Dieser Konzertsaal kennt keine Gnade



Die Hamburger Elbphilharmonie ist eine Augenweide. Doch wir sehen nicht mit den Ohren. Das Hördesign von Yasuhisa Toyota ist gemacht für Überwältigungsmusik. Eindrücke vom Eröffnungsabend.

"Freude!", ruft der Bürgermeister in den hohen, lichten Saal hinein. Es ist kurz nach neunzehn Uhr, Freude strahlt auf ihn zurück. Olaf Scholz hat exakt das richtige Passwort gefunden für die kollektive Gefühlswellenlänge der 2100 geladenen Gäste aus nah und fern, die vom Rest der deutschen Kulturnation, die das Hamburger Großereignis im Fernsehen oder am Radio mitverfolgt, heftigst um das Privileg beneidet werden, dass sie live mitten in einem phantastischen Architekturtraum sitzen, der allerdings, daran erinnert kurz und spitz das Grußwort des Bundespräsidenten, ein kollektiver Albtraum gewesen war. Aber das war einmal. Die Elbphilharmonie ist eröffnet.

"Freude!", ruft der Chor des Bayerischen Rundfunks. Da ist es schon kurz nach halb elf, viel Zeit vergangen. Reine Musikzeit: etwa zweieinhalb Stunden. Zwei romantische Ouvertüren, zwei klassische Symphoniesätze, auch etwas Altes, etwas Neues, etwas Blaues und Geborgtes ist dabei, ganz wie das sein sollte bei einer Hochzeit. Insgesamt vierzehn verschiedene Werke haben der Intendant der Elbphilharmonie, Christoph Lieben-Seutter, und der Chefdirigent des NDR Elbphilharmonie Orchesters, Thomas Hengelbrock, ausgewählt, um diese vielbesungene Hamburger Braut endlich musikalisch wachzuküssen. Das Programm ist gewagt: keine populären Klassikradio-Hits darunter, nichts Vertrautes, nichts zum Schunkeln und Entspannen. Und doch werden all diese sehr verschiedenen Musikstücke in einem Rutsch hintereinander weg gespielt, wie im Hamburger Klassikradio geht das eine *attacca* in das nächste über, ohne Pause, ohne Blende, ohne Punkt und Komma. Wozu dieser Kessel Buntes, dieses Potpourri aus vier Jahrhunderten Musikgeschichte? Hengelbrock philosophiert im Programmbuch über den Rätselsatz des Gurnemanz aus Richard Wagners "Parsifal": Zum Raum werde hier die Zeit. Vielleicht soll aber auch nur stolz demonstriert werden, dass dieser

Saal sich wirklich so gut anhört, wie er aussieht, und zwar bei jedweder Musiksorte. Schließlich: Heute soll hier Raum zu Klang werden.

Bis um halb sieben, als sich die Türen zum Konzertsaal öffneten, wurde die Programmfolge geheim gehalten, womöglich, um die Vorfreude zu steigern. Doch es stellt sich heraus: Dieser Saal kann Geheimnisse nicht leiden. Kollektive Freude verwandelt sich nach und nach in kollektive Irritation. Hören mit den Augen? Ach, das wäre schön! Für die Elbphilharmonie ist das aber entschieden keine Option. Hier geht es umgekehrt: Hier lernen wir, Stück für Stück, in vierzehn Etappen, wieder das Sehen mit den Ohren. Viele schließen irgendwann ringsum die Augen. Einigen stehen Fragezeichen ins Gesicht geschrieben, anderen schiere Verzagtheit. Dieser Saal, so wunderschön er auch auf den ersten Sinn wirkt, mit seinen steil stufenförmig angeordneten Weinberghängen und den zehntausend verschiedenen, pittoresk multistrukturierten Wandpaneelen – den zweiten Sinn enttäuscht er. Dieser Saal klingt gnadenlos überakustisch. Dass Yasuhisa Toyota, der das Hördesign schon so vieler guter Konzertsäle entwarf, eine Schwäche hat für leichte Überakustik: klar, hell, durchsichtig, ist bekannt. Aber so eine brutal durchkalkulierte Studioakustik ist ihm noch nie unterlaufen. Und ein Studio ist kein Konzertsaal. Und Musik besteht nicht nur aus einzelnen Tönen.

Jeder Ton ist in der Elbphilharmonie für sich allein unterwegs, direkt und linear. Nichts mischt sich. Jedes noch so feine Geräusch tritt in diesem Raumkontinuum laut an die Rampe, lauter, als es eigentlich ist. Pech für die Musiker: Alle im Saal hören jeden Fehler, jeden Atmer, jedes Klappengeräusch, jeden sekundenkurz verrutschten Einsatz. (Es passieren etliche solcher Malheurs an diesem Abend). Pech für das Publikum: Umgekehrt funktioniert das nämlich auch; Flüstern, Schnaufen oder Schlimmeres ist genauso nackt und linear unterwegs. Pech vor allem für die große symphonische Musik: Sie wird kalt lächelnd ihrer Dynamik beraubt, ihrer Farben entkleidet.

Das gilt jedenfalls für die Ouvertüren von Mendelssohn Bartholdy und Beethoven, für das Parsifal-Vorspiel, für den Finalsatz der Zweiten von Brahms. Es gilt für die Plätze auf den mittleren Weinberghängen, in Block K, J, N oder F. Mag sein, anderswo, unten im Parkett oder oben in olympischer Höhe, klingt der Saal anders. Mag sein, dies sind nur die üblichen Kinderkrankheiten, nachbesserbar. Schließlich, die wenigsten Konzertsäle dieser Welt trafen gleich beim Eröffnungskonzert akustisch perfekt ins Schwarze. Sicher aber ist: Hengelbrock und sein NDR Orchester sowie die Gastdirigenten und Gastorchester, die sich in den nächsten Wochen in der Elbphilharmonie die Klinke in die Hand geben werden, müssen mit dieser heiklen Akustik umgehen lernen und dynamisch entschieden gegensteuern. Das braucht Zeit, Erfahrung und gute Assistenten, viel Ausprobieren und Kontrollhören, ähnlich wie in Bayreuth. Dass jeder einzelne Musiker begeistert ist von der offensiven Klarheit, mit der er sich selbst und andere auf dem Podium hören kann, versteht sich. Aber: Damit fängt das gemeinsame Gestalten eines in Zeit und Raum sich entfaltenden Kunstwerks eigentlich erst an.

Überwältigungsmusik, schlagzeugstark, blechgewappnet, mit Fortissimo-Gipfeln, die ist in der Elbphilharmonie klar im Vorteil. Auch rhythmisch knackig Strukturiertes, sei es aus der Neuen oder Alten Musik, kommt akustisch hier besser über die Rampe, als die harmonisch vielschichtige, rhetorisch reichhaltige Komplexität einer Symphonie. Gute Sänger haben es gut: Wenn Countertenor Philippe Jaroussky mit seiner schmelzenden Zauberstimme den Renaissance-Schlager "Amarilli mia bella" von Giulio Caccini hoch oben von Block L heruntersingt, sparsam begleitet von den glockig-zirpenden Stütztönen, die Barockharfenistin Margret Köll zuliefert, so wird das zum kulinarischen Hochgenuss. Das explosive Tanzfinale aus der Turangalîla-Symphonie von Olivier Messiaen, von Hengelbrock engagiert

durchtaktiert, platzt da vorzüglich hinein. Strahlend wie die Sonne überfliegt der Sopran von Hanna-Elisabeth Müller die Wirren des Finalsatzes der Neunten von Ludwig van Beethoven. Aber weder sie noch der hervorragende BR-Chor und die dito Solisten (Wiebke Lehmkuhl, Pavol Breslik und Bryn Terfel) können verhindern, dass diese symphonische Jubelmusik vom Dienst wirkt wie ein Etüde in Möglichst-Laut, Möglichst-Schnell – platt wie eine Scholle.

Das Glanzstück des Abends, die einzige Uraufführung, fiel dagegen dunkelklar und bitter aus. Wolfgang Rihm hatte für die Eröffnung der Elbphilharmonie beizeiten eine Orchesterlieder-Suite komponiert zum Gedächtnis von Hamburgs großem Dichter auf verlorenem Posten: Hans Henny Jahnn. Das beginnt mit einem Requiem-Zitat, in stockendem Rhythmus. Entfaltet sich im zweiten Satz, dem Herzstück der Komposition ("Reminiszenz", nach einem Zitat aus "Fluss ohne Ufer") zur gewaltigen romantischen Klangrede, deren Gegenstand das Antlitz des Todes ist – oder vielmehr die pausendurchwehte Hoffnung, die aus Hoffnungslosigkeit erwächst. Pavol Breslik, ersatzweise eingesprungen für Jonas Kaufmann, lässt die in der Tenor-Partie des Dichtersängers ausschweifenden Melismen schön aufblühen, dicht verschränkt im Ausdruck der Phrasen mit den solistisch geführten Orchesterinstrumenten, Harfe, Flöte, Bratsche. Und auch die Orgel, weil Jahnn sie liebte und spielte, tönt heftig mit, wozu die enorme Klangfülle der neuen Klais-Orgel der Elbphilharmonie das Ihre beiträgt. Eine Trauermarsch-Pauke grundiert den letzten Satz, die letzten Worte dieser Komposition, die sich querstellen zu dem Schlüsselwort der Freude dieses Tages. Der fragile Schlussakkord tönt wie ein Fragezeichen.

Dass es danach nahtlos weitergeht mit dem Chaos-Akkord aus Beethovens Chorfinale, ist ein Missverständnis. An dieser Stelle angelangt, hätte man eine kleine Generalpause im großen Saal der neuen Elbphilharmonie sehr gut aushalten wollen.

Eleonore Büning / FAZ 13.1.17

Ein Feiertag des Bürgersinns

Die Hamburger Elbphilharmonie ist eröffnet, und die Hansestadt freut sich über sich selbst



Wie auf Weinbergterrassen – der Grosse Saal der Elbphilharmonie wirkte auch während des von 2100 Gästen besuchten Eröffnungskonzerts beinahe intim. (Bild: Christian Charisius / AP)

Christian Wildhagen, Hamburg / NZZ 13.1.17

Einer muss ja immer den Mahner geben.

Bei der Eröffnung der Hamburger Elbphilharmonie übernahm der deutsche Bundespräsident Joachim Gauck diese Rolle. Allzu viel Wasser wollte Gauck allerdings nicht in den edlen Wein giessen, der an diesem Abend allenthalben kredenzt werden sollte. Man habe hier ja

«einiges verbaut», sagte er – durchaus doppelsinnig – in seinem launigen Grusswort und spielte damit auf die vielen Pannen und Planungsfehler an, die am Ende zu einer Verlängerung der Bauzeit um etwa sechs Jahre und zu einer glatten Verzehnfachung der Kosten geführt haben. Die Elbphilharmonie sei dadurch für Hamburg zeitweise «Traum» und «Blamage» zugleich gewesen, ein schlechter «Witz» – aber eben auch ein «Wunder».

Beim «Wunder» und mehr noch bei der «Freude», die der nun endlich doch noch vollendete Bau bereite, hielt sich Gauck dann sehr viel lieber und länger auf. Dieser 11. Januar 2017 sei ein «Feiertag des Bürgersinns» und des bürgerschaftlichen Engagements; tatsächlich ist die Errichtung der Elbphilharmonie ja nicht nur der privaten Initiative und der Hartnäckigkeit eines Hamburger Ehepaares zu verdanken, auch die Finanzierung vieler wichtiger und schöner Details – etwa der Orgel für den Grossen Konzertsaal oder der imposanten Foyers – wäre ohne freigiebiges Mäzenatentum, das an der Elbe von jeher besonders ausgeprägt ist, kaum möglich gewesen.

«Konzertsaal für jedermann»

Die Beteiligung wohlhabender Bürgerinnen und Bürger, ihrer Stiftungen und Firmen, ist freilich das eine – ein «Haus für alle» und ein «Konzertsaal für jedermann», wie er an diesem Abend immer wieder beschworen wurde, entsteht dadurch aber noch nicht automatisch. Gerade in der stolzen, traditionell sozialdemokratisch regierten Stadtrepublik Hamburg, deren liberale und demokratische Traditionen viel älter sind als die des deutschen Bundesstaats, werden dieser Gedanke der Chancengleichheit und die Vermeidung alles vorsätzlich Exklusiven immer schon hochgehalten.

Es war denn auch Hamburgs Erster Bürgermeister Olaf Scholz, der an diesem Eröffnungstag bei jeder Gelegenheit an die umfangreichen Einführungs-, Begleit- und Education-Programme erinnerte, mit denen sich das neue Konzerthaus für alle Bildungs- und Besucherschichten öffnen will. Und Scholz gab sogar das Versprechen ab, künftig werde jeder Schüler der Stadt Gelegenheit haben, während der Schulzeit wenigstens einmal ein Konzert in der Elbphilharmonie zu besuchen.

«Lehrreiche Episode»

Neben allen erwartbar hochgestimmten, doch immer noch angenehm hanseatisch temperierten Grussworten war dies das klarste Signal für die Funktion, die man der Elbphilharmonie in der kommunalen Kulturpolitik zugedacht hat: Nicht elitärer Kunsttempel möge sie sein, sondern – so formulierte es der Architekt Jacques Herzog in seiner kurzen Festrede treffend – ein «demokratisches Forum»; ein Podium also für die Vermittlung und Weitergabe kultureller Werte und damit für den gerade in der Pflege der klassischen Künste so dringend benötigten Brückenschlag zwischen den Generationen. Scholz fasste das in den grossen, heute mehr denn je beherzigenswerten Satz: «Auf dem Fundament unserer Kultur gestalten wir die Zukunft unserer Zivilisation.»

Hamburgs Bürgermeister, der das von seinem CDU-Vorgänger Ole von Beust ererbte Projekt 2013 mit der Neuverhandlung der Verträge und einer letzten massiven Finanzspritze aus der Sackgasse befreien musste, war an diesem «seinem» Eröffnungstag ohnehin in Top-Form. Schon bei einer Pressekonferenz vor über dreihundert Journalisten aus aller Welt hatte Scholz kritischen Nachfragen zum völlig aus dem Ruder gelaufenen Bauprozess und zur damit einhergehenden Kostenexplosion kurzerhand den Wind aus den Segeln genommen, indem er die Fertigstellung des einmal begonnenen Baus – völlig zu Recht – als unabdingbar

deklarierte und die gesamte, rund 15-jährige Baugeschichte mit typisch hamburgischem Understatement zur «lehrreichen Episode» schrumpfen liess. Diese könne immerhin, sofern man sie angemessen aufarbeite, vergleichbaren Grossprojekten fortan zur Vermeidung ähnlicher Fehler dienen.

Einmal in Fahrt, prägte Olaf Scholz an diesem Tag ein weiteres Bonmot, das in die Annalen der Elbphilharmonie eingehen dürfte. Auf die Frage eines französischen Journalisten, der offenkundig wenig Kenntnis von der föderalen Kulturhoheit der deutschen Bundesländer besass, warum man denn angesichts der ausufernden Kosten nicht in Berlin um Hilfe bei der Bundesregierung nachgesucht habe, antwortete Scholz, ganz selbstbewusster Hanseat: «Niemals wären wir in Hamburg auf die Idee gekommen, uns einen Konzertsaal von der Bundesrepublik Deutschland bezahlen zu lassen.» Man hätte den Lokalpatriotismus, der so prägend ist für das Lebensgefühl in der boomenden Hafenmetropole an der Elbe, aber auch die trotz allem inzwischen stetig wachsende Identifikation der Bevölkerung mit der Elbphilharmonie nicht schlagender auf den Punkt bringen können.

«Wie schön bist du . . .»

Auch in der Musik gab es an diesem Abend einen Mahner, doch er kam erst gegen Ende zu Worte. Nachdem im Festakt zur Eröffnung – in Anwesenheit der Bundeskanzlerin und der versammelten deutschen Staatsspitze – bereits Beethovens Ouvertüre zu «Die Geschöpfe des Prometheus» erklungen war, ferner die «Ruy Blas»-Ouvertüre des gebürtigen Hamburgers Mendelssohn sowie der Schlusssatz der 2. Sinfonie von Brahms, dem über alles verehrten «verlorenen» Sohn der Stadt, konzipierte Thomas Hengelbrock das Programm des eigentlichen Eröffnungskonzerts kleinteiliger. Der Chefdirigent des NDR-Sinfonieorchesters, das nunmehr als NDR-Elbphilharmonie-Orchester firmiert, spannte einen so originellen wie anspruchsvollen Bogen über vierhundert Jahre Musikgeschichte.

Eines der ältesten Werke war dabei das «Quam pulchra es» von Jacob Praetorius, dem Abkömmling einer ebenfalls in Hamburg verwurzelten Musikerfamilie – ein Titel, der zwar dem Hohelied entstammt, der sich aber gleichermassen auf die Schönheit des Grossen Konzertsaals beziehen liess. Dieser erscheint mit seiner warmen, zugleich grosszügigen und intimen Atmosphäre architektonisch ausserordentlich gelungen. Hengelbrock erkundete diesen Raum, der mit der Weinberg-Struktur seiner Besucherränge wie eine an den Rändern in die Höhe gezogene Variante der Berliner Philharmonie wirkt, noch mit weiteren, eher klein besetzten Werken aus der alten Musik. Für besondere Zaubermomente sorgten dabei der Countertenor Philippe Jaroussky und die Harfenistin Margret Köll, postiert auf einem der oberen Ränge, mit Arien von Caccini und Cavalieri.

In scharfem Kontrast dazu erklangen ausschliesslich Werke aus dem 20. Jahrhundert, darunter Henri Dutilleux' sphärisches «Mystère de l'instant» (abermals ein sinnfälliger Titel) und das ebenfalls titelgemäss gespielte «Furioso» für Orchester von dem bedeutenden Opernimpresario und langjährigen Hamburger Intendanten Rolf Liebermann. Mit «Photoptosis» von Bernd Alois Zimmermann und dem Schlusssatz der «Turangalîla»-Sinfonie von Messiaen lotete Hengelbrock die dynamische Spannweite der Akustik aus.

Diese bildet die Musik sehr hell und obertonreich ab, wirkt dabei eher analytisch und trennscharf als romantisch beschönigend. Vom Block F aus gehört, auf der rechten Seite neben dem Orchester, begünstigt dies vor allem die Holz- und Blechbläser, während die Streicher und die vom vorderen Bühnenrand direkt ins Parkett projizierenden Solostimmen ins Hintertreffen geraten. Hierin manifestiert sich eine – ähnlich auch aus Berlin bekannte –

Besonderheit von Konzertsälen nach dem Weinberg-Prinzip, die eben gerade keine einheitliche Akustik auf allen Plätzen gewährleisten können, sondern je nach Position und Abstand zu den verschiedenen Instrumentengruppen auch zu unterschiedlichen Fokussierungen im Klangbild führen. In der Elbphilharmonie scheinen die steil ansteigenden Sitzreihen rund um die Bühne in dieser Hinsicht recht speziell zu sein. Ein abschliessendes Urteil steht in der Frage vorerst aus.

Memento mori

Auf jeden Fall entfalten sich die ätherischen Streicher-Wogen des ersten «Parsifal»-Vorspiels nach der Pause freier und farbiger im Raum als die Fortissimo-Ballungen bei Zimmermann und Messiaen. Auch der Schlusssatz aus Beethovens 9. Sinfonie, mit der das Eröffnungskonzert im kollektiven «Seid umschlungen»-Taumel endet, wirkt in den chorischen Passagen überzeugend ausbalanciert, während man das Solistenquartett (Bryn Terfel, Pavol Breslik, Wiebke Lehmkuhl und die Last-Minute-Einspringerin Hanna-Elisabeth Müller) wiederum nur von hinten sieht – und hört.

Dieses Problem hat man auf den Plätzen seitlich und hinter der Bühne auch mit Bresliks Sologesang in der durch die Werke von Wagner und Beethoven eingerahmten Uraufführung von Wolfgang Rihms «Reminiszenz. Triptychon und Spruch in memoriam Hans Henny Jahnn». Dieser durchweg dunkel getönte, teilweise stark an Alban Berg erinnernde Orchesterlied-Zyklus zum Andenken an den sperrigen Hamburger Dichter (und Orgelbauer) Jahnn sorgt gleichwohl für einen besonderen Akzent und einen Höhepunkt im Programm. Denn mit seinem Memento mori setzt Rihm einen Kontrapunkt zur erwartbaren und auch berechtigten Jubelstimmung dieses Abends. Die Musik nämlich wagt zu weinen mitten unter uns, auch wenn uns nach Feiern und Freude zumute ist.

Elbphilharmonie: Auf Tuchfühlung im Vulkankrater

SZ 13. Januar 2017



Der Saal ist so einladend, dass jeder der Besucher gerne zurückkommen wird. (Foto: AFP)

Begeistert feiern die Hamburger ihre Elbphilharmonie. Nur der Klang überzeugte nicht recht. Lag es an Yashuhisa Toyotas Akustik - oder ganz einfach am Orchester?

Von Reinhard J. Brembeck, Hamburg / SZ

Der Name klingt so weltläufig wie ländlich: Kaiserhöft. Was ein Kaiser ist, glaubt man zu wissen. Ein Höft dagegen, eine von Gewässern geschaffene Landzunge, dürfte nur Küstenbewohnern vertraut sein. Der Hamburger Kaiserhöft in der Elbe hat eine ruhmreiche Handelsgeschichte. Bis zur Hafenerweiterung im 19. Jahrhundert stand hier eine Werft, dann folgten Hafenbauten, zuletzt ein Kornspeicher. Und jetzt leuchtet von der Kaiserhöftspitze ein ganzes Bataillon von Scheinwerfern zu den wenigen Menschen hinauf, die oben auf dem Dach dieses ehemaligen Kornspeichers dem regenund windgepeitschten Hamburger Winterwetter trotzen.

Dieses an den Seiten offene Speicherdach heißt mittlerweile Außenplaza und ist die Basis für Deutschlands spektakulärsten und skandalträchtigsten Kulturbau, für die nach 15 Jahren jetzt endlich fertiggestellte Elbphilharmonie. Hier hinauf in die luftige Plaza-Kälte zu gelangen, ist ein Abenteuer. Noch bevor die 2100 Gäste am Eröffnungsabend die sturmflutsicheren Hafenwälle überschreiten können, um, so ein unmissverständliches Warnschild, ins überflutungsgefährdete "tief liegende Gebiet" der Elbphilharmonie vorzustoßen, säumen Mannschaftswagen der Polizei die Zugangsstraßen. Ein Konzertbesuch im Hochsicherheitstrakt: Wird das nach den Attentaten von Paris und Berlin nun die Regel sein für Konzertgänger, zumindest bei prominenteren Veranstaltungen? Nachdem der Besucher Polizei, Betonpoller, Kartenkontrolle und Durchleuchtung hinter sich gebracht hat, darf er eine sanft gebogene, unendlich lange und im Larghissimo dahinschleichende Rolltreppe betreten. Die befördert ihn hinauf zur kühlen Plaza, während die Spannung stetig steigt. Keiner weiß, was ihn erwartet, nur ein paar Besserwisser lassen durchblicken, wie toll das hier alles sei, vor allem die Akustik des großen Saals. Gerade um Letztere haben die Elbphilharmoniker ein großes Geheimnis gemacht. Kein Außenstehender durfte sie vorab erleben, nur die Musiker, die für die Eröffnung probten, haben ihr überschwängliches Lob durch die Medien gefeuert.

So schreiten die Besucher also hinauf in den vom Architektenduo Herzog und de Meuron entworfenen Speicheraufbau, in dem der große Konzertsaal untergebracht ist. Wer nicht schon auf der langen Rolltreppenfahrt ungeduldig wurde, der wird es jetzt. Den Besucher beschleicht das Gefühl, dass er kein Konzerthaus durchsteigt, sondern einen jener treppenverschachtelten Carceri, wie sie Piranesi erträumte. Die Orientierung geht in der Enge oft verloren, die unzähligen Ebenen ziehen an einem vorbei, und weh dem, der auf Etage 15, also fast ganz oben, einfach irgendeinen Eingang nimmt und nicht genau den für ihn vorgesehenen - für den beginnt ein verwirrender Irrlauf. Aber jetzt ist er endlich im Saal und damit im großen Glück.

Die Ovationen galten weniger den Musikern als den Architekten

Dieser Saal ähnelt trotz seiner Riesengröße einem kleinen, hellen und einladenden Vulkankrater, in dem das Publikum stets in Tuchfühlung auf vielen verwinkelt aufsteigenden Rängen rund ums Orchesterpodium sitzt. Einladend wirkte der Saal schon bei der Vorbesichtigung. Aber erst das Publikum verwandelt ihn in eine lebenswerte Stätte, an die jeder der Anwesenden gern zurückkehren wird. Das ist das größte Kompliment, das man so einem Bau machen kann. Und wer andere neue Konzertsäle kennt, weiß, wie selten man es machen kann. Die nicht enden wollenden Standing Ovations am Ende galten denn auch eher den Architekten als den Musikern.

Jacques Herzog sagt in seiner kurzen Rede, dass eine Stadt die petrifizierte Psyche ihrer Bewohner sei und die <u>Architektur</u> darin nur funktioniere, wenn sie auch geliebt werde. Dafür ist die Elbphilharmonie der beste Beweis. Herzog und de Meuron haben mit ihr ein Porträt der Hamburger geschaffen, mit dem sich diese, nichts anderes ist in den Pausengesprächen zu hören, begeistert identifizieren: außen schnittig wie eine Luxusjacht, innen überschaubar intim, bar aller Geheimniskrämerei, warmherzig, offen und stets leicht auf Distanz.

Anders als alle anderen Künste ist die Klassik mittlerweile zu einem Verwaltungsgewerbe der Großmeister von Bach bis Puccini geworden. Zeitgenössische Produktionen erreichen kaum je das breite Publikum. Das zeigt auch das Programm des Eröffnungsabends. Der Dirigent Thomas Hengelbrock und sein vor Ort als Residenzensemble verankertes NDR-Elbphilharmonie-Orchester spielen da mit großem Engagement und zum Entzücken der Kenner neuere Stücke von Henri Dutilleux, Rolf Liebermann, Olivier Messiaen, Bernd Alois Zimmermann und - als Uraufführung - "Reminiszenz" von Wolfgang Rihm.

Eher Vergangenheitsbeschwörung als Zukunftsmusik

Das führt die enormen Möglichkeiten von moderner Orchester- und Kompositionskultur vor Ohren. Aber gerade dieser pädagogische Impuls beweist die moderne Musikwelt vor allem als eine für Liebhaber und Kenner. Rihm, stets hellsichtig und auf der Spur des Zeitgeists, komponiert mit seiner emotionsgeladenen Musik seit jeher gegen dieses Ghetto an. Auch in den vier ganz auf Innerstes zielenden Tenorliedern der "Reminiszenz", die den Hamburger Orgelbauer und Brachialschriftsteller Hans Henny Jahnn porträtieren. Herausgekommen ist dabei, wieder einmal, ein Zwiegespräch zwischen Rihm und Richard Strauss. Beide ähneln sich in ihrer frappanten Metierbeherrschung, ihrem Glauben ans geniale Individuum sowie der Lust an großer romantischer Dichtung und Geisteswelt. Aber das ist doch eher Musik als Vergangenheitsbeschwörung denn eine der Gegenwart oder gar der Zukunft.

Häppchen-Programm wie aus dem Klassik-Radio

Zusammen mit Ouvertüren und Teilen aus Brahms- und Beethoven-Sinfonien ergibt das ein seltsames Häppchen-Programm wie aus dem Klassik-Radio, das das Feierbedürfnis des Publikums nicht so recht befriedigt. Die Anwesenden spüren genau, dass diese Eröffnung aus jedem nur denkbaren Rahmen fällt. Denn die Elbphilharmonie bedeutet nicht nur Bau-, Planungs- und Finanzskandale der Sonderklasse. Sie steht auch, Bundespräsident Joachim Gauck betont das in seinem launigen und wenig in die Tiefe gehenden Grußwort, für ein grandioses "bürgerschaftliches Engagement".

Viele Hamburger haben, gegen ihren Ruf, knauserige Pfeffersäcke zu sein, begeistert mitgemacht bei dieser - um mit Werner Herzog zu sprechen - "Eroberung des Nutzlosen", die ein neues Konzerthaus darstellt. Vielleicht weiß man gerade im nüchternen Kaufmänner-Hamburg viel besser als im feudal unterdrückten Süddeutschland um die Notwendigkeit der nutzlosen Musik fürs Menschendasein. Deshalb hielten sich die Hamburger schon vor 300 Jahren am Gänsemarkt das erste öffentliche Opernhaus Deutschlands.

Die Besonderheit dieses bürgerlichen Engagements der Hamburger will natürlich gefeiert werden. Also kommt die Anwesenden das in einer Demokratie zwar seltsame, aber scheinbar unwiderstehliche Bedürfnis an, den Einmarsch von Gauck, Bundeskanzlerin Angela Merkel, Bundestagspräsident Lammert und anderer Politiker nicht nur durch Beifall, sondern durch kollektives Aufstehen zu ehren. Der Dank der Bürger gilt ihren Anführern, dafür dass sie, trotz IS, Trump, Putin und ertrinkender Flüchtlinge, so prominent und zahlreich erschienen sind - um ein Konzerthaus und dessen Bürger zu bestaunen.

Der Akustiker Yasuhisa Toyota ist ein Star wie Jonas Kaufmann oder Anna Netrebko

Aber auch dessen Akustik, über die vor der Eröffnung allerlei Sensationelles berichtet wurde. Zumal dafür der von vielen Architekten und Musikern schon lange gepriesene Akustiker Yasuhisa Toyota verpflichtet wurde, der mit der Elbphilharmonie nun endgültig zum Star geworden ist. So wie Anna Netrebko oder Jonas Kaufmann. Wenn sich die Musikhistoriker künftiger Zeiten irgendwann einmal die Köpfe darüber zermartern werden, unter welchem Schlagwort sie das 21. Jahrhundert katalogisieren sollen, dann wird wohl die Mehrheit für "die Ära der Akustiker" plädieren.

Nun ist aber die Frage der Akustik letztlich zweitrangig, auch wenn sie in letzter Zeit zunehmend leidenschaftlich diskutiert wurde und zum Kernstück jedes Konzertsaalneubaus stilisiert wird. Sie kann hilfreich sein, aber sie entscheidet nicht darüber, ob ein Musiker gut spielt oder ein Konzert gelingt. Mit der guten oder schlechten Akustik eines Raumes muss sich ein Musiker abfinden, das gehört zu seinem Job. Natürlich singt und spielt es sich angenehmer, wenn der Saal die Töne mit Empathie und Wärme empfängt und anreichert, statt sie einem wie eine Totgeburt vor die Füße stürzen zu lassen.

So wie im Fall von Countertenor Philippe Jaroussky, der zusammen mit der Harfenistin Margret Köll frühe Barockstücke von weit oben aus einem der Ränge singt. Toyotas Raumakustik umschmeichelt Jarousskys hohen, leichten und leisen Sopran.

Ein Problem der Akustik? Oder des Dirigenten?

Wer aber Jaroussky schon an anderen Orten und unter schlechteren akustischen Bedingungen gehört hat, weiß, dass dieser Mann immer so gut singt: androgyn, distanziert und mit einer leichten Drohung in der Tonfärbung, irgendwo zwischen Sadismus und Exzess. Die Akustik Yasuhisa Toyota ändert rein gar nichts an Jarousskys phänomenalem Können. Sie erlaubt es aber dem Konzertbesucher, jede noch so feine Nuance seines Gesangs zu hören. Das allein ist schon grandios. Sollte Toyota etwa einen sehr, sehr großen Kammermusiksaal ertüftelt haben?

Dieser Eindruck drängt sich an diesem dreistündigen Abend immer wieder auf. Leises und Feines ist stets genau zu hören, da gibt es keine Nebel oder Undeutlichkeiten. Zudem gibt der Raumklang seine dunkle romantische Wärme ganz unangestrengt dazu. Am anderen Pol der Lautstärkeskala aber fällt der Eindruck anders aus. Allerdings muss man dazu sagen: Der Kritiker sitzt rechts über dem Orchester, weit oben, fast auf Augenhöhe mit dem in den Saal aus akustischen Gründen eingelassenen Riesenpilz. In dieser Höhe wird man nie von dem synthetisch kompakten, dennoch alle Instrumente erkennbar lassenden Klang umfangen. Der scheint ferner, als es die Musiker unten tatsächlich sind.

Vermutlich, weil die Kontrabassisten dem Kritiker den Rücken zukehren, sind sie nicht deutlich zu hören und klingen zudem gedämpfter als die angenehm präsenten Holz- und Blechbläser des NDR-Orchesters. Für diese wunderbaren Musiker mit ihren dunklen Schattierungen ist dieser Raum mit seiner Vorliebe für sonore Mittellagen ideal.

Problematischer präsentieren sich die Geigen. Die tönen bei Weitem nicht so rund und sonor wie ihre Bläserkollegen. Schnell geraten sie in lauteren Passagen in die Defensive, spleißen auf, wirken hölzern. Und geräuschhaft Gläsernes wie bei Dutilleux, auch das immer und überall zum Kreischen tendierende Piccologeflöte in Beethovens Neunter werden in ihrer Kratzigkeit verstärkt. Aber ist das ein Problem der Akustik? Oder nicht doch eines des Dirigenten? Hengelbrock betätigt sich an diesem Abend als Allroundtalent, er hangelt sich durch alle erdenklichen Stile und Schulen. Alle Stücke geht er mit einer soliden Hemdsärmeligkeit an. Besondere Finessen, große Steigerungen, magische Momente lässt dieser betont nüchterne Zugriff aber nicht zu. Auch keine großen Klangentladungen.

Die große Frage ist: Wird es gelingen, auch klassikfernes Publikum zu begeistern?

Das tobende Finale von Messiaens "Turangalîla-Sinfonie" ist in seinem Furor durchaus dazu geeignet, jedem noch so großen Konzerthaus das Dach wegzureißen und gleichzeitig den Klang zu transzendieren, ihn in eine mythische Licht- und Sinnschau zu verwandeln. Glücklich, wer das so erlebt hat, denn davon findet sich nichts bei Hengelbrock. Der Klang bleibt Klang und die Lautstärke ist mittellaut. Möglich, dass die Saalakustik die Dynamik nach oben hin begrenzt. Möglich aber auch, dass Hengelbrock und die Seinen noch nicht wirklich entfesselnd laut *und* tonschön musizieren können.

Das kann erst die Zukunft zeigen. In dieser Zukunft dürfte die Akustik allerdings das kleinste Problem sein. Wie in allen anderen Konzerthäusern wird es stattdessen darum gehen, mehr klassikferne Menschen in die Veranstaltungen zu locken. Und zwar nicht nur in für Junge, Arbeitslose und Asylanten angebotene Konzerte, sondern in das reguläre Programmangebot, für das Namen wie Gardiner und Petrenko stehen, Kremer und Trifonov, Barenboim und Arditti. Das sei, gerade Joachim Gauck muss solche Sätze sagen, ein Gebot der Gerechtigkeit. Schließlich kosten neue Konzertsäle den Steuerzahler viel Geld. Jetzt ist es also an den Hamburgern, ob sie den scheidenden Bundespräsidenten als Gardinenprediger im Sturmregen am Kaiserhöft stehen lassen. Oder ob sie diese Aufforderung ernst nehmen.

Elbphilharmonie: Das intime Klang-Ei, das nichts verzeiht

Die Elbphilharmonie, Hamburgs neues Wahrzeichen und Kulturflaggschiff, wurde nach Negativrekorden bei Bauzeit und Kosten mit einem Überraschungsprogramm endlich eröffnet: ein architektonisches Meisterwerk, das akustisch zu Höchstleistungen zwingt.

13.01.2017 |von Walter Weidringer (DiePresse.com)

"Hamburger Ebb' und Fluth" wird die Wassermusik Georg Philipp Telemanns genannt. Diese Orchestersuite hätte bestens ins Eröffnungsprogramm der Elbphilharmonie gepasst – als Symbol dafür, wie mächtig die kulturpolitischen Gezeiten an dem architektonischmusikalischen Flaggschiff der Freien und Hansestadt gedrückt und an ihm gezerrt, ja es beinah zum Kentern gebracht hatten. Fast zehn Jahre Bauzeit mit Rechtsstreitigkeiten, dramatischem Stopp, Untersuchungsausschüssen, Nach- und Neuverhandlungen sowie notgedrungen mehrfach verschobenem Einweihungstermin sind vergangen, die Kosten haben sich multipliziert – vor allem deshalb, weil der ursprünglich genannte Betrag ganz unrealistisch, aber seinerzeit desto leichter politisch vertretbar gewesen waren. Warum denn nicht der Bund einen Teil des letztlich auf 789 Steuermillionen angewachsenen Betrages übernommen habe, fragte ein Journalist bei der Pressekonferenz am Eröffnungstag. Niemals, konterte der Erste Bürgermeister Olaf Scholz mit echt hanseatischem Selbstbewusstsein, niemals käme Hamburg auf die Idee, sich von der Bundesrepublik Deutschland einen Konzertsaal bauen zu lassen.

Immerhin ließen sich auch die ortsansässigen "Pfeffersäcke" nicht lumpen, die betuchten Hamburger Patrizier, und trugen mit Einzelspenden in der Höhe von bis zu 30 Millionen zum Gelingen bei: Zu Recht lobte Bundespräsident Joachim Gauck beim Einweihungsfestakt das "bürgerschaftliche Engagement" für dieses neue "Juwel der Kulturnation Deutschland". Jetzt, nach Vollendung, scheint vieles verziehen. Hamburger und Gäste stürmen nicht nur die öffentliche Plaza auf dem Flachdach des Kaispeichers, diese Aussichtsfuge zwischen Alt und Neu, sondern auch die Konzerte. Bis zum Ende der Saison kann sich Intendant Christoph Lieben-Seutter über ausgebuchte Säle freuen; auch zusätzliche Abende sind innerhalb von längstens einer Stunde ausverkauft.

Über der Plaza erhebt sich der eigentliche Neubau, ein durchdachtes Meisterwerk des Basler Architektenduos Herzog & de Meuron und bereits vor der Eröffnung ein neues Wahrzeichen der Stadt: außen ein Stück wogender Elbe aus Glas; innen vor allem ein Großer Konzertsaal mit 2.100 Plätzen, der zur Schalldämmung wie ein riesiges Ei in einer Doppelschale auf 362 Stahlfedern ruht. Nichts wirkt hier protzig, aber auch nichts billig oder scheint faule Kompromisse zu schließen: Noblesse mit Unterstatement. Im Weinbergsystem mit dem Dirigentenpult im Zentrum angeordnet, von dem kein Sitz mehr als 30 Meter entfernt ist, sind die sanft geschwungenen Ränge und Ebenen sowohl von außen als auch von innen sämtlich

zugänglich und leicht zu wechseln – im Unterschied etwa zur Berliner Philharmonie. Die Farben sind hell und freundlich, werden von Holz und den individuell gefrästen Gipsfaserplatten dominiert, deren Struktur an Krustentiere erinnert. Sie bestimmen die Akustik, die Yasuhisa Toyota teils via Modellversuch ausgetüftelt hat.

Ihre erste große Bewährungsprobe hat sie bestanden – ohne Telemann, wie gesagt. Aber Thomas Hengelbrock hat für das Eröffnungskonzert unter dem Titel "Zum Raum wird hier die Zeit" auch so ein großartiges Programm zusammengestellt, dessen durch Stile und Epochen springende Buntheit im ersten Moment über seinen Beziehungsreichtum hinwegtäuscht. In dem "Parsifal"-Zitat ist ein Augenzwinkern versteckt: Wie viel Zeit dieser Raum zur Entstehung gebraucht hat! Im ersten Teil Musik des 20. Jahrhunderts im Wechsel mit Klängen um 1600, ohne störenden Applaus: Den Anfang macht sinnigerweise die "Mutter des Orchesters" im Alleingang, Solooboist Kalev Kuljus mit Benjamin Brittens elegischem "Pan", später betört auch Philippe Jaroussky zu Harfenklängen mit Caccinis "Amarilli mia bella", das Ensemble Praetorius singt und spielt eine Motette seines Namenspatrons. Sie agieren auf verschiedenen Rängen und füllen den Saal mit Präsenz und Intimität zugleich. Auf dem Podium zeigt Chefdirigent Hengelbrock die Stärken des NDR Elbphilharmonie Orchesters mit den Klangkonglomeraten von Bernd Alois Zimmermanns "Photoptosis", aus denen Zitate hervorblitzen, mit den jazzigen Eruptionen von Rolf Liebermanns "Furioso", bei entrücktem Dutilleux, bei der etwas eckig geratenen Ekstase von Messiaens "Turangalîla"-Schluss.

Auch von einem Platz hinter dem Orchester aus verzerrt sich das Klangbild nicht wesentlich; selbst größer besetzte Stücke wirken plastisch, durchhörbar und doch mit einer gewissen Rundung. Freilich lässt die Akustik kaum Gnade walten: Klangliche Unebenheiten und kleine Ausrutscher kommen den Hörern ebenso zum Greifen nahe wie weit entfernte Hustenanfälle. Im zweiten Teil dann nach einem flüssigen "Parsifal"-Vorspiel Neues von Wolfgang Rihm: "Reminiszenz", eine spätromantisch durchtränkte Hommage an Hans Henny Jahnn mit Pavol Breslik als Tenorsolist. Hier und beim Finale von Beethovens Neunter entzaubert sich das schon vorab vehement gerühmte Wunder: Hinter dem Rücken der Sänger ist's selbst in der Elbphilharmonie Ebbe mit dem Hören. Gut zu wissen. Sei's drum: Das Publikum, 1.600 geladene Gäste und 500 per Los aus 200.000 Bewerbern ausgewählte Gewinner von Gratiskarten, flutete den Saal zuletzt mit Standing Ovations.

("Die Presse", Print-Ausgabe, 13.01.2017)

Hamburger Römertopf: Hier schmort der Klang im Trockenen



Bild: (c) APA/AFP/JOHN MACDOUGALL

Nun wurde auch der Kleine Saal der Elbphilharmonie eröffnet: Das Ensemble Resonanz spielte unter anderem eine Novität von Georg Friedrich Haas.

14.01.2017 | Walter Weidringer (Die Presse)

Noch spielt kein Musiker auf der Bühne, sind die Sitze der Streicher leer, scheinen sich Pianist und Harfenistin verfrüht zu ihren Instrumenten verirrt zu haben. Dennoch fluten schon Klänge durch den Kleinen Saal der Hamburger Elbphilharmonie, als das Publikum eintritt. Sie sind zunächst nur schwer zu orten, dann summieren sich, typisch für den Komponisten

Georg Friedrich Haas, Pendeltöne und Repetitionen zu langsam pulsierenden Farbspielen, und dann wurlt es wie in einem Bienenstock . . .

Es hat alles schon begonnen, signalisiert dieser undefinierbare Anfang ohne Einsatz. Stimmt ja: Am Mittwoch ist der Große Saal eingeweiht worden, der das Publikum im Weinbergsystem rund um das Podium anordnet; am Donnerstag war der kleine Bruder dran, der das klassische Schuhschachtelprinzip des Konzertsaals mit vielfältigen Adaptionsmöglichkeiten für Bühnenposition und Sitzverteilung vereint. Wellen und Rillen strukturieren die freundlich wirkende Wandverkleidung aus Eichenholz. Ihre Farbe und der dicke Rand oben erwecken zusammen den Eindruck, man säße in einem überdimensionalen Römertopf mit abgehobenem Deckel. Von dort oben, von einer außen umlaufenden Galerie, gießt das Ensemble Resonanz zunächst seine Streicherklänge herein, als wären es zähflüssige Glitzerströme.

Hier soll das Ensemble künftig residieren – oder zumindest seine zweite Heimstatt finden. Der demokratisch organisierte Klangkörper begreift sich gleichsam als "Experte für eh alles", von der Alten Musik bis zur Gegenwart inklusive Elektronik, Clubkultur und ungewöhnlichen Konzertformaten. Für spezielle Projekte bleibt der "Resonanzraum" in einem adaptierten Flakturm in St. Pauli erste Wahl.

Hommage an eine Sexualtherapeutin

Haas freilich hat sein neues Werk "Release" dem Kleinen Saal der Elbphilharmonie mit Bedacht einkomponiert. Und wenn diese mikrotonal schillernde Hommage an die amerikanische Sexualtherapeutin Barbara Carrellas als wörtliche "Befreiung" und "Veröffentlichung" auch viel über ihn selbst erzählen mag, fällt die Dramaturgie des Stücks doch zusammen mit einer Art von rituellem Einzug, einer Landnahme durch das Ensemble. Denn nach und nach verlassen die Musiker die Galerie, schreiten über die Stufen zu beiden Seiten des Publikums in Richtung Podium hinab und formieren sich dort neu. Da kommt dann auch Emilio Pomárico hinzu, als wolle er nach dem Rechten sehen – und beginnt zu dirigieren. Eine Sammlung und Ordnung zuvor diffus verteilter Kräfte; ein Ensemble findet sich ein, findet sich selbst – zu Haas' Obertonkaleidoskop.

Akustisch schmort das Ganze allerdings, Römertopf hin oder her, in wenig eigenem Saft: Der Klang ist eher auf der trockenen Seite angesiedelt, belohnt die Präzision und tadelt jede Ungenauigkeit. Das ist auch der Tenor der kritischen Ohren im Großen Saal, wobei in verschiedenen Regionen offenbar deutliche Unterschiede wahrnehmbar sind – so wie auch in den berühmtesten alten Sälen.

Weitere Vergleiche sind nötig, akustische Nachbesserungen zumindest denkbar. Eine maßgeschneiderte Anpassung des Orchesterparts von Alban Bergs Sieben frühen Liedern ist jedenfalls Johannes Schöllhorn gelungen: Wortdeutlich und mit Perlmuttklang erfüllte Sandrine Piau den Gesangspart, den Pomárico und das Ensemble Resonanz nicht etwa grundierten oder umhüllten, sondern als Primus inter Pares in die Struktur einbanden. Nach der Pause stieß dann das Schlagquartett Köln mit Béla Bartóks "Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta" hinzu, die im Adagio ihren Höhepunkt erlebte: scharf konturiert wie ein Scherenschnitt und doch zugleich farbenreich und zart.

Intendant Christoph Lieben-Seutter sagte keck, er könne derzeit sogar mit Kamm blasenden Putzfrauen die Elbphilharmonie füllen: Möge die Begeisterung anhalten.

Könnern verzeiht sie alles

Über die Akustik der Elbphilharmonie wird seit der Eröffnung kontrovers diskutiert – nun klärt sich das Bild

Marcus Stäbler, Hamburg / NZZ 3,2,17

Als Riccardo Muti nach seinen ersten Eindrücken von der Elbphilharmonie gefragt wurde, zögerte er einen Moment. Die Akustik sei auf keinen Fall klinisch, das nicht, betonte der italienische Star-Dirigent. Aber schon sehr objektiv – sie verdecke keine Fehler. Mit diesen Worten formulierte Muti ein Urteil, das sich mit der Wahrnehmung vieler Besucher seit der Eröffnung am 11. Januar deckt.

Der grosse Saal der Hamburger Elbphilharmonie und seine von Yasuhisa Toyota konstruierten Reflexionsflächen zeigen alles und verzeihen nichts. Aber das muss gar kein Nachteil sein, sondern kann, wie sich auch bereits zeigte, zu phänomenalen Hörerlebnissen führen.

Lindenbaum und Paradies

Wie schnell sich etwa Muti selbst und sein Chicago Symphony Orchestra Mitte Januar auf die neue Umgebung einstellten und den Saal eben auch klanglich erstrahlen liessen, war beeindruckend. Mit Werken wie dem «Don Juan» von Richard Strauss oder Maurice Ravels Bearbeitung der «Bilder einer Ausstellung» von Modest Mussorgsky demonstrierte Muti an zwei Abenden die aussergewöhnliche Klangkultur und Präzision des Orchesters, das ein breites Spektrum an Farben und dynamischen Nuancen auffächerte, gerade bei Mussorgsky: vom berückend weichen Piano im Saxofon-Solo beim Bild vom alten Schloss bis zur Steigerung im Finale, die den Hörer mit der geballten Wucht der Blechbläser in die Sitze drückte. Eine atemberaubende Interpretation.

Der Besuch aus Hamburgs Partnerstadt Chicago zählte zu den Glanzlichtern des an Höhepunkten nicht eben armen Eröffnungsfestivals, ebenso ein doppeltes Gastspiel der Wiener Philharmoniker, die naturgemäss mit einer ganz anderen Klangtradition im Gepäck in die Hansestadt reisten. In Gustav Mahlers 1. Sinfonie sorgten die Wiener unter Leitung von Semyon Bychkov vor allem mit ihrem legendären Streichersound für Momente zum Einrahmen. Betörend etwa die idyllische, auf traumzarte Klänge gebettete Vision des Lindenbaums im dritten Satz oder das Paradies-Thema im Finale, das die dreissig Geigen sehnsuchtsvoll aussangen – mit einem Ton, der auch in der süssesten Entrückung den Weltschmerz nicht vergass.

Womöglich hätte der Präzisionsfanatiker Mahler selbst – von 1891 bis 1897 Kapellmeister am Hamburger Stadttheater – die Akustik der Elbphilharmonie geschätzt, weil sie jede noch so feine Nuance seiner Partitur genau abbildet. Ingo Metzmacher, als ehemaliger Hamburger Generalmusikdirektor einer der Nachfolger von Gustav Mahler, fühlte sich spürbar wohl im neuen Saal an seiner früheren Wirkungsstätte. Metzmacher leitete zunächst den zweiten Abend der Wiener Philharmoniker, mit Kompositionen des 20. Jahrhunderts, um gleich im Anschluss die Aufführung eines epochemachenden Werks mit dem NDR Elbphilharmonie Orchester vorzubereiten: Arnold Schönbergs unvollendete Oper «Moses und Aron», die 1954 beim damaligen NWDR in Hamburg ihre konzertante Weltpremiere erlebte, bevor sie 1957 am Zürcher Stadttheater erstmals in Szene gesetzt wurde.

Hamburg und Zürich

Metzmacher präsentiert das zwölftönige, ursprünglich als Oratorium konzipierte Werk Schönbergs ebenfalls in einer konzertanten Fassung – und erzielt dennoch dramatische Spannung und eine packende Plastizität. Auch weil er die Möglichkeiten des Saals geschickt ausnutzt. Mit dem hochkonzentrierten Orchester des NDR, dem um das Vocalconsort Berlin erweiterten Chor der Komischen Oper und elf hervorragenden Solisten formt er eine dichte, dynamisch und gestisch fein differenzierte Darstellung, die den Farbreichtum und die Expressivität des Stücks in einer selten zu hörenden Klarheit auffächert.

Indem Metzmacher einzelne Solisten und Chor- und Orchestergruppen szenenweise in den Rängen über, neben und hinter der Bühne positioniert, schafft er einen mehrdimensionalen Raumklang, der die Komplexität des Werks sinnlich erfahrbar macht: seine aus gesprochenen Passagen, vokalen Linien und einem reichen Orchestersatz gefügte Vielschichtigkeit und die emotionale Intensität. Der 79-jährige Bariton Franz Grundheber als einsamer und verzweifelt nach der göttlichen Wahrheit suchender Moses und der britische Tenor John Daszak in der mörderischen Partie des «Populisten» Aron durchleben den Bruderkonflikt um die Macht der Bilder mit einer Dringlichkeit, die sich tief ins Gedächtnis brennt.

Trotz der grossen Besetzung mit mehr als zweihundert Mitwirkenden wahrt die denkwürdige Aufführung eine geradezu kammermusikalische Transparenz – ermöglicht durch die bisweilen ins Empfindliche neigende Sensibilität des Saals, von der auch Yo-Yo Ma an einem Duoabend mit seiner Klavierpartnerin Kathryn Stott profitierte. Ein gehauchtes Pianissimo des Cellos reicht völlig aus, um den Raum bis in die oberen Ränge zu füllen; er zeichnet jede Klangschattierung bleistiftfein ab.

Zur wichtigsten Heimat für die Kammermusik wird trotzdem der kleine Saal der Elbphilharmonie, den Toyota in der klassischen Schuhkartonform angelegt und mit Wänden aus Eichenholz ausgestattet hat. Schon mit der Uraufführung des Stücks «Release» von Georg Friedrich Haas zur Eröffnung deutete das Ensemble Resonanz die Qualitäten des Raumes an: Auch hier setzt Toyota auf einen intimen Klang, der mitunter eine wohnzimmerhafte Nähe erzeugt.

Überall Kammermusik

Als erste reine Kammermusik-Formation war das Arditti String Quartet im kleinen Saal zu Gast. Mit Werken von Brian Ferneyhough, Younghi Pagh-Paan und Helmut Lachenmann präsentierte das Ensemble drei unterschiedliche Klangsprachen der zeitgenössischen Musik, deren konsonantenreiches, oft geräuschhaftes Vokabular die Streicher wunderbar klar und konturenscharf formulierten.

Dass auch die französischen Farben von Maurice Ravels einzigem Quartett, die wütenden Gesten aus Beethovens op. 95 und der Schmerzenston aus Mozarts d-moll-Quartett KV 421 hier gut aufgehoben sind, demonstrierte das Quatuor Ebène bei seinem Elbphilharmonie-Debüt. Zwar bekommen die Interpreten dort nichts geschenkt – auch der kleine Saal gibt den Werken von sich aus keine schützende Hülle. Doch das macht sie eben nicht bloss verletzlich, sondern zugleich auch besonders nahbar. Der Klang ist ganz pur zu erleben und gewährt dem Hörer einen Blick ins Innere der Musik, deren Wärme – in beiden Sälen – auf den Raum abstrahlt.

Die Spitze des Eisbergs

Ist das genial oder Wahnsinn? In Hamburg wird jetzt die von den Schweizer Architekten Herzog & de Meuron entworfene Elbphilharmonie übergeben. Sie ist eines der spektakulärsten und teuersten Gebäude der Welt geworden. Hat sich der Aufwand gelohnt? / FAZ 03.11.16



Melodien für 866 Millionen: Die neue Elbphilharmonie (vorn im Bild) beherbergt Konzertsäle, Restaurants, ein Hotel und Wohnungen.

Foto Herzog & de Meuro

Über die neue Hamburger Elbphilharmonie kann man zwei Geschichten erzählen. Die eine handelt vom Geld, die andere von einem Kunstwerk. Die Geld-Geschichte beginnt im Jahr 2001, in dem sich der Investor und Architekt Alexander Gérard an den Hamburger Senat wendet. Der neuen Hafencity, dem größten städtebaulichen Projekt im Hamburger Hafen, fehle ein Wahrzeichen, und er habe eine Idee: den alten, von Werner Kallmorgen in den sechziger Jahren entworfenen Kaispeicher A, der unter anderem als Lagerhaus für Kakaobohnen genutzt wurde, könne man zu einer Konzerthalle umbauen. Und das Beste: Weil neben dem Konzertsaal auch noch ein Hotel und Luxuswohnungen in den Aufbau einziehen würden, koste das Ganze die Stadt – nichts!

Ein Gratis-Wahrzeichen. Im CDU-geführten Senat dachte man nach. Am Hamburger nagt ja seit jeher die Furcht, als konservativ und steif zu gelten – eine spektakuläre und weithin sichtbare Konzerthalle oben auf einem Speicher klang aufregend. Gérard beauftragte die Schweizer Architekten Herzog & de Meuron mit dem Entwurf, Experten errechneten Baukosten von rund 186 Millionen Euro, etwas weniger, als zum Beispiel das neue Museum des zwanzigsten Jahrhunderts am Berliner Kulturforum kosten soll, das ebenfalls von Herzog & de Meuron errichtet werden wird (F.A.Z. vom 29. Oktober).

186 Millionen Baukosten waren mehr, als Gérard vorgerechnet hatte, aber der Entwurf sah aus, als sei er es wert, die lokale Presse war auch begeistert, der große Metaphernwerfer feuerte auf Autopilot: Manche dachten an einen Eisberg, der dort, wo einst die Gletscher der letzten Eiszeit tauten, in den Hamburger Himmel ragt, andere an ein abstraktes Segelschiff, wieder andere bemerkten, dank der beiden Schweizer bekomme Hamburg endlich einen Berg mit romantischen Zacken. Der Senat war verliebt ins verführerisch schimmernde Kulturgebirge und beschloss, 77 Millionen Euro zuzuschießen. Sofort legte man los. Man "hätte die Planung erst beenden sollen, bevor mit dem Bau begonnen wurde", heißt es heute dazu lapidar aus der Kulturbehörde.

Denn während schon gebaut wurde, kamen zahllose Änderungswünsche, Probleme, ökonomische und statische Fragen auf; 2006 musste der Bürgermeister eine empfindliche Kostensteigerung verkünden. Was dann passierte, kann man als ökonomisches Armageddon allererster Ordnung beschreiben: Die Elbphilharmonie, die stolze weiße Fregatte der Kulturstadt Hamburg, entpuppte sich als ein schwarzes Loch, in dem sämtliche Geldbestände der auf ihre kaufmännische Professionalität so stolzen Stadt zu verschwinden drohten. Zwischenzeitlich sah es aus, als hätten die Panzerknacker eine als Geschenk getarnte Absauganlage auf Dagoberts Speicher montiert, die all sein Geld auf Nimmerwiedersehen herauspumpt. Manager wurden gefeuert, parlamentarische Untersuchungsausschüsse tagten nächtelang, Arbeiten wurden aus Sicherheitsbedenken eingestellt, die Kosten stiegen wie der Elbpegel bei Sturmflut.

Jetzt brach der Sturm der öffentlichen Entrüstung los: Die Elbphilharmonie sei der babylonische Turm einer prestigesüchtigen Hamburger Elite. Es sei die reine Hybris, ein Bauwerk, das mehr wiegt als zwei Kreuzfahrtschiffe, auf einen alten Speicher montieren zu wollen. Und überhaupt sei das weiß schimmernde Semifreddo aus Kultur, Luxusimmobilien und Hotellerie auf dem ehrlichen roten Backsteinspeicher ein ganz falsches Zeichen. Dazu muss man um die lokale Bedeutung dieser Farben wissen. Es gibt das weiße Hamburg und das rote. Das weiße Hamburg ist das der klassizistischen Villen in Harvestehude, die reiche Welt der Alstersegler, der Golden Retriever, der weißbehosten Besserverdiener auf "Bodo's Bootssteg" – das rote Hamburg ist das populäre Hamburg der backsteinernen Arbeiterviertel im Osten der Stadt, die rußige Welt des Hafens mit seinen rostroten Docks und Containern. Dass man in der Hafencity das Weiße über das Rote stellte, Lastkräne durch Luxusboutiquen und Paletten durch Pailletten ersetzte, kam nicht überall gut an. Auch die Architekten gerieten ins Kreuzfeuer, obwohl sie darauf hinwiesen, dass man den Bau durch intelligente Planung auch billiger hätte haben können. Aber da war er, zusammen mit dem Berliner Pleiten-Pechund-Pannen-Airport und der Wutbürgeruntertunnelung Stuttgart 21, schon zum Inbegriff deutscher Großbaublamagen geworden.

Und jetzt die gute Nachricht: Die Elbphilharmonie ist fertig, zum Wochenende wird die Plaza den Hamburgern übergeben, das erste Konzert wird Anfang Januar stattfinden. Die Gesamtkosten haben nicht, wie zwischenzeitlich befürchtet, die Milliardengrenze durchschlagen, und der Bau ist nicht unter die zehn teuersten Gebäude der Welt gekommen: Er belegt, mit Gesamtbaukosten von 866 Millionen Euro, Platz zwölf. Das ist auch weit vorn und nicht das, was man gratis nennt. Hamburger Fußballfans rechneten erbost vor, dass man mit dem Geld dem HSV locker *alle* Star-Spieler von Real Madrid (Gesamtmarktwert: rund 776 Millionen Euro) hätte kaufen können. Doch jetzt ist etwas Erstaunliches zu beobachten: Nun, wo die Elbphilharmonie fertig ist, sind sogar viele der früheren Kritiker im Senat eigenartig stolz darauf, dass man sie sich geleistet hat. Sie sind, wie der Besitzer eines brandneuen Bentley, fast freudig erregt über den ungeheuerlichen Preis und darüber, dass man sich das frivol kostspielige Ding trotzdem geleistet hat.

Stuttgart gibt Milliarden aus, damit man mit der Bahn schneller unter der Stadt durchfahren kann, Berlin verfeuert Milliarden, um ein großes Drehkreuz für Billigflieger zu werden – Hamburg hat, für nicht mal eine Milliarde, ein mit abstrakten Sturmwellen gekröntes kleines Weltwunder bekommen. Eine Gesellschaft, heißt es nun, brauche auch große, spektakuläre, zeichenhafte Orte, an denen sie sich trifft; auch der Eiffelturm und das Pantheon seien genaugenommen überteuerter Irrsinn, gleichzeitig aber Kunstwerke, die die Wahrnehmung, das Leben einer ganzen Stadt veränderten. Die politisch Verantwortlichen in Hamburg werden nicht müde zu betonen, dass die teure, weiß schimmernde Crème de la Crème da oben auf dem roten alten Speicher für alle da ist; und dass der Hafen, in den es vorher kaum jemanden zog, in dem wenige viel Geld machten und viele für sich schuften ließen – dass also dieser ehemals vom kapitalistischen Effizienzdenken geprägte und gar nicht so romantische Malocher-Ort eigentlich erst jetzt für alle erlebbar und zugänglich werde als Ort der Kultur und des Schauens für die ganze Gesellschaft.

Tatsächlich ist die neue Philharmoniewelt für jedermann zugänglich. Man betritt sie durch ein gerade mal garagentorhohes Portal im alten Kaispeicher – der Effekt danach ist umso umwerfender: Die einzige gekrümmte Rolltreppe der Welt bringt die Besucher durch einen mit Paillettenputz ausgekleideten, sich wölbenden, fast hundert Meter langen Tunnel zu einer ersten Aussichtsplattform. Hier schaut man auf Kräne und Schiffe, sieht die Elbe im Nebel, hier wartet die Kneipe "Störtebecker" mit einer dunklen Bar. Eine weitere Treppe führt, als habe der Bau einen Teil des berühmten Treppenviertels verschluckt, hinauf auf das alte Dach des Speichers. Dieses "Plaza" genannte Hochplateau zwischen dem Alt- und dem Neubau ist ein öffentlicher Platz mit Aussicht, ein Ort, von dem aus man den Michel sieht, die Stadt und den Hafen. Hier kann man sich treffen, Tage verbringen, hier gibt es Restaurants und Läden. Die wie ein durchsichtiger Vorhang rahmenlos schwingende Verglasung lässt sich öffnen, dann weht der Wind vom Fluss hinein in den Bau.

Der Wechsel von Backsteinpflaster zu Eichenparkett markiert unter den expressiv zackenden weißen Formen der Plaza die Übergänge von außen nach innen. Das Foyer, das sich hier in wilden Faltungen wie ein expressionistischer Gruß an Piranesi an der Unterseite des großen Saales über mehrere Etagen erstreckt, wirkt nicht nur wie eine Bühne, sondern soll auch tatsächlich als solche genutzt werden, für eine Tanzperformance von Sasha Waltz zum Beispiel.

Durch die aus gekrümmten, teilweise aufgeschnittenen Glaspaneelen gefertigte Glasfassade fällt Tageslicht in diese Foyerbühne. Das Glas beult sich hier und da über den verchromten Fensterrahmen aus und erlaubt so den Einbau von ovalen, seitlichen Lüftungsklappen im Rahmen. Von außen wirkt die Fassade wie ein Kristall, bei jedem Wetter schimmert sie anders. Das Glas selbst ist bedruckt mit Pünktchen, die als Sonnenschutz fungieren, allerdings die Scheiben auch immer etwas vollgeregnet aussehen lassen.

Vom Foyer aus führt ein Weg in den kleinen, für 550 Besucher ausgelegten Kammermusiksaal, der ausgekleidet ist mit manieristisch aussehenden, aber akustisch begründbaren Holzpaneelen; sie sind so gefräst, dass es aussieht, als fließe das Holz über nackte Körper (die ersten Besucher fassten das Holz ungläubig und fast verschämt an). Der andere Weg geht hinein in die große, auf beeindruckenden Federpaketen lagernde, 2150 Besucher fassende Konzerthalle – und dieser Saal dürfte auch den notorischen Meckerern kurz die Sprache verschlagen. Er entspricht der sogenannten Weinberg-Typologie, aber man spürt, dass man in einem Hochhaus ist, das der horizontalen Ausdehnung Grenzen setzt: Das Publikum sitzt, wie im Shakespeareschen Theater, steiler – und dichter dran am Orchester; alles scheint näher und intensiver hier. Wie schon in den Fußballstadien der Schweizer wird

der Besucher so nah wie möglich ans Geschehen gerückt. Ränge und Wände bilden eine Einheit.

Der Saal hat etwas von einer gigantischen Grotte, er ist gleichzeitig intim und riesenhaft, an der Decke schwebt ein über Kopf hängender funkelnder Akustikpilz, die beeindruckende Orgel löst sich als Säulenwand in der Architektur auf. Die Wände selbst sind mit hochverdichteten Gipsfaserplatten bekleidet, die ein eigens entwickeltes Computerprogramm in immer neue Elemente unterschiedlicher Tiefe fräste. In Barockkirchen sorgten die vielen Ornamente für eine feine Streuung des Schalls – hier ist das Ornament abstrahiert als vielfach gefaltete Akustik-Landschaft. Wie eine musikalische Interpretation folgen die Architekten mit der strengen orthogonalen Grundform der Raumkomposition des japanischen Chefakustikers Yasuhisa Toyota, erlauben sich dort, wo es für die Schallverteilung egal ist, aber Freiheiten und andere Rhythmisierungen. Die Farben des Saals vermeiden, mit feinem Eichenholz, rauhtweedbezogenen Sitzen und graugrünen Wänden, jede Reminiszenz an das Schwülrote und Goldtropfende vieler großer Konzertsäle und betonen das japonistisch Zurückgenommene, feierlich Leichte und gleichzeitig Intime des Saales. Es ist einer der schönsten, ungewöhnlichsten Konzertsäle der Welt geworden.

Der neue, 110 Meter hohe Bau, der nun wie ein Schiffsbug in die Elbe ragt, macht beides: Er kehrt sich in den Sälen vollkommen nach innen, er wickelt sie ein in einen luxuriösen Frotteemantel aus Restaurants, Luxuswohnungen, Spas und Konferenzräumen – und er eröffnet gleichzeitig mit der größten Terrasse der Stadt den Blick in die Ferne, Richtung Meer. Von hier oben sieht man auch die Speicherstadt. Sie wurde nach dem Reichsanschluss Hamburgs 1881 auf dem Gelände zwischen zwei ehemaligen Elbinseln, dem dichtbesiedelten Kehrwieder, wo die Hafenarbeiter wohnten, und dem Wandrahm, als damals größter Lagerhauskomplex der Welt errichtet. Etwa zwanzigtausend Arbeiter wurden damals umgesiedelt und pendelten seitdem jeden Morgen aus den neuen Schlafstädten Barmbek und Hammerbrock in die Speicherstadt. Könnte jetzt das populäre Wohnen in diesen Teil der Stadt zurückkommen? Bisher ist die Bebauung luxuriös bis gutbürgerlich. Mehr soziale Durchmischung wäre möglich.

Ob die neue Elbphilharmonie auf dem alten Speicher zum Symbol einer tourismusorientierten Eventifizierung des Hafens wird oder wirklich ein Treffpunkt und das Symbol, die Erlebnismaschine einer neuen Stadt für alle, in der das Leben so turbulent und wild wird wie die Wellen des spektakulären Daches es versprechen: Das hängt auch davon ab, was in ihrer Nähe sonst noch gebaut werden wird. Und davon, ob das Hamburg, das ihr zu Füßen liegt, vor allem weiß, rot, oder beides sein wird.

NIKLAS MAAK

Review

What does this critic hear at the new Elbphilharmonie concert hall? The sound of the future

The Elbphilharmonie, looming over Hamburg's dockyards. (Mark Swed / Los

Angeles Times), 03.03.2017

The Elbphilharmonie, which opened here in January, is the world's most imposing concert hall. It is a sight to behold, looming over the Elbe River on Hamburg's rapidly gentrifying harbor.

Built atop an unused wooden warehouse, the massive crystalline structure designed by the Swiss firm Herzog & de Meuron is the tallest occupied building in Hamburg and the new symbol of the city.

From Our Partners: This hair dye changes color based on your environment

Tourists flock. More than a million visitors have already taken the 2½-minute ride on a curved escalator through the "launching pad" (a tube) that leads to the main public area, a plaza with a terrace where you can walk the perimeter outdoors with stunning views of the harbor and the city, have a bite to eat and hit the ample souvenir shop.

The lucky ones with tickets ascend another level to the two concert halls. Yasuhisa Toyota, the sound designer behind Walt Disney Concert Hall, created here what are said to be the world's most advanced acoustics. The grand hall is a spectacular 2,100-seat vineyard-style auditorium, laid out with the audience surrounding the orchestra. The walls are coated with 10,000 white-gray computer-programmed honeycombed gypsum fiber panels that reflect and disperse the sound. The smaller recital hall is box-shaped and modular, with undulating-patterned wooden walls.



Conductor Thomas Hengelbrock and the NDR Elbphilharmonie Orchestra at the opening concert of the hall in January. (Christian Charisius / AFP / Getty Images)

There are concerts most days, all sold out through August, including a large summer festival. People are preparing to pounce the moment seats for the second season go on sale, and it

doesn't seem to matter what is being performed, be it a symphony, a string quartet, new music, early music, world music, pop or anything in between.

The vast majority of the music is classical, which has excited Hamburg's classical community no end. There are squares named for Brahms, who was born here, and Mahler, who headed the opera for six years. Telemann, Handel and, C.P.E. Bach lived and worked in Hamburg, which was a significant musical center in the baroque and classical eras. If Hamburg in the last century had somewhat fallen off the beaten track, no more.

There are obvious parallels with Disney Hall — everything from the potential for building new audiences to the Toyota acoustics to the nautical inspiration for both structures. The Elbphilharmonie looks seaworthy jutting onto the water, Frank Gehry thought of sails for L.A. Like Disney, the Elbphilharmonie was controversial and suffered delays. Unlike Disney, though, the hall is municipally funded, and the city absorbed (not without complaint) extraordinary cost overruns. Budgeted at around \$250 million (a little less than the cost of Disney), the Elbphilharmonie's final tab was more than three times that amount.

I heard a performance of Mahler's Second Symphony played by the resident NDR Elbphilharmonie Orchestra in the grand hall and a concert of the intense last string quartets by Schubert and Shostakovich given by the Belcea Quartet in the recital hall. Elbphilharmonie, indeed, feels and sounds more like Disney than not.

It is clear that the Elbphilharmonie has been paying attention to the L.A. concert hall in more ways than one. The opening night concert began with a solo instrument and worked up, through all kinds of music, new and old, to magnificence. At Disney, it was Esa-Pekka Salonen conducting "The Rite of Spring"; here, the Elbphilharmonie's music director, Thomas Hengelbrock, chose the Finale to Beethoven's Ninth.

If there is a difference in the sound, it is slightly more transparency in the new hall, but nothing groundbreaking. Whether or not that is at the expense of warmth and presence was hard to tell, hearing an orchestra that was unfamiliar and that seemed to have a way to go before it too gets familiar with the hall.

The connection between the audience and the stage is even closer than in Disney, while the atmosphere is less casual. The severe seats look meant for confinement, sealing you off from your neighbor as much as possible and allowing no unnecessary movement, although they are perfectly comfortable. The combination of the interior's honeycombed white skin and the curvaceous, layered seating areas creates the not unpleasant impression of being in a beehive.

From my seat in front, the effect was pure magic. The singers seemed to radiate from some mysterious place inside the walls.

It just so happens that Salonen opened the <u>L.A. Phil</u>'s first season in Disney in 2003 with a sonically cohesive performance of Mahler's Second, the "Resurrection," which confirmed without a doubt that Disney could do it all. The symphony begins with buzzing violins and violas and the angry sting of cellos (very bee-like in the Elbphilharmonie) and ends 90 minutes later, after painfully overcoming one of music's great angst attacks, in wonder, with chorus, soprano and mezzo-soprano soloists, organ and a massive orchestra opening the pearly gates.

It also just so happens that the symphony owes its inspiration to this city. A lightbulb went off in Mahler's head when he heard a chorus in Hamburg's main church, less than a mile away from the Elbphilharmonie, sing the Resurrection Hymn. But you might not have gathered the connection at this Sunday matinee concert.

The orchestra has yet to appear at ease playing practically in the audience's lap. Formerly the NDR Orchestra (the orchestra of radio station NDR), the newly named Elbphilharmonie has a history of working with old-world German giants. The late Günter Wand's Bruckner with this orchestra is legendary. Under Hengelbrock, whose main specialties are early music and new music, the playing was not secure. He alternated from laxness to overeager lunging into excitable climaxes.

But there were intriguingly strange sounds to compensate (which could have been an attempt at playing in a historic manner) that the hall's startling clarity made especially vivid. The four harps had an exceptional prominence that I suspect Mahler would have liked. (Why else would he use four?) That the hall's organ didn't make much of an effect when it comes in at the end may have been how it was played.

The cramped stage left no room for a chorus, which is used only in the Finale. The singers walked on distractingly during the movement, lining the back row of seats single file. I couldn't imagine a worse entrance or place for them, under an overhang, apart from the orchestra, and where they probably were hard to hear for the audience seated behind.

But at least from my seat in front, the effect was pure magic. The singers seemed to radiate from some mysterious place inside the walls. That was enough to know that any hall that can simultaneously reify a chorus and make you wonder whether it is even there, and any conductor who can make that happen, should be capable of anything.

There is less to say about the small recital hall. The seats are simple chairs that can be moved around. The Belcea Quartet has an intense, wiry sound that can be a little unnerving. From where I sat, fairly close to the stage, intensity and unnervingness came through to the degree that I wasn't entirely surprised when, later that evening, I checked out the group's website and got a warning that it was trying to install malware on my computer.

The Elbphilharmonie may be too imposing to be as lovable as Disney, but it suits stately Hamburg and succeeds brilliantly as a place where music is not meant to be taken for granted.



The Elbphilharmonie concert hall, jutting out into the water. (Morris MacMatzen / Getty Images)

The unique challenge of the Elbphilharmonie, though, is to be all things to all people. It isn't essentially a home for a visionary orchestra busily reinventing an art form, as is the case with the Los Angeles Philharmonic in Disney. Hamburg may hope that reinvention will be part of the mission, and last month, Salonen did premiere an Icelandic piano concerto with the Elbphilharmonie that is a co-commission with the L.A. Phil. But connection to Hamburg's musical traditions is another part (as is maintaining the tourist buzz).

The city's other two orchestras play in the hall as well, though not as resident ensembles. The Hamburg Philharmonic, which is part of Hamburg State Opera and headed by former L.A. Opera Music Director Kent Nagano, brings the vision. Its opening program for the hall was the premiere of a massive, evening-length oratorio, "Arche," by the experimental German composer Jörg Widmann. The other orchestra is the Hamburg Symphony led by the excellent, if more conventional, British conductor Jeffrey Tate.

Along with the three orchestras comes a wealth of touring groups. Everyone apparently wants Hamburg and Hamburg apparently wants everyone. Later this month, Gustavo Dudamel arrives with his Simón Bolívar Symphony Orchestra of Venezuela for a Beethoven symphony cycle and El Sistema activities.

The civic mission is also admirable. The mayor of Hamburg has promised that every school child in the city will have an opportunity to visit the hall. There are also city-supported public training and amateur orchestras that will get their day in the Elbphilharmonie sun. Later this month, the Syrian Expat Philharmonic performs as part of a festival of Syrian music and an effort to bring Germany's emigres into the hall. The Elbphilharmonie has even bought its own gamelan from a collector in France.

Now others want their own Elbphilharmonie. One of British Prime Minister Theresa May's early actions was to put the kibosh on a state-supported study for building a much-needed new home for the London Symphony. That study is back on the boards with private funding, thanks to all the excitement in Hamburg,

Might the glow extend a little farther to L.A.? If Hamburg — little Hamburg — could afford all those extra hundreds of million of dollars for the Elbphilharmonie, can't we at last come with the few million needed to realize Gehry's many Disney Hall innovations (like video projections on the building and good lighting of the hall at night and an orchestra pit and a proper cafe) that were cost-cut out? A gamelan would be nice too.

Elbphilharmonie in Hamburg: "Elphi"-Fans ziehen Bilanz



Die Elbphilharmonie begeistert seit 100 Tagen Hamburger und Touristen. Die Treppen führen aber auch zu Problemen. Bild: Markus Scholz/dpa

NWZonline, April 2017

Die erste Bewährungsprobe von Hamburgs neuem Wahrzeichen ist überstanden. Hamburger und Touristen genießen auf der

Plaza die Aussicht in 37 Metern Höhe und staunen über das neue Klangwunder. Aber nicht alles läuft gut.

Hamburg Hamburgs Generalmusikdirektor Kent Nagano hatte sich schon vor der Eröffnung weit aus dem Fenster gelegt, als er meinte: "Die Elbphilharmonie wird der beste Saal der Welt." Seit 100 Tagen begeistert das neue Konzerthaus Hamburger und Touristen gleichermaßen. Klassik-Stars wie Riccardo Muti, Yo-Yo Ma und Cecilia Bartoli geben sich die Klinke in die Hand. Aber auch Bands wie die Einstürzenden Neubauten, Schauspieler John Malkovich oder Sänger Tim Bendzko wurden von den Zuschauern gefeiert. Doch an manchen Ecken hapert"s noch - vor allem Karten fehlen.

Das läuft gut

Akustik: Die Akustik im großen Konzertsaal wird heiß diskutiert. Die meisten Kritiker und Musiker stellen dem neuen Konzerthaus ein positives Zeugnis aus und schwärmen vom "glasklaren Klang" und der "Transparenz". Fest steht, dass der Saal keine Fehler verzeiht. Wenn ein Musiker oder Sänger den Ton nicht genau trifft, dann fällt das auf. Das heißt aber auch: Je besser ein Orchester, desto besser der Klang. Was man als Zuhörer unbedingt vermeiden sollte: husten oder rascheln, denn auch das ist nur allzu gut zu hören.

Die Beurteilung scheint auch davon abzuhängen, wo man sitzt. Denn auch, wenn man in der "Elphi" eigentlich von jedem der 2100 Plätze gleich gut hören soll, gibt es Unterschiede. So finden einige Besucher, dass der Saal, der wie ein Amphitheater gebaut ist, am besten klingt,

wenn man gegenüber dem Orchester sitzt, während die Plätze hinter dem Orchester nicht so gefragt sind - obwohl man von dort den Dirigenten von vorne sieht, was auch seinen Reiz hat.

Programm: In den Eröffnungswochen gab sich das "Who is Who" der Klassikszene die Klinke in die Hand: von den Wiener Philharmonikern bis zum <u>Chicago Symphony Orchestra</u>, von <u>Yo-Yo Ma</u> bis <u>Cecilia Bartoli</u>. Hinzu kamen anspruchsvolle Themenfestivals mit verschiedenen Schwerpunkten wie "New York Stories" oder "Salam Syria". Und so wird es in der kommenden Saison weitergehen, wirft man einen Blick auf die Abokonzerte, die man schon jetzt buchen kann: So sind das <u>London Symphony Orchestra</u> und das <u>Cleveland Orchestra</u> zu Gast, zu den Solisten gehören <u>Anne-Sophie Mutter</u> und Hélène Grimaud. "Wir könnten auf Kämmen spielende Putzfrauen präsentieren und der Saal wäre voll", scherzte Intendant <u>Christoph Lieben-Seutter</u>.

Resonanz/Karten: Die Nachfrage nach Karten für die Elbphilharmonie ist so groß, dass schon vor der Eröffnung sämtliche Konzerte bis Juli ausverkauft waren. Und immer, wenn es neue Karten gibt (Sommerkonzerte, Schleswig-Holstein Musikfestival etc.), bricht der Server wegen Überlastung zusammen. Was die Veranstalter freut, sorgt bei zahlreichen Elphi-Fans für Frust, weil sie regelmäßig bei der Kartenvergabe leer ausgehen. Intendant Lieben-Seutter glaubt, dass der Hype noch bis Anfang 2019 anhalten wird. Damit es in der kommenden Saison "etwas gerechter" zugeht, werden vom 8. bis 22. Mai die Anfragen für Abos gesammelt, danach entscheidet das Los. Dieses Verfahren soll auch für ausgewählte Sonderveranstaltungen gelten, der Einzelkartenverkauf für alle Konzerte in der Elbphilharmonie startet am 12. Juni.

Architektur: Die Eröffnung der Elbphilharmonie wurde sogar auf dem Times Square in New York gefeiert - die ganze Welt ist begeistert von Hamburgs neuem Wahrzeichen. Tausende Menschen strömen auch ohne Konzertkarte jeden Tag auf die öffentliche Plaza in 37 Metern Höhe, um den Rundumblick über den Hamburger Hafen zu genießen. Bisher wurden bereits 1,5 Millionen Besucher auf der Plaza gezählt - rund 250 000 Besucher konnten ein Konzert im Großen Saal erleben.

Das läuft nicht so gut

Treppen: Die einzigartige Architektur der Schweizer Herzog & de Meuron führt aber auch zu einigen Problemen. So ist es wegen der steilen Treppen, die manchmal wie eine einzige Fläche wirken, schon zu etlichen Stürzen gekommen. Hier wollen die Verantwortlichen nun mit baulichen Maßnahmen nachbessern. "Wir arbeiten zusammen mit den Architekten an einer Lösung", sagt Pressesprecher <u>Tom R. Schulz</u>. So soll die Erkennbarkeit der Stufen verbessert und zusätzliche Geländer sollen angebracht werden. Die Theaterärzte, die bisher ehrenamtlich gearbeitet haben, wurden bereits durch professionelle Sanitäter ersetzt, die sich besser um verletzte Besucher kümmern können.

Toiletten und Garderoben: Vor den Toiletten und den Garderoben der Elbphilharmonie bilden sich regelmäßig lange Schlangen. Das hat bereits zu einigem Unmut bei Besuchern geführt. Dabei steht die Elbphilharmonie im Vergleich zu anderen Konzertsälen gut da: 125 Toiletten (51 für Damen, 74 für Herren) kann die Elphi vermelden, in der Hamburger Staatsoper sind es bei 1690 Plätzen nur 66 Toiletten (28 für Damen, 38 für Herren), in der Laeiszhalle bei 2025 Plätzen 28 für Damen, 28 für Herren. "Die Leute haben noch nicht verinnerlicht, dass es auf jeder Etage Toiletten gibt. Man muss sich nicht unbedingt in die längste Schlange stellen", sagt der Sprecher der Kulturbehörde, Enno Isermann. Als

Geheimtipp gilt die 13. Etage: Hier gibt es im Vergleich zu den anderen Etagen gleich mehrere Toiletten.

An- und Abfahrt: Ein von drei Seiten von Wasser umgebenes Gebäude ist schwer zu erreichen - das war von Anfang an klar. Wenn bei Konzertende 2100 Menschen nach Hause wollen, kann es schon mal eng werden. Die nächste U-Bahnstation am Baumwall ist 450 Meter entfernt, bei Sturm und Regen kann der Weg dorthin ungemütlich werden - vor allem im Abendkleid. Auch der Platz für Taxen vor dem Konzerthaus ist begrenzt, offiziell gibt es nur drei Ein- und Ausstiegsplätze. Die Taxen stauen sich auf der Klappbrücke, die zum Konzerthaus führt. "Forderungen nach mehr Taxenplätzen können leider nicht erfüllt werden, da es auf einer Klappbrücke keine Halteplätze geben kann", sagt Pressesprecher Tom R. Schulz.

Applaus: Dürfen die Zuschauer zwischen den einzelnen Sätzen eines Stückes klatschen oder nicht? Um das Verhalten bei Klassikkonzerten ist in Hamburg eine heftige Diskussion entbrannt. Die einen frohlocken: Denn die Elbphilharmonie lockt auch ein Publikum an, das sich bisher nicht so sehr für klassische Musik interessiert hat und daher auch weniger mit den ungeschriebenen Regeln bei Konzerten vertraut ist. Puristen und langjährige Konzertgänger stören sich dagegen an den neuen, lockeren Umgangsformen in der Elbphilharmonie. Sie bestehen darauf, an alten Traditionen festzuhalten.