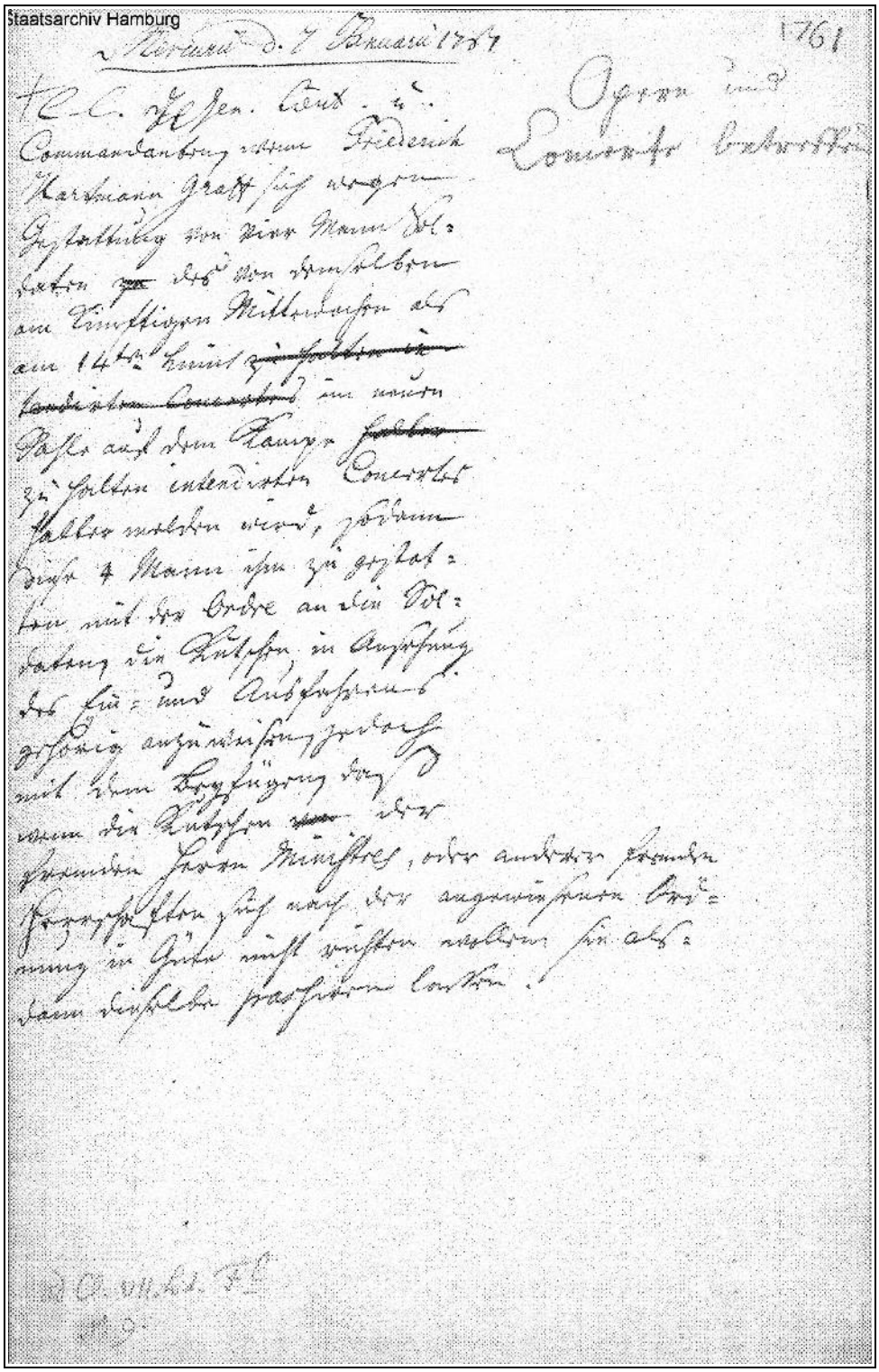

Abbildung 34: Genehmigung der 4 Soldaten (s. Abschrift 1)

Abschrift 1:

Mercurus d. 7 Januarii 1761
Cl. et Comm u. Commandanten, wenn Friederich/Hartmann Graff sich wegen/Gestaltung von vier Mann Sol=/daten des von demselben/am künftigen Mittwochen als/am 14ten huius/im neuen/Sahle auf dem Kampe/zu halten intendirten Concertes/halber melden wird, sodann/diese 4 Mann ihm zu gestat=/ten mit der Orde an die Sol=/daten die Kutschen, in Ansehung/des Ein= und Ausfahrens/gehörig auszuweisen, jedoch/mit der Beyfügung, daß/wenn die Kutschen der/fremden Herrn Ministres, oder anderer fremder/Herrschaften sich nach der angewiesenen Ord=/nung in Güte nicht richten wollen sie als=/dann dieselbe passieren zu lassen.[284]

Abschrift 2:

Wedde.
Erlaubnis zu Concerten im Con-/cert Sahl.

1761. d. 7. Jan. ist einem Frid. Hartm.Graf/a Senatio die Erlaubnis ertheilt worden/in dem neuerbauten Sahl/auf dem Kamp vom 14. Jan bis in/die erste Fastnachts Woche wöchentlich/ein Concert aufzuführen, jedoch mit/dem Bedeuten daß in der ersten Woche/kein ander als ein geistliche Musik/aufgeführet werden dürfe.[285]

Abschrift 3:

1761. d. 25. Febr.
Ad Supplicam Friedr. Hartm. Graf./C. et C. Hn. Rentzel als Wedde Herrn/dem Supplicanten F. H. Graf unter gewöhn-/lichen Bedingungen zu erlauben, dass er die/geistl.[?] 3. Concerte annoch in diesen Fasten/aufführen kann./N. B. Von derselbigen [?] ergängigen [?]Anzeige an/S.[?]O. findet sich nicht in dem Protocoll[286]

284 StaH.:Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11.
285 StaH.:Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11.
286 StaH.:Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11.

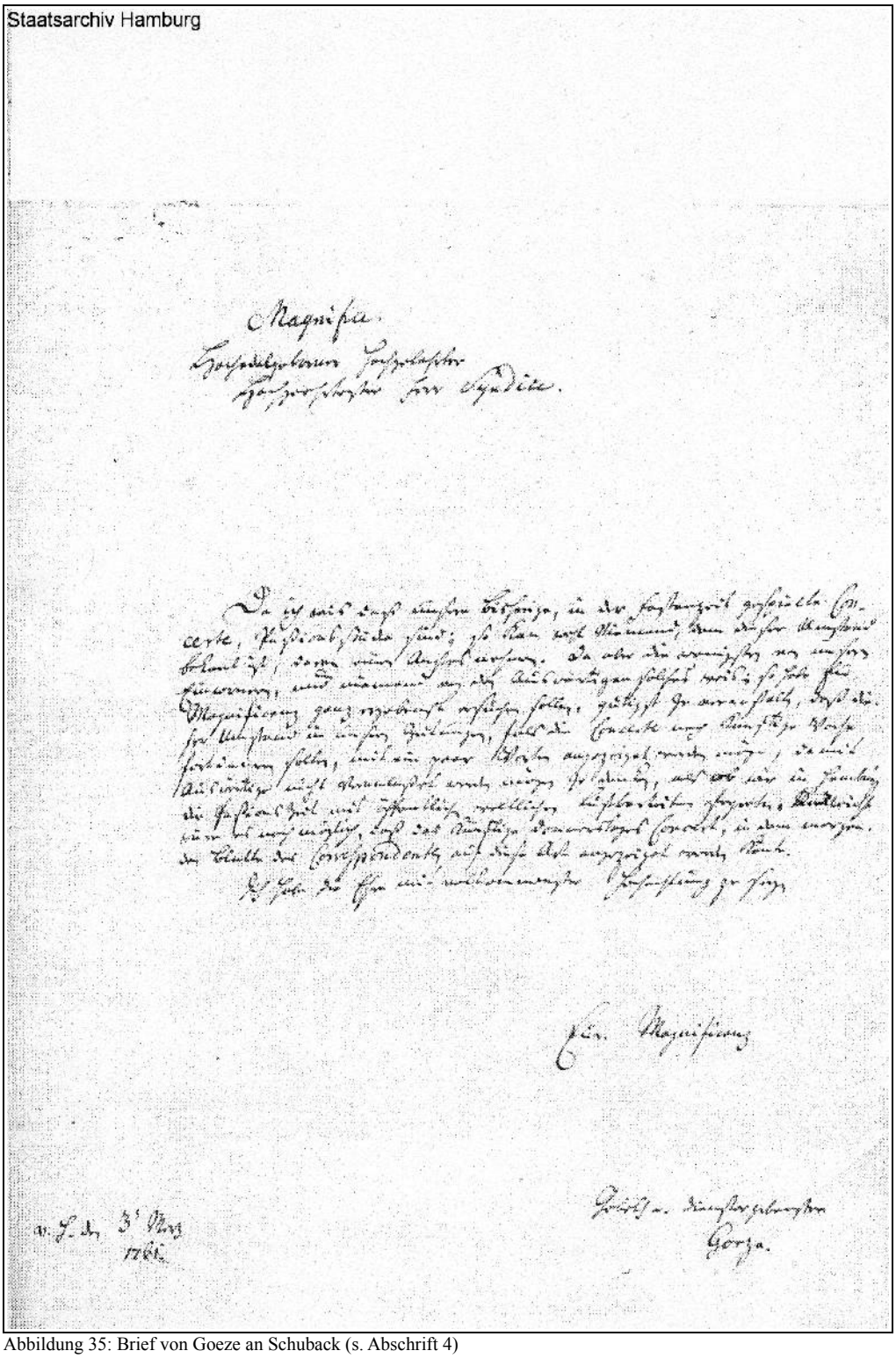

Abbildung 35: Brief von Goeze an Schuback (s. Abschrift 4)

Abschrift 4:

Magnific.
Hochedelgeborener Hochgelahrter
Hochgeehrter Herr Syndic[us].
Da ich weis dass unsere Bisherige[n], in der Fastenzeit gespielte[n] Con-/certe, Passionsstücke sind; so kann wohl Niemand, dem dieser Umstand/bekannt ist, daran einen Anstos nehmen. Da aber die wenigsten von/unseren Einwohnern, und niemand von den Auswärtigen solches weis; so habe Eur./Magnificenz ganz ergebenst ersuchen sollen, gütigst zu veranstalten, dass die=/ser Umstand in unsern Zeitungen, fals die Concerte noch künftiger Woche/fortdauern sollen, mit ein paar Worten angezeigt werden mögen, damit/Auswärtige nicht veranlasset werden mögen zu denken, als ob wir in Hamburg/die Passionszeit mit öffentlichen Lustbarkeiten feyerten. Vielleicht/wäre es noch möglich, daß das künftige donnerstäges Concert, in dem morgen-/den Blatte des Correspondenten auf diese Art angezeiget werden könnte.
Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu seyn
Eur. Magnificens
Gehors. dienstergebenster
Goeze.[287]

287 StaH.:Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11.

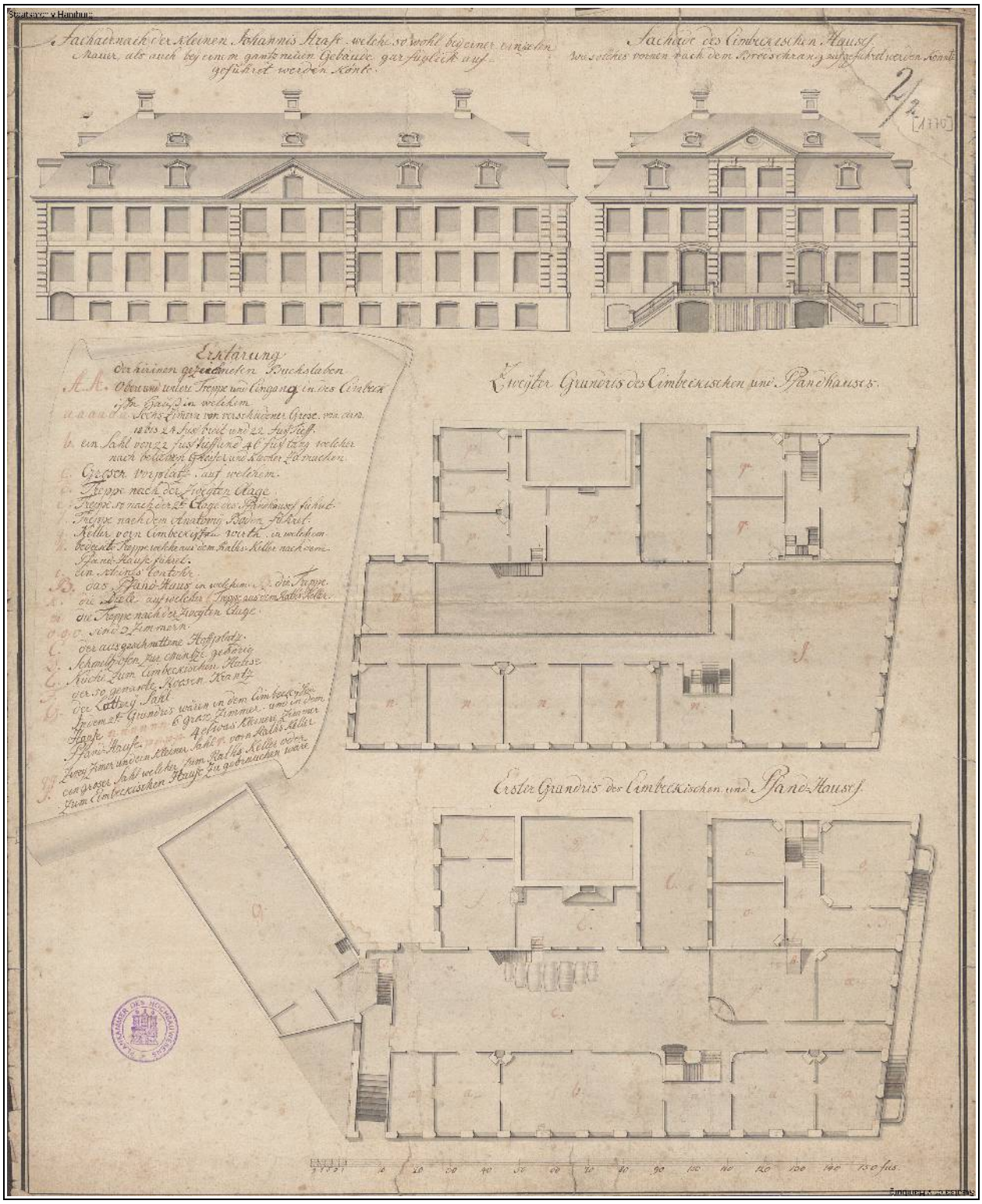

Abbildung 36: Grundriss und Aufriss, Eimbecksches Haus (1770), Erdgeschoss und erste Etage

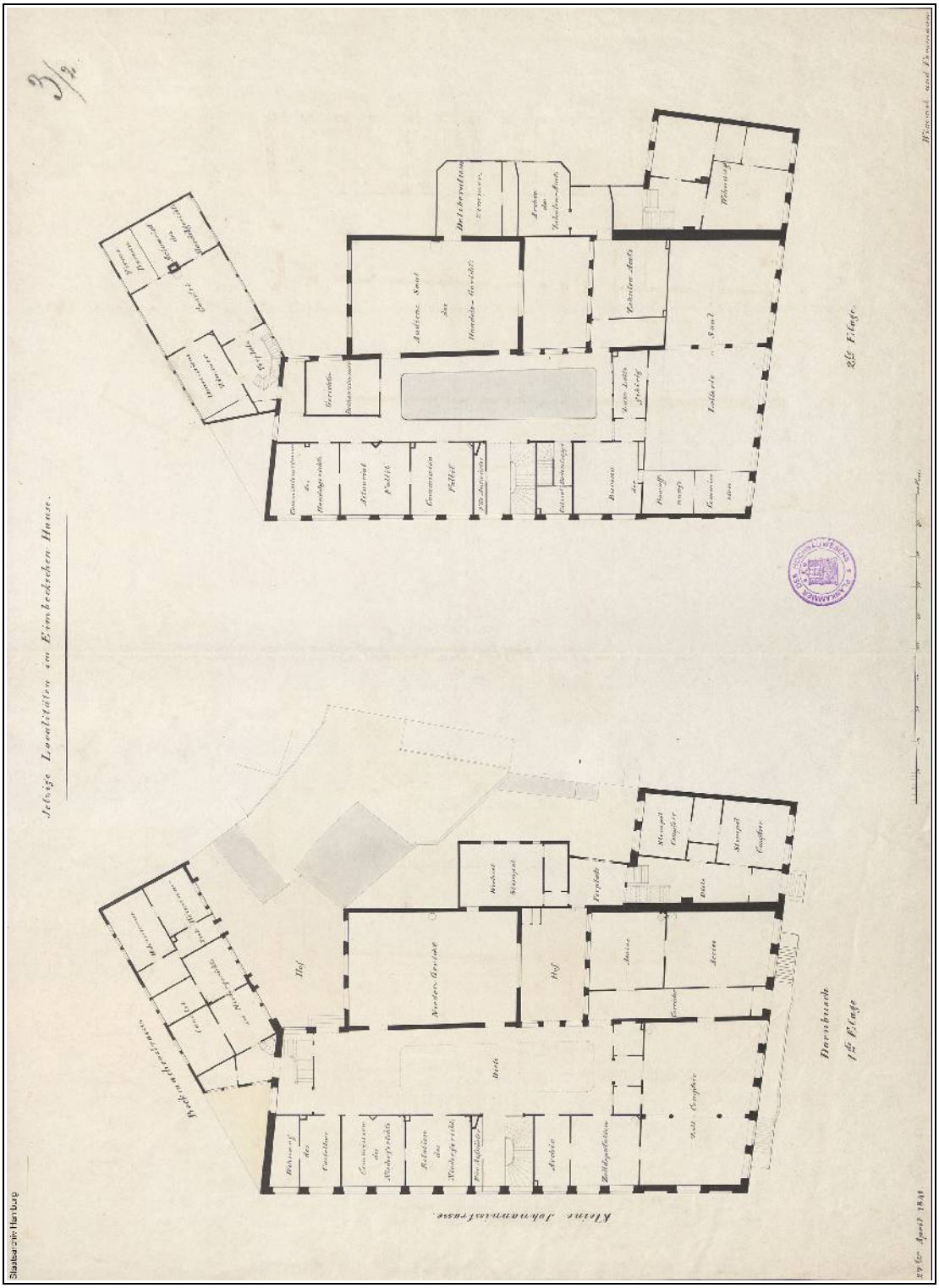

Abbildung 37: Grundriss, Eimbecksches Haus (1814), neue Raumaufteilung, Erdgeschoss und erste Etage

Abbildung 38: Grunriss, Kaiserhof am Neß (1860), Erdgeschoss und erste Etage

Abbildung 39: Grunriss, Kaiserhof am Neß (1860), zweite und dritte Etage

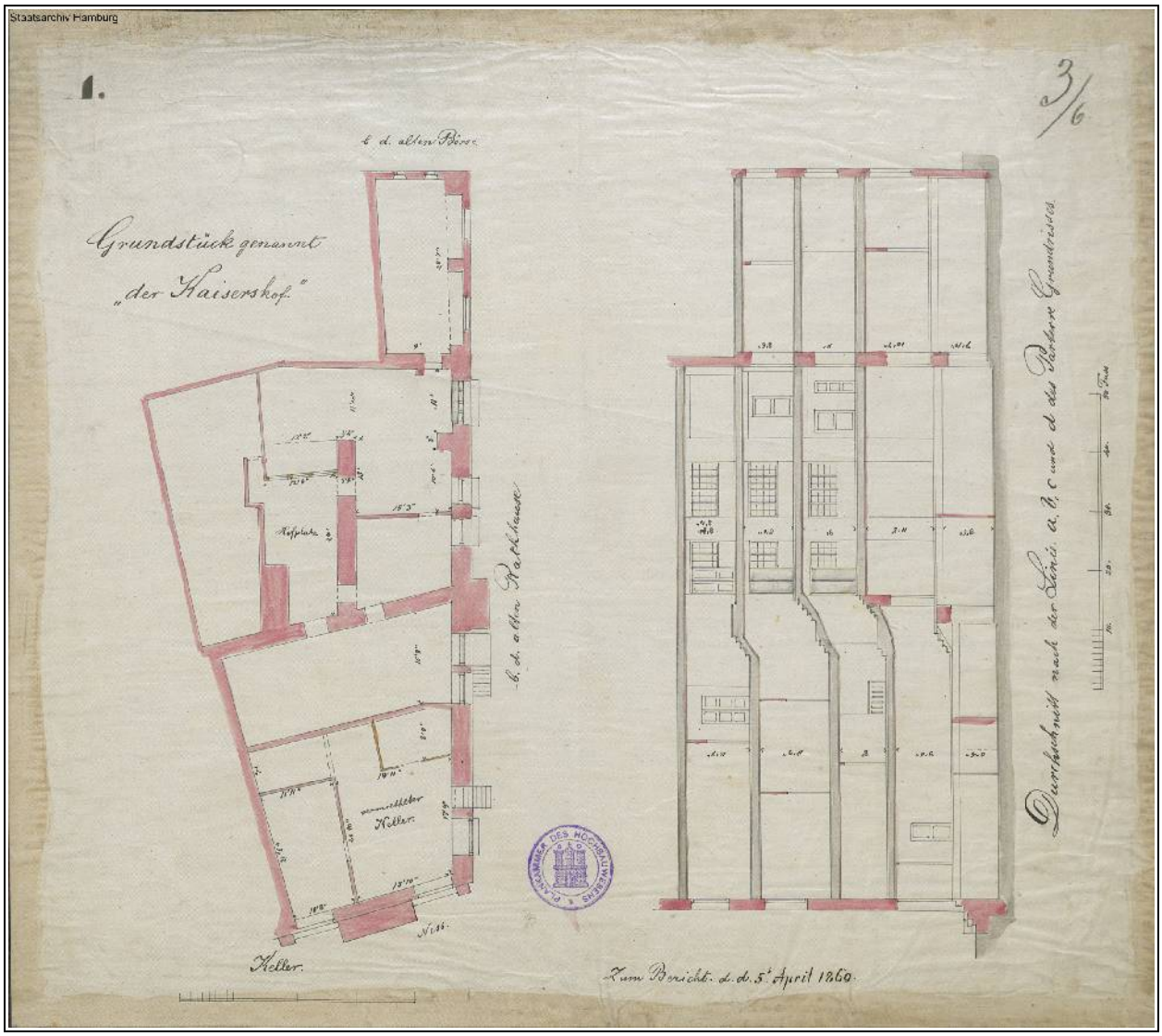

Abbildung 40: Grundriss und Aufriss, Kaiserhof am Neß (1860), Keller

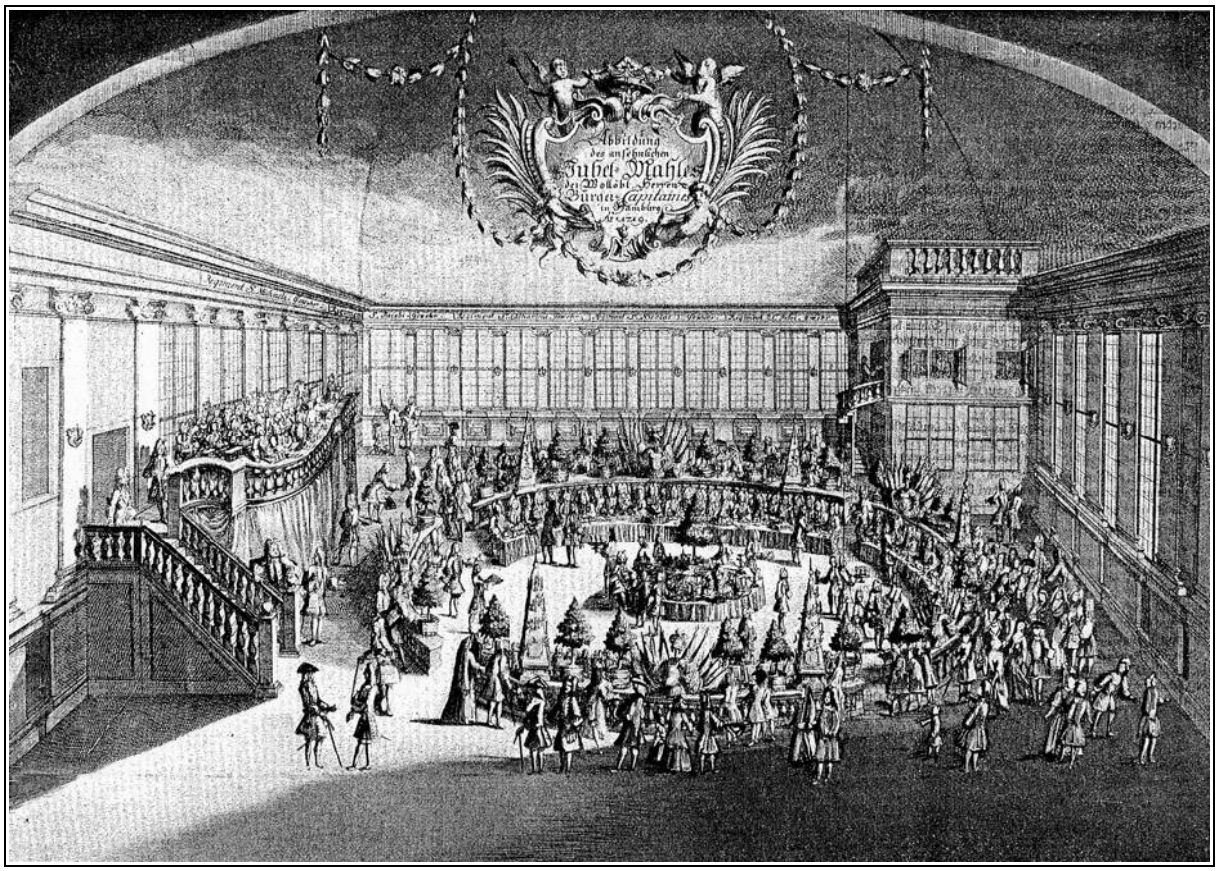

Abbildung 41: Das Drillhaus, Darstellung vom 100. Jubiläum der Gründung des Kollegiums der Bürgerkapitäne (1719)

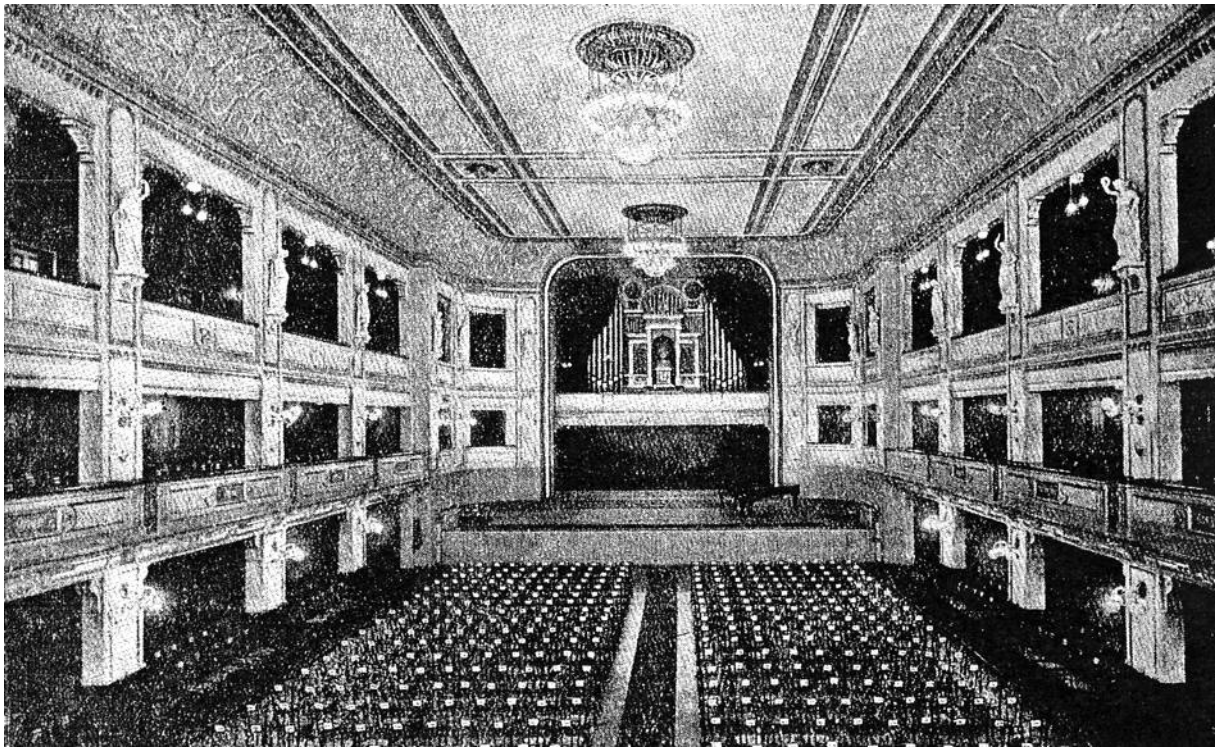

Abbildung 42: Der große Saal des Conventgartens (1879)

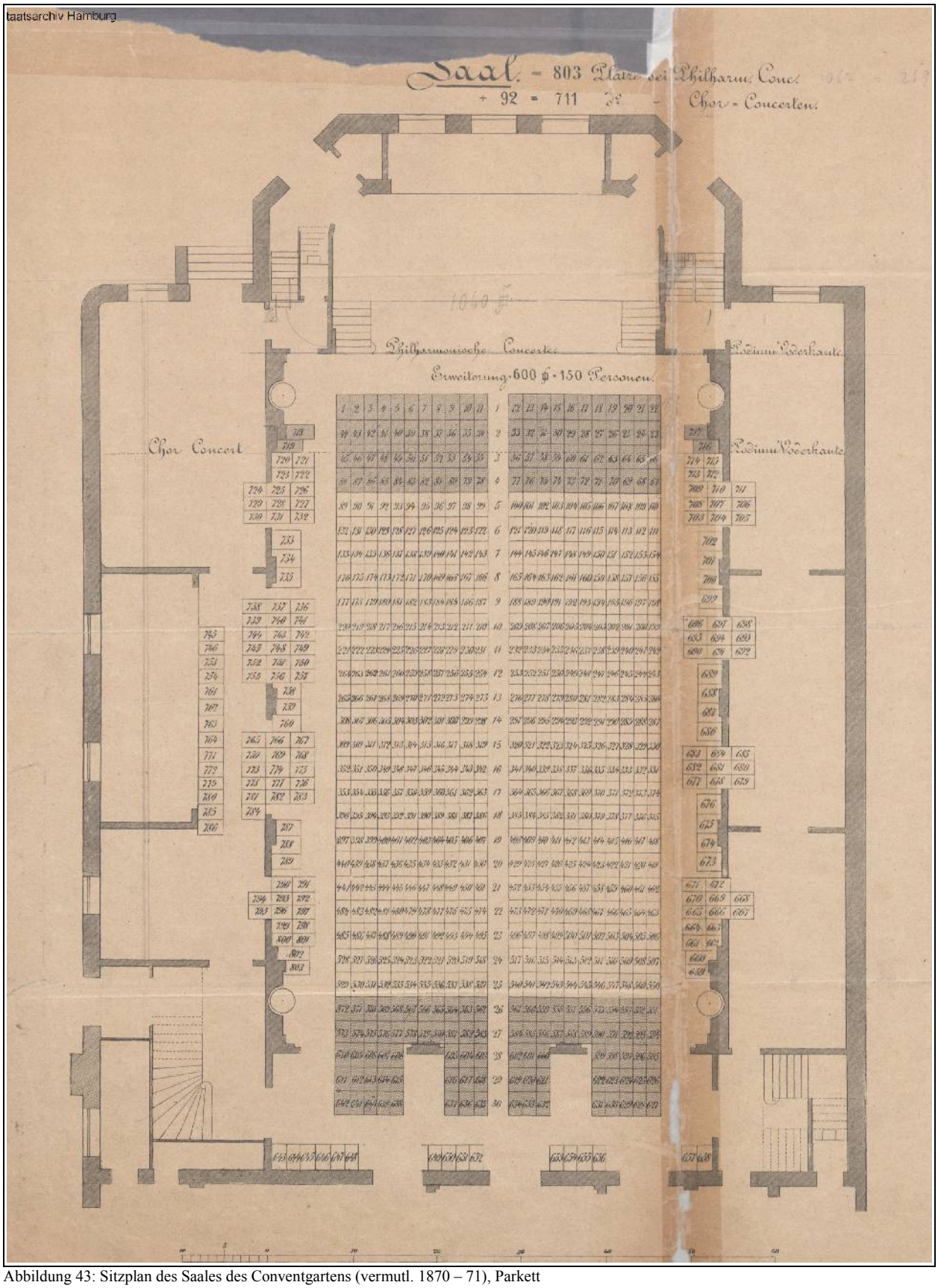

Abbildung 43: Sitzplan des Saales des Conventgartens (vermutl. 1870 – 71), Parkett

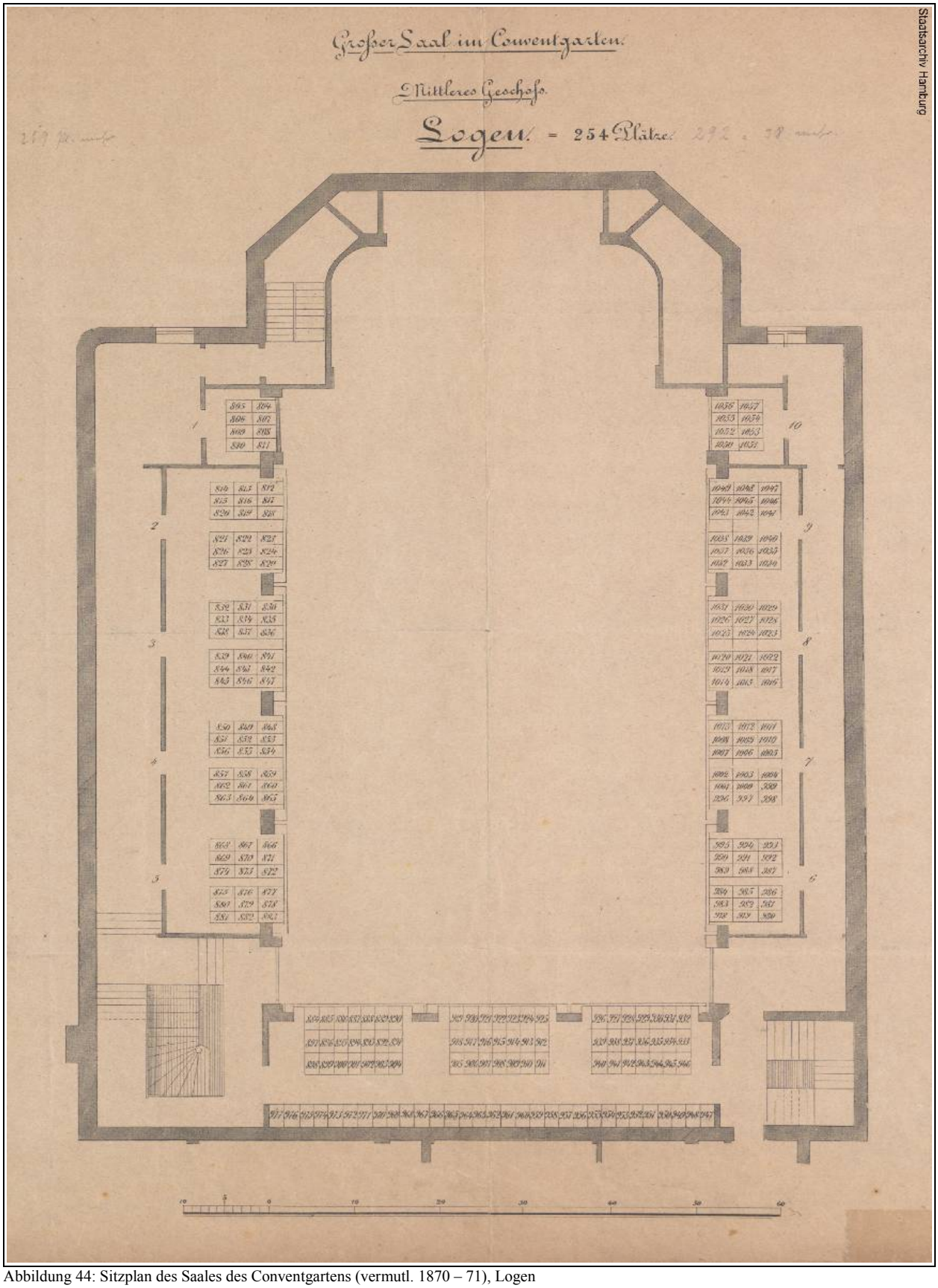

Abbildung 44: Sitzplan des Saales des Conventgartens (vermutl. 1870 – 71), Logen

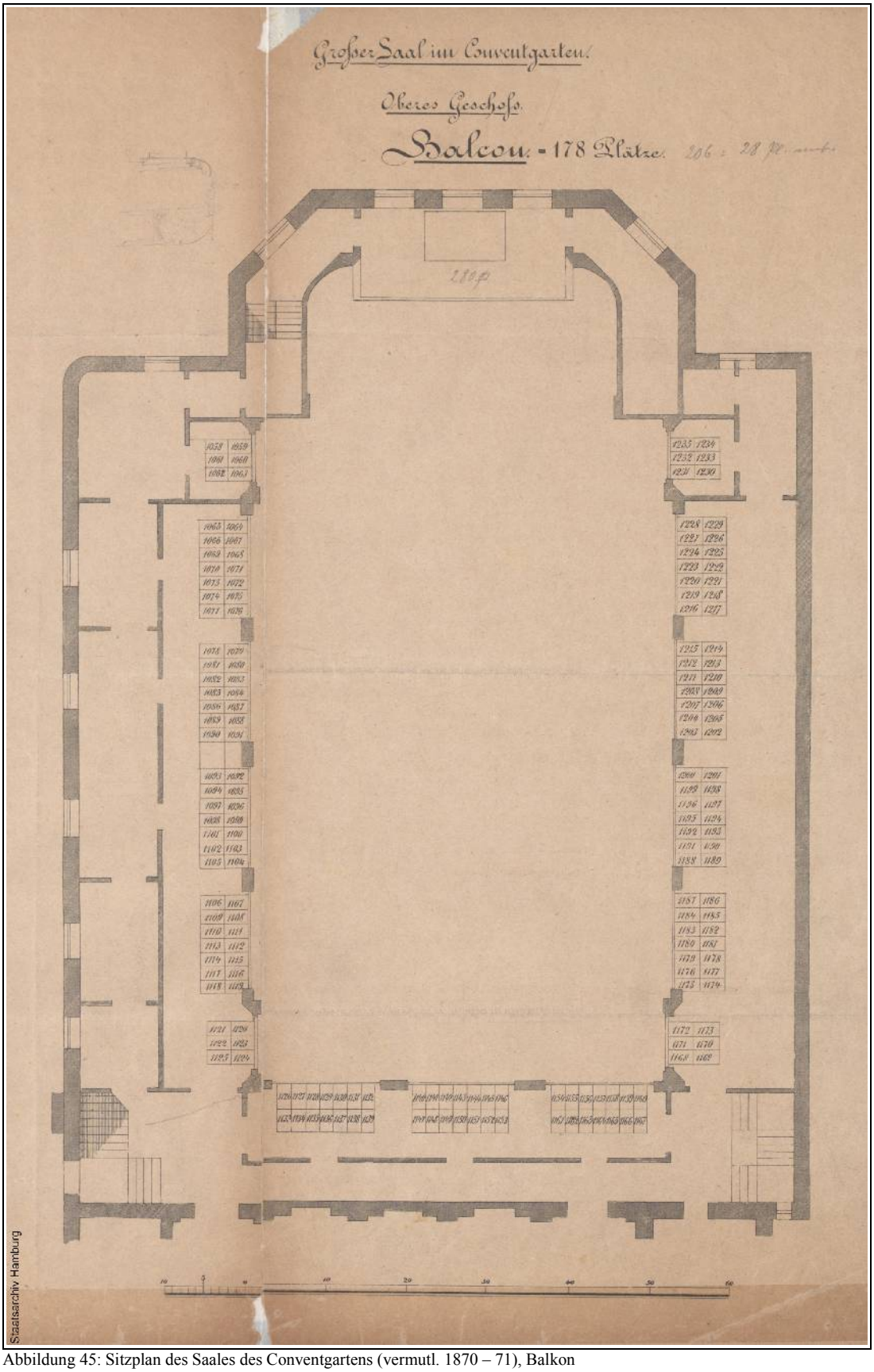

Abbildung 45: Sitzplan des Saales des Conventgartens (vermutl. 1870 – 71), Balkon

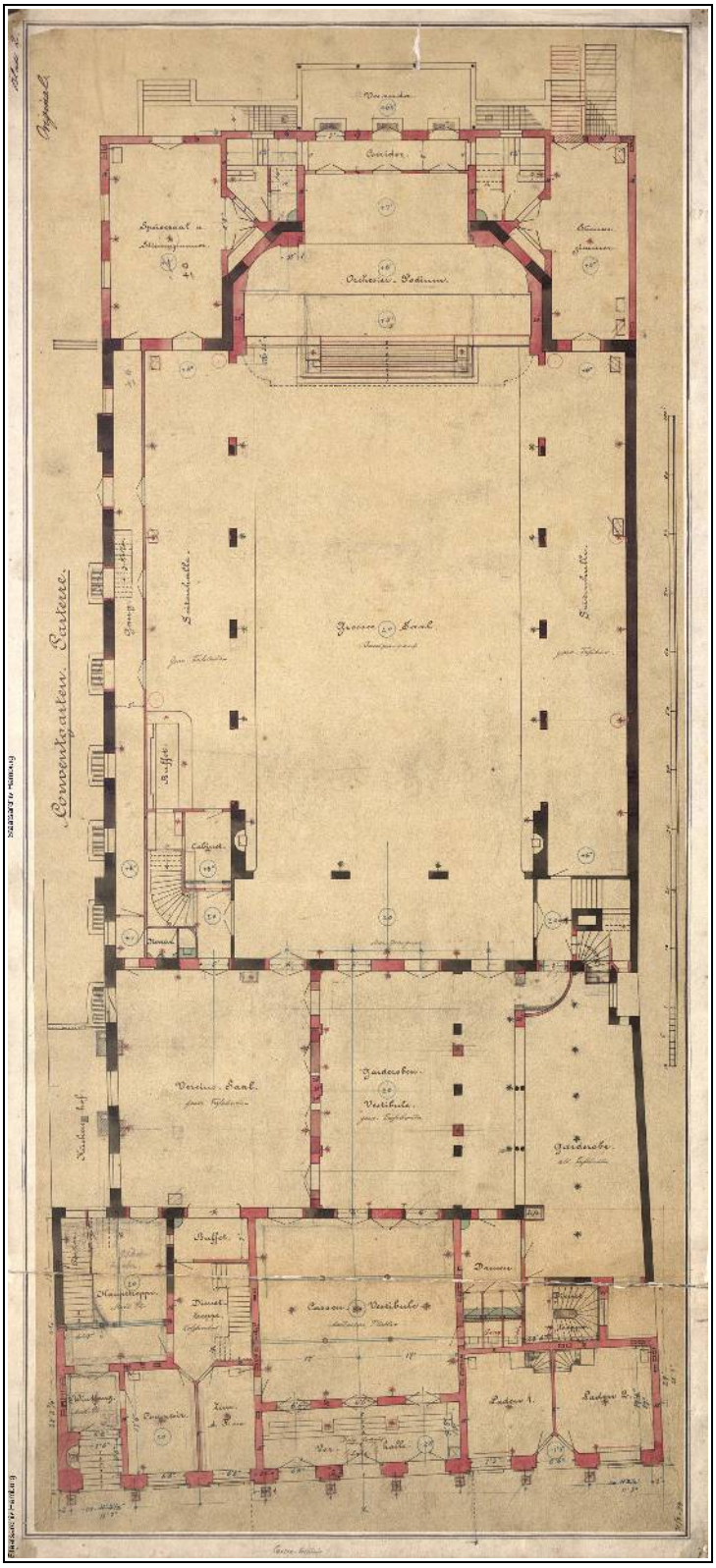

Abbildung 46: Grundriss, Conventgartengebäude (1879), Parkett

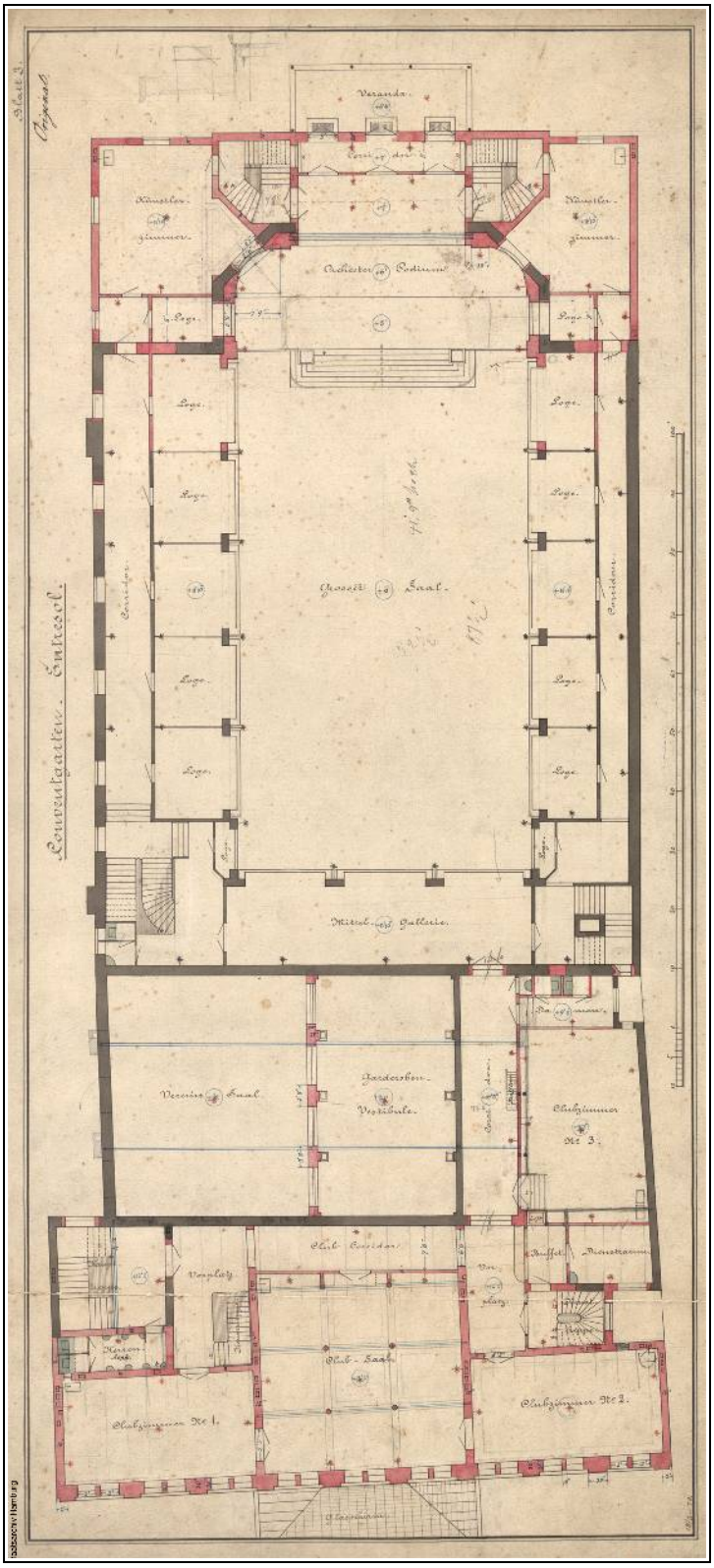

Abbildung 47: Grundriss, Conventgartengebäude (1879), Logen

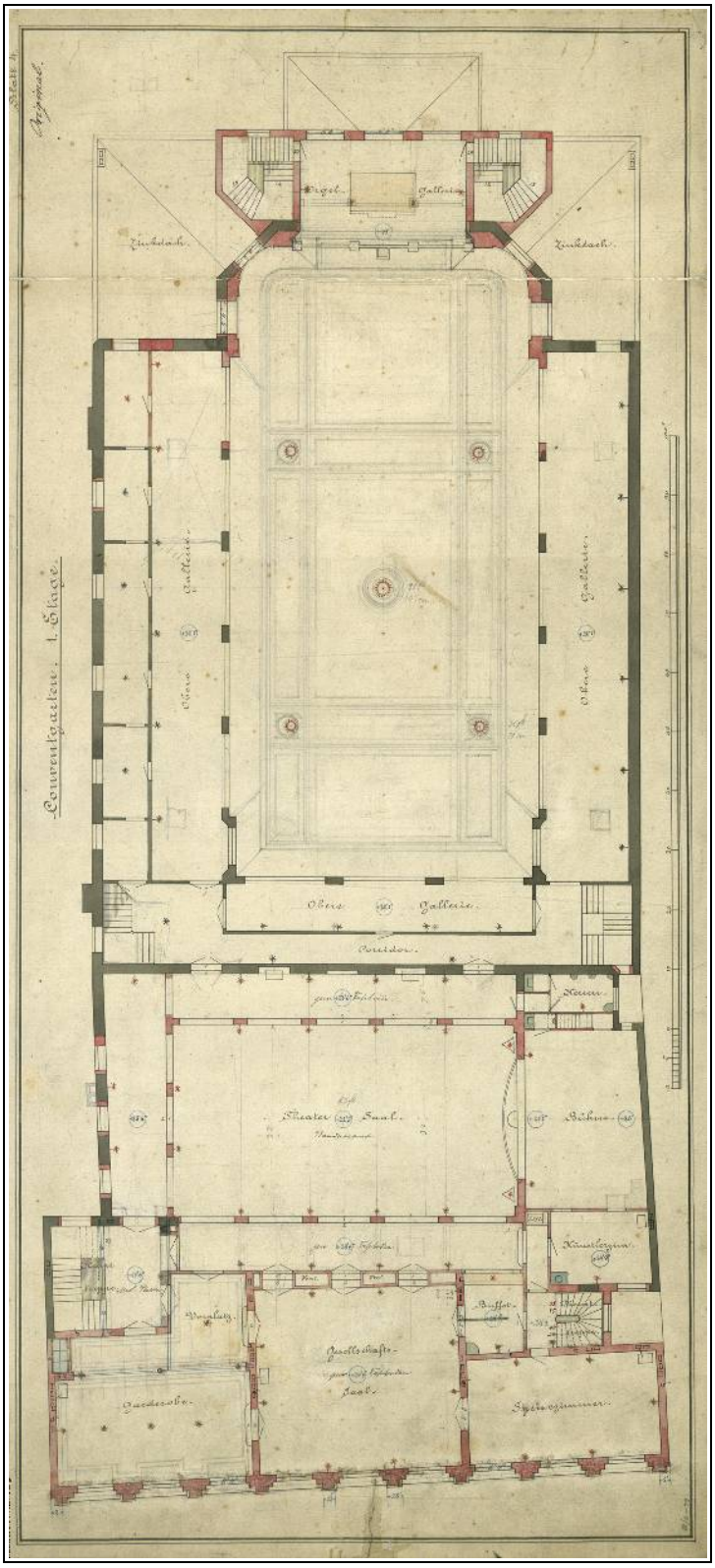

Abbildung 48: Grundriss, Conventgartengebäude (1879), Balkon

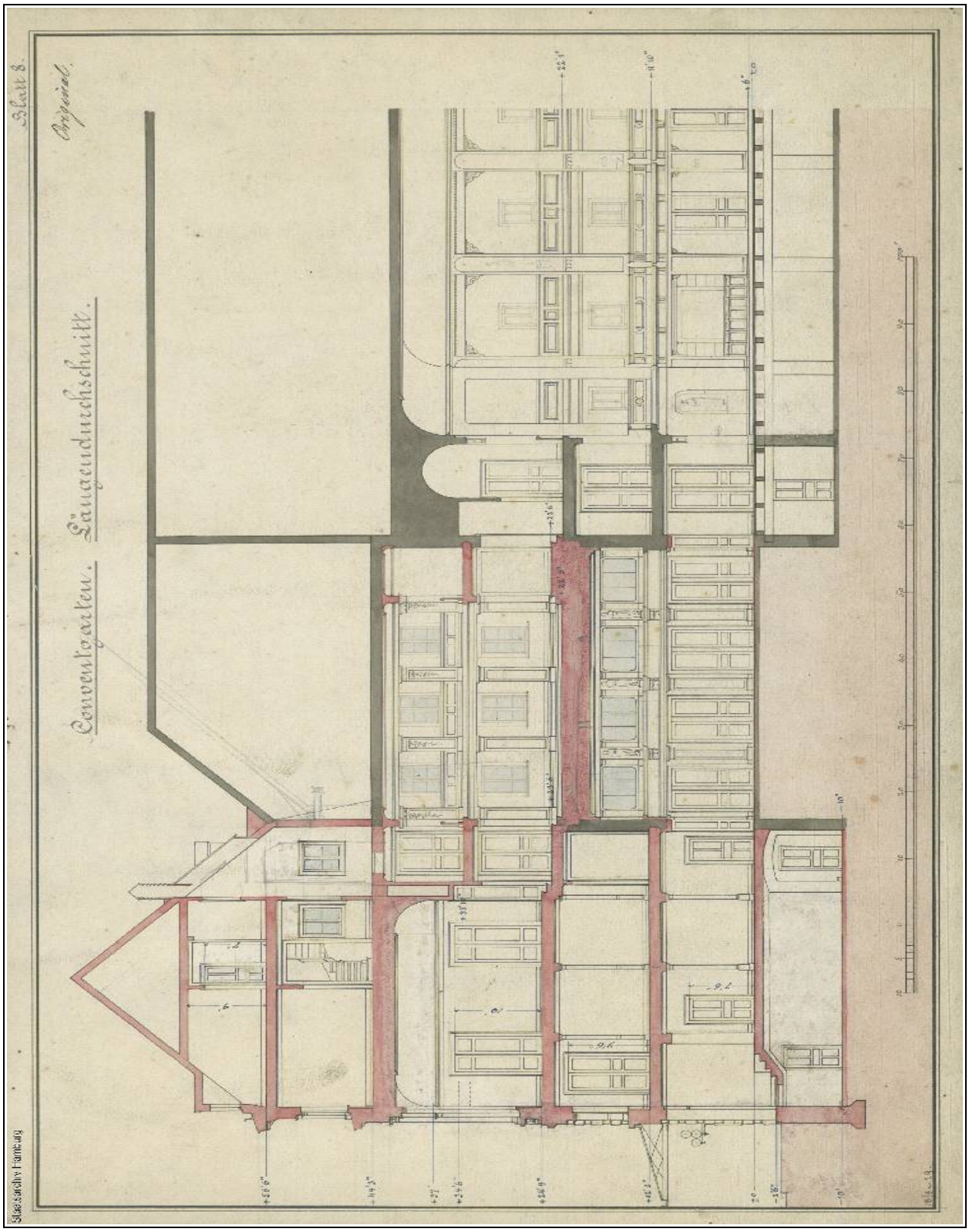

Abbildung 49: Aufriss, Conventgartengebäude (1879), Vorderhaus und hinterer Bereich des großen Saales

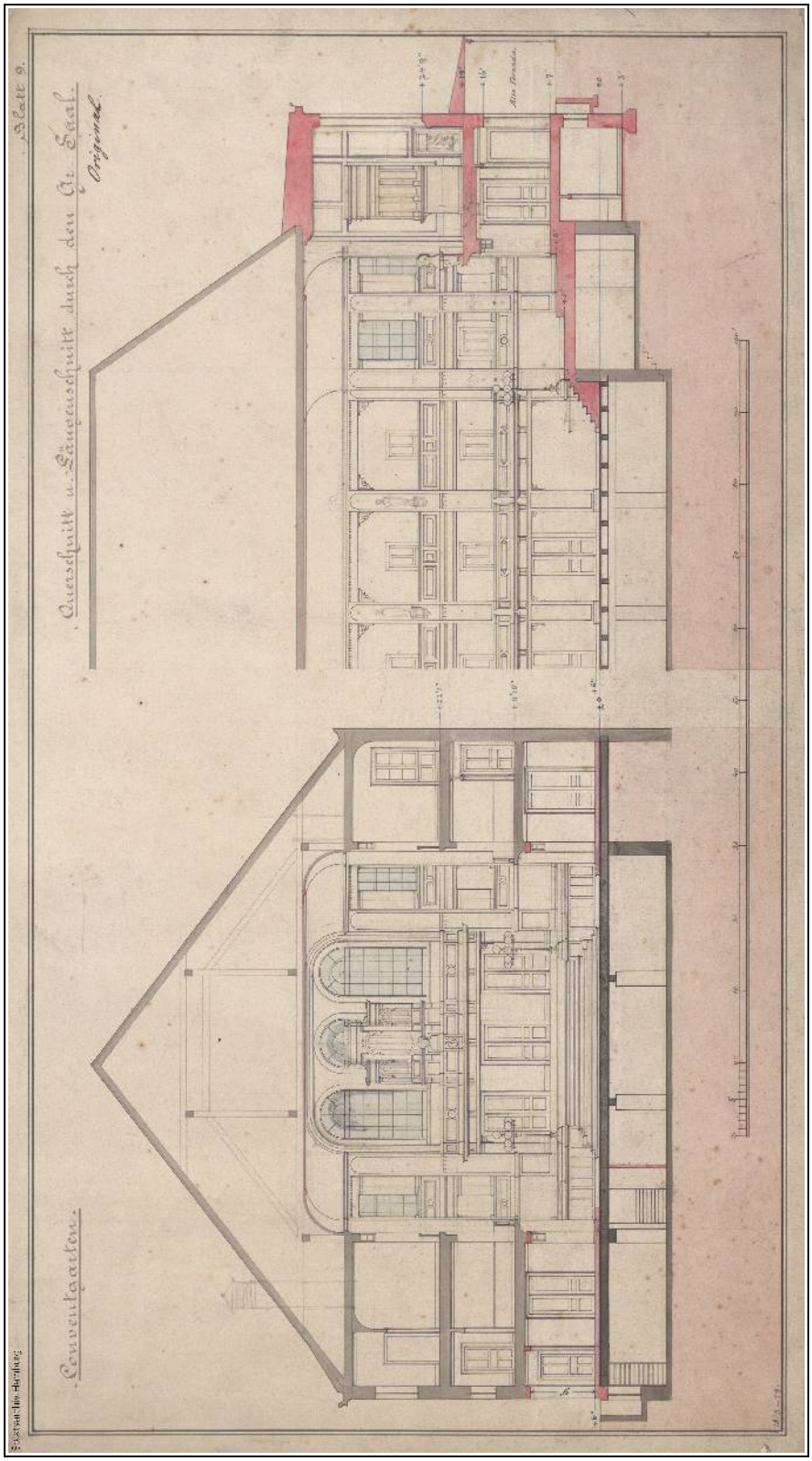

Abbildung 50: Aufriss, Conventgartengebäude (1879), Podiumsbereich des großen Saales

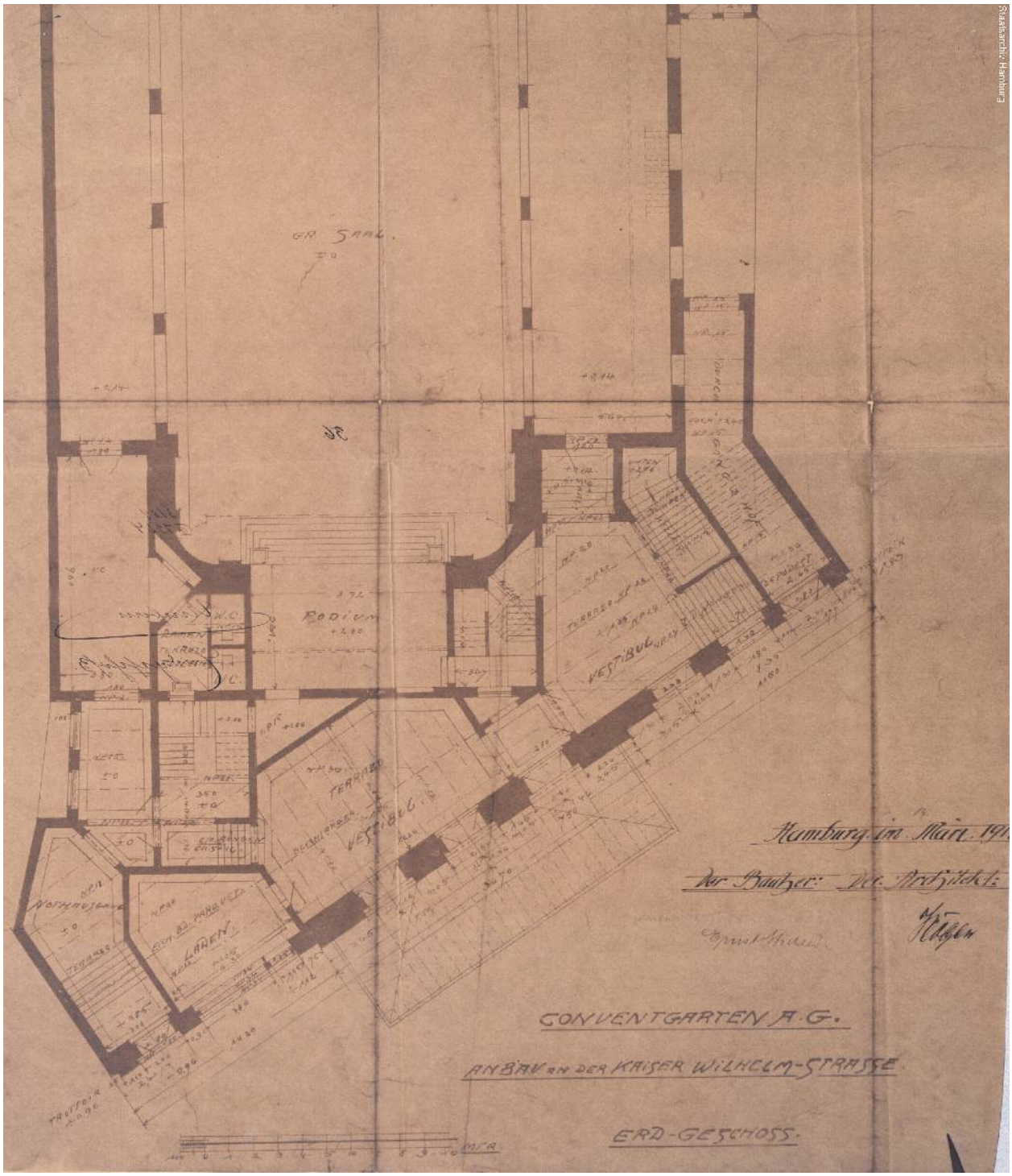

Abbildung 51: Blaupause eines Grundrisses (hier als positiv dargestellt), Conventartengebäude (ca. 1910), Neubau an der Kaiser-Wilhelm-Straße

Leerseite Für Karte

Erläuterung der Karte

1. Eimbecksches Haus
2. Kaiserhof am Neß
3. Baumhaus
4. Drillhaus
5. Konzertsaal auf dem Valentinskamp
6. Apollosaal
7. Börsenhalle
8. Tonhalle
9. Conventgarten

7. Abbildungsnachweis

Abb. 01, Abb. 02: Plankammer-Archivalien 131-06-050

Abb. 03: Wendt und Kappelhoff 1897, S. 512

Abb. 04: Melhop 1908, S. 52

Abb. 05: Faulwasser 1918, S. 13

Abb. 06: Faulwasser 1918, S. 16

Abb. 07: Faulwasser 1918, S. 20

Abb. 08: Schwab 1971, S. 55

Abb. 09: Bärmann 1820, Ausschnitt der Karte Hamburgs, dort im Anhang

Abb. 10: Eckart Kleßmann, „Hamburger Köpfe - Georg Philipp Telemann“, Hamburg 2004, S. 105

Abb. 11: Wenzel 1979, S. 48

Abb. 12: Hübbe 1824, S. 143

Abb. 13: Schwab 1971, S. 111

Abb. 14: Melhop 1908, S. 203

Abb. 15: Wendt und Kappelhoff 1897, S. 512

Abb. 16: bildarchiv-hamburg.de, Bildtitel: 02_conventgarten_1855.jpg

Abb. 17, Abb. 18: Plankammer-Archivalien 388-1.2 23-2a

Abb. 19: bildarchiv-hamburg.de, Bildtitel: 03_conventgarten_1900.jpg

Abb. 20: Stephan, Rolf, „Hamburg ehemals, gestern und heute - Die Freie Hansestadt im Wandel der Zeit“, Stuttgart 1989, S. 39

Abb. 21 – 31: Verschiedene Ansichten exportiert aus EASE 4.1

Abb. 32 – 35: Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11

Abb. 36, Abb. 37: Plankammer-Archivalien 131-06-050

Abb. 38 – 40: Plankammer-Archivalien 131-06-101

Abb. 41: Schwab 1971, S. 111

Abb. 42: Wenzel 1979, S. 32

Abb. 43 – 51: Plankammer-Archivalien 388-1.2 23-2a

Abb. 52: Bärmann 1820, Karte Hamburgs, dort im Anhang

8. Literaturverzeichnis

I. Archivalien des Staatsarchivs

Bestands Nr. 111-1 Senat

Cl. VII, Lit. Fl., No. 9B Fasc. 1,11

Cl. VII, Lit. Fl, Nr. 9r Vol. 1a, Anlage Nr. 46, „Vergleichende Zusammenstellung der Abmessungen und Zahl der Sitzplätze nachfolgender Sääle“, Hamburg 28. November 1903

Bestand Nr. 621-2 Haller Martin

Plankammer-Archivalien 388-1.2 23-2a-1 – 17

Bestand Hamburger-Altstadt

Plankammer-Archivalien 131-06-050 (Eimbecksches Haus)

Plankammer-Archivalien 131-06-101 (Kaiserhof am Neß)

II. Hamburgische Adressbücher

Hamburgisches Adress-Buch, Hamburg 1799 – 1887

HAB für das Jahr 1805

HAB für das Jahr 1845

HAB für das Jahr 1854

HAB für das Jahr 1856

HAB für das Jahr 1872

III. Zeitungsartikel

Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten, Hamburg 1731 – 1868

HCorr Nr. 6, 10. Januar 1761

HCorr Nr.36, 4. März 1761

HCorr Nr 38, 7. März 1761

HCorr Nr. 174, 3. November 1761

HCorr Nr. 155, 27. September 1768

HCorr Nr. 133, 19. August 1776

Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ), Friedrich Rochlitz (Hrsg.), Leipzig: Breitkopf und Härtel

AMZ Jahrgang 18, 1816, Nr. 28, 10. Juli 1816

AMZ Jahrgang 46, 1843, Nr. 39, 27. September 1843

AMZ Jahrgang 46, 1844, Nr. 26, 26. Juni 1844

AMZ Jahrgang 46, 1844, Nr. 51, 18. Dezember 1844

AMZ Jahrgang 47, 1845, Nr. 18, 30. April 1845

IV. Literatur

Anderwitsch, Iwan, „Hamburg“, in Musikalische Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft Nr. 13, 28. März 1792, Speier 1790 – 1792, Repr.: Tutzing 1998 – 2000, Sp. 79 – 102

Architekten- und Ingenieur-Verein zu Hamburg (Hrsg.), „Hamburg und seine Bauten, unter Berücksichtigung der Nachbarstädte Altona und Wandsbek : zur IX. Wanderversammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine in Hamburg vom 24. bis 28. August 1890“, Hamburg 1890

Avé-Lallement, Theodor, „Rückerinnerungen eines alten Musikanten - In Veranlassung des fünfzigjährigen Bestehens der philharmonischen Concerte für deren Freunde als Manuskript gedruckt.“, Hamburg 1878

Bärmann, Georg Nicolaus, „Hamburgische Denkwürdigkeiten für Einheimische und Fremde“, Hamburg 1820

Beranek, Leo, „Concert and Opera Halls - How They Sound“, Woodbury 1996

Cramer, Carl Friedrich, „Magazin der Musik“, Hamburg 1783, Repr.: Hildesheim 1995

Cremer, Lothar, Müller, Helmut A., „Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik“, Bd. I, 2. Aufl., Stuttgart 1978

Dalhaus, Carl (Hrsg.), „Die Musik des 18. Jahrhunderts“, „Neues Handbuch der Musikwissenschaft“, Bd. V, Laaber 1985

Fasold, Wolfgang, Sonntag, Ernst und Winkler, Helgo, „Bau und Raumakustik“, Berlin 1987

Faulwasser, Julius, „Die Baukunst“ in „Hamburg um die Jahrhundertwende 1800“, Hamburg 1900, S.215 – 250

Faulwasser, Julius, „Blockhaus und Baumhaus im alten Hamburger Hafen“, Hamburg 1918

Gaedechens, Cipriano Francisco, „Historische Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg und ihrer nächsten Umgebung von der Entstehung bis auf die Gegenwart“, 2 unveränderte Aufl., Hamburg 1880

Gerber, Ernst Ludwig, „Schuback, Jacob“, in „Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, Zweyter Theil, N – Z“, Leipzig 1794, Sp. 457f

Heckmann, Hermann, „Barock und Rokoko in Hamburg - Baukunst des Bürgertums“, Stuttgart 1990

Heß, Jonas Ludwig von, „Topographisch-politisch-historische Beschreibung der Stadt Hamburg“, Hamburg 1796

Heß, Jonas Ludwig von, „Hamburg - topographisch, politisch, historisch beschrieben - Erster Theil“, Hamburg 1810

Heß, Jonas Ludwig von, „Hamburg - topographisch, politisch, historisch beschrieben“, Hamburg 1811

Höhne, R. und Schroth, G., „Zur Wahrnehmbarkeit von Deutlichkeits- und Durchsichtigkeitsunterschieden in Zuhoerersälen“, in: Acustica 81 (1995), S. 309 – 319

Hübbe, Karl Johann Heinrich, „Ansichten der Freien Hansestadt Hamburg und ihrer Umgebungen “, Bd. I, Frankfurt am Main 1824

Kleßmann, Eckart, „Hamburger Köpfe - Georg Philipp Telemann“, Hamburg 2004

Kuhl, W., „In der Raumakustik benutzte hörakustische Termini“, in: Acustica 39 (1977), S. 57f

Kuhl, W., „Räumlichkeit als Komponente des Raumeindrucks“, in: Acustica 40 (1978), S. 167 – 182

Kuttruff, H., „Raumakustik“, in: M. Heckl, H.A. Müller, „Taschenbuch der Technischen Akustik“, 2. Aufl., Berlin, Heidelberg 1994, S. 596 – 624

Kuttruff, H., „Kann man „gute Akustik“ planen?“, in: Fortschritte der Akustik - DAGA, Oldenburg 1996, S. 18 – 21

Kuttruff, H. und Mommertz, E., „Raumakustik“, in: Müller, Gerhard und Möser, Michael, „Taschenbuch der Technischen Akustik“, 3. Aufl., Berlin, Heidelberg 2004, S. 331 – 365

Lütteken, Laurenz, „Georg Philip Telemann“, in: MGG, Personenteil, Bd. 16, 2006, Sp. 585 – 606

Mattheson, Johannes, „Grundlage einer Ehrenpforte“, Hamburg. 1740

Melhop, Wilhelm, „Alt-Hamburgische Bauweise - Kurze geschichtliche Entwicklung der Baustile in Hamburg dargestellt am Profanbau bis zum Wiederestehen der Stadt nach dem großen Brande von 1842 nebst chronistisch-biographischen Notizen“, Hamburg 1908

Melhop, Wilhelm, „Alt-Hamburgische Bauweise - Kurze geschichtliche Entwicklung der Baustile in Hamburg dargestellt am Profanbau bis zum Wiederestehen der Stadt nach dem großen Brande von 1842 nebst chronistisch-biographischen Notizen“, Hamburg 1925

Meyer, Eduard, „Das Eimbecksche Haus in Hamburg“, Hamburg 1868

Meyer, Jürgen, „Raumakustik und Orchesterklang in den Konzertsälen Joseph Haydns“, in: Acoustica 41 (1978), S. 145 – 162

Minder, Johann Arnold, „Briefe über Hamburg“, Leipzig 1794

Neddermeyer, Franz Heinrich, „Topographie der Freien und Hansestadt Hamburg“, Hamburg 1832

Platen, Emil, „Collegium musicum“, in: MGG, Sachteil, Bd. 2, 1995, Sp. 944 – 951

Reipsch, Ralph-Jürgen, „Einige Bemerkungen zur Eröffnung des Hamburger Konzertsaals auf dem Kamp im Jahre 1761“, in Jahresbericht der Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe (Patriotische Gesellschaft von 1765) für das Geschäftsjahr 1990/91, S. 56 – 65

Schütze, J. F., „Hamburgische Theatergeschichte“, Hamburg 1794

Schwab, Heinrich, „Konzert - Öffentliche Musikdarbietungen vom 17. bis 19. Jahrhundert“, in: Besseler, Heinrich und Bachmann, Werner, „Musikgeschichte in Bildern“, Band IV: „Musik der Neuzeit“, Leipzig 1971

Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb, „Einige Bemerkungen, Madame Catalani und ihren Gesang betreffend“ in AMZ Nr. 28, 10. Juli 1816, Sp. 472 – 479

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

Sittard, Josef, „Musik und Theater“, in „Hamburg um die Jahrhundertwende 1800“ Hamburg 1900, S. 37 – 88

Stephan, Rolf, „Hamburg ehemals, gestern und heute - Die Freie Hansestadt im Wandel der Zeit“, Stuttgart 1989

Stephenson, Kurt, „Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg“, Hamburg 1928

Stephenson, Kurt, „Hamburg“, in MGG, Bd. 5 , 1956, Sp. 1386 – 1415

Stephenson, Kurt, „Schuback, Jacob“ in MGG, Bd. 12, 1965, Sp. 94 – 95

Verein für Hamburgische Geschichte (Hrsg.), „Die bildenden Künstler“, in „Hamburgisches Künstler-Lexikon, Bd I“, Hamburg 1854

Verg, Erik, „Hamburg philharmonisch - Eine Stadt und ihr Orchester“, Hamburg 1978

Wagner, Günther, „Carl Philipp Emanuel Bach“, in: MGG, Personenteil Bd. 1, 1999, Sp. 1312 – 1319

Weinzierl, Stefan, „Beethovens Konzertsäle - Raumakustik und symphonische Aufführungspraxis an der Schwelle zum modernen Konzertwesen“, Frankfurt am Main 2002

Wendt, Johann Christan Wilhelm und C. E. L. Kappelhoff, „Hamburgs Vergangenheit und Gegenwart - Eine Sammlung von Ansichten der hervorragendsten und historisch bekannten alten und neuen Hafen- und Quai-Anlagen, Schiffen, Plätze, Märkte, Strassen, Gebäude, Pläne, Typen, Trachten, Scenen etc., Hamburg vom 11. Jahrhundert bis auf die Gegenwart“, Hamburg 1897

Wenzel, Joachim, „Geschichte der Hamburger Philharmonie 1829 – 1979“, Hamburg 1979

Zahn, Robert von, „Musikpflege in Hamburg um 1800. Der Wandel des Konzertwesens und der Kirchenmusik zwischen dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs und dem Tode Christian Friedrich Gottlieb Schwenkes“, Hamburg 1991