

RICHARD KURDIOVSKY

MULTIFUNKTIONALE KULTURKOMPLEXE ALS URBANE BAUAUFGABE: DAS WIENER KONZERTHAUS IM VERGLEICH (EINSCHLIESSLICH SEINER PLANUNGS- UND BAUGESCHICHTE)

Im Oktober 1913 feierte man die Eröffnung des Wiener Konzerthauses (vgl. Abb. VIII.6–VIII.8).¹ Damit verfügte die Stadt über eine neue und vor allem endlich ausreichend große Heimstätte für die Pflege der Musik. Mit dem Konzerthaus, einem der letzten, vor dem Ersten Weltkrieg errichteten Bauten der Wiener Ringstraße, war im Zentrum der Stadt ein moderner, multifunktionaler Veranstaltungskomplex entstanden, der für Wien in seiner Art zwar nicht gänzlich neu war, dessen vielfältige Nutzungen aber bisher selten so explizit in Erscheinung getreten waren. Denn in den Sälen des Konzerthauses fanden nicht nur Konzerte der musikalischen Hochkultur statt, sondern Aufführungen mit populärem Programm, das dementsprechend breite Schichten ansprechen sollte, genauso wie reine Vergnügungsveranstaltungen und Bälle. Das Haus verfügte über ein breites Spektrum an gastronomischer Infrastruktur, vom eleganten Restaurant über das „gemütliche“ Kellerlokal bis zum Gastgartenbetrieb in frischer Luft. Das Haus bot Platz für Geschäfte des Einzelhandels und für diverse Vereinslokalitäten. Und zusammengesehen mit seiner Nachbarin, der Akademie für Musik und darstellende Kunst, ergänzten ein Theatersaal und eine künstlerische Hochschule das Programm des Baukomplexes, der sich nach außen als ein einheitliches Gebilde präsentierte mit gemeinsamer, jedoch nach Funktion variiert gestalteter Fassade. 1876, wenige Jahre nach der Eröffnung des Musikvereins (vgl. Abb. III.25–III.26), hatte man ein Nutzungsspektrum, das auch kommerziellen Bedürfnissen viel Platz einräumte, noch abschätzig kritisieren können: „Wenn ein löblicher Musikverein mehr Werth auf entsprechende Restaurations-, als auf entsprechende Schul- und Archiv-Localitäten

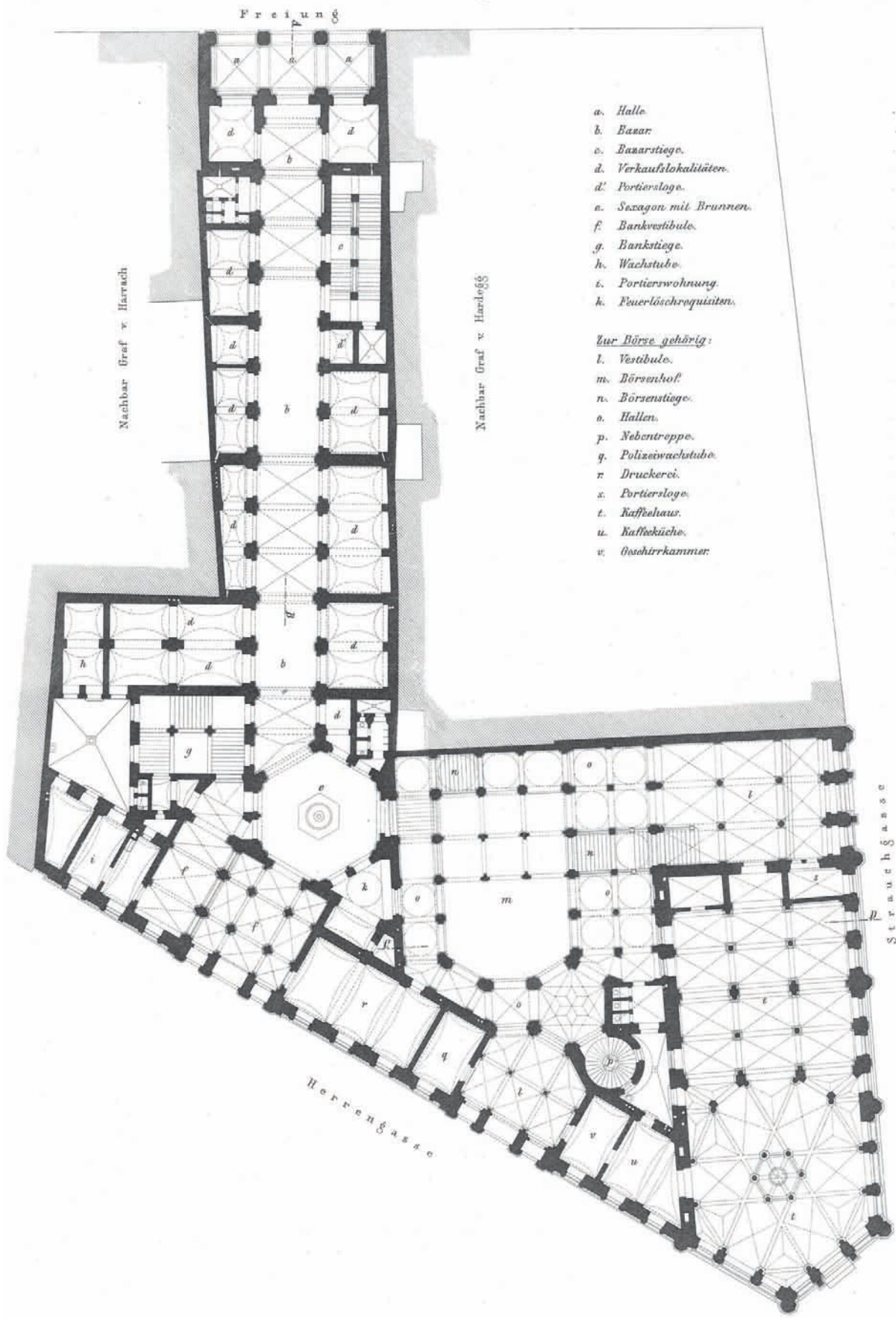
legt, wenn er bei der Anlage seiner Concertsäle fast noch mehr Rücksicht nimmt auf die künftig darin abzuhaltenden Ball-Unternehmungen, ja diese überhaupt nicht unter der Würde eines Kunst-Institutes hält u. dgl. m., so ist alles dies zwar bedenklich genug und zeigt nur, daß, wie schon früher angedeutet, in all‘ unserem Kunstgebahren der Standpunkt des Mammon die Oberhand über den Standpunkt der Kunst gewonnen hat: [...]“² Bis zum Ende der Monarchie änderten sich diese letztlich ökonomisch ausgerichteten Erwartungshaltungen nicht grundlegend. Über das gesamte Staatsgebiet verteilt entstanden sowohl in Groß- als auch in Kleinstädten Bauten, die kulturelle und andere Freizeitangebote, je nach individueller Ausgangslage mehr oder weniger umfangreich, unter einem Dach vereinten – und dabei hohe kulturelle und künstlerische Ansprüche mit auf Konsum ausgerichteten, kulinarischen und sozialgeselligen Vergnügungen mühelos zu verbinden verstanden. Über die architektonischen Belange dieses Themenkomplexes soll im ersten Teil der vorliegenden Publikation Auskunft gegeben werden.

Multifunktionale Baukomplexe gab es schon Generationen vor dem Konzerthaus in Wien. Ein Paradebeispiel stellt das Bank- und Börsengebäude von Heinrich Ferstel aus den 1850er Jahren dar (Abb. II.1), das von vorneherein auf ökonomische Funktionen ausgelegt war und dem sich weitere kommerzielle Nutzungen wie ein Kaffeehaus oder eine Geschäftspassage entsprechend leicht angliedern ließen. Aber auch für den Bereich der Kulturbauten wurde nicht auf Nutzungen vergessen, die den künstlerischen Genuss etwa durch gastronomische Aspekte bereicherten. Dabei werden hier Theater als Bautypus explizit ausgeklammert, die wie im Fall

¹ Grundlegend zum Konzerthaus: Friedrich C. Heller / Peter Revers, Wiener Konzerthaus. Geschichte und Bedeutung 1913–1983, Wien 1983; Wiener Konzerthausgesellschaft (Hg.), 1913. Aufbruch in unsere Welt. Essays zu Kunst, Musik, Literatur und Architektur, Wien 1993; Österreichische Musikzeitschrift 68 (2013), Heft 5: Klangräume für alle. 100 Jahre Wiener Konzerthaus.

² Anonym, Erinnerungen an Alt-Wien. Aus dem socialen Leben, in: Neue Illustrierte Zeitung, 16. Jänner 1876, 39–42, hier: 42.

Grundriß des Erdgeschosses.



- a. Halle
- b. Basar
- c. Bazaarstiege.
- d. Verkauflokalitäten.
- d'. Portiersloge.
- e. Sechagon mit Brunnen.
- f. Bankvestibule.
- g. Bankstiege.
- h. Wachtube.
- i. Portierswohnung.
- k. Feuerlöschroquiten.

Zur Börse gehörig:

- l. Vestibule.
- m. Börsenhof.
- n. Börsenstiege.
- o. Hallen.
- p. Nebentreppe.
- q. Polizeiwachtube.
- r. Druckerei.
- s. Portiersloge.
- t. Kaffeehaus.
- u. Kaffeeküche.
- v. Kassierkammer.

Allgem. Bauzeitung 1860.



Abb. II.1: Heinrich Ferstel, Bank- und Börsengebäude in der Wiener Herrengasse, Erdgeschoßgrundriß, 1856–1860 (aus: Allgemeine Bauzeitung 25 [1860], Tafel 308).

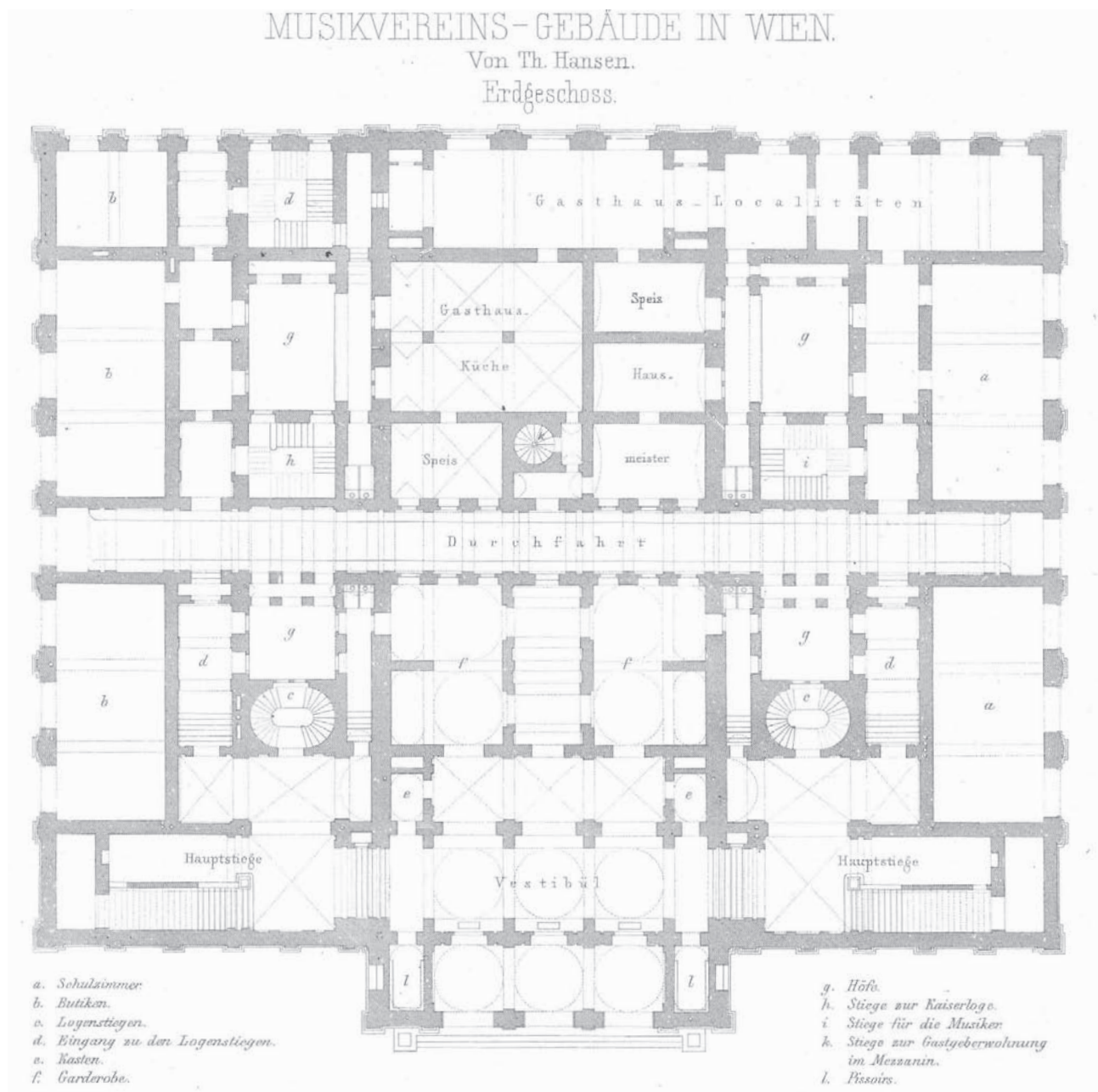


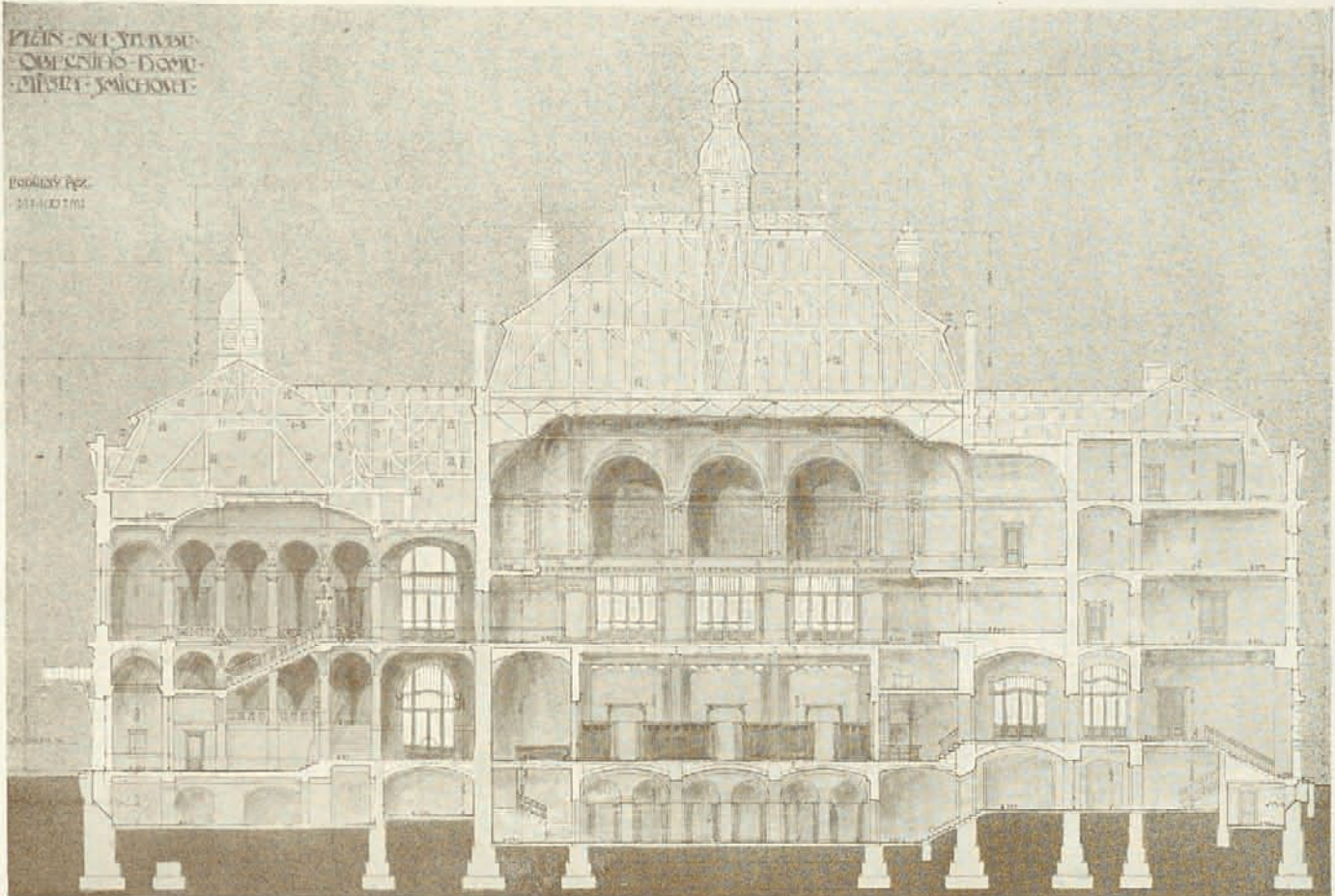
Abb. II.2: Theophil Hansen, Musikvereinsgebäude in Wien, Erdgeschoßgrundriss, 1864 bzw. 1867–1869 (aus: Allgemeine Bauzeitung 35 [1870], Tafel 2).

des Grazer Ständetheaters³ von Joseph Hueber beziehungsweise Pietro Nobile oder des Königlichen Stadttheaters in Olomouc (Olmütz)⁴ von Joseph Kornhäusel bereits im Vormärz den Typus des Logentheaters mit Redoutensälen verbinden konnten, um für diverse kulturelle und gesellige Veranstal-

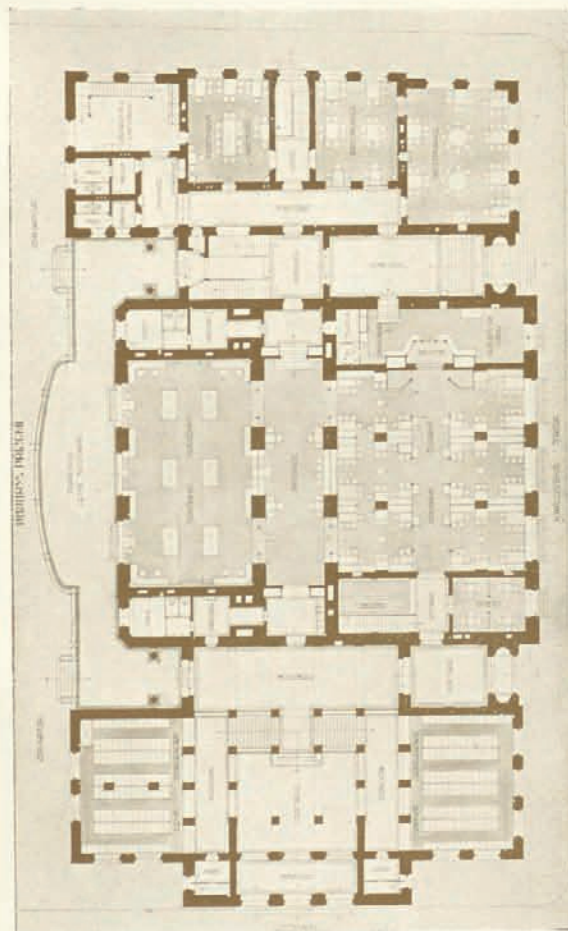
tungen gerüstet zu sein, wobei zusätzliche Nutzungen wie etwa ein Feinkostgeschäft im Fall des Olmützer Theaters den hohen gesellschaftlichen Prestigewert des jeweiligen Gebäudes verdeutlichten. So verfügte das eben erwähnte Musikvereinsgebäude von Theophil Hansen aus ökonomischen Überlegun-

³ Österreichische Kunsttopographie 53 (1997), Die Kunstdenkmäler der Stadt Graz. Die Profanbauten des I. Bezirkes. Altstadt, Horn-Wien 1997, 268–273.

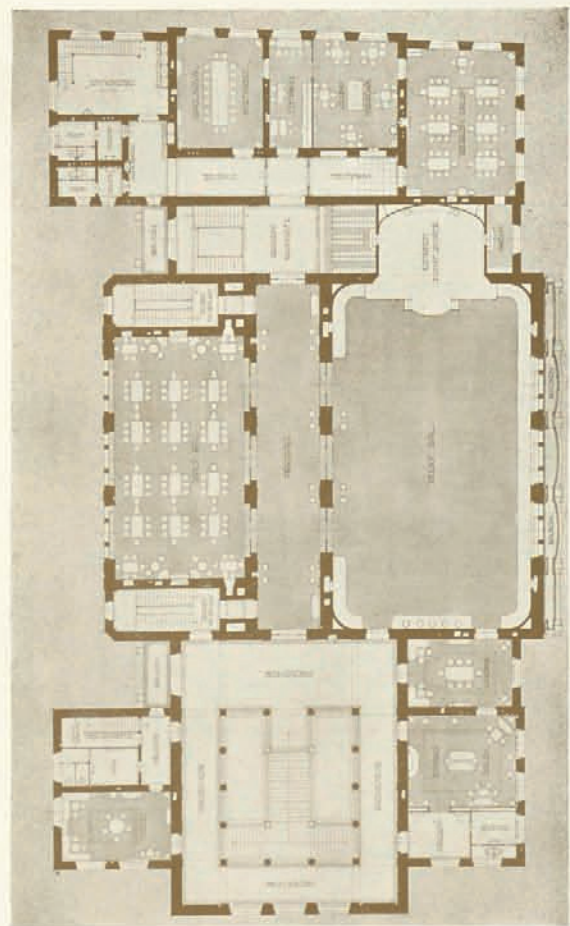
⁴ Pavel Zatloukal, *Meditace o architektuře. Olomouc, Brno, Hradec Králové 1815–1915* (Meditation über Architektur. Olmütz, Brünn, Königgrätz 1815–1915), Řevnice 2016, 92–97, 468–469.



Řez podélný.



Půdorys přízemí.



Půdorys I. patra.

Abb. II.3: Alois Čenský, Národní dům von Smíchov, Grundrisse und Schnitt, 1906–1908 (aus: Architektonický obzor 9 [1910], Tafel 4).

gen heraus über Gastronomieeinrichtungen (Abb. II.2), die der Erwartungshaltung des zeitgenössischen Publikums entsprachen.⁵ Der grundlegenden Aufgabe, Bauten für Musik zu errichten, und ihren vielen ästhetisch-architektonischen Facetten und Erscheinungsformen widmet sich der einleitende Artikel von Richard Bösel, der den Bogen von den ersten als Konzertsäle entworfenen Einrichtungen des ausgehenden 18. Jahrhunderts über Mehrzwecksäle, die sowohl als Verkaufslokale als auch als Veranstaltungsräume verwendet werden konnten, bis zu Beispielen multifunktionaler Anlagen der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg spannt.

Die architektonische Bauaufgabe, die diese Konzertgebäude durch eine Ausdehnung des Raumprogramms zu multifunktionalen Anlagen machte, befriedigte sowohl Interessen, die in einer Großstadt vorhanden waren, als auch Bedürfnisse kleinerer urbaner Zentren, die den Metropolen nacheiferten. Die funktionale Ausrichtung konnte dabei so verschiedenartig sein wie die Benennung und – vor allem – die Auftraggeber und die Beweggründe für den jeweiligen Bau: So begegnen uns, wenn wir beispielsweise Böhmen und Mähren exemplarisch herausgreifen, die *Národní domy* oder die Gebäude der jeweils lokalen *Měšťanská beseda* als multifunktionale Baukomplexe mit diversen Veranstaltungssälen, Restaurants und Cafés. Sehr eng mit der Artikulierung nationaler Anliegen zusammenhängend konnten sie monumentale Ansprüche erfüllen, indem sie je nach den lokalen Bedürfnissen ganze Häuserblöcke einnahmen wie etwa das 1906 bis 1908 erbaute *Národní dům* von Alois Čenský der damals noch selbständigen Stadt Smíchov (Abb. II.3)⁶ oder das 1905 bis 1907 verwirklichte gleichnamige Gebäude der mährischen Stadt Prostějov (Proßnitz) von Jan Kotěra.⁷ Bei bescheideneren Mitteln konnten sie sich den jeweils lokaltypischen Häuserfassaden in Blockrandbebauung einfügen

und durch architektonische Motive wie Kuppeln die Aufmerksamkeit auf sich lenken wie das von demselben Architekten Čenský bereits 1898 bis 1900 errichtete *Pilsner Haus* der dortigen *Měšťanská beseda* (Abb. II.4).⁸ Das Beispiel des *Národní dům* in Hranice na Moravě (Mährisch Weißkirchen) von Anton Papež von 1908, das entsprechend der geringeren Größe des Gemeinwesens deutlich bescheidener dimensioniert sein sollte, demonstriert wiederum, wie sich die Vielfalt der Nutzungen auch hinter ganz gewöhnlichen Hausfassaden verbergen konnte.⁹ Es entstand also weniger ein auch formal verbindlicher Typus, als vielmehr eine architektonische Aufgabe, die im urbanen Bereich unabhängig von der jeweiligen Größe der Gemeinde anzutreffen war, die bestimmte Funktionen erfüllte, nämlich für den weiten Bereich der Kultur und Freizeitgestaltung zu dienen, und deren Gemeinsamkeit darin bestand, dass mehrere, prinzipiell heterogene Nutzungsbedürfnisse gleichzeitig und innerhalb einer baulichen Hülle erfüllt werden sollten.

Die in den folgenden Artikeln vorgestellten Bauten sollen die hier angedeuteten Gemeinsamkeiten ebenso herausstreichen, wie sie die individuell gelagerten Ausgangssituationen und spezifischen Bedürfnisse aufzeigen, um die Bandbreite der Lösungsmöglichkeiten zu demonstrieren. Der zeitliche Rahmen spannt sich dabei von den 1860er Jahren bis zum Ende Österreich-Ungarns. Beginnend mit dem *Kazalište*, dem von Marina Bagarić behandelten Stadttheater in Varaždin (Varasd/Warasdin) als frühem Beispiel für die Ansprüche kleiner städtischer Gemeinden auf adäquate Kultureinrichtungen nach großstädtischem Vorbild, werden anschließend Bauten vorgestellt, mit denen städtische Kommunen als Bauherrinnen oder -initiatorinnen nationale Anliegen ostentativ zum Ausdruck bringen wollten: Im Fall des Pester *Vigadó*, über den Szilvia Holló schreibt, wurde dieser in der Hauptstadt artikulierte

⁵ August Köstlin, *Das Musikvereinsgebäude in Wien*. Von Architekt Theophil Hansen, in: *Allgemeine Bauzeitung* 35 (1870), 28–30, hier: 29.

⁶ *Národní dům města Smíchova* (Das Nationalhaus der Stadt Smichow), in: *Architektonický obzor* (Der architektonische Horizont) 9 (1910), 1–4, 6–7, 18 und Tafeln 1–11.

⁷ U. a.: Zdeněk Lukeš, *Raná tvorba. 1898–1905* (Das frühe Schaffen. 1898–1905), in: Jan Kotěra 1871–1923. *Zakladatel moderní české architektury* (Der Begründer der modernen tschechischen Architektur), Ausstellungskatalog Obecní dům Prag 2001, Prag 2001, 95–139, besonders 119 und 135–137; Jindřich Vybíral, *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezku* (Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Mährisch-Schlesien), Prag 2002, 124–143 (dt. Ausgabe Wien-Köln-Weimar 2007); Dagmar Roháčková, *Národní dům v Prostějově 1907–2007* (Das Nationalhaus in Prossnitz 1907–2007), Prostějov 2007.

⁸ *Budova Měšťanské besedy v Plzni* (Das Gebäude der Měšťanská beseda [„städtische Unterhaltung“] in Pilsen), in: *Architektonický obzor* 1 (1902), 11–12, 15–16 und Tafeln 6–8 und 14.

⁹ *Soutěžný návrh na přestavbu národního domu v Hranicích* (Der Wettbewerbsentwurf für den Umbau des Nationalhauses in Mährisch Weißkirchen), in: *Architektonický obzor* 8 (1909), 47 und Tafel 50.

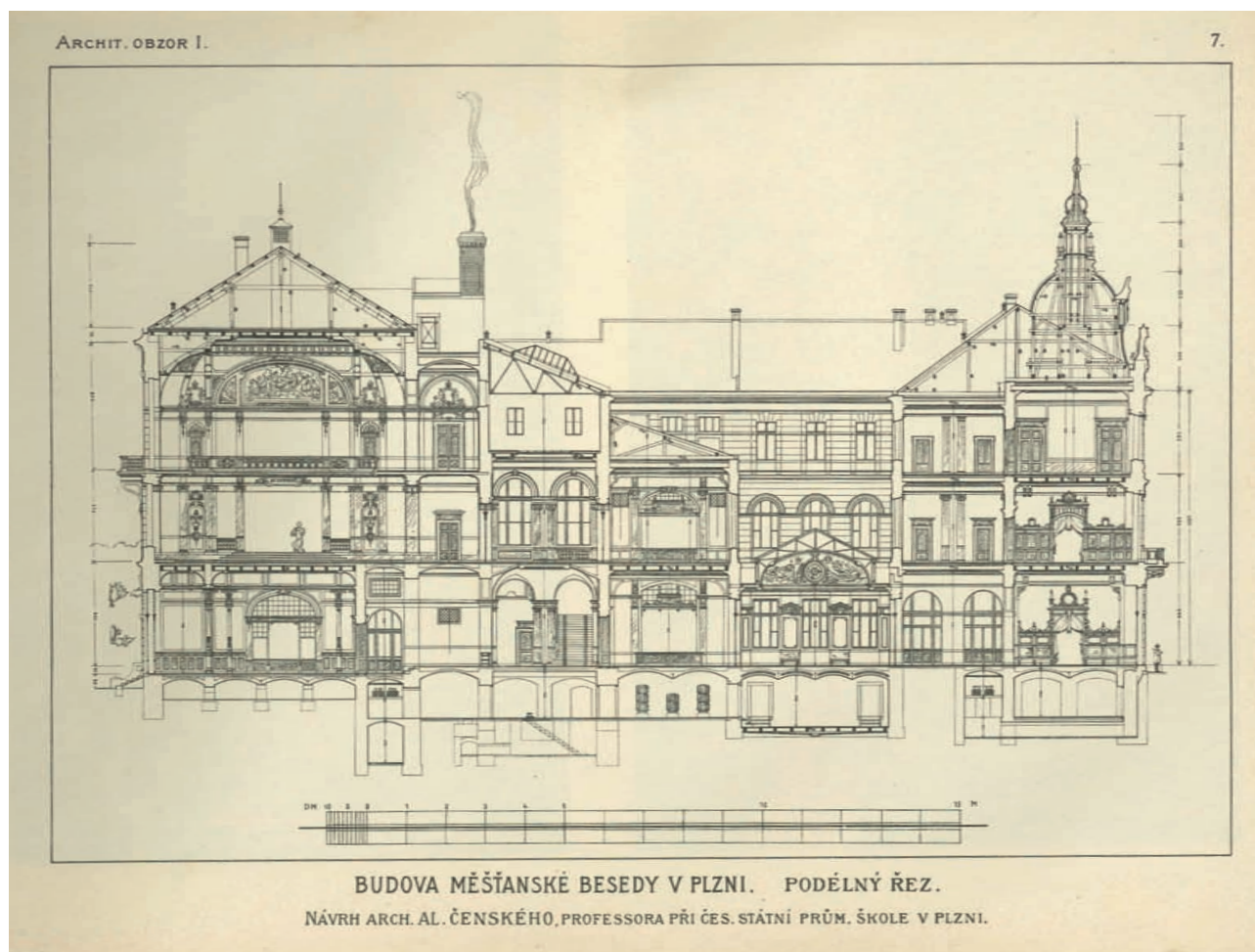


Abb. II.4: Alois Čenský, Gebäude der Měšťanská beseda in Pilsen, Schnitt, 1898–1900 (aus: Architektonický obzor 1 [1902], Tafel 7).

Anspruch auf die gesamte ungarische Nation ausgedehnt; im Fall des Prager Obecní dům, das Vendula Hnídková vorstellt, drückten sich zunächst vor allem lokale Interesselagen aus, nämlich im innerstädtischen Bereich der böhmischen Hauptstadt ein tschechisches Gegengewicht zur deutschsprachigen Dominanz zu schaffen. Der Blick auf den Raum außerhalb der Donaumonarchie belehrt über generelle architektonische Eigenschaften solcher Kulturkomplexe, die für die Entwicklung ganzer Stadtviertel prägend sein konnten, wie es Dorothea Baumann am Beispiel der Zürcher Tonhalle und ihrer Rolle bei der Entwicklung der Stadt zum See hin thematisiert. Parallel dazu bietet dieser vergleichende Blick auf andere Kulturkomplexe auch ein tieferes Verständnis für die baulich-planerische Entwicklung des Wiener Konzerthauses selbst: Denn immerhin gehen zwei der behandelten Bauprojekte (Varaždin und Zürich) auf eben jenes auf Theaterbau spezialisierte Architekturbüro von Ferdinand Fellner und Hermann Helmer zurück, die in der letzten Planungs-

phase des Konzerthauses involviert maßgeblich zu jenem Aussehen beitrugen, das das ausgeführte Wiener Haus charakterisiert.

Diese im Folgenden thematisierten Baukomplexe versuchten, eine Vielzahl an typisch städtischen Nutzungen in unterschiedlichem Ausmaß in einem Gebäude zu vereinen. Die Lösungen, die dabei gefunden wurden, können durchaus als Konkurrenzsituationen verstanden werden: So stellte das Raumangebot im Prager Gemeindehaus, wo allein bei den Gastronomiebetrieben ein Höchstmaß an Diversität erreicht wurde, sicherlich einen monarchieweiten Höhepunkt dar, mit dem das Wiener Konzerthaus nicht konkurrieren konnte; auch die aufgewendeten Finanzmittel, die sich in der reichen baukünstlerischen Dekoration des Prager Gebäudes niederschlugen, erreichten Summen, die in Wien nicht aufgebracht wurden. So waren die als Vergleichsbeispiele hier behandelten Gebäude sicherlich weder stilistisch noch semantisch direkte Vorbilder für den Wiener Kulturkomplex, der immerhin rein zeitlich

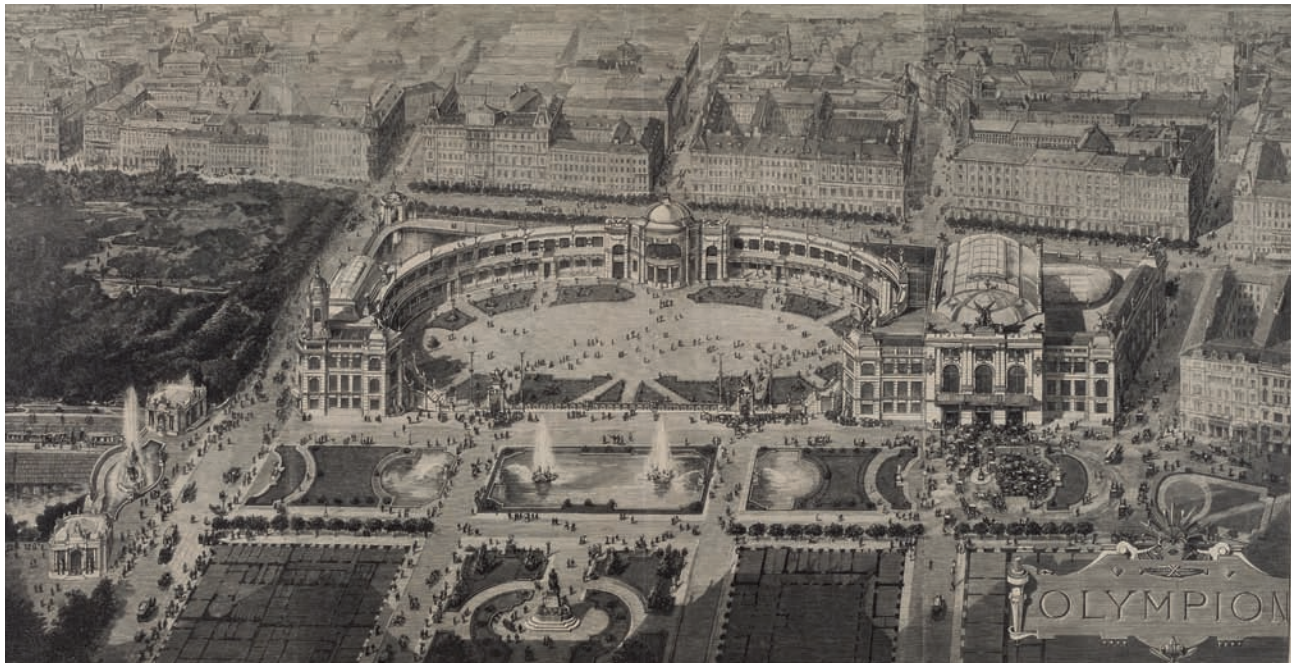


Abb. II.5: Ludwig Baumann, Vogelperspektive des Olympion-Projekts, 1895 (aus: *Illustrierte Zeitung*, 11. Jänner 1896, 50–51).

gesehen einen Endpunkt dieser Entwicklung in der Donaumonarchie bildete und so etwas wie die Summe alles bisher Erreichten hätte darstellen können. Die Zusammenschau der hier behandelten Objekte verdeutlicht vielmehr etwas sehr viel Grundlegenderes: nämlich das generelle Bedürfnis einer vor allem bürgerlichen Gesellschaftsschicht, die urban ausgerichtet über ausreichende finanzielle Ressourcen verfügte, um Freizeit überhaupt konsumieren zu können, an einem breitgefächerten Freizeitangebot und an niveauvoller Unterhaltung, die bildungsbürgerliche Ansprüche befriedigen konnte – und an einer adäquaten baulichen Umsetzung dieser Bedürfnisse. Wie sehr dabei Aspekte der Hoch- und der Populärkultur Verbindungen eingehen konnten, lässt sich anhand der Entstehungsgeschichte des Wiener Konzerthauses gut verfolgen.¹⁰

Olympion 1895

Kunst- und Sportvereine und deren Raumprobleme sowie der generelle Mangel an ausreichend großen Veranstaltungs- und Konzertsälen in Wien stehen am Beginn der Planungsgeschichte des Kon-

zerthauses und seines Vorläufers, des „Olympion“. Viele Bestandteile und Raumlösungen, die das heutige Konzerthaus prägen, sind sowohl in diesem Projekt, als auch in den darauffolgenden Planungsstufen für ein Konzertgebäude vorgebildet und sollen im Folgenden vorgestellt werden.

1895 schlossen sich der Sängerverein, der Eislaufverein und der Wiener Bicycleclub zusammen und bildeten ein Exekutivcomité unter dem Vorsitz von niemand Geringerem als Nikolaus Dumba. Aufgabe dieses Comité war es, den Neubau der jeweiligen Vereinslokalitäten als Teile eines multifunktionalen Kulturareals inmitten des dicht verbauten Stadtgebiets zu realisieren, „wo in Zukunft in Wien moderne olympische Spiele, und zwar musikalische wie athletische, abgehalten werden.“¹¹ Alle drei Vereine verbanden gleiche Anliegen: Der Sängerverein war 1893 mit dem Ziel gegründet worden, ein eigenes Vereinshaus zu errichten; der seit 1867 existierende Eislaufverein befand sich auf der Suche nach einem neuen Eislaufplatz, weil das bisher benutzte ehemalige Hafenbecken des Wiener Neustädter Kanals als Tiefstation des Bahnhofshauptzollamt Teil des neuen Wiener Stadtbahnnet-

¹⁰ Die folgenden Ausführungen basieren auf den grundlegenden Forschungen von Susanna Novak (Die Baugeschichte des Konzerthauses, in: Heller / Revers [wie Anm. 1], 28–45, besonders 28–38) sowie Martin Kubelik und Priska Vilcsek (Zur Architektur- und Baugeschichte des Wiener Konzerthauses, in: Wiener Konzerthausgesellschaft [Hg.], 1913. Aufbruch in unsere Zeit. Essays zu Kunst, Musik, Literatur und Architektur, Wien 1993, 98–118) und werden durch eingehendere Analysen der verschiedenen Planungsstufen ergänzt.

¹¹ Bau des Vereines- und Sängervereines, in: *Wiener Bauindustrie-Zeitung* 12 (1895), 788.

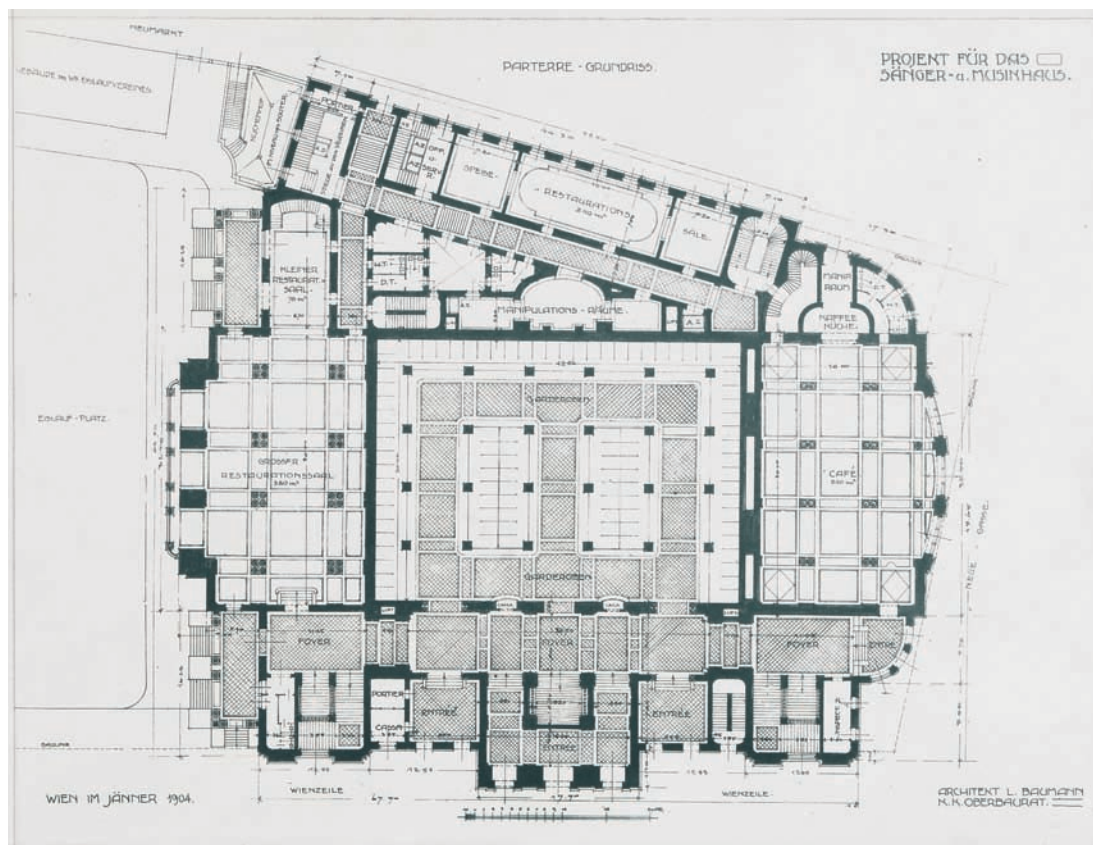


Abb. II.6: Ludwig Baumann, Projekt eines Musik- und Sängershauses, 1904, Erdgeschoßgrundriss (Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/13).

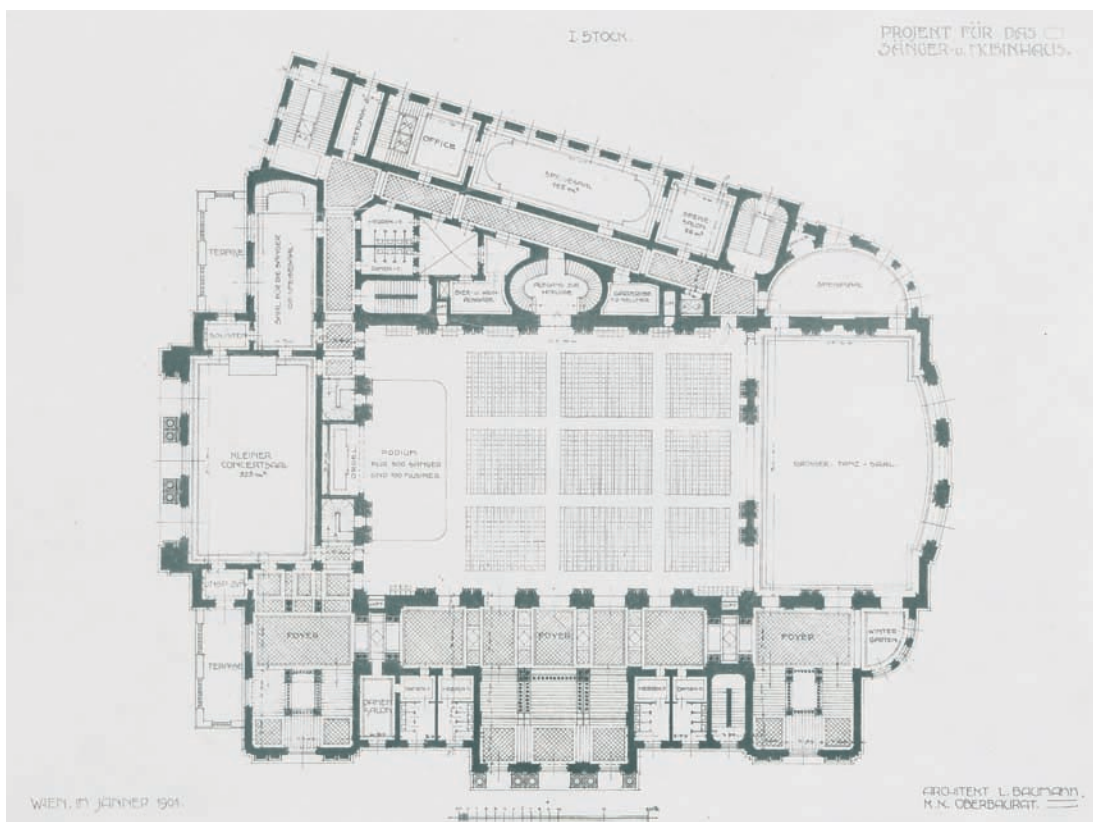


Abb. II.7: Ludwig Baumann, Projekt eines Musik- und Sängershauses, 1904, Grundriss des 1. Stocks (Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/14).

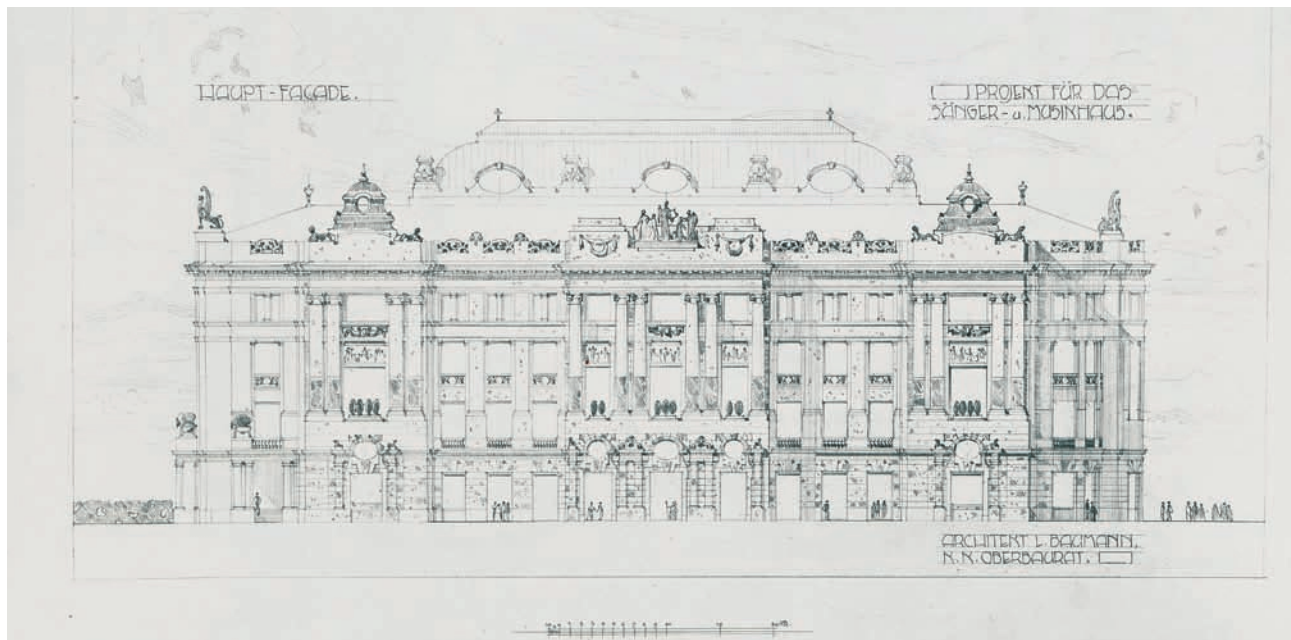


Abb. II.8: Ludwig Baumann, Projekt eines Musik- und Sängershauses, 1904, Aufriss der Fassade zur Lothringerstraße (Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/12).

zes werden sollte; der um 1881 entstandene Bicycleclub besaß noch gar kein Vereinsgebäude. Die Interessen dieser drei Vereine sollte das Projekt Ludwig Baumanns befriedigen, eines aus Mährisch-Schlesien gebürtigen Architekten, der bei Gottfried Semper am Polytechnikum in Zürich studiert, im Architektenbüro Viktor Rumpelmayers berufliche Erfahrungen gesammelt (und wohl auch Erfahrungen im Umgang mit hocharistokratischen und äußerst vermögenden Bauherren, die zur wichtigsten Klientel des Büros Rumpelmayer gehörten) und bis dato vor allem Villen und Wohnhausbauten für vermögende Auftraggeber wie die Bankiersfamilie Figdor oder die Industriellenfamilie Krupp verwirklicht hatte.¹² Der potentielle Bauplatz, einer der letzten unverplanten Areale der Wiener Ringstraßenzone im Winkel zwischen dem noch offen fließenden Wienfluss und dem Stadtpark, war in Absprache mit dem Grundbesitzer, dem Stadterweiterungsfonds, und der Gemeinde Wien, die hier einen Reservegarten in unmittelbarer Nähe zum Stadtpark betrieb, rasch gefunden.

Das Olympion sollte zum einen die individuellen Bedürfnisse der drei Vereine erfüllen (Abb. II.5). Daher waren Radfahrbahnen, Radremisen und Umkleieräume geplant, gedeckte und offene Eislaufflächen und Konzertsäle. Zum anderen sollte das

Olympion einer Vielzahl an sonstigen kulturellen und sportlichen Nutzungsmöglichkeiten eine neue innerstädtische Heimstätte bieten. Vorgesehen waren zahlreiche Vereinslokalitäten unterschiedlicher Art und Größe, mehrere Cafés und Restaurants und diverse Veranstaltungssäle mit einem Fassungsvermögen von 500 bis 6000 Personen, die sich zu einer Enfilade von Festsälen verbinden lassen sollten – eine Idee, die durch sämtliche Planungsstufen hindurch in immer wieder variiert Form beibehalten und im letztlich realisierten Konzerthaus eine neue räumliche Lösung finden sollte. Das Erschließungskonzept sollte erlauben, mehrere Veranstaltungen im Olympion gleichzeitig ohne gegenseitige Störung oder Lärmbeeinträchtigung abzuhalten; auch diese Idee sollte bis zum Konzerthaus in seiner ausgeführten Form beibehalten werden. Das Zentrum des Olympions sollte ein ovaler Platz bilden, der im Sommer als Sportplatz und im Winter als Eislaufplatz fungieren sollte. Gleichzeitig sollte er als Festplatz dienen, um „grossangelegte Feste, welche bisher an die Peripherie verlegt werden mussten, fast im Herzen der Stadt abzuhalten“ und um eine „Centralanlage [zu erhalten], wie sie bisher für gesellige Zwecke in Wien nicht vorhanden war“¹³. Der Festplatz sollte nicht nur an der Stadtinnenseite über zwei Tore mit dem Beethovenplatz gegenüber ver-

¹² Rudolf Kolowrat, L. Baumann. Architektur zwischen Barock und Jugendstil, Wien 1985; Cäcilia Bischoff, Ludwig Baumann (1853–1936). Architekt in Wien. Stilpluralismus als ökonomische Strategie, phil. Diss. Uni. Wien, Wien 2003.

¹³ Ludwig Baumann, Baubeschreibung des „Olympion“, o. O. o. J. (Verlag des Wiener Eislauf-Vereines), 2 bzw. 3.

bunden sein und so den öffentlichen Straßenraum mit dem Festplatz verbinden. Sondern er sollte sich auch in der axialen Ausrichtung ganz auf dieses Denkmal beziehen, und da der Festplatz die Hauptachsen des Olympions bestimmte, war die ganze Anlage auch formal mit dem umgebenden Stadtraum verschränkt. An der umgebenden Bebauung dieses Stadtraums orientierte sich auch die Verteilung der Baukörper des Olympion: Zu den Grünräumen des Stadtparks hin lagen die niedrigeren Bauteile des Bicycleclubs und des Eislaufvereins, während in Richtung des Schwarzenbergplatzes das höher konzipierte Gebäude des Sängershauses an die dichte Blockverbauung und die Traufnienhöhe der benachbarten Wohnhausareale anschließen sollte.

Zwar publizierte der Eislaufverein im Eigenverlag eine detaillierte Beschreibung des Olympions aus der Feder seines Architekten Baumann,¹⁴ zwar brachten die *Wiener Bauindustrie-Zeitung* im Sommer 1895¹⁵ und die in Leipzig und Berlin herausgegebene *Illustrierte Zeitung* im Jänner 1896 Berichte zum geplanten Vorhaben (sogar einschließlich einer Vogelperspektive der gesamten Anlage)¹⁶. Wegen schleppender Finanzierungsfragen jedoch konnte der geplante Fertigstellungstermin im Jubiläumsjahr der Regierung Kaiser Franz Josephs I. 1898 nicht eingehalten werden, und die Allianz der drei Vereine löste sich auf. Der Bicycleclub scherte mit seinem 1899 im Prater errichteten Vereinshaus völlig aus, während der Eislaufverein seine neuen Anlagen im Jahr 1900 immerhin auf dem reservierten Gelände am Heumarkt errichten ließ – nach wie vor nach Plänen von Ludwig Baumann.¹⁷ Der Sängershausverein jedoch musste sich mit seinen Neubauplänen noch einige Jahre gedulden.

Das Sängershaus-Projekt von 1904

Immerhin brach der Kontakt des Sängershausvereins zum planenden Architekten Ludwig Baumann nicht ab: 1904 schuf er eine Planserie für das „Musik- und Sängershaus“ (Abb. II.6–II.8)¹⁸ auf dem Areal neben den bereits realisierten Anlagen des Eislaufvereins und damit auf dem Gelände des heutigen Konzerthauses. Das Zentrum dieses Entwurfs

bildet ein großer Saal auf dem Niveau des 1. Stocks (Abb. II.7), der mitten im Gebäudekörper steckt und, der Lage des heutigen Großen Saales vergleichbar, dementsprechend gut vom Lärm des umgebenden Stadtraums abgeschirmt ist. Diesen Charakter eines allseitig umhüllten Kerns verdeutlicht nach außen die an allen Seiten von Pultdächern umfasste, hohe Aufwölbung des Daches über diesem Saal (Abb. II.8). An der der Bühne gegenüberliegenden Schmalseite des großen Saales schließt ein quergelegter und dementsprechend kleinerer Tanzsaal an, der den Mittelrisalit zur heutigen Lisztstraße bildet. Drei breite, geschoßübergreifende Öffnungen verbinden beide Säle miteinander; Hohlräume in der darunterliegenden Wand, die sich genau unter diesen Öffnungen befinden (Abb. II.6), sollten wohl erlauben, die Türflügel abzusenken und vollkommen verschwinden zu lassen, um bei Bedarf und nach der Idee der zu einer Enfilade verbindbaren Säle des Olympions einen besonders großen Veranstaltungssaal zu erhalten. Räumlich ganz abgetrennt liegt hinter der Bühne des großen Saales ein kleiner Konzertsaal (Abb. II.7), der den korrespondierenden Mittelrisalit zum Gelände des Eislaufvereins bildet; kleine, seitlich angeordnete Terrassen gewähren den Blick auf dieses Areal und betonen jene Seite des Gebäudes, die nicht auf mehr oder weniger enge Straßenräume ausgerichtet ist, sondern auf einen freien Platz, der auch heute noch die weite Anständigkeit des Konzerthauses von dieser Seite charakterisiert. Unter dem kleinen Saal befindet sich ein Restaurant, dem ein Kaffeehaus unter dem Tanzsaal entspricht, während unterhalb des großen Saales die zentrale Garderobe zu finden ist (Abb. II.6). Zur heutigen Lothringerstraße hin liegt vor diesem mittigen Raumblock der Erschließungsbereich mit Foyers und drei Stiegenhäusern, die an dieser Fassade als Seiten- und Mittelrisalite in Erscheinung treten (Abb. II.8). Kolossale Vollsäulen kennzeichnen diese Gebäudeseite und jene zum Eislaufverein als die Hauptfassaden, während für die dritte, stadträumlich enger situierte Schmalseite zwar nur Pilaster oder Lisenen eingesetzt werden, aber trotzdem eine nicht weniger effektvolle Lösung gefunden wird mit unterschiedlich segmentförmigen Ausbuchtungen

¹⁴ Wie Anm. 13.

¹⁵ Wie Anm. 11.

¹⁶ Das Olympion in Wien, in: *Illustrierte Zeitung*, 1. Jänner 1896, 50–52.

¹⁷ Paul Kortz, *Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung 2*, Wien 1906, 348–349.

¹⁸ Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049: Plansatz von Ludwig Baumann vom Jänner 1904, bestehend aus: Situationsplan, Grundrissen von Parterre, 1., 2. und 3. Stock sowie Aufriss der Fassade zur heutigen Lothringerstraße.

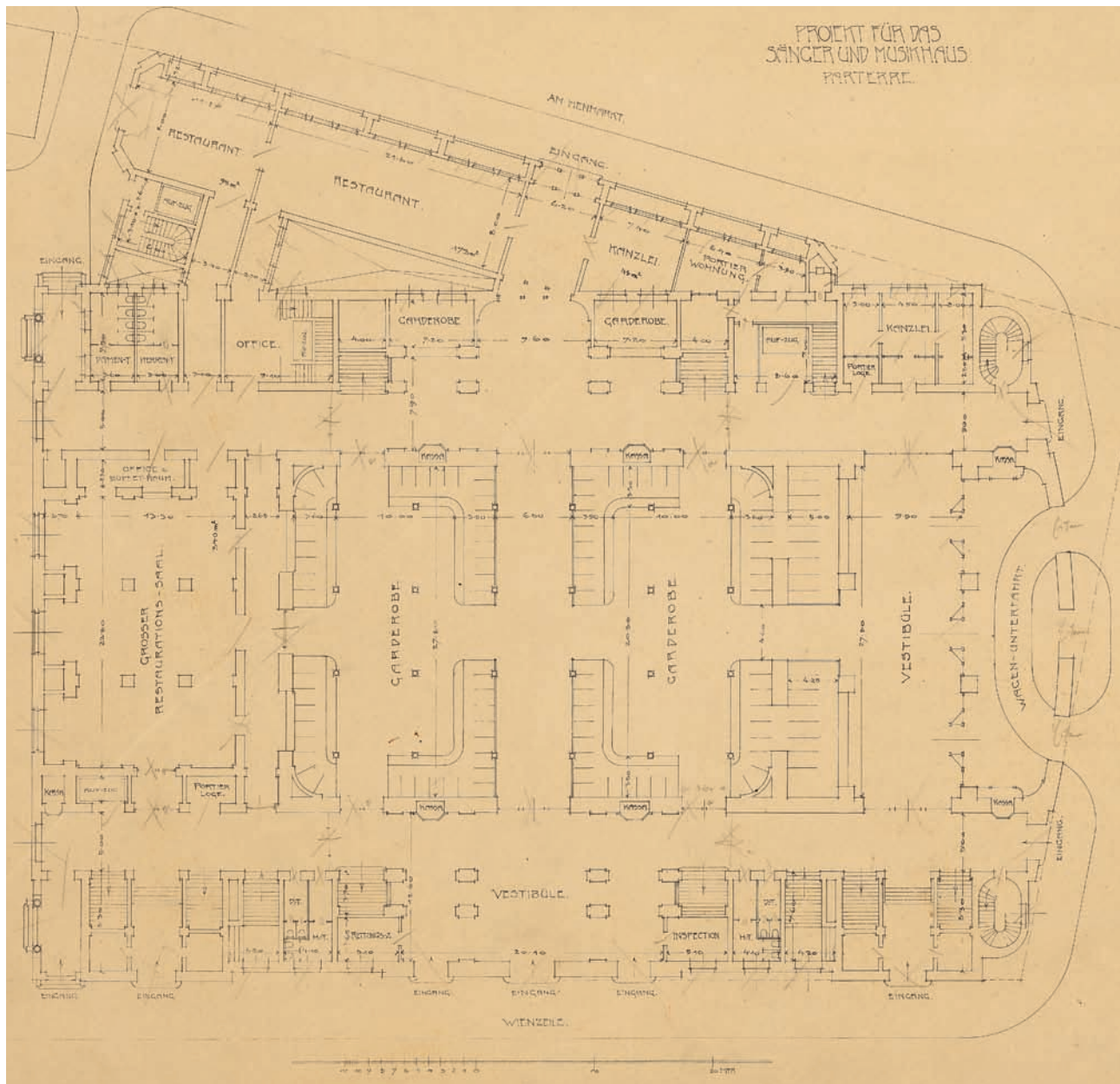


Abb. II.9: Ludwig Baumann, Projekt eines Musik- und Sängershauses, 1907, Erdgeschoßgrundriss (Wien Museum, Inv.-Nr. 238.049/5).

der Fassade, die sich zur Fassadenmitte hin in mehreren Schritten gerundet nach vorne wölben. Die Gebäudeseite zum Heumarkt wird als ganz untergeordneter Bereich und buchstäblich als Hinterseite aufgefasst, wo keine repräsentativen Erschließungen für die Säle zu finden sind. Nur schmale Türen verbinden punktuell die vorderen mit den hinteren Gebäudeteilen, wobei besonders markant die massiven Wände der Garderobenhalle einen abgeschirmten Block mitten im Gebäude entstehen lassen und alle

Kommunikationen mit dem Hintertrakt auf die schmalen Seitenbereiche verdrängen. Dieser untergeordnete Hintertrakt nimmt diverse Serviceräume unter anderem für die Restaurationsbetriebe und eine Reihe von größeren und kleineren Sälen für die zu beherbergenden Vereine auf.

Zu Beginn des Jahres 1906 veröffentlichte die *Wiener Bauindustrie-Zeitung* einen Bericht, wonach das Sängershaus-Projekt von Ludwig Baumann diesmal „womöglich im Kaiserjubiläumsjahr 1908“ voll-

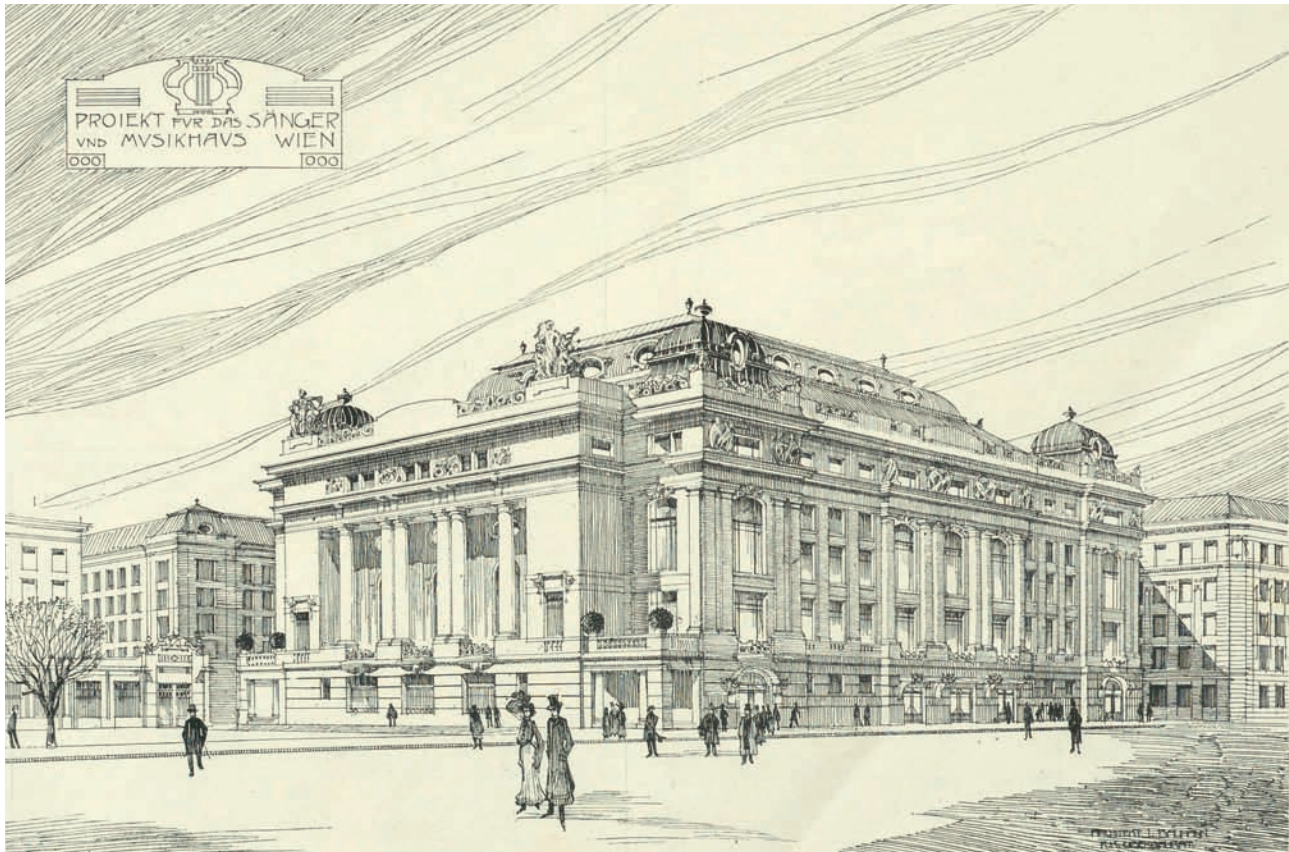


Abb. II.11: Ludwig Baumann, Projekt eines Musik- und Sängershauses, 1907, Perspektive (aus: *Der Architekt* 14 [1908], 125).

endet sein sollte.¹⁹ Wie sich an den Plänen Baumanns von 1904 ablesen lässt, sollte nach wie vor eine große Anzahl diverser Funktionen im neuen Haus Platz finden: „große Musik- und Gesangsauführungen, Abhaltung von Bällen, Konzerten, Theatervorstellungen, Ausstellungen und dergl.“ sollten neben Vereinslokalitäten, für die sich angeblich bereits siebzig Vereine gemeldet hatten, aus dem Musik- und Sängershaus ein „gesellschaftliches Zentrum für Wien“ machen. Dass Ludwig Baumann schon im darauffolgenden Jahr 1907 seine Pläne von 1904 überarbeitete, unterstreicht die anhaltenden Schwierigkeiten bei der Realisierung dieses groß gedachten Vorhabens.

Das Sängershaus-Projekt von 1907

Das Volumen des überarbeiteten Projekts von 1907 (Abb. II.9–II.11 und VIII.2)²⁰ änderte sich gegenüber dem Vorgänger von 1904 nur unwesentlich. Allerdings änderte sich die Konzeption des Baukörpers: Der Hauptblock mit den Veranstaltungssälen ist nun deutlicher als Kubus mit planen Flächen angelegt, indem die Fassaden weniger stark in Vor- und Rücksprünge zerlegt werden²¹ und sich der hintere Trakt zum Heumarkt auch durch seine verringerte Höhe als untergeordnet zu erkennen gibt. Das Zentrum bildet nach wie vor der große Saal, der nach außen abermals durch das dominierende Dach

¹⁹ Das Wiener Musik- und Sängershaus, in: *Der Bauinteressent*. Beilage zur Wiener Bauindustrie-Zeitung 23 (1906), 107.

²⁰ Wien Museum, Inv.-Nr. 22.289: unsignierter und undatierter Plansatz, wohl von Ludwig Baumann, wegen der Veröffentlichung in der Zeitschrift *Der Architekt* von 1908 wohl bereits 1907 entstanden, bestehend aus: Situationsplan, Grundrissen von Parterre, 1., 2., 3. und 4. Stock sowie zwei Perspektiven. Zum zweiten Plansatz siehe Anm. 23.

²¹ Der Verblockung des Entwurfs entsprechen auch die Vereinheitlichung der Sohlbankniveaus der Fenster gegenüber dem Entwurf von 1904 und die Einführung eines zusätzlichen Attikageschoßes, das den rustizierten Sockel als Pendant ausbalanciert.



Entwurf der Fassade gegen die Lothringerstraße.

Abb. II.12: Ludwig Baumann, Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Vorprojekt des Konzerthaus- und Akademiegebäudes, Perspektive der Lothringerstraßenfront, 1910/1911 (aus: *Das neue Konzerthaus in Wien. Die Errichtung eines Gebäudes für musikalische und gesellschaftliche Veranstaltungen im Zusammenhang mit der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst*, Wien 1911, Abb. vor Seite 4).

in Erscheinung tritt und diesmal nicht nur an der Vorderseite zur Lothringerstraße wie am Projekt von 1904, sondern an allen vier Ecken von kuppelbedachten Eckpavillons flankiert wird (Abb. VIII.2) – ein Schritt hin zur Allansichtigkeit des Gebäudes²² bei ungleicher Gewichtung der Wertigkeiten der einzelnen Fassaden war getan. Die beiden Schmalseiten und die Front zur Lothringerstraße bleiben die Hauptfassaden, werden gegeneinander jedoch durch unterschiedliche Gliederung stärker differenziert und als selbständige Fassaden behandelt als noch 1904. Vollsäulen beschränken sich nun auf die Front zum Eislaufverein, also auf jene Gebäudeseite, die den größten Freiraum vor sich hat, wo sie eine tiefe Loggia schmücken. Die beiden anderen Fronten, die nur mit Pilastern gegliedert werden, unterscheiden sich durch ihre Länge und die Anordnung der Risalite: Während die breitere Fassade zur Lothringerstraße sowohl Seiten- als auch Mittelrisalit erhält, nutzt Baumann den abgeschrägten Verlauf der Baulinie zur heutigen Lisztstraße nach wie vor, um die Fassade hier segmentförmig zu biegen. Neu ist die

Konzeption des Trakts zum Heumarkt, der nun deutlich niedriger als der Hauptblock gehalten ist und vor allem durch eine Abfolge von flachen Erkern nach dem Vorbild von bay-windows und durch auffallend breite Fenster einen vom übrigen Gebäude abgehobenen Charakter bekommt (Abb. II.10).

Die Verteilung der Räume im Inneren ist grundlegend gleich geblieben, allerdings haben sich die Erschließungen so verändert, dass der Raumfluss sich merkbar verstärkt. So beschränkt sich der Zugang zu den Veranstaltungssälen nicht wie noch 1904 auf die Hauptfront zur Lothringerstraße, sondern ist auch vom Heumarkt her möglich (Abb. II.9). Deshalb kann die Garderobenhalle unter dem großen Saal nun nicht mehr ein an drei Seiten fest ummauerter Raum bleiben, sondern öffnet sich auf allen Seiten zu den umgebenden Gängen – eine Situation, die bis zum Ausführungsprojekt des Konzerthaus beibehalten wird. Während Baumann 1904 noch keine eigene Anfahrt für Wagen vorsieht, befindet sich nun anstelle des Cafés das Vestibül mit der Wagenunterfahrt, die es erlaubt, das

²² Ein Modell für die formale Lösung eines allansichtigen Baukörpers mit vier Eckpavillons und segmentförmig ausgebuhter Schmalseite könnte das 1888 eröffnete Amsterdamer Concertgebouw von Adolf Leonard van Gendt gebildet haben (siehe dazu den Beitrag von Richard Bösel im vorliegenden Band, 75).

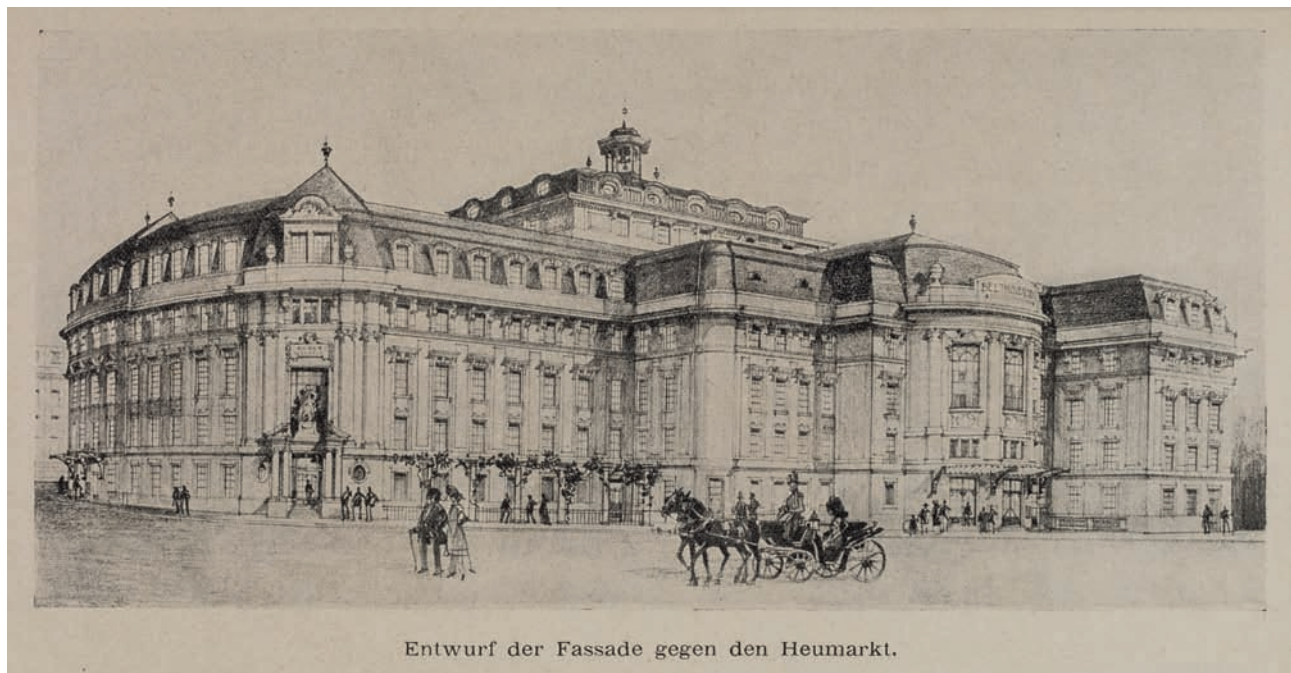


Abb. II.13: Ludwig Baumann, Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Vorprojekt des Konzerthaus- und Akademiegebäudes, Perspektive der Heumarktfront, 1910/1911 (aus: Das neue Konzerthaus in Wien. Die Errichtung eines Gebäudes für musikalische und gesellschaftliche Veranstaltungen im Zusammenhang mit der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1911, Abb. nach Seite 29).

zu Fuß kommende vom anfahrenden Publikum räumlich zu separieren. Als Folge davon wird die Erschließung von dieser Schmalseite aufgewertet und eine durchgehende Achse durch die Garderobenhalle bis an die andere Schmalseite mit dem Restaurant geschaffen. Gleichzeitig tritt eine Reduktion des gastronomischen Angebots ein, das auch das ausgeführte Konzerthaus aufweist. In der vertikalen Erschließung des Projekts von 1907 sind die seitlichen Stiegenhäuser nach außen gerückt und streng axial auf die kleineren Säle ausgerichtet und zugeordnet. Da das Gebäude nun sowohl an der Vorder- als auch an der Hinterseite zu betreten ist, können sich auch die Treppenanlagen für den großen Saal verdoppeln, die nun beidseitig davon angeordnet sind. Die Foyers, die 1904 nur zur Lothringerstraße hin als Wandelgänge angelegt waren, verlaufen nun an beiden Seiten des Saalblocks (Abb. II.10); an der Seite zum Heumarkt kommunizieren sie durch große Öffnungen mit dem galerieartig konzipierten Raum, der außen durch seine Erker in Erscheinung

tritt und sowohl als Speisesaal als auch als Ausstellungssaal genutzt werden soll.²³ Während also Vestibüle, Foyers und Treppen deutlich stärker miteinander räumlich kommunizieren, ist die Idee aufgegeben, zwei Säle durch das vollständige Versenken von Türen zu einem einzigen großen Veranstaltungssaal zu vereinen. Wohl aus akustischen Gründen wird ein trennender Korridor zwischen den großen und den kleinen Saal eingeschoben, eine Idee, die im ausgeführten Konzerthaus in ausgedehntem Umfang Anwendung finden wird. Ein zusätzlich eingeführtes Stockwerk, das an den Fassaden als Attikageschoß in Erscheinung tritt (Abb. VIII.2), erhöht das Raumangebot an Lokalitäten für Vereine beträchtlich.

Die Verwirklichung des Konzerthauses (1907–1911/1913)

Baumanns Entwurf von 1907 wurde umgehend, nämlich schon 1908, in der Zeitschrift *Der Archi-*

²³ Zu Baumanns Projekt von 1907 haben sich im Wien Museum zwei architektonisch idente Plansätze erhalten, von denen ein unvollständiger aufgrund der größeren Buchstaben und der ausführlicheren Raumlegenden zur Präsentation für ein (größeres) Publikum gedacht gewesen sein könnte; hier wird gegenüber der Raumbezeichnung „SPEISESÄLE FÜR 500 PERSONEN.“ des vollständigen Plansatzes für den galerieartigen Raum die Bezeichnung „AUSSTELLUNGS- ODER SPEISE-GALLERIE.“ angeführt. Ein dritter Plansatz, der neuerlich modifiziert gestaltet wurde, diente wohl als Grundlage für die im *Architekt* 1908 veröffentlichten Pläne (Abb. II.10–II.11).



Abb. II.14: Ludwig Baumann, Ferdinand Fellner & Hermann Helmer, Gegenüberstellung des „ursprünglichen“ und des „ausgeführten“ Grundrisses des 1. Stocks des Konzerthauses, 10. November 1913 (Wien Museum, Inv.-Nr. 96.198/100).

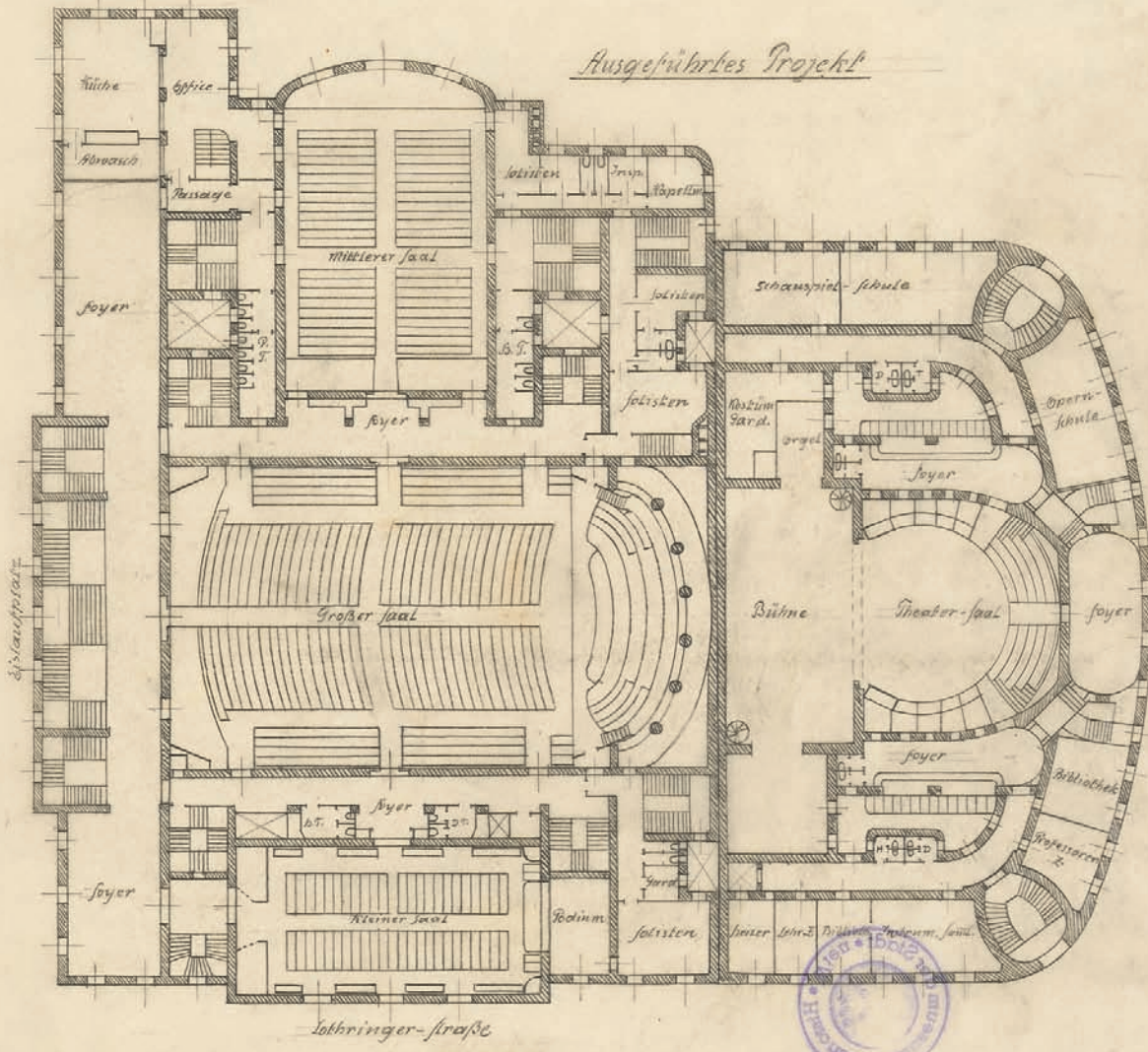
tekt²⁴ publiziert (Abb. II.10–II.11), zusammen mit einer umfassenden Werkschau, die vor allem seinem neuen Handelskammergebäude breiten Raum einräumte und wohl wegen seiner 1907 begonnenen Bautätigkeit für den allerhöchsten Hof in Gestalt der Neuen Burg veröffentlicht wurde. Allerdings wurde Baumanns Sängerhaus-Entwurf von 1907 ebenso wenig ausgeführt wie der von 1904, weil sich die

Rahmenbedingungen mittlerweile so verändert hatten, dass sich günstigere Aussichten auf eine Realisierung boten. Denn 1907 handelte die Gesellschaft der Musikfreunde einen Vertrag mit dem Kultusministerium aus, demzufolge das bisher von dieser Gesellschaft betreute Konservatorium als k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst verstaatlicht werden sollte und eine eigene Unterkunft benötigte

²⁴ Der Architekt 14 (1908), 125–126.

für Musik u. darstellende Kunst

Ausgeführtes Projekt



Architectural stamp: *Architekturbüro*
Handwritten signature: *1908/11/13*

– was das Ministerium dazu zwang, sich nach passenden Räumlichkeiten umzusehen. Für die Anliegen des Sängervereines hatte außerdem ein weiterer potentieller Kooperationspartner die Bühne betreten, der Wiener Concert-Verein, der seit seiner Gründung im Jahr 1900 ein stetig steigendes Angebot an Konzertveranstaltungen organisierte und daher ebenso mit der in Wien herrschenden Not an adäquaten Veranstaltungsräumen konfrontiert war wie der Sängerverein. Zu den Verhandlungen zwischen dem Sängerverein und dem Wiener Con-

cert-Verein bezüglich des gemeinsamen Neubaus eines Konzertgebäudes, die 1908 einsetzten, gesellte sich bald auch das Ministerium, weil es sich im Fall, dass dieser Neubau auch ein Heim für die neu geschaffene Akademie bieten würde, am Projekt eines Konzerthausneubaus finanziell beteiligen konnte. Tatsächlich bildete die staatliche Förderung in der Höhe von zwei Millionen Kronen einschließlich der zur Verfügung gestellten Baufläche knapp die Hälfte der Gesamtkosten von 4,8 Millionen Kronen.²⁵ Der Sängerverein- und der Concert-Verein be-

²⁵ Susanna Novak, Die Baugeschichte des Konzerthauses, in: Heller / Revers (wie Anm. 1), 28–45, hier: 34–35.

gannen an Statuten zu arbeiten, die beide Vereine in der Wiener Konzerthausgesellschaft zusammenführen sollten, was im Sommer 1910 mit der konstituierenden Generalversammlung erreicht war. Nun konnte der gemeinsame Neubau in Angriff genommen werden, der unter einem Dach, im Inneren aber durch eine massive Feuermauer strikt voneinander getrennt, das Konzertgebäude und die Akademie aufnehmen sollte. Nach außen sollte sich dieser Bau als eine Einheit präsentieren und gleichzeitig die „Bestimmung eines jeden Teils“²⁶, nämlich das Konzertgebäude auf der einen und die Akademie auf der anderen Seite, zum Ausdruck bringen. Erreicht wurde dies, indem die Fassadengliederung gleichmäßig um alle Seiten des Gebäudes gezogen und indem vor allem die Dachlandschaft differenziert wurde (das mit großen Gaupen versehene Mansarddach über dem Gebäudeteil der Akademie verschaffte ein zusätzliches, voll nutzbares Stockwerk für die Lehranstalt). Weitere Akzentuierungen geschahen durch geringfügige Variationen in der Fassadengliederung mittels Risaliten und im skulpturalen Dekorationsrepertoire, das sich bei aller genereller Sparsamkeit auf den Konzerthausbereich beschränkt. Zusätzlich zu Ludwig Baumann, der seit 1907 an seine sicherlich prominenteste Baustelle, die Neue Burg, gebunden war, konnte das renommierte Theaterbaubüro Ferdinand Fellner & Hermann Helmer gewonnen werden. Mit den Neuplanungen muss umgehend, wohl schon 1910, begonnen worden sein, weil bereits im April 1911, mehr als ein halbes Jahr vor dem ersten Spatenstich im Dezember desselben Jahres, die Baupläne annähernd so publiziert wurden (Abb. II.12–II.13), wie sie auch ausgeführt wurden,²⁷ der Planungsprozess also schon weitgehend abgeschlossen war. Die feierliche Schlusssteinlegung durch Kaiser Franz Joseph I. konnte bereits im Oktober 1913 vollzogen werden.

Das „ursprüngliche Projekt“ zum Konzerthaus (1910)

Die Genese des Ausführungsentwurfs dokumentiert sich auf einer erst im Nachhinein angefertigten Zeichnung, datiert mit 10. November 1913, die den Grundriss des Ausführungsprojekts einem „ursprünglichen“ Vorprojekt vergleichend gegenüber-

stellt (Abb. II.14).²⁸ Aufgabe dieser speziellen Zeichnung dürfte gewesen sein, die Optimierung des Entwurfs im Lauf des Planungsprozesses augenfällig zu dokumentieren: Dem unbeholfen wirkenden „ursprünglichen Projekt“ steht die wesentlich effizientere und architektonisch überzeugendere Raumlösung des „ausgeführten Projekts“ gegenüber. Wir müssen allerdings bei der Bewertung des auf dieser Zeichnung präsentierten „ursprünglichen“ Entwurfs insofern vorsichtig sein, als der äußerst umfangreiche Planbestand zum Entwurfsprozess des Konzerthauses, der im Wien Museum verwahrt wird und in seiner Gesamtheit noch nicht systematisch erfasst wurde, auch Zwischenschritte des Planungsprozesses mit weiteren alternativen Lösungsmöglichkeiten und Stufen in der Formfindung enthalten könnte, die auf der angesprochenen Zeichnung möglicherweise bewusst ausgeklammert worden sein könnten.

Die innere Raumgliederung des „ursprünglichen“ Projekts änderte sich gegenüber den bisherigen Entwürfen Baumanns radikal – nicht nur, weil innerhalb der weitgehend gleichen Kubatur die Lehrräume der Akademie einschließlich eines Theaters zusätzlich unterzubringen waren, sondern weil ganz neue räumliche Anordnungen ausgedacht wurden. Nur wenige Gestaltungsüberlegungen wurden von den vorhergegangenen Planungsstufen übernommen und betreffen dann Detaillösungen. Neben der Umrissform des Grundrisses als Trapez ist davon zweifellos die wichtigste, dass die Hauptfassade eindeutig zur Lothringerstraße gerichtet ist, da von dort die Erschließung des kleinen und des großen Saals des Konzerthauses und des Theatersaals der Akademie über Vestibüle, Foyers und axial auf die jeweiligen Säle bezogene Stiegenhäuser erfolgt. Ebenfalls übernommen, ja ausgeweitet ist die Idee, die Veranstaltungssäle durch möglichst allseitig umlaufende Korridore voneinander abzurücken und akustisch zu separieren. Der kleine Saal liegt wie in den Projekten von 1904 oder 1907 zum Eislaufverein hin, der große Saal sitzt mittig im Gebäude und der bisherige Tanzsaal ist durch das Theater ersetzt, wobei zwischen den beiden letztgenannten Räumen die institutionentrennende Feuermauer verläuft. Wesentlich ist, dass nun auch die Längsachse des großen Saals senkrecht zur Fassade der Lothringerstraße verläuft und sich dadurch alle Säle in die

²⁶ Das Konzerthaus in Wien. Die Errichtung eines Gebäudes für musikalische und gesellschaftliche Veranstaltungen im Zusammenhang mit der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien 1911, 8.

²⁷ Ebd., 16–20 (Grundrisse und Schnitte).

²⁸ Wien Museum, Inv.-Nr. 96.198/100.

Tiefe des Gebäudes erstrecken. So reduziert sich der verfügbare Raum an der Rückseite des Gebäudekomplexes, während die für die einzelnen Säle individuell erforderlichen Stiegenhäuser und Foyers an der Vorderseite parallel geschaltet werden. Die Erschließung beziehungsweise Entleerung des Gebäudes ist also fast ausschließlich an der Vorderfront konzentriert, wo sie besonders viel Raum in Anspruch nimmt. Unterrichtsräume für die Akademie können daher nur an den verbleibenden zwei Außenseiten untergebracht werden.

Das „ausgeführte Projekt“ zum Konzerthaus (1910)

Wer für die konzeptuellen Änderungen des Raumgefüges des ausgeführten Baues verantwortlich war, lässt sich nur mutmaßen: Da sich erstens in den Planungen, die Ludwig Baumann allein anstellte, also jenen von 1904 und 1907, das Grundkonzept der räumlichen Verteilung nicht wesentlich ändert, sich aber von der endgültigen Raumlösung deutlich abhebt, da zweitens das „ursprüngliche Projekt“ von 1910 die neuen Anforderungen nur sehr unzureichend erfüllt und da drittens die endgültige Raumlösung die bisherigen Konzepte grundlegend verändert, nämlich den verfügbaren Raum wesentlich funktionaler ausnutzt und gänzlich neuartige Ideen wie die Verlagerung der Erschließungsbereiche einführt, scheint jemand hier geplant zu haben, der bisher nicht in den Planungsprozess involviert war. Dahinter das routinierte und renommierte Theaterbaubüro Fellner & Helmer zu vermuten, hat viel für sich.

Wesentlich ist, dass sich die Konzertsäle nun nicht mehr hinter der Hauptfassade zur Lothringerstraße nebeneinander aufreihen, sondern hintereinander auf der Tiefenachse des Konzerthauses aufgefädelt sind. Wohl mittels einer Verminderung der Raumkubatur sind nun wie schon in Baumanns Sängerkonzerthausprojekten drei Säle für das Konzerthaus angelegt, deren größter wie eh und je mittig im Gebäudekörper liegt und zu den angrenzenden Konzertsälen durch Korridore akustisch abgeschirmt wird. Der kleine Saal füllt den Mittelrisalit der Fassade zur Lothringerstraße, während der mittlere Saal seinen apsidial gerundeten Bühnenwandabschluss den Tanzsälen der Baumannprojekte vergleichbar als Kreissegment in den umgebenen Straßenraum ausbuchtet. Der repräsentative Erschließungsbereich mit der Haupttreppe und den Foyers ist – letztlich nach dem Modell des Leipziger Gewandhauses, aber ohne den großen Saal auch seit-

lich zu begleiten – zum Eislaufverein hin verlegt. Hier finden auf den verschiedenen Geschoßen auch die Gastronomieeinrichtungen Platz, die sich mit Sommerterrassen auf die Freifläche des Eislaufvereines orientieren. Ebenerdig wird das Gebäude nach wie vor von der Lothringerstraße her als Haupteingang betreten. Der Weg führt über Vorräume in die Garderoben- und Foyerhalle im Zentrum des Gebäudes. Analog zum Sängerkonzerthaus-Projekt von 1907 mündet dort auch die sekundäre Eingangsachse vom Heumarkt, die ihrerseits mit Windfängen, Vorhallen und Garderoben versehen ist. Aus der zentralen Foyer- und Garderobenhalle führt der prominenteste Weg weiter ins Gebäude über die Haupttreppe, die erstmals im rechten Winkel zur Eingangsachse liegt und in Edmund Hellmers Franz Joseph-Relief den auffälligsten skulpturalen Akzent des Konzerthausbesitzes besitzt. Im Gegenblick korrespondiert dazu der Bozzetto von Caspar Zumbuschs Beethoven-Statue, die in der zentralen Garderobenhalle auf der Achse des Haupttreppenhauses steht.

Indem die repräsentative Vertikalerschließung auf nur mehr eine Stiegenanlage konzentriert ist, können alle anderen Stiegenhäuser entsprechend bescheidener dimensioniert und an jenen Punkten eingebaut werden, die für die effizienteste Befüllung und Entleerung der einzelnen Säle zweckdienlich ist: So erhält der große Saal an allen vier Ecken je ein Stiegenhaus, das außerdem die Galerien des Saales erschließt. Der mittlere Saal erhält zwei separate Stiegenhäuser, während für den kleinen Saal ein Stiegenhaus ausreicht. Da alle Säle über die zwischengeschalteten Korridore miteinander in Verbindung stehen und bei geöffneten Saaltüren zu einer Enfilade an Veranstaltungssälen verwandelt werden können, sind auch alle Stiegenhäuser zwar prinzipiell einem bestimmten Saal zugewiesen, können im Bedarfsfall aber auch problemlos vom Publikum anderer Säle benutzt werden.

Im Bereich des Akademiegebäudes wird das Theater ebenfalls im rechten Winkel gedreht, sodass das Theaterfoyer als Saal in der Mitte der Seitenfassade zu liegen kommt. So erfährt diese Seitenfassade eine funktionale Aufwertung, die sich gestalterisch im hervorgehobenen Mansarddach spiegelt, da sich hier bisher das große Stiegenhaus der Akademie hinter einem Mittelrisalit befunden hätte, nun aber der Eingangsbereich in das Theater liegt, der für ein allgemeines Publikum gedacht eine größere öffentliche Wirksamkeit besitzt. Die seitlich angrenzenden Trakte nehmen die Lehrräume auf, die über innen liegende Gänge und zwei Stiegenhäuser an den in ei-

ner großen Kurve gerundeten Gebäudeecken erschlossen werden. Die Funktion dieser Eckräume als vertikale Erschließungen verdeutlichen nach außen die wegen der Zwischenpodeste geschößweise versetzten und gegenüber den Normalfenstern der Lehrräume vergrößerten Stiegenhausfenster.

Als im April 1911 die erwähnte Beschreibung des neuen Konzerthauses mit zwei Perspektiven des projektierten Konzerthauses erschien, war die räumliche Gestalt des Gebäudes also festgelegt, die Fassaden sollten sich im weiteren Verlauf jedoch geringfügig ändern. So wurden der in der Schrift von 1911 publizierte Dreiecksgiebel zur Lothringerstraße durch einen Segmentgiebel ersetzt, Gesimsverläufe verlegt, Fensterverdachungen variiert und Feldgliederungen der aufgehenden Wandflächen in Lisenen umgewandelt. Eine veränderte Gewichtung erfuhr auch die skulpturale Dekoration, die noch auf den Einreichplänen vollplastischen Figurenschmuck an allen Fassaden einschließlich jenen der Akademie vorsah und figurenreiche Szenen als Schmuck der Veranstaltungssäle. Am ausgeführten Bau reduzierte sich die Fassadendekoration auf punktuell gesetzte Reliefs von Ernst Hegenbarth, die das Konzerthaus gegenüber der Akademie betonen, und auf das wegen seiner Isolierung umso fokussierter inszenierte Stiegenhausrelief von Hellmer.

So hatte sich in einem mehr als zehn Jahre dauernden Planungsprozess analog zum Wandel der Funktion auch die Baugestalt geändert: Der eine große Block der Sängerhaus-Projekte mit einheitlicher Trauflinie, den vier Eckpavillons (oder Variationen darauf) einfassten und dessen Außenflächen durch Risalite nicht aufgerissen wurden, wich einer

mehrteiligen Zerlegung des Gebäudekubus in mehrere, asymmetrisch gruppierte Baukörper, die zum einen durch ihre differenzierten Dachformen als individuelle Einheiten kenntlich gemacht und andererseits durch das Band einer einheitlichen Fassadengliederung zusammengehalten werden. Erhalten blieb das alles überragende Dach des Großen Saales – zwar nicht so sehr als alleinige Dominante, aber immerhin als Kulmination einer reich gegliederten Dachlandschaft. Die Geschößgliederung aus Sockel, kolossaler Hauptzone und Attika beziehungsweise Mansarddach wurde wohl beibehalten, um den generellen Vorstellungen vom Aussehen eines monumentalen Gebäudes im innerstädtischen Rahmen zu entsprechen. Allerdings vereinfachten sich im Lauf der Planungen die klassischen Würdeformeln, und aus vollplastischen Säulen wurden schrittweise flache Pilaster, bis schließlich nur mehr ungegliederte Lisenen überblieben. Dieser kontinuierlichen Entmonumentalisierung des Entwurfs fügt sich ein, dass die Vorstellung von der denkmalhaften Wirkmacht einer Architektur letztlich durch den Einsatz der Form des Mansarddaches konterkariert wurde – und diesen Verlust bemerkten und kritisierten schon die Zeitgenossen. Dafür waren jene zumindest andeutungsweise barocke Stilvorlagen rezipierenden Dekorationselemente der vorangegangenen Projekte, die Verbindungen zum habsburgisch-österreichisch codierten Neo-Barock herstellen ließen, solchen Formen gewichen, die sich – ohne dabei das heikle Terrain präziser Definitionsbestimmungen auch nur zu berühren – als moderner präsentieren ließen, nämlich als einfacher, schlichter und vor allem auf klassischen Vorbildern fußend: eben als „modernisiertes Empire“.²⁹

²⁹ Siehe dazu den Beitrag zur Klassizismus-Rezeption von Richard Kurdiovsky im vorliegenden Band.